

#publifarum

Rivista di linguistica, letteratura e cultura in contesto plurilingue | ISSN: 1827-7482

n. 35|1

2021

Écritures mélomanes

Sous la direction de Elisa Bricco,
Serena Cello, Marie Gaboriaud,
Chiara Rolla



GENOVA
UNIVERSITY
PRESS

Università
di Genova

Écritures mélomanes

Sous la direction de Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

SOMMAIRE

Introduction

Marie Gaboriaud p. 4

Splendeurs et misères de l'écriture mélomane

Qu'entend-on quand on lit ?

Quelques réflexions théoriques sur la lecture mélomane

Damien Dauge p. 15

(S')écouter, (s')écrire : la mélomanie comme moteur du récit de soi

« Brèche dans l'écoute » : écrire « avec la musique »

dans "La Troisième Main" de Michèle Finck

Irène Gayraud p. 30

L'écriture émue de l'écoute musicale : le dire en mue

du poème chez Christian Prigent et Dominique Fourcade

Caroline Andriot-Saillant p. 47

L'usage de la chanson dans "Les Années" d'Annie Ernaux :

les qualités mémorielles de l'émotion musicale

Pauline Hachette p. 65

Bande-son : Tanguy Viel et la musique

Catherine Haman p. 84

Temps musical, temps narratif et temps perdu :
mélomanie et écriture de la perte

**Écrire l'« e-motio », écrire la jouissance de la perte :
"Dernier Royaume" entre répétitions et variations**

Maria Chiara Brandolini p. 102

Leçons d'écoute : Quignard, Simeone

Sophie Guermès p. 115

À l'écoute de la musique : Danièle Sallenave et Pascal Quignard

Bruno Thibault p. 131

Écritures collectives de la mélomanie

D'Annunzio musicographe

Raffaele Mellace p. 147

**La disposition textuelle comme vecteur d'émotion
dans les premiers fanzines punk**

Matthew Pires p. 157

Témoignages

Entretien avec Benoît Vincent

Elisa Bricco p. 178

Conversazione con Sara Colaone

Margareth Amatulli p. 188

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Introduction

Marie Gaboriaud

Per citare l'articolo:

Maria Gaboriaud, *Introduction*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 4-14

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1960>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1960>

ISSN: 1824-7482

Ce numéro de Publif@rum accueille les actes du colloque *Écritures mélomanes*, qui s'est tenu en ligne les 26 et 27 avril 2021, organisé par l'ARSEC (Atelier de recherche génois sur les écritures contemporaines), de l'Université de Gênes. Le colloque a constitué une étape importante dans le cadre d'un projet éponyme, mené en collaboration avec le groupe « Intermédialité et intersémiose » du DO.Ri.f., qui a permis à des chercheurs d'une dizaine d'universités différentes d'échanger lors d'un séminaire méthodologique (2019-2020) à Gênes, puis d'un séminaire de recherche en ligne (2020-2021) préparatoires au colloque.

Le projet naît du constat partagé qu'au sein des travaux sur les interconnexions artistiques, l'étude des liens entre littérature et musique est souvent laissée de côté par les chercheurs, car considérée comme trop technique, alors que chacun estime être à même de « lire » un tableau, une photographie ou un film. Pourtant, la musique est partie intégrante de notre existence, et occupe une place souvent importante dans la formation, les loisirs et la vie quotidienne des écrivains et des artistes au sens large. C'est pourquoi les écrits sur la musique, par leur diversité et par ce qu'ils nous disent du contexte qui les a vus naître, méritent aussi l'attention des critiques, des linguistes et des philologues. En France, ces travaux jouissent déjà d'un intérêt des chercheurs depuis plusieurs décennies¹. En Italie, si les études intermédiales occupent une place importante dans le champ de la recherche², les travaux consacrés plus spécifiquement aux liens entre musique et littérature peinent cependant à se structurer de façon pérenne, malgré l'importance de certains d'entre eux³, notamment les recherches très dynamiques sur la chanson⁴, qui se déploient dans un espace franco-italien⁵.

Une question interdisciplinaire

Ce recueil d'études vise l'analyse des formes de la musicographie (l'écriture *sur* la musique), et plus particulièrement la façon dont l'écriture traduit et transpose les *émotions* provoquées par la musique. Les questionnements qu'il soulève s'inscrivent dans de nombreux travaux antérieurs, au croisement de différentes disciplines.

Premièrement, l'émotion musicale est un phénomène qui demande à être historicisé. Tout comme la musique elle-même, qui rencontre « des problèmes pour définir son objet, impossible à fixer dans la matière », qui est « sans cesse obligée de le faire ap-

paraître, [et] accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence⁶ », l'émotion musicale se donne à lire dans des paroles, des textes, des corps qui s'inscrivent eux-mêmes dans un temps donné. L'histoire des mentalités, qui fait aujourd'hui une large place à la question de l'intimité et donc des émotions, s'est saisie de la question à bras-le-corps, malgré les difficultés évidentes de l'entreprise⁷, et a permis d'établir une forme de cartographie des émotions musicales à travers le temps. Ainsi, si la musique ancienne s'appuyait sur une grille préétablie des liens entre formes musicales et affects, le romantisme a au contraire élargi le spectre à toutes les émotions individuelles, les rendant fluides et bien plus complexes à cartographier. Le XX^e siècle moderniste, quant à lui, a parfois tenté d'éliminer la possibilité de l'empathie des œuvres, au profit d'une attention accrue à la *forme*, mais l'émotion, jamais évacuée, se maintient sous d'autres formes et selon d'autres modalités.

Deuxièmement, les « intermédiaires » et les « supports » de l'émotion musicale demandent à être identifiés. Puisque « l'émotion musicale circule, se compose, se décompose et se recompose incessamment », elle n'est pas « figée ou relative au seul effet de la musique » mais « réinvestie, produite ou ajoutée par les différents acteurs de l'expérience musicale⁸ [...] ». La sociologie post-structuraliste et post-bourdieusienne a tenté de dépasser d'une part la perception de la musique comme langage et comme « code », et d'autre part l'idée selon laquelle l'amour de la musique serait entièrement déterminé par des *habitus* de classe, se penchant sur les actualisations de l'émotion musicale, notamment à travers l'étude des conditions matérielles de cette mélomanie⁹ ou l'étude de la figure des « amateurs », réceptacles et médiateurs de la mélomanie¹⁰. Cependant, la façon dont les écrivains, en tant que sujets sociaux et sujets sensibles, conçoivent précisément cette passion reste encore à déchiffrer, et c'est l'un des objectifs de ce numéro.

Dans ce cadre, les travaux sur l'*écoute* ont constitué un horizon théorique important pour les textes publiés ici. L'écoute, objet d'étude développé principalement chez les philosophes et les neuroscientifiques¹¹, a donné lieu à des travaux sur la définition de l'expérience auditive¹², et sur la nature et la valeur de l'émotion musicale¹³.

La valeur et la place que doit occuper l'émotion musicale, dans la musique elle-même et dans ses commentaires, sont depuis toujours objets de débat : l'Antiquité, déjà,

nourrissait un soupçon contre l'émotion musicale¹⁴. Mélomanie et émotion forment le nœud d'un paradoxe : s'il semble évident que le désir d'écrire sur la musique découle d'un plaisir de l'écoute, et d'une mélomanie plus ou moins affirmée, la critique musicale, depuis le début du XX^e siècle, s'est pourtant montrée très méfiante envers le langage des sentiments et des émotions subjectives. En effet, revient de façon cyclique dans la presse un débat entre les « amateurs » (assimilés d'ailleurs souvent aux « littéraires » – ceux qui écriraient *à partir de* la musique au lieu de s'y confronter) et les « techniciens ». A chaque époque, le même reproche croisé de manquer l'objet, le sens de la musique : l'amateur serait aveuglé par son émotion subjective, tandis que le technicien manquerait justement l'émotion musicale par trop de sècheresse analytique¹⁵. Les figures de synthèse entre ces deux pôles sont connues : dès le début du XX^e siècle, Boris de Schloezer, qui associe la connaissance esthétique à un acte d'amour, ou Jacques Rivière, qui invente une écriture propre à rendre compte de ses émotions musicales. Au-delà de la question de la légitimité (à qui appartient la musique, qui a le droit d'en parler et qu'a-t-on le droit d'en faire ?), ces débats mettent aussi en lumière la forme de l'expérience musicale, et notamment son caractère physique ou intellectuel. Ainsi Emile Vuillermoz, en 1930, s'emportait contre les « litérateurs » qui gâchaient ses œuvres préférées par leurs commentaires :

Il faut qu[e] [la musique] soit d'abord une délectation physique. Qu'elle n'ait pas honte de s'adresser d'abord à l'oreille et, par elle, à l'organisme tout entier. [...] La musique doit être d'abord de la musique et non un « pluviomètre » pour les gens qui ont la lame facile¹⁶.

Laissant de côté la question de la *vocation* de la musique et sa *valeur* en général, le projet « Ecritures mélomanes » avait en revanche pour ambition d'interroger *l'effet* de la musique sur l'écrivain mélomane, et ses conséquences littéraires.

L'impossible « traduction » des émotions musicales

Les travaux cités ci-dessus, et notamment les travaux sur l'écoute, ont permis de déplacer la question de la « transposition » intermédiaire vers l'expérience musicale en tant que telle, et de sortir de l'impasse de la métaphore ou des vaines « translations » formelles entre musique et littérature. Pour autant, il ne nous semble pas qu'il faille renoncer à observer ce qui se joue à la jonction entre les deux expériences esthétiques – écouter, écrire – et à étudier l'épaisseur du trait, le « passage » de l'un

à l'autre. On pourrait appliquer à notre objet ce que Damien Erhardt écrivait à propos des identités culturelles : « [m]obiles et essentiellement transitoires, elles se construisent dans le passage et non dans l'être¹⁷ ». Les contributions de ce numéro mettent en lumière trois pistes d'investigation qui permettent de mieux cerner les enjeux de ce « passage » de l'écoute à l'écriture.

Premièrement, l'émotion musicale telle qu'elle apparaît dans les articles de ce numéro, dépasse l'opposition entre plaisir physique et plaisir intellectuel. Bien sûr, la dimension physique n'en est jamais absente, puisque

sans doute [...] l'expérience esthétique musicale possède [...] une singularité, une émotivité, une force et une temporalité qui lui sont propres en ce qu'elles reposeraient sur l'action et le dynamisme physique des vibrations sonores mettant d'autant mieux en mouvement le corps et l'esprit qu'ils s'y trouvent plongés, qu'ils y font l'expérience très intense, très « prenante » voire « impressionnante » d'une liaison et d'une immersion qui durent, se modalisent et changent¹⁸.

De même, la recreation poétique de l'expérience musicale semble indissociable d'un plaisir du corps. Mais si Vuillermoz opposait (voir *supra*) sensation physique et émotion morale (« pluviomètre »), force est de constater que, dans les corpus des XX^e et XXI^e siècles étudiés dans ce numéro, cohabitent les deux formes d'émotions. Ainsi, chez Pascal Quignard, Tanguy Viel ou Danièle Sallenave, l'émotion musicale est simultanément associée à l'amour (physique ou mystique) et à la spiritualité, et forme même le nœud qui les relie, dans l'expérience de la perte de l'être aimé. D'autre part, le spectre des émotions, positives ou négatives, des corpus étudiés, s'avère extrêmement large – joie, ferveur, amour, honte, colère, haine – et difficilement réductible à l'opposition ci-dessus, signe de l'évolution du concept au cours du XX^e siècle. L'importance de la mélophobie dans l'œuvre de Quignard, par exemple, constitue un marqueur de la modernité¹⁹, car elle est profondément liée à la place du « bruit de fond » dans les sociétés contemporaines :

Le bruit, c'est la musique des autres : la vérité positionnelle de cet adage se mesure à l'importance prise par le son dans les politiques urbaines, qui montrent sous une forme inattendue la capacité de la musique à engendrer des émotions, en l'occurrence la colère²⁰.

Deuxièmement, l'émotion musicale et la façon dont elle se transmet oscille constamment entre l'intime et le collectif. Il apparaît en effet que, même dans le cas d'expériences auditives solitaires (comme celle de Michèle Finck), l'introspection

n'aille pas sans la nécessité de *partager* les émotions ressenties, et d'*inventer* des langages et des formes qui les transcrivent. Certaines émotions musicales se vivent proprement au sein d'un collectif, qu'il soit présent, comme lors de l'expérience du concert, ou invisible, comme dans le cas des chansons populaires qui recréent, pour qui les écoute, le sentiment d'appartenance à un groupe (générationnel, familial, amical). La place sociale du mélomane est également interrogée, que ce soit dans les positions qu'il est amené à occuper dans le champ musical (D'Annunzio), ou dans l'axiologie esthétique et morale à laquelle se heurtent ses goûts. En effet, le plaisir provoqué par la musique ne répond pas seulement à une impulsion individuelle, mais s'inscrit dans des conventions, aux yeux desquelles toutes les mélomanies ne se valent pas. Ainsi, l'amour de la chanson sentimentale représentera pour celui qui l'éprouve un « plaisir coupable », comme chez Christian Prigent et Dominique Fourcade, car socialement peu valorisé, tout autant que marqueur de classe : éprouver une émotion face aux chansons, et la manifester, revient en effet à manifester son appartenance à tel ou tel milieu social. Dans le même ordre d'idée, la colère des amateurs de punk, politiquement non « autorisée », trouve malgré tout à se dire dans des formats médiatiques – les fanzines – où la parole et le dispositif textuel sont eux-mêmes collectifs. Cela va dans le sens du « droit de chacun d'entre nous à vivre ses émotions, fussent-elles extrêmes et potentiellement antisociales », considéré par les compositeurs de musique savante du XX^e siècle comme « un pilier de l'expérience esthétique²¹ ».

Troisièmement, l'impossibilité même de la traduction des émotions musicales, ou du moins la conscience, chez les écrivains, que la transposition ne peut se penser que sur le mode de la suggestion, constitue un moteur de création, une contrainte fructueuse qui multiplie les propositions poétiques. On pourrait ici esquisser une typologie qui irait de la simple coexistence du son et des mots jusqu'à l'entremêlement le plus étroit. Chez Tanguy Viel, par exemple, la relation entre musique et texte est de l'ordre du voisinage : la musique constitue une bande-son qui se déroule parallèlement au texte. Chez Michèle Finck, à l'autre extrémité du spectre, la relation se veut perpendiculaire et les deux expériences intimement intriquées. On peut convoquer à propos de son écriture la métaphore de la traduction comme *vitrail*, qui, par sa translucidité, laisse passer la lumière de la musique sans la recouvrir. Ailleurs, le dialogue

polyphonique entre fragments narratifs et musicaux s'opère sans que pourtant l'auteur recherche une quelconque fusion. Chez Quignard, les traces de la musique dans le texte sont de l'ordre du fragment, du déchet, mais aussi de l'ordre de la concentration. En somme, comme tout « passage », la transition de l'émotion musicale à la pulsion d'écriture « connecte et divise à la fois, signifiant tant la continuité que la rupture²² ». La rupture potentielle peut être constituée du silence, qui, dans cette recherche de fusion, remplit une fonction importante, notamment rituelle, chez plusieurs auteur.e.s. On peut rappeler que Paul Claudel, en 1953, vécut une expérience similaire à celle de Michèle Finck, plongé temporairement dans le noir et le silence à cause d'une opération des yeux. La correspondance avec le compositeur Paul Hindemith, avec lequel il collabore alors, porte les traces de cet imaginaire sonore nouveau qui s'ouvre à lui, dans l'obscurité : « une attente profonde, sans cesse comblée et sans cesse renaissante²³ » qui prend aussi une dimension mystique.

Organisation du numéro

Le présent volume interroge donc les modalités de la transcription des émotions musicales dans la littérature récente, non seulement fictionnelle (poésie et roman) mais aussi non-fictionnelle (critique musicale). Il fait apparaître les différentes dimensions de l'écoute à l'œuvre dans la littérature, son lien avec le corps et la sexualité, mais propose également une réflexion sur les différentes modalités de transpositions en littérature de l'expérience musicale.

Dans la première section introductive et méthodologique, « Splendeurs et misères de la mélomanie », Damien Dauge décrypte, au prisme des théories de l'écoute, l'impossible évitement de l'émotion musicale dans la musicographie, mais aussi les dangers que constitue, pour le chercheur, le « réflexe mélomane », et les biais interprétatifs qu'il peut induire dans la lecture des textes.

La deuxième section, « (S')écouter, (s')écrire: la mélomanie comme moteur du récit de soi », rassemble des interrogations sur la nature intime de la mélomanie, et l'importance, chez les poètes.se.s et romancier.e.s, du lien entre écriture musicale et autobiographie. Irène Gayraud prend pour objet d'étude une expérience d'écoute et d'écriture singulière, celle d'une cécité momentanée de la poétesse Michèle Finck qui préside à son recueil *La Troisième Main*. C'est le corps qui est au centre de cette e-

xpérience, d'abord à travers l'oreille, « qui accueille, qui souffre, qui jouit et qui, souvent, s'interroge par l'écriture » (voir l'article d'Irène Gayraud), ensuite par la mise en jeu du corps tout entier, dans sa dimension érotique. Dans ce dispositif, le poème ne clôt pas l'expérience mais invite à la réécoute et fait retour vers la musique.

De la même façon, dans la poésie de Christian Prigent et Dominique Fourcade étudiée par Caroline Andriot, s'abolit l'axiologie entre musique savante et musique populaire, au profit d'une écoute qui guide la logique de l'écriture et constitue un « horizon d'expansion du poème » mais aussi de l'identité.

Chez Annie Ernaux, la musique est aussi partie prenante de la construction identitaire et narrative, parmi d'autres productions culturelles comme les feuillets ou les livres. Pauline Hachette montre en particulier que l'usage qui est fait des chansons dans *Les Années* offre « l'expérience d'une individuation au sein du plus commun » (voir l'article de Pauline Hachette), construisant le *moi* à travers des émotions musicales qui évoluent dans le temps, mais aussi à travers la confrontation entre le commun (des chansons populaires connues de tous) et le singulier. Intrinsèquement mêlée aux autres souvenirs, la « bande-son » que constituent les chansons fait fonction de marquage temporel, qui scande le passé.

Enfin, les deux romans de Tanguy Viel soumis à l'étude par Catherine Haman dévoilent, tout autant que celui d'Annie Ernaux, une écriture de soi fondée sur la répétition et s'adossant à une musique, non plus seulement réitérée dans l'espace social comme les chansons, mais aussi « pulsatile » – il s'agit ici de jazz. En outre, chez Tanguy Viel, l'émotion musicale se teinte de ferveur religieuse, tout autant que de la douleur de la distance entre les idoles et le narrateur, et de l'impossibilité de se fonder en elle, créant une « dysthymie » de l'écriture.

Dans la troisième section, « Temps musical, temps narratif et temps perdu : mélomanie et écriture de la perte », les auteur.e.s confrontent l'écriture de Pascal Quignard avec celle de ses contemporain.e.s. La fonction mémorielle de l'émotion musicale, déjà à l'œuvre chez Annie Ernaux et Tanguy Viel, prend chez Quignard, Simeone et Sallenave une dimension paroxystique. Pour Maria Chiara Brandolini, le *Dernier Royaume* de Pascal Quignard se construit à partir de fragments, voire de « déchets » musicaux, qui, par la répétition et la variation, permettent au narrateur d'exprimer des émotions contradictoires, telle la jouissance de la perte.

La réflexion conjointe sur la musique, l'amour, le temps et la perte n'est pas propre à Quignard. Confrontant sa *Vie secrète* avec *Cavatine* de Bernard Simeone, Sophie Guermès montre que ces deux romans constituent une quête d'absolu dans laquelle l'émotion musicale remplit le rôle de condensateur des différentes émotions.

Le deuxième parallèle proposé dans ce chapitre, entre Quignard et Danièle Sallenave, insiste quant à lui sur le fait que, dans cette quête d'absolu, c'est le corps lui-même qui sert de « résonateur ». Bruno Thibault propose en effet dans son article une phénoménologie de l'écoute chez les deux écrivains, qui inclut également les émotions indicibles – en particulier chez Danièle Sallenave confrontée au « malaise » de la définition impossible de l'émotion musicale, ainsi que les émotions négatives et la mélophobie.

Ces deux chapitres interrogeaient l'articulation entre soi et l'autre, entre les émotions intimes – liées au corps propre ou à l'histoire personnelle – et les émotions collectives – parce que partagées, comme chez Annie Ernaux, ou parce qu'elles nous ramènent vers l'autre, comme chez Quignard. Le quatrième et dernier volet du numéro, « Écritures collectives de la mélomanie », vise à étudier plus directement les transcriptions collectives des émotions musicales, à la lumière de différents types d'écritures critiques qui les manifestent ou dont elles rendent compte. Raffaele Mellace retrace ainsi les différentes positions adoptées par Gabriele D'Annunzio au cours d'une vie mélomane et musicographique. Il met ainsi en évidence l'articulation entre la pratique intime de l'auditeur et les choix professionnels, ainsi que le rôle central des collaborations artistiques et du dialogue avec les musiciens, qui nourrissent en retour le contact avec les œuvres.

Ce principe de collaboration est érigé en méthode dans le corpus de fanzines punk étudié par Matthew Pires. Ceux-ci mettent en jeu des émotions inédites, et d'une nature en partie politique : la colère et l'excitation, suscitées ou nourries par la musique punk. La mise en œuvre de cette émotivité est par essence collective, et sollicite des méthodes éditoriales et typographiques pour se donner à lire et à voir, pour, *in fine*, tenter de se transmettre.

Le volume se clôt avec deux entretiens : le premier entre Elisa Bricco et Benoît Vincent, poète, botaniste et auteur de deux ouvrages sur le rock (*Local Héros* Publie.net, 2016) et *Un de ces jours* (Publie.net, 2018). Le deuxième entre Margareth

Amatulli et Sara Colaone, bédéiste et auteure de romans graphiques, dont *Tosca* (Solferino, 2019)

Si la « traduction pure » n'existe donc pas, pas plus qu'une émotion musicale purement intérieure et intime, en partie en raison du caractère essentiellement médiatique et collectif de la musique, c'est donc bien d'écritures mélomanes et de transpositions plurielles qu'il faut parler. Pourtant, de grandes lignes de force se dégagent de la confrontation de ces différentes études. Elles permettent de poser l'hypothèse que, dans la littérature française contemporaine, l'émotion musicale tend à dépasser la dualité entre l'émotion physique et l'émotion intellectuelle, pour déployer un spectre plus complexe, qui va jusqu'à subsumer l'opposition entre plaisir et souffrance, notamment dans les récits de la perte. Par ailleurs, prenant acte des modalités d'écoute propres au XX^e siècle, qui en font une pratique à la fois plus individuelle (par le disque puis le podcast) et plus collective, voire générationnelle (par la diffusion radiophonique des chansons ou l'expérience du concert de rock par exemple), les écrivain.e.s font de la gamme des émotions musicales un outil narratif, mémoriel et autobiographique pour s'attacher à écrire une autre forme d'indiscutable : le souvenir.

¹ Il serait trop volumineux, dans le cadre de cette introduction, de reprendre dans son ensemble la bibliographie française des études musico-littéraires. Nous nous contentons de signaler que vient de paraître un ouvrage synthétique d'importance pour la question de la critique musicale : Timothée Picard (dir.), *La Critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2021.

² Au sein du DO.Ri.f s'est notamment créé un groupe de recherche « Intermédialité et intersémiologie ». On peut aussi citer les travaux de l'ARREC et notamment d'Elisa Bricco (*Raccontare con la fotografia*, Gênes, Genova University Press, 2021), et les numéros 29 et 30 de *Publif@rum* (respectivement *Pratiques artistiques intermédiaires*, 2018 ; *La littérature et les arts : paroles d'écrivain.e.s*, 2019) ; sur la photographie est également paru récemment l'essai de Margareth Amatulli (*Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, Pesaro, Metauro, 2020).

³ Citons entre autres les travaux de Bruna Donatelli ou de Michela Landi (*Il mare e la cattedrale: il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, ETS, 2001 ; *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese. Con uno scritto di Yves Bonnefoy*, Pisa, Pacini, 2006 ; *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire/La musica sulla scena teatrale e letteraria* (sous la dir. de/a cura di), Firenze, FUP, 2017). En 2018, un grand colloque sur les « Figures musicales de l'écrivain » avait été organisé à Florence (actes en cours de publication).

⁴ Voir la récente somme de Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, 2019.

⁵ Le groupe « Les Ondes du monde » à l'Université Aix-Marseille, ou la revue « Vox popular » à Turin, ont fait de la collaboration franco-italienne le moteur de leurs travaux.

⁶ Antoine Hennion, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 2007, p.15-16.

⁷ Voir notamment la volumineuse *Histoire des émotions* de Vigarello, Corbin et Courtine parue en 2016 et 2017 au Seuil, et dont chacun des trois tomes consacre un chapitre entier à la question de l'émotion musicale.

-
- ⁸ Pierre-Henri Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard, « Musique et émotion : problèmes et enjeux » dans Pierre-Henri Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin, Timothée Picard (dir.), *La Valeur de l'émotion musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2017, p.10.
- ⁹ Voir Odile Welfel (dir.), *Musique et émotions*, Revue *Terrain* n°37 (septembre 2001), URL : <https://journals.openedition.org/terrain/1279> (consulté le 23 novembre 2021).
- ¹⁰ Voir Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart, *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.
- ¹¹ Voir Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2009.
- ¹² Voir Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- ¹³ Voir Malcolm Budd, *La musique et les émotions* [1985], trad. J. Favier, Paris, Hermann, 2015 ; Pierre-Henri Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin, Timothée Picard (dir.), *La Valeur de l'émotion musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2017. Ce dernier volume en particulier manifeste la collaboration active, sur ces questions, et particulièrement à l'Université de Rennes, entre musicologues, esthéticiens et neuroscientifiques.
- ¹⁴ Voir pour une synthèse historique de l'émotion musicale à travers l'histoire : Timothée Picard, « Musique », *Dictionnaire Arts et Emotions*, Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), Paris, Armand Colin, 2015.
- ¹⁵ Voir Timothée Picard, « Le littéraire et le technicien : enjeux d'une fausse rivalité », dans Timothée Picard (dir.), *La Critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2021, p.365-373.
- ¹⁶ Emile Vuillermoz, « Anti-Beethoveniste », *Candide*, n° 336, 21 août 1930, p.11.
- ¹⁷ Damien Erhardt, « Transfer studies : une introduction », *Interculturalité et transfert*, Damien Erhardt et Soraya Nour Sckell (dir.), *Beiträge zur Politischen Wissenschaft*, Band 174, Berlin, Duncker & Humblot, 2012, p.13.
- ¹⁸ Pierre-Henri Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin et Timothée Picard, « Musique et émotion : problèmes et enjeux », *op.cit.*, p.16.
- ¹⁹ La mélophobie de Quignard s'inscrit cependant dans la longue histoire de ce phénomène : voir Frédéric Sounac (dir.), *La Mélophobie littéraire*, revue *Littératures*, n°66, Presses Universitaires du Mirail, 2012. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/litteratures/173>.
- ²⁰ Esteban Buch, « L'écoute musicale », *Histoire des émotions III : De la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Jean-Jacques Courtine (dir.), Paris, Seuil, 2017, p.488.
- ²¹ *Ibid.*, p.486.
- ²² Maeve Tynan, « Introduction » à *Passages : Movements and Moments in Text and Theory*, Maeve Tynan, Marie Beville and Marita Ryan (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. xi. Notre traduction.
- ²³ Paul Claudel, Lettre à Gertrude Hindemith du 3 juillet 1953, *Correspondance musicale*, édition de Pascal Lécroart, Genève, éditions Papillon, 2007, p. 297.
-

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Qu'entend-on quand on lit ? Quelques réflexions théoriques sur la lecture mélomane

Damien Dauge

Per citare l'articolo:

Damien Dauge, *Qu'entend-on quand on lit ? Quelques réflexions théoriques sur la lecture mélomane*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 15-29.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1953>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1953>

ISSN: 1824-7482

Résumé

En tirant profit de récentes théories de la lecture et de l'écoute, cet article se propose de mettre à l'épreuve quatre réflexes de lecteurs mélomanes : l'emploi de métaphores musicales, la centralité de l'œuvre musicale et du répertoire, l'importance du sens dans la lecture et enfin la primauté du son dans l'écoute.

Abstract

Taking advantage of recent theories of reading and listening, this article proposes to test four reflexes of music-loving readers: the use of musical metaphors, the centrality of the musical work and the repertoire, the importance of meaning in reading and finally the primacy of sound in listening.

L'hallucination est une modalité indissociable de la perception, elle n'en est pas un dérèglement ou une exception. Elle en est, sous des formes diluées, la règle.

BONNET François J., *Les Mots et les sons. Un archipel sonore*, Éditions de l'éclat, 2012, p. 122.

Entre musique et littérature, on a beaucoup étudié la façon dont les mots cherchent à traduire, transposer *l'œuvre* musicale, réelle ou imaginaire. Le constat se révèle souvent déceptif : jamais un livre ne sera un concert. Toute littérature mélomane porte ce deuil d'une musique dont on déplore, ou vante, le caractère ineffable. Ce que propose ce numéro est bien différent, puisqu'il s'agit d'étudier comment l'écriture peut transcrire *l'écoute* musicale et ses émotions. La musicologie a opéré ce changement de cap, il y a de cela une vingtaine d'années, lorsque des musicologues se sont intéressés à l'écoute et à l'auditeur, se détournant alors de ces « objets fixes » que sont les œuvres, les partitions, les enregistrements.

Par-delà l'écoute, la démarche [...] consiste à chercher la musique, l'entendre devenir telle dans et par les pratiques musicales. Cette perspective a été ouverte par les travaux d'Antoine Hennion dans une approche qui visait à renverser le rapport à l'objet fixe, dont la partition ou le disque tendent à donner pour acquise la présence de la musique, alors que la musique est ce qui surgit (éventuellement) de ces objets, et de nous-mêmes, en s'appuyant sur eux.

Qu'entend on quand on lit ?

(VANDIEDONCK et DA LAGE-PY 2002 : 7)

Le domaine du *musical* s'élargit, ses contours s'estompent puisque la musique se définit alors comme « ce qui surgit (éventuellement) de ces objets, et de nous-mêmes, en s'appuyant sur eux ».

Dès lors, que peut-on tirer des théories de l'écoute pour lire les œuvres littéraires et réfléchir à la lecture ? Si l'on regarde ainsi du côté de la perception auditive, et non plus du répertoire musical, la littérature peut constituer un lieu privilégié de verbalisation des émotions musicales et de l'expérience esthétique. Mais elle peut aussi prétendre au statut d'objet dont « surgit (éventuellement) » une musique intérieure. Quel lecteur n'a aucune musique en tête ? Nous faisons l'hypothèse que lire et écouter seraient, dans notre for intérieur, moins distincts qu'on ne le pense. En tournant l'attention vers la perception auditive, les théories de l'écoute invitent, sur un plan méthodologique, à se séparer de quelques réflexes fréquents dans les études musico-littéraires.

Premier réflexe mélomane : céder à la tentation de la métaphore auditive et musicale

La métaphore musicale et auditive présente deux bénéfices. D'une part, comme le proposent les *Sound studies*, la métaphore auditive permet de sortir du visiocentrisme de notre culture littéraire et de notre représentation du monde. C'est le renversement paradigmatique que souligne Jonathan Sterne dans *Une histoire de la modernité sonore* : « Prendre au sérieux le rôle du son et de l'audition dans la vie moderne revient à jeter le trouble sur la définition visuelle de la modernité » (STERNE 2003 : 8). Les recherches musico-littéraires pourraient ainsi renouveler le vocabulaire de la narratologie où le *point de vue*, la *focalisation* signalent un régime attentionnel conçu comme visuel avant tout. D'autre part, la musique propose un lexique foisonnant, imagé, voire dépaysant ou folklorique pour décrire autre chose qu'elle-même, et en particulier l'écriture littéraire. On vante facilement la composition « musicale » d'un roman, ou la « musique » d'un poème. La métaphore rapproche les mots et les notes, le texte et la partition ; la musique devient une valeur ou une vague qualité que l'on peine à décrire. « Il s'agit en fait d'une sorte de forme symbolique zéro, comme

dirait Claude Lévi-Strauss, où l'on investit non pas un sens précis, mais une forme d'affectivité. » (VUONG 2003 : 15)

Pointent néanmoins deux risques méthodologiques. Tout d'abord, la métaphore musicale peut susciter un relâchement dans l'écriture analytique. Le désir d'écrire peut s'éveiller avec les émotions musicales ; mais le risque pourrait être que la « musique [soit] dans la méthode : abondance des métaphores de rythme, de consonance, d'accord, de puissance vibrante, synesthésique » (LYOTARD 1994 : 199). Le lexique musical se trouve parfois convoqué de façon abusive pour se substituer au lexique précis, technique de l'analyse. Le critique mélomane semble simplement heureux de convoquer le lexique de cet art qu'il aime tant. Aussi devient-il parfois difficile de savoir quel crédit accorder à ces métaphores musicales. C'est le cas par exemple dans ce passage d'*En lisant en écrivant* :

Un changement de rythme aussi essentiel, un ralentissement de même nature du *tempo*, plus important sans doute que la modification du matériel romanesque ou de la conception du personnage – et qui peut-être en fin de compte y préside et la commande – sépare dans l'histoire du roman *La Cousine Bette* ou *La Chartreuse de Parme* d'un côté, *Madame Bovary* de l'autre. Une suppression romanesque où les pages se bousculent l'une l'autre, où le contenu tourbillonne comme l'eau d'un réservoir qui se vide par le fond, comme si le monde tout à coup tentait de s'évacuer littérairement tout entier par un conduit trop étroit, congestionne d'un bout à l'autre la *Comédie Humaine*, confère aux ouvrages de Balzac la densité étouffante d'un monde agité qui touche, on dirait, à sa tension interne limite. Et l'*allegro* de la *Chartreuse*, plus aéré, est plus rapide encore : il est celui de voyageurs sans bagage qui ne s'encombrent même pas des volumineux fourgons balzaciens. Le *tempo* de Flaubert, dans *Madame Bovary* comme dans *L'Education sentimentale* est, lui, tout entier celui d'un cheminement rétrospectif, celui d'un homme qui regarde par-dessus son épaule – beaucoup plus proche déjà par là de Proust que de Balzac, il appartient non pas tant peut-être à la saison de la conscience bourgeoise malheureuse, qu'à celle où le roman, son énergie cinétique épuisée, de prospection qu'il était tout entier glisse progressivement à la rumination nostalgique.

(GRACQ 1980 : 17-18)

L'image du « tempo » et de l'« allegro » relèvent d'une métaphore musicale. Ailleurs, Gracq invite même son lecteur à lire Flaubert avec une « oreille romanesque¹ ». Mais l'entremêlement des analogies, dans l'extrait cité, remet en cause la pertinence de cette dimension musicale : le voyageur qui traîne ses bagages ou encore la plomberie romanesque du « conduit trop étroit » relativisent la posture d'écoute musicale – quoique cette dernière image ne soit pas sans faire penser au système auditif. Il est

Qu'entend on quand on lit ?

courant, ainsi, de rencontrer de façon plus ou moins rigoureuse le champ lexical de l'écoute et/ou de la musique que le symbolisme a si bien élevée au rang de modèle – on pourra se référer aux travaux de Frédéric Sounac sur la genèse de ce modèle musical². Cette critique des métaphores musicales remplaçables, contingentes, est déjà bien documentée et analysée : Christophe Imperiali affirme même que ce serait « enfoncer une porte ouverte que de [...] relever les détournements du vocabulaire musical quand il est appliqué à la littérature. » (IMPERIALI 2012 : 37)

Ensuite, à force d'employer des métaphores musicales ou auditives abusives, peut-être que l'on s'interdit de penser la possibilité d'une continuité réelle, intime, entre nos expériences de lecture et d'écoute. Au lieu de rapprocher, la métaphore éloigne. Dans sa thèse soutenue en 2007 consacrée aux « us et abus de la terminologie musicale à propos des œuvres de littérature », Edith Vanel estime que « le discours critique utilise la métaphore pour se "réapproprier" une réalité musicale hétérogène qui ne lui a jamais appartenu puisqu'elle n'a pas d'existence en matière littéraire. » (VANEL 2007 : 13) Que le vocabulaire musical devienne métaphorique quand on l'applique à la littérature prend ici l'aspect d'une pétition de principe : la métaphore est jugée inappropriée car la musique « n'a pas d'existence en matière littéraire ». Le postulat selon lequel musique et littérature sont « hétérogènes » ferme *a priori* la possibilité que leur réception, la lecture et l'écoute, partagent les mêmes mots. « Ne va-t-il pas de soi que le lexique musical ne saurait être applicable directement à la poésie ? » (IMPERIALI 2012 : 38)

Deuxième réflexe mélomane : s'attacher au répertoire, aux « œuvres fixes »

Par définition, le mélomane est un connaisseur du répertoire. L'attachement au répertoire présente le bénéfice poétique et esthétique du dialogue interartistique : faire un lien entre deux œuvres (une œuvre musicale et un texte littéraire), et comparer les deux, ce qui reste, ce qui échappe à sa « traduction » intersémiotique, son *ekphrasis*. On pourrait également y trouver un bénéfice affectif et social : c'est le plaisir du littéraire bien souvent mélomane qui se réjouit du dialogue interartistique.

Toutefois, l'analyse risque parfois de prendre la forme d'une conversation d'initiés fondée sur la connivence entre l'auteur et le lecteur mélomanes qui se di-

stinguent socialement en partageant des références auditives. On pense par exemple à ce que certains critiques ont pu reprocher à Mathias Énard pour son roman *Boussole*, lauréat du Prix Goncourt 2015, dont le protagoniste est musicologue. La mélomanie tend alors vers l'hermétisme de romans à clés³. En outre, des lectures trop attachées au répertoire musical présentent le risque de la déceptivité : le texte n'est pas un concert, l'œuvre n'est que suggérée, plus ou moins maladroitement. Le lecteur cherche la référence derrière telle ou telle mention musicale plus ou moins fugace. L'absence d'une référence claire paraît parfois regrettable, comme à François Nouvelmann : « A propos de Proust, on a beaucoup commenté la sonate de Vinteuil qui accompagne les émotions intérieures de Swann dans la Recherche, sans qu'on sache définitivement repérer de quel compositeur elle s'inspire. » (NOUVELMANN 2019 : 126) Au contraire, Hoa Hoï Vuong par exemple refuse cette tendance à identifier à tout prix l'hypothétique source réelle : « la critique qui s'emploierait systématiquement à revenir à des modèles présumés perd justement le sens profond de la description musicale chez Proust : elle méconnaît l'extraordinaire liberté d'invention, la cohérence et l'autonomie de sa musique fictive. » (VUONG 2003 : 403)

La lecture mélomane risque alors d'être lacunaire, en négligeant un certain nombre de passages musicaux au prétexte qu'on ne trouve aucune référence précise à une œuvre musicale. C'est ce que l'on pourrait appeler l'*opérocentrisme* : dans les études musico-littéraires, un discours trop centré sur les œuvres musicales a tendance à corréler la présence ou l'absence de la musique dans une œuvre littéraire aux seules références à des œuvres musicales. Or tous les écrivains ne sont pas mélomanes comme Balzac, Stendhal ou Romain Rolland. Flaubert, par exemple, est presque absent des panoramas musico-littéraires car on ne trouve dans ses textes que très peu d'œuvres mentionnées, mais plutôt de brèves mentions musicales, des scènes d'écoute ou de mauvaises musiques éparpillées dans son œuvre. Ces passages peuvent susciter un intérêt nouveau si l'on n'y cherche plus la transposition d'art mais l'écriture d'une perception, même fugace, d'un flux psychique et émotionnel que la musique stimule.

Enfin, la lecture présente le risque d'être trop littérale, en assujettissant l'effet qu'elle produit au degré de vraisemblance de la description musicale. « Fictionnellement, le monde du roman est un monde dans lequel on voit et l'on entend. Selon le

Qu'entend on quand on lit ?

degré de vraisemblance obtenu par le romancier, le lecteur pourra imaginaiement participer à cette expérience sensorielle prêtée aux personnages, la rapportant sans doute à son expérience propre. » (TROUVÉ 2010 : 10) Grand théoricien de l'expérience esthétique, Jean-Marie Schaeffer a montré au contraire que la fiction nous autorise à évacuer la dimension référentielle : « ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas. » (SCHAEFFER 2002) Notre imagination ne se limite jamais à la quantité de détails d'une description : un auteur n'a pas besoin de nous dire que le violon est en bois pour qu'on l'imagine tel ; et la simple lecture d'un mot ou d'un titre d'œuvre peut parfaitement nous faire entendre intérieurement des sons musicaux, déjà entendus ou non. La simple mention du titre *La Joconde* est déjà une évocation du tableau. L'ouverture de la *Cinquième symphonie* n'a pas besoin d'être longuement décrite pour résonner dans la tête du lecteur.

Troisième réflexe mélomane : concevoir la lecture comme le déchiffrement d'un sens

Il y a vingt ans, la Canadienne Frédérique Arroyas regrettait le faible intérêt porté au lecteur dans les approches musico-littéraires.

Malgré l'expansion et l'ampleur dont jouit ce champ d'investigation, il s'avère que, dans la critique musico-littéraire, le rôle du lecteur et les opérations de la lecture ont été négligés. Tout en restant implicites aux analyses, les processus et les opérations qui régissent la lecture musico-littéraire n'ont pas été constitués comme objet d'études en soi. Or, c'est dans ce domaine, où il est justement question de lectures qui oscillent entre le littéraire et le musical, où la musique vient en quelque sorte parasiter l'acte de lecture, qu'une telle approche est nécessaire et primordiale.

(ARROYAS 2001 : 11)

Frédérique Arroyas, de façon assez précoce, se montrait déjà consciente du renouvellement théorique que nécessitait une telle conception de la lecture. « C'est aux lecteurs que revient la tâche d'actualiser les ressources aurales (auditives) du langage écrit. L'acte de lecture est en effet beaucoup plus qu'un simple décodage menant à la compréhension d'un texte : la lecture fait intervenir le corps, l'imagination, la mémoire. » (ARROYAS 2001 : 10) Pourtant, Frédérique Arroyas n'explore pas tant ces « ressources aurales » de la lecture que la question du *sens* de la musique. Elle se

demande quelques pages plus loin « comment assurer l'interaction entre musique et littérature *si un des deux termes n'a pas de signification* ». (ARROYAS 2001 : 24) Mais on aurait tout aussi bien pu s'interroger sur la façon de penser l'interaction entre musique et littérature si un des deux termes n'a pas de *réalité* sonore. Aussi n'ose-t-elle pas parler d'écoute ; les nouvelles théories de l'écoute n'avaient pas encore modifié notre façon de penser les objets sonores et non-sonores.

Les pensées de la lecture ont, elles aussi, évolué. Elles se montrent désormais sensibles aux simulations, sensorielles ou perceptives, dans une dimension esthétique et pragmatique⁴, et plus seulement à la construction d'un sens par le truchement du langage. Marielle Macé s'intéresse ainsi à la vie intérieure d'un lecteur. Elle élargit le champ perceptif de celui-ci à « l'ensemble des événements mentaux causés par un énoncé, puis par un autre, et dont le déroulement dans un flux temporel, concret et individuel (fait de vitesses, de ralentissements, de plateaux, d'intensités différentielles) constitue la signification elle-même. » (MACÉ 2011 : 58-59) Or ces conceptions pragmatiques de la lecture, sensibles aux simulations sensorielles⁵, ouvrent bel et bien une nouvelle voie pour penser les relations entre texte et musique. Comme l'a suggéré Timothée Picard, « l'existence de "schèmes images" ou d'"images incarnées" polysensorielles » (PICARD 2014 : 396) révélée par les nouvelles perspectives cognitives ont une capacité à renouveler l'idée de correspondance des arts, qui « ne saurait donc être reléguée au seul rang de chimère plus ou moins fantaisiste. » A condition, peut-être, d'accepter que le point de rencontre se situe moins au croisement de deux œuvres ou de deux arts qu'il s'agirait de marier, que dans notre intimité perceptive, là où l'on croit entendre la voix des personnages ou les sons décrits par les mots.

Quatrième réflexe mélomane : séparer nettement entendre et ne pas entendre

Intuitivement, on accorde à l'oreille le monopole de l'expérience auditive. Pourtant, cette séparation hermétique entre *entendre* et *ne pas entendre* présente au moins deux inconvénients dans les études musico-littéraire. Primo, celui de réduire l'aspect sonore d'un texte aux sonorités des mots. Bien sûr une telle lecture par l'oreille se justifie dans les études poétiques, ou pour faire percevoir des effets d'harmonies imitatives dans la prose. Néanmoins on doit rester attentif à ce qu'on dit de la musique et

Qu'entend on quand on lit ?

de l'écoute musicale quand on parle alors de la musicalité d'un texte : la musique semble parfois réduite à de beaux sons ornementaux, à un agrément pour l'oreille...

C'est certainement Proust qui a, le plus rigoureusement, montré que la lecture – qui plus est celle du pasticheur, lecteur sensible par excellence – ne s'arrête pas aux phénomènes d'échos sonores :

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot.

(PROUST 1971 : 303)

La lecture ne nécessite pas une oreille tendue vers des allitérations mais une acuité auditive laissant percevoir l'air musical « sous les paroles ». Proust décrit la lecture au moyen d'une métaphore auditive, mais aussi d'une comparaison avec le chant, et précisément la technique du *rubato* romantique. Mais peut-être que ce qu'il croit être une extériorisation inévitable (« tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonais ») se passe déjà, intérieurement, dans l'écoute. Et si notre attention se chargeait de *presser*, *ralentir*, *marquer* les notes au moment même où on les percevait ? Cherchant à rompre définitivement avec la conception d'une écoute qui serait seulement l'audition, la pure réception passive, Peter Szendy a montré que l'écoute musicale se définit par notre façon de *ponctuer* ce que l'on entend. Chacun signe son écoute :

Que puis-je donc faire pour faire écouter cette écoute, la mienne ? Je peux répéter, je peux rejouer quelques mesures en boucle, et je peux dire, redire ce que j'entends. [...] Je soulignerais telle phrase, je doublerais telle note, j'écouterais telle mesure pour mettre l'accent sur tel motif, j'imaginerais et je transcrirais peut-être l'orchestre virtuel que j'entends pour qu'il te joue, sous ma direction, l'inflexion exacte de ce moment, dûment préparé et quitté avec art, tel qu'il résonne *précisément* à mon oreille. Je me ferais adaptateur, transcripteur, orchestrateur, bref, arrangeur, pour signer et consigner *mon* écoute dans l'œuvre d'un autre⁶.

L'écoute ainsi distincte de l'audition rejoint la lecture décrite par Proust. Celle-ci pourrait donc être musicale à condition de ne plus la circonscrire à l'audition de sonorités verbales. En lisant, on *écouterait* comme de la musique. L'essentiel se trouve

certainement moins dans un rapprochement du texte avec la musique que dans un rapprochement de l'écoute et de la lecture.

Secundo, à trop séparer entendre et ne pas entendre, on risque de négliger la puissance du texte et de l'imaginaire. Six mois avant la mort de l'écrivain, un débat épistolaire oppose Flaubert et Tourgueniev sur une scène de *L'Education sentimentale*, à savoir le tour de chant de Marie Arnoux, que l'on découvre au travers du regard amoureux de Frédéric⁷. Tourgueniev revient sur la capacité du lecteur à s'imaginer ou non ce passage musical :

Dans ce diamant il y a pourtant une tache, une seule : c'est la description du *chant* de Mme Arnoux. 1°) Telle qu'on se la figure – elle devrait chanter autrement et autre chose ; 2°) une voix de *contralto* ne peut pas chercher ses effets dans des notes *hautes*, la troisième encore plus *haute* que les deux premières ; 3°) il aurait fallu préciser musicalement ce qu'elle chante – sans cela l'impression reste vague et même un tout petit peu comique.

(TOURGUENIEV 1879 : 741)

D'aucuns pourraient estimer que Tourgueniev prend ici les traits caricaturés du lecteur mélomane, qui donne de pointilleuses leçons de vocabulaire technique et n'envisage pas de musique sans référence. Voici la réponse qu'apporte Flaubert :

Sans doute, le passage en question n'est pas fort ! Je le trouve même un peu coco. Cependant, une voix de contralto peut faire des effets de haut, témoin l'Alboni ? Et au fond vous me paraissez sévère ? Notez pour me disculper que mon héros n'est pas un musicien, et que mon héroïne est une personne médiocre.

(FLAUBERT 1879 : 745)

Flaubert n'a pas adopté, dans le roman, un point de vue mélomane comme l'aurait souhaité Tourgueniev : le passage est écrit *depuis l'oreille* de son personnage. A côté de sa réponse sur la tessiture des contraltos, qui prouve une certaine maîtrise technique, Flaubert assure donc qu'il a retranscrit l'écoute que fait un amateur d'une chanteuse médiocre, bien plus qu'il n'a décrit la musique depuis un point de vue omniscient et mélomane. Transcrire l'écoute subjective plutôt que la musique objective, telle pourrait être l'alternative de toute représentation littéraire de la musique. L'exemple le plus éloquent en ce sens pourrait être *Le Neveu de Rameau*. A propos de ce texte qui foisonne de références musicales, plusieurs études portent sur les effets produits par la lecture. Béatrice Didier commente les pantomimes où le Neveu incarne, corps et voix, la musique qu'il a en tête.

Qu'entend on quand on lit ?

Il n'est pourtant pas absolument sûr que le lecteur n'entende rien, même s'il n'entend pas un air précis, quand il lit : « Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture des *Indes galantes* ; jamais entendu chanter *Profonds abymes du Tenare, Nuit éternelle nuit* sans me dire avec douleur : voilà ce que tu ne feras jamais ». Même s'il est incapable de fredonner mentalement l'air (tiré du *Temple de la gloire* de Rameau), [le lecteur] sait que la musique passe par là dans le texte et il le lit autrement.
(DIDIER 1985 : 340)

On envisageait initialement comment le titre d'une œuvre déjà entendue pouvait à lui seul faire percevoir de la musique au lecteur. La lecture a aussi la capacité de faire naître chez le lecteur de la musique sans qu'il y ait nécessairement remémoration d'une œuvre citée. Béatrice Didier détaille encore davantage la stimulation auditive provoquée par la lecture du roman de Diderot :

Le lecteur entend d'abord les sons mêmes des mots qu'il lit [...]. Quand il s'agit de dire la musique, il entend encore autre chose, et surtout si, comme dans *Le Neveu*, il voit en même temps. Il entend une musique qui n'est pas forcément celle à laquelle pensait l'écrivain. A son tour il interprète ou même il invente. [...] Jamais deux lecteurs n'auront entendu le même « opéra fabuleux » en lisant *Le Neveu de Rameau*.
(DIDIER 1985 : 345-346)

Pour François Noudelmann, le lecteur idéal du texte de Diderot est au contraire celui qui aurait *effectivement* la musique dans les oreilles. C'est la raison pour laquelle il vante « l'immense mérite » de l'édition multimédia en ligne⁸:

A lire sans entendre, on oublie en effet que ce texte ne cesse de se référer à des pièces musicales, à des façons de chanter, le neveu de Rameau parodiant continuellement tel bruit, telle voix, tel instrument, telle intonation... [...] Une explication abstraite de ces références sonores passe complètement à côté des enjeux esthétiques et sociaux du texte. Faute d'avoir perçu, entendu, compris avec ses oreilles, un lecteur en reste à un savoir superficiel des querelles évoquées.
(NOUDELMANN 2019 : 237-238)

Le problème est que c'est précisément sans la musique que le texte devient lui-même... la pantomime d'une musique. Or, dans la fiction, celle-ci ne résonne que dans l'esprit fantasque de Jean-François Rameau. Contrairement au lecteur de l'édition multimédia, le lecteur du livre se trouve donc dans la même position que les spectateurs des divagations du Neveu dans le café de la Régence. La question se pose donc de savoir si l'on ne passerait pas, finalement, « complètement à côté des enjeux du texte » en ayant réellement dans les oreilles ces sons imaginaires.

Les éditeurs se sont assez peu saisis de l'opportunité de faire paraître des livres accompagnés de leur bande originale, y compris depuis l'avènement de la musique dématérialisée par le *streaming*. C'est sûrement qu'une description musicale n'est guère amenée à être complétée par une musique enregistrée ; pas plus qu'une description visuelle ne *devrait* s'accompagner d'une illustration voire d'une transposition en film. Les neurosciences ont récemment montré que la musique imaginée ou remémorée déclenche les mêmes réseaux cérébraux qu'une musique réellement entendue⁹. Toute musique est plus imaginaire qu'on ne le pense, et réciproquement toute musique imaginaire est plus écoutable qu'on ne pourrait le croire. Dans notre intimité auditive, ces délimitations sont incertaines : on ne peut décider où s'interrompt la *musique* proprement dite et où commence son usage métaphorique ou analogique. L'écoute et la lecture se situent toutes deux sur un continuum qui va de *tout entendre* à *ne rien entendre*. De même qu'il existe, selon Pierre Bayard, une infinité de positions entre avoir *tout* et *rien* retenu à la lecture d'un livre, de même l'expérience de l'écoute et de la lecture nous déplacent constamment sur cet axe auditif.

Conclusion : entre lecture verbale et simulation perceptive

Il fallait peut-être être tombé dans l'œuvre d'un *mélomanophobe* comme Flaubert pour en venir à prescrire ce programme anti-mélomane à quatre temps :

- Oublier la métaphore musicale si elle présuppose une différence irréductible entre la lecture et de l'écoute.
 - Évacuer l'Opéra, abandonner, un instant, le confortable siège du temple de la musique où l'œuvre donne l'idée que la présence de la musique est indiscutable.
 - Fermer le dictionnaire, pour laisser un temps de côté l'obsédante question du *sens* de ce qu'on lit et de ce qu'on entend.
 - Se boucher les oreilles, afin de négliger les sonorités anecdotiques qui parviennent aux oreilles pour mieux laisser la musique « surgir (éventuellement) » des textes et de soi-même « en s'appuyant sur eux ».
- (VANDIEDONCK et DA LAGE-PY 2002 : 7)

Qu'entend on quand on lit ?

Dans un bel article intitulé « Les yeux du théâtre », Jean de Guardia et Marie Parmentier ont développé l'idée que le lecteur d'une pièce de théâtre se livre à une double expérience. Par une « lecture fictionnelle » le lecteur se représente mentalement le personnage, tandis que par une « lecture scénique » on s'imagine le comédien jouant le personnage. « Entre ces deux types purs se dessine un continuum sur lequel se situe toute lecture individuelle, alternance aux proportions variables entre lecture fictionnelle et lecture scénique. » (DE GUARDIA et PARMENTIER 2009 : 140) La lecture des représentations littéraires de la musique pourrait, de la même manière, se situer sur un continuum qui va d'une lecture *verbale*, qui s'en tient à la compréhension lexicale, à une lecture *figurative*, catalyseur d'auditions mentales, de simulations perceptives. Bien sûr l'imagerie auditive d'un lecteur n'est pas aussi riche, structurée et durable qu'une musique composée qui parviendrait à ses oreilles. C'est ce que notent aussi les deux auteurs à propos de la lecture scénique du théâtre : « Notre magasin à accessoires mental n'est pas infini, loin s'en faut, nos décorateurs virtuels sont toujours les mêmes et manquent d'imagination, et nous faisons, comme les metteurs en scène réels, avec les moyens du bord et nos finances mentales. » (DE GUARDIA et PARMENTIER 2009 : 144) Aucun lecteur n'improvise mentalement une sonate ou une symphonie à la lecture d'une description littéraire, même si les plus doués peuvent ensuite composer une œuvre d'après leur lecture. Il n'en demeure pas moins que les mélomanes littéraires peuvent se réjouir : la lecture, même sans référence à un répertoire musical existant, peut bien éveiller quelque simulation perceptive.

Bibliographie

Articles

- DE GUARDIA J. et PARMENTIER M., « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 131-147. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>.
- IMPERIALI C., « La musicalité refusée », dans SOUNAC F. (dir.), « La Mélophobie littéraire », *Littératures* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 26 décembre 2013, consulté le 27 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/181>.
- SCHAEFFER J.-M., « De l'imagination à la fiction », dans *Vox Poetica*, en ligne, 2002, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- PICARD T., « Correspondance des arts et indicibilité de la musique chez Wackenroder, Tieck et

- leurs héritiers », dans ERGAL Y.-M. et FINCK M. (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 385-396.
- TROUVÉ A., « Lire le roman : entre comprendre et percevoir », dans *Voir et entendre par le roman. Approches interdisciplinaires de la lecture*, n°4, Epure, Collection Approches interdisciplinaires de la lecture, 2010.
- VANDIEDONCK D. et DA LAGE-PY É., « Présentation », *MEI*, n°17, « Musique. Interpréter l'écoute », L'Harmattan, 2002, p. 7-13.

Ouvrages

- ARROYAS F., *La Lecture musico-littéraire*, Les Presses de l'Université de Montréal, Espace littéraire, 2001.
- DIDIER B., *La Musique des Lumières*, Presses Universitaires de France, 1985.
- FLAUBERT G., *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. V.
- GRACQ J., *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980.
- LYOTARD J.-F., *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, Débats, 1994.
- MACE M., *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, NRF Essais, 2011.
- NOUDELMANN F., *Penser avec les oreilles*, Voix Libres, Max Milo, 2019.
- PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- SOUNAC F., *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Classiques Garnier, coll. "Perspectives comparatistes", 2014.
- STERNE J., *Une Histoire de la modernité sonore* [2003], La Découverte, coll. La Rue musicale, 2015.
- TOURGUENIEV I., Lettre à Gustave Flaubert, 13 novembre 1879. Dans FLAUBERT G., *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. V.
- VANEL E., *Us & Abus de la terminologie musicale à propos des œuvres de littérature : l'emploi des métaphores musicales dans la critique littéraire de langue française et anglaise entre 1890 et 1940*, Thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, soutenue le 8 décembre 2007.
- VUONG H., *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2003.

¹ « Je pense qu'il y a une oreille romanesque comme il y a une oreille musicale : elle est sensible aux rythmes à longue période. Il me semble que Flaubert, par exemple, en était largement pourvu, alors qu'il n'avait pas toujours pour la phrase (malgré le célèbre « gueuloir ») l'oreille qu'on lui prête généralement, et qu'il a trop sensible aux rythmes décoratifs. » GRACQ J., « Entretien avec Jean Roudaut », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1224.

² SOUNAC F., *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Classiques Garnier, coll. "Perspectives comparatistes", 2014.

³ « Vous apprendrez tant qu'il est probable que vous ne vous souviendrez de presque rien » écrit par exemple Philippe Lançon dans *Libération*, le 7 octobre 2015.

⁴ « Depuis quelques années, le vocabulaire semble avoir beaucoup changé, comme a changé le sentiment de ce que l'on attend des livres et de ce que les livres attendent de nous. Une perspective esthétique et pragmatique prend sans doute la relève de l'approche globalement sémiotique qui a longtemps prévalu dans les façons de réfléchir à la lecture littéraire ; parallèlement, le mot "interprétation" s'éloigne, au profit d'un vocabulaire souvent plus anthropologique : "pratiques", "gestes" ; on ne s'intéresse plus forcément à propos des livres à des textes à déchiffrer, mais plutôt à des objets esthétiques, inducteurs de conduites – conduites mentales, perceptives, morales, ou sociales. » MACÉ M., « Questions de lecture, entre expérience et appropriations », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/mace.html>.

⁵ « Une simulation en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques et proprioceptives), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions). Une telle réactivation est dite off-line, car elle se fait en l'absence du stimulus réel ou sans que l'action concernée ne soit effectuée. » BOLENS G., *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Editions BHMS, 2008, p. 5.

⁶ Peter Szendy, *Ecoute*, op. cit., p. 22.

⁷ « Elle se tenait debout, près du clavier, les bras tombants, le regard perdu. Quelquefois, pour lire la musique, elle clignait ses paupières en avançant le front, un instant. Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens. » *L'Éducation sentimentale* [1869], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. IV, p. 195.

⁸ L'édition multimedia du Neveu de Rameau est consultable ici : DIDEROT D., *Rameau's Nephew - Le Neveu De Rameau: A Multi-Media Bilingual Edition*. Edited by Marian Hobson, 2nd ed., vol. 4, Open Book Publishers, 2016. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt1d41cx6. Accessed 27 Apr. 2021.

⁹ Voir par exemple une synthèse en anglais sur « l'imagerie mentale auditive » dans HUBBARD T. L., « Auditory Imagery : empirical findings », *Psychological Bulletin*, Vol. 136, no 2, 2010, p. 302-329. En France, voir notamment les travaux d'Hervé Platel ou encore Nicolas Farrugia.

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

« Brèche dans l'écoute » : écrire « avec la musique » dans *La Troisième Main* de Michèle Finck

Irène Gayraud

Per citare l'articolo

Irène Gayraud, « *Brèche dans l'écoute* » : écrire « avec la musique » dans *La Troisième Main* de Michèle Finck, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 30-46.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1958>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1958>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Cet article examine un cas très spécifique d'écriture mélomane centré sur la traduction des émotions musicales : le recueil de poésie *La Troisième Main* de Michèle Finck (Arfuyen, 2015). Ce recueil est né d'une expérience d'écriture singulière : la poétesse, momentanément aveugle à la suite d'une opération des yeux connaît, dans le noir total, une plongée dans la musique et un approfondissement de l'écoute. L'œil refermé fait éclore et s'ouvrir, plus que jamais, l'oreille, qui accueille, qui souffre, qui jouit et qui, souvent, s'interroge par l'écriture. Le dispositif du recueil est original, inédit : chaque poème est accompagné du titre d'une œuvre musicale, du nom du compositeur et des interprètes, parfois également de la citation de paroles chantées, avec leur traduction. Chaque poème devient donc à la fois *traduction d'une écoute* et d'émotions vécues lors de l'écoute, et désir d'*inclusion* de l'œuvre musicale dans la poésie elle-même. Si l'expérience d'écriture de ce recueil est singulière, l'expérience de lecture l'est aussi car, grâce aux informations liminaires sur le titre de l'œuvre musicale donnant naissance au poème, elle fait appel à la mémoire musicale et émotionnelle du lecteur, voire convie à une écoute et une lecture simultanées, ou à la réécoute à travers le poème.

Abstract

This article examines a very specific case of music-loving writing centered on the translation of musical emotions: the collection of poetry *La Troisième Main* by Michèle Finck (Arfuyen, 2015). This collection was born from a singular writing experience: the poet, momentarily blind following an eye operation, experiences, in total darkness, a dive into music and a deepening of listening. The closed eye leads the ear to open more than ever. It welcomes, suffers, enjoys and often questions itself through writing. The arrangement of the collection is original, new: each poem is accompanied by the title of a musical work, the name of the composer and the performers, sometimes also the quotation of sung lyrics, with their translation. Each poem therefore becomes both a translation of listening and of the emotions experienced during listening, and a desire to include the musical work in the poetry itself. If the writing experience of this collection is unique, so is the reading experience because, thanks to the preliminary information on the title of the musical work giving birth to the poem, it calls on musical and emotional memory of the reader, or even invites to simultaneous listening and reading, or to re-listening through the poem.

Tous les recueils poétiques de Michèle Finck témoignent d'un rapport vital à la musique. Dès son premier opus, *L'Ouïe éblouie* (FINCK 2007), nous découvrons des poèmes liés à des compositeurs ou à des interprètes – Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Vivaldi, Monteverdi, Mozart, Haendel, Claudio Arrau – et une connaissance intime de la musique, apprise depuis l'enfance. Dans *Balbuciendo* (FINCK 2012), nous rencontrons Debussy et Messiaen. Le recueil *Connaissance par les larmes* (FINCK 2017) déployait, dans une de ses sections, le thème des larmes à travers des œuvres musicales. Enfin, son dernier recueil, *Sur un piano de paille* (FINCK 2020), signalait dès son titre l'importance du piano dans la vie et l'œuvre de la poétesse. Mais c'est sans aucun doute dans *La Troisième Main* (FINCK 2015) que l'entreprise d'écriture « à et avec la musique » (FINCK 2015 : 129) est la plus centrale : elle est le projet du recueil tout entier.

Ce recueil, constitué d'une suite de cent poèmes nous conduisant de Bach à Berio en passant par une cinquantaine d'autres compositeurs de musique classique et contemporaine, et même par le jazz, est né d'une expérience d'écriture singulière : la poétesse, momentanément aveugle à la suite d'une opération des yeux connaît, dans le noir total, une plongée dans la musique et un approfondissement de l'écoute. L'œil refermé fait éclore et s'ouvrir, plus que jamais, l'oreille, qui accueille, qui souffre, qui jouit et qui, souvent, s'interroge par l'écriture. Le dispositif du recueil est original, inédit : chaque poème est accompagné du titre d'une œuvre musicale, du nom du compositeur et des interprètes, parfois également de la citation de paroles chantées, avec leur traduction. Chaque poème devient donc à la fois *traduction d'une écoute* et d'émotions vécues lors de l'écoute, et désir d'*inclusion* de l'œuvre musicale dans la poésie elle-même. Si l'expérience d'écriture de ce recueil est singulière, l'expérience de lecture l'est aussi : grâce aux informations liminaires sur le titre de l'œuvre musicale donnant naissance au poème, chaque texte fait appel à la mémoire musicale et émotionnelle du lecteur, voire convie à une écoute et une lecture simultanées, ou à la réécoute à travers le poème. Michèle Finck, par ces poèmes, répond à une double interrogation : comment écrire non pas *sur* la musique, mais *avec* elle ? Comment *partager* une écoute musicale par la poésie ? Ce désir de partage de l'écoute passe par un très grand travail sonore et rythmique du poème, pensé pour traduire

l'émotion musicale, de même que par une très forte présence du corps comme l'entité *mue* par la musique, corps souffrant ou jouissant et s'unissant au son.

1. « *Noir avec torche de musique* » (FINCK 2015 : 129) : les conditions d'écoute et d'écriture

La poétesse ne fait pas mystère de l'expérience de cécité qui fut à l'origine de son écriture : une note finale et un poème liminaire intitulé « Cicatrisation » dévoilent l'opération des yeux nécessitant une convalescence entièrement plongée dans le noir qui, par l'effacement du sens de la vue, ouvre « une brèche dans l'écoute » (FINCK 2015 : 129), à une profondeur encore jamais vécue. La musique accompagne la poétesse durant toute sa convalescence, elle est « torche » dans le « noir », tandis que « le son est guérison » (FINCK 2015 : 9). Michèle Finck a longuement analysé la fonction sotériologique de la musique, notamment dans son ouvrage *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien panseur* (2014), où la musique répare et rédime un rapport au monde ou à soi meurtri ou difficile. Mais ici cette fonction sotériologique prend en charge la matérialité du corps elle-même : la musique guérit à la fois l'âme et le corps blessé, opéré et n'opérant plus que par l'ouïe pour entrer en contact avec le monde. L'absence de lumière pour les yeux conduit la poétesse, lors de l'écoute d'œuvres musicales, à des « illuminations sonores » (FINCK 2015 : 9), par le transfert d'une donnée visuelle – la lumière – en une donnée auditive, ainsi que le faisait déjà le titre de son premier recueil *L'Ouïe éblouie*. Ces illuminations sonores sont intérieures – contrairement à la vue qui se projette et scrute, l'oreille reçoit, intériorise – et affectent le corps tout entier pour le guider comme une « torche de musique », dans une démarche à la fois heuristique et salvatrice.

La singularité de cette expérience d'écoute est si radicale qu'elle semble même apparaître l'écoute musicale à une forme de seconde naissance. C'est dans le poème consacré à la *Troisième leçon de ténèbres* de Couperin (FINCK 2015 : 23), à l'ouverture de la seconde partie du recueil, que se lit cette renaissance par le son. Le titre choisi par Couperin, avec l'adjectif « troisième », entre en résonance avec le titre choisi par Michèle Finck pour son recueil, tandis que la « leçon de ténèbres » ne peut que faire écho à la cécité momentanée de la poétesse. Le texte latin utilisé par Couperin est cité par Michèle Finck dans ce poème (« *Attendite et videte* ») : il signale

que la vue est conditionnée par une attente, par une forme de patience – dans son sens étymologique de souffrance également. La privation de la vue place la poétesse dans une position de vulnérabilité nouvelle, dans une obscurité face à laquelle la musique joue un rôle protecteur : la « leçon » de ces ténèbres se révèle au dernier vers du poème, « L’obscur est nu dans les langes des sons ». Être aveugle revient à être comme un nouveau-né dans le monde, cherchant à tâtons, nu et désarmé, entouré seulement des langes protecteurs des sons, ici ceux de Couperin qui savent « enluminer[r] la douleur ». Le sème de la lumière, présent à nouveau dans le terme *enluminer*, vient dire à quel point, au cœur du noir et de la cécité, c’est la musique qui éclaire, et qui linge la douleur.

2. *Écrire avec la musique : un dispositif poétique original*

Du linge à la langue, il n’y a qu’un pas, et le fin travail sonore effectué par Michèle Finck dans ce recueil nous encourage à le franchir¹. Car il s’agit bien, pour comprendre l’expérience d’écoute profonde à l’œuvre dans *La Troisième Main*, d’interroger le travail poétique qui l’accompagne. Si les sons musicaux sont « langes », ils sont aussi « langue », mis en poèmes, et c’est sans doute la *langue des sons* créée par Michèle Finck qui a pour vocation d’emmailloter l’obscur et de tracer une voie lumineuse. Elle le formule explicitement dans la note finale du recueil : « non pas poèmes *sur* la musique, mais poèmes *à* et *avec* la musique ; poésie et musique intensément mêlées » (FINCK 2015 : 129). On peut en effet penser que toute parole poétique écrite à partir de l’écoute d’une œuvre musicale est condamnée à parler *de* la musique, à écrire *sur* elle, la préposition *sur* pouvant renvoyer à une idée de recouvrement, dans laquelle les mots viendraient, malgré tous les efforts du poète, recouvrir la musique, empêchant de l’entendre. Michèle Finck se propose au contraire d’écrire *à* la musique – comme en une forme d’hommage – mais surtout *avec* elle. Il faut comprendre cette préposition *avec* dans de multiples sens : les conditions même d’écriture du recueil font que, durant un temps de repos et d’isolement, les poèmes peuvent être écrits – du moins en partie – simultanément à l’écoute des œuvres musicales qui leur donnent naissance. Ils sont partiellement écrits *pendant* l’écoute. Ils tentent en outre de se tenir au plus près de la musique grâce à un dispositif inédit et systématique dans tout le recueil : l’inclusion dans le poème du nom du compositeur, du titre de

l'œuvre, du nom des interprètes, et même parfois du texte des parties chantées. Ainsi, par exemple, pour le poème consacré à Porpora :

Porpora : Germanico in Germania
Cecilia Bartoli. Il Giardino Armonico.

« Parto, ti lascio, o cara.
Non sara tanto amara
La pena del morir. »
Sensualité de la douleur.
Qui se sépare et monte haut
Dans le pourpre et brûle.
Musique répare-t-elle ce qui sépare ?
Silence est-il l'ombre du secret ? (FINCK 2015 : 24)

Où commence, ici, le poème ? Non pas lorsque les paroles de la poétesse prennent le relais de la citation du texte musical, mais bien dès la mention du nom du compositeur. L'enchaînement des noms propres et du titre de l'œuvre, tout en paronomases et en jeux d'échos, fait entrer les créateurs de la musique dans le poème, dans son travail sonore. Mais se crée surtout un entremêlement du poème et de la musique en cela que les sonorités de ces noms propres et du titre résonnent jusque dans le texte chanté cité (de « Porpora » à « *Parto, o cara* », de « *Germania* » à « *amara* », avec inversion du son *rma* en *mar*), puis essaient discrètement dans les mots choisis par Michèle Finck : le « monte haut » semble faire écho au « Armonico », tandis que le terme « pourpre » renvoie à « Porpora ». Par ce dispositif, un fil sonore est ainsi tissé entre compositeur, interprètes, texte chanté et texte poétique, qui se trouvent tous embrassés par le poème.

Le désir que le poème, par les moyens langagiers qui sont les siens, parvienne à inclure en son sein quelque chose de la musique, se révèle également par le passage, dans certains poèmes, des indications présentes sur les partitions : « *Andantino* », « *Adagio* » ou « *Sehr rasch* » à l'ouverture de poèmes consacrés à Schubert (FINCK 2015 : 25, 41, 58), « *Perdendosi* » à la toute fin du poème faisant écho à *La Fille aux cheveux de lin* de Debussy (FINCK 2015 : 49), « *Vivace ma non troppo* » pour le double concerto de Brahms ((FINCK 2015 : 62), parmi d'autres. Ces indications d'allures ou de dynamiques ont une double destination performative : elles valent, en tant qu'éléments de la partition, pour la musique et son interprète, mais en faisant leur entrée dans le poème, elles valent aussi comme des guides de lecture pour le poème

lui-même. Le lecteur mélomane de *La Troisième Main* est invité à lire le poème selon la même allure, la même dynamique que celle de l'œuvre musicale qui a donné naissance au texte. Entremêler des éléments textuels performatifs appartenant au domaine de la musique – les mots sur la partition – au texte poétique est une manière, pour Michèle Finck, de faire coïncider rythme de lecture et rythme d'écoute, tout en faisant entrer dans le poème des termes spécifiquement musicaux, rares en poésie.

3. Traduire la musique ?

Si les poèmes de *La Troisième Main* sont pensés pour s'entrelacer à la musique, pour « intensément » se mêler à elle – pour que, dans l'espace du poème, puisse entrer quelque chose de la musique – Michèle Finck a recours, dans le dernier texte du recueil, à une métaphore parlante. Elle désire ainsi que ses « poèmes soient vitraux//Sonores » (FINCK 2015 : 127), laissant passer la lumière de la musique tout en la colorant par les mots. La métaphore du vitrail nous rappelle, dans le domaine de la traduction, celle de la translucidité, proposée par Walter Benjamin². Dans *La Tâche du traducteur* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1917-1918), le penseur affirme en effet que la traduction doit être *translucide* (*durchscheinend*) (BERMAN, 2008 : 168) : si la traduction transforme l'original, elle ne doit pas le recouvrir : elle doit, à travers elle, laisser filtrer la lumière de l'original, le faire *désirer*. Si nous poursuivons l'exploration de cette analogie, l'écriture des poèmes de *La Troisième main* pourrait être pensée comme forme de traduction de la musique, dans laquelle la musique occuperait la place d'un texte original à la fois nécessairement perdu et présent dans la traduction. Tout comme dans un processus de traduction, dans lequel il ne s'agit pas de reproduire l'original, mais de le transmuier dans une autre langue, de le recréer, il ne s'agit pas de reproduire la musique – tâche impossible pour un texte –, mais bien de faire passer dans le poème l'illumination intérieure qu'elle crée. Le poème constitue alors un élan vers la musique qui lui a donné naissance, un désir de la musique : il s'écrit *avec* elle de la même manière qu'un rapport indissoluble est tissé entre l'original et sa traduction.

Ainsi, certains poèmes du recueil semblent se tenir au plus près des événements sonores de la musique, comme s'ils tentaient de traduire la musique en mots, et de faire sentir l'écoute de « l'original » à travers sa « traduction ». Ils sont fort nombreux

dans le recueil, mais le poème consacré aux *Trois strophes sur le nom de Sacher* de Dutilleux en est un exemple emblématique :

Dutilleux : Trois strophes sur le nom de Sacher

Marc Coppey : violoncelle

Torsion sonore à tâtons. Cordes jouées à vide.

Âpre le violoncelle rougeoie à pic

Entre l'extrême grave de la douleur et le suraigu.

Soudain devient braise jusqu'aux interstices.

Silence. Coup de gomme dans la musique. Saignée. (FINCK 2015 : 64)

On voit que le poème utilise toutes les ressources possibles pour s'approcher concrètement de ce qui se joue dans la musique : éléments de description objective et technique, telle la mention des « cordes jouées à vide », celles du « grave », du « suraigu » ou du « silence » ; métaphores chargées de faire sentir au lecteur les tensions extrêmes du son (« torsion sonore à tâtons », « âpre », « rougeoie à pic », « braise », « coup de gomme », « saignée ») ; rupture du vers créant une suspension intense sur « à pic », qui permet de relire le « à vide » qui précède non plus comme une simple caractéristique de jeu sur les cordes, mais comme, déjà, l'image d'un son se tenant au bord d'un précipice, au bord du vide ; extrême brièveté de certaines « phrases », réduites souvent à un seul mot ; insistance subtile de la couleur rouge, celle du feu, du sang, de la violence, mais aussi celle du violoncelle, le visuel venant s'accorder avec le sonore.

Tout comme un traducteur propose au lecteur sa lecture de l'original, Michèle Finck propose donc à son lecteur son écoute d'œuvres musicales, à ceci près que *La Troisième Main* fonctionnerait un peu comme un ouvrage bilingue. En effet, l'inclusion dans le poème des noms du compositeur et des interprètes ainsi que du titre de l'œuvre écoutée font que le lecteur mélomane peut écouter – réellement ou intérieurement – l'œuvre en question *en même temps* qu'il lit, un peu comme le lecteur d'une traduction en bilingue peut lire simultanément l'original et sa traduction. La lecture du texte se fait ainsi *avec* la musique dans ce recueil, qui invite son lecteur à une forme d'écoute double.

4. Une expérience de lecture inédite : l'écoute double

La Troisième Main offre au lecteur mélomane une expérience de lecture inédite, dans laquelle son oreille se dédouble entre musique et texte. Le poème fait, dès la mention du titre de l'œuvre musicale qui lui a donné naissance, appel à la mémoire musicale du lecteur, le conviant inconsciemment à fouiller dans sa « musicothèque » intérieure pour entendre en lui, soudain, une mélodie, qui s'entremêle à la lecture du texte. Ce phénomène se vérifie d'autant plus lorsque, pour les œuvres vocales, une partie du texte chanté est cité dans le poème. Ainsi du poème consacré à *La Flûte enchantée*, qui cite le bien connu « *Papapapapapapagena ! Papapapapapapagena !* » (FINCK 2015 : 75), ou encore de celui reprenant le texte ouvrant *Marguerite au rouet* de Schubert, « *Meine Ruhe ist hin/Mein Herz ist schwer* » (FINCK 2015 : 30) : ces mots ne sont évidemment pas, bien qu'ils soient des mots, du simple texte : par la mémoire musicale du lecteur, ils sont immédiatement de la musique, *cela chante* dans l'esprit du lecteur. Impossible, même, pour un lecteur mélomane – et dans le cas d'œuvres aussi connues –, de *ne pas entendre* la musique en même temps que le texte³. Cette écoute se met en branle dès l'identification de l'œuvre musicale par le lecteur, et se poursuit jusqu'au bout du poème, toujours bref – cinq vers, toujours, comme les cinq doigts de la main – brièveté peut-être pensée pour que le souvenir de l'œuvre musicale ne s'estompe pas au cours de la lecture, pour que la mélodie vague encore dans l'oreille du lecteur lorsqu'il arrive au dernier vers.

Michèle Finck parvient ainsi à nous faire écouter ses poèmes *avec* la musique, de même qu'elle les a écrits *avec* la musique. Nous expérimentons à la fois l'écoute de la musique telle qu'elle résonne en nous, et l'écoute de la musique telle qu'elle résonne en Michèle Finck, qui traduit son écoute en poème. S'y entremêlent en outre d'autres écoutes, qui font partie des références intimes de Michèle Finck et constituent sa manière propre d'écouter. Le poème consacré au lied *À la musique* de Schubert (FINCK 2015 : 32) dialogue intimement, par exemple, avec l'écoute d'Yves Bonnefoy, ami et figure paternelle pour Michèle Finck, qui a longuement analysé sa poésie. Ce poème de *La Troisième Main* qui nomme la « Voix de Kathleen Ferrier », semble faire écho au poème « *À la voix de Kathleen Ferrier* » (BONNEFOY 1982 [1958] : 159) qui figure dans le recueil *Hier régnant désert* de Bonnefoy. Les deux textes célèbrent la voix de l'interprète, sa « douceur » pour l'un, sa « bonté » pour l'autre, en

s'interrogeant sur un au-delà de la musique, sur la voix de Kathleen Ferrier comme tension vers une forme de transcendance pourtant faite pure présence ici-bas par la musique. Ainsi, chez Michèle Finck, l'interrogation « Musique est-elle désir de Dieu ? » répond aux hypothèses d'Yves Bonnefoy : « Comme si au delà de toute forme pure/Tremblât un autre chant et le seul absolu », « Il semble que tu connaisses les deux rives », « Il semble que tu puises de l'éternel ». Il y a donc ici une triple écoute : notre écoute intérieure de Schubert mêlée à celle de Michèle Finck, elle-même mêlée à celle d'Yves Bonnefoy. Au delà, donc, de créer une expérience de lecture double *avec* la musique, il s'agit pour Michèle Finck de nous faire écouter son écoute de la musique dans toute sa richesse, écoute chargée de ses lectures personnelles et de ses émotions propres.

5. *Le partage de l'écoute*

La notion de partage est essentielle pour Michèle Finck : un de ses désirs majeurs dans l'écriture est que celle-ci soit partageable, que le poème soit partageable. Ce souci est encore renforcé dans *La Troisième Main* en cela que la poétesse tente de rendre, par un poème partageable, son écoute partageable, tâche difficile s'il en est. Peter Szendy a longuement analysé ce phénomène, qui veut que l'on désire de l'autre qu'il puisse écouter notre propre écoute d'une œuvre, qu'il écoute exactement ce que nous avons entendu, désir dont la réalisation semble impossible, tant chaque écoute est singulière. Le critique s'interroge : « Peut-on *faire écouter une écoute* ? » (SZENDY 2001 : 22). C'est pourtant bien à ce désir que répond cette poésie écrite *avec* la musique : elle désire le partage absolu d'une écoute, une communion totale avec l'autre à travers la transmission d'une manière singulière d'entendre une œuvre. C'est avec raison que Peter Szendy affirme que pour répondre à ce désir, il faudrait réécrire l'œuvre, ainsi que le fait l'arrangeur musical, figure qu'il rapproche ensuite de celle du traducteur. Nous voici donc revenus à cette figure de Michèle Finck en traductrice, non pas tant de la musique elle-même que de son écoute de la musique, à travers des poèmes vitraux laissant, par translucidité, désirer la musique qui leur a donné naissance, et transparaître les illuminations sonores ressenties par la poétesse.

Pour Michèle Finck, il semble que le désir de faire écouter son écoute passe par plusieurs vecteurs qui fonctionnent ensemble : un travail sur la transmission des émotions musicales ressenties, ainsi qu'un travail sur le son du texte. Il s'agit, dans *La Troisième Main*, d'aiguiser l'oreille du lecteur à l'écoute d'une écoute de la musique à travers l'écoute du texte lui-même, de l'amener à écouter de manière fine le travail sonore du texte, dont dépend, pour la poétesse, l'expression des émotions musicales. Traduire les émotions musicales, ce n'est pas seulement dire ce que la musique nous fait, c'est transmuier cette émotion dans les sonorités et les rythmes du poème. Les exemples abondent dans le recueil, et nous pourrions citer presque chaque poème, tant ce procédé d'incarner l'émotion musicale au sein de l'écoute même du poème est prégnant. Le bref poème consacré aux *Sonates* pour clavecin de Scarlatti parvient à nous faire relier, grâce au travail sonore, une émotion auditive à une vision, et enfin à la sensation du toucher léger des doigts sur le clavecin :

Scarlatti : *Sonates*.
 Scott Ross : clavecin

Musique : pluie d'or
 Sur la *Danae*
 Du Titien. Trilles.
 Triples croches claires.
 Musique : art du toucher. (FINCK 2015 : 37)

C'est un véritable travail d'orfèvrerie sonore qu'opère ici la poétesse : les sons du poème se déploient à partir des sons contenus dans les noms du compositeur et de l'interprète ainsi que dans le terme « clavecin ». Le nom « Ross », par inversion sonore, conduit à l'« or » tombant sur Danae, puis au ro du terme « croches » ; le « ar » au cœur du nom de Scarlatti paraît mener à l'« art » du dernier vers, tandis que les « t » et les « k » de « Scarlatti », « Scott » et « clavecin » essaient partout dans le poème. Ce travail sonore sert en réalité à nous faire parcourir avec Michèle Finck le chemin de son émotion musicale, qui s'incarne dans le son. La sonorité argentine du clavecin, ainsi que le toucher léger de Scott Ross se muent en pluie d'or, tandis que se forme en la poétesse le souvenir de la Danae du Titien. Comment faire écouter au lecteur la singularité d'une écoute qui grâce à une sonate de Scarlatti voit soudain apparaître une toile du maître de l'école vénitienne ? Michèle Finck choisit pour ce faire le travail sonore en prolongeant le nom de Scarlatti en celui du Titien par la su-

ture de leur syllabe commune, ti, l'une à la fermeture et l'autre à l'ouverture de leurs noms, et en faisant se propager ce son (légèrement modifié), en le faisant rebondir comme les doigts sur le clavier dans les termes « Trilles » et « Triples », jusqu'à sa version épurée ne conservant que le « t » dans le dernier terme du poème, « toucher ». De même, les « k » présents sept fois dans le poème (« Scarlatti », « Scott », « clavecin », « Musique », « croches claires », « Musique ») semblent s'adoucir dans le « ch » final du « toucher ». Les consonnes liquides, quant à elles, relient le « clavecin » à la « pluie », et la pluie aux signes musicaux eux-mêmes, des « trilles » aux « triples croches claires ». Ainsi, l'écoute musicale qui conduit Michèle Finck à une émotion visuelle s'associant in fine à une sensation tactile alliant sautilllements et légèreté se transmet au lecteur par le travail sonore du poème : l'émotion de l'écoute musicale se transmet par l'écoute du poème.

C'est même parfois une illumination métaphysique offerte par la musique qui se trouve traduite dans le poème par le travail sonore :

Britten : Les Illuminations.
Paul Sacher. Janine Micheau.

Voix soupèse le néant.
Avec dans la bouche le croc
De l'hameçon de Dieu.
Musique cravache l'âme.
Assez entendu. L'os ose l'oméga. (FINCK 2015 : 121)

L'interrogation sur le sacré logeant à l'intérieur de la musique ne se résout pas ici sur le plan du sens, mais bien sur le plan du son. À la violence de cet « hameçon de Dieu » dans la bouche, à celle de ce cravachage de l'âme par le néant, répond un effet final de paronomase qui fait qu'il n'est pas besoin d'en entendre plus, « l'os ose l'oméga » comme si le corps rejoignait le sacré, en « osmose » avec lui. Le « m » qui manque à « os ose » pour former le terme *osmose* apparaît ensuite dans « oméga », pour signaler le déplacement du corps en Dieu, sa fusion avec lui, qui ne se situe plus au-delà, mais dans l'intériorité de la poétesse. Le lecteur ici parvient à écouter quelque chose de l'écoute de Michèle Finck, marquée d'abord par le manque de Dieu, par le néant qui fait souffrir l'âme, à travers le manque constitué par l'absence du *m* entre « os » et « ose » : le lecteur *entend* ce manque, tandis que l'arrivée du *m* dans le terme « oméga » vient réparer ce manque, suturer les termes distants. L'oreille du

lecteur se déplace vers ce *m*, comme l'os du corps ose de déplacer vers l'oméga divin. La musique permet ici, malgré les souffrances et les doutes de l'âme, une illumination réconciliatrice, qui porte aussi bien sur l'être que sur les rapports entre la poésie et la musique, fondues l'une dans l'autre en cela que le poème tente, par le travail du son, de traduire une émotion musicale singulière, vécue, comme souvent dans *La Troisième Main*, dans le corps même de la poétesse.

6. Le corps écoute

L'expérience métaphysique et spirituelle que nous venons de lire dans le poème consacré aux *Illuminations* de Britten passe par le physique, par le corps : c'est l'« os » qui « ose » se tendre vers l'oméga, et non pas l'esprit. Tout se passe comme si le travail sonore de *La Troisième Main* se faisait le témoin d'émotions musicales vécues avant tout physiquement, par un corps concret qui sent la musique, plutôt que par une intellectualisation de celle-ci. « Écouter par tous les pores de la peau » (FINCK 2015 : 109), enjoint la poétesse dans le poème consacré aux *Vêpres* de Rachmaninov. Les émotions musicales sont *motion* du corps, ressenties dans la chair, avant que d'acquérir les noms abstraits de sentiments divers. Une manière pour Michèle Finck de faire écouter son écoute est bien de solliciter, par la mise en jeu de son propre corps, le corps du lecteur lui-même : nous sommes invités tant à écouter le texte qu'à vivre physiquement ce que la musique fait à la poétesse ; c'est ainsi que nous nous tenons au plus près de son écoute.

Il y a dans tout le recueil une forme de corps à corps avec la musique, qui investit l'oreille, et au delà tout le corps féminin. Si la *Sonate opus 111* de Beethoven convoque l'« autre face de l'oreille » (FINCK 2015 : 39), c'est « l'ouïe » qui « soudain s'agenouille » (FINCK 2015 : 93) à l'écoute d'*Eugène Onéguine*. La musique convie donc l'écoute de la poétesse et ses instruments – oreille, ouïe – à un bouleversement concret qui passe par un changement de position très physique : « autre face », ou « agenouillement » permettant de visualiser cette autre partie du corps que sont les genoux, ici recueillis tout autant que l'écoute. L'image de l'os, qui renvoie au plus profond du corps, à ce squelette qui nous tient debout et qui *fait corps* le plus longtemps après la disparition de la chair, est récurrente dans le recueil : le *Requiem* de Fauré offre une « délivrance de l'os » (FINCK 2015 : 18), tandis que la *Messe en si* de

Bach fait que soudain « L'os est debout » (FINCK 2015 : 20). L'implication du corps est particulièrement sensible dans les poèmes consacrés à Billie Holiday, qui soulignent que l'âme est en réalité partie prenante du corps, et inversement, loin de tout dualisme. L'âme n'y est en jeu que par sa dimension physique :

Billie Holiday : *Who Wants Love?*

Yeux de l'âme saignent. Oreilles
De l'âme saignent. Voix arcboutée
Autour d'une fêlure ventrale. Ailes noires
Dans les nuits blanches. Transe utérine.
Body and soul. Perce-neige noire crie. (FINCK 2015 : 102)

Malgré la triple présence de l'idée d'âme – deux fois en français et une fois en anglais –, le texte est saturé par des émotions portées par le corps : parties du visage, sang, « voix arcboutée » comme s'il s'agissait de jambes, cri final. Mais c'est surtout la présence d'un corps féminin qui s'impose, à travers cette « fêlure ventrale » qui convoque l'image de la vulve ; à travers aussi la « transe utérine » qui est bien à la fois celle de l'interprète et celle de la poétesse à l'écoute de la chanson. Très souvent en effet il est impossible de distinguer le corps de l'interprète affecté par la musique du corps de la poétesse ; ainsi, à l'ouverture du poème suivant consacré à la déchirante chanson *Strange Fruit* de Billie Holiday, du vers « Voix noire serre le gosier » (FINCK 2015 : 103). Il y a ici deux gosiers qui se serrent à l'unisson, et font que le lecteur, de manière concrète, nette, sent également son gosier se serrer à la lecture de ce vers, tandis que le souvenir de la chanson résonne en lui. L'écoute très physique de Michèle Finck affecte notre propre corps, et nous conduit non seulement au plus près de son écoute, mais aussi au plus près du corps de l'interprète, voire du corps de la musique, qui apparaît fréquemment dans *La Troisième Main*.

Se joue en effet dans ce recueil une sorte de transfert physique – pour ne pas dire érotique – entre le corps et la musique : le corps qui ressent les émotions musicales devient corps de la musique. Ce n'est donc pas seulement la musique qui *meut* le corps, c'est aussi le corps qui affecte la musique, qui la dote de caractéristiques physiques. Un poème manifeste de manière nette le *glissement* qui s'opère entre le corps de la poétesse et celui des sons, devenus alors une entité féminine :

Gershwin : *Rhapsody in blue*.

Columbia Jazz Band.

Glissando à la clarinette : lente montée
 Du désir le long de la colonne vertébrale
 Jusqu'à la moelle du cri. Crue de rythmes.
 Lignes félines du piano s'enroulent autour
 Des corps. Le clitoris des sons sourit. (FINCK 2015 : 51)

On voit comment, dans un premier temps, le fameux *glissando* de clarinette qui ouvre l'œuvre joue sur le corps de la poétesse : il est montée de désir physique très précisément localisée. D'un mouvement ascendant le long de la colonne, le désir s'enfonce ensuite dans l'os jusqu'à la moelle, pour enfin s'extérioriser en cri, sans doute orgasmique. Cette expérience s'ouvre ensuite à « des corps », comme dans une forme d'extase collective, qui devient *in fine* celle des sons eux-mêmes. L'originalité de ce poème tient à ce que les sons, rarement personnifiés en poésie, se retrouvent ici dotés d'un clitoris, organe spécifiquement féminin, alors que le terme *son* est masculin en français. Il est sans doute possible de lire ici un double transfert, ou un double glissement. Tout d'abord celui, le plus évident, du corps féminin de la poétesse à un corps des sons, qui sourirait et jouirait de concert avec elle. Mais également celui, sonore, des termes « *glissando* » et « clarinette » au terme « clitoris ». Le « *gli* » du « *glissando* », au contact du « *cl* » de « clarinette », semble mener au « *cli* » de « clitoris », tandis que le son « *ri* » sature le poème : « clarinette », « cri », « rythmes », pour finalement revenir dans « clitoris » et clore le poème dans « sourit ». Ce travail sonore crée un effet de pure jubilation du corps féminin et de la musique devenue corps à travers le poème, dont les sonorités semblent à tout instant rire, et frémir de sensualité.

Si, dans ce poème, le phénomène de transfert du corps de la poétesse au corps de la musique grâce au travail sonore est très net, il est sensible à des degrés divers au fil du recueil, qui nous donne à lire un « corps musical » multiple. Ce sont tantôt les instruments eux-mêmes qui sont dotés de corps – le piano ayant, par exemple, un « cœur » (FINCK 2015 : 53) ou des « commissures » (FINCK 2015 : 43) –, tantôt la voix, déjà corporelle, qui redouble sa corporalité lorsque « la vulve de la voix/Jubile » (FINCK 2015 : 106), ou qu'elle est dite, dans un beau néologisme, « Untérinétoillée ». D'autres fois, les sons eux-mêmes acquièrent une corporalité concrète : se font des

« Entailles/Dans la chair des graves » (FINCK 2015 : 46), le « Silence [...] cligne de l'oreille » (FINCK 2015 : 48), les « sons » possèdent de la « moelle » (FINCK 2015 : 77), de la « chair » (FINCK 2015 : 104), des « nerfs », une « rétine » (FINCK 2015 : 114) ou des « sexes » (FINCK 2015 : 119), ils peuvent être « écartelés » (FINCK 2015 : 104) comme un corps mis à la torture, mais peuvent aussi porter des « plaies acoustiques » qui « cicatrisent » (FINCK 2015 : 123). Toutes ces caractéristiques physiques dessinent, dans chaque poème, un des traits changeants du « visage/De la musique » (FINCK 2015 : 97), qui se trace à partir des émotions musicales traversant le corps de la poétesse, et venant se transmettre au corps du lecteur. Le corps écoutant de Michèle Finck constitue donc une sorte de pont tendu entre la musique et nous à travers le poème, lieu d'une traduction à la fois sonore et physique des émotions musicales.

Expérience d'écriture et de lecture inédite, *La Troisième Main* mène le désir d'écrire avec la musique jusqu'au bout du corps et du travail sonore du poème. L'écoute, à tous les niveaux, en est la clé : écoute de la musique par la poétesse ; double écoute, pour le lecteur, du poème joyau d'orfèvrerie sonore et des souvenirs musicaux qu'il porte en lui ; partage physique, entre la poétesse et le lecteur, d'une écoute traduisant les émotions musicales. « Écouter n'est rien encore. Réécouter est tout » (FINCK 2015 : 127), nous murmure Michèle Finck dans le dernier poème du recueil intitulé « Lévitación », qui répond au poème d'ouverture « Cicatrisation », nous invitant ainsi, dans un effet de boucle, à reprendre encore la travail d'écoute – tant de la musique que des poèmes entremêlés à elle. Si nous suivons cette invitation et revenons au premier poème, nous redécouvrons, au dernier vers, que « les sons maintenant nous écoutent » (FINCK 2015 : 9), preuve, s'il en fallait encore, du rapport de *réciprocité physique* que Michèle Finck tisse avec la musique, rapport auquel *La Troisième Main* nous initie à travers le vitrail sonore des poèmes.

Bibliographie

Littérature primaire

BONNEFOY Y., *Hier régnant désert, Poésie*/Gallimard, Paris, 1982 [Mercure de France, 1958, revu 1978].

FINCK M., *L'Ouïe éblouie*, Voix d'encre, Paris, 2007 [Poèmes écrits entre 1983 et 2003].

- *Balbuciendo*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2012.
— *Connaissance par les larmes*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2017.
— *Sur un piano de paille*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2020.
— *La Troisième Main*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2015.

Littérature secondaire : ouvrages

- BENJAMIN W., *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1917-1918.
BERMAN A., *L'âge de la traduction*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2008.
FINCK M., *Poésie moderne et musique, vorrei e non vorrei*, Champion, Paris, 2004.
FINCK M., *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien penseur*, Champion, Paris, 2014.
NÉE P. (dir), *Revue Nu(e)* N°69, « Michèle Finck », Poezibao (en ligne), 2019.
NOUDELMAN F., *Penser avec les oreilles*, Max Milo, Paris, 2019.
SZENDY P., *Écoute. Une Histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.

¹ Peut-être même faut-il entendre dans ce terme de « langes » un écho avec le terme « l'ange ». Alors que les cierges sont éteints, les ténèbres feraient advenir une lumière mystique : celle de l'apparition d'un ange sonore, ou peut-être musicien.

² Il faut d'ailleurs noter que Michèle Finck est elle-même traductrice et défend la conception d'une traduction qu'elle nomme « cliraudiente », à l'écoute du son du texte original. Voir notamment sa récente traduction d'un choix de poèmes de Trakl, qui définit cette notion de « cliraudience » dans une éclairante postface : Georg Trakl, *Les Chants de l'enténébré*, Poèmes choisis et traduits de l'allemand par Michèle Finck, Arfuyen, Paris-Orbey, 2021.

³ Sur la capacité d'un texte à nous faire entendre des sons dans notre tête lors de la lecture, on pourra se reporter à l'ouvrage de François Noudelman, *Penser avec ses oreilles*, 2019.

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

L'écriture émue de l'écoute musicale : le dire en mue du poème chez Christian Prigent et Dominique Fourcade

Caroline Andriot-Saillant

Per citare l'articolo:

Caroline Andriot-Saillant, *L'écriture émue de l'écoute musicale : le dire en mue du poème chez Christian Prigent et Dominique Fourcade*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 47-64.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1962>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1962>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Dans *Point d'appui* (P.O.L., 2019), Christian Prigent est amené à dire ce que la chanson lui fait, et ce que la chanson fait au poème. Le poète se range parmi les écrivains qui, depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'à Valère Novarina, voient dans la chanson la « dégonflette de l'ego », et le moyen d'un sevrage émotionnel, anti- « pathos pâteux ». Cette opération de démontage de la « mécanique lyrique » exclut-elle aujourd'hui la recherche du poème dans l'écoute émue de la chanson, « matière-émotion » première ? Christian Prigent dit la chanson vouée à des « émotions familières, codifiées », et s'il en admire parfois la ligne claire, il se dirige, au-delà, vers l'espace infigurable du réel poétique, où passerait cependant « le continu d'émotion musicalisée (d'énergie) qui fait écrire (et chanter). » Dominique Fourcade, un autre poète « P.O.L. », livre un essai en poème voué à l'écoute du son dans la chanson. S'y joue sur trois plans entrecroisés l'action de l'émotion musicale dans l'écriture : un processus d'individuation dans l'affectivité et de désindividuation heureuse dans la communauté (l'émotion est l'émoi, mouvement et sortie de soi du sujet). Un travail dans la langue qui, sans mimer exactement son objet musical, se dérègle pour s'ouvrir à l'exploration du son (l'émotion est commotion, impulsion créatrice bouleversée). Enfin, la connaissance et la conscience du poème dans tout objet artistique dont l'émotion déplace les dénominations établies vers l'inconnu (l'émotion se traduit dans la mue vocale du dire poétique destabilisé).

Abstract

In *Point d'appui* (P.O.L., 2019), Christian Prigent is led to say what song does to him, and what song does to the poem. The poet ranks among the writers who, from the end of the 19th century until Valère Novarina, see in song the "deflation of the ego", and the means of emotional weaning, anti-"pasty pathos". Does this operation of dismantling the "lyrical mechanism" exclude today the search for the poem in the emotional listening of the song, the primary "material-emotion"? Christian Prigent says that song is dedicated to "familiar, codified emotions", and if he sometimes admires its clear line, he moves beyond it towards the untouchable space of poetic reality, where "the continuous musicalised emotion (energy) that makes people write (and sing) passes through". Dominique Fourcade, another "P.O.L." poet, delivers an essay in poem dedicated to listening to sound in song. The action of musical emotion in writing is played out on three intertwined levels: a process of individuation in affectivity and of happy de-individuation in the community (emotion is emotion, movement and exit from the subject). A work in language which, without exactly mimicking its musical object, is disrupted to open itself up to the exploration of sound (emotion is commotion, a creative impulse turned upside down). Finally, the knowledge and awareness of

the poem in any artistic object whose emotion displaces the established denominations towards the unknown (the emotion is translated into the vocal mutation of the destabilised poetic word).

La revue *Europe* a fait paraître en mars 2020 un dossier « Poésie et chanson » dirigé par Sylvain Dournel. Les deux premières contributions sont celles de Christian Prigent (« La lyre et la flûte ») et de Dominique Fourcade (« fredon »). Ces deux écrivains déjouent la question d'une hiérarchie entre un art supposé mineur, ou populaire (la chanson) et d'autres formes d'arts supposés majeurs, ou savants (la musique savante et la poésie)¹. Christian Prigent fait jouer la poésie tout à la fois contre la chanson et contre une poésie lyrique emphatique. Dominique Fourcade ignore la question hiérarchique au nom d'un « métier du lyrisme » qui englobe poésie et chanson. Au-delà de ces différentes approches, la chanson accompagne continuellement les deux poètes, et leurs écritures la pratiquent poétiquement. Il s'agit donc d'analyser comment l'écoute musicale engage la question de la valeur dans une logique réinventée par l'expérience émotionnelle. Dans ces deux articles, qui se situent entre la note, l'essai et le poème, les écrivains se mettent à l'écoute de leur propre écoute et la retranscrivent, analysant l'action de l'émotion dans leur écriture, hier et aujourd'hui. L'écriture de ces textes elle-même réfléchit leur écoute émue et met en œuvre son action poétique. L'enjeu est alors de cerner, dans leurs différences et leur confrontation, deux poétiques contemporaines de l'écriture comme écoute sonorisée par l'émotion, - à laquelle prend part la chanson.

1. « La lyre et la flûte » de Christian Prigent

Toute chanson n'émeut pas : Christian Prigent évoque son pouvoir de stabilisation des émotions, de leur simplification, voire leur épuration. Il cite Rimbaud qui trouve dans les « refrains niais » et « rythmes naïfs » de quoi « fixer » ses propres « vertiges ». La chanson serait plutôt l'éteignoir des émotions que leur combustible, le moment où le flux s'interrompt. Chez Novarina, les chansons « trouent » sa « logogonie » (DOURNEL, 2020 : 8).

Les témoignages de poètes convoqués par Prigent forment l'assise liminaire d'un discours évaluatif ambigu. Que la chanson n'exalte pas les émotions est une vertu, continuellement métaphorisée dans un lexique médical ou hygiéniste : « C'est une que-

sation de santé » (DOURNEL, 2020 : 9). Elle forme ainsi le remède nécessaire à l'emphase rhétorique et lyrique ainsi qu'à la poésie de l'ontologie, contre lesquelles les avant-gardes des années 60 et 70 ont lutté. Mais l'ambiguïté évaluative tient à la description même de cette action efficace : c'est par son infériorité esthétique que le remède agit contre la hiérarchisation des discours poétiques (« trivialité », « mauvais goût »), ce qui ne serait rien encore dans une œuvre largement carnavalesque. Le point d'achoppement, c'est que la chanson a le mauvais goût d'être de la mauvaise poésie. Prigent procède à un double refus : « rien à garder qui végète faux noble entre le sabot roturier des chansonniers et l'aristocratique fumée qui sort parfois (rarement) du crâne des poétiques exaltées ! » Si la chanson émeut, c'est négativement : elle accouche d'un « vide », terme dont l'antépiphore marque une transformation de l'action (le verbe) en substantif (sans contenu) : « Vide les autres poétiques boursouflées. Pour rien mettre à la place que ce dégel et ce vide. » (DOURNEL, 2020 : 9).

Pourtant l'activité de l'écrivain doit se poursuivre, sous la forme d'un infinitif qui peut servir de programme ou d'hypothèse herméneutique du travail des autres : « Aller de l'un à l'autre, sans cesse, en vitesse. » A partir d'émotions négatives (un refus fécond, sans doute nécessaire à sa définition de la poésie), Christian Prigent réintègre alors la chanson aux procédures possibles de l'écriture, par son efficace. Elle vaut comme outil à l'intérieur d'un processus de fabrication qui en passe par l'« égarement » esthétique et l'« arrangement » formel qui expulse tout pathos mimétique. Et dans ce double refus (du trop et du trop peu), Prigent définit la chanson comme borne extérieure de la poésie : « Plutôt qu'opposer banalement poésie (savante, profonde, artiste : Hugo) et chanson (populaire, superficielle, artisanale : Béranger) essayer de penser cet entre-deux que dessine Rimbaud, ce qui s'y articule, pourquoi, comment, poussé par quoi, allant vers où. » (DOURNEL, 2020 : 10). Pour Prigent, la question n'est pas celle de la chanson mais bien celle de la poésie. Toutefois elle est frangée par la question de la chanson et soulevée par les émotions négatives qui poussent (« par quoi ? ») à écrire et à chercher à écrire.

Tout l'article de Prigent travaille sur ces marges : il se découpe de manière apparemment aléatoire en blocs de textes titrés qui, par leurs revirements, jeux de nuances, mettent en œuvre la poétique de la polysémie, du suspens du sens, du creusement d'un entre-deux au risque du vertige auxquels aspire sa poésie. Cette inten-

tionnalité ne marche pas droit : elle a besoin des relances sur la touche, impulsions négatives d'un rappel de la médiocrité chansonnière. Ainsi la partie intitulée « Pharmakon » (DOURNEL, 2020 : 9) se clôt-elle sur un « bémol » qui accumule les griefs à l'encontre de « la chansonnette *mainstream* ». Mais de manière inattendue, la proposition suivante (« Faire danser les ours », p. 10) reconduit la définition de la poésie vers la chanson, retour épuré du suffixe diminutif : « Mais se donner la chance qu'au bout du compte ça, qu'on écrit sans y penser (aux chansons), en fasse, quand même (des chansons) : qu'à travers les découpes non prédécoupées en strophes et refrains passe, non voulu, imprévu, le continu d'émotion musicalisée (d'énergie) qui fait écrire (et chanter). » (DOURNEL, 2020 : 11). La phrase appellerait en elle-même une analyse prosodique de sa performativité. La reprise inversée des phonèmes de « ça » dans « fasse » et « passe », accentuée par les virgules, suffit à dire l'effectuation, dans un mouvement renversant, involontaire et conducteur. La chanson offrirait à la poésie la chance de sa facilité et de son effet d'entraînement. Une telle utopie émeut-elle dans l'écoute de la chanson ?

A deux reprises, Prigent parle d'« amour » de la chanson. Dans la partie « Tête en l'air », il se dit « [a]moureux de tout ça », allusion aux refrains qui l'entêtent, et dans la dernière partie, évoquant Joyce, Desnos et Hölderlin, il généralise cet amour, ou du moins ce goût : « Tous ont aimé ça, plus ou moins en douce. » (DOURNEL, 2020 : 14) L'écho « Tous » et « douce » joint en une communauté secrète les « amoureux » de la chanson, dont fait partie Prigent : la communauté est secrète, car cet amour pour moins que le poétique serait inavouable, mais peut-être aussi parce que le désir de poésie aurait pour horizon enfoui certains traits d'une chanson poétiquement réussie. Prigent ne dit pas précisément pourquoi les chansons l'obsèdent et se garde de se dire spécifiquement touché par telle ou telle chanson. S'il se dit « amoureux de tout ça », cela ne signifie pas qu'une chanson puisse l'émouvoir en tant qu'artiste. La chanson demeure à l'état de paradigme général, tenu à distance du corps à corps circonstanciel et particulier, qui susciterait l'effusion de l'auteur. Dans ce paradigme, chaque exemple réalise une potentialité particulière du tout de la chanson. La chanson tendrait vers la poésie par la réunion (utopique et désirable) de traits discursifs objectivables (énonciatifs, mimétiques, structurels) que Prigent énumère.

Mais le plus réjouissant est que la réussite se produise là où on ne l'attendait pas : dans le « moins que poétique » (« On attend souvent moins dans les ballades populaires », DOURNEL, 2020 : 12). Le schéma chiasmatique du poétique noble mais décevant et de la chanson ignoble mais réussie opère une torsion qui a une valeur esthétique (et éthique) en elle-même, et configure un horizon valable en tant que moteur du désir, à distance. L'énumération se clôt sur l'expression de la jubilation de l'auteur : « Quelle vivacité ! quelle tension, dense d'humanité ! ». Ce n'est donc pas l'écoute d'une chanson particulière qui suscite l'expression de l'admiration et du plaisir : ces émotions esthétiques prennent un tour général dans l'écoute d'un effet global, qu'il s'agirait de transférer vers un projet poétique, en conservant l'utopie de l'inattendu, du non-voulu. Et cette écriture émue ne dit pas la beauté des chansons, qui ne formerait pas un critère suffisant de poéticité. Elle se tourne immédiatement vers son expression par la négative et la mise à distance ironique, au moyen des guillemets : « combien de poèmes « savants », à côté, sont balourds, coquets, rengorgés, faussement « profonds » : dégoûtants ! » L'émotion négative demeure la matière et le moteur privilégiés de l'écriture, qui se forme dans la grimace, dans la torsion de celui qui se détourne.

La confrontation a une fonction heuristique et aboutit à l'expression émue de ses résultats. Elle est relancée dans un dernier déplacement vers la question centrale : celle de l'esthétique et de l'éthique de la chanson face à la vraie poésie cette fois, et non la poésie décriée. Le constat est sans appel : en poésie, « [ça] tambourine et trompette un peu. Pourtant : Hölderlin, Rimbaud, Artaud. L'intuition, le tremblement, à les lire, acquiesce : « c'est cela. » » (DOURNEL, 2020 : 14). L'émotion se représente en troisième personne comme un effet quasi sublime. La fonction de la chanson en est réduite à la détente, elle ne défait pas les représentations existantes, elle repose dans le déjà-formé et le déjà-su, tandis que le poète déforme son visage à souffler dans la flûte de Marsyas.

La construction argumentée de Prigent a esquissé ce qui pouvait soutenir, dans la chanson, « le pouvoir émotif du son » (DOURNEL, 2020 : 13), expression qu'il emprunte à Nietzsche pour désigner la vocation de la poésie. Mais il écarte largement ce « pouvoir émotif » de la chanson au bénéfice de la poésie. Le parcours dessine pourtant des événements figuraux : il fait jouer les forces de déconstruction réciproque

de la chanson et d'une poésie fausse, il ouvre l'espace d'un attachement persistant et partagé aux airs chantés, attachement sous-tendu par le rêve (inavouable ?) d'une poésie chansonnière réussie, pour, *in fine*, faire grimacer cette affectivité sans émotion significative, au regard de la sublime déformation qu'opère la poésie, ciblant le réel qui excède les codes institués. La chanson a valu comme pierre de touche d'une vie émotive plus haute qui s'accomplit pourtant dans son souvenir parfois grotesque, parfois exemplairement simple et dépersonnalisé.

2. *Chansons de Christian Prigent : Point d'appui et Demain je meurs.*

L'organisation et le contenu de l'article proviennent des notes du journal publié sous le titre *Point d'appui* chez P.O.L en 2019. Ces notes préparatoires sont datées du 30/09 au 2/11 de l'année 2018 (p. 381 à 309). Elles ont été légèrement remaniées pour la version de l'article. L'un des changements frappants est une réécriture de la phrase exprimant l'émotion devant la poésie de Hölderlin, Rimbaud et Artaud. Dans ses notes, Prigent avait écrit : « « L'émotion sidérée, à les lire, acquiesce : c'est cela. » (p. 404). L'expression d' « émotion sidérée » est remplacée par un double substantif sujet « L'intuition, le tremblement ». Les termes finalement choisis déplacent vers une intelligence intériorisée et vers le symptôme physique la catégorie de « l'émotion », dont l'épithète « sidérée » pourrait renvoyer, par hypallage, à l'auteur et sa mise en spectacle. Les articles définis devant « intuition » et « tremblement » écartent eux aussi cette figure personnelle. Ce n'est pas la voix de l'auteur qui assume la validation « c'est ça », termes désormais encadrés de guillemets dans une propopée des sources et signes de l'émotion elle-même, qui n'aurait rien à voir avec le sujet. Il ne s'agit pas ici de pudeur, mais de projet poétique, où la physiologie évacue les formes connues du pathos personnel.

Dans son article sur les émotions esthétiques, Carole Tagon-Hugon articule la pratique d'un art anti-esthétique dans les avant-gardes des années 1960-1970 et le refus des émotions esthétiques jugées régressives. Ici, l'expression émue se dissocie de la notion explicite d'émotion au profit d'un désordre du corps, et elle écarte la notion de beauté. Pourtant la question de la valeur, qui doit toujours être posée², ne peut pas toujours s'en passer, et Prigent peut y avoir recours pour saluer l'oeuvre de Jude Stéfán, par exemple (au sujet du premier poème d'*Elégiades*) : « Ce genre d'assertion

n'est sans doute pas de mise mais il faut que je dise d'abord que je trouve cela *beau*. C'est-à-dire insolent et élégant, dense et délié, rapide et concentré, limpide et obscur, animé *de l'intérieur* par la vitesse de succession des images, les écholalies sonores et les variantes métriques. » (PRIGENT, 2014 : 252-253).

Parce que la chanson n'émeut pas comme la poésie, et parce que la poésie n'a pas son lieu dans la représentation immédiate des émotions, la chanson peut être déformée en direction de la poésie. Ce sont les qualités stylistiques de la chanson qui retiennent, sans toutefois accéder à la beauté puisqu'elle n'entre pas dans le système de qualifications antithétiques qui suscitent le jugement et l'émotion esthétique de Prigent devant le poème de Jude Stéfan. Pourtant la procédure est double et quelque peu contradictoire : « il ne faut pas écrire de chanson *dans les formes*. » (DOURNEL, 2020 : 11). Or, c'est la chanson qui permet de « garder la forme » (précisément de s'alléger du poids de densité et de risque de l'informe). L'écriture de la chanson sera dès lors « é-mue », c'est-à-dire tirée hors d'elle-même, de son éventuelle expression subjective, de son immanquable monotonie formelle, vers le « pouvoir émotif du son » (p. 13). Dans *Point d'appui*, la série des notes pour l'article de la revue *Europe* est interrompue par les réflexions consignées à la date du 22/10, portant sur *La Femme à la cafetière* de Cézanne. Prigent note que l'art du peintre met « en mouvement la matière traitée (sons, mots, lignes, couleurs) et que du vivant, du coup, sensiblement s'y partage. » Et il ajoute : « Le mouvement (dans le temps) est donné à la musique. Concéder seulement à la poésie (qui doit toujours refonder les raisons qui la font s'y attacher et relancer les procédures qui du coup lui incombent : rythmiques, sonorisées, espacées – emportées contre la stase des images et l'articulation des significations). » (PRIGENT, 2019 : 398). L'analyse concomitante de la peinture et de la poésie et de leur vocation au mouvement éclaire aussi la rythmique générale de ces notes ponctuées d'interludes et de chansons.

D'abord, la scansion générale du livre est assurée par la discontinuité de la forme diariste, mais cette forme institue aussi la relative continuité temporelle des dates et du propos. L'interlude survient de manière impromptue dans cette chaîne et opère plusieurs changements de régime : il est lié à une circonstance anecdotique consignée dans le journal et il est écrit en vers. La vie de l'esprit se retrempe dans une réalité physique, qui est à la fois celle de l'expérience corporelle du monde et celle du

rythme poétique. Au fil des pages sur les rapports entre poésie et chanson survient ainsi, à la date du 6 octobre, un « interlude : trempette pascalienne » (p. 386). L'occasion est celle d'une baignade, où les touches olfactives et tactiles dominent : « Beau temps revenu : bain (dernier de la saison ?) Eau 15°, petit vent, soleil coupant. » Un poème transpose alors le contenu de quelques lignes descriptives, déjà fortement scandées. Un appel à la vocalité sourd à cet endroit du livre, comme pour souffler, se délasser et se reprendre. Le poème-interlude déjoue la composition régulière de la chanson mais elle en exploite aussi les possibles irrégularités. Les trois premières strophes sont des quatrains, mais la dernière est un sizain, et les trois dernières strophes sont suturées par des mots brefs qui commencent en amont d'elles-mêmes, en anacrouse :

« Aux d'
Éplis impurs aux bulles
Expirées des sul
Fures trempe ton di
Méthylé derme » (p. 387)

Les rimes suivies forment le dessin linéaire d'une chanson. Le mètre varie majoritairement entre l'hexasyllabe et l'heptasyllabe, mais les vers présentent des signes mathématiques qui, s'ils étaient prononcés, feraient exploser le mètre : « $L'∞$ = anis + topi / Nambour + céleri ». La chanson devient-elle inchantable ? Le cluster des notations sensorielles condense ce que la chanson ne peut exposer dans sa transparence, c'est bien là que l'infini poétique du réel la déporte et la quitte. La leçon (pascalienne) en volume est infligée aux chansons plates décriées dans la note qui précède, double attaque passée sous silence dans l'article d'*Europe* : « Moins encore la mode, répandue il y a peu, de l'objectalité feutrée façon Vincent Delerm. Pas si loin, quoique en plus rusé, pseudo-modeste, saucé au jus de (ras des) pâquerettes et édulcoré de sentimentalisme *mezza voce*, de ce qui a eu lieu il y a trente ans dans la « grande » poésie : prosaïsme aplati, a-lyrique, sous influence de l'objectivisme américain (George Oppen, etc.). » (p. 386). Dans l'interlude de la « trempette pascalienne », la proposition se dépersonnalise en deuxième personne sans s'objectiver de manière a-lyrique. L'adresse lyrique invite à l'expérience métaphysique au plus près de la disproportion éprouvée à même le corps. Le « petit baigneur » de la prose qui précède

devient ainsi le « petit cul », traduction parodique d'un infiniment petit pascalien auto-centré :

« (Si
Seulement au macro
Bassin des phyto
Planctons microbe tu
Pouvais de ton petit cul
Noyer le rance du centre
Et la moche circonférence ! »

L'impulsion d'écriture est liée au double refus des chansons médiocres et du ratage poétique d'un côté, à l'émotion immédiate de l'expérience sensorielle de l'autre. Dans la contemporanéité des deux notes se noue un appel à la vocalité chantante, qui se déporte, émotion comme mouvement, au-delà des formes instituées vers l'inaccessible ouverture métaphysique, réellement désirée.

Mais la dérision en déjoue toujours le sérieux : la chanson est le registre du « petit », « petit baigneur », « petit cul », enfin « petit short » dans la chanson qui lui est dédiée en interlude en date du 12/10. L'amoindrissement rhétorique accompagne une éthique du partage rieur, émotion moins commune que circulatoire et mouvementée. Dans la note datée du 29/09 qui précède le début du travail préparatoire sur l'article « La lyre et la flûte », Christian Prigent évoque la mise en musique de certains de ses poèmes dans le récital *Tra la la !* de Vanda Benes à la Scène nationale de Saint-Brieuc. La musique est de Jean-Christophe Marti. L'écoute de la chanson par rebond dans l'écoute du public, écoute du partage sensible de la langue chantée, révèle la force motrice qui est aux sources du processus de création tout entier, force bouleversante, rappelée par l'expérience bouleversante de son écho général : « Vive émotion, pour l'auteur, à éprouver la concentration, autour, de l'écoute : tendue (par la volonté inquiète de ne rien perdre : du sens, du son), décontenancée parfois, soulagée souvent (rires, soupirs) de se sentir concernée, cernée, surprise, touchée (coulée?). Que par un public peu accoutumé à l'étrangeté de ces fantaisies bouffonnes et mélancoliques (voire méfiant de leur difficulté supposée) soit ainsi partagé quelque chose du sentiment violent qui les força à apparaître, quel mélange d'apaisement, de fierté et de gratitude pour la présence, la grâce, la rigueur de la comédienne et du pianiste ! » (PRIGENT, 2019 : 381).

Ce partage rejoue-t-il un processus collectif cathartique ? William Marx rappelle que « c'est bien au sujet de la musique qu'Aristote parle pour la première fois de catharsis, au livre VIII de la *Politique*. » (MARX, 2015 : 64), et que la catharsis résulte dans un apaisement. La catharsis aurait lieu ici en raison même d'une violence en action, de ce qui résiste à la reprise en chœur de ces chansons, de leur caractère inchantable qui fait dérailler la voix. De même, Prigent écrit au sujet de la musique de Jean-Christophe Marti, dans la note du 20-22 08 2016 : « [Elle] est complexe. Elle n'est pas a priori *donnée*. Elle n'est pas affectueuse. Elle affirme une *forme* : élaborée, savante. Résiste au mélodique (la « joliesse » tramée de pathos). Refuse le rythme réflexe, la rengaine (ne peut guère être fredonnée). Ne s'abolit jamais dans un écho « naturaliste » (les affects qu'elles serait censée exprimer). » (PRIGENT, 2019 : 121). Le plan de la représentation n'est donc pas exclusif dans le processus, ni même dans le texte des chansons, art plus figuratif que la musique, mais où domine l'étrangeté. Le plaisir du spectacle a trait à sa composition et ses « assaisonnements », suivant la traduction d'Aristote, c'est-à-dire à son style. C'est bien le « dessin stylistique » qu'il s'agit de faire éprouver, comme dans une autre expérience vocale, celle de la lecture oralisée, qui ne joue pas l'émotion mimétiquement mais produit tout de même un *agôn*. Christian Prigent écrit à ce sujet : « Si le public d'une performance assiste à quelque chose, c'est à un combat d'intensités dans les mots liés, déliés et re-liés par des articulations dynamisées. Il doit entendre ses éclats faire apparaître et disparaître, vite, des scènes. Rien ne lui est dit, confié, expliqué, raconté. » (PRIGENT, 2019 : 118). Pour vérifier l'hypothèse cathartique, il resterait à analyser le type d'émotions suscitées par le spectacle en chansons, ou par leur lecture. Mais William Marx évoque aussi le processus physiologique à l'œuvre, à la fois dépense, purification par évacuation, et rééquilibrage des excès par l'action simultanée des contraires. Le « bouffon » et le « mélancolique » qualifient sous la plume de Prigent ses propres textes. Et la chanson, dans l'économie de ses livres, parce qu'elle s'entonne sans réfléchir, et parce qu'elle exerce un pouvoir d'entraînement à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre, soulage à la façon du « comic relief » des tragédies shakespeariennes : « une fonction de soupir amusé », écrit Prigent (p. 120), ou encore au sujet des « Sonnets les mâtines » en annexe à *Point d'appui* : « Ça ne mène pas à grand-chose. A ceci

quand même : un peu de respiration déliée, un soupir rieur qui défait la fascination. »³

La chanson dans le livre entraîne sur une pente qui n'est pas celle de l'enchantement: la fascination défaite par elle, sa langue recomposée à partir d'images déconstruites, peut-elle dès lors apaiser ? L'opération cathartique demeure douteuse. Ou du moins, qui viserait-elle ? Au sujet de son roman *Demain je meurs* (2007), composé autour de la figure de son père, Christian Prigent a déclaré dans un entretien donné au journal *Le Penthièvre* : « la fiction d'un roman défait (croient-ils [les proches]) la piété des imageries familiales. » L'écriture n'a pas vocation à les apaiser collectivement, ni personne d'autre, sans doute. Ainsi, la « Chanson de la Chienne » (« la Chienne du Monde, la Bête des Misères », p. 89) entre dans l'orchestre des voix qui dépeignent une misère rurale ancestrale en Bretagne, autour de Saint-Brieuc où a vécu le père de l'auteur. Cette chanson ponctue le chapitre 8 intitulé « Géographie pathétique » où survient à l'esprit du narrateur la photographie de son père enfant. Ce surgissement émeut, déplace les représentations intérieures qui ne cessent d'affluer dans le couloir d'hôpital : « Pourquoi ça flasha en moi, ce portrait craché du loin des temps vaches qu'évoqua Tata, aussi, il y a peu ? Pour que ça vacille dans ma comprenette [...] » (p. 88). La vie qui se manifeste dans la figure de l'enfant et qui demeure dans l'adulte affronte aussitôt une guerre générale, avec la mort, la misère, et ses propres maux. Le dispositif cathartique comme mimésis agonistique est immédiatement contemporain du surgissement de l'image. Mais le pathos de l'inextricable *agôn* dépeint par le narrateur cesse d'être porté par une *persona* individuelle, il est relayé par la voix allégorique de la Chienne puis de sa chanson, comme un point d'orgue : les sept quatrains de pentasyllabes ritualisent, sous la forme d'une ballade, la circulation des substances vitales (nourricières, sexuelles, fécales) dans un état du monde dégradé. La chanson dépersonnalisée se clôt sur un équilibre apparent des forces vitales et néfastes, où l'emporte toutefois un inquiétant grondement. Les quatrains sont suivis d'un double envoi hétérométrique, qui joue sur le double tableau de la prière traditionnelle et de la menace révolutionnaire :

« Prince des Cieux
(Qui vous montrez peu)
Pitié pour eux !

Princes de la Terre,
(Qui pompez leur air) :
Gare à leurs colères ! » (PRIGENT, 2007 : 93)

Le narrateur écoute la chanson terrifiante, mais la déporte en un paysage verbal et référentiel qui poursuit sa course de pentasyllabes : « Reprends la parole. Commente le propos de la bête méchante (mais c'est pas sa faute : c'est dû à l'instinct). Ces chairs-là vauquaient dans du périmètre de peu d'hectomètres entre haut et bas pareils, en arcoat. » Polyphonie et polyglossie agencent ainsi des excursions effarées. La chanson en constitue l'une des stases, qui rééquilibre l'émotion du narrateur par l'archétypal, allège la page, fait danser, invite enfin au cri dans le déchant⁴. Le scripteur y prend sa force, comme dans l'appel astrologique d'Artaud :

« Avec moi dieu-le-chien, et sa langue
qui comme un trait perce la croûte
de la double calotte en voûte
de la terre qui le démange. » (ARTAUD, 1963 : 55)

A la fois violente et désenchantée, la parole peut alors dire avec mélancolie, compassion et ironie, le chœur de ceux qui chantaient, fondue en lui et distanciée par le discours indirect libre qui clôt le chapitre : « Quoi demander plus que droit de pousser sans qu'on vous emmerde complaints et comptines, siffler chansonnettes, souffler la bombarde, au Jour du Seigneur ? [...] Devant son fumier se fait li chiens fiers. » (PRIGENT, 2007 : 97)

3. Chansons et systèmes pour Saskia et « fredon » de Dominique Fourcade.

« Les syllabes contiennent les chiens. », écrit Dominique Fourcade à la fin du « Post-scriptum » qui ouvre le livre *Citizen Do* en 2008 (p. 28). Les contenir, c'est calmer leur colère et leur angoisse, et c'est aussi les comprendre : dans les syllabes, les aboiements terrifiants et terrifiés sont audibles, pour peu qu'on écoute le son des paroles. En ce point se nouent les poétiques d'une écoute-écriture émue de la chanson, chez Christian Prigent et Dominique Fourcade. Pour en définir les singularités, nous évoquerons le livre *Citizen Do*, contemporain de *Demain je meurs*, où l'écriture prend la forme de chansons, avant de retracer les contours de l'essai en poème publié dans la revue *Europe* sous le titre « fredon ».

L'émotion du livre de Prigent autour de la figure du père agonisant et transportée en chansons est double dans le livre *Citizen Do* de Dominique Fourcade : elle est celle d'un deuil et d'une naissance⁵. Cette dynamique, qui fait système, est définie dans le texte « Post-scriptum » qui ouvre *Citizen Do*. Dominique Fourcade écrit au sujet des paysages de Poussin : « La dynamique de ces paysages repose sur un système où toute surface récupère l'énergie de la surface voisine, chaque couleur celle dépensée par une autre du concert des couleurs, tandis que le proche absorbe l'énergie du lointain, ou inversement. » (FOURCADE, 2008 : 23-24). Il en va ici d'une conduite de vie : la perte n'est pas compensée, la dépense est réintégrée dans un réseau circulatoire architecturé suivant un principe latéral, spatialisé, où le temps se trouve comme suspendu. Le poète s'abandonne au mouvement semi-circulaire, à double sens, de la berceuse, forme intérieure et rythmique d'une condition de faiblesse, mais aussi de récupération, du poète.

Sur la chaîne syntagmatique et ses découpes, le souffle qui s'effondre se récupère plus loin, dans la sifflante « s », phonème séminal d'une série de quarante-cinq « Chansons et systèmes pour Saskia » dans *Citizen Do* :

« song :
les s adorables de Saskia, de mousse et de systèmes
dos à dos de cymbales
jouées douces
et sous la jupe du soleil le sexe du soleil » (p. 54)

La « mousse », conjuguant les qualités sensibles de son ouverture sonore finale, de la douceur et de la légèreté, apparaît comme l'emblème des « Chansons et systèmes pour Saskia »⁶. Le proverbe « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » est travaillé avec malice. Evoquant les formules figées des comptines enfantines, le proverbe scandé 4-4 par l'assonance dit à la fois l'écho vital et le mouvement sans signe d'ancrage, le système de récupération latéral d'énergie dans la déperdition même. Les poèmes 2 et 3 jouent cette double partition en regard :

« système pour Saskia :
dans l'année à mousse s'embarquent
en berceuse, là, au pied des troncs de la forêt, gravité, fellation de néon base, les chênes
les jeunes seins en mousse à morsure
et toute la mousse sur les boulevards extérieurs » (p. 52)

A cette première strophe répond le poème 3 :

« pierre qui roule que fait-elle
gathers no m

et mousse en mi
d'une sonate de Beethoven

sans oublier la mousse du gouffre
sur les boulevards intérieurs » (p. 53)

A l'écoute érotisée d'un monde en expansion naturelle du poème 2, répond l'inscription spectrale du poème 3. Tout se passe comme si la berceuse et son rythme binaire s'entendaient à l'endroit, puis à l'envers, en majeur puis en mineur. La mousse du monde qui donnait matière légère aux chansons, devient voix émuée. Ce déchant⁷ n'a pourtant rien d'un désenchantement, il accomplit un amuïssement exemplaire sur le plan éthique et poétique qui répond au double destin des êtres émus par la naissance et la mort.

Dans « fredon », Dominique Fourcade retrace l'apprentissage ému de cette condition d'existence poétique. L'admiration, le plaisir, l'enchantement à l'écoute des chansons portent l'écrivain à l'« extase », là où Christian Prigent analysait la chanson en terme de « stase » des formes. Dominique Fourcade écrit : « Alain Bashung a sauvé ma vie d'écrivain en plein désarroi, le Bashung d'alors, celui de *Vertige de l'amour* et de *Gaby oh Gaby*, qui m'éraillaient me reraillaient m'émerveillaient, me resonorisaient, a guidé mes premiers pas dans *Rose déclin* quelques semaines plus tard, et dans un tout autre registre, celle de Christophe était déjà très bien, mais la version Bashung des *Mots bleus* c'est l'extase. » (FOURCADE, 2020 : 27). La joie de l'écoute est formulée en termes de plaisir esthétique et de désir amoureux, de l'érotisme à la jouissance. Christian Prigent écrivait déjà, au terme d'une énumération qui va des « ballades anciennes » à la « variété pour ascenseurs » : « Amoureux de tout ça. » (PRIGENT, 2020 : 11). Le pronom indéfini masque et rabaisse quelque peu l'objet. Dominique Fourcade l'identifie comme féminin. Dès l'enfance, il était « très amoureux d'elle, la chanson. » (FOURCADE, 2020 : 16).

Les sommets d'intensité émotionnelle se dessinent dans les moments versifiés de « fredon », moments d'explosion érotique. Ces vers ou groupes de vers isolés n'allègent pas ou ne déplacent pas la tension de la prise avec le réel comme chez Prigent, ils jouent moins le rôle d'interludes ou de moments de décharges, qu'ils

n'émettent un cri avant la reprise du cours analytique ou narratif du discours. Le dialogue avec Aretha Franklin se noue ainsi :

« la chose sérieuse est le travail du son je prends des leçons d'explosivité intériorité ça la fait sourire. au prix de me faire lyncher est-ce que je pourrai te baiser

lyncher par toi, représailles que je mérite » (p. 26)

L'expression érotique est ici l'équivalent du « rapport déviant et défiant avec la chanson », qui faisait « brailler » l'enfant (p. 16). La chanson qui échappait aux codes culturels et moraux du milieu familial d'origine ouvre la voie (la voix) à l'expression transgressive et inconvenante, affranchie d'une esthétique policée, non « braillarde ». Chez Christian Prigent, la chanson n'a pas cette valeur transgressive originelle. C'est la poésie débarrassée de tout lyrisme emphatique qui franchit les limites du dire convenu, et moins directement le son venu de la chanson. Toutefois le travail du rythme et la dépersonnalisation dans la chanson peuvent l'ouvrir à la parole poétique d'un mal dire.

Ainsi, l'émotion d'une écoute qui découvre le potentiel poétique de la chanson agit chez les deux écrivains comme un horizon d'expansion du poème. Dominique Fourcade en pose le principe : « assez vite j'ai compris que mon identité consistait à épouser le poémique de toute chanson en même temps que le chansonique du poème. de ce travail dans la paroi du son les adultes ne sauront rien non plus » (p. 18). La dynamique de récupération des propriétés voisines, « bord à bord », redistribuant la valeur en dehors de toute hiérarchie, est dans « fredon » la forme artistique d'une émotion érotique vitale. Elle travaille ici les syllabes du lexique par le néologisme. L'apprentissage d'une vie de poète ouvre cet espace séparé de la circulation des voix, « grande chambre intérieure » du fredonnement où se forme l'identité, partageable pourtant et partagée plus tard, par la grâce d'une autre écriture révélée au creux de l'oreille ou dans la clameur générale qui précède le match de rugby :

« la paroi Proust dans le diverticule axial à Lascaux, toute l'argenterie des merles
émotion seule
m'indique Odette
mais mes lèvres syllabent encore autre chose, que je ne déchiffre pas, et qui doit être
propre au
moderne
je suis sur le motif » (p. 24)

L'identification de soi dans l'écoute émue se poursuit ainsi, mais comme mouvement dans l'inconnaissance : le texte de « fredon » en découvre la profondeur, en creuse les diverses chambres d'échos, tout en cartographiant. Chez Prigent, la chanson retravaillée, déportée d'elle-même, explore l'inconnaissable du réel à partir d'une émotion trop connue, pour en défaire le pouvoir de fascination ou le mensonge facile. L'inconnaissance chez Fourcade allie la naissance dans l'inconnu de soi et du réel, à l'autre, au son de voix chantante de l'autre, pour un départ continu de cette inconnaissance vers une poésie comme connaissance : le processus opère sous l'action émotive d'un travail du son, écoute tout autant qu'écriture.

Bibliographie

ARTAUD A., *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, « Poésie », 1963.

FOURCADE D., « fredon », in DOURNEL S., (éds.), *Europe* n. 1091, pp. 15-28, mars 2020.

FOURCADE D., *Citizen Do*, P.O.L, Paris, 2008.

GARNIER T., *Le Grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs*, 2012, disponible en ligne, consulté le 7-04-2021.

MARX W., « Catharsis », in BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C., *Arts et émotions*, Armand Colin, Paris, 2015, pp. 63-69.

PRIGENT C., « La lyre et la flûte », in DOURNEL S., (éds.), *Europe* n. 1091, pp. 8-14, mars 2020.

PRIGENT C., *Demain je meurs*, P.O.L, Paris, 2007.

PRIGENT C., entretien donné au journal *Le Penthièvre*, 2006, disponible en ligne, consulté le 6-04-2021.

PRIGENT C., *La langue et ses monstres*, P.O.L, Paris, 2014.

PRIGENT C., *Point d'appui*, P.O.L, Paris, 2019.

STEFAN J., *Elégiades*, Gallimard, Paris, 1993.

TALON-HUGON C., « Esthétiques (émotions) », in BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C., *Arts et émotions*, Armand Colin, Paris, 2015, pp. 153-158.

¹ D'autres articles passent outre cette question. Celui, en particulier, de la poète Ariane Dreyfus, « Des paroles qui respirent » (Dournel, 2020 : 55-65).

² Voir *Point d'appui*, p. 185 et la disqualification des « chansonnettes de Céline Dion ».

³ Prigent, 2019 : 202. « Sonnets les mâtines » a été composé à partir de « spams » à caractère pornographique reçus dans la boîte mail de l'auteur.

⁴ Le mot est employé ici au sens d'une parole poétique qui ne tend plus vers le chant lyrique. Sur la question d'une émotion diluée dans *Demain je meurs*, voir le mémoire de Master de Typhaine Garnier, *Le*

grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs, pp. 241-243.

⁵ Par là, nous n'entendons pas seulement la naissance de la petite-fille de l'auteur, prénommée Saskia, qui est déjà une enfant au moment de l'écriture des « chansons » qui lui sont dédiées.

⁶ La couleur de la couverture pour l'édition des vingt-sept « Chansons pour Saskia » dans l'édition *Chandeigne* est un vert prairie très lumineux.

⁷ Dominique Fourcade écrit au sujet de Ronsard, dans le poème 44 : « je découpe sa rhétorique, la fais déchanter », (Fourcade, 2008 : 95).

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

L'usage de la chanson dans *Les Années d'Annie Ernaux* : les qualités mémorielles de l'émotion musicale

Pauline Hachette

Per citare l'articolo

Pauline Hachette, *L'usage de la chanson dans Les Années d'Annie Ernaux : les qualités mémorielles de l'émotion musical*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 65-83.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1955>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1955>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Dans le récit *Les Années* (2008), qu'Annie Ernaux qualifie « d'autobiographie impersonnelle », les souvenirs s'égrènent au gré d'une énonciation entremêlant mémoire individuelle et mémoire collective. Les chansons populaires y occupent une place importante, comme marqueurs de générations mais aussi marqueurs de l'époque s'imprimant à son insu sur une mémoire. Voix du collectif, elles offrent néanmoins une voie singulière pour l'individuation par le jeu des affects et de leur ancrage mémoriel. Cette dialectique se retrouve dans le lien singulier que la chanson, et notamment son inclination à l'itération, entretient avec le sentiment du temps que la narratrice cherche à restituer, celui d'une durée diffuse animée d'une tension dramatique du désir, offrant une alternative au sentiment tragique du temps photographique. L'article, prenant appui sur cette opposition entre photographie et chanson, explore les émotions mémorielles propres à ce genre musical et la façon dont elles sont restituées dans l'écriture de ce récit.

Abstract

In the narrative *Les Années* (2008), which Annie Ernaux describes as an 'impersonal autobiography', memories are woven together in an enunciation that intertwines individual and collective memory. Popular songs play an important role, as markers of generations and markers of the era, unknowingly imprinted on a memory. As voices of the collective, they nevertheless offer a singular path for individuation through the interplay of affects and their memorial anchoring. This dialectic is found in the singular link that the song, and in particular its inclination to iteration, maintains with the feeling of time that the narrator seeks to restore, that of a diffuse duration, animated by a dramatic tension of desire, offering an alternative to the tragic feeling of photographic time. Building on this opposition between photography and song, the article explores the memorial emotions specific to this musical genre and the way they are rendered in the writing of this narrative.

Dans *L'usage de la photo* (2005), Annie Ernaux écrivait : « Aucune photo ne rend la durée. Elle enferme dans l'instant. La chanson est expansion dans le passé, la photo, finitude. La chanson est le sentiment heureux du temps, la photo son tragique. J'ai souvent pensé qu'on pourrait raconter toute sa vie avec seulement des chansons et des photos » (ERNAUX, 2005 : 135). Si la place de la photographie dans l'écriture de l'auteure s'impose aux yeux de tout lecteur un peu familier de son œuvre, et a du reste été largement étudiée, celle de la chanson, pourtant continue, semble plus di-

scrète. Or, le diptyque qu'Annie Ernaux esquisse dans ces mots nous paraît particulièrement intéressant, en ce que s'y dessinent, au travers de deux formes de récit de soi non purement verbales, deux sentiments du temps antithétiques.

Quelques années après *L'usage de la photo*, Annie Ernaux publie *Les Années* (2008). Quête d'un temps perdu et ressaisi dans sa dimension collective, cette « autobiographie impersonnelle » (2008 : 256) a recours à l'image qui ponctue le texte et se trouve désignée à la fin du récit comme l'une de ses matrices : c'est dans les images mentales d'une mémoire, soutenues ponctuellement par des images physiques personnelles (photographiques ou vidéo), qu'il aura fallu plonger, nous explique la narratrice, afin d'explorer des signes de l'époque. La chanson, elle, ne trouve pas à première vue dans cette activité de remémoration et d'écriture une place aussi forte que ces images.

Pourtant, la présence de chansons, dispersées au milieu d'autres productions culturelles (feuilletons, livres, magazines) ou surnageant parmi les objets et bribes de discours dont est tissé le temps, participe à sa manière singulière, et plus fondamentalement qu'il ne semble à première vue, à la reconstruction et à la restitution d'époques successives, ainsi qu'à l'écriture du moiré des sentiments de la narratrice vis-à-vis à du temps révolu. Si leur présence est quantitativement moins forte et moins génératrice de discours que la photographie, leurs évocations modèlent le récit selon le langage mixte propre à la chanson et à la circulation de cette entité esthétique, enclose dans le temps fini d'airs qui vont et viennent et irriguent de façon diffuse et expansive les pensées des uns et des autres. Les chansons constituent dans ce « récit glissant » (ERNAUX, 2008 : 256) des bulles mémorielles dans lesquelles se joue une dialectique entre émotions collectives et individuelles et où s'ouvre un sentiment de la durée offrant une échappée à la fixité tragique de l'image.

Les relations différentes qu'entretiennent ces deux langages avec le temps révolu disent ainsi la façon dont un passé personnel s'articule à celui des autres, la manière dont une subjectivité se lie aux chaînes d'énonciations qui l'effleurent et la traversent, aux énoncés flottants dans lesquels elle baigne et au travers desquels elle s'individue. À travers ces différentes formes de mémoire se déploient les paradoxes apparents de nos mouvements d'appropriation au sein d'un temps qui nous est toujours étranger.

1. Les émotions de la chanson : la trame du commun et de l'intime

Loin de la faire échapper au prosaïsme du XX^e siècle, le récit *Les Années* fait entendre une chanson populaire moderne qui marque le temps et qui passe, au même titre que la publicité ou une mode vestimentaire. Elle y est ainsi pensée dans cette réception paradoxale qui fait d'elle un produit collectif destiné à une diffusion de masse, fleuron des industries culturelles, sans que cela ne semble entacher l'impression qu'elle est adressée à l'être unique que nous sommes (JULY, 2016). Les mentions de chansons qui parcourent les *Années* rendent sensibles ces passages affectifs entre le commun et le singulier, entre l'industriel et l'intime, qui tissent une dialectique entre personnel et collectif sur fond de lieux communs.

1.1. S'inscrire sur une toile affective

Il est dans la nature de la chanson d'accompagner l'activité humaine et d'être appréciée pour des « fins extérieures », bien qu'intrinsèquement liées à ses qualités esthétiques : faire danser et aider au rapprochement des corps dans une fête, dérouler ses lignes le long d'un trajet en voiture, offrir son support à une rêverie personnelle ou à la déambulation fonctionnelle et néanmoins légèrement erratique de l'individu moderne dans un supermarché. Par sa mélodie et par son refrain, elle se mémorise facilement et, épousant la temporalité de ces moments dédiés à une activité parfois très pratique, elle se glisse, à notre insu, dans nos rythmes de vie. La chanson ne constitue pas comme la photo une stase destinée au ressouvenir dont la vocation est d'attester d'un vécu ou d'étayer une mémoire. En tissant ces liens continus, et souvent invisibles, avec le temps prosaïque, la chanson participe des affects qui leur sont attachés, qu'elle s'y loge en harmonie ou qu'elle s'en fasse le contrepoint. L'écriture objectivante et délibérément plate des *Années* n'amène pas la narratrice à développer les effets de ces chansons sur la conscience de tel ou tel moment. Ils font plutôt l'objet de notations, simples, se succédant souvent de façon parataxique, sur fond d'une toile faite d'affects diffus et labiles dans le présent, mais perceptibles rétrospectivement.

Les airs se condensent ainsi dans les figures de chanteurs qui scandent le temps en modes et lui donnent jalons, forme et teinte. Ils se mêlent aux événements du moment, les épousant ou en devenant des commentaires. Les morts de Brel et Bras-

sens ajoutent, se souvient la narratrice, « à la désolation de l'époque », eux qui, figures de poétiques révolues « orientaient » pourtant toujours. Celle de Joe Dassin, un quasi contemporain, donne leur épaisseur aux années passées, en emmenant soudain « si loin du printemps 75 et de la chute de Saïgon, d'un élan d'espérance auquel *l'Été indien* était lié » (ERNAUX, 2008 : 182). Le slow de vacances, en soi absent aux préoccupations politiques, se mêle ainsi à une forme d'espoir qui en est tout irriguée, et souligne par là le caractère profondément mixte de nos expériences, faites d'intime et de social, toujours singulières et collectives dans le même temps. Intriquées dans ces expériences et leurs états émotionnels, les chansons s'en font dans le même temps, en tant que discours flottants, des commentaires plus ou moins inattendus.

La chanson est à ce titre prise dans le magma des airs et ritournelles, des génériques de dessins animés, des comptines pour enfants et des slogans publicitaires. Elle épouse le flot épais et hétéroclite déversé par les industries culturelles, avec les affects qu'il charrie et que les énumérations qui ponctuent la narration rappellent à de nombreux endroits. Nous sommes faits de ces échos divers qui se déposent en nous sans que leur sens ne soient bien fixés : « les enfants chantaient à tue-tête *à la pêche aux moules moules moules*, imitaient les voix de Titi et Gros minet, s'enchantaient de répéter *Mammouth écrase les prix, mamie écrase les prouts* » (ERNAUX, 2008 : 180). C'est ainsi, et au milieu de tous ces éclats de voix, que la chanson se glisse dans les interstices de la vie et se diffuse dans une conscience qui enregistre le monde dans son immense bric-à-brac et selon des choix qui lui échappent.

« Bandes-son de nos existences » (SZENDY, 2008) les chansons habitent et offrent, de façon plus précise, une réflexion sur les lieux collectifs dont nous usons et qui sont eux-mêmes une trame d'affects. L'état d'esprit qui teinte les achats au supermarché, ces lieux « d'émotions rapides et sans pareilles : curiosité, surprise, perplexité, envie, dégoût - de luttes rapides entre les pulsions et la raison » (ERNAUX, 2008 : 249), trouve par exemple en *Foule sentimentale* son commentaire en même temps que son accompagnement au sens musical. Expériences des plaisirs contradictoires de la société de consommation et des affects liés à la chanson elle-même se mêlent indéfec-

tiblement, tout en offrant la possibilité d'un décentrement du sujet, une sorte de distance critique à soi :

L'acquisition des choses - dont on disait ensuite « ne plus pouvoir se passer » - aimantait de plus en plus la vie. En écoutant la dernière chanson de Souchon, *Foule sentimentale*, c'était comme si on se contemplait dans cent ans, tels que les gens d'alors nous verraient, et l'on avait l'impression mélancolique de ne pouvoir rien changer de ce qui nous emportait (ERNAUX, 2008 : 249)

Il semble d'ailleurs que la mention de chansons dans la narration s'estompe à partir des années 90, laissant plus de place aux choses, justement, et à leur règne imparable, donnant à voir l'accélération de la nouveauté matérielle après laquelle on semble condamnés à toujours courir contre son gré. Tout du long de la vie racontée, les chansons continuent néanmoins de marquer, sur la grande toile du collectif, du commun, avec et contre d'autres individus ou groupes.

1.2. Entre appartenance et distinction générationnelle

Passent Brel et Brassens et arrivent Renaud et Souchon. Les modes de la musique populaire déferlent telles des vagues et les chansons s'impriment ainsi sur une mémoire, comme des discours de l'époque. Ce faisant elles donnent un liant à une génération, dont celle-ci ne prend conscience qu'après coup et qui est fait des styles musicaux en vogue et des aires géographiques de prédilection, de voix typiques ou encore des genres d'arrangement de l'époque. C'est au travers de ces styles que se déploient des émotions d'appartenance générationnelle.

La jeune fille de la fin des années 50 puis des années 60 fait entendre au travers des musiques aimées les aspirations culturelles d'une génération, son avidité pour cet ailleurs fait de jazz, de negro-spirituals et de rock'n roll : « Tout ce qui se chantait en anglais était nimbé de mystérieuse beauté. Dream, love, heart, des mots purs, sans usage pratique, qui donnaient le sentiment d'un au-delà » (ERNAUX, 2008 : 86). La chanson d'enfance est convoquée au même titre que d'autres composants d'une culture populaire et sentimentale de la vie familiale : la table couverte d'une toile cirée grasse où le père fait collation, les lectures (Delly, *Confidences*), les chansons de Mariano (ERNAUX, 2008 : 165). Les questionnements de la « transfuge de classe », et le thème qui lui est attaché de la distinction par les goûts culturels, sont moins forts cependant dans *Les Années* que dans *La Place*. Le marqueur générationnel que consti-

tue la musique l'emporte sur le marqueur social, et les émois qui lui sont attachés ont une texture différente : le sentiment de supériorité affiché n'est pas si sûr de soi, le mépris des jeunes pour les vieux est surjoué, les territoires sont répartis sans tension véritable.

Les repas de fête qui scandent le récit sont l'occasion d'exposer ces antagonismes. Dans les années 60, note la narratrice Elvis Presley, Bill Haley, Armstrong, les Platters « incarnaient la modernité, l'avenir, et c'était pour nous, les jeunes, et pour nous seuls, qu'ils chantaient » (ERNAUX, 2008 : 87). La jeune génération se définit contre les « vieux goûts des parents et l'ignorance des péquenots » déclinés dans un triolet : *Le pays du sourire*, André Claveau et Line Renaud. La génération précédente est identifiée aux chansons patriotiques d'après la Libération, dont la narratrice enregistre la disparition. Les jeunes gens, quant à eux, invités à chanter, prétendent ne pas connaître de chansons en entier, répugnant « farouchement à dévoiler des goûts musicaux [que les parents] ne pouvaient comprendre ». Les émotions musicales, et l'avenir dans lequel elles permettent de se projeter, restent précieuses et assurées, à condition d'être jalousement conservées dans une communauté générationnelle et dérochées au partage et au jugement d'autrui. Les voix mêlées dans la performance de la chanson entonnée ensemble et offerte à un auditoire, mais aussi le silence de ceux qui s'y refusent, scellent ainsi dans les corps, plus fortement encore que par la seule écoute, les communs d'âge. Car, finalement, même ces chansons de distinction et même le retrait participent d'une forme de communion dans la fête. Malgré tout, reconnaît la narratrice, « *Les Amants d'un jour* donnaient la chair de poule » (ERNAUX, 2008 : 87). Et si elle se souvient de la jeune femme qui se refusait au partage de ces chansons, elle rappelle aussi la communauté effective dont elle mesurait l'existence le lendemain par la négative : « au sentiment de vide qui nous envahissait, on savait que la veille avait été, même si on s'en défendait, un jour de fête » (ERNAUX, 2008 : 88).

Au sein même de cette jeunesse évoquée comme souvenir, la narratrice fait l'expérience de temporalités gigognes. Elles sont transmises par des chansons qui fondent leur valeur, par rapport à d'autres chansons que la jeune fille aimerait entonner en fin de repas, sur le fait « que d'autres repas et des larmes essuyées avec le coin de la serviette [les] avaient consacrées » (ERNAUX, 2008 : 78). C'est une forme

particulière de passage qui s'opère dans ces répétitions : les chansons tels des objets rituels se patinent par leur répétition à l'intérieur d'une vie et d'une vie à l'autre. Le savoir, irrésolu, qu'elles transmettent est sacralisé par les émotions qu'elles suscitent, attestant de l'universel des expériences humaines, de leurs joies et de leurs douleurs. Des chansons viatiques les suscitent et les apaisent, faisant des plaisirs de la douleur même. Plus tard, dans les années 90, une autre génération est apparue, et c'est toujours autour d'un repas familial de fête que les fils trentenaires de la narratrice moquent affectueusement les goûts musicaux, « de chiottes », des parents, en proposant de passer Arthur H (ERNAUX, 2008 : 242). L'affichage des solidarités générationnelles reprend à distance la même tonalité bravache et un peu poseuse qu'aux banquets d'antan.

Au cœur de ce commun générationnel, dont le schéma paraît en outre se répéter, les chansons offrent à se loger aux affects ressentis comme les plus singuliers et aux expériences conçues comme les plus intimes. Là encore la chanson est le lieu d'une tension, cette fois-ci entre l'événement vécu et la norme portée par une chanson réparatrice et paradoxalement vectrice de subjectivation.

1.3. Vers l'émoi intime et l'intensification du présent

La chanson donne forme à un espace de projection sur lequel se rencontrent les rêves les plus intimes et la vie sociale. Les airs écoutés et repris dans ce lieu du privé que symbolise la chambre promettent ainsi à la narratrice des surbouts selon son cœur. Même si les modalités d'écoute, de la radio au tourne-disque tant désiré, puis de l'électrophone au walkman, se font de plus en plus individuelles, intensifiant la dimension affective de l'écoute, la scène sociale continue d'exister dans l'imaginaire de la narratrice.

La chanson romantique berce, selon ce mélange d'intime et de social, l'adolescence de celle qui « n'est que sentiment » (ERNAUX, 2000 : 90) et fait ses devoirs sur fond de chansons du poste de radio dont elle écrit les paroles dans un carnet qui l'accompagne le jour durant. Elle imagine l'ombre de l'inconnu qu'elle rencontrera, comme dans *Un jour tu verras*, la chanson de Mouloudji (ERNAUX, 2000 : 90). Toute la stéréotypie de la chanson sentimentale se donne à entendre, crûment, dans cette jonction du plus personnel au plus universel, dans cet impersonnel appa-

rent de l'expérience commune à toutes et qui n'en consonne pas moins avec le plus intime de chacune. Par les rêveries brumeuses et mélancoliques qu'elle suscite, la chanson d'amour et son énonciation hypersubjective en même temps que dépersonnalisée – car écoutée de façon répétée et fredonnée par tous – participent à la construction d'une image de soi, d'un devenir femme ou d'un devenir amoureuse. Et si les scénarios de la chanson sont indéniablement des parangons de clichés, sur les rôles des femmes et des hommes ou sur la forme du sentiment amoureux, l'expérience de soi qui résulte du passage de ce *je* en formation dans leurs énoncés, leurs rythmes et leurs mélodies, offre une forme d'individuation unique.

La chanson se prête facilement à nos projections intimes en raison de sa nature « simple » et elliptique, avance Joël July¹. Elle porte sur un petit moment, ouvert sur une perspective temporelle que l'auditeur est amené à étoffer en y apportant des référents tirés de son propre vécu. Récit troué, tramé d'un discours évidé qu'elle saccade et précipite par ses fréquentes énumérations et son recours au crescendo, elle vit par nos comblements (JULY, 2016 : 263). Nous suppléons à ses lacunes par les expériences que nous lui prêtons, fussent-elles largement importées d'ailleurs. Mais cette chanson nourrie de notre imaginaire permet également, à l'inverse, de recouvrir un réel brutal et déceptif, de le réécrire. C'est une chanson d'amour qui « enveloppe de mélancolie le souvenir d'un dépucelage raté » (ERNAUX, 2008 : 100) et ses mots humiliants, c'est elle qui offre une réparation à la honte sexuelle qui ne cesse de menacer les filles.

Sur les mots qu'on aurait voulu oublier aussitôt après les avoir entendus, prends ma queue suce-moi, il fallait mettre ceux d'une chanson d'amour, c'était hier ce matin, là, c'était hier et c'est loin déjà, embellir, construire la fiction de « la première fois » sur le mode sentimental » (ERNAUX, 2008 : 100)

Les mots de la chanson d'amour viennent biffer sans les effacer les mots qui résonnent encore dans la mémoire de la narratrice. La chanson offre à la mémoire une voie pour « se déshumilier » (ERNAUX, 2008 : 256), car elle permet de se réapproprier ce qui a été vécu dans la sidération, dans la fixation d'un présent sans sens accessible. L'épisode qui se voit doté de sens dans l'après coup, fût-ce par un récit stéréotypé plaqué sur le trou béant d'un réel décevant, maintient côte à côte les deux énoncés du désir de l'autre. Le réel brut devient expérience dans cette tension irrésolue, par cette dialectique entre un récit que le vécu ne rejoint pas et l'événement lui-

même, intégré par ces mots chantés à un récit de soi appropriable parce qu'il est justement la propriété de tous.

Dans un texte intitulé « C'est extra », Annie Ernaux, cherchant ce que serait sa « playlist d'amour et de mort », évoque les chansons d'amour « aux rimes éculées » – « Histoire d'un amour » de Dalida, « Mon Dieu » de Piaf – par ces mots : « Il faut cette grande banalité, cette absence d'analyse, pour soutenir et embellir le désir amoureux, nous fondre dans la foule des croyants de l'amour » (ERNAUX, 2012 : 53). Elle revient justement à « Un jour tu verras » de Mouloudji et souligne cette fois l'infinie mélancolie de cette chanson, « grise comme cette place dont les pavés sont doux » et dans laquelle la rencontre s'estompe déjà « dans la brume des choses perdues » (ERNAUX, 2012 : 53). L'intensité première de la chanson se fait, dans le souvenir, diffuse plus que poignante et enveloppe de son *sfumato* le sentiment même de l'oubli.

Au nœud de cette vie intime et de l'appartenance à un temps commun, on trouve dans *Les Années* ce renversement tel que le décrit la narratrice, alors femme d'âge mûr, sur la plage de Trouville en 1999, en évoquant une relation amoureuse qui l'ennuie mais qu'elle perpétue, expliquant que l'on a un amant, même agaçant, pour pouvoir écouter *Sea sex and sun* et ne pas « se sentir exclue d'un monde de gestes, de désir et de fatigue, être privée d'avenir » (ERNAUX, 2008 : 257). C'est la vie qui, cette fois-ci, tente de suivre la chanson, pour que celle-ci continue de s'adresser à la narratrice et la narratrice à elle, pour que persiste cette illusion d'adresse singulière au cœur d'une diffusion collective.

La chanson vit de ces rénonciations successives, même intérieures. Les voix s'y logent, emplissent de leur propre désir celui qu'énonce la chanson, le font perdurer dans le même temps qu'elles se l'approprient. L'intime et le commun s'articulent dans ce va-et-vient qui les rend inextricables et dans lesquelles se savoure un certain sentiment de soi, fait de singularité et d'appartenance partagée, et ouvrant sur une ressaisie du temps en mouvement. Cette saisie se marie aussi à une expérience du temps propre à la forme chanson, à sa temporalité ouverte et désirante qui permet de rendre à l'existence une durée dont l'expérience reste difficile.

2. La vie rendue à sa durée par la chanson

Ce que le diptyque chanson et photographie permet d'appréhender de façon particulièrement sensible, c'est en effet la différence de perception du temps passé, tel que restitué par ces deux supports et tel que peut le retranscrire l'écriture de soi. La singularité de l'émotion musicale se note ainsi dans la différence entre la description minutieuse et indicielle des photographies qui scandent la narration et l'évocation des chansons saisies dans leur persistance mémorielle. Apparaissant, telles des babouchkas, comme des souvenirs dans les souvenirs, réinterprétées par une mémoire en mouvement ou ressurgissant nimbées de la douceur de l'éloignement, elles interrogent certaines qualités du devenir de l'émotion dans la remémoration musicale. Elles trouvent peut-être ainsi une contrepartie à l'immatérialité du son – certes transcritible et gravable, mais tout de même fondamentalement destiné à s'envoler – comparé à l'image faite, « prise ».

2.1. Temps fixe et temps mouvement

Dans *L'usage de la photo*, Annie Ernaux et Marc Marie photographient, après-coup, les habits abandonnés dans la ferveur du désir amoureux. Habits-trace, « dépouilles d'une fête lointaine » ERNAUX, 2005 : 10), ces vestiges du désir entretiennent un rapport étroit avec la mort. Le « je me souviens que j'ai désiré » s'y conjugue avec le *memento mori*, attaché à la fixation photographique et ici rehaussé des circonstances de cette relation amoureuse, marquée par le cancer du sein de la narratrice. Alors que plane la menace d'une disparition proche de son propre corps, les deux protagonistes de ces scènes amoureuses fixent l'empreinte d'un instant unique, déjà terminé. La mélancolie de la photographie, si clairement évoquée par Barthes dans *La Chambre claire* – rappeler que ce qui fut, que l'on voit ici, ne sera jamais plus – s'ajoute à celle d'un moment déjà absenté, saisi alors qu'il est déjà irrémédiablement perdu. Les photographies égrenées dans *Les Années* n'ont pas un tel caractère tragique. Elles scandent des périodes de vie et constituent des marqueurs dans le flux de celle-ci. La mort n'y rôde pas si explicitement. Pourtant, le rapport au temps qui s'instaure dans leur lecture a une texture identique et donne lieu à une écriture similaire. L'image constitue une station dans l'existence du sujet qui a été placé devant elle et dont elle dit : « Ça-a-été ». J'inclus dans mon observation ce temps arrêté de-

vant l'objectif, si bref qu'il ait été, note Barthes. Il atteste que le sujet a été, mais en portant ce réel vers le passé, rappelle qu'il n'est plus (BARTHES, 1980 : 858).

Marquant les époques, les descriptions de photographies de la narratrice à différents âges se signalent par leur neutralité. L'imparfait évocateur du récit laisse place à un présent froid, le vocabulaire y est factuel et ne tend à aucune généralisation (« elle pose dans une cour ouverte sur la rue, devant une remise basse, à la porte rafistolée »). Tout comme le fait la photographie, la description colle à ce référent que Barthes qualifie, dans le cas de la photo, de « chose exorbitée » (BARTHES, 1980 : 863). La narratrice, ce sujet immobilisé, y est regardée par elle-même, comme une étrangère, scrutée du dehors en quête d'indices du temps écoulé entre deux photos ou d'indices de l'époque. Elle se lit et se voit comme signe : « La dissemblance avec la photo dans le jardin de l'école est frappante. En dehors des pommettes et de la forme des seins, plus développés, rien ne rappelle la fille d'il y a deux ans avec ses lunettes » (ERNAUX, 2008 : 89). La photo donne lieu à des interprétations, le hors champ y est interrogé. Mais elle ramène toujours à une sorte de tautologie : elle dit « le Particulier absolu », le *tahata* bouddhique, « le fait d'être tel, d'être ainsi » (BARTHES, 1980 : 792). Et la comparaison entre deux images du sujet saisi dans sa contingence fait surgir un temps sans continuité, où ne prend corps ni sentiment de soi ni durée.

Cette évocation contraste avec celle des chansons et de leur effet liquide et intense à la fois. Temps mouvement et non fixe, la chanson oppose aux stases de la photographie son émotion diffuse, elle qui « nimbe » le moment vécu mais aussi son souvenir (ERNAUX, 2008 : 86). La chanson se refuse à rester extérieure au corps, elle le baigne comme une odeur ou le remplit et ressurgit du souvenir par cette sensation même. La narratrice rappelle cette adolescence où elle faisait une « orgie du même disque, comme une drogue qui emportait la tête, éclatait le corps » jusqu'à « l'écœurement » (ERNAUX, 2008 : 79). La chanson court dans les veines et gorge le présent d'affect (« elle n'était que sentiment » dit la narratrice de son moi adolescent) par sa forme et par le principe d'itération qui lui est constitutif. On plonge en elle ou on l'incorpore et on ressent dans son propre corps l'expansion de ses mélodies. Elle intensifie le présent, lui donne des harmoniques auxquelles la photo reste étrangère. Son effet est d'ailleurs également distinct de la tension narrative et de ses émotions, mises à l'honneur sous différentes formes (romans, séries) dans notre so-

ciété accélérationniste, comme le soulignent Joël July et Stéphane Chaudier. La corde sur laquelle elle joue n'est ni le suspense ni la surprise, elle « ne transforme pas le temps en excitation mais en émotion poignante ». Elle vise « l'intensification de la vie » (CHAUDIER, JULY, 2019)

Affects et chansons sont ainsi pensés à partir d'un même imaginaire hydraulique de la saturation et du débordement et les modalités d'écoute de la musique, de plus en plus solitaires et intérieures, contribuent à cette absorption de et par la musique. Les débuts de la musique comme flux sont évoqués par la narratrice dès les années 80 avec le CD qui n'oblige pas à se lever pour changer de face, note-t-elle, et permet de passer une soirée à baigner dans la musique, sans que le mouvement corporel ne fasse éclater cette bulle. Cette fluidité ne fait que s'accroître avec l'usage du walkman et la musique qui coule par le conduit auditif directement en soi : « la musique pénétrait pour la première fois le corps, on pouvait vivre en elle, muré au monde » (ERNAUX, 2008 : 192).

L'enregistrement de la chanson populaire moderne et les modalités d'écoute qu'il permet —voire dicte— contiennent en eux-mêmes la promesse de retenir le passé, de l'empêcher de disparaître, mais différemment de la photo : en lui offrant une résurrection temporaire et en produisant une expérience proche de l'expérience d'écoute originelle des voix passées. La pop, en tant que musique enregistrée, flirte ainsi perpétuellement avec une forme de nostalgie. À ses racines, souligne Agnès Gayraud, on trouve une quête d'authenticité inscrite dans la volonté de se nourrir à la source de musiques populaires d'« avant » le monde industriel, moderne. La « rétromania » (REYNOLDS, 2010) lui est consubstantielle et c'est en elle que s'articule un pan important du lien entre musique et états émotionnels, la phonographie permettant, selon Christian Bethune, « la capitalisation d'une banque d'émotions convocables à n'importe quel moment par l'auditeur qui construira ainsi un dispositif de production émotionnelle de soi » (cité par GAYRAUD, 2018 : 226). De ce répertoire affectif porté par les va-et-vient de la chanson naît une possible ressaisie de soi dans l'épaisseur d'une durée.

La musique est un art du temps, à la différence de l'image fixe. Elle se déploie dans une durée et son expérience est successive. Même dans la fulgurance des retrouvailles avec un air, la chanson épouse, par ses rythmes, ses séquences alternées de cou-

plets et refrains, ses lignes mélodiques, le mouvement du temps et invite à suivre le déroulement d'un devenir sonore. Elle offre ce même déroulé qui emporte dans un flux, quand elle revient. « La chanson, comme une madeleine annuelle, continue de porter en elle les harmoniques du temps vécu » écrit Antoine Compagnon, rappelant l'évocation par Annie Ernaux dans *L'usage de la photo* de la chanson « *Duerme negrito* » qui « reste gravée dans la tête comme un air qui obsède, qui ne demande qu'à être réécouté. Il suffit de prononcer son nom pour que la mélodie et les paroles vous remontent intactes à la surface de la mémoire » (COMPAGNON, 2009).

À l'écriture descriptive de la photographie répond donc l'écriture évocatrice de la chanson, qui trouve écho dans l'imparfait, duratif et diffus, qui domine *Les Années*. Et c'est ainsi que la chanson apporte moins la réminiscence d'un moment particulier auquel elle est associée, que le sentiment de la durée et sa tonalité majeure, une sorte de *Stimmung* :

Il suffit que j'entende l'une [une chanson] d'entre elles par hasard dans un centre commercial, un salon de coiffure pour me retrouver transportée, non dans un jour précis, mais dans une durée où les variations du ciel et de la température, la diversité des événements du monde, la répétition des parcours et des actes quotidiens, du petit déjeuner à l'attente sur les quais du métro, se sont fondus, comme dans un roman, en une longue et unique journée, froide ou brûlante, sombre ou lumineuse, colorée d'une seule sensation, celle de bonheur ou de malheur » (ERNAUX, 2005 : 135)

La chanson ramène un temps qui n'a jamais vraiment existé tel quel, mais prend la forme d'une synthèse, à la fois familière et originale. Elle fait ainsi toucher un régime temporel autre que le simple temps révolu. Elle rend au souvenir sa texture, bien moins précise et nette que le substantif « un souvenir » ne le laisse entendre, une sorte de souvenance impressive, faite de ce que nous vivons consciemment et de ce à quoi nous réagissons, mais aussi de tout ce qui s'imprime en nous, de façon inaperçue, et qui bien souvent fait la texture étrange de nos rêves.

Cette matérialité particulière du temps, composée de sensations et de formes à la fois confuses et bien identifiables affectivement, fait le fond de ce « récit glissant dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure, jusqu'à la dernière image d'une vie » (ERNAUX, 2008 : 256) que constitue *Les Années*. C'est la toile de fond aux notations précises, objectivées et factuelles qui la brodent. Et la forme chanson consonne avec ce sentiment confus de la durée, tressé d'une dialecti-

que entre une forme fermée qui offre en apparence une maîtrise sur le temps et le mouvement d'un désir toujours reconduit.

2.2. Temps clos et désir ouvert

Les mentions de chansons qui parsèment *Les Années* rappellent que cette forme musicale se manifeste sous la forme de petits *morceaux*, de petits éclats de temps incrustés dans une vie. Les chansons, de par leur forme et leur tendance à la répétition qui en fait des « machines à répétition » (SZENDY, 2008), y constituent des moments suspendus, hors le déroulement de la temporalité « glissante », pour reprendre l'adjectif qu'Annie Ernaux accole à son récit.

Sorte de « temps miniaturisé » (CHAUDIER, JULY, 2019 : 261), bref et convocable à merci sur lequel nous pouvons nous assurer une maîtrise, la chanson a en effet quelque chose d'un temps bobine qui nous permet, tel l'enfant jouant la séparation d'avec la mère en lançant et faisant revenir son jouet (*fort-da*), de faire l'expérience de l'émergence et de la fin, de l'adieu et du retour. Elle déjoue la linéarité temporelle par sa capacité à revenir et à nous le susurrer (SZENDY, 2008). Dans ses thèmes et sa structure, elle manipule le temps court pour l'ouvrir sur autre chose. Joël July parle ainsi de la chanson comme d'une « œuvre de finitude » non seulement en raison de sa durée mais aussi de son goût pour « l'instantané qu'elle prolonge avec le vœu pieux de l'éterniser » et de ses jeux avec le lacunaire déjà évoqués.

Ce faisant la chanson suscite en nous une émotion mémorielle singulière, faite de puissance et de fragilité. La disponibilité émotionnelle de la chanson, susceptible d'être répétée à l'envi comme le décrit la narratrice à propos des « orgies » musicales de son adolescence, peut la rendre « écœurante » (ERNAUX, 2008 : 79). Mais avant d'en arriver à cette potentielle saturation, ce qu'éprouve l'auditeur, c'est un plaisir qui le comble tout « en le rendant simultanément insatiable » (GAYRAUD, 2018 : 356). Agnès Gayraud fait d'ailleurs remarquer à ce propos combien la musique pop relève d'un autre régime de satisfaction et de plaisir que celui de la consommation culinaire, qui lui sert pourtant souvent de comparant. À la nourriture qui rassasie, la philosophe oppose le désir compulsif de répétition suscité par le tube, idéal de la chanson pop : « le hit a le dessein de susciter le désir de le réécouter, d'où l'addiction, dépendance souvent évoquée par les chansons elles-mêmes » (GA-

YRAUD, 2018 : 386). La narratrice des *Années* évoque explicitement cette drogue qui « emportait la tête, éclatait le corps ».

C'est pourquoi, malgré la maîtrise sur le temps que sa forme close semble lui accorder, la chanson reste toujours ouverte. On n'en finit pas avec le désir dans la chanson, parce que justement elle extrait du temps et nous met face à un désir nu, compulsif, revenant, jamais résolu. Annie Ernaux l'évoque avec une grande acuité en comparant, dans *Le Journal du dehors*, les registres de plaisir esthétiques de la lecture et de l'écoute d'une chanson pop :

À l'hypermarché Leclerc, au milieu des courses, j'entends *Voyage*. Je me demande si mon émotion, mon plaisir, cette angoisse que la chanson finisse, ont quelque chose de commun avec l'impression violente que m'ont fait des livres, comme *Le Bel été* de Pavese ou *Sanctuaire*. L'émotion provoquée par la chanson de Desireless est aiguë, presque douloureuse, une insatisfaction que la répétition ne comble pas (autrefois j'écoutais un disque trois, cinq, dix fois de suite, attendant une chose qui n'arrivait jamais). Il y a plus de *délivrance* dans un livre, d'échappée, de résolution du désir. On ne sort pas du désir dans la chanson [...]. (ERNAUX, 1993, 62)

C'est, pour l'auteure du *Journal du dehors*, de la pauvreté même de la chanson dont on ne saisit, parfois, qu'une simple ligne mélodique, que naît sa capacité à faire affluer toute une période de vie passée, sa capacité à lui faire retrouver la fille qu'elle était « en entendant trente ans après, *I'm just another dancing partner*, alors que la richesse et la beauté du *Bel été*, de la *Recherche du temps perdu*, relus deux trois fois, ne [lui] redonnent jamais [sa] vie ». La dépossession antérieure, dont témoigne le sentiment qu'un air connu lui restitue sa propre vie, est une des formes de l'oubli des différents états de soi dont est faite une vie. Ces états de soi, affectifs, sensibles, ancrés dans leurs circonstances, perdurent au fond de nous, sans être accessibles à la remémoration. La chanson est la clef ouvrant le coffre secret de ces réminiscences.

Dans son texte « C'est extra », déjà évoqué, Annie Ernaux cherche ce que serait sa « chanson ultime », celle qui, portant « à son point culminant la conscience de la fragilité de ces moments », permet « de jouir à l'extrême d'un présent condamné à s'affaiblir » (ERNAUX, 2012 : 52). Dans son enquête sur les intensités de sa vie, elle se souvient ainsi de la chanson qu'elle écoute, alors qu'elle rejoint son amant, au sortir de l'hôpital où elle a rendu visite à sa mère qui perd la mémoire : « C'est extra ». La montée du désir d'un homme et d'une femme sur un Moody blues, « l'érotisme poétique et somptueux sur une musique envoutante » (ERNAUX, 2012 : 55). Désir et

mort à nouveau se jouxtent, s'articulent, s'enlacent et se dissocient. Mais la mort y est présente autrement que dans l'image fixée, elle apparaît comme paroxysme de vie et d'exaltation permettant d'accepter la finitude. Annie Ernaux termine son texte sur une scène du documentaire de Depardon sur un asile de l'île de San Clemente où l'on voit cet homme écouter une chanson et pleurer : « toute la vie d'avant est résumée pour cet homme, ce « fou », dans une chanson. Tout ce qui est perdu » (ERNAUX, 2012 : 56). La puissance de la vie et du désir qui la parcourt se mesure au sentiment de sa perte, tel qu'une chanson aimée le fait toucher : en ranimant le désir lui-même.

On pense à Marguerite Duras, quand elle évoque dans *Yann Andrea Steiner* le déchirement de « Capri, c'est fini », « la plus belle chanson d'amour » (DURAS, 1992 : 66). Elle fait, elle aussi, d'une chanson le lieu de cette expérience de la plus haute intensité et de sa fin, de la terre qui tourne et emporte comme le flux de la vie, les moments animés du plus fort désir, capsules d'intensité encloses dans le passé, que l'on ne peut guère retrouver que par la grâce du retour d'une chanson gonflée du désir venu s'y loger alors. Cette capacité d'accueil de la chanson s'oppose là encore aux images photographiques mais aussi mentales du passé, froides et silencieuse : « Dans la pauvreté de mémoire nécessaire à 16 ans pour agir et exister, elle voit son enfance comme une espèce de film muet en couleurs » (ERNAUX, 2008 : 91). Décidément plus dramatique que tragique, la chanson est le lieu des tensions et d'une vie qui persiste envers et contre tout.

C'est à ce désir abrité par la musique que semble se rattacher la narratrice en faisant en sorte de ne pas être exclue de *Sea sex and sun*. Dans la finitude répétée de la chanson circule un désir ouvert, infini, toujours prêt à reprendre. En somme la forme même du désir, y compris dans son astreignante pulsion vitale. La chanson épouse de ce point de vue, plus que la photographie, l'écriture en mouvement d'Annie Ernaux, son goût pour les passages. Elle se marie davantage à « l'imparfait continu absolu » des *Années*, qui rend compte du passage d'un temps commun dans lequel coule un temps singulier. Elle contribue à doter « d'un halo poétique le flux des apparitions/disparitions » (THUMEREL, 2015) qu'accompagne de loin en loin un air. C'est en cela, plus encore qu'en marquant le commun et le temps qui passe, que la présence de la chanson paraît proche du projet scriptural des *Années* et de l'ambition, derrière

l'objectivité affichée de l'énonciation, de restitution complexe des tonalités affectives du temps révolu.

La chanson entretient un rapport quasi homologique avec le projet des *Années*. Offrant l'expérience d'une individuation au sein du plus commun, défiant les temps séquencés pour donner accès au sentiment de soi dans la durée et par la sensation, elle consonne avec le projet de déployer une écriture du temps qui a traversé la narratrice à une époque donnée, une écriture « de ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (ERNAUX, 2008 : 258). Sous une forme opposée au désir de conservation intact dont émane la pratique photographique, elle ouvre sur une ressaisie du passé cherchant à restituer son épaisseur plutôt que son éloignement, son mouvement toujours actif et ses rythmes désirants plutôt que sa fixité. Elle ouvre aussi la voie à une participation du lecteur qui intègre, elle-même, la durée dont le récit nous offre l'expérience.

Bibliographie

- BARTHES, R., *La chambre claire, Œuvres complètes*, vol. V, (1977-1980), Paris, Seuil, 2002
- CHAUDIER S., JULY J., , « La chanson ou l'art d'appivoiser le temps », in ABBRUGIATI P., CHAUDIER, S., HIRSCHI S., JACONO J.M., JULY J, PRUVOST C. , *Cartographier la chanson contemporaine*, Actes de la Première Biennale Internationale de la chanson, PUP, 2019, pp.255-272.
- COMPAGNON, A. « Désécrire la vie », *Critique*, Éditions de Minuit, 2009, pp.58-59. ([hal-01330350](https://doi.org/10.1330350))
- DURAS, M., *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992.
- ERNAUX, A., *Journal du dehors*, Gallimard, Paris, 1993.
- ERNAUX, A., *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris, 2005.
- ERNAUX, A., Paris, *Les Années*, Gallimard, Paris, 2008.
- ERNAUX, A., « C'est extra », in AUDEGUY S., FOREST Ph., (dir.) *Variétés: Littérature et chanson*, La Nouvelle Revue Française n° 601, juin 2012, pp. 50-56.
- GAYAUD, A. *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte / Cité de la musique - Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2018.
- JULY J., *Chanson. Du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2016.
- JULY J., « Sur le style évidé et évident de la chanson" : Le popularisme en chanson. JOLLIN-BERTOCCHI, S. KURTS-WÖSTE, L. et altri (dir.), *La Simplicité (Manifestations et enjeux cul-*

turels du simple en art), éd. Champion, p. 325-340, 2017, Coll. Bibliothèque de Grammaire et de linguistique, (hal-01973495).

REYNOLDS, S. *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. par Jean-François Caro, Le Mot et le Reste, 2012 (2011).

SZENDY, P., *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

THUMEREL F., « Passage(s) Ernaux », in FORT P.-L., HOUDART-MEROT V., *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2015.

¹ J. July, « Sur le style évidé et évident de la chanson », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973495/document>.

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Bande-son : Tanguy Viel et la musique

Catherine Haman

Per citare l'articolo:

Catherine Haman, *Bande-son : Tanguy Viel et la musique*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 84-101.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1959>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1959>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Cet article réfléchit à la part occupée par la musique dans l'univers romanesque de Tanguy Viel, en analysant plus précisément deux oeuvres, *Le Black Note* et *La disparition de Jim Sullivan*. Ces deux romans, très différents dans leur facture et dans leur démarche, offrent cependant une vision assez semblable de la fonction de celle-ci dans un univers littéraire que l'on sait très intermédial.

Abstract

This article reflects on the part played by music within the novel literary universe created by Tanguy Viel, by analyzing more precisely two of his works, *Le Black Note* and *La Disparition de Jim Sullivan*. However these two novels, very different in their technicity and their steps, offer a very similar vision of both their functions within a literary universe that we know to be very intermedial.

Introduction

Bien que quelques tentatives expérimentales aient été engagées en ce sens, l'idée de musique silencieuse relève clairement du paradoxe. Et pourtant l'idée d'une présence/absence musicale, d'une présence silencieuse de la musique dans le texte – tout comme, du reste, du texte dans la musique –, n'est pas nouvelle. C'est à cela que je projette à mon tour de réfléchir, à propos de deux romans de Tanguy Viel, *Le Black Note*¹ et *La Disparition de Jim Sullivan*². La dimension intermédiaire de l'œuvre de ce romancier n'est plus à démontrer, même s'il est davantage connu pour l'usage qu'il fait du cinéma, allant jusqu'à, dans un roman justement nommé *Cinéma*, raconter *Sleuth-Le Limier* de Mankiewicz quasiment plan par plan, dans une forme assez singulière de novellisation. Je souhaite ici interroger ses relations à la musique. En effet, *Le Black Note* relate les relations erratiques d'un petit groupe de musiciens fédérés autour de l'amour du jazz, et plus précisément de la musique de John Coltrane. *La Disparition de Jim Sullivan* suit les tribulations d'un professeur d'université à la dérive, tribulations que les accents folks de chansons de Jim Sullivan bercent de bout en bout, comme une bande-son qui viendrait scander et souligner l'avancée de l'intrigue et les sentiments des personnages. L'on sait que ce second roman se présente comme une tentative d'écriture, par un romancier français, d'un roman américain, et que l'œuvre est tout entière empreinte d'intertextualité, de

métatextualité, et de dialogue (tout comme *Cinéma* dialogue avec Manckiewicz) implicite avec de grands écrivains américains³. Mais il s'agit aussi et surtout, bien sûr, d'un roman écrit par Tanguy Viel, qui, reprenant certains standards et autres clichés du roman américain, les colore de sa propre vision – ce qui permet à l'œuvre d'échapper au seul exercice de style – et l'on retrouve partout (y compris dans ce parti-pris de confrontation à des œuvres antérieures), son atmosphère, ses intonations propres, et une certaine relation à l'univers musical.

Les couples réalisateur/musicien sont légion, d'Alfred Hitchcock/Bernard Hermann à Tim Burton/Danny Elfman, en passant par François Truffaut/Georges Delerue ou encore Federico Fellini/Nino Rota. Tanguy Viel semble à son tour chercher à assurer à ses œuvres romanesques un accompagnement musical virtuel susceptible de leur conférer une inflexion particulière.

Nous étudierons comment la musique tient lieu de véritable religion dans ces deux œuvres; nous verrons ensuite qu'elle figure par cela un idéal de création impossible à atteindre. Enfin, nous nous demanderons comment ces deux romans disent quelque chose du lien contemporain à la musique, de la façon dont elle accompagne et ponctue nos émotions.

1. Idoles et idolâtres: la musique comme religion

1.1. Rituels

Le terme *ecclesia*, dont église provient, signifie « assemblée »; l'activité religieuse relève donc, dans cet esprit, d'une socialisation dans une même communauté de valeur. Et c'est bien à cela que l'on a affaire dans *le Black Note* : une communauté se livre au culte du jazz dans un lieu isolé, une sorte de temple, qu'elle a investi. Des rituels nocturnes se succèdent dans la cave : il s'agit d'y faire revivre les standards de John Coltrane. Ce jazzman n'a sans doute pas été choisi au hasard, lui qui concevait sa musique comme une quête spirituelle. Son jeu virtuose consistait à enchaîner une kyrielle de notes à une vitesse prodigieuse, dans une course éperdue vers un terme qui semblait reculer à mesure devant lui. C'est un créateur « hanté », qui poursuit un absolu qu'il sait inaccessible. Parallèlement Jim Sullivan, musicien folk disparu mystérieusement dans le désert du Nouveau-Mexique en 1975, est, si l'on en juge par ses textes, dont l'un fait explicitement référence au Christ, un mystique en quête d'un

accès à un autre monde. Comme celui du Christ, son corps a disparu, ravi selon certains vers une planète inconnue. La mort a élevé, pour les personnages des romans, Coltrane et Sullivan au rang d'icônes. L'aura de leur performance *hic et nunc*, pour reprendre les termes de Walter Benjamin⁴, est définitivement inaccessible, mais leurs idolâtres communient dans l'écoute de disques qui ménagent une forme de transsubstantiation.

Dans *Le Black Note*, le mode de vie est quasi monastique : les personnages vivent reclus, dans un lieu écarté, la journée et surtout la nuit sont rythmées par la célébration de Coltrane. La ferveur musicale y mène à l'oubli de soi : « On peut s'oublier soi-même pour de vrai, et finir comme un souffle infini dans l'instrument. », constate le narrateur (BN : 104). Paul, le leader, prêche beaucoup. Prêches qui soulignent régulièrement la nécessaire part, pour lui, de religiosité dans le lien aux grands musiciens. On sait du reste qu'il y a une corrélation étroite entre le jazz et la technique orale du *preaching*, en raison de sa naissance dérivée du gospel. Sacré et musique sont ici indissociables, quoi qu'Adorno ait pu dire de la désacralisation de l'art à l'ère du jazz, même si, cependant, cette dimension sacrée, est ici, on le verra, considérée avec ambivalence.

Dwayne Koster offre quant à lui plutôt l'image, dans *La Disparition de Jim Sullivan*, d'un ermite retranché du monde, cloîtré dans sa Dodge, écoutant en boucle les albums de son idole. Il aspire à faire retraite dans le désert, sur ses traces, « se promettant qu'un jour il irait là-bas, au nouveau Mexique, comme en pèlerinage se recueillir dans le désert, non pas sur la tombe de Jim puisqu'il n'avait pas été enterré, mais dans la région de son ravissement, si du moins c'était ça qui s'était passé » (BN : 44). Le terme « ravissement » suggère parfaitement la dimension mystique du lien. Il convient également de préciser que Dwayne a écrit une thèse sur *Moby Dick*, et qu'il rappelle souvent, enfermé dans sa voiture, sillonnant les grands espaces, Achab sur son baleinier, engagé jusqu'à la mort dans sa quête de l'objet perdu. Moby, c'est ici Jim Sullivan, la haute mer se voit remplacée par l'immensité du désert, et Dwayne ne parvient pas plus à se détacher de l'ombre de Jim Sullivan qu'Achab de celle de la baleine.

La passion pour certains musiciens, telle une religion profane, suppose ses objets sacrés et ses reliques: les albums du chanteur folk défunt, vénérés par Dwayne

Koster de façon monomaniaque, véritable bande-son du roman. Un saxophone aussi, qui aurait appartenu au divin Coltrane :

« Mais aussi Paul, il jouait avec un saxophone qui avait appartenu à John Coltrane, c'est ce qu'il nous disait, le dernier saxophone dans lequel Coltrane avait soufflé, il disait : non pas une réplique ou une imitation, mais celui-là même avec lequel John a enregistré ses derniers albums et ses derniers concerts, avec le même saxophone. » (BN : 22-23).

Dans *Be Bop*⁵ de Christian Gailly, Basile Loretto, déjà, rêvait d'être Charlie Parker. Dans *L'Occupation américaine*, Patrick est un temps fasciné par ce même saxophoniste ; dans *Le Black Note*, l'absolu est incarné par Coltrane et ses musiciens, que le petit groupe aspire à ressusciter. Paul tient lieu, on l'a dit, lieu de prophète, se prétendant même à l'occasion capable de changer l'eau en vin (BN : 39), et se livre à ce que le narrateur nomme ironiquement, pour en souligner la double vanité, des « prophétie[s] de langage » (BN : 41). C'est en effet un musicien qui ne sait que parler, il conviendra d'y revenir, qui substitue les mots aux notes, des mots qui le consacrent comme un grand musicien : « je me fous de mon avenir parce que je le connais déjà (...) nous sommes le quartette de jazz de la prochaine décennie, nous sommes immortels » (BN : 69). A son instigation, tous abandonnent leur prénom, au profit de ceux des idoles : John (pour Coltrane), Elvin (pour Jones), Jimmy (pour Garrison).

Comme un disciple qui suit le maître, Dwayne reproduit de son côté, symboliquement et matériellement, la trajectoire de Jim Sullivan, tout en se laissant bercer par ses accents folks : « Et Dwayne a enclenché le disque de Jim Sullivan dans la platine de l'autoradio. Et il se disait qu'il serait bientôt là-bas, dans le désert craquelé » (DJS : 150). Alors qu'il va disparaître, un Sullivan christique vient symboliquement le chercher : « Dwayne voit une ombre s'approcher (...), c'est Jim Sullivan qui lui sourit et lui tend la main. Et Jim lui dit qu'il peut venir là-bas, avec lui dans le désert, que là où il est, loin très loin, il y a de la place pour lui » (DJS : 153).

Tanguy Viel a publié un récit de la vie du Christ, *Cet homme-là*⁶, récit où, sur un ton amusé, voire ironique, mais empreint aussi d'une fausse naïveté enfantine, d'un goût pour le légendaire, il témoigne de l'intérêt porté aux relations de fascination, de maître à disciple. C'est ce type de lien qui se joue aussi, sur un versant profane, dans les deux romans évoqués, entre les auditeurs fervents et leurs grands modèles, car ce

lien est emblématique de son univers romanesque. Très souvent dans son œuvre, un personnage peine à échapper à l'emprise d'une figure dominante.

Chez Tanguy Viel, la musique, comme le cinéma, permet de fuir, de se dissoudre dans un autre monde. Cette échappée vers un ailleurs plus enviable revêt systématiquement une coloration passionnelle, terme à entendre dans toute sa polysémie, car cette ferveur musicale est toujours douloureuse dans son aporie : jamais on ne devient Coltrane, jamais on ne retrouvera vraiment Jim Sullivan. « Toute musique a pour idée la forme du Nom divin »⁷, dit Adorno. Cette affirmation vaut à sa manière et quoi qu'il en ait, pour les pathétiques junkies de la maison de l'île, adorateurs de Coltrane. Tout médiocres et ridicules soient-ils, ils sont en quête d'absolu, en quête d'un recours. Cette quête d'un monde meilleur se couple dans *Le Black Note* avec l'usage de paradis artificiels, vecteurs eux aussi d'évasion. Symptomatiquement, la drogue consommée par la petite communauté du *Black Note* est de l'héroïne. L'objet est d'héroïser le réel, quel qu'en soit le biais. N'utilise-t-on pas le terme *high* en anglais ? Droque et musique exercent en cela la même fonction d'élévation de soi, la droque venant remédier au manque d'énergie à jouer : « On jouait du jazz la nuit, on ne prenait presque rien à l'époque », relate le narrateur du *Black note* (BN : 19). L'héroïne vient se substituer aux concerts quand l'énergie et la foi retombent. D'une addiction l'autre, d'un ascendant l'autre. Car l'extinction progressive du son, l'atonie, menacent, dans un à *bout de souffle* qui place ces œuvres, notamment *Le Black Note*, dans le prolongement des romans beckettien. *La Disparition de Jim Sullivan* se clôt semblablement sur l'effacement et le silence.

Ecouter Coltrane ou Sullivan, se *shooter* à l'héroïne, relèvent de la même nécessité, fuir cette vallée de larmes. Les personnages des deux romans sont en crise, et la musique participe du salut, ou du moins de la consolation. Jim Sullivan lui-même était parti à Nashville, sorte de paradis de la musique folk, pour être enfin entendu, avant que son corps ne soit, étape ultime, ravi dans le désert.

1.2. La musique comme réparation et comme rédemption

Cette passion fervente pour ces musiques venues d'outre-Atlantique s'associe à un besoin de rédemption, ou, à défaut, de réparation : Paul, prophète illuminé de l'île, le clame sur un ton mélodramatique : « Rétablir une justice dans l'ordre saccagé des

choses : se construire une scène ouverte dans la cave, et redevenir les meilleurs jazzmen du monde, disait-il, et les hommes les plus sains » (BN : 25). La musique tient lieu de salut. Paul, oracle embrumé de la maison de l'île, noyé dans ses vapeurs d'héroïne, y cherche le rachat et la guérison de l'âme. On ne peut que penser au disque de jazz à la fin de *La Nausée*, ce « Some of these days » qui console et redonne sens à un univers devenu silencieux et inquiétant.

Jouer du jazz permet de s'immerger dans une bulle matricielle et protectrice : « Alors pour nous trois autour de lui, c'était plein, sans faille, et lumineux partout à l'intérieur ». (BN :24). La fonction de l'écran, du visionnage en boucle, dans *Cinéma*, de *Sleuth* dans la pénombre d'un lieu clos, paraît similaire. L'écran, comme la bulle, exercent une protection, isolent du monde. Dans la *Disparition de Jim Sullivan*, le dispositif est le même : Dwayne Koster écoute interminablement Jim Sullivan dans sa voiture-bulle et reprend épisodiquement contact avec le monde extérieur en mettant la radio : « la seule chose qui reconfortait Dwayne Koster, c'était de glisser dans l'autoradio son album préféré de Jim Sullivan, et d'écouter en boucle des chansons comme *Highways* ou *UFO* » (DJS : 17-18) ; « Quelquefois là, dans Romeo Street, quelquefois il éjectait le disque de Jim Sullivan et il allumait la radio, comme pour s'obliger à se souvenir que dehors il y avait un monde qui continuait de tourner » (DJS : 25).

1.3. Le jazz comme nouvelle terre promise

Adorno se méfie de la récupération de l'art par l'industrie de la culture et son mercantilisme. Méfiance qui vise les Etats-Unis, espace emblématique du triomphe de la marchandise. Pour le philosophe allemand, le jazz n'est pas, dans ce contexte, considéré comme un art authentique, une quête d'absolu. Depuis, le jazz s'est imposé pour beaucoup comme un mode de renouvellement des formes, de relativisation des canons esthétiques. Il marque le début d'un intérêt porté à la culture afro-américaine, à la pop culture, à des musiques autres que celles dites savantes, sans qu'elles soient considérées comme relevant purement d'une culture de masse sans âme. Il y a peut-être aussi, dans l'idolâtrie des personnages de Viel, une part de mise à distance à l'égard des modèles classiques. Plusieurs romanciers traduisent cet intérêt nouveau, qui se double plus largement d'une fascination pour les USA, que

l'on retrouve explicitée dans le sujet de *La Disparition de Jim Sullivan*, puisqu'il s'agit de reproduire les standards du roman américain. L'Européocentrisme, la tradition esthétique européenne, se voient mis en perspective. Coltrane est aujourd'hui perçu comme un immense novateur, un éternel expérimentateur. Le folk, d'autre part, est la musique des révoltés et des contestataires américains, et, à partir des années 1960, le symbole de toute une génération protestataire et anticonformiste. Jim Sullivan s'inscrit dans cette filiation. La question qui se pose dans les choix musicaux des deux romans est donc aussi celle de l'héritage. Dans quelle filiation musicale et romanesque s'inscrire ? Par cette constante référence au jazz et au folk, Tanguy Viel écarte la musique dite savante de son paysage esthétique, au profit d'un nouveau style et d'un nouveau rythme.

1.4. Idoles inaccessibles

L'objectif essentiel de chacun des marginaux du *Black Note* est d'être la réincarnation du musicien admiré, de reproduire sa destinée. Idéal impossible : le narrateur commente ainsi les exigences démesurées de Paul :

« Alors je n'ai pas compris pourquoi lui il a voulu qu'on en fasse plus, comme si on n'avait pas brûlé nos nuits assez bien, comme si l'intensité se jouait toujours un ton au-dessus [...] » (BN : 42). « On ne jouait pas pour rire, tu comprends, on n'a jamais compris le sens du mot distraction, c'était toujours : travail. Même quand on était brisés à la poudre, il y avait toujours travail qui résistait à sommeil, même quand on se tassait dans les fauteuils, qu'on se momifiait à force de regarder dans le vide : au fond de nous on résistait. » (BN : 104).

Cette résistance est une lutte contre le néant. Le silence, la mort, le *à bout de souffle*, sont en effet bien là, menaçants, et Paul en fera les frais : « il disait qu'il devrait mourir bientôt, à quarante ans disait-il, pour mourir comme le vrai John Coltrane, au même âge, il disait qu'il avait juste le temps pour la légende. Trois ans, Elvin, trois ans ça suffit, ajoutait-il, mais il faut le faire, et ne pas se tromper d'idéal, ajoutait-il, savoir la route qu'on prend pour aller au paradis » (BN : 26). Jim Sullivan et son disciple finissent consumés par l'aridité du désert. Paul, lui, va finir immolé par ses amis, telle une bête sacrificielle, seule façon d'en finir avec cet idéal dévorant. Dévorant et destructeur, parce que les modèles sont indépassables. « S'attaquer à plus fort que soi, mais derrière il faut tenir » (BN : 12), reconnaît Paul. La musique incarne cela dans les deux romans, un modèle inaccessible et indépassable. Un point vers lequel on tend.

2. Donner à entendre: la musique comme désir de l'impossible

2.1. Un telos, un adunaton

En littérature, la musique ne peut qu'être absente. Elle ne peut qu'être cette « musicienne du silence » dont parle Mallarmé dans le poème « Sainte ». Ce qui reste tangiblement des musiciens-idoles évoqués dans les deux romans l'illustre à sa manière : Coltrane est mort et Jim Sullivan comme doublement mort, puisque son corps a disparu. L'univers des idoles et celui des idolâtres sont nettement scindés. Sans compter que, pour parvenir à devenir Sullivan, il faudrait être américain, et que pour devenir Coltrane, il faudrait être afro-américain (on pense au « Armstrong, je ne suis pas noir, ... » de Nougaro).

De même, entre la littérature et la musique, comme cela a été souvent souligné, il ne peut y avoir que transposition. Mais c'est justement cette impossible restitution qui est fascinante. On se rappelle Blanchot, très aimé de Viel, et son idée du livre toujours à venir. De cela, la musique comme motif romanesque peut témoigner, elle dont la perception dans l'œuvre reste virtuelle. Elle est un chant des sirènes, ces sirènes qui conduisent, dit Blanchot, « le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment »⁸; elle jouerait ici le rôle de l'art comme perspective, comme modèle asymptotique⁹. Des écrivains et surtout des poètes, la musique à manier autre chose que le langage pour se poser en musicien et la poursuite inlassable par Dwayne du chemin tracé par Sullivan.

C'est la musique qui motive les deux romans et les modèle partiellement : le titre du premier roman fait référence au Blue Note, célèbre label de jazz. Le second roman évoque clairement dans son titre un musicien folk ayant vraiment existé, défini comme moteur même de la narration : « parce que voilà, c'est clair depuis longtemps, la raison de ce livre, c'est Jim Sullivan » (DJS : 148). Mais la passion pour la musique dans les deux romans ne renvoie-t-elle pas symboliquement à toute passion pour les modèles, et donc aussi les modèles littéraires ? Paul s'appelle Delamanche (BN : 31), patronyme qui peut suggérer ses piètres qualités de musicien, mais fait bien plutôt référence à Don Quichotte, et donc à un amour des chefs d'œuvres littéraires qui va jusqu'à la démente et la destruction de soi : Paul finit

quant à lui par se grimer, par rendre lisible sur son visage même les stigmates de sa folie imitative :

« Il avait pris le cirage de mes chaussures, et il avait caché son vrai visage derrière, jusqu'au cou il en avait mis, et fermait les yeux, respirait lentement, comme pour laisser le noir de la cire s'infiltrer plus profond, avancer vers son cœur, et il souriait, il laissait éclater ses dents jaunies sur ses lèvres peintes aussi, et coulantes de pâte noire. J'ai pensé : il y a des limites même dans le respect de ses idoles, tu n'as pas le droit, ai-je pensé » (BN : 29-30).

Seule la mort permet une forme d'abolition des distances et des univers clivés : « maintenant personne ne peut plus savoir s'il était noir, ou blanc » (BN : 87), constate le narrateur après sa disparition. C'est aussi cela que les deux romans racontent, la folie, le ridicule, mais aussi le pathétique et le tragique à vouloir imiter l'inimitable. L'intérêt du musicien Jim Sullivan n'est-il pas, dans le même esprit, d'incarner l'inaccessible de l'horizon américain, l'éloignement symbolique des modèles ?

Ce sentiment d'incapacité à égaler les modèles, qu'ils soient musicaux ou littéraires, est aussi suggéré par l'inadaptation et la maladresse du narrateur du *Black Note*, qui ne joue même pas du bon instrument, et rend par là toute ébauche de rivalité impossible : « Mais à cause de moi, disait Jimmy, ça resterait toujours impossible, parce qu'on ne reprend pas le quartette de Coltrane avec une trompette, mais avec un piano » (BN : 23) ; « il disait que si je me mettais au piano, ils pourraient me surnommer Thelonius, comme Thelonius Monk. Mais en tant que trompettiste, me disait John, décidément t'appeler Miles c'est impossible. » (BN : 24).

2.2. Entendre entre les lignes: poétique de la musique silencieuse

La musique demeurant toujours silencieuse en littérature, l'écrivain s'efforce de *donner à entendre*, de suggérer. Comme il n'y a pas à proprement parler de signifié rattaché à celle-ci, chacun des deux romans peut apparaître, pour une part, comme le signifié attaché par Tanguy Viel lui-même aux signifiants Coltrane/Sullivan. On ne saurait cependant parler chez lui de *mélophrasie*¹⁰ au sens strict, puisque les narrateurs ne cherchent pas à décrire ce qu'ils entendent ou ce qu'ils jouent. L'on peut seulement affirmer que la référence dans le texte à certains musiciens et morceaux vient colorer la lecture et faire naître un imaginaire musical. L'apparition simple du nom des deux musiciens est immédiatement vectrice d'associations mentales.

L'objectif est sans doute pour le romancier de nous donner à entendre une musique *inouïe*, une bande-son à mi-chemin entre de vrais morceaux et leur modulation-réinvention dans l'écriture et selon la subjectivité de chaque lecteur. Cet accompagnement sonore permanent, quoique pour nous silencieux, est maintes fois souligné dans l'œuvre: rythmant le temps, le désœuvrement du héros, il est par exemple rendu par l'anaphore du « à mesure » qui vient scander le passage suivant : « à mesure que passaient les jours, à mesure que Jim Sullivan déroulait ses ballades dans l'autoradio, à mesure que les enfants tournaient en rond comme des mouches autour de sa vieille Dodge. » (BN : 25). Il arrive même que le CD écouté en boucle par Dwayne Koster soit explicitement défini comme une bande-son, procédé permettant à l'écrivain- narrateur de *la Disparition de Jim Sullivan* de commenter sa propre poétique : « dans l'habitable ouvert continuaient de circuler les paroles de Jim Sullivan – des paroles que j'avais choisies exprès pour l'occasion, qui parlaient d'autoroute et de solitude et de l'identité perdue, des paroles que Dwayne n'écoutait plus vraiment. » (DJS :138). Le lien fondamental entre l'image cinématographique et l'accompagnement musical, l'association forte entre les paysages nord-américains, l'atmosphère des romans d'outre-Atlantique et certaines mélodies, certains compositeurs, qui leur font écho, tout cela vient se cristalliser dans cette scène, elle-même reprise de scènes de genre, contribuant à faire de Sullivan une icône, une figure emblématique d'une ambiance culturelle, intra et extra-littéraire, typique de notre imaginaire États-Unien.

Pour paraphraser Rémy Stricker commentant le carnaval de Schumann, ces deux romans seraient des « variation[s] sur un thème que l'on n'entend pas »¹¹, un thème qui définirait l'essence de l'américanité, telle que Tanguy Viel la traque dans la littérature autant que dans la musique afin de mieux la styler. Le fait que cette bande-son romanesque soit inaudible ne fait pas obstacle à son efficacité : l'intention d'associer image mentale, paroles et musique, est, quoi qu'il en soit, clairement affirmée et clairement ressentie par le lecteur. Les écrivains cinéphiles de la génération de Tanguy Viel, et au-delà peut-être l'ensemble de cette génération, associent par habitude son et image. Et l'on peut affirmer sans trop de risque que la plupart des spectateurs n'entendent pas en continu la musique qui accompagne un film. Ils la perçoivent, la ressentent, y réagissent, sans que cela dérive d'une véritable

écoute. De même ici, la présence réitérée de références à certains airs folks ou à certains standards de jazz est suffisamment suggestive et imprègne le texte.

Paul prononce à ce sujet une phrase un peu sibylline, comme toutes ses phrases, qui semble appuyer ce propos : « séparer l'image et le son, mais quand tu ne vois pas tu n'entends pas » (BN : 17). Réciproquement, l'on pourrait dire que si l'on n'entend pas, l'on ne voit pas. Faire surgir symboliquement quelque chose comme l'image et le son dans le roman, voilà la tentative paradoxale pour créer une sorte de cinéma sans image et sans son. Pour que, suggérés par le texte, images et sons naissent conjointement dans l'esprit du lecteur.

2.3. Un renouvellement intersémiotique des formes

Le Blue note est, on le sait, le nom d'un label et d'un célèbre club, dont les appellations dérivent de la *blue note*, typique du jazz. Une certaine filiation esthétique est clairement marquée dès le titre du premier roman de l'auteur. Le parti pris d'écriture ne paraît pas celui de l'achèvement, de la perfection, selon l'idéal occidental, mais plutôt d'une apparence d'improvisation et d'éternelle variation, selon le fonctionnement du jazz. Celui-ci privilégie en effet, plutôt que la rupture innovante, l'imitation créatrice, dans un ressassement inventif des morceaux de référence. « L'important n'est pas de dire quelque chose que personne n'a encore jamais formulé, mais plutôt de dire quelque chose que tout le monde connaît de manière parfaitement surprenante, de donner au familier une allure d'"inquiétante étrangeté", pour reprendre une notion freudienne. Il y a tout un jeu mimétique de la mémoire »¹², commente à ce sujet Christian Béthune. En cela, cette forme musicale ne peut que convenir à la période postmoderne, très ancrée on le sait dans les relectures, et adepte du regard mi-nostalgique, mi-ironique. Ce qui explique peut-être pour partie sa présence chez un certain nombre de romanciers contemporains, dont Jean Echenoz, Christian Gailly, voire Enzo Cormann. Ici, la variation sur des thèmes antérieurs nous mène du Blue Note au *Black Note*, et du roman américain à sa réécriture européenne ironique et nostalgique.

Ce principe de la variation et du ressassement est ainsi perceptible dans cet extrait (en référence à Elvin Jones, batteur mythique de Coltrane), dans le fond comme dans la forme : « À choisir, Elvin, je préfère répéter à l'infini, comme le jazz, Elvin, qu'on

soit près du port dans les docks humides, ou dans la cave du black note, à Rome ou à Prague, c'est toujours repasser les mêmes accords, et c'est le décor qui change. » (BN : 96). De surcroît, l'écriture de Viel se construit sur la répétition, dans chaque roman, de certaines scènes, de certains mots, d'un certain rythme. Elle est plus pulsatile que linéaire.

On sait que certains ont essayé de transposer le *jazz idiom*, comme Kerouac, Julio Cortazar, Toni Morrison. Pour Aude Locatelli¹³, l'influence du jazz dans le roman est perceptible dans l'esthétique du fragment, les effets de fulgurance, l'improvisation, les néologismes, les ruptures de construction, les jeux sur la ponctuation, l'oralité comme effet de spontanéité. Certains de ces éléments se retrouvent dans les deux romans, notamment ceux qui touchent aux distorsions syntaxiques et à l'oralité. Ils s'accompagnent d'effets de répétition-variation, de systèmes d'écho typiques par ailleurs de la chanson et de la mélodie. Le texte du romancier apparaît souvent comme extrêmement cadencé, plus soucieux de tempo, de syncopes, d'instantanés fulgurants que de progression fluide :

« Mais aussi Paul, il jouait avec un saxophone qui avait appartenu à John Coltrane, c'est ce qu'il nous disait, le dernier saxophone dans lequel Coltrane avait soufflé, il disait : non pas une réplique ou une imitation, mais celui-là même avec lequel John a enregistré ses derniers albums et ses derniers concerts, avec le même saxophone. » (BN : 22-23).

Le passage précédent illustre bien le fonctionnement de l'écriture : la syntaxe est heurtée, cadencée, construite sur des effets d'hiatus, mais aussi de répétitions, qui viennent scander la progression ; une progression comme ralentie, empêchée par la reprise de nombreux termes, les effets d'écho mettant davantage l'accent sur la cohésion et la rythmique du passage que sur la progression narrative ; s'ajoute à cela un net parti-pris d'oralité fondé sur la récurrence bégayante de certains mots ou formules, selon un principe proche de la reprise ou du refrain.

Autre exemple d'effets de répétition et de scansion, associés à l'oralité :

« il disait qu'il devrait mourir bientôt, à quarante ans disait-il, pour mourir comme le vrai John Coltrane, au même âge, il disait qu'il avait juste le temps pour la légende. Trois ans, Elvin, trois ans ça suffit, ajoutait-il, mais il faut le faire, et ne pas se tromper d'idéal, ajoutait-il, savoir la route qu'on prend pour aller au paradis » (BN : 26)

On a le sentiment, à lire ce passage, qu'il est énoncé par un récitant, disciple ou chanteur de gospel chargé de rapporter la bonne parole. Le texte est marqué de traces d'oralité, de formules (« il disait », « ajoutait-il », ...) qui servent de tempo au fil de la psalmodie et rappellent la tradition orale. Les deux fins de phrase, « pour la légende », « pour aller au paradis », parallèles dans leur structure, peuvent sonner comme deux clausules en forme de *blue note*, elles qui confèrent un éclairage affectif à l'ensemble, en désignant l'objet inaccessible poursuivi par Paul. Il est par ailleurs notable que, dans les deux romans, les vastes thèmes comme les motifs les plus discrets fassent l'objet de reprises, de systèmes d'écho, et de multiples variations. Les intrigues se construisent donc de façon moins linéaire qu'analogique, cyclique et rythmique.

3. La machine à émotion: Vinyles, CD, guitares électriques et bande-son

3.1. L'émotion à l'ère de la reproductibilité technique: cette bande-son qui nous accompagne

Une bande-son accroît le pouvoir émotionnel de l'image cinématographique. Une bande-son symbolique le peut-elle dans le roman lorsqu'elle est silencieuse ? Sans doute, ne serait-ce que parce qu'évoquer certains musiciens, c'est déjà témoigner de partis pris affectifs. Comme Walter Benjamin le prédisait, nous avons fini par être environnés d'images et de sons. Jean-Pierre Martin, dans son essai intitulé *La bande sonore*, y insiste : « [...] nous vivons dans une caisse de résonance, au milieu du tape-à-l'ouïe et du m'as-tu-entendu. »¹⁴ Cette sorte de bande-son qui vient accompagner le texte traduit aussi un état de civilisation, où la musique est omniprésente et où l'habitude est de voir, à l'écran, les émotions accentuées par la musique. Perte de l'aura ? sans doute. Mais le CD n'est pas qu'une simple reproduction de la performance initiale, un produit, il est aussi une trace laissée par le musicien, une façon pour lui de communiquer avec un public absent. Et l'on sait l'importance du concept de trace dans la philosophie et la littérature contemporaines.

Cette trace fait remonter à certains événements définis comme fondamentaux, auxquels se rattache une identité socioculturelle et personnelle. Le narrateur de *La Disparition de Jim Sullivan* ponctue la destinée de Dwayne en retraçant, sur un ton mi-

ironique mi-nostalgique, les grands moments du mouvement punk, un autre mouvement contestataire, notons-le :

« Je suis né trop tard pour adhérer au mouvement punk mais c'est une des premières choses que je me suis dites, que ce serait bien qu'un personnage ait eu une jeunesse punk à Detroit, peut-être même qu'il rencontre l'amour à un concert d'Iggy Pop [...] C'est exactement ce qui est arrivé à Susan Fraser : la première fois qu'elle a embrassé Dwayne Koster, c'était le jour du concert mythique d'Iggy Pop au Masonic Temple, le 23 mars 1977 » (DJS : 32).

Au-delà du cliché sociologique, ce détail contribue à créer une mystique amusée du concert pop ou rock. Ces personnages américains contemporains sont immergés dans une culture de masse, populaire, riche en références, dates, jalons marquants, emblématiques d'une génération. Ces références populaires supposent la construction progressive d'une personnalité, une mémoire collective, une communion affective, autant d'éléments vecteurs d'écriture et de lecture complice.

3.2. Un roman de déformation musicale: accents mélancoliques

Le roman de formation musicale est une forme déjà ancienne, empruntée au *Künstlerbildungsroman* allemand. Mais ici, et comme dans de nombreux romans postmodernes, à l'opposé du voyage formateur goethéen, toute démarche mène à l'échec, et l'on assiste à un « roman de déformation »¹⁵, comme l'explique Aude Locatelli, à une ferveur qui vire au désenchantement. Dans *Le Black Note*, quelques marginaux font retraite dans une maison isolée. Ils finissent par brûler leur guide spirituel, pâle copie de Coltrane, et sont internés en psychiatrie. Dans *La Disparition de Jim Sullivan*, la trajectoire de Dwayne prend la forme d'un pèlerinage, d'un voyage initiatique avec la mort pour horizon. Comme si l'amour des modèles était toxique et qu'il fallait en guérir.

L'échec est aussi celui, on l'a dit, de toute véritable transposition de la musique dans la littérature. Béatrice Didier, dans *Musique et Roman*, souligne que, dans le roman contemporain, la figure du musicien traduit « par les troubles de son identité, l'impossibilité de décrire la musique »¹⁶. Ces troubles de l'identité suggèrent aussi sans doute la relation complexes aux grands modèles littéraires, par exemple américains, et aux liens ambivalents qu'ils génèrent.

« Toute musique ne commence à avoir un effet magique qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre passé », affirme Friedrich Nietzsche¹⁷. La musique est en relation étroite avec la mémoire émotionnelle. Elle permet donc, de manière indirecte, de parler de soi. Ce fonctionnement en miroir – qu'elle soit connue du lecteur ou simplement imaginée – sert de reflet à l'affectivité du personnage. « Les musiques populaires étant fortement liées à la construction nostalgique d'association entre musique et états émotionnels, la phonographie permet la capitalisation d'une banque d'émotions convocables à n'importe quel moment par l'auditeur, qui construira ainsi un dispositif de production émotionnelle de soi. »¹⁸, commente Christian Béthune. Ce dispositif de production émotionnelle est pour ainsi dire transposé dans l'œuvre romanesque par les références constantes à certains disques mythiques. Il favorise aussi une forme d'emphase dans une scène apparemment neutre, et permet de suggérer ce qui échappe au verbal, ou ce que l'on ne veut pas dire. D'autant que la passion de la musique est l'expression de la part la plus essentielle des personnages. Y renoncer fait prendre le risque de « perdre de nous quatre ce qui devait résonner toujours » (BN :12). La musique traduit l'identité profonde des personnages de deux romans, leur âme, c'est leur chambre d'écho.

L'atmosphère générée par la musique silencieuse est profondément mélancolique dans les deux romans. Coltrane est mort jeune, il est irremplaçable et suscite chez qui l'imite un profond sentiment de médiocrité. Jim Sullivan s'est abîmé dans le désert, sa carrière était un échec commercial. Sa musique accompagne la progressive déchéance de Dwayne Koster. Les disciples fervents de ces différents musiciens finissent internés ou meurent. Le titre *Le Black Note* induit déjà un décor sonore : celui du blues et de sa blue note ; et l'on sait que le terme blue renvoie à la dépression. Il s'agit de l'abréviation de l'expression anglaise « blue devils », littéralement « diables bleus », à traduire par « idées noires ». Le passage de blue à black accentue la dimension mélancolique. Tanguy Viel annonce la couleur à défaut de pouvoir donner concrètement le ton. La mélancolie est pudiquement voilée sous la dérision nostalgique, tout comme le ton ironique vient souvent alléger la noirceur du propos.

Conclusion

Mettre la musique en mot, faire parler la musique... On ne s'étonnera pas que Tanguy Viel ait écrit le livret d'un opéra : il a en effet collaboré avec Philippe Hurel pour *Les Pigeons d'Argile*, créé au Théâtre du Capitole de Toulouse en avril 2014.

On lui laissera, pour conclure, la parole, le romancier évoquant justement un spectacle musical créé à partir de *La Disparition de Jim Sullivan*¹⁹, et qui définit parfaitement comment la mise en place d'un climat peut favoriser la transposition de la musique dans la littérature, et réciproquement :

« C'est une promenade à travers ces images et ces scènes si reconnaissables à laquelle nous vous convions, guidés par le personnage "typiquement américain" de Dwayne Koster, héros du roman *La disparition de Jim Sullivan*. Les pièces musicales et les instruments choisis ici font écho à cet univers, autant dans l'assemblage formel d'impressions et de paysages qu'ils dessinent que dans les tons et les couleurs qu'ils dégagent. [...] Si tout cela fonctionnait, il y aurait dans cette chambre d'échos toutes les variations de l'humeur, du moins toutes celles qui se tiennent dans le spectre d'une voix. Il y a, en médecine, un joli mot pour parler de cette persistance oscillante qui définirait presque une âme : la thymie. On dit qu'elle loge en un organe placé entre la bouche et le cœur. »

Parlant de musique, Tanguy Viel parle de son écriture, une écriture qui ne peut se concevoir en dehors des influences intersémiotiques propres à son époque. La musique enveloppe les lignes de sa présence silencieuse, comme la bande-son accompagne l'image cinématographique. Elle définit le point asymptotique que le romancier fixe du regard, cet idéal qui motive l'écriture. Elle marque le profil des personnages, dont la vie est comme immergée en elle. Elle traduit une constante préoccupation stylistique, orientée vers l'innovation. Délaissant la linéarité narrative, les jeux d'écho et de contrepoint tissent des réseaux polyphoniques, et contribuent à générer l'émotion, cette thymie dont parle Tanguy Viel, ici plutôt dysthymie, celle de l'exilé qui ne peut que contempler de loin les idoles tant admirées mais disparues.

¹ VIEL T., *Le Black Note*, Minuit, Paris 1998. L'œuvre sera dorénavant référencée dans le fil du texte sous la forme BN.

² VIEL T., *La disparition de Jim Sullivan*, Minuit, Paris 2013. L'œuvre sera dorénavant référencée dans le fil du texte sous la forme DJS.

³ Voir à ce sujet cet autre article sur Tanguy Viel : HAMAN C. (2019) « Il était deux fois : la fiction et son double », *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, 13(2), p. 16-30. doi: 10.18352/relief.1051, consulté le 12.06.2021.

⁴ Voir BENJAMIN W. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1955), Gallimard, Coll. « Folioplus philosophie », (n° 123), 2008.

⁵ GAILLY C., *Be-Bop*, Minuit, 2002.

⁶ VIEL T., *Cet homme-là*, Desclée De Brouwer, 2011.

⁷ Cité par Annick Jauer dans LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y. (dir.), *Musique et roman*, Le Manuscrit, 2008, p. 187. (cf. Adorno T.W. , *Quasi una fantasia, écrits musicaux*, II, 1963).

⁸ BLANCHOT M. , *Le livre à venir*, Gallimard, "collection blanche", 1959, p.9.

⁹ Sylvie Cadinot-Romerio se livre à des analyses similaires, mais à propos du continent américain, incarné par Jim Sullivan: « On pourrait en effet dire de l'Amérique ce que Maurice Blanchot dit du *il y a* lévinassien :

"Cela ensorcelle, c'est-à-dire attire vers le dehors incertain, parlant infiniment hors vérité, à la manière d'un Autrui dont nous ne pourrions nous débarrasser simplement." C'est ce que l'auteur fictif veut configurer dans son roman : l'Autrui qui appelle, Jim Sullivan, de ce dehors où disparaître (car en Amérique, "on ne [retrouve] jamais [les] corps"). Il l'affirme : "C'est clair depuis longtemps, la raison de ce livre c'est Jim Sullivan." ». CADINOT-ROMERIO S., « *La Disparition de Jim Sullivan* ou le désir d'en finir », *Littérature*, vol. 179, no. 3, 2015, p. 91.

¹⁰ Terme forgé par Rodney Stenning Edgecombe selon Yves Landerouin, voir LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y. (dir.), *Musique et roman, op ; cit.*, p. 115.

¹¹ Cité par Annick Jauer dans LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y (dir.), *Musique et Roman*, op. cit., p. 177.

¹² BETHUNE C. « Rencontre avec Christian Béthune arpenteur du champ jazzistique », Hors-Série Spécial Universités - N°15 - Septembre 2013 <https://www.mondedesgrandesecoles.fr/rencontre-avec-christian-bethune-arpenteur-du-champ-jazzistique/>

¹³ Voir LOCATELLI A., *Jazz belles-lettres*, Classiques Garnier, coll. "Perspectives comparatistes", 2012.

¹⁴ MARTIN J.P., *La bande sonore*, Corti, 1998, p. 10.

¹⁵ LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y. (dir.), *Musique et Roman*, op. cit., p. 254.

¹⁶ LOCATELLI A. et LANDEROUIN Y. (dir.), *Musique et Roman*, op. cit., p. 312.

¹⁷ Cité par Alain de Mijolla, in TRILLING J.-G., *Psychanalyse et musique*, Les Belles Lettres, 1985, p 7.

¹⁸ BETHUNE C., « Les ressorts de l'émotion jazzistique », in Pierre-Henry Frangne, Hervé Lacombe, Marianne Massin, Timothée Picard (dir.) *La valeur de l'émotion musicale*, Presse Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2017 p. 226.

¹⁹ Voir *Thymie Impressions américaines*

https://www.court-circuit.fr/wp-content/uploads/2019/05/dossier_thymie_vf.pdf

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Écrire *l'e-motio*, écrire la jouissance de la perte: *Dernier Royaume* entre répétitions et variations

Maria Chiara Brandolini

Per citare l'articolo:

Maria Chiara Brandolini, *Écrire l'e-motio, écrire la jouissance de la perte: Dernier Royaume entre répétitions et variations*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 102-114.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1964>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1964>

ISSN: 1824-7482

Résumé

En nous focalisant sur le cycle de *Dernier Royaume*, nous nous proposons de montrer comment Pascal Quignard, par le biais d'un mouvement de perte et réappropriation d'ascendance musicale, notamment débiteur de la leçon reçue de la musique baroque et en même temps vivifié du dialogue avec les arts figuratifs, parvient à trouer l'espace-temps sécrétant une émotion symbolisée par la larme et apte à accueillir la vague aoristique du jadis.

Abstract

Focusing on *Dernier Royaume (The Last Kingdom)*, this study aims to enquire how his author, Pascal Quignard, inspired also by the figurative arts but mostly by music (in particular, baroque music) can pierce and overturn the rational assumptions on space-time relations by introducing in his texts a kind of perpetual motion balancing between loss and reappropriation. We will see how this motion can liberate an emotion symbolised by tears and how it can host the aoristic wave of *jadis* time.

En 1987, Quignard publie *La Leçon de musique*, ouvrage composé de trois récits où la musique figure en tant que «moyen de questionner [le] rapport au temps» (COSTE: 315). Dans le dernier de ses contes, le maître de musique Tch'eng Lien donne une dernière leçon à son disciple Po Ya. Pour faire de la vraie musique, Po Ya doit apprendre à faire «naître l'émotion dans l'oreille humaine», et, à cette fin, il doit «disposer de ce qui [l']émeut comme la vague du lac le fait de la barque bleue du pêcheur» (QUIGNARD 1987: 121). Cette dernière leçon, il l'apprend en demeurant longtemps seul, dans la faim et dans la peur. Po Ya est, notamment, près de la mort. C'est alors qu'il se laisse émouvoir par ce qui l'entoure: le bruit de la mer, le cri des oiseaux. Ces choses apparemment insignifiantes et fugaces viennent peupler l'intervalle de souffrance séparant l'aspirant musicien de la mort, qui est une «métamorphose» sans retour. C'est à ce moment-là que le disciple de Tch'eng Lien, tout en chantant et en jouant de la guitare, *pleure*: son maître juge que, pour la première fois, il a fait de la vraie musique. Dix ans plus tard, commence, avec *Vie secrète*, l'aventure de *Dernier Royaume*, cycle qui compte, à ce jour, 11 volumes (sur les 14 prévus). C'est sur cet ouvrage que nous porterons notre attention dans cette étude.

Sans prétention d'exhaustivité, nous verrons au cours de cette étude comment dans *Dernier Royaume*, grâce au recours à la musique, Quignard travaille à la possibilité de faire du déchet, de l'éphémère, du petit coin séparant l'être humain de la mort (du perdu), une espèce de miroir court-circuitant l'espace-temps, capable d'accueillir le mouvement (métaphoriquement : la vague) du jadis et d'en tirer la jouissance d'une sécrétion émouvante, une *e-motio* naissant de la perte et s'écoulant comme offrande faite à la perte même, dans le but de héler le perdu, selon un jeu de reflets qui s'avère inépuisable.

En commençant cette analyse, nous proposons de faire un petit détour par l'art, et de prendre d'abord en considération un passage tiré de *L'enfant d'Ingolstadt*, volume du cycle où l'art trouve une place privilégiée :

L'ancien français préférerait écrire «musique» plutôt que «mosaïque». «Mousikos anèr» disaient les Grecs pour nommer le lettré. Le «litteratus vir» des Romains est l'homme des Muses des Grecs qui s'est spécialisé dans l'accroissement des livres à l'intérieur de l'espace privé et qui a préféré finalement la lecture à la contemplation. Le lettré sous l'empire est l'homme qui a préféré le studium à ce que les anciens Grecs appelaient la mystique. C'est ainsi que le pavement de la salle d'apparat est si souvent lié aux «muses» dans ses figures. Comme les tesselles de ces fresques de couleur sont liées au «musée» dans l'inaltérabilité de l'incrustation. Étrange «musique» qui représentait, de façon éternelle, un sol immonde, crasseux, non nettoyé, asarôtos, qui garde la mémoire d'un banquet merveilleux. (QUIGNARD 2018: 57-58)

Le sol immonde décrit ici, est celui de «la chambre non balayée» de Sôsos de Pergame, à laquelle est consacré le chapitre XI du dixième tome de *Dernier Royaume*. C'est l'ἄσάρωτος οἶκος, une mosaïque décrite par Pline l'Ancien dans sa *Naturalis Historia*, chapitre XXXVI, comme Quignard le rappelle. On estime que cette mosaïque est le premier exemplaire de nature morte dans l'histoire de l'art: ce sont des déchets, laissés traîner par terre après un festin. Quignard présente les hypothèses qui ont été avancées au cours de l'histoire en ce qui concerne le but de sa réalisation. En effet, ce pavement ne semble pas correspondre au goût grec. Il est en outre «tout à fait susceptible d'inspirer plus de répugnance que d'attrait», selon le mot de Quignard (2018: 58). Venant à l'hypothèse de l'auteur, les natures mortes seraient des offrandes alimentaires faites aux morts. Car pour les Romains, ce qui tombait à terre appartenait à la terre: on ramassait les déchets tombés pendant le repas et on les portait au tombeau. L'ἄσάρωτος οἶκος est une offrande, indestructible, faite aux ancêtres et

venant de leurs enfants, qui en sont les «portraits-crachés» (QUIGNARD 2018: 62), portraits-crachés de visages perdus. La nature morte est une espèce de sacrifice fait au perdu dans le but de le héler. Les déchets ne sont qu'un leurre servant à appeler les morts, afin de contempler, en eux, le visage perdu de celui qui fait la libation. Tout cela, pour Quignard, fait de la peinture «un culte du Perdu» («dès sa naissance») (2018: 67). L'opération du peintre est donc la suivante: il fait du pavement un outil grâce auquel il spéculé à la fois la perte et soi-même. Significativement, Quignard évoque aussi l'autre mosaïque de Sôsos de Pergame documentée par Pline l'Ancien: l'emblème représentant des colombes. L'auteur s'arrête pour considérer un oiseau qui contemple son reflet dans l'eau:

Je remarque que dans l'emblème de Sôsos l'oiseau-âme contemple son reflet (son imago, sa tête tranchée) à la surface de l'eau.

Comme tout Narcisse incliné sur la rivière qui est son père.

Un corps, en dévisageant son reflet, parle à celui à qui il ressemble.

[...] Les natures mortes permirent d'offrir aux âmes des morts [...] un repas non plus temporaire mais indestructible. (QUIGNARD 2018: 62)

Notons l'emploi des verbes *parler* et *offrir*: ce sont des actions par lesquelles on *appelle*. D'une part, donc, pour Pascal Quignard, nous avons l'oubli, la mort, l'inconnu, le perdu. De l'autre, nous avons l'appel, et l'offrande. En outre, si Quignard, comme nous l'avons vu grâce au premier extrait cité, établit un lien entre la salle non balayée, le lettré voué à ses lectures - qu'il entasse comme le peintre accumule les déchets dans son ouvrage en mosaïque -, et le «Mousikos anèr», c'est que, qu'il s'agisse de lecture, de musique ou d'art figuratif, une même spéculation a lieu. On spéculé la perte, se tenant au bord de l'eau, au bord de la rivière, comme Quignard, quand il joue et écrit à Sens, sur l'Yonne, ou comme Monsieur de Sainte-Colombe, protagoniste du très célèbre *Tous les matins du monde*, qui joue au bord de la Bièvre. C'est l'écriture même de Quignard qui, autant que Narcisse ou la colombe de Sôsos, se tient au bord de l'eau. Il s'agit en outre d'une écriture qui, s'écoulant directement de la lecture, lecture qui est en même temps « victime » du *pillage* du lecteur et capable de « perdre » le visage de celui-ci, de se l'approprier, spéculé la perte et se fait appel, offrande¹. Nous nous trouvons donc face à un perpétuel contrepoint oscillant entre fragmentation et recomposition (ce que l'image des déchets épars sur le pavement et en même temps composés pour former une œuvre d'art véhicule au niveau vi-

suel), un contrepoint qui se joue entre les extrêmes de la perte et de l'appropriation, entre abandon et appel, entre vol et don.

Que l'écriture de Quignard soit *don*, cela a été mis en lumière en particulier grâce à l'amitié qui lie l'écrivain à Mireille Calle-Gruber, experte reconnue de son œuvre². D'autre part, «donner», c'est un geste qui contient inextricablement la perte. Calle-Gruber l'a à nouveau souligné à l'occasion de l'exposition *Pascal Quignard, fragments d'une écriture* organisée à la Bibliothèque nationale de France, à laquelle Quignard a fait don de ses archives en 2018. «L'offrande», écrit Calle-Gruber, «c'est ce qui se donne jusqu'au bout; jusqu'au plus ténu. Chaque mot a son poids. Pascal Quignard l'a souvent rappelé: le latin *per-dare* devient en français "perdre". Donner-perdre sont un seul et même geste. Un geste de l'extrême» (2020: 21). À notre avis, chez Quignard, le vol est la contrepartie du don. Au vol, au *fur*, appelé aussi «l'Homme aux trois lettres», est consacré le tome homonyme de *Dernier Royaume*, publié en septembre 2020. Le vol préside au don, lui est nécessaire. Il a lieu sur la même «rive bouleversante» décrite dans *Dernier Royaume*, rive «à l'écart du monde, qui donne sur le monde, mais qui n'y intervient en aucune façon» (2020: 7). À l'image du fleuve, qui s'étend dans le temps, qui s'écoule de l'avant vers l'après, Quignard accompagne l'image du coin, du «recoin»³, où a lieu la lecture. C'est l'angle où le visage s'introduit, où il guette, tel un chasseur, et où, enfin, il vole. Dans ce coin-même, le visage du voyeur est pourtant guetté à son tour: de prédateur, il est ainsi changé en proie. Le «coin» en question identifie un espace symbolique autant spatial que temporel. Il nous semble avoir la même valeur que celle que Quignard attribue au *ma*, concept qu'il reprend à la pensée japonaise, communément défini comme un «intervalle dans l'espace et dans le temps» (FERRIER: 355) et que Quignard, dans *L'Origine de la danse*, décrit comme «séparation qui relie (ponctuation qui fait transition)» (2013: 104). C'est l'espace ponctuel occupé par chaque déchet de l'ἄσάρωτος οἶκος, et que le peintre inclut et recompose dans l'ensemble de son œuvre. En tant que *temps* ponctuel, il correspond à un instant d'extase naissant de l'innarrable opposition des contraires. C'est un instant d'extase *athée*⁴, moment transgressif de «violation des limites», pour emprunter les mots d'Irena Kristeva (26). Selon Pascal Quignard, l'extase est d'ailleurs aussi un moment de jouissance. Une telle jouissance jail- lit du mouvement de perte et de réappropriation sur lequel l'écrivain spéculé. C'est

ce mouvement qui fait que l'instant, le (re)coin, est envahi par la vague vivifiante et aoristique du *jadis*, temps perturbateur propre au rêve, au mythe, au conte, véritable extase du temps vers laquelle la littérature fait signe⁵, inscrivant ainsi l'instant spatial et temporel dans une progression *régressive* [nous y reviendrons], ayant le pouvoir de court-circuiter le rapport entre l'avant et l'après et de les recomprendre dans ce «coin»-même. L'auteur médite ce mouvement à travers l'image de la mosaïque de Sôsos de Pergame et son histoire. Pourtant, c'est surtout grâce à la musique qu'un tel mouvement de «ponctuation transitant» agit dans *Dernier Royaume*, comme nous allons le voir.

Sur la base de ce que Quignard a lui-même affirmé, on sait qu'à l'origine de *Dernier Royaume*, il y a une Allemande de Rameau, en la mineur, jouée en boucle. C'est une Allemande que Quignard a tirée des *Nouvelles suites de Pièces de clavecin* (1728) (RAMEAU 1728)⁶. Cette pièce a été jouée à l'occasion d'une conférence reprise par la suite dans le petit volume *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* (QUIGNARD 2015a: 35). Chaque tome s'inspire à son tour d'une pièce de musique spécifique. Pour l'instant, l'auteur n'a révélé que trois de ces pièces. Le premier tome de *Dernier Royaume*, *Les Ombres errantes*, est notamment modelé sur la danse *Les Ombres errantes* de François Couperin, une sarabande en do mineur⁷. *Mourir de penser* (tome IX), s'inspire du masque baroque *Venus and Adonis* de John Blow (1683); *L'enfant d'Ingolstadt* (tome X), suit la mélodie d'un des chants gallois de Beethoven. Le dixième tome évoque aussi le conte des frères Grimm *L'Enfant entêté* (1819), à son tour repris de la ballade de Hans Sachs, *Le garçon mort d'Ingolstadt* (1522)⁸. D'ailleurs, les tomes de *Dernier Royaume* ont été souvent apparentés à des suites baroques, des pièces au rythme irrégulier conçues pour être jouées en séquence. Ce sont des pièces que Quignard décrit comme «habitées par la danse – le plaisir inhérent, coulant, bourgeonnant, érigeant, évident de se lever, de danser» (1999: 75-76).

Dans son essai *La musique de Pascal Quignard*, Jean Louis Pautrot a remarqué que, dans l'œuvre de Quignard, la musique est «une plainte exprimée [...], un bruit plaintif, pointant vers une cause de l'ordre de la perte», une «perte irracontable et informulable autrement que par l'expression directe d'une émotion» (56-57). La musique est «le son d'un manque, la trace sonore d'un déchirement» (57). À notre avis, la musique aide aussi l'auteur à écrire la jouissance qui naît de la perte, à spéculer sa por-

tée créatrice. En effet, cette perte s'avère être tellement prolifique qu'elle se mue en offrande. Si l'écriture de Quignard peut être qualifiée de «pensante», d'après l'expression de Franck Jedrzejewski (18), dans *Dernier Royaume*, c'est aussi grâce à l'idée musicale sous-jacente à l'écriture du cycle qu'elle devient telle. Les voies par lesquelles cette idée musicale pénètre dans *Dernier Royaume* sont nombreuses. Nous nous focaliserons sur l'idée musicale qui accompagne l'écriture de Quignard, conçue comme «mouvement» et «aporie», afin d'exprimer l'*e-motio*.

Dans *Les Ombres errantes*, Quignard décrit l'écriture en termes de «mouvement»:

Éprouver en pensant ce qui cherche à se dire avant même de connaître, c'est sans doute cela, le mouvement d'écrire. D'une part écrire avec ce mot qui se tient à jamais sur le bout de la langue, de l'autre l'ensemble du langage qui fuit sous les doigts. Ce qu'on appelle brûler, à l'aube du découvrir. (QUIGNARD 2004: 144)

Comme on le voit dans ces quelques lignes, il s'agit d'une écriture intrinsèquement aporétique. Son mouvement est dû à l'aporie elle-même. «Pensante», elle devient d'autant plus contradictoire qu'elle se réfléchit, qu'elle spéculé sur elle-même et que, finalement, et comme Christine Rodriguez le remarque, elle est une «pensée sur la pensée» (182). D'autre part, la conception que Quignard a de la pensée ne fait qu'amplifier la contradiction. Car la pensée, reprenant encore les mots de Rodriguez, est «un manque, une faim intellectuelle et [...] elle est aussi une plénitude. Penser est remplir un vide et ne jamais trouver que le vide, n'aboutir qu'à un abîme» (181)⁹. La force des contraires animant la pensée est la même que celle présidant au renouvellement de la nature, à sa renaissance, une renaissance dont l'origine est sexuelle. Cette force est décrite dans *Mourir de penser* comme «force qui vainc la gravité et qui soudain aspire dans les siphons de l'aporie», permettant à la sève renouvelante de monter et jaillir (2015a: 41). C'est une force qui se manifeste à la fois dans l'écrit et dans les autres arts, y compris la musique, dont l'enjeu chez Quignard, comme l'observe Jean-Louis Pautrot, résiderait précisément dans la validation de l'origine naturelle des arts (PAUTROT: 70). L'*e-motio* extatique, correspond, en nature, à la *phusis* (ou *physis*), terme qui ne coïncide pas avec la nature elle-même, et qui désigne plutôt tout ce qui pousse. En effet, dans *Mourir de penser*, Quignard écrit aussi:

Le mot latin émotion veut dire e-movere, sortir de. Le mot grec phusis veut dire phuein, surgir. Le français «Il fut» vient du latin «Fuit». Le temps passé de l'Être quitte soudain le registre de l'éinaï, il recourt «tout à coup» au phuein. Le mot grec exaiphnès

(tout à coup) définit ce premier «coup» qui marque le printemps: dans le premier temps frappé du temps de l'année naturelle l'Être quitte l'être pour la physis comme le fœtus quitte la mère pour devenir non-parlant (infans). (QUIGNARD 2015a: 42)

Or, la musique baroque, qui n'est pas le seul genre de musique aimé de Quignard, et qui est pourtant souvent évoquée dans son œuvre, est une musique capable d'*émouvoir*. Cela, à la suite du basculement de la rhétorique, art du *trivium*, vers le *quadrivium*, advenu graduellement entre le XIV^e et le XVIII^e siècles, et grâce à la progressive élévation de la rhétorique au statut de modèle apte à l'élaboration d'un «discours musical». Comme Gilles Cantagrel l'écrit, la musique baroque peut en effet «provoquer l'émotion, dans le sens strict que donne en 1740 le *Dictionnaire de l'Académie* du terme "émouvoir": "Mettre en mouvement. Exciter quelque mouvement, quelque passion dans le cœur, causer du trouble, de l'altération dans les esprits"» (CANTAGREL: 412). Musique apte à communiquer le trouble, le déséquilibre immanent à la *physis*, elle peut d'ailleurs accompagner le mouvement de perte et réappropriation du perdu, elle peut en spéculer la chasse. Cela est possible, notamment, grâce à une «écriture chasserresse»¹⁰ modulée sur une forme musicale s'inspirant, à son tour, de la gestualité de la chasse: l'art baroque de la fugue. Car si la musique, à partir de la Renaissance, a emprunté à la rhétorique ses figures, il est tout à fait possible, comme l'affirme Françoise Escal, qu'advienne le contraire et que la littérature emprunte «– autant que faire se peut – des formes spécifiquement musicales» (ESCAL: 9).

La quête (la chasse) de Quignard procède par fragments. Constitutivement incomplets, ces fragments renvoient les uns aux autres, introduisent des variations et créent une polyphonie de voix. Entrelaçant une conversation jamais épuisée et, de fait, inépuisable, ces voix se pourchassent, s'appellent. Juste pour faire des exemples épars, ce sont les voix de George Sand, d'Ulysse, de Descartes, de Wen Bigu dans le sixième livre de *Jin Ping Mei*, de Montaigne, de Socrate, de Sénèque l'Ancien, du Bon Larron, de Benveniste, de Pétrarque, de l'acteur et dramaturge japonais Zeami ... Se superposant, ces voix se dissimulent les unes dans les autres (c'est ce qui arrive, par exemple, quand Quignard traduit ou paraphrase un texte et que, à dessein, il ne lui reste pas fidèle, ou encore, c'est ce qui advient quand l'auteur opère le *cut up*)¹¹. L'effet obtenu est presque celui de la conduite simultanée des voix, conduite pro-

prement musicale, car la littérature, au contraire de la musique, fait entendre des voix différentes non pas simultanément, mais en succession. Là où en revanche ces voix sont divisées et, même, éloignées, elles entrent en résonance et peuvent profiter de l'amplification d'une spéculation réciproque.

La fugue est un genre fondé sur des procédés contrapuntiques de nature imitative. La seule contrainte véritable de ce type de composition est l'exposition initiale d'un sujet dans toutes les voix composant la pièce, dans la tonalité de tonique et dans la tonalité de dominante. En ce qui concerne l'exposition en dominante, elle est dite « réponse » et elle est présente également dans le « contre-sujet ». Or, il n'y a pas une seule « voix », un seul volume, un seul chapitre ou paragraphe ; il n'y a pas, enfin, un seul fragment qui, dans *Dernier Royaume*, n'expose pas le sujet de la perte. Cela peut advenir de manière plus ou moins manifeste, car le thème de la perte est sans cesse varié : il est soumis à métamorphose. Cependant, chaque fragment (et même plusieurs mots isolés, comme dans le cas des termes « mue » ou « ruine », pour n'offrir que ces deux exemples) renvoie, fait écho au thème primaire de la perte (thème « du sujet » en termes musicaux). À chaque fois que ce thème se présente, il est accompagné de la réponse, c'est-à-dire du contre-sujet. La douleur de la perte est donc toujours escortée de sa contrepartie (dont la perte dépend tout en étant aussi la métamorphose) : le contre-sujet est le don, l'offrande qui se manifeste dans l'acte d'écriture même, véritable jouissance féconde et créatrice. C'est du dialogue (et du contraste) entre sujet et contre-sujet que peuvent naître l'émotion et la capacité d'émouvoir.

Ajoutons maintenant deux autres aspects significatifs caractérisant l'écriture de Quignard. D'abord, le fait que l'exposition de la matière quignardienne recourt à des variations rythmiques. Comme la musique, la littérature peut en effet « opérer des effets de vitesse, d'accélération ou de ralentissement », pour reprendre encore Escal (340). Ce sera tantôt le rythme pressant de sentences aigües et tranchantes, tantôt un rythme de danse solennelle, comme celui de l'allemande ou de la sarabande. Il s'agit d'une succession de suites, comme nous l'avons dit plus haut. Ensuite, le deuxième aspect à relever est que la matière quignardienne avance (métaphoriquement) au rythme des apparitions et disparitions du thème principal. Une telle alternance est possible grâce à un style s'inspirant de la fugue. Car la fugue, par le biais du con-

trepoint, permet la perpétuelle renaissance d'un même thème, repris et modifié. Le thème jaillit alors libre, bien qu'il soit lié à ce qui l'a précédé, ainsi que déjà projeté dans ce qui va suivre: il est compris entre deux termes opposés, qui en lui se reflètent, et qui jouent d'ailleurs à le faire apparaître et disparaître. Tel est en effet le destin de l'objet aimé: celui d'être immédiatement «perdu dans la jouissance» (QUIGNARD 2007, 49), jouissance sexuelle, génitale. De cet objet introuvable, on devra donc chercher l'image, l'*agalma*. Image du perdu, l'*agalma* est l'objet *abject*, jeté, c'est le déchet dont la valeur est difficilement devinable. Pourtant, étymologiquement, l'*agalma* est aussi - comme Chantal Lapeyre-Desmaison l'a remarqué dans son étude consacrée à la poétique quignardienne de l'*agalma* -, une «offrande» faite au perdu (LAPEYRE-DESMAYSON: 47). Nous comprenons alors encore mieux le sens de la réflexion de Quignard autour de la chambre non-balayée de Sôsos, ainsi que la valeur que l'auteur confère au déchet.

À partir de ce que nous venons de voir, dans sa quête du perdu, Quignard recourt encore et toujours à des voies contrastantes, maintes fois reparcourues. «Reparcours» non seulement dans le sens de «empruntées plus d'une fois», mais aussi dans celui de «parcours en arrière», «remontées». Cela, en vertu du fait que, dans l'œuvre de Quignard comme en musique, la répétition est à notre avis un revenir en arrière (un régression) qui permet, en même temps, d'«avancer», de «progresser». Ce qui surgit dans la répétition est l'unicité de l'événement, et, pour citer Deleuze, sa «singularité inéchangeable, insubstituable» (DELEUZE: 7). Dans chaque répétition, considérée comme instant extatique, petit recoin choisi au bord de la rivière (pour reprendre l'image rencontrée plus haut), il y a «tout le jeu théâtral de la perte et du salut» (DELEUZE: 13). Accueillir la fragilité de l'instant (du «coin»), assumer le fait qu'il est inextricablement voué à la mort, permet d'en comprendre la portée spéculative et d'en être éperdument ému. Le signe d'une telle émotion est l'*e-motio* des larmes, traces *abjectes* de la souffrance de la perte remobilisant la quête du perdu et entraînant le rejaillissement de la vague du jadis, répétition sur répétition, variation sur variation. Po Ya fait de la vraie musique seulement quand il commence à pleurer: ses larmes, nées de la souffrance ressentie à l'ombre de la mort, quand il prend conscience de sa caducité et qu'il souffre du passage du temps, sont une offrande au perdu faisant signe vers le perdu-même. Les larmes sont donc un instrument de spé-

culatation, *agalma* de l'objet perdu, comme l'est le déchet pour l'homme Romain sacrifiant à ses morts, et comme le sont le son pour le musicien et la lettre pour le lettré¹². L'«émotion» est ce mouvement qui, de l'intérieur, va vers l'extérieur, seulement pour y faire retour. Chaque larme, écrin dissimulant une immanence transcendante, s'écoule comme dans un fleuve de larmes où toutes les larmes sont, apparemment, tout à fait identiques. Cependant, toujours différente, toujours unique, chacune de ces larmes répète et varie la méditation du perdu tout en faisant signe à l'intime, à l'âme souffrante et jouissante de la perte. Telle est la leçon émouvante de la musique: jouir de la perte, lettre après lettre, écrivant à l'ombre de la mort jusqu'à ce que celle-ci ne triomphe définitivement, comme on joue l'Allemande de Rameau, à l'infini.

Bibliografia

- CANTAGREL G., «L'émotion musicale à l'âge baroque», in Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G. (dir.), *Histoire des émotions 1. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.
- CALLE-GRUBER M., *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2018.
- «Sur le don», in Calle-Gruber M. (dir.), *Sur le geste de l'abandon. Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2020.
- «Cut up», in Calle-Gruber M., Frantz A. (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 140-143.
- COSTE M., «Leçon de musique (La)», in Calle-Gruber M., Frantz A. (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 315-318.
- COUPERIN F., «Les Ombres errantes», in *Œuvres complètes II. Pièces de clavecin*, publiées par Maurice Cauchie et revues par Kenneth Gilbert, Monaco, Éditions de l'Oiseau lyre, 1982.
- CREVIER GOULET S.-A., «"Plorer, gémir, crier": des larmes musicales aux larmes littéraires chez Pascal Quignard», in Calle-Gruber M., Degenève J., Fenoglio I., Quignard P. (dir.), *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, Paris, Hermann, 2015, p. 401-418.
- DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- ESCAL F., *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- FENOGLIO I., «Enfant au visage couleur de la mort (L')», in Calle-Gruber M., Frantz A. (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 187-189.

- FERRIER M., «Extase», in Calle-Gruber M., Frantz A. (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 212-214.
- JEDRZEJEWSKI F., «Préface», in Jedrzejewski F., Martinez F., Périn N. (dir.), *Pascal Quignard, l'écriture et sa spéculation*, précédé d'Esse in speculis de Quignard P., Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2020, p. 17-24.
- KRISTEVA I., *Pascal Quignard ou la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LAPEYRE-DESMAYSON C., «Pascal Quignard: une poétique de l'agalma», in *Études Françaises* XL, 2, 2004, p. 39-53, disponible on line: <https://doi.org/10.7202/008808ar>, consultato il 12.2.2021.
- PAUTROT J.-L., «La musique de Pascal Quignard», in *Études françaises*, 40, n. 2, p. 55-76, 2004, disponible on line: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n2-etudfr744/008809ar.pdf>, consultato il 24.3.2021.
- QUIGNARD P., *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.
- «La chambre non balayée de Sôsos de Pergame», in *Le Temps de la réflexion*, n° 5, Gallimard, 1984.
- *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, 1987.
- *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Les Ombres errantes*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2007.
- *L'enfant au visage couleur de la mort. Conte*, Paris, Galilée, 2006.
- entretien avec Jacques Henric, «Pascal Quignard et *La Nuit sexuelle*», in *Art Press*, n. 338, octobre 2007, disponible on line: <https://www.artpress.com/2007/10/01/pascal-quignard-la-nuit-sexuelle/>, consultato il 20.3.2021.
- *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013.
- *Mourir de penser*, Paris, Gallimard, 2015a.
- *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, 2015b.
- «Lumière cendrée. Hommage à Mireille Calle-Gruber prononcé à la Sorbonne, salle Bourjac, le jeudi 20 juin 2013», in Balcazar Moreno M. (dir.), *Mireille Calle-Gruber. L'amour du monde à l'abri du monde dans la littérature*, Paris, Hermann, 2015c.
- *L'enfant d'Ingolstadt*, Paris, Éditions Grasset, 2018.
- *L'Homme aux trois lettres*, Paris, Éditions Grasset, 2020.
- RABATE D., «Sur le jadis», in Calle-Gruber M., Frantz A. (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 633-636.
- RAMEAU J.-P., *Nouvelles suites de Pièces de clavecin, composées par Mr Rameau, avec des remarques sur les différents genres de musique*, Paris, 1728.

RODRIGUEZ C., «*Mourir de penser: une autobiographie intellectuelle*», in Jedrzejewski F, Martinez F., Périn N. (dir.), *Pascal Quignard, l'écriture et sa spéculation, précédé d'Esse in speculis* de Quignard P., Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2020, p. 179-187.

¹ Afin de localiser, dans l'œuvre de Quignard, les premières traces du thème de la perte de visage due à la lecture, on doit remonter au moins aux années 1976, avec la parution de *Le Lecteur* et, surtout, à 1979, quand l'auteur publie *Le Secret du domaine*, texte repris et recomposé en 2006 sous le titre *L'enfant au visage couleur de la mort*. Dans ce conte, «la lecture, exclusive de toute autre activité, entraîne l'enfermement et la mort [...]». L'enfant [protagoniste du conte] devient de fait un "monstre", un enfant-livre, la mort enrobe tous ceux qui l'approchent et lui mort peu à peu à l'humain pour devenir image d'un livre». L'«emprise de la lecture» est quelque chose d'«incontrôlable, envahissante, remplaçant la vie» (FENOGLIO: 187-189). Voir aussi: P. Quignard, *L'enfant au visage couleur de la mort. Conte*, Paris, Galilée, 2006, p. 19. P. Quignard, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

² Comme Calle-Gruber l'explique dans son étude *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, les livres de Quignard s'offrent au lecteur sous la forme d'une «lueur de cendre» où l'écrivain donne et se donne jusqu'au bout, et, en se donnant, se perd. CALLE-GRUBER 2018). Voir aussi: (QUIGNARD 2015c)

³ Pour Quignard, le recoin est aussi, par association, "*requoy*", *requiem* et *silence* (QUIGNARD 2020: 9, 12-13, 26-27).

⁴ Comme Michaël Ferrier l'observe, l'extase peut apparaître autant sous les semblances du plaisir érotique, que de la méditation mélancolique ou de la transe chamanique (FERRIER: 213).

⁵ Voir: Rabaté D., «Sur le jadis», in Mireille Calle-Gruber, Anaïs Frantz, (sotto la dir. di), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., p. 636.

⁶ Voir aussi: Quignard P., *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, 2015 / (QUIGNARD 2015b: 35).

⁷ C'est la dernière danse du vingt-cinquième ordre, figurant dans le quatrième et dernier livre des pièces pour clavecin (1730) (COUPERIN: 114-115).

⁸ Quignard évoque le conte des frères Grimm et la ballade de Sachs dans le chapitre XXIX, «Le garçon mort d'Ingolstadt» (QUIGNARD 2018: 194-199).

⁹ Et Rodriguez continue ainsi: «C'est une chasse, une prédation et la proie elle-même. Penser, c'est être curieux et se retirer dans la méditation. C'est une séparation et une intégration; un aller et un retour; une activité du cerveau et du corps, un assujettissement et une libération; une souffrance et le comble de la joie. Penser, c'est écrire ou travailler et rêver (la pensée est souvent opposée à la «rêvée»)» (RODRIGUEZ: 181).

¹⁰ D'après les mots de l'auteur: «[...] tous mes romans sont des fuites. Alors que mes essais sont des chasses mythiques» (QUIGNARD 2007).

¹¹ Voir: Mireille Calle-Gruber, «Cut up», in *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, op. cit., pp. 140-143.

¹² Nous renvoyons aussi à: Crevier Goulet S.-A., «"Plorer, gémir, crier": des larmes musicales aux larmes littéraires chez Pascal Quignard», in Calle-Gruber M., Degenève J., Fenoglio I., Quignard P. (dir.), *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, Paris, Hermann, 2015, p. 401-418.

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Leçons d'écoute : Quignard, Simeone

Sophie Guermès

Per citare l'articolo:

Sophie Guermès, *Leçons d'écoute : Quignard, Simeone*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 115-130.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1957>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1957>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Vie secrète de Pascal Quignard (1998) et *Cavatine* de Bernard Simeone (2000) ont en commun une quadruple réflexion sur la musique, l'amour, le temps et la perte. Dans les deux cas, on peut les lire comme les tombeaux d'une femme aimée, musicienne.

Abstract

Pascal Quignard's *Vie secrète* and Bernard Simeone's *Cavatine* : these two books have in common a quadruple reflection on music, love, time and loss. In both cases, they can be read as the tombs of a loved woman, a musician.

Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, deux écrivains français se sont particulièrement attachés à traduire en mots les émotions que suscitaient en eux sons et rythmes. L'aîné, Pascal Quignard, né en 1948, est issu d'une famille de musiciens, et sa propre pratique musicale a fortement influencé son œuvre littéraire ; le cadet, Bernard Simeone, né en 1957 et mort prématurément en 2001, fut poète, et le plus grand traducteur d'italien de sa génération. La confrontation de *Vie secrète* de Quignard (1998) et du récit de Simeone *Cavatine* (2000¹) amène à s'interroger sur le creusement de la sensation au moment de l'écoute musicale, sur les modalités de transposition de celle-ci, sur la profondeur de la dimension ouverte par l'attention auditive. À une époque de plus en plus dominée par la vitesse et par des technologies qui favorisent la distraction, la discontinuité, ces expériences fondées sur la concentration, la vigilance, la réflexion semblent anachroniques ; elles vont en tout cas à contre-courant ; de même, à l'époque du triomphe du visuel dans ce qu'il a de plus superficiel, ou impudique (émotions montrées en gros plan), ces analyses ou transpositions d'émotions musicales conduisent à une méditation, une ascèse, une intériorité proches de la contemplation et d'une forme de spiritualité agnostique. Par-delà les différences génériques et stylistiques (*Vie secrète* témoigne de l'omnigénéricité vers laquelle Pascal Quignard a peu à peu tendu), Quignard et Simeone transcrivent les liens qui unissent la musique au silence, ainsi qu'à la douleur. Leurs récits ont en commun une quadruple réflexion sur la musique, l'amour, le temps et la perte. Dans les deux cas, on peut les lire comme les tombeaux d'une femme aimée, musicienne, morte

sans que leur amant ait pu les revoir et leur reparler. Elles n'ont de prénom ni l'une ni l'autre – à peine la pianiste de *Vie secrète* a-t-elle un surnom, Némie. La claveciniste de *Cavatine*, reste anonyme. L'une est liée à un village de Normandie, l'autre à Turin. On pourrait ainsi reprendre à l'égard des deux narrateurs ce que Georges Poulet remarquait à propos de la *Recherche* proustienne, à savoir qu'il y a « recherche non seulement du temps, mais de l'espace perdus. » (POULET 1982 : 19).

Deux musiciennes

Némie est une femme autoritaire, « irascible, terriblement sèche » (QUIGNARD, 1999 : 25), qui subjugue, au sens fort du terme, le jeune violoniste ; la claveciniste italienne est entière, fantasque et fragile. Rêvant d'absolu, elle tombe dans les « paradis artificiels ». C'est la restitution de quelques paroles, du son (Némie²) et du ton (souvent impérieux, pour la claveciniste) de leur voix qui les rend présentes ; et elles ne sont physiquement décrites que devant leur instrument. L'attention est portée sur leur corps, mais leur attitude n'est pas séductrice. Rien n'indique que Némie, femme mûre au moment où le narrateur de *Vie secrète* la rencontre, ait été belle. La façon dont elle est évoquée, appelant la comparaison avec les canards, est même peu flatteuse : elle a de « petits yeux noirs implacables » et ne soigne pas son apparence (QUIGNARD, 1999 : 29 ET 25) ; pourtant, elle fascine le jeune homme – et l'on sait l'importance qu'attache Quignard à ce verbe :

Au piano elle se tenait très cambrée et en même temps lançait tout le haut de son corps en avant, les bras ouverts, à la façon un peu cocasse dont les canards atterrissent ou se posent sur les rivières. Ses poignets étaient plus ronds qu'il n'est nécessaire, les doigts à l'aplomb sur les touches, comme un demi-cercle dont l'emprise paraissait aussi totale qu'immobile. Le buste pivotait à peine. La concentration était d'un seul tenant, l'effort semblait nul, le toucher incomparablement détaché, varié, violent, sec, bondissant, frêle, sans qu'on pût le remarquer sur son corps ou qu'on pût le prévoir sur son front ou sur ses paupières. La première chose qui me fascina, c'est qu'elle tenait ses pieds comme un organiste, comme j'avais appris à le faire dans mon enfance, prêts à danser, sur le bout de la semelle, quoiqu'elle n'utilisât presque jamais les pédales. (QUIGNARD, 1999 : 35)

Quant à la claveciniste turinoise, elle est jeune, mais « ni plus ni moins belle que d'autres » ; elle n'en a pas moins « aimanté » pour le narrateur « toutes les questions ». Le récit restitue sa présence en mouvement, sa fantaisie et son mystère, l'exubérance de son jeu :

[...] invention. C'était un autre parmi les mots qu'elle aimait, en tous domaines. Elle utilisait souvent ces trois syllabes qu'elle répétait quand elle s'asseyait au piano, devant la partition d'une des œuvres de Bach portant ce titre. Sur le tabouret, droite, les bras faussement relâchés, devenue l'élève d'un maître absent, elle exposait le thème à la dominante, le réexposait, individualisait les voix aussi clairement que le permettait l'unique clavier du piano, chantonait par-dessus, se trompait à dessein, faisait pivoter le siège et me regardait, puis reprenait la phrase qui peu à peu se régénérait, se brouillait, perdait de sa polyphonie pour devenir plus uniforme, entêtante, et débouchait invariablement, au fil de son obsession, sur le rondeau des *Barricades mystérieuses* obstinément débité, chacune de ses notes piquée pour mieux imiter le clavecin mais peu à peu fondue dans une grande nappe, d'ombre ou de mélancolie, mystère du refrain sous le mystère d'un titre. J'entendais ces souches sonores se transformer les unes dans les autres, se mêler, réapparaître, plonger à nouveau dans une vibration sans contours, et si j'établissais un rapport entre ses doigts et ce que je percevais, s'il me semblait entendre plusieurs voix se confondre puis se dissocier, c'est parce que des mots s'étaient interposés entre elle et moi, entre les images, les sons et mon attente : les mots que je me répétais pour ne pas perdre pied, les titres des œuvres, Inventions et Barricades. Sans eux, correspondance, équivalence, passerelle, aurais-je entendu dans les notes de Couperin se substituant à celles de Bach une leçon pour la comprendre elle ? (SIMEONE, 2000 : 42).

Comprendre : le verbe se trouve aussi, à propos de Némie, dans *Vie secrète* : « Maintenant je la comprends enfin. Je comprends Némie Satler. » (QUIGNARD, 1999 : 56).

L'écoute musicale

Pour analyser le phénomène de l'écoute, je prendrai comme arrière-plan – plutôt que comme point d'appui – théorique deux extraits de l'étude de Günther Stern, « Contribution à une phénoménologie de l'écoute ». Voici le premier :

On « écoute ». Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie que, de l'infinité des phénomènes audibles, on en extrait un et on l'isole de telle sorte que, désormais (c'est-à-dire pendant l'écoute), tout le reste étant mis de côté, il est la seule et unique chose qui existe. Ce mode attentionnel de l'écoute, évidemment distinct du simple fait neutre d'entendre, doit être soutenu pendant toute la durée du morceau et rien de ce dernier ne doit échapper à celui qui écoute. (STERN, 2007 : 37).

C'est ce qui se produit dans *Cavatine*³. Il s'agit d'un récit à la première personne. Un critique musical écoute les enregistrements qu'il reçoit dans un garage aménagé en bureau, chambre d'écoute aux murs insonorisés par du liège (la référence à Proust est présente). Le retrait et la solitude sont indispensables à l'attention profonde que requiert l'écoute. Il décide d'entendre en une nuit l'intégrale des quatuors à corde de Beethoven. La narration s'étend donc sur neuf heures environ. Mais cette unité de

temps, qui s'ajoute à celle de lieu, s'ouvre sur une remontée temporelle, et un retour, par le biais de la mémoire, dans la ville où il a vécu vingt ans auparavant. Au terme du récit, l'article que le critique se proposait d'écrire n'est plus mentionné ; il a laissé place au livre, issu de la voix intérieure du narrateur.

Pascal Quignard parle toujours de la musique en général, même s'il cite souvent les noms de musiciens – généralement des musiciens français de l'âge baroque, Sainte-Colombe, Marin Marais, Couperin. Il ne va ni en deçà, ni au delà (il n'évoque Rameau que tardivement, au principe de *Dernier royaume*⁴), et ne sort pas de l'hexagone (même lorsqu'il évoque brièvement la naissance de l'opéra, dans *La Haine de la musique*, il ne cite pas le nom de Monteverdi ; il ne parle jamais de Haendel ou de Vivaldi). Bernard Simeone, lui, fonde son écoute dans *Cavatine* sur des partitions bien précises, les derniers quatuors de Beethoven, mais aussi la pièce pour clavecin de Couperin intitulée *Les Barricades mystérieuses*, dont le souvenir est obsédant ; la dernière sonate pour piano de Schubert ; la sonate de Beethoven intitulée *La Tempête...*).

Le silence

La musique sourd du silence et en conserve mémoire. Le narrateur de *Cavatine* se souvient d'un concert donné à Sienne par Sviatoslav Richter où celui-ci joua notamment la sonate de Beethoven dite « La Tempête ». L'attitude du pianiste, tout en retrait, en effacement, fait d'autant mieux ressortir et ressentir ce qui sous-tend les notes, l'invisible de la partition. Paradoxalement, la musique, quand elle est servie par un interprète exceptionnel, permet de faire entendre aussi ce qui n'a pas de son :

Les minutes de l'opus 31 numéro 2, ainsi interprété, laissaient entrevoir un continent dans toute son épaisseur et toute son extension. Leur début n'était pas une rupture d'avec le silence, il conservait en lui ce qui avait précédé les notes initiales, comme le conservaient aussi les phrases impératives et sonnantes qui émergeaient du prélude et structuraient le mouvement par leurs brusques pauses, leur suspens ayant valeur de questions. Vitesse trouée d'arrêts du premier mouvement, retard de la ligne mélodique dans l'adagio, tournoiement du rondo final : c'était toujours la même cohérence organique entre le flux sonore et sa matrice intangible. (SIMEONE, 2000 : 60)

Le silence est pour les deux écrivains un nécessaire préalable à l'écoute musicale. Dans *La Haine de la musique*, Quignard s'étonne qu'on mette parfois des bandes sonores dans les églises, ce qui lui semble détourner du recueillement et de la prière

(QUIGNARD, 1996 : 275). Dans *Tous les matins du monde*, il imagine Marin Marais se rendant le soir à la porte de Jean de Sainte-Colombe : il « écoutait, l'oreille collée à la paroi de planches, le silence. » (QUIGNARD, 1991 : 96). Dans *Vie secrète*, le mutisme est la condition imposée par les règles sociales des retrouvailles de Némie, mariée, et de son jeune amant ; mais il permet un approfondissement d'autrui que la parole n'autorise pas et qui relève du sacré :

Nous inventâmes par hasard une paroi de silence. [...]

Le silence permet d'écouter et ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre.

Seul le silence permet de contempler l'autre.

En se taisant ni l'un ni l'autre ne se retranchent derrière sa pensée ni ne posent le pied sur le continent de l'autre patrie. Dans le silence, devenant un étranger devant un étranger, ils deviennent intimes. Cet état est celui de l'étrangeté intime. Dans la vraie étreinte on découvre que le corps parle une langue étrangère extraordinairement mutique. En parlant on ne la comprend pas. Mais si on l'écoute, on apprend l'autre.

Elle n'avait pas le droit de crier ; je n'avais pas le droit de répondre ; toutes lèvres étaient mordues ; une sorte de cadenas nous enchaîna alors jusqu'à l'âme ; tout reflua en nous [...] ; le silence devint une main qui entraînait en contact avec quelque chose qui était bien en deçà de ce que dissimulaient ou révélaient les mots et leurs pudeurs, et leurs précisions scissipares dans l'âme, et les évaluations sociales qu'ils transportaient ; on toucha l'inconnu derrière la nudité. C'est cette expérience, qu'il m'est si difficile d'exprimer, qui me pousse à écrire ces pages. J'eus l'impression d'une piété [...]. (QUIGNARD, 1999 : 86-87)⁵.

Dans *Cavatine*, c'est par la méditation sur la surdité de Beethoven que le narrateur approche le silence :

Quatuor n° 1 de l'opus 18, en fa majeur. Je sélectionne la seconde plage, afin d'entendre aussitôt ce que les interprètes ont pu faire d'un mouvement dont j'ai en tête chacune des mesures. Il me faut la violence intériorisée de l'adagio pour renouer avec le garage après deux semaines d'absence et habiter à nouveau la coque bétonnée qui concentre sur moi tous les sons. [...] son oreille était intacte quand il composa ces phrases qui s'interrompent ou se perdent, questions véhémentes, trouées d'un silence massif. S'y pressent le mutisme que le monde sera bientôt pour lui. À moins qu'elles ne soient un hommage aux abîmes cachés de leur dédicataire, ce prince à demi paralysé depuis l'enfance, pour qui Haydn composa aussi des quatuors. Neuf croches par mesure, une batterie funèbre dès le début du mouvement, la scène du tombeau de *Roméo et Juliette*, a-t-il avoué, puis la déploration qui fait franchir à la musique une étape avant de retomber dans ses voiles. Une irruption d'archets sur un continent vierge, une effraction. Qu'a-t-il en tête lorsqu'au cœur du quatuor et de ce qu'il représente, modèle, épure, il introduit l'orage ? Pas l'orage des grondements, roulements, échos dans la plaine, mais celui qui laisse la muraille béante, ouverte sur un chaos que le bruit le plus atroce ne peut évoquer, encore moins rendre aimable, ou simplement audible. Lui – le

nom de ses ancêtres signifie « jardin de betteraves » et parmi eux se trouve Ludwig l'ancien qu'il vénère – c'est par là qu'il entrera vraiment sur la scène du monde, par ces quatuors de l'opus dix-huitième où la bienséance n'a plus cours. C'est par là que de son nom il va signer la foudre. (SIMEONE, 2000 : 23-24)⁶.

Mais à l'horizon de la réflexion sur le mutisme du monde pour le compositeur devenu sourd, il y a une autre forme de silence qui, contrairement à celui des amants de *Vie secrète*, n'a pas été un partage mais une mortifère absence de réponse.

Pour Pascal Quignard aussi, toutefois, la recherche d'un silence profond peut être un signe annonciateur de mort. C'est ainsi que, passant du général au particulier, il illustre ses réflexions par les propos prémonitoires de Clara Haskill après son dernier concert :

La proie que poursuivent les interprètes, c'est le silence de leur public. Les interprètes cherchent l'intensité de ce silence. Ils cherchent à plonger ceux qui leur portent toute leur attention dans un état extrême d'audition vide, préalable au se faire entendre.

Trouver le fond sonore préalable pour faire place à l'enfer du silence spécifique, du silence humain.

C'est le mot de Clara Haskil après qu'elle eut interprété la sonate en mi mineur de Mozart au théâtre des Champs-Élysées. Elle confia à Gérard Bauer :

« Je n'ai jamais rencontré un tel silence. Je ne sais pas si je le retrouverai jamais. »

Six jours plus tard, Clara Haskil tomba la tête la première dans l'escalier, en gare de Midi, à Bruxelles, la rampe échappant à ses doigts. (QUIGNARD, 1996 : 294).

L'obscurité

Le silence, prélude et condition d'une écoute profonde, s'accompagne d'obscurité, dans *Cavatine*. Le narrateur s'enferme dans l'espace sombre et réduit d'un garage. Le cadre est sans beauté, mais c'était déjà dans un lieu dévalué, un supermarché, que le narrateur, plus de vingt ans auparavant, avait eu la révélation de « la musique enfin musique » (SIMEONE, 2000 : 13), découvrant un enregistrement d'une musique sublime, la dernière sonate pour piano de Schubert, au milieu des odeurs de nourriture et des annonces publicitaires. Il rappelle aussi que Beethoven a vécu dans des taudis. Tout au long du récit est réaffirmée la volonté de ne pas s'enfermer dans un monde idéal : tous les aspects du réel coexistent dans *Cavatine*.

Le récit contient de nombreuses pages analysant l'écoute, et décrivant des extraits de partitions pour en étudier les répercussions émotionnelles et physiologiques. Il faut souligner le paradoxe des descriptions de pages musicales, qui équivalent à ce qu'est l'ekphrasis pour les arts plastiques, alors même que, Pascal Quignard l'a main-

tes fois rappelé, la musique ne se voit pas. De fait, le narrateur de *Cavatine* souligne au début du livre les difficultés à la dire :

Des mots me seraient nécessaires, par eux je tenterais de prolonger ce que j'avais entrevu, autorisé peut-être à m'y glisser de nouveau. Je pouvais transformer en métier ces mots que la musique ignorait mais qui tenteraient de la dire, tâche absurde et aussi, pour qui j'étais alors, exigeante et sincère. Mots tendus vers ce qu'ils ne pourraient être, en éternels auditeurs, en éternels lecteurs, humiliés mais vivants. (SIMEONE, 2000 : 14)

Le premier lieu, le garage, s'appréhende par l'oreille. Paradoxalement, ce récit sur la musique s'ouvre sur l'évocation de bruits sans harmonie : grincements de la porte, crissement de la scie et des outils des voisins sur l'établi, et vrombissement des motos, au loin : bruits proches ou lointains (les plus lointains adoucis par le mur anti-bruit du périphérique), devenus familiers, et dont certains (le grincement de la porte) contiennent une sourde menace, celle d'un possible effondrement. Ce grincement réel a aussi une dimension symbolique : pour franchir la porte, il faut passer par la dissonance et le risque du danger, avant d'accéder à l'espace musical. Le récit rappellera plusieurs fois les failles dans l'harmonie qui s'inscrivent au sein des partitions elles-mêmes, ou encore au cœur de Turin, et de l'histoire d'amour vécue là-bas avec une claveciniste – histoire qui s'est mal terminée.

Le garage est censé être le lieu d'énonciation, comme l'indiquent les nombreuses mentions du présent à valeur quasi performative, ou du futur proche, avec le rappel insistant, quasi litanique, du moment nocturne : « Je les écouterai en une nuit, cette nuit » ; « Je sélectionne la seconde plage » ; « cette nuit » ; « Dehors la nuit est tiède. » ; « Cette nuit, dans le garage, le mouvement lent, la cavatine [...], semble écrit par l'espace lui-même qui s'incurve. » ; « Cette nuit, je n'écouterai ni le quinzième ni le seizième quatuor. » (SIMEONE, 2000 : 17, 23, 64, 83, 99, 123). Mais dans ce lieu clos, derrière d'autres clôtures (le casque, l'intégrale des quatuors) s'ouvre, par le biais de la mémoire, un véritable arrière-pays : de la France, le narrateur passe en Italie ; immobile dans son garage de la banlieue parisienne, il revit le rêve de devenir Turin. On assiste à une véritable dilatation de l'espace, celui-ci s'élargissant en espace mental.

Le narrateur semble donc répondre à l'une des questions posées par Günther Stern :

comment le monde existe-t-il pour l'écoute ? Encore une fois, ce n'est pas comme s'il s'agissait d'étudier – comme on le fait, par exemple, avec le monde des aveugles – le monde de ceux qui seulement entendent. Car la véritable écoute est celle d'une conscience qui possède aussi l'autre monde, c'est l'écoute d'une conscience qui, cela va de soi, est soumise à l'ensemble des possibilités acoustiques et musicales de la vie personnelle, l'attention étant l'une de ces possibilités. (STERN, 2007 : 37)

Le rêve de devenir Turin est à mettre en relation avec celui de devenir musique, qui l'habitait au sortir de l'adolescence, jusqu'à la névrose : « J'ai cru devenir fou de ne pas être la musique » (SIMEONE, 2000 : 22). Ainsi, la musique se révèle être le centre de gravité, non seulement du récit, mais de la vie du narrateur. Rien ne se conçoit en dehors d'elle. Aussi peut-il reconnaître : « la musique est l'essentiel de ma vie » (SIMEONE, 2000 : 11). Il cherche « à débusquer en chaque interprétation ce que la musique a de nu. » (SIMEONE, 2000 : 14). En dépit des difficultés, reconnues d'emblée, à parler de la musique, le narrateur tentera d'en cerner le mystère, soit en l'évoquant de façon générale, comme dans la première page, soit, plus souvent, en analysant des morceaux spécifiques, ceux qu'il écoute, ou qu'il a écoutés (la pièce pour clavecin de Couperin intitulée *Les Barricades mystérieuses*, que jouait souvent la femme aimée ; la dernière sonate pour piano de Schubert ; la sonate de Beethoven intitulée *La Tempête...*). Il n'oublie pas que la musique vient du silence et en conserve la trace : cette remarque vaut aussi pour l'écriture en général, et l'écriture de ce récit en particulier, qui, sur fond d'accompagnement musical, est un acheminement vers l'aveu d'une « faute » jusqu'alors tue.

Le creux

Parmi le déploiement des thèmes qui structurent le récit, celui du creux, disséminé de façon à la fois régulière et discrète, rappelle le choix du titre et le justifie : une cavatine est une aria brève qui prend son point de départ dans le récitatif d'un opéra. Le mot vient du verbe latin « cavare », qui signifie « creuser ». En effet, la cavatine semble « creusée » dans le récitatif de l'opéra. Le terme peut aussi désigner un équivalent non lyrique, simplement instrumental, comme par exemple la cavatine du 13^e quatuor de Beethoven, à laquelle est consacrée le très bref chapitre 35 :

Cette nuit, dans le garage, le mouvement lent, la cavatine, *cavare*, creuser, où certains ne voient que musique assourdie, presque sans grâce, semble écrit par l'espace lui-même qui s'incurve. [...] Là je voudrais être, demeurer. Pas innocent, pas irréel, pas la

proie d'une illusion : juste, au juste niveau. Quand la densité n'a pas besoin de preuve. (SIMEONE, 2000 : 99).

Le sens de cette descente en profondeur est pluriel : « creusement de la mémoire », comme le signale le texte de quatrième de couverture ; creusement de l'écoute, et de la sensation ; creusement de l'énigme, d'une question qui reste sans réponse ; mais aussi, métaphoriquement, creusement d'une sépulture, d'un tombeau, sous forme de récit, pour la femme aimée, et définitivement perdue. À l'instar du Beethoven des derniers quatuors, le narrateur écrit « pour le rien de la réponse, parce qu'une irréductible tension l'y poussait. » (SIMEONE, 2000 : 20). Sur le plan temporel, le narrateur voudrait faire disparaître les vides qui séparent le présent du passé. C'est pour tenter de les combler qu'il entreprend son récit : « [...] je me le suis sans cesse répété, répété ce que la musique, même la plus mélodieuse, apprend, qu'il n'y a pas de continuité dans le parcours, que des tranchées profondes s'ouvrent entre les époques » (SIMEONE, 2000 : 24).

Ce motif récurrent du creux, on le retrouve partout. Le narrateur l'évoque lorsqu'il se prépare à l'écoute : peut-être faut-il, pour être à la fois attentif et disponible, « juste s'incurver » (SIMEONE, 2000 : 18). Les mouvements musicaux lents appellent une image analogue : « Le sol qui se dérobaît dans le creusement des adagios était ma terre véritable, temps délivré du temps, de l'obsession d'être vécu sous forme de temps, et, pour cela, devenu temps vrai. » (SIMEONE, 2000 : 21)⁷. Ce qui vaut pour l'auditeur était déjà vrai pour le compositeur, Beethoven : « Il disait que dans les quatuors, au fur et à mesure que le compositeur perdait l'ouïe, les sons se rapprochaient, dans leur étrangeté, de la nature qu'il ne pouvait plus entendre, comme si son oreille s'était creusée, à l'écoute de l'écoute. » (SIMEONE, 2000 : 30). C'est d'ailleurs le sens d'une citation de Beethoven lui-même tirant leçon de sa surdité : « Je ne peux donc chercher un point d'appui qu'au plus profond de mon être. » (SIMEONE, 2000 : 81). De fait, le narrateur est particulièrement sensible aux moments qui, dans les quatuors, disent cette profondeur insondable : il évoque la « vitesse trouée d'arrêts du premier mouvement [...] » (SIMEONE, 2000 : 60) ; et « ces phrases qui s'interrompent ou se perdent, questions véhémentes, trouées d'un silence massif » ; ces « abîmes cachés » ; cette « muraille béante, ouverte sur un chaos que le bruit le plus atroce ne peut évoquer » (SIMEONE, 2000 : 23). Tout cela renvoie, direc-

tement, à la rupture abrupte avec la femme aimée, à son corps finalement creusé de force, à sa bouche à jamais fermée sur un silence lui aussi insondable.

La fugue

L'autre motif structurant est celui de la fugue, dans les deux acceptions du terme, sens littéral et sens musical. Il s'oppose au précédent tout en le complétant, introduisant dans le récit une dialectique de la surface et de la profondeur, de l'horizontal et du vertical. Qu'elle soit fuite dans l'espace ou forme musicale, la fugue est toujours, dans *Cavatine*, liée au vertige, et ce, dès le début du récit. Le narrateur évoque d'emblée la « fugue incommensurable » qui clôt le treizième quatuor, et auquel Beethoven a été contraint de substituer une page plus abordable, pour les auditeurs de son temps, constituant « un massif moins escarpé que l'effrayante fugue et ses rampes d'accords bruts. » (SIMEONE, 2000 : 17).

De même qu'il doit admettre la non-résolution des dissonances, il doit aussi concevoir que la musique existe en dehors de lui, même si la localiser demeure un mystère, ce qui l'amène à imaginer, non plus seulement la femme qu'il aimait, et qu'il sur-nommait « Fughetta », marchant avec lui dans les rues de Turin, mais la même, séparée de lui, seule dans la ville. Ainsi, ce vers quoi la musique, écoutée depuis le dernier retour de Turin, le guide, c'est vers la confrontation avec l'inconnu – donc, il s'agit aussi d'une préparation à la mort (Bernard Simeone était très malade, et se savait probablement condamné, au moment où il a écrit ce livre) : « Le départ, toujours brutal, nous l'appelons inhumain, il ne l'est pas. Simplement il est. Inhumain, il ne l'est que pour nous. » (SIMEONE, 2000 : 44). Si la musique n'affronte pas la mort (SIMEONE, 2000 : 63), elle peut rendre possible l'affrontement des êtres avec cet inconnu ; elle établit ainsi un passage. Le retour de Turin aura permis au narrateur de soutenir le réel. La musique donne encore parfois l'illusion d'une résolution ; l'expérience vécue du narrateur le mène au-delà de cette résolution illusoire : « Au début du troisième quatuor Razoumovski, dans l'introduction lente, indistincte, le concert des instruments surgit du marasme comme son issue la plus probable. C'est le contraire de la vie, où la crise est crise et ne promet rien, où les vrais tunnels sont d'un noir absolu. » (SIMEONE, 2000 : 57). On comprend alors pourquoi Bernard Simeone a écrit un « récit », et non pas un « roman » : le genre romanesque suppose

un début et une fin, donc impose un sens, une relative résolution des conflits qui contredirait ici l'expérience vécue. Dans le récit, à mi-chemin entre poème et prose, une voix se fait entendre, celle d'un narrateur au mieux soucieux d'y voir, au terme du parcours, un peu plus clair, mais sachant qu'aucune réponse n'est possible. On comprend aussi pourquoi, de toutes les formes musicales, seule la fugue, infiniment ouverte, correspond à la structure de son expérience, celle-ci étant à jamais marquée par l'amour porté à une femme insaisissable : « Je n'entre en résonance désormais qu'avec la fugue du finale [...]. Je ne peux qu'épouser la fugue où se fondent toutes celles qu'elle aimait. Je ne peux qu'accepter de tout perdre, et son image même, d'abord son image, pour ne pas lui être infidèle. » (SIMEONE, 2000 : 57). Libre, la musique guide aussi vers l'acceptation de la liberté de l'autre, le respect de l'altérité, la dissipation du rêve de fusion, de possession égoïste. Le narrateur peut alors imaginer celle qu'il aimait « vivante et autre que moi, autre comme un jour d'il y a vingt ans je n'ai pas su l'admettre. » (SIMEONE, 2000 : p. 84). La musique l'a définitivement dé-sencombré.

La musique et le temps

La musique échappe au temps humain ; elle crée un autre temps, comme l'écriture. Et, ainsi, elle échappe également au néant. Elle ne peut incarner une « figure parfaite du deuil » (SIMEONE, 2000 : 64), car elle ne renvoie, en dernière analyse, qu'à elle-même, comme la poésie selon Baudelaire ; mais son secours, et le salut qu'elle apporte, est ailleurs : rien, ni la mort de l'aimée, ni celle de Beethoven, ni la perspective de celle du narrateur, « ne pourra faire que l'évidence du quatuor n'ait pas été, que forme et construction ne l'aient emporté sur le rien dans ces notes. » (SIMEONE, 2000 : 64).

Pour autant, la musique ne protège pas le narrateur, ne lui confère plus l'illusion d'une « vérité imprenable ». C'est le retour sur les lieux de la vie passée, et la confrontation avec un réel perçu comme un non-sens (la déchéance puis la mort de la musicienne aimée) qui lui fait prendre mesure la vraie mesure du temps, et change, par conséquent, son rapport à la musique : « Aujourd'hui où je la sais morte, où je suis revenu de Turin, la musique ne peut être simplement elle-même. » (SIMEONE, 2000 : 56). C'est pourquoi, à certains moments, le récit glisse sans aucune transition

du souvenir à l'écoute présente. En effet les transitions, dictées par l'extérieur, constructions d'appui toujours un peu factices, sont devenues inutiles, tant l'osmose est profonde entre ce qu'il a vécu et le mouvement qu'il écoute. On ne sait plus si c'est la musique qui amène tel souvenir, ou si c'est le souvenir qui dicte une interprétation de la musique :

Combien de secondes, prétend-on savoir désormais, sont nécessaires à deux corps pour se désirer dès leur première rencontre, pour comprendre qu'ils feront ensemble quelques tours ? Et combien de temps pour extraire de ce hasard une raison plausible, un sentiment ? Le second mouvement du septième quatuor est la cruauté même. Le hasard y dépasse tout mérite et tout calcul. (SIMEONE, 2000 : 39).

Ces remarques valent aussi, notamment, pour l'ensemble du chapitre 27, constitué d'un unique paragraphe où s'entrelacent des notations sur la violence du onzième quatuor, le souvenir du passage récent près des arcades de Comacchio, et, une fois encore, celui de la femme aimée, au moment de l'irréparable. La musique, et elle seule, parvient donc à faire « lever la pâte du temps » (SIMEONE, 2000 : 51), et c'est pourquoi elle seule peut accompagner le narrateur dans le labyrinthe de la mémoire, liant, unifiant des moments qu'il croyait perdus dans l'espace infini du passé. Au début du chapitre 16, il s'interroge sur la meilleure traduction possible du titre d'une partition de Purcell : « *Music for a while*. Comment traduire ? Est-ce musique pour un temps, musique un instant, pour passer le temps, pour le tamiser, le faire trépasser ? » (SIMEONE, 2000 : 52). Si le recours au texte du poème mis en musique par Purcell apporte une réponse, c'est encore le récit lui-même, un peu plus tard, qui précise, de la façon la plus juste possible : la musique s'affirme comme « le plus vrai de tous les temps, un temps qu'on peut habiter » (SIMEONE, 2000 : 63), ce qui fait écho à l'expression « donner une forme au temps » suscitée par l'écoute de la dernière sonate de Schubert (SIMEONE, 2000 : 13). C'est encore la musique qui, même si elle n'est pas perçue comme un secours, une consolation, permet de faire advenir, au fil de l'écoute des quatuors, l'aveu de la « faute » (plusieurs fois suggérée, mais seulement décrite p. 88) dont le narrateur espérait un improbable pardon.

Si le narrateur n'attend « rien de la musique », comme il l'affirme en citant ses propres paroles, à l'ouverture du livre, il est malgré tout en quête d'un absolu vers lequel seule la musique pourrait le guider. D'où l'exigence de trouver, au fil des divers enregistrements écoutés pour exercer son métier de critique, « une mesure, un ac-

cord où se concentrerait la musique, où elle acquerrait une densité » (SIMEONE, 2000 : 21). Comme « la vérité du chant et du rythme » n'est jamais donnée une fois pour toutes, que toujours elle se dérobe, la quête n'a pas de fin : « Je ressortais de l'écoute anéanti par une tension vaine, mais prêt à poursuivre, en quête d'une figure ou d'un chiffre qui m'exempterait du reste et ferait de la vie, en regard de ces moments extrêmes, une anecdote. » (SIMEONE, 2000 : 21) Le narrateur parle plus tard d'« écoute nue », reprenant plusieurs fois cet adjectif pour traduire le dépouillement, l'ascèse, la pureté qu'il recherche⁸. Après avoir voulu devenir musique, après avoir métamorphosé en musique la femme aimée, il exprime la dernière station de sa quête : « Il faudrait être l'écoute nue. » (SIMEONE, 2000 : 66). Peut-être le « grand sourd », comme on surnommait Beethoven, l'a-t-il atteinte.

Cette exigence⁹, il l'a partagée avec celle qu'il aimait, lui dans l'écoute, elle dans l'interprétation, mais sans communion possible, sauf à de très rares moments (où elle-même écoutait, avec lui, Richter à Sienne), d'où la rupture entre deux êtres qui visaient plus haut que la vie. Dans ce récit d'initiation et d'épreuves, seule la mort d'un des deux amants, consécutive à l'échec et à l'auto-destruction, ouvre la possibilité d'une concrétisation de l'absolu – dans une autre forme de distance et d'absence il est vrai, celles de l'écriture. Évoquant les moments d'écoute les plus denses, avant son retour à Turin, le narrateur écrit : « Le sol qui se dérobaît dans le creusement des adagios était ma terre véritable, temps délivré du temps, de l'obsession d'être vécu sous forme de temps, et, pour cela, devenu temps vrai. » (SIMEONE, 2000 : 21). Les échos proustiens sont évidents ici, bien avant la mention du nom de Proust dans le récit. Or, ce sur quoi le récit débouche, c'est bien sur une ressaisie du temps dans l'art, et par conséquent une délivrance vis-à-vis du temps vécu, en même temps qu'une victoire sur lui. Cette remarque finale vaut tout autant pour *Vie secrète*. « Un beau texte », y lit-on, est « un Entendre pur » (QUIGNARD, 1999 : 58-59).

Bibliografia

Monografie

LÉPRONT C., *Le Café Zimmermann*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.

QUIGNARD P., *Tous les matins du monde*, Gallimard, Paris, 1991.

— *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996.

Leçons d'écoute : Quignard, Simeone

— *Vie secrète* [1998], Gallimard, Paris, coll. "Folio", 1999.

SIMEONE B., *Figures de silence*, Jean Honoré, Lyon, 1983.

— *Éprouvante Claire*, Verdier, Lagrasse, 1988.

— *Acqua fondata*, Verdier, Lagrasse, 1997.

— *Cavatine*, Verdier, Lagrasse, 2000.

POULET G., *L'Espace proustien* [1963], Gallimard, Paris, 1982.

VELEZ A., *Bernard Simeone, traducteur de Luzi, Caproni et Sereni en France*, Herbita editrice, Palermo, 2011.

Curatele e articoli in volumi collettivi

GUERMÈS S. (a cura di), Dossier Bernard Simeone, *Europe*, n^{os} 938-939, pp. 265-290.

Articolo su rivista-giornale

GUERMÈS S., « "Une vibration aux abords du rien" » : la passion de Bernard Simeone », *Francofonia*, n° 55, autunno 2008, pp. 49-63.

STERN G., *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 9, 1926-1927, pp. 610-619 ; traduction française par Laurent Perreau et Christer Leivo, *Tumultes*, 2007/1-2 (n. 28-29), p.35-50.

¹ Un an plus tard parut aussi *Le Café Zimmermann* de Catherine Lépront, aux Éditions du Seuil, roman trop peu connu, construit autour du concerto pour clavecin en ré mineur BWV 1052 de Jean-Sébastien Bach, et que j'ai brièvement présenté lors d'un séminaire en ligne de l'ARGEC le 11 janvier 2021.

² « Sa voix était insidieuse et basse. Toujours douce, posée, placide, nullement séductrice, très articulée, sans grande inflexion, toujours très déterminée, toujours sensée, explicative, elle ouvrait simplement l'âme, argumentait ou plutôt entraînait en moi ses propres raisons, déposait ses indications, pénétrait en moi avec une évidence que j'étais incapable de contrecarrer. À cette voix, j'obéissais. Du moins j'y obéis dès que je l'entendis. Il est possible que la naissance de l'amour soit l'obéissance à une voix. À l'intonation d'une voix.

La voix de Némie happait en ne cherchant pas à moduler et en rejetant toute rhétorique. [...] J'attendais le retour de cette voix dès que j'avais levé l'archet, ou que je le laissais pendre au bout de mon bras, j'attendais ce qu'elle allait prescrire et qui illuminait la musique sans une seule fois prétendre lui assigner une signification. » (QUIGNARD, 1999 : 23-24).

³ Compte tenu de la masse de l'exégèse quignardienne, et du peu d'études qui existent sur l'œuvre simeonienne, c'est *Cavatine* que j'analyserai surtout. L'exégèse universitaire de l'œuvre de B. Simeone se compose du bref volume collectif *Pour Bernard Simeone : au terme des mots*, Lyon, ENS éditions, 2003, d'un bref dossier dans un numéro d'*Europe*, juin-juillet 2007 (p. 265-290, sous la dir. de Sophie Guermès, avec des textes de Philippe Jaccottet, Franco Buffoni, Valerio Magrelli, Jean-Baptiste Para, Antonino Velez ; d'un autre article de S. Guermès, « "Une vibration aux abords du rien" » : la passion de Bernard Simeone », *Francofonia*, n° 55, autunno 2008, pp. 49-63 ; et de l'essai d'Antonino Velez, *Bernard Simeone, traducteur de Luzi, Caproni et Sereni en France*, Herbita editrice, Palermo, 2011.

⁴ « C'est une Allemande de Rameau que j'ai follement aimé jouer pendant tous les mois de 1997 qui suivirent. » (*Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arlea, 2015, p. 35).

⁵ Cf. *ibid.*, p. 403. Et *La Haine de la musique*, pp. 138-139 : « Pourquoi l'ouïe est-elle la porte de ce qui n'est pas de ce monde ? Pourquoi l'univers acoustique a-t-il dès l'origine consisté dans l'accès privilégié à l'autre monde ? »

⁶ Cf. Bernard Simeone, *Acqua fondata*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 130 (à propos de Giorgio Caproni, chapitre intitulé « Ligure de Rome ») : « Au téléphone, nous parlions de l'andantino grêle, trop nu même pour être un glas, de l'avant-dernière sonate de Schubert, et de la façon si peu terrestre dont Sviatoslav Richter, au début de la sonate suivante, expose le premier thème, sans rompre le silence : une infinité de cercles. C'était pour Giorgio un univers terminal, toutes les forces y tendaient à travers des clairières de mots, jusqu'aux équivalences inaccessibles. Comme je lui disais que Rubinstein souhaitait entendre à l'heure de sa mort, du même Schubert, l'adagio du quintette à deux violoncelles, conçu d'après lui pour faciliter aux humains le passage d'un monde dans un autre, il me répondit qu'il souhaitait entendre cette même musique, au moment de passer du monde dans le rien. »

⁷ Cf. *ibid.*, p. 33 : « Aussi loin qu'elle aille dans l'abandon, aussi profond qu'elle se creuse, l'écoute est un acte, une décision. »

⁸ Cf. la suite de poèmes « Silvacane », dans le recueil de Bernard Simeone *Éprouvante Claire* (Verdier, Lagrasse, 1988).

⁹ Cf. la belle expression : « quand l'absolu brûle au milieu des ruines » (SIMEONE, 2000 : 111).

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

À l'écoute de la musique : Danièle Sallenave et Pascal Quignard

Bruno Thibault

Per citare l'articolo:

Bruno Thibault, *À l'écoute de la musique : Danièle Sallenave et Pascal Quignard*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 131-146.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1961>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1961>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Les Portes de Gubbio (1980) et *Villa Amalia* (2006) sont deux romans qui mettent en scène la phénoménologie de l'écoute musicale, une expérience auditive à la fois régressive et extatique. Ces deux romans contiennent chacun un petit essai sur la nature de la jouissance musicale et sur le corps résonateur. Dans un premier temps, nous contrasterons les deux phénoménologies de l'écoute musicale chez Sallenave et chez Quignard. Dans un second temps, à partir des analyses de Claude Lévi-Strauss, Guy Rosolato, Marie-Louise Mallet et Jean-Luc Nancy, nous interrogerons les émotions particulières provoquées par la musique et la pulsion d'écriture que celles-ci suscitent. En conclusion, nous examinerons l'articulation entre mélomanie et mélophobie dans *Performances de ténèbres* (2017), un essai de Pascal Quignard.

Abstract

Les Portes de Gubbio (1980) and *Villa Amalia* (2006) are two novels which highlight the phenomenology of music, an auditory experience that is both regressive and ecstatic. These two novels each contain a small treatise on the nature of this musical experience based on the resonating body. First, we will contrast Sallenave's and Quignard's phenomenologies of musical listening. Second, building on various analyses by Claude Lévi-Strauss, Guy Rosolato, Marie-Louise Mallet and Jean-Luc Nancy, we will examine the emotions triggered by music as well as the drive to write that these emotions provoke. In conclusion, we will examine the articulation between melomania and melophobia in *Performances de ténèbres* (2017), an essay by Pascal Quignard.

Danièle Sallenave et Pascal Quignard ont écrit tous deux à propos de l'expérience physiologique et psychologique provoquée par l'écoute de la musique. Danièle Sallenave détaille la phénoménologie de l'écoute musicale dans son roman *Les Portes de Gubbio*. Chez Quignard, cette phénoménologie de l'écoute musicale est développée à travers de nombreux romans, récits et essais. Nous discuterons dans les pages suivantes deux de ces textes, *Villa Amalia* et *Performances de ténèbres*, qui prolongent et précisent certaines des observations de Danièle Sallenave. Nous verrons dans un premier temps que *Les Portes de Gubbio* et *Villa Amalia* présentent l'écoute musicale sous un double aspect régressif et extatique. Nous verrons ensuite que *Performances de ténèbres* relate une expérimentation remarquable concernant la nature même de la jouissance musicale.

Les Portes de Gubbio, publié par Danièle Sallenave en 1980, a obtenu le prix Renaudot la même année et fait connaître son auteur au grand public. L'action des *Portes de Gubbio* se déroule non en Italie, comme son titre pourrait le laisser penser, mais en Allemagne de l'Est, à la veille du printemps de Prague, dans un climat lourd d'oppression et de censure politique. Le personnage principal, S., dont le nom demeure inconnu, est un compositeur de musique à qui le gouvernement commande d'écrire des hymnes patriotiques, inspirés du folklore national. « Qu'est-ce qu'on vous demande? De petits arrangements sur des thèmes gais, faciles, comme on en chantait autrefois » (PG: 84). Mais S. se refuse. À travers son journal intime, nous voyons se préciser au fil du roman les motifs de son refus et sa conception personnelle de la musique.¹ *Les Portes de Gubbio* contient par conséquent un essai sur l'essence de la musique. Cependant cet essai n'apparaît pas comme une dissertation surajoutée à l'intrigue; au contraire, il se développe au gré des difficultés rencontrées par le protagoniste. Que dit cet essai intégré?

Pour S., la musique est la preuve de l'existence de l'âme « mais cette âme est matérielle, accrochée à nos fibres, cousue à notre être par le fin réseau tendu des nerfs » (PG: 155). Pour bien comprendre cette formule, il faut se souvenir, à la suite de Claude Lévi-Strauss, que l'auditeur est affecté par la musique au niveau du corps lui-même, par vibration: non seulement par le canal des oreilles mais aussi par le biais de la peau et des organes internes.² De plus, la musique inscrit ainsi sa durée non seulement dans le temps psychologique de l'auditeur mais aussi dans son temps physiologique. La musique exerce en effet son pouvoir sur le rythme cardiaque, sur le rythme respiratoire et sur le rythme périodique des ondes cérébrales. C'est pourquoi Kaerner affirme: « Notre corps est un instrument creux et résonnant... La musique agit sur nous dans la région du diaphragme, elle accélère ou ralentit la respiration et les battements du coeur. N'est-ce pas dans cette région que les Grecs plaçaient l'âme, ces grands musiciens? » (PG: 155-56). Enfin Claude Lévi-Strauss insiste sur l'idée que la musique est « une machine à supprimer le temps » (M: 24). La musique transforme, par sa structure formelle, le temps diachronique et irréversible en une « totalité synchronique et close sur elle-même » (M: 24)³. Le morceau musical possède ainsi le pouvoir de suspendre ou d'immobiliser le temps qui passe, ce qui n'est pas sans créer un sentiment ou une émotion particulière. « En écoutant la musique et

pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité » (M: 24), fait observer Claude Lévi-Strauss. On retrouve ces mêmes idées dans *Les Portes de Gubbio* où Sallenave souligne que dans les plus hauts moments de l'écoute musicale, l'auditeur peut faire l'expérience « d'une plage de temps pur » (PG: 60).⁴

Quelle est la nature exacte de cette émotion indicible, de cette extase que la musique produit en nous? À un premier niveau *Les Portes de Gubbio* suggère que l'expérience musicale met en jeu plusieurs temps distincts: le temps viscéral du corps, le temps existentiel de la conscience, le temps 'éternel' de l'âme qui correspond à la fusion des deux précédents. La musique est « le cri du corps soulevé par l'âme et provisoirement arraché par elle à la mort » (PG: 72). Mais à un second niveau *Les Portes de Gubbio* établit une distinction importante entre composition musicale et écoute musicale. S. observe qu'il n'obtient jamais de la composition musicale ce que l'écoute musicale lui donne fréquemment, à savoir le sentiment d'une durée soustraite à l'approbation et à la haine, au désir et au regret, bref « la fin de l'existence séparée » (PG: 60). Lorsqu'il compose de la musique, S. construit une oeuvre dont les figures éclatantes se forment pour d'autres, non pour lui. La musique est pour celui qui la crée « une algèbre » (PG: 60) et non une émotion. En revanche lorsqu'S. écoute de la musique, il ressent les passages de l'attente, du regret, de la souffrance, de la paix et de la joie. D'autre part il observe que la musique n'apaise que des souffrances imaginaires et non des souffrances réelles, vécues. « La musique ne peut soulager que la douleur qu'elle-même a fait fictivement naître » (PG: 72). Sallenave précise que la musique coule « impitoyablement » (PG: 49) et que c'est bien de « cette impassibilité que nous avons besoin, non sa pitié, afin que nos angoisses, nos terreurs, nos remords, nous deviennent à nous-mêmes indifférents » (PG: 49).

Les Portes de Gubbio établit par conséquent une distinction très nette entre la musique comme expression (la composition) et la musique comme impression (l'écoute). L'impression musicale correspond à la réaction spontanée de l'auditeur: à l'ensemble d'émotions et surtout de sensations que la musique vient déclencher en lui. Mais l'expression musicale est d'une autre nature. Il s'agit d'un effort concerté de l'intelligence et du savoir-faire pour produire un certain effet sur l'auditeur. D'une part, Sallenave note que cet effet n'est pas défini de but en blanc: il se transforme sans cesse au cours du processus créateur. Le compositeur voit son projet se préci-

ser, se développer et se modifier à mesure qu'il progresse. D'autre part Sallenave souligne que pour devenir communicable, la douleur privée du compositeur doit se transformer en une douleur plus générale, plus abstraite. Quelle est cette douleur? « Celle qu'éprouve l'âme à devoir quitter le corps, celle qu'éprouve le corps à devoir être disjoint d'elle. Car il n'y a pas une note, pas un mot, pas un trait de pinceau ou de plume qui ne soient donnés sous le regard de la mort » (PG: 72).

À un troisième niveau *Les Portes de Gubbio* affirme donc que la musique est l'expression d'une passion, au sens fort de ce terme. La musique fait entendre le déchirement du corps et de l'âme, lequel renvoie fantasmatiquement à l'instant du trépas. Mais en même temps la musique exprime le désir d'échapper pour toujours à ce déchirement. La musique témoigne qu'il existe en l'homme « quelque chose qui refuse de mourir et qui donc ne meurt pas » (PG: 76). Pour S., cette passion s'exprime en particulier dans les grands quatuors métaphysiques d'un Beethoven où les gémissements ineffables des cordes font entendre le tourment de l'âme cherchant à fuir la matière, mais aussi, dans un même mouvement paradoxal, « sa demande pressante d'union » (PG: 77). Cependant Sallenave est bien consciente des différents écueils qui menacent cette définition passionnelle de la musique. D'une part il y a l'écueil de la sentimentalité. La musique exprime-t-elle toujours la révolte sublime de l'homme contre la mort et les limites de la condition humaine? Il y a aussi en l'homme « un sombre penchant à la défaite, un sourd désir d'être vaincu, et une innommable satisfaction à l'être » (PG: 72). D'autre part Sallenave n'ignore pas qu'il existe une autre conception de la musique: une musique dont l'expression est libre, enjouée, sans tourment et, apparemment, sans but. Cette conception apollinienne de la musique – une musique attentive aux seules règles qu'elle s'est données – est celle d'un Stravinski par exemple.⁵ Quoi qu'il en soit, Sallenave est bien consciente des lourdes connotations qui s'attachent à des mots comme corps, âme, matière, union, passion. C'est pourquoi son personnage déclare:

Qu'on ne me cherche pas querelle sur ces mots. Dans la musique je sens un duel et il faut bien que j'en nomme les combattants. Je dis corps pour ce qui est matériel et résiste, mais aussi pour ce qui est chaud, vivant, rouge, coloré, mortel. Et je dis âme pour ce qui anime, et monte, et tire. Et ne meurt pas. Mais ce sont des images sans doute... Je sais seulement qu'il y a dans certaines musiques l'affrontement de deux natures, unies et dédoublées, et que cet affrontement est sans pitié (PG: 74).

Ces précautions oratoires montrent le malaise qu'éprouve la romancière lorsqu'elle tente de cerner les sensations ou les sentiments que produit l'écoute musicale. En effet, la musique parle d'un lieu où les concepts traditionnels "d'âme" et de "corps" n'ont plus cours. À quoi correspond cet « affrontement de deux natures unies et dédoublées » (PG: 74)? En suivant les réflexions de Guy Rosolato⁶, il semble que la puissance envoûtante de la musique repose pour une bonne part sur une expérience fondamentale, celle du corps viscéral. Lorsque l'on dit que la musique exprime l'existence d'un monde ineffable, on veut parler en fait du monde pré-natal et pré-verbal. La musique renvoie au corps infantil, embryonnaire, pulsionnel et rythmique, qui ignore le langage mais qui vibre à la voix acousmatique maternelle. La voix de la mère et les rythmes de son grand corps ne forment-ils pas le fondement de toute musique? Ne constituent-ils pas le modèle primitif de toute harmonie? Il faudrait donc substituer à la musique comme passion une autre conception de la musique: la musique comme pulsion. Cette substitution permet de mieux comprendre la nature de l'émotion musicale décrite dans *Les Portes de Gubbio*, notamment lorsque le narrateur affirme que la musique exprime « le sens tragique de l'incarnation » (PG: 78). La musique donne accès non à l'au-delà, mais à l'auparavant. La musique donne accès non à vie supérieure mais à une vie antérieure. À une vie hors du temps parce qu'elle précède le temps de l'existence ordinaire. Faisant écho aux thèses d'Igor Stravinski, Guy Rosolato distingue ainsi deux versants dans le plaisir musical. D'une part le « versant nostalgique » (44) qui est aspiration à l'origine, régression vers l'état d'osmose avec la mère, espace nourricier proche de la chôra kristéviennne.⁷ Le narrateur des *Portes de Gubbio* se situe la plupart du temps dans cet espace. Ici la composition musicale ressemble à un geste magique, à un renversement fantasmatique du temps par-delà la naissance: c'est un *regressus ad uterum*. À ce versant nostalgique de la musique, Guy Rosolato oppose le « versant jubilatoire » (44) qui est joie de l'arrachement et du dépassement, naissance qui marque l'affranchissement de cet espace régressif. Le compositeur des *Portes de Gubbio* connaît aussi ce versant jubilatoire et dionysiaque de la musique. Il y fait allusion lorsqu'il définit l'oeuvre musicale authentique comme « la volonté d'émerger, quoi qu'on vaille, non de se fondre » (PG: 118), comme l'expression même de l'individuation.

Publié en 2006, le roman *Villa Amalia* de Pascal Quignard prolonge ce questionnement de l'émotion musicale. L'un des fils conducteurs de *Villa Amalia* est que la musique correspond à un fantasme de réunion avec l'Autre fondamental, la Mère, c'est-à-dire un retour ou une régression fusionnelle et pulsionnelle au corps maternel, avant l'émergence même de la parole.⁸ Cette convocation spectrale de la Mère dans/par la musique – à la fois comme caverne sonore ou matrice bruissante mais aussi comme voix perdue et entêtante –, apparaît nettement dans les nombreux passages où la compositrice, Ann Hidden, se retire dans l'île d'Ischia en Italie pour y composer une oeuvre nouvelle. La villa Amalia est un lieu clos, à l'écart et à l'abri, une sorte de cocon ou de chambre d'échos qui lui permet de mieux se concentrer sur l'air qui la hante. Loin du tumulte social, Ann Hidden cherche à capter le chant primitif de la Chôra⁹. Le roman souligne en effet à plusieurs reprises que la musique échappe à la communication verbale, sociale, conceptuelle. La musique est impulsive, pulsionnelle, proche du cri inarticulé de la naissance : cri de la peur, cri de la faim, cri du besoin, appel au corps maternel.¹⁰ C'est pourquoi Ann Hidden décide de se murer dans le silence pour se tourner vers ce cri, cet appel, ce fredon pré-linguistique qui l'habite. Plongée dans le silence, sensible au seul murmure de la mer toute proche, Ann Hidden repasse sans cesse à l'intérieur d'elle-même le morceau qu'elle compose et qui l'obsède. Il en va évidemment de même pour l'écrivain tout entier absorbé par le 'chant' de la langue maternelle.

L'écriture musicale de l'héroïne, comme l'écriture quignardienne elle-même, tient en deux mots : fragmentation et condensation. En un sens, on peut dire qu'Ann Hidden ne compose pas : elle décompose. D'une façon obsessionnelle et maniaque, la musicienne fragmente, efface, supprime, réduit. Elle semble rechercher une épure radicale, un art minimaliste qui serait l'expression absolue du dénuement. Ce délestage de l'oeuvre musicale exprime une espèce de deuil ou d'abandon douloureux qui confine parfois au masochisme. Ce qui fait le propre des compositions d'Ann Hidden – et l'écrivain ne cesse d'y insister –, ce sont les attaques incessantes. Ces attaques compulsives imposent immédiatement un ton et un tempo particulier, un rythme irrégulier et agité qui, venu du corps, brise les liaisons et libère l'improvisation. Dans *Zétès*¹¹, Pascal Quignard explique que l'attaque musicale ou littéraire ('l'attacca') est pour l'auteur une profération impulsive proche du cri, renvoyant à l'origine de la lan-

gue. C'est « une résonance sauvage, animale, antécédante (...) s'adressant au perdu » (Z: 168), un appel « en amont de ce qui sémantise » (Z: 169). Quignard note ici qu'à la naissance, l'expulsion du souffle entonne dans le corps une espèce de chant premier, inharmonique et minimal. Les explosions sonores, asémantiques, qui déterminent l'ouverture sonore des pièces musicales d'Ann Hidden miment donc « l'ouverture sonore du cri de la naissance déclenchant la pulmonation » (Z: 173). Elles sont très étroitement liées à l'arrivée du souffle, à l'inspiration au sens littéral de ce terme, à « la promesse qui ouvre la poitrine » (Z: 168). Mais il y a aussi quelque chose « d'égorgé » (Z: 181), de douloureux et comme à vif dans ces attaques. Leur impétuosité rythmique renvoie à un état de très loin antérieur au langage et donc à la constitution du sujet. Elles évoquent les voix impérieuses, irrésistibles, impétueuses, toujours « séparées, décorporantes, découpées » (Z: 173), qui menacent l'équilibre et l'unité du sujet, à la façon des Sirènes ou des Ménades de l'Antiquité.¹²

La composition musicale prend souvent dans *Villa Amalia* l'aspect d'une ascèse. Mais elle prend aussi l'aspect d'une transe. Lorsqu'Ann Hidden compose, « il n'y avait pas de fin—mais un brusque silence qui semblait impréparé et surgir au pire moment, au moment le plus douloureux, au moment où l'on attendait le plus la suite » (V: 267). L'interruption, qui achève l'œuvre musicale sans la clore ni la conclure, récuse tout fantasme de totalité, d'apaisement, de complétude. En revanche, l'irruption de l'interruption dans l'œuvre signale une certaine jouissance, une béance ou une vacance, où le sujet semble s'absenter et s'échapper hors de lui-même. Il ne s'agit pas ici d'un geste de rupture moderniste, exprimant le départ dans le neuf et l'inouï. Il s'agit plutôt d'un retour à l'immémorial, à ce qui précède la constitution du moi et de la mémoire, l'arrachement de la naissance. Attaques, éclats, échos, éclairs, écarts, les compositions d'Ann sont explosives : elles font résonner l'expulsion et l'irruption d'un corps dans la lumière mais aussi « le grand bang où le Temps antérieur à l'Être s'affaisse » (Z: 212).

Cette expérience et cette émotion particulières, cette béance et cette jouissance sont également présentes dans *Performances de ténèbres* (2017). Les analyses de Pascal Quignard dans cet essai prolongent d'ailleurs, à vingt ans d'intervalle, certaines des réflexions de *La Haine de la musique* (1996), notamment sur le chant chamanique.¹³ Dans *Performances de ténèbres*, Quignard recherche un mode d'expérimentation

musicale qui puisse mettre en relief la scène absente, manquante, de la Chôra. Il définit ainsi son entreprise:

Chanter : associer des cris d'émotions. Ces cris sont des affects qui ne connaissent pas de symbolisation linguistique. À cette condition (qu'ils ne symbolisent pas) ce sont alors de merveilleuses expressions encore à l'état traumatique. Ils performant (PT: 178).

L'enjeu de la performance de ténèbres est donc le suivant: échapper dans un spectacle à la « modalité symbolique, dialogique, linguistique, qui fait le propre de Sapiens » (PT: 131) pour faire entendre « une autre modalité au monde plus ancienne, certainement plus animale » (PT: 131). Il s'agit de combiner sur scène « l'image, la musique, le pathique (Maldiney), le mystique (Wittgenstein) » (PT: 131). Quignard souligne ici l'importance de l'improvisation, non-écrite et non-réitérable. La performance ne relève ni du champ de l'écrit ni du domaine du récit : « Rien de verbal ne vient enjoindre » (PT: 131). Seul, un étrange contre-chant fait entendre « la langue resonorisée au contact de son afflux sinon de sa source, de sa liberté sinon de sa naissance, de l'impulsion retrouvée de sa poussée » (PT: 180). Il est clair que la performance quignardienne traduit l'abandon de toute posture de maîtrise. Quignard vise à faire sentir le sentiment de détresse de la séparation, le deuil du giron maternel. Il veut faire entendre l'étrange liturgie « d'enfants orphelins de la mère originaire » (PT: 167). En même temps, la performance touche à la sphère du sacré, précisément pare qu'elle échappe au langage et au monde que le langage structure. D'où cette sorte de « révélation intérieure » (PT: 37) que doit produire la performance, « presque une conversion » (PT: 37).

Dans *Performances de ténèbres*, Quignard dresse une liste de sept performances publiques qu'il a conçues et auxquelles il a participé de 2015 à 2017.¹⁴ Notons ici que Benjamin Dupré avait réalisé pour le Festival d'Avignon, dès 2014, un spectacle intitulé *Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières*. Ce spectacle avait été élaboré à partir de certains passages de *La Haine de la musique*. La même année le compositeur Daniel d'Adamo avait créé un monodrame à partir du même texte. Cette composition pour ensemble électronique avait été mise en scène par Christian Gangneron et interprétée par le comédien Lionel Monier au Festival Musical de Strasbourg en octobre 2014. Nul doute que ces deux spectacles ont incité Pascal Quignard à monter ses propres performances, notamment *La Rive dans le noir*, créée avec Marie

Vialle et Tristan Plot au festival d'Avignon en juillet 2016, et aussitôt suivie d'une tournée à travers la France (Paris, Toulon, Tours, Aix-en-Provence, Bordeaux, Chateauroux, Le Havre, Tarbes et Caen). *La Rive dans le noir* place sur scène l'auteur et l'actrice dans un dispositif proche de celui du nô japonais où le moine (le chaman) entre en contact avec un esprit, un spectre ou un fantôme.¹⁵ L'actrice et l'auteur ne jouent pas de rôles sur scène; ils ne produisent pas de dialogue à proprement parler¹⁶. Ce sont simplement des « actuels » (PT: 167) qui figurent le travail de la transe, qui font « venir les morts, les masques, les oiseaux » (PT: 167). L'actrice et l'auteur sont en effet entourés sur scène de rapaces vivants et d'images projetées sur grand écran, notamment celle du corbeau de la grotte de Lascaux et celle du grand duc de la grotte de Chauvet.¹⁷

« Fantômes, fresques, scènes sans cesse à la fois surgissantes et inachevables, voilà ces éclats de l'émotion qui me hantent et me guident » (PT: 161), souligne Quignard. La performance offre ici et là quelques ébauches de contes, quelques bribes de phrases débitées d'une voix de somnambule. On entend aussi quelques notes jouées par l'écrivain au piano, tirées des *Ombres errantes* de François Couperin ou des *Chants d'oiseaux* d'Olivier Messiaen. Comme le note Annick Jauer, cette cérémonie nocturne est « une confrontation avec le royaume des morts, mais avec des moyens très simples »¹⁸. La mise au noir de la scène convoque à la fois l'idée de la nuit des morts, celle de la nuit utérine et celle de la nuit stellaire.

L'Oreille qui tombe, deuxième effondrement est une performance et une installation réalisée en 2016, fruit de la collaboration entre l'écrivain et la plasticienne Frédérique Nalbandian¹⁹, en partenariat avec le CIRM, Centre National de Création Musicale. La première représentation a eu lieu à La-Valette du Var en 2016. Cette installation sonore met en relief le ruissellement de l'eau qui évoque l'écoulement du temps, en le combinant avec des mélodies schubertiennes déconstruites, des morceaux tirés des *Chants d'oiseaux* d'Olivier Messiaen, des notes brèves jouées au piano, des bribes de parole dites ou chantées. « Il s'agissait d'atteindre à une résonance différente de la forme à partir de l'utilisation du sonore et du processus évolutif, dans un temps et un espace donnés, pour faire apparaître une présence autre, palpable, faisant trace pour le visiteur », explique Nalbandian.²⁰ Une oreille géante, sculptée en savon de Marseille-

le, est posée à même le sol : une allusion évidente à l'écoute intra-utérine et à la voix acousmatique de la Mère.

Comme à son habitude dans les divers volumes du *Dernier Royaume*, Quignard ratisse large dans *Performances de ténèbres* : il évoque dans ces pages le dialogue socratique et les méditations de la mystique chrétienne; la tragédie grecque, le théâtre médiéval *nô* et la danse moderne du *buto*; les maximes de La Rochefoucauld et les aphorismes de Nietzsche; le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud ou de Jerzy Grotowski -- sans parler de divers ouvrages de psychanalyse et d'anthropologie. L'écrivain avance l'idée que la performance de ténèbres est une « nouvelle forme littéraire » (PT: 33), mais non verbale car la symbolique mise en jeu y a peu de choses en commun avec celle des livres. Il s'agit tout simplement d'immerger le spectateur dans le noir et donc dans la peur : de produire « un désabritement du corps dans le sans secours de la nuit originaire » (PT: 36). Pour renforcer l'idée de la disparition du langage, Quignard multiplie éclats de voix, cris et chuchotements, appels et gémissements, en-deça ou au-delà de tout dialogue théâtral. « Ce sont des sons, des cris, des rythmes, des 'phrases de sons' plutôt que des 'airs', des émotions plutôt que des significations » (PT: 209). Cette « musique mutique »²¹, dont le registre s'étend du murmure au mugissement, vise à montrer qu'il y a quelque chose de sombre en nous qui ne nous est pas propre, quelque chose qui précède et dépasse l'acquisition du langage et du concept,

quelque chose qui touche autre chose que soi au fond de soi, quelque chose d'opaque qui gémit avant que l'on acquière la langue et qui ne s'éteint pas après qu'on l'a acquise, qui continue de pousser un minuscule cri déchirant, qui chante cinq ou six notes formant une arabesque naine qui s'éteint brusquement dans la nuit (PT: 240).

Le but avoué de la performance est de réactiver le point phobique où se rompt le langage. Le chant chamanique réactive sur scène le « cri natal qui perce dans l'air atmosphérique » (PT: 92), marquant ainsi « l'acte de naissance de la psychè » (PT: 92).

Notons ici que les performances de ténèbres de Quignard font écho aux réflexions de Jean-Luc Nancy et de Marie-Louise Mallet²² sur l'écoute musicale et qu'elles permettent de répondre, pour une part, aux questions posées par la phénoménologie de l'écoute musicale. Que se passe-t-il exactement dans cette expérience auditive? Pour Jean-Luc Nancy, le lieu sonore n'est pas un lieu où le sujet viendrait écouter ou se fai-

re entendre mais, plus profondément, le lieu même où le sujet advient. L'émotion provoquée par la musique est donc liée selon Nancy, pour une part, à cette expérience fondamentale : la fissure du moi en un « soi » qui remonte à « l'antémusical » (*À l'écoute*, p. 28). Jean-Luc Nancy rejette « la sublimité ineffable toujours trop vite attribuée au musical pour y faire entendre un sens absolu » (*À l'écoute*, p. 51). En revanche il souligne que l'écoute musicale s'ouvre au corps viscéral et résonateur, à la mise en jeu du plus ancien que 'moi' et à la perception du son avant le règne du sens et du langage. L'écoute est mieux disposée à l'affect qu'au concept : en fait, on peut même dire qu'elle résiste au concept car elle se situe en amont de la signification, comme « sens à l'état naissant » (*À l'écoute*, p. 52). Deux remarques ici.

Première remarque: pour Jean-Luc Nancy, la musique affecte le corps tout entier comme « caisse ou tube de résonance » (*À l'écoute*, p. 59). Or on sait que le tambour et la flûte sont les deux instruments chamaniques traditionnels. Ces instruments renvoient tous deux au corps humain, à la fois comme caisse de résonance et comme tuyau vibratoire. Quelque chose de similaire est recherché par Pascal Quignard dans le traitement particulier du piano au cours des performances sur scène: un traitement à la fois percussif et vibratoire, refusant le liant, l'harmonie et la mélodie, et insistant au contraire sur la résonance comme dans certaines oeuvres d'Olivier Messiaen.

Seconde remarque: les fragments de textes proférés sur scène au cours des performances présentent une diction particulière. Cette diction correspond à sa propre écoute, à son écho. En effet Quignard fait entendre l'écho intérieur du texte au cours de sa rédaction, ce processus où le texte se cherche, hésite, fait retour et « s'ouvre à son propre sens comme à la pluralité de ses possibles » (*À l'écoute*, p. 68). Ainsi la diction ne met pas vraiment l'accent sur l'expressivité ni sur la musicalité du texte mais sur sa résonance. La diction quignardienne fait entendre l'inscription hésitante, haletante, de l'écriture qui se cherche entre son et sens, qui « en s'écoulant se trouve et en se trouvant s'écarte encore de soi pour résonner plus loin » (*À l'écoute*, p. 68). En désassemblant l'expression et la diction, en faisant retentir fredons et fragments verbaux, Quignard renvoie à certaines recherches contemporaines sur la 'chôra vocale' chez Georges Aperghis ou encore Pascal Dusapin.

Quignard s'efforce de nous remettre 'à l'écoute', c'est-à-dire de nous plonger dans l'expérience matricielle de la résonance. Ce qui se manifeste sur scène, ce n'est donc pas un moi psychologique mais simplement un corps comme résonance et comme rythme, « le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (relance de la poursuite) » (*À l'écoute*, p. 75) pour reprendre la distinction de Jean-Luc Nancy. Ce rythme est une véritable « mise en branle », ou une transe, « par quoi un sujet arrive – et s'absente à soi-même, à son propre avènement » (*À l'écoute* p. 81).

Les performances de ténèbres de Pascal Quignard mettent en scène l'écoute intérieure comme écoute antérieure. Elles permettent aussi d'entrevoir le lien dialectique entre mélomanie et mélophobie. Dans son essai intitulé *La Musique en respect*, Marie-Louise Mallet a fait observer que la musique est pour la pensée « un 'objet' insaisissable, 'rebelle' à ses catégories et à ses procédures discursives » (p. 48). La musique constitue le plus souvent, pour le philosophe, une menace, tout comme le sont l'affect et l'amour. Marie-Louise Mallet souligne d'autre part qu'il existe un lien très fort qui unit la pensée théorique et systématique avec la pulsion scopique:

Regarder c'est choisir son point de vue, c'est s'attarder auprès de la chose regardée, l'observer sous toutes ses faces, la fixer, la maintenir présente sous les yeux, y revenir après s'en être détourné. Regarder c'est garder et garder encore, maintenir sous sa garde. Certes, la chose ne se donne pas d'emblée, dans sa totalité, au regard, et celui-ci n'en saisit que des 'aspects' partiels, mais il peut indéfiniment en faire le tour. Il y a une affinité entre le concept qui prend, capture, emporte et tient l'objet, et le regard (...) (p. 49).

En revanche l'événement sonore passe sans s'arrêter, sans s'attarder. On ne peut le saisir qu'un instant, au passage, au moment même de sa manifestation.

Écouter c'est être 'touché' sans jamais pouvoir toucher ce qui nous touche, sans pouvoir le saisir, le retenir. Écouter c'est ne pas pouvoir garder, et en faire l'épreuve. C'est entendre s'éloigner, se perdre comme un écho fugace, ce que l'on écoute. Écouter c'est ne pas pouvoir maintenir, maintenir présent. C'est ne pas pouvoir retenir. C'est ne pas pouvoir revenir. (...) Il s'agit là d'un deuil 'originaire' (...) On ne peut écouter [la musique] sans faire l'épreuve de la perte et de l'impossible réappropriation (p. 49-50).

Cette thématique du deuil originaire et du Jadis est très prégnante dans les ouvrages de Pascal Quignard, au moins depuis *Tous les matins du monde* (1991). Pour cet écrivain, la musique est bel et bien la 'nuit' de la pensée, l'affect obscur qui prévaut depuis toujours sur la clarté du concept. Sensible à la voix acousmatique perdue de la

Mère, Quignard suggère qu'il faudrait penser et écrire comme on écoute un morceau de musique, dans la hantise de cette voix perdue et du sens absent. Comme le souligne Marie-Louise Mallet : « (...) Plus primitive, plus archaïque encore que la musique, plus *nocturne* encore il y a *l'écoute*. C'est dans ce fond nocturne que s'élabore la musique. (...) Peut-être faudrait-il (...) dire seulement qu'il n'y a pas d'écoute musicale qui ne soit désarmée » (p. 25-26).

Bibliografia

- ANNICK J., « La 'performance de ténèbres' selon Pascal Quignard. Notes de lecture » (octobre 2019), disponible on line : <https://www.fabula.org/colloques/document6397.php>, consultato il 22/05/2021.
- CLOTTES, J. et LEWIS-WILLAMS, D., *Les Chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996.
- FOURCAUT, L., « Zétès : l'écriture, de la langue au chant de la voix perdue », *Littératures* 69, 2013, pp. 27-38.
- KRISTEVA, J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985.
- KUNDERA, M., *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LEVI-STRAUSS, C., *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964.
- MALLET, M-L., *La Musique en respect*, Paris, Éditions Galilée, 2002.
- NANCY, J-L., *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002.
- PAUTROT, J-L., *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.
- . *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
- QUIGNARD, P., *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- . *Performances de ténèbres*, Paris, Galilée, 2017.
- . *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.
- . *Zétès*, Paris, Gallimard, 2010.
- ROSOLATO, G., *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978.
- SALLENAVE, D., *Les Portes de Gubbio*, Paris, Hachette, 1980.
- STRAVINSKY, I., *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
- THIBAUT, B., *Danièle Sallenave et le don des morts*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- . « 'Un chant qui errait sans fin': Pascal Quignard et l'écriture de la béance dans *Villa Amalia* », *L'Esprit créateur*, vol. 52-1, 2012, pp. 59-69.

¹ Pour une discussion détaillée des *Portes de Gubbio*, voir Bruno Thibault, *Danièle Sallenave et le don des morts*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 52-68.

² Sur ce point, voir les analyses de Claude Lévi-Strauss dans l'introduction de l'essai *Le Cru et le cuit* (1964), repris dans *Mythologiques* (Paris, Plon, 1964, tome I).

³ Sur ce point, je renvoie aux analyses bien connues du Jean-Paul Sartre dans *La Nausée* à propos de l'air de jazz. Pour une discussion détaillée de ce thème, je renvoie à l'essai de Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.

⁴ D'une façon similaire Milan Kundera souligne dans *Les Testaments trahis* (1993) que l'extase musicale ne projette pas l'auditeur hors du moment présent mais qu'en réalité elle est « identification absolue à l'instant présent, oubli total du passé et de l'avenir » (106). C'est pourquoi il est possible de comparer ce présent absolu à l'éternité qui, elle aussi, est négation du temps.

⁵ Dans les conférences qu'il a données à l'université de Harvard en 1939, Igor Stravinski définit l'émotion musicale en ces termes : « Chacun sait que le temps s'écoule de façon variable (...) selon les événements qui viennent affecter sa conscience. L'attente, l'ennui, l'angoisse, le plaisir et la douleur apparaissent ainsi comme des catégories différentes (...) qui commandent chacune un tempo particulier. Ces variations du temps psychologique ne sont perceptibles que par rapport à la sensation primaire, consciente ou non, du temps ontologique... (Il existe donc) deux espèces de musique. L'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique, l'épouse et le pénètre, faisant naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie... L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore (...) et s'établit dans l'instable... Toute musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type » (*Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, p. 39-40).

⁶ *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978.

⁷ Pour Julia Kristeva le nourrisson transpose dans ses premières manifestations vocales quelque chose de sa relation pulsionnelle au corps maternel. Voir les analyses sur le « géno-texte » dans *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1985), p. 83-84.

⁸ Pour une discussion détaillée des divers thèmes de *Villa Amalia*, je renvoie à mon article, « Un chant qui errait sans fin » : Pascal Quignard et l'écriture de la béance dans *Villa Amalia* », *L'Esprit créateur*, vol. 52, no 1 (printemps 2012), p. 59-69.

⁹ Selon la psychanalyse, la voix maternelle, avant même la phonation, est l'objet d'un investissement particulier et elle présente le premier modèle de l'enchantement musical.

¹⁰ Sur ce point, je renvoie à la synthèse de Jean-Louis Pautrot dans *Pascal Quignard ou le fonds du monde* (New York: Rodopi, 2007), 81-100.

¹¹ Pascal Quignard, *Zétès*, Paris, Gallimard, 2010.

¹² Pour plus de détails sur ce point, voir Laurent Fourcaut, « Zétès : l'écriture, de la langue au chant de la voix perdue », *Littératures* 69 (2013), p. 27-38.

¹³ Les réflexions de l'auteur sur le chant chamanique se trouvent dans deux chapitres particuliers de *La Haine de la musique* : « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières » (pp. 105-137) et « Le chant des Sirènes » (pp. 163-182).

¹⁴ Voir notamment les pages 39-40. « Ce fut ainsi que chaque année, à l'automne, je tentais d'improviser des spectacles de nô, de buto, de kwengae coréens, de musiques minimales, dans les nuits les plus opaques possibles » (144). On peut voir certaines de ces performances sur le site pascal-quignard.fr [archive].

¹⁵ Quignard écrit : « une aura lumineuse venant du lointain » (PT: 209). Il fait observer : « Dans le chamanisme – qui se tient très loin en amont de tous ces jeux, de toutes ces séances, de toutes ces liturgies –, là encore ce sont au minimum deux personnages qui se font face et deux fonctions qui se répartissent : la transe silencieuse qui danse et qui aboutit au voyage au pays des rêves et des dieux d'où un chant, un carmen, un charme sera ramené, face à l'assistant appelé le 'linguiste' qui reste sur terre, qui assure le retour de l'âme de la chamane partie dans l'autre monde, qui enfin transforme en récit de langue les images de rêve qu'elle y a vues (PT: 218). On sait que Pascal Quignard a traduit en 1969 l'*Alexandra* de Lycophron où l'on retrouve ce dispositif centré autour de la figure chamanique de Cassandra.

¹⁶ Quignard souligne que l'actrice Marie Vialle était totalement en accord avec lui: « Le chant, le récit, très peu de dialogue (ou alors au style indirect). En tout cas: pas de dialogue en direct, au présent. Pas de conflit re-présenté (...). Aucune psychologie » (PT:160).

¹⁷ Concernant l'influence probable du chamanisme sur l'art pariétal, voir Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil, 1996.

¹⁸ Sur ce point, on peut consulter en ligne l'article très détaillé d'Annick Jauer, « La Performance de ténèbres selon Pascal Quignard. Notes de lecture »: <https://www.fabula.org/colloques/document6397.php>

¹⁹ « Cette collaboration est née de ma rencontre avec Pascal Quignard au Centre International Culturel de Cerisy l'été 2014 lors des colloques consacrés à son œuvre et de notre échange sur mon travail », explique Frédérique Nalbandian. « Notre attirance, sensibilité respective pour la musique de Franz Schubert et un ensemble de préoccupations communes - l'origine, l'oreille, le fond, la mémoire, le fragment, les traces, le silence, la perte, le langage, l'entendement, la musique - ont mis jour à la réalisation d'une œuvre plastique sonore et évolutive accompagnée d'un ensemble de performances ». La description et une vidéo de cette installation/performance sont disponibles en ligne :

<https://www.cirm-manca.org/actualite-fiche.php?ac=1012&PHPSESSID=7ac359849beaee91b26cb57141a6b980/>

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ce terme de "musique mutique" est emprunté à l'essai de Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p. 47-49.

²² Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Paris, Éditions Galilée, 2002.

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

D'Annunzio musicographe

Rafaëlle Mellace

Per citare l'articolo:

Rafaëlle Mellace, *D'Annunzio musicographe*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 147-156.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1954>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1954>

ISSN: 1824-7482

Resumé

Les entretiens de Gabriele d'Annunzio avec la musique et les musiciens ont été peut-être plus fréquents, complexes et conscients que ceux de n'importe quel écrivain italien dans la première moitié du XX^{ème} siècle. L'intérêt, la compétence, la sensibilité du poète pour la musique se déclinent dans une variété de genres littéraires, qui couvrent les domaines de la prose, de la poésie, des textes performatifs : de la mélodie au théâtre de prose, à l'opéra.

Abstract

Gabriele d'Annunzio's relationship with music and musicians has been probably more intensive, sophisticated, and conscious than that of any Italian writer in the first half of the 20th century. D'Annunzio's interest, expertise, and sensibility towards music can be traced in a great variety of literary forms, covering the fields of prose, poetry, arts song, spoken theatre and opera.

Les relations de Gabriele d'Annunzio avec la musique et les musiciens ont été peut-être plus fréquents, complexes et conscients que ceux de n'importe quel écrivain italien pendant la première moitié du XX^e siècle¹. L'intérêt, la compétence, la sensibilité du poète pour la musique se déclinent dans une variété de genres littéraires, qui couvrent les domaines de la prose, de la poésie, des textes performatifs, de la mélodie au théâtre de prose en passant par l'opéra. Pour Gabriele d'Annunzio, la musique n'est pas seulement une expérience personnelle et privée : elle joue en revanche un rôle essentiel dans le dialogue entre les arts et dans la perception même du sujet en tant que sujet esthétique, puisqu'elle permet d'atteindre une très profonde connaissance de soi. Il est donc logique qu'elle soit l'objet de l'écriture, qu'elle habite constamment les pages de l'écrivain, qui, s'il ne peut pas aspirer à devenir compositeur, peut quand-même obtenir de bon droit le titre de musicographe.

1. Le romancier

1.1. Le roman : Il piacere

Dans sa jeunesse, d'Annunzio avait été un critique musical militant dans la presse. Mais c'est surtout dans ses très célèbres romans que la musique gagne une importance et une visibilité particulières. D'abord, la musique résonne souvent dans les pages du roman *Il piacere* (1889). Les noms du « divino Federico », Chopin, et de Schumann, s'entremêlent dans le souvenir d'une pratique musicale qui a une valeur formative formidable pour une « un'anima che si schiude » (« une âme qui éclot ») (D'ANNUNZIO 1964a: 169). La « bella ospite » Maria Ferres parle « con sottilità d'intenditrice » (« avec la subtilité d'une connaisseuse ») (D'ANNUNZIO 1964a: 168) de quelque *Quintet* de Luigi Boccherini : « Mi ricordo bene che in alcune parti il Quintetto, per l'uso dell'unisono, si riduceva a un Duo; ma gli effetti ottenuti con la differenza dei timbri erano d'una finezza straordinaria. » ² (D'ANNUNZIO 1964a: 168) C'est toujours la suggestion de la musique qui provoque chez le protagoniste du roman, Andrea Sperelli, une rêverie autour du timbre de la voix de Maria, dans laquelle il retrouve la voix de l'autre femme qu'il aime. Enfin, une exécution de musique ancienne (un air de l'opéra *Nina* de Paisiello et des morceaux pour clavecin de Rameau, de Leo et de Bach), évoque, en tant que spectre du passé, des sentiments de mort :

Riviveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza; che paion composte per esser danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedestalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prosimi a non amar più.³

(D'ANNUNZIO 1964a: 171)

1.2. Le roman : Il fuoco

Le caractère central de la musique est encore plus évident dans la création dannunzienne du début du nouveau siècle, avec la parution du roman *Il fuoco* (1900). La personnalité du héros, Stelio Effrena, est dominée par la figure de Wagner, qu'on imagine proche de sa mort, à Venise. Wagner est la voix d'un art nouveau, capable d'une critique très pointue contre la société bourgeoise. Les situations-clefs du roman sont actualisées par le filtre esthétique des opéras de Wagner – *Tristan und Isolde*, *Siegfried*, *Parsifal* – qui étaient encore presque inconnus en Italie à cette période-là. En

outre, il y dans le roman une dialectique supplémentaire : aux passions exaspérées du drame wagnérien, on oppose l'exaltation de l'ancienne civilisation musicale italienne, dont Claudio Monteverdi est érigé en champion absolu. Le projet est conçu par Stelio Effrena de bâtir sur la colline du Janicule, à Rome, un théâtre qui soit la contrepartie du Bayreuth pour Wagner, « Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo »⁴ et qui va surgir « tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltiti, sotto la gloria del cielo latino. »⁵ (D'ANNUNZIO 1968: 650) Le roman montre ainsi une passion apparemment contradictoire envers le plus moderne romantisme allemand, le drame wagnérien, et en même temps envers l'ancienne musique nationale : deux tendances d'extrême importance pour l'Italie musicale des premières décennies du XX^e siècle (GUARNIERI CORAZZOL 1988 et NICOLODI 1988). Même dans l'écriture, ce roman de d'Annunzio se révèle de grand intérêt, car dans l'évocation des expériences musicales des personnages, il réussit à combiner une empathie esthétique passionnée avec la description froide et précise des objets sonores. L'écriture dannunzienne se révèle dans ces moments-là animée, mais pas moins précise, grâce à la compétence technique de l'écrivain dans cette matière. C'est ainsi qu'il décrit par exemple la première exécution moderne de la cantate *Arianna* de Benedetto Marcello:

gli giunsero dall'aula prossima le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello, il cui movimento fugato rivelava subito il carattere del grande stile. Un'idea sonora, nitida e forte come una persona vivente, sviluppavasi secondo la misura della sua potenza. Ed egli riconobbe in quella musica la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia.⁶
(D'ANNUNZIO 1968: 626)

L'individuation du contrepoint (le « movimento fugato ») comme signal de hauteur stylistique, et son interprétation en tant que symbole presque philosophique du sujet individuel, montre la capacité de l'écrivain à comprendre la musique ancienne, encore très peu connue, dans son contexte historique et culturel spécifique.

1.3. Les autres œuvres en prose

La musique se retrouve dans l'écriture d'autres œuvres en prose dannunziennes : dans *Notturmo* (1921), quand le pianiste Giorgio Levi interprète l'air dit *La Frescobalda*, « il cielo grande di Ferrara s'inarca su la mia malinconia. » (D'ANNUNZIO 1966:

291); dans *La Leda senza cigno* (1913) où il évoque « il vigore, l'ardire, l'eleganza, l'allegrezza, la franchezza, la volubilità, la voluttà » des sonates de Scarlatti (D'ANNUNZIO 1968: 1199), tandis qu'une sélection recherchée de mélodies de Beethoven, Schumann, Moussorgski et Hugo Wolf accompagne le poète dans l'expression de l'antithèse entre l'amour et la mort dans *Forse che sì, forse che no* (1910) (D'ANNUNZIO 1968: 968-975). Enfin, dans *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1924) le motet de Palestrina *Peccantem me quotidie*, que d'Annunzio avait déjà cité dans *Il fuoco*, est directement associé à une expérience traumatique que le poète avait vécu dans son adolescence à Bologne : la découverte du théâtral groupe sculptural de la *Déposition* de Nicolò dell'Arca, interprété par le personnage (qui représente l'auteur même) comme un symbole de la dialectique entre mort et purification. (D'ANNUNZIO 1962: 330-337) Le poète confie ainsi à la musique la tâche de multiplier les expériences esthétiques, synesthétiques et même autobiographiques des événements qu'il raconte. Pour cela, il s'attache à évoquer compositeurs, œuvres et langages musicaux avec une précision méticuleuse. Son écriture même cherche à imiter l'écriture symphonique et le procédé du *Leitmotiv* wagnérien. Il utilise régulièrement des répétitions pour renouveler les émotions et ainsi relier passé, présent et avenir de la narration : mémoire, action présente et prémonition. (ZANETTI 2004: 63-64)

2. Le poète et la musique

Si la musique occupe une part si importante dans les œuvres narratives, la musicalité est tout à fait centrale dans l'œuvre poétique. La prescription de l'*Art poétique* de Verlaine, « De la musique avant toute chose », est en effet essentielle pour achever la révolution du langage poétique italien visée par d'Annunzio. (CIGADA 1959: 28) D'un côté, la musicalité joue un rôle dans la construction rythmique et métrique du vers ; de l'autre côté, dans ses poèmes, on a souvent des références directes au monde de la musique. Beaucoup de poèmes ont des sujets musicaux : deux éloges dédiés à Bellini et à Verdi, le *Notturnino in Fa minore*, *La gavotta*, *Sopra un'aria antica*, *Sopra un "Adagio" (di Johannes Brahms)*, *Sopra un "Erotik" (di Edvard Grieg)*, *Ancora sopra l'"Erotik"*. Mais, et c'est encore plus intéressant, la musique est aussi ca-

pable, grâce aux sonorités anciennes et languissantes du clavecin, d'évoquer le passé dans le poème *Consolazione* tiré du *Poema paradisiaco*:

sonerò qualche vecchia aria di danza,
assai vecchia, assai nobile, anche un poco
triste; e il suono sarà velato, fioco,
quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna,
sopra un antico metro, ma con una
grazia che sia vaga e negletta alquanto.

Tutto sarà come al tempo lontano.
L'anima sarà semplice com'era;
e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.⁷
(D'ANNUNZIO 1964b: 694-695)

La célèbre *Pioggia nel pineto*, tirée d'Alcyone, est bâtie à travers une organisation éminemment musicale : s'ouvrant par une invitation au silence, le poème donne la parole à une nature très sonore, véritable symphonie sylvestre percée par les voix de solistes. D'Annunzio évoque avec précision les étapes qui scandent le discours musical: les « parole più nuove / che parlano goccioline e foglie / lontane »⁸, les différentes plantes qui se transforment dans «stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita»⁹, « l'accordo / delle aeree cicale »¹⁰, c'est-à-dire la grenouille, qui chante dans l'ombre profonde, « un canto vi si mesce / più roco », « canta nell'ombra più fonda ». Bref, un concert où des solistes jouent des parties autonomes, avant de s'effacer lentement: « Solo una nota / ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne . »¹¹
(D'ANNUNZIO 1964c: 619-623)

3. Le poète et la musique au théâtre et à l'opéra

La mélomanie de d'Annunzio s'exerce aussi, et avec beaucoup de succès, sur les scènes, tant dans son théâtre de prose qu'à l'opéra. Le théâtre dannunzien est spontanément ouvert, suivant sa propre poétique, à l'élément musical. La célèbre tragédie *Francesca da Rimini*, écrite pour Eleonora Duse, est tissée d'un réseau de références musicales, qui vont de la description très précise des instruments anciens qu'on voit sur la scène, aux références tout aussi précises aux formes musicales. L'élégante édition Treves comporte un appendice, qui utilise comme titre le vers « Dolce cantare

spagne ciò che nuoce » ¹² , (D'ANNUNZIO 1902) avec la notation des mélodies prévues dans le drame, composées par « magister Antonius », c'est-à-dire Antonio Scontrino (1850-1922), professeur de composition au conservatoire (Reale Istituto Musicale) de Florence, qui écrit également pour *Francesca da Rimini* cinq interludes pour orchestre marqués par l'influence de Wagner.

Mais le théâtre dannunzien inspire aussi un grand nombre de musiques de scène et même des opéras, souvent avec la contribution du poète même : ce sont des œuvres souvent expérimentales, dans lesquelles les auteurs recherchent la relation entre parole, musique et action scénique, en s'appuyant sur la leçon de Wagner pour dépasser le vérisme. Alberto Franchetti a été le premier à composer, en 1906, un opéra sur un texte dannunzien, *La figlia di Jorio*, le livret de l'opéra étant tiré par le compositeur même de la tragédie du poète. Nadia Boulanger et Stéphane-Raoul Pugno écrivent ensuite à Paris en 1912 une musique pour *La ville morte*. L'éditeur Tito Ricordi tira de deux tragédies dannunziennes, *Francesca da Rimini* et *La nave*, des livrets pour les opéras du même titre de Riccardo Zandonai (1914) et Italo Montemezzi (1918). Mais d'Annunzio a également directement collaboré avec trois compositeurs de premier rang : Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti et Claude Debussy. En 1912, Mascagni composa la musique de la « tragedia lirica » *Parisina*, qui avait été refusée aussi bien par Puccini que par Franchetti pour sa violence passionnelle. *Parisina* ne fut pas, comme le poète le souhaitait, « il Tristano italiano », mais elle constitue quand même une partition surprenante dans son aversion au langage veriste, que pourtant Mascagni avait contribué à fonder. Pizzetti, dont le poète appréciait la sensibilité pour la couleur archaïque des solutions musicales, qui se servent de la modalité ancienne et du chant grégorien, écrivit un prologue puis la suite complète des musiques de scènes pour *La nave* (1905) et *La Pisanelle* (1913), et un opéra, *Fedra* (1915), dont d'Annunzio écrivit personnellement le livret. Quarante ans après, alors que le poète était déjà mort depuis longtemps, Pizzetti mit encore en musique une libre adaptation de *La figlia di Jorio* (1954). Dans la musique d'« Ildebrandus Parmensis », le nom archaïsant que d'Annunzio avait donné au compositeur, la parole dannunzienne est prononcée dans une sacralité intense, très éloignée du chromatisme wagnérien. Cependant, la collaboration dannunzienne la plus illustre avec un compositeur fut celle qu'il mena avec Claude Debussy, « Magister Claudius », pour la mise en scène du

mystère (« mistero ») *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911), une pièce de théâtre symboliste expérimentale en cinq tableaux (« mansioni »), comme autant de volets sur un vitrail gothique. Le sujet, l'androgynie, possède un charme morbide, ambiguïté accentuée par la tension entre le sujet religieux et le culte païen de la beauté.

4. *Le poète au salon*

Au-delà des salles des théâtres, la parole dannunzienne pénètre enfin les salons privés grâce à des mélodies au ton intime et mondain.

Francesco Paolo Tosti, originaire lui aussi des Abruzzes, maître de chant des filles de la reine Victoire et surnommé par d'Annunzio « il biondo Apollo musagete », écrivit 34 mélodies sur des textes du poète, qui lui avait dédié la suite des sept *Idilli selvaggi*. La collaboration fut très étroite pendant douze ans environ, avec des textes comme *Vuol note o banconote*, *En hamac*, les cinq mélodies de *Malinconia*, ou l'ariette de Posyllipe 'A *vucchella*, en napolitain. La poésie dannunzienne a représenté un intérêt important pour les compositeurs italiens plus jeunes, comme Gian Francesco Malipiero. Ce dernier était souvent invité chez d'Annunzio, au Vittoriale, et il partagea avec le poète la responsabilité de deux entreprises fondamentales de politique culturelle, la *Raccolta Nazionale dei Classici della Musica Italiana*, ainsi que l'édition des œuvres de Monteverdi (Istituto Editoriale Italiano – Società Anonima Notari, 1919-21). Malipiero mit en outre en musique les *Sonetti delle fate*, le *Sogno d'un tramonto d'autunno*, en 1913, et le *Ditirambo terzo* en 1923. Il faut encore évoquer un autre grand admirateur de la poésie de d'Annunzio, Ottorino Respighi, auquel on doit les intonations sophistiquées d'une suite importante de mélodies sur des poèmes dannunziens : 2 *Notturmi*, *Mattinata* (1909), *La donna sul sarcofago*, *La statua* (1919), *Quattro liriche* tirées du *Poema paradisiaco* (1920).

Pour conclure, la musique eut une influence profonde sur l'écriture dannunzienne et une place considérable dans sa production romanesque, poétique et dramaturgique. Inversement, la parole dannunzienne a charmé les compositeurs de plusieurs générations, qui l'ont mise en musique au théâtre, à l'opéra, au salon. Ainsi le goût dannunzien, sans doute profondément influencé par l'élément musical, a pu agir puissamment sur l'horizon sonore et culturel du premier quart du XX^e siècle.

Bibliographie

- « Chroniques italiennes », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 49, 1893, p. 617-624.
- CIGADA S., « Flaubert, Verlaine e la formazione poetica di Gabriele d'Annunzio », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 12, 1, 1959, pp. 18-35.
- D'ANNUNZIO G., *Francesca da Rimini*, Milano, Fratelli Treves, 1902.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di ricerca, di lotta, ecc.*, II, Milano, Mondadori, 1962³
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1964⁷ [1964a].
- D'ANNUNZIO G., *Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, 1964⁴ [1964b].
- D'ANNUNZIO G., *Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori, 1964⁹ [1964c].
- D'ANNUNZIO G., *Prose di ricerca, di lotta, ecc.*, I, Milano, Mondadori, 1966⁴.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1968⁸.
- D'ANNUNZIO G., *Il caso Wagner*, éd. P. SORGE, Bari, Laterza, 1996.
- DELLA SCIUCCA M., « Indagando la musicalità della poesia. Il "Poema paradisiaco" di Gabriele d'Annunzio », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 34, 1, 2000, pp. 43-63.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990.
- GUARNIERI CORAZZOL A., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- GUARNIERI A. – NICOLODI F. – ORSELLI C. (éds.), *D'Annunzio musicista immaginifico*, Firenze, Olshki 2008 («Chigiana» 47)
- MELLACE R., « Letteratura e musica », in BORSELLINO N. – FELICI L. (dir.), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*, Milano, Garzanti Grandi Opere, 2001, pp. 431-496.
- MELLACE R., « The Art of Seduction: Basiliola (and Montemezzi's Orchestra) on D'Annunzio's "Nave" », in CHANDLER D. (éd), *Essays On The Montemezzi-D'Annunzio "Nave"*, Norwich, Durrant, 2012, 2014², pp. 249-268.
- MELLACE R., « D'Annunzio e la musica », *Nuova Secondaria*, 31, 3/2013, pp. 51-54.
- MELLACE R., « Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella "Nave", tra d'Annunzio e Montemezzi », *Archivio d'Annunzio*, 3, 2016, pp. 81-96.
- MELLACE R., « Il fattore d'Annunzio », in BERNARDI C. – MOSCONI E. (éds.), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. Vol. I. I media alla sfida della modernità (1900-1944)*, Milano, Vita e Pensiero, 2018, pp. 205-208.
- MELLACE R., « The Afternoon, Evening and Night of a Faun. The songs of Ottorino Respighi – A

Modern Mythology », notes du *CD Respighi Songs – Ian Bostridge*, Pentatone, 2021.

NICOLODI F. (éd.), *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, Firenze, Olshki 1981.

TEDESCHI R., *D'Annunzio e la musica*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1988.

ZANETTI G., « Gabriele d'Annunzio », in FENOCCHIO G. (éd.), *La letteratura italiana. Il Novecento 1. Da Pascoli a Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 47-78.

¹ J'adresse mes remerciements à Marie Gaboriaud, à Ida Merello et aux deux lecteurs anonymes qui ont eu la patience de lire mon texte à différentes phases et m'ont donné d'utiles conseils pour l'améliorer.

² « Je me rappelle bien que dans quelques endroits le quintet se réduisait à un duo; mais les effets obtenus par la différence des timbres étaient d'une finesse extraordinaire. » (Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont de l'auteur).

³ « Sous ses doigts la musique du XVIII^e siècle vivait encore merveilleusement, si pleine de mélancolie dans ses danses, qui semblent composées pour être dansées dans un après-midi languide d'un été de la Saint-Martin, dans un parc abandonné, entre fontaines muettes et piédestaux sans statues, sur un tapis de roses mortes, par des amants qui ne vont plus s'aimer. »

⁴ « Pas avec le bois et les briques de la Franconie; nous aurons sur le col de Rome un théâtre de marbre. »

⁵ « entre nos pâles oliviers, entre nos lauriers flexibles, sous la gloire du ciel latin. »

⁶ « les premières notes de l'ouverture de Benedetto Marcello lui parvinrent de la chambre toute proche; le mouvement fugué révélait immédiatement le caractère du grand style. Une idée sonore, nette et forte comme une personne vivante se développait selon la mesure de sa puissance. Il avait reconnu dans cette musique-là la vertu du même principe autour duquel il avait enroulé comme autour d'un thyrsus les guirlandes de sa poésie. »

⁷ « Je jouerai quelque vieil air de danse / très vieux, très noble, même un peu / triste, et le son sera voilé, faible, / comme s'il venait de l'autre chambre. // Puis pour toi seule je veux composer un chant / qui te reçoive comme en un berceau, / sur un mètre antique, mais avec une / grâce qui soit charmante et un peu négligée. » (traduction : « Chroniques italiennes », p. 623).

⁸ « paroles plus nouvelles / que parlent les gouttes et les feuilles lointaines »

⁹ « différent instruments / sous d'innombrables doigts »

¹⁰ « l'accord des aériennes cigales »

¹¹ « Plus sourd et plus faible, / il faiblit, s'éteint, / seule une note encore frissonne, / s'éteint, ressurgit, tremble puis s'éteint. »

¹² « «Le doux chant éteint ce qui nuit »

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion dans les premiers fanzines punk

Matthew Pires

Per citare l'articolo:

Matthew Pires, *La disposition textuelle comme vecteur d'émotion dans les premiers fanzines punk*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 157-177.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1952>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1952>

ISSN: 1824-7482

Resumé

En prenant comme corpus un ensemble de fanzines français et anglais de la première vague punk (1976-1980), ce chapitre explore la construction de l'émotivité à travers les dispositifs non-normatifs de mise en page et dans les diverses formes d'écrit qui se côtoient dans ces publications. Sur le plan pratique, ces spécificités renvoient au processus de production particulière de la page de fanzine, à savoir un montage d'éléments comprenant des textes dactylographiés ou écrits au feutre, découpés et ensuite photocopiés : processus peu onéreux en termes de financement et d'infrastructure. Mais la démarche est également marquée par le principe du *do-it-yourself*, priorisation de l'autonomie qui caractérise la scène punk plus généralement. Nous abordons dans un premier temps l'alignement non-horizontale d'éléments (blocs de textes et/ou images), avant de nous pencher sur la rature, qui va ici jusqu'à oblitérer le titre même de certains numéros des fanzines, et dans d'autres intervient sous forme de dialogue écrit, mobilisant la tension entre le manuscrit (employé pour les titres) et le tapuscrit (pour le corps des articles). De tels éléments sont porteurs de valeur à l'intérieur de l'économie symbolique du fanzine, permettant de distinguer ce dernier du titre de presse musicale commerciale, dont l'aspect soigné finit par valoir un positionnement hors du champ punk

Abstract

Using a corpus of French and English fanzines from the first wave of punk (1976-1980), this chapter explores the way emotivity may be constructed through the use of non-normative page layouts and in the way a variety of forms of writing are made to coexist in these publications. From a practical point of view, these features reflect the specific production process of the fanzine page: a montage of elements including text in typescript and felt-tip pen, which is then photocopied. This process requires little financial outlay or infrastructure. However, it is also a product of the *do-it-yourself* ethos characteristic of the punk scene more widely, in which autonomy is given a particular value. We look initially at the non-horizontal alignment of elements (text blocks and/or images), before considering the case of crossing-out, which is applied even to the name of the fanzine in certain issues, and occurs elsewhere in the context of written dialog, drawing on the tension between the manuscript of the article titles and the typescript of the body of the texts. Such elements are valorized within a symbolic economy, allowing a distinction to be made between the fanzine and the commercial music press title, whose comparative neatness equates to a position outside the punk field

1. Introduction

Le terme *punk* suscite, par son champ dénotatif et connotatif, un ensemble de signifiés où l'émotion occupe le premier plan. « Prostituée » chez Shakespeare, « voyou », voire « homosexuel masculin passif » dans les usages étasuniens,¹ le phénomène culturel identifié par ce nom est défini par le *Larousse* en ligne comme un « mouvement musical et culturel apparu en Grande-Bretagne vers 1975 et dont les adeptes affichent divers signes extérieurs de provocation (crâne rasé avec une seule bande de cheveux teints, chaînes, épingles de nourrice portées en pendentifs, etc.) afin de caricaturer la médiocrité de la société ». Il s'agit là de signes appartenant à une communauté et permettant de définir son rapport à l'émotion, et de la construction sociale particulière que cette émotion revêt. Le punk apparaît comme un exemple de « régime émotionnel » (REDDY 2019), caractérisé par le rejet idéologique par une communauté spécifique de valeurs émotives devenues doxiques. La définition du *Larousse* pointe une émotivité portée par la *provocation*, et servie par la caricature. La provocation suscite le choc émotionnel, spécialité du punk s'il en est (LAING 1985 : 81, 125). Pour s'en tenir à un exemple célèbre, le passage des SexPistols à la télévision londonienne en décembre 1976 (SAVAGE 2006 : 293-99), est marqué par un vocabulaire jusque-là exclu du petit écran, et plus généralement par un rejet absolu de la référence habituelle à l'égard du présentateur. La médiation de cet événement fait état d'un choc outrageant collectif : sous le titre émotif « The filth and the fury » (« grossièreté et fureur ») le *Daily Mirror* (3 décembre 1976) livre en une le récit d'un téléspectateur scandalisé au point de fracasser l'écran de son poste d'un coup de pied. Quant à la valeur de *caricature* évoquée dans la définition précitée, elle crée une forte distanciation sociale, émotive par son caractère malveillant et menaçant pour la face d'autrui : un exemple notoire en est l'utilisation punk de la croix gammée (HEBDIGE 1979 : 116-117). L'une des finalités du punk apparaît ainsi celle de choquer ce *out-group* en prenant appui sur une remotivation sémantique d'objets culturels, au service d'un projet, ou du moins d'une posture, sociale.

La définition du *Larousse* prend pour exemple l'épingle à nourrice : objet ordinaire, pratique, plutôt féminin,² mais qui devient chez les punks un ornement du corps ou de l'habit. Mais le code vestimentaire punk est provocant notamment par son détournement d'emblèmes à caractère *national* – la croix gammée, la reine Élisabeth II,

le drapeau britannique, le tartan écossais. De telles remotivations sémiotiques sont typiques de sous-cultures, comme le montre Hebdige (1979 : 62 et suiv.) dans son analyse de la scène mod, qui fétichise des objets aussi divers que la parka, la cible du tir à l'arc, et le scooter italien, ce dernier, pour les plus fêrus, hérissé de multiples phares et rétroviseurs. Les objets caractéristiques des punks participent de provocations parfois frontales avec le régime émotionnel dominant – on pense au 45-tours des Sex Pistols « God Save the Queen » (mai 1977) sorti pour coïncider avec les fêtes des 25 années de règne d'Élisabeth II. Mais la provocation n'aboutit pas, du moins aux débuts du punk, sur une critique sociale ou politique cohérente. Une partie des signes vestimentaires et ornements de corps incontournables du punk sont par ailleurs des créations professionnelles de la styliste Vivienne Westwood et l'imprésario Malcolm McLaren, conçues pour assurer le lancement médiatique des Sex Pistols.³

En tant que genre musical, le punk-rock émerge vers 1975-76 et affiche, de manière quelque peu contre-intuitive, un certain conservatisme, rejetant vigoureusement la complexité des formes qui précèdent – le glam-rock de Bowie ou de Marc Bolan, les enregistrements multi-pistes remontant aux Beatles, les orchestrations et incorporations d'instruments inhabituels. C'est un retour aux sources musical : rock binaire, basse-guitare-batterie-chant, dénué de virtuosité, rappelant le garage rock des années 1960. La scène punk, réunissant mode et musique, se cristallise autour de différents groupes et lieux. D'abord à New York en 1975, à la salle du CBGB's (Ramones, New York Dolls, Television), puis en Angleterre, qui devient rapidement l'épicentre du phénomène : le 100 Club de Londres organise son « Punk special » les 20-21 septembre 1976, accueillant les SexPistols, The Clash, Siouxsie and the Banshees, et les Français StinkyToys (SAVAGE 2006, 253-57). En France le premier festival estampillé punk arrive un mois plus tôt, à Mont-de-Marsan le 21 août (GARDINIER 2014). Hormis The Damned, la programmation est plutôt rock, mais l'édition de 1977 se recentre sur le nouveau sous-genre.⁴

L'aspect multiforme d'un punk fait de pratiques sociales liées est succinctement exprimé dans un entretien du groupe Métal urbain paru dans l'un des fanzines qu'on va examiner, *La Punkitude* (8, 1978) : « un mouvement créé par les Pistols qui, un jour, on[t] décrété que le rock était devenu une institution, chiant comme la mort et qu'il fallait CRÉER quelque chose de nouveau, englobant forme de musique, fringues,

attitudes ». « Attitude », car si on ne peut guère parler d'une « philosophie » (malgré la circulation d'éléments de lexique révolutionnaire : « anarchie », « destroy »), on a néanmoins une série de principes, et notamment la simplicité, incarnée dans le *do it yourself* (faire soi-même) qui touche non seulement le style musical mais les moyens de sa promotion et de sa publication (HEIN 2012, 2016).

La médiatisation du punk par la presse commerciale joue un rôle important dans la diffusion et la célébrité du phénomène. L'intérêt qu'y portent les médias généralistes est centré sur le potentiel provocateur du punk ; comme le démontre fort bien l'entretien télévisuel des Sex Pistols déjà évoqué,⁵ ils s'attardent peu sur son aspect musical. Du côté de la presse musicale spécialisée l'arrivée du punk inaugure une certaine réorientation, les grands titres anglais (*New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds*) s'empressant de nommer des « correspondants punk » pour suivre le nouveau son (ÉTIENNE 2015 ; SAVAGE 2006 : 323). Leur couverture est néanmoins souvent en porte-à-faux du fait de la position surplombante du journaliste professionnel : « aucun de ses journalistes ne pouvait écrire sur le punk autrement que comme témoin extérieur : des personnages tels que [Mick] Farren (...) et Nick Kent représentaient précisément le genre de père que les punks voulaient tuer » (*ibid.*).

C'est cette déconnexion avec les canaux établis de médiation de la scène musicale, liée à la philosophie du *do it yourself*, qui favorise dès les débuts du phénomène punk l'émergence d'une activité nourrie de production de fanzines. Un « fanzine », mot-valise réunissant « fan » et « magazine » est défini par Atton (2002) comme une publication se démarquant du magazine ou du titre de presse habituel par une série d'absences : absence de professionnalisme (et plus généralement de toute idée d'un journalisme de métier ou de rédacteur comme emploi), d'institutions (maisons de presse ou d'édition), et enfin de capital (dans le sens large de revenus, d'argent : la circulation financière est réduite au strict minimum qui permette au fanzine de paraître).

Dans le contexte du punk, le fanzine apparaît non seulement comme une médiation « passive » de la scène punk, une réaction écrite face au « vrai » phénomène musical, mais, tout comme la mode que nous avons évoquée, une composante à part entière d'une « scène » plus large. Cette perspective s'impose surtout dans la mesure où l'autonomie qu'appellent de leurs vœux les punks – le fameux *do it yourself* – est

sans doute mieux représentée par le fanzinat, dont la production est moins onéreuse techniquement, que par la diffusion des chansons enregistrées (HEIN 2016).

Le DIY préconise une simplicité formelle sans virtuosité, une production par les moyens de bord, et un contournement du capital que représentent les maisons d'édition et de disque (HEIN 2012). Mais dans le domaine des fanzines la démarche DIY inaugure un véritable langage graphique, fondé sur le copié-collé ou « *cut'n'paste* » (TRIGGS 2006). D'un certain point de vue, l'adoption de ce procédé correspond tout autant à une nécessité qu'à un positionnement idéologique, compte tenu des moyens modestes dont disposaient les journalistes des fanzines. La maquette est construite par simple collage d'éléments, et l'outil de production principale est la photocopieuse de bureau d'un parent ou d'un ami ; son appropriation relève d'un abus décomplexé de biens sociaux. Evan Jones, qui a consacré une thèse à cet objet ronronnant et plutôt lourdaut, affirme qu'aux mains des producteurs de fanzines, la photocopieuse « n'est plus une machine à créer des documents commerciaux éphémères ; elle revêt un rôle actif dans la promotion d'une sous-culture » (2018 : 308). Les journalistes punks autoproclamés s'approprient un moyen de production, contournant les médias de communication établis (presse musicale commerciale) afin de pouvoir créer et diffuser leurs propres médiations. La photocopieuse est *détournée* au sens de Debord : là où l'acte de photocopier évoque spontanément la répétitivité, les démarches administratives ou le salariat, entre les mains des punks elle devient un outil de créativité débridée voire révolutionnaire (*ibid.*).

Cette manière de faire se constitue en mode d'expression emblématique : « les fanzines [punk] bricolés, agrafés et photocopiés sur des feuilles A4, ont permis l'émergence d'une esthétique graphique reconnaissable fondée sur les techniques de production DIY : collages constitués de lettrages découpés, d'images photocopiées, de textes dactylographiés et manuscrits gribouillés » (TRIGGS 2006 : 69). Esthétique qui s'oppose diamétralement à la maquette « soignée » et le papier glacé de la presse commerciale. Ces aspects extérieurs sont aptes à être lus comme significatifs pour le champ : opposition entre le rédacteur de fanzine authentique, situé à l'intérieur de la scène punk, et le journaliste musical professionnel « vendu », extérieur à cette même scène.

2. Corpus

Pour explorer la manière dont le fanzinat punk traduit, tout en y participant, l'émotion du punk, nous avons constitué et dépouillé un corpus de fanzines anglais et français produit durant la première vague punk, dans la seconde moitié des années 1970. L'étude des fanzines est souvent entravée par le difficile accès aux documents, ces derniers n'étant pas soumis au dépôt légal, et relevant d'une diffusion très restreinte (disquaires et abonnements). Heureusement, il existe des recueils d'extraits de fanzines (DE CHASSEY 2013, ÉTIENNE 2016, 2019) ; certains des plus célèbres fanzines punk britanniques ont même bénéficié de publications *in extenso* en fac-simile, comme le glaswégien *Ripped and Torn* (DRAYTON 2018), ou le pionnier londonien *Sniffin' Glue* (PERRY 2006), que nous avons analysé dans cette étude. En France le foisonnement de fanzines est moindre, les disquaires indépendants n'ayant pas un réseau tel qu'il en existe en Grande-Bretagne (ÉTIENNE 2003) ; toutefois la diffusion de la presse indépendante y doit beaucoup à certains acteurs, comme à Paris Marc Zermati et son Open Market (1972-77), ou plus tard la boutique Parallèles. Les chercheurs peuvent consulter un fonds considérable de fanzines français à la Fanzinothèque de Poitiers,⁶ dont une partie numérisée et consultable en ligne. Parmi ces derniers documents nous avons retenu les publications datées d'entre 1976 et 1980, centrées sur la musique et relevant clairement de la définition de fanzine citée plus haut. Ainsi, nous avons dépouillé des numéros de *La Punkitude* et *Leitmotiv*, deux fanzines narbonnais produits par Vincent Berlandier, de *Invitation* (Toulouse), et de *On est pas des sauvages* (Pau). La liste des numéros consultés est en annexe.

3. Vecteurs d'émotivité dans le discours du fanzine punk

Le discours du fanzine se caractérise par une provocation iconoclaste qui puise dans l'émotif. Cette émotion repose bien entendu sur le contenu discursif : Jon Savage, contributeur des premiers fanzines et plus tard historien du punk (2006), résume les textes du pionnier *Sniffin' Glue* comme un « mélange mordant d'émotion et d'engagement » (2000⁷) ; Dick Hebdige parle d'une prose « rauque et accrocheuse » (1979 : 111). Pires (2020) s'attache à identifier les formes rhétoriques favorisées par cette presse. Mais dans cet article nous considérerons que la particularité des fanzines se situe à la fois dans le contenu textuel et dans le langage graphique (TRIGGS

2006 : 81). C'est ainsi que nous allons analyser la *page du fanzine* comme vecteur émotif. La discussion abordera deux aspects tendant à marquer un discours émotif : la *rature* (3.1), un aspect de la disposition au ras du texte, et l'agencement général de la page en termes de *cadres rédactionnels* (3.2).

3.1 Ratures

La rature n'a, en principe, aucune place dans un texte destiné à être publié. Marquage du repentir, du désaveu d'un mot ou d'un segment de texte, elle est la trace même d'un acte d'énonciation, tout le contraire d'un énoncé clos (REY-DEBOVE 1981 : 4). L'opposition entre l'écrit publié et l'écrit en devenir qu'elle caractérise se métaphorise dans l'expression *mettre au propre* : la rature relève donc d'une forme de « saleté ». Comme nous allons le voir, dans les fanzines punk cette mise en scène « sale » de l'énonciation, portant refus de la clôture caractéristique du texte publié, est déployée de façon répétée. C'est que la rature, tout comme la grossièreté langagière ou même l'orthographe (ANDROUTSOPOULOS 2000), véhicule une valeur particulière au sein de l'économie symbolique du fanzine. On peut même percevoir la rature comme emblème du punk lui-même : il figure sur les jaquettes d'*England's Dreaming*, l'histoire du punk de Jon Savage, dans ses versions originale et française (1991 ; 2006). Pour son numéro sur « La scène punk en France » (ROBÈNE et SERRE 2016) la une de la revue *Volume* affiche la période analysée en gros sur deux lignes superposées.

Les ratures que nous présentons sont de plusieurs types. Les deux formes habituelles des « ratures de suppression » (le texte est biffé sans autre ajout), et des « ratures de substitution » de type « place pour place » (le texte de remplacement est inséré à proximité) (DE BIASI 1996) sont tous deux présents. Mais cette dernière catégorie renferme des exemples de ratures *allographes* (*ibid.*), de la main d'un second scribe, le texte de substitution inaugurant dans ce cas un *dialogue*.

La première rature de suppression traverse le titre même du fanzine *La Punkitude* (Figure 1), balafré horizontalement par deux fois. Les incisions raturantes sont hautement stylisées, et renvoient clairement au *cut'n'paste*. Leur application au titre du fanzine acte une sorte de désacralisation, voire d'autodestruction.



Figure 1. Titre, *La Punkitude* 8

L'effacement du titre au moyen de la rature peut également être accompagné d'une substitution place pour place. Dans ce cas le manuscrit rajouté intensifie l'impact graphique, en même temps que le titre substitutif crée un vacillement significatif englobant symboliquement tout le discours contenu.

On trouve ce type de substitution de titre non moins de trois fois (sur 14 numéros) sur le fanzine *Sniffin' Glue* (Figure 2). Notons d'abord que le titre lui-même - *Sniffin' Glue... and other rock'n'roll habits, for [...]* – est en soi incomplet, sous-déterminé. Au début de la série (n° 1 et 2), le groupe prépositionnelle « for punks », annonce sans ambages les destinataires du titre. Dans les numéros ultérieurs, ce substantif cède le pas à d'autres groupes nominaux à valeurs plus ou moins désabusées, farfelues ou caricaturales. Ce flottement constitue superficiellement un refus de poser une définition du lectorat, comme si le *in-group* identifié comme *punk* allait de soi, n'appelait pas de définition.⁸ C'est ainsi que les ratures de titre des numéros 3 et 3½, de type substitutives – « *girls !* » et « *for...who cares !* » – interrogent l'identité du lectorat du fanzine, tout en refusant la notion même de *lectorat cible*. Car si « *girls !* » affirme par antithèse une certaine masculinité, « *... who cares !* » refuse simplement de reconnaître la question. On remarque les points d'exclamation, traces émotives de ce bouleversement. Le « Christmas special » (n° 5 ½, décembre 1976) dynamite son titre en trois substitutions : « *Sniffin' Snow and other seasonal habits for snowmen !* » Au-delà de l'aspect désordonné (mais néanmoins valorisant) de la une qui en ressort, la substitution joue des attentes du lecteur, renvoyant d'abord le sens métaphorique de « *snow* », à savoir *cocaïne*, avant de renouer avec le littéral, en désignant benoîtement un lectorat constitué de bonhommes de neige.

La particularité d'une rature *publiée* est de faire *apparaître* le segment disqualifié, le laissant ainsi entrer en tension avec d'autres signes. Portée sur le titre de la publication, la rature fragilise l'identité même de la publication, posture très peu habituelle

pour un titre commercial, mais qui, dans l'économie symboliquement inversée de ce type de presse, peut avoir un effet de valorisation.



Figure 2 : Couvertures de *Sniffin' Glue*

L'exemple de rature en forme de dialogue que nous convoquons intervient dans un hors-série de *Sniffin' Glue* dédié aux soirées punk du 100 Club (n° 3½, septembre 1976). Il est sans doute significatif que le titre même de ce numéro fait l'objet d'une rature, comme nous l'avons vu plus haut (Figure 2). La rature en question figure sur les pages intérieures, se plaçant sous le titre « 100 CLUB PUNK FEST ! » de l'article principal (Figure 3) :



Figure 3 : Article « 100 Club punk fest ! », *Sniffin' Glue* 3½

[Chapeau, Mark P. :] TOUT LE MONDE PENSAIT QUE DANS CE NUMÉRO ON ALLAIT JOUER À LA PRESSE À SCANDALES, MAIS ON VOUS A BIEN EUS – C'EST UN NUMÉRO VRAIMENT BANAL ET TERNE, UN « SPÉCIAL » TRÈS PEU SPÉCIAL !

[manuscrit] SAUVÉ PAR MARK P. AU DERNIER

[Steve Mick, manuscrit :] N'IMPORTE QUOI LE PETIT SALAUD ! S.M.

L'article, un compte-rendu du festival nommé, est signé « Steve Mick/Mark P. ». La forme de la collaboration entre les co-auteurs, habituellement passée sous silence, est ici scénarisée dans cet échange qui ouvre l'article. L'assemblage de quatre photos d'identité, seul visuel d'accompagnement, semble également représenter un renversement (perte d'horizontalité, grimace) symbolisant la dynamique de cette co-écriture.

Le texte dactylographié du chapeau est nécessairement de la plume du seul Mark P. Dans une première phrase, en majuscules, le fondateur de *Sniffin' Glue* affirme la piètre qualité de ce numéro hors-série, avant d'adopter des minuscules pour en attribuer la responsabilité à son collaborateur pigiste Steve Mick. Puis dans une troisième phrase, dont l'apposition ultérieure est signalée par une rédaction manuscrite, il renoue avec les majuscules pour affirmer que sa collaboration a permis de « sauver » l'article. L'objet de cette mise en cause *ad hominem* intervient ensuite pour barrer ces phrases stigmatisantes, qu'il remplace par une réplique rageuse : « N'importe quoi le petit salaud ! S.M. » (SG 3½).

Cette interaction, qui n'est que superficiellement hargneuse, bouleverse les valeurs habituelles de l'écrit périodique. Le texte imprimé, en principe stabilisé, devient un lieu d'échange dynamique ; malgré leur caractère artificiel, la confrontation et les insultes proférés par les énonciateurs mis en scène restent source de tension émotive (voir aussi PIRES 2020 : 1062-63). On assiste à l'irruption d'une oralité symbolique, servie par l'opposition entre tapuscrit et manuscrit, dans un lieu scriptural. Cette minimisation du fait scriptural renvoie à la position marginale qu'occupe l'activité journalistique dans ce champ. On note enfin que l'échange ne conforte pas la hiérarchie journalistique, car c'est le pigiste Steve Mick qui a le dernier mot, et qui va jusqu'à insulter son « patron » Mark P.

L'interaction entre sujets parlants identifiables participe d'une mise en scène de l'énonciation, d'une observation d'un texte *en train de se faire*. Elle ressemble de près à un brouillon soumis à révision par un relecteur, type inachevé s'il en est. Faire

du brouillon un texte fini relève d'une démarche discursive radicale, d'une « ouverture » du texte qui rappelle la caractérisation du texte populaire que propose Fiske (1989 : 126) : « plein d'écarts, de contradictions et d'incomplétudes (...) un texte populaire est un texte de lutte entre forces de clôture et d'ouverture, entre le lisible et le productible, entre l'homogénéité du sens souhaité et l'hétérogénéité de la lecture ».

3.2 Cadres rédactionnels

L'espace rédactionnel d'un journal ou d'un magazine se divise en sections permettant de différencier ou d'associer textes, images, publicités et autres éléments sur une même page. Or, si la valeur normative des cadres concourt sans nul doute à la lisibilité et la compréhension de l'ensemble, l'aspect « organisé » de cette grille véhicule un sérieux peu en phase avec un positionnement contre-culturel. En rupture avec les espaces rédactionnels habituels, les premiers fanzines punk proposent une maquette où la structure établie - une division verticale en plusieurs colonnes - se trouve bouleversée à plusieurs niveaux.

De tels chamboulements ne sont pas toutefois complètement inconnus au milieu des années soixante-dix. On trouve notamment des éléments précurseurs ou du moins évocateurs de l'aspect graphique du fanzine dans certaines revues contre-culturelles telles que *Oz* (Richard NEVILLE, Londres, 1967-73) ou *Actuel* (Jean-François BIZOT, Paris, première série 1967-75). Malgré leur caractère professionnel, ces titres pratiquent une maquette fortement différenciée, valorisante dans le cadre d'une sous-culture. On trouve notamment la surposition de textes sur fonds graphiques colorés (compromettant parfois la lisibilité), et l'intégration de nombreux collages au titre d'illustrations. Mais on reste loin des « moyens de bord » du fanzinat : les textes sont en caractères d'imprimerie et non dactylographiés ; la mise en espace non verticale est une exception rare.⁹

Pour le fanzine, outrepasser cette grille représente un refus significatif des normes. Comme on l'a signalé, la presse alternative musicale se construit dans une confrontation avec la presse commerciale. Malgré certains écarts créatifs, celle-ci reste essentiellement structurée par des cadres rédactionnels rectangulaires juxtaposés, encadrant un texte disposé horizontalement. Le texte ainsi situé domine son espace – cela

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

participe de son prestige. Mais le fanzine peut se permettre de compromettre cet espace, que ce soit par des incursions depuis les espaces voisins, ou par l'accumulation textuelle à l'intérieur de l'espace même, dans une superposition que l'on peut rapprocher des ratures substitutives.

L'exemple de dépassement de cadre rédactionnel en Figure 4 est tiré du fanzine *La Punkitude*, dont le graphisme soigné le distingue de la maquette basique (assumée) de *Sniffin' Glue*. Il s'agit de la page dédiée aux disques nouvellement sortis, et l'on y observe une division en quatre quarts, sertis par d'épaisses lignes noires sur trois côtés. Les pochettes de quatre disques sont présentes en dessin, mais le disque vinyle semble se projeter hors de sa pochette, parfois en morceaux, pour enjambrer le cadre vertical. Ce mouvement indique la position du texte correspondant de la chronique située de l'autre côté du trait noir. L'aspect « explosif » de la représentation ne concerne pas seulement les disques mais également le texte, les noms des groupes étant découpés en bribes de ruban et dispersés d'une manière qui empiète sur les « espaces » des autres disques.



Figure 4 : *La Punkitude* 14

On voit également dans cet exemple une disposition textuelle en biais, contredisant l'horizontalité habituelle de la presse. L'inclinaison est relativement légère, mais on trouve de nombreux exemples de déshorizontalisation bien plus radicaux. Sur la couverture de *La Punkitude* 8 le nom du groupe en une du numéro (dessin de couverture, entretien sur pages intérieures), figure ainsi à l'envers (Figure 5). La non-horizontalité revient à d'autres moments, dans des rassemblements de bribes textuels manuscrits (figure 6), dans un texte à l'agencement stylisé consacré à des actualités de Jacques Higelin (Figure 7), puis sur une brève consacrée au disque *Sid Sings* de Sid Vicious apposé en pleine page à la façon d'un papillon pense-bête (Figure 8).



Figure 5 : *La punkitude* 8, une



Figure 6 : On est pas des sauvages 0



Figure 7 : *Leitmotif 1*

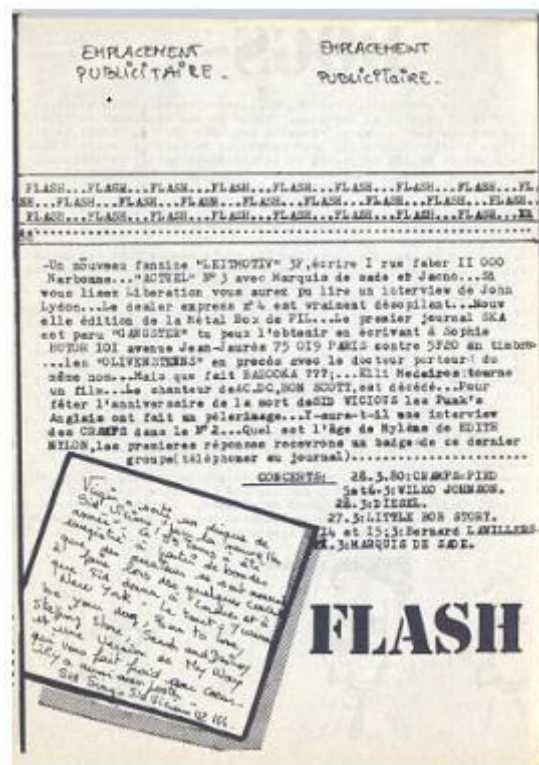


Figure 8 : Invitation 1

Une dernière démarche de suppression symbolique de texte autre concerne la *surposition* de texte. Ici, un texte de rédaction vient se placer au-dessus d'un autre texte dont la disqualification est source de positionnement culturel. Sur le premier exemple, tiré de *La Punkitude* (Figure 9), le texte écrasé est un bulletin scolaire, dont le nom et la classe, apparemment renseignées correctement à l'origine, sont vigoureusement barrées. L'espace rédactionnel réservé aux commentaires des enseignants est rempli d'une rédaction en caractères mixtes : manuscrit, avec quelques lettrines effectuées en décalcomanie. Ce texte reprend partiellement les lignes de rédaction horizontales, écrasant ou contournant les noms de matières et autres invitations à enregistrer les « Absences par demi-journée ». Le modèle de bulletin devient ici un palimpseste symboliquement déclassé. La suppression articule la déconnexion entre la vie scolaire et la vie nocturne du lectorat, opposition assumée dès le début du texte : « À l'heure du Big Mac, la jeunesse française a dû (*sic*) bander en voyant Deborah Harry sur la première chaîne ». Il y a peu d'interaction avec le document scolaire

[illegible]

Un second exemple, tiré de *Sniffin' Glue* (Figure 10) semble relever davantage du *private joke*.¹⁰ Le palimpseste cette fois est à nouveau un formulaire, celui d'un envoi de colis par voie ferroviaire. À partir de cette fonction première le scripteur pourra frustrer symboliquement les attentes d'une administration perçue comme hostile. L'inscription, gribouillée en travers du document, fait référence à un collaborateur du

titre, graphiste et photographe. La mention « out to lunch » est polysémique : elle signifie au sens littéral « parti déjeuner », mais au figuré « complètement fou ».



Figure 10 , *Sniffin' Glue 11*

4 Conclusion

En choisissant des exemples de *dispositions* textuelles inhabituelles rencontrées dans l'univers du fanzine punk, nous avons tenté d'évaluer et d'analyser la possible contribution de l'aspect visible et plastique du texte dans la représentation symbolique d'une émotion ressentie dont on voudrait transférer l'effet au lecteur. Nous ne négligeons pas la rhétoricité discursive des textes du fanzine, souvent denses d'éléments émotifs : mots tabous, exclamations, hyperboles, mais aussi constructions de connivence, ou caricatures du *out-group* (PIRES 2020). Toutefois, dans le fanzine punk, la maquette de page ressort comme site d'expressivité particulièrement prégnant, incarnant visuellement l'autonomie du *do-it-yourself* à travers le dispositif graphique propre au punk, le *cut'n'paste*. Considérer ainsi le texte tout seul ne rend que partiel-

lement compte d'un message potentiellement multiple. C'est comme une analyse de chanson qui omettrait d'évoquer la musique.

Si ces dispositions textuelles émeuvent, c'est que l'interaction des différents éléments de la page du fanzine se construisent dans une confrontation (dans tous les sens du mot) avec la médiatisation habituelle de la presse musicale commerciale. C'est par rapport à elle qu'elle est déviante, donc excitante, émotive. Certains détails adoptés par le maquettiste de presse alternative – qu'ils soient adoptés par choix, ou par nécessité – visent justement ce qui est exclu ou difficilement concevable dans la presse commerciale : l'interaction manuscrit/tapuscrit, la rature, la disposition textuelle non-horizontale, la surposition textuelle.

Ces différentes façons de « montrer » le texte du fanzine, sont à leur tour porteuses de valeurs connotatives. La rature et la substitution de texte permettent même d'introduire, de manière particulièrement déviante, une valeur dialogique dans un genre – le compte-rendu journalistique – habituellement monologique. Le fait d'anéantir ou de disqualifier un texte autre rejoint la provocation propre au punk, sa pratique de la caricature. De cette manière, l'agencement des textes sur la page du fanzine permet de « rajouter une couche », par-dessus celle de la rhétorique textuelle. Parfois, comme dans les exemples étudiés, le rajout se fait à la fois au sens littéral et au sens figuré.

Bibliographie

ANDROUTSOPOULOS, Jannis, 2000, « Non-standard spellings in media texts: The case of German fanzines », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 4, n° 4, p. 514-533.

ATTON, Chris, 2002, *Alternative Media*. Londres : Sage.

DRAYTON, Tony, 2018. *Ripped and Torn: 1976 - 79 The Loudest Punk Fanzine in the UK*. Sans lieu : EcstaticPeace Library.

DE BIASI, Pierre-Marc, 1996. « Qu'est-ce qu'une rature ? » in Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et Repentirs*, Publications de l'Université de Pau : 17-47.

DE CHASSAY, Éric, 2013. *Europunk : une révolution artistique en Europe [1976-1980]*. Catalogue de l'exposition du même nom. Sans lieu : Drago, Cité de la musique Paris, Académie de France à Rome Villa Medici.

ÉTIENNE, Samuel, 2003. « « First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !* 2, n° 1, <http://volume.revues.org/2303>

ÉTIENNE, Samuel, 2015. « Les médias alternatifs français et leur vision du punk (1976-2006) ».

- Communication à la journée d'étude *Punk is not dead : Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)*. Paris, Centre musical Barbara Fleury, 27 juin.
- ÉTIENNE, Samuel, 2016. *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*. Tome 1. Strandflat, Les Presses du réel.
- ÉTIENNE, Samuel, 2019. *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*. Tome 2. Strandflat, Les Presses du réel.
- FISKE, John, 1991. *Understanding popular culture*. London : Routledge.
- GARDINIER, Alain, 2014. *Punk sur la ville ! Le premier festival punk de l'histoire*. Biarritz : Atlantica.
- HEIN, Fabien, 2012. « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock ». *Volume !* 9, n° 1 : 105-126.
- HEIN, Fabien, 2016. « Les fondements culturels de l'action entrepreneuriale. L'exemple des labels punk rock ». *Revue Française de Socio-Économie*, 16, 183-200.
<https://doi.org/10.3917/rfse.016.0183>
- HEBDIGE, Dick, 1979. *Subculture : The Meaning of Style*, Londres, Methuen.
- JONES, Evan Daniel, 2018. *The Photocopier : Re-evaluating the Substance of a Heterogeneous Technology*. Thèse de doctorat, University of Nottingham.
- LAING, Dave, 1985. *One Chord Wonders : Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes and Philadelphia : Open University Press.
- PERRY, Mark, 2006. *Sniffin' Glue. The essential punk accessory*. Londres : Omnibus.
- PIRES, Mat, 2020. Quand la critique musicale se débarrasse des « examens de littérature à la con » : aspects discursifs du fanzine punk *Sniffin' Glue*. In : T. Picard (dir.), *La critique musicale au XXe siècle* (Rennes : PUR) : 1061-1068.
- REDDY, William, 2019. *La traversée des sentiments : Un cadre pour l'histoire des émotions (1700-1850)*. Traduit par Sophie Renaut. Dijon : Les presses du réel.
- REY-DEBOVE, Josette, 1981. « Pour une lecture de la rature ». *Semiotica* 36-1/2, 1-32.
- ROBENE, Luc, et Solveig Serre (dir.), 2016. « La scène punk en France », *Volume !* 13, <https://journals.openedition.org/volume/4920>.
- SAVAGE, Jon, 2000, « Sniffin' Glue : The Essential Punk Accessory », *Mojo* 81 (août) : 129.
- SAVAGE, Jon, 2006, *England's Dreaming : Les Sex Pistols et le punk*. Paris : Allia.
- TRIGGS, Teal, 2006, Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, Vol. 19 n° 1 : 69-83.

Liste de fanzines mentionnés

Invitation n° 1 [décembre 1979] Toulouse « Mensuel d'informations musicales » n° 2 3 5 6
La Punkitude [n° 8, 1978, Narbonne]

La Punkitude n° 14 [juin 1978], Narbonne

Leitmotiv n° 1 [1979], Narbonne

Leitmotiv n° 2 [1979], Narbonne

On est pas des sauvages n° 0 [1980 (datation textuelle – intro), Pau]

Sniffin' Glue... and other habits for punks. London, 1976-1977. Rédacteur en chef : Mark P[erry]. Édition en fac-simile : Perry 2006.

¹ Par exemple « My lord, shemaybe a punk; for many of them are neithermaid, widow, norwife » (*Measure for measure* 5.1). Citations du *New Oxford American Dictionary*. Le terme *punk* se généralise à la suite du lancement en décembre 1975 du fanzine *Punk*. Selon Legs McNeil, l'un de ses fondateurs, le nom reprend le cri avilissant 'dirty punk' entendu dans les séries policières étasuniennes (Savage 2006 : 162).

² Mais pas forcément investi des connotations de « nourrice », le terme anglais étant *safety pin*, « épingle de sécurité ».

³ « Les membres du groupe portaient des vêtements de la ligne élaborée pour le nouveau magasin du 430, dans lequel Vivienne Westwood s'était impliquée de façon [...] significative » (Savage 2006 : 324). Voir aussi l'entretien de John Lydon dans *Sniffin' Glue* 3 ½ : 2 (Perry 2006).

⁴ Curieusement, les noms des deux événements affichent le contraire : en 1976 « First European punk rock festival », en 1977 « Rock festival » (Gardinier 2014 : 39 ; ch. 7).

⁵ En fait les SexPistols accompagnés de plusieurs jeunes femmes punks (le dénommé « Bromley Contingent », Savage 2006 : 216), dont Siouxsie Sioux, future chanteuse de Siouxsie and the Banshees.

⁶ Accessible à l'adresse <https://fanzinotheque.centredoc.fr/>.

⁷ Citation en entier : « Perry réussit à réunir pendant un bref moment toutes les tensions – entre art et commerce, entre esthétique avant-garde et realpolitik social – qui finirent par faire éclater le punk, à les mettre par écrit en déployant un mélange mordant d'émotion et d'engagement » (Savage 2000, cité Triggs 2006 : 70-71).

⁸ *Sniffin' Glue* n'est pas exempt de disqualifications à l'encontre de l'*out-group*, qu'il traite par endroits de « footballs » et « hippies ». On voit un exemple au début de l'article « 100 Club punk fest » (Figure 3). Voir aussi Pires 2020 : 1066.

⁹ Pour un exemple de collage, voir l'article sur Mick Jagger imprimé sur un fond d'illustrations d'émeutes religieuses dans *Actuel* 1 : 54 ; pour de rares exemples de dispositions de textes non-horizontales le même numéro, p. 36 et 56. Certains numéros d'*Actuel*, dont celui-ci, sont consultables à l'adresse <http://paul.glagla.free.fr/actuel.htm>.

¹⁰ La présence de ce type de contenu dans *Sniffin' Glue* est mentionnée par Étienne (2003 : 15)

Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Entretien avec Benoît Vincent

Elisa Bricco

Per citare l'articolo:

Elisa Bricco, *Entretien avec Benoît Vincent*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 178-187.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1963>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1963>

ISSN: 1824-7482

« Benoît Vincent est botaniste, instinien, webiste, développeur géographe, méridional, guitariste, rhizomal »¹, ainsi Guénaél Boutouillet présente de manière aussi concise que précise l'écrivain français, originaire de la Drôme et vivant Gênes, qui a publié des ouvrages très variés en ce qui concerne le genre, la forme et le support.

Son premier livre, le récit *Farigoule Bastard*, est paru en 2015 chez Le Nouvel Attila et a reçu le Prix Jean Follain. On y suit les tribulations et les méditations d'un berger de Haute-Provence, racontées dans une langue très particulière où le provençal côtoie le français littéraire. Il a ensuite participé à différents projets du collectif artistique Général Instin : au récit collectif *Climax*, et à la traduction de *l'Anthologie de Spoon River* d'Edgar Lee Masters, parus respectivement en 2015 et 2017 dans la collection « Othello » du Nouvel Attila. Toujours chez le même éditeur en 2017 est paru un ouvrage encyclopédique et narratif sur la ville de Gênes, issu de l'hypertexte en ligne sur les « villes épuisées » auquel Vincent a travaillé pendant presque dix ans. Dans *Genove* on est convié à parcourir la ville dans son espace, dans son histoire, dans sa culture et dans sa langue aussi. Il est également le co-responsable de la revue en ligne *Hors-sol*, qu'il anime avec Parham Shahrjerdi. Son dernier ouvrage est un ensemble d'essais, *La Littérature inquiète*, paru en 2020 chez Publie.net.

Nous avons invité Benoit Vincent dans le cadre du colloque « Écritures mélomanes » parce qu'il a également publié, toujours chez Publie.net, deux textes sur le rock, *Local Héros* sur Mark Knopfler de Dire Straits en 2016 et *Un de ces jours* sur Pink Floyd, en 2018. Un troisième volume devrait suivre, sur Prince (*Avalanche*).

Il a également joué dans des groupes de rock, et a chanté, dans la rue, des standards du rock : c'est un connaisseur qui s'intéresse au rock, à son esthétique et à son impact sur les amateurs, sur les jeunes et sur la société.

Afin de mieux situer son approche, nous citerons deux extraits de [*Sisyphé inconstant. Réflexions décousues sur le rock*](#), présent en ligne sur son site, Ambo(i)lati :

Avertissement 1.

De nombreux échanges sur les réseaux sociaux ainsi qu'une lecture plus critique de son histoire et de son esthétique m'ont mené à de non moins nombreuses réflexions sur le rock, dont on ne sait à la fin si on doit le qualifier de genre, de mode, de culture, de mouvement...

Avertissement 2.

J'ai choisi la figure de Sisyphe, bien que "déjà prise" par Camus, parce que je n'ai pas trouvé d'autre figure qui résume à ce point le "problème" du rock. (C'est évidemment pour d'autres raisons que celles de Camus).

Cette pierre qui roule sans cesse, poussée par celui qui a réussi à déjouer la mort, quelle image pourrait mieux définir le rock ?

Elisa Bricco

Les deux ouvrages que tu as publiés dans la collection « Rock » de Publie.net concernent deux groupes, Dire Straits et Pink Floyd et ils s'insèrent dans un projet de grande envergure sur le rock, sur sa fonction et sur son histoire. Pourrais-tu illustrer ce projet ?

Benoît Vincent

Plus que sur le rock c'est, à travers le rock, une tentative de réflexion ou de divagation sur la contre-culture, c'est-à-dire sur toute une partie de la culture contemporaine qui se pose ou se définit de manière alternative à une autre partie de la culture qui, par conséquent, devient la culture « officielle ». J'ai toujours trouvé... louche l'idée que quelqu'un quelque part décrète ce genre de dichotomies, et c'est cela que je souhaitais interroger. Comme j'ai grandi, justement en me pensant alternatif, ou en validant cette altérité, en particulier avec le rock, que je connais bien et que j'ai beaucoup écouté et que j'écoute encore beaucoup, j'ai une fascination pour certains groupes, ou mouvements, ou instruments même, et c'était plus naturel pour moi d'aborder mon thème par le rock que par, disons, le cinéma, les comics ou les man-gas, ou la mode... Dans des travaux plus objectifs, je m'attelle tout de même à la théorie, Adorno. Le rock autorise la fiction...

Elisa Bricco

En lisant les deux textes on s'aperçoit rapidement qu'il se rapprochent par une série de points communs concernant aussi bien le style que d'écriture : tu choisis par exemple de traduire les textes et les titres des chansons, ainsi, d'une certaine manière, tu les apprivoises en les ramenant à un contexte tout à fait français. Et le paratexte joue un rôle dans ce sens aussi vu que les chapitres sont appelés, de manière évocatrice, « pistes ».

Toutefois, au-delà de ces éléments communs, les deux récits sont très différents dans le contenu et dans la relation que tu entretiens avec les deux sujets, tant qu'on pourrait imaginer que tes motivations sont également différentes. Quelles sont les objectifs que tu voulais atteindre en construisant ces deux projets ?

Benoît Vincent

C'est une question qui rejoint directement la première : une fois que j'ai pensé écrire sur le rock, par où commencer ? Par qui ou sur qui s'appuyer ou contre qui ?

J'avais l'embarras du choix : les groupes que j'ai le plus aimés dans ma jeunesse, donc ceux qui me sont le plus familiers, sont, sans conteste, les Rolling Stones et Pink Floyd. Aujourd'hui j'écoute beaucoup plus facilement du post-punk ou du funk et, bien souvent, le rock en tant que tel me tombe des oreilles.

Il y a une multitude de groupes qui posent des questions esthétiques : les Who, Lou Reed, pour parler des classiques ; presque tout le mouvement punk/new-wave/post-punk, mais aussi Queen ou Black Sabbath, Roxy Music ou Captain Beefheart ; Björk, Beck ou PJ Harvey pour ce qui est de ma génération ; aujourd'hui, je ne sais même pas ce qui sort... ça ne m'intéresse plus.

Là intervient mon ami Gilles Amiel de Ménard, qui a à peu près tout entendu et tout écouté, et qui est, en outre, ingénieur du son. Les discussions qu'on a sur le rock (et le jazz) sont très longues, et très fournies. C'est probablement d'elles que j'ai tiré les premiers éléments de réflexion.

On se demandait comment articuler, en quelque sorte, les esthétiques, mettons, de Queen, Gang of Four et Dire Straits : les équilibres, les excès, les choses qui fonctionnent, les fautes de goût...

J'ai alors compris que ce sur quoi je travaillais ce n'était pas tellement le genre ou les personnes, mais le problème de la forme. Mon objet était esthétique. Quelle peut être l'esthétique du rock ? C'est-à-dire comment et pourquoi l'esthétique d'un art populaire ? Même, j'irai plus loin, mon travail sur la contre-culture se sert de l'esthétique, tout comme l'esthétique se nourrit du rock.

Et pour répondre finalement, je résume le choix des artistes dans le troisième volume qui devrait paraître (*Avalanche*, sur ou avec Prince) : « *Local héros* examinait l'énigme de l'appel de la forme ; *Un de ces jours* exposait l'isolement de la forme aboutie ; *A-*

valanche explore les frontières et limites du territoire de la forme. » Et bien sûr les approches sont différentes, par le fait que j'ai beaucoup aimé Dire Straits, mais je suis très critique sur leurs choix formels ; Pink Floyd, en revanche, représente pour moi une espèce d'aboutissement, *Dark Side of The Moon* étant la fin circonstanciée et objective de quelque chose qui s'appelle rock.

Elisa Bricco

Dans la description de la collection [publie.rock](#), on trouve des informations utiles qui permettent d'apprécier pleinement tes ouvrages : « En tout cas pas des hagiographies, mais des tranches de vie traversées par une pulsion électrique, marquées par une musique, une esthétique, tout en s'attachant à suivre le conseil d'Yves Adrien (encore lui) : "Se méfier. De la nostalgie qui frappe et gagne à tous les coups. Des légendes dont on cimente les cultes et religions." Et toujours tirer la langue à la société. » Il me semble qu'il s'agit d'un véritable programme que la collection propose aux écrivains et je voudrais mettre l'accent sur la dimension de l'écriture et de la structure dans les ouvrages. En lisant tes ouvrages, on remarque un grand travail d'écriture, où il est difficile de cerner un genre en particulier vu la juxtaposition de discours divers : de celui concernant l'écoute amateur et savant, jusqu'à l'approche documentaire avec une visée que l'on pourrait définir encyclopédique. En outre, le sous-titre des deux ouvrages, « une fiction », donne une indication qui brouille encore plus les pistes de lecture. Quelle est la part de la fiction, de la documentation, mais aussi de l'autobiographie et du récit personnel dans ces ouvrages ?

Benoît Vincent

Ici on se heurte à l'un des nœuds de ma démarche. Je suis donc parti d'une espèce de recension : pourquoi Gang of Four marche comme forme, pourquoi Queen, malgré son grotesque, et justement parce qu'il l'assume, marche également, et pourquoi Dire Straits, malgré son succès incontestable, m'apparaît comme un échec formel. Il y a une prétendue objectivité là-dedans. Mais dresser des listes, attribuer des points, même si cela fait éminemment et paradoxalement partie de la contre-culture populaire, depuis le hit-parade au benchmarking, en passant par *Télérama* (si tant est que *Télérama* ait quoi que ce soit de populaire), n'a pas d'intérêt en soi. Pour ne pas cé-

der à une simple facilité moderne, j'ai effectué les opérations citées : traduction des titres et des paroles, et, c'est vrai, accorporation à la sphère personnelle – et pour le coup, privée et largement adolescente.

C'est le problème du rock (mais sans doute aussi de la Bande dessinée, d'un certain cinéma de genre, des jeux vidéo) : son envergure formelle est plus que limitée, son imaginaire est sobre, son univers est romantique (donc déjà bien éprouvé dans le passé) ; en poussant le bouchon, on pourrait dire qu'il est aussi pauvre que ringard ! Or notre rapport à lui (et à ses collègues) est essentiellement lié aussi à ce qui fait son fond même, à savoir le passé, en l'occurrence l'adolescence. Le rock est par essence nostalgique, pas mélancolique. C'est pourquoi il me semble que passer par l'observation de son propre rapport à lui peut nous aider à dépasser ces/ses limites.

Dans ces ouvrages, je me base peu sur la documentation – en bon connaisseur, celle-ci est déjà plus ou moins assimilée – en revanche j'ai exploré, ou tenté de le faire, sans doute plus facilement avec Knopfler qu'avec Pink Floyd, mes propres sentiments de plaisir, de désir, d'assimilation, de révolte, etc. et, en particulier, sur la zone de l'être qui correspond à cela, l'adolescence, la vraie, ou bien ce qui reste d'adolescence dans nos corps et vies à présent que cet état est révolu.

Or cet état adolescent est pour moi une fiction elle-même ! Et le rock (et ses collègues), dans la société actuelle, ont cette fonction de maintenir plus ou moins vivace cet état, ou une zone brumeuse, hormonale de cette... muqueuse.

La mention fiction, pour toutes ces raisons, était donc évidente.

En revanche mon travail a quelque chose de critique (ou sens de l'activité critique), et partage rarement l'enthousiasme des amateurs de rock, ce qui pose d'ailleurs pas mal de quiproquos sur la réception de ces livres. On m'a par exemple reproché de « briser le mythe » en traduisant les titres des chansons. C'est peut-être fait exprès : que dirait-on des chansons qui ânonnent à l'envi, pendant quarante années, « Ce soir, bébé, bébé ce soir, oui, han, bébé, saute, oui, sois chaude » dans n'importe quelle autre langue que l'anglais ?

Et pour revenir à ta question, je trouve la citation d'Yves Adrien précisément problématique : ne pas élever de culte (on l'a tous fait, on le fait tous) aux stars, mais tirer la langue, me paraît une légende, d'ailleurs aussi menteuse qu'inutile, socialement/politiquement, si on veut.

Intermède 1 : Lecture de « Hommes de boue », dans *Un de ces jours*, et écoute de *Mudmende* Pink Floyd.

Homme de boue

Les obsessions, on ne sait pas d'où elles viennent, comment elles s'installent, et à mon avis, il n'est pas utile de chercher à comprendre : elles sont là pour de bon...

En 2013, je traversais la France depuis la Drôme pour me rendre en Brenne suivre une formation. Je venais d'acquérir une voiture qui – hasard - vient de rendre l'âme. J'avais fait une halte chez des amis à Clermont-Ferrand. Peu après Clermont, sur une bretelle d'autoroute, la voiture glissa sur une flaque d'huile et je fus à deux doigts de perdre la voiture et la vie. Je parvins à la maintenir sur ses quatre roues et à ne pas m'écraser contre le mur de soutènement vers lequel je fonçais ; je réussis à redémarrer avant le choc des autres voitures qui déambulaient derrière. Je repartis, sonné. La formation se passa dans une drôle d'atmosphère, fébrile, reconnaissante. Je me souviens qu'aussi bien avant l'accident qu'après, et même pendant la formation, dans le lit superposé du dortoir où on était, j'avais une obsession : cette chanson de Pink Floyd : *Hommes de boue* que j'écoutais littéralement « en boucle ».

C'est un instrumental : cela épargne la difficulté de la traduction du texte – mais cela rend les impressions, les sentiments, les paysages qui naissent de son écoute d'autant plus difficiles à décrire.

Ce qui m'avait frappé alors - et alors que je connaissais ce disque depuis l'adolescence - c'était combien cette chanson concentrait tout ce qu'allait devenir la musique de Pink Floyd, et en particulier *La face cachée de la lune*. Le disque où elle se trouvait, *Masqué par les nuages*, m'apparaissait comme une ébauche, une répétition pour le chef-d'œuvre. (p.9-10)

Elisa Bricco

Local héros est un ouvrage très dense, où des propositions diverses et parfois opposées se côtoient. Le discours concernant l'histoire du groupe accompagne les remarques sur la musique et les réflexions plus générales sur l'époque et sur le milieu du rock pendant les années 70. Je voudrais savoir quels sont pour toi les éléments les plus marquants de cette époque et qu'il est juste de tenir en compte encore aujourd'hui ?

Benoît Vincent

Sur le rock tu veux dire ? C'est bien la difficulté ! Dans un texte un peu théorique et un peu humoristique, *En paraphrasant Pacôme Thiellement* - grand herméneute de la culture populaire - (<https://www.amboilati.org/chantier/en-paraphrasant-pacome->

thiellement/), je dis que le rock est mort dans la nuit du 12 mai 1972 au 1er mars 1973, c'est-à-dire entre la parution d'*Exile on Main St* des Stones et celle de *Dark Side of the Moon*. Le rock comme forme venue du blues, qui a connu un voire deux âges d'or avant la British Invasion, n'a plus grand-chose à dire. Pour renaître il devra devenir autre chose qu'une simple grille de douze mesures sur trois accords. Comme je dis, cela va produire de belles choses : Bowie, Björk, que sais-je. Des trucs comme Lovage ou Adult Jazz ont évidemment une racine dans le rock. Sans parler de tout le post-punk, qui reste comme figé dans un espace très restreint mais qui parvient à l'arpenter avec des tas d'idées ou des influences qu'il a eues sur Nina Simone, sur Miles Davis, le cinéma, l'art, etc.

Malheureusement on commence à se rendre compte de manière très triste, et très dure aussi, que le rock, ce mouvement de la liberté, de l'émancipation même, n'était peut-être pas si « cool » que ça. Au-delà de tous les problèmes liés, en vrac, au show-business, aux contrats et au fric, à la drogue, à l'égoïsme et au star-system, à l'aliénation (dont Pink Floyd est le témoignage évident), on réalise peu à peu aussi, surtout en France, plus qu'ailleurs parce qu'il est malgré tout exotique, un étranger qui a pris la place de la musique populaire locale (ou l'a largement englobée), alors même que la défiance envers le monde anglo-saxon était érigée en posture politique, on réalise peu à peu que le rock est l'une des formes d'un certain « soft power », individualiste, libéral...

Évidemment des artistes, parce que ce sont des écorchés ou des génies ou des malins, tirent leur épingle du jeu, et parviennent à accéder à une forme originale et intéressante (Tom Waits, Neu !), mais très vite le sujet s'épuise : alors qu'elle a exhorté à brûler vite, à mourir jeune, comment cette génération entrevoit la quarantaine, la cinquantaine, la retraite ? Souvent le résultat est dramatique pour ne pas dire pathétique. Alors qu'elle puise sa force dans l'adolescence (romantique en fait) comment devient-elle adulte ? Alors qu'elle est subversive, comment gère-t-elle son patrimoine accumulé sur des décennies ? Où est passé son aura cathartique ?

On réalise aujourd'hui que c'était un peu une arnaque, cette histoire. (Et je ne parle que de rock, à partir des années 90, d'autres formes, encore plus commerciales, et encore plus ciblées sur les « jeunes » ont largement remplacé le rock comme engin contestataire ou tout au moins d'identité adolescente.)

C'est cette hypothèse que j'explore dans ces textes, il n'y a peut-être pas de contre-culture, en jouant si j'ose dire, entre l'individu et la forme, ces deux points aveugles.

Intermède 2 - Lecture de « Se faire des films », Piste 2 de *Local héros*.

On s'exercera en secret sans doute – ou bien on n'y croit pas trop, tout d'abord – on n'oserait pas y croire.

On a pourtant une guitare, déjà, une guitare belle et rouge comme celle des types à la télévision (on découvre avec la télévision le rock le cinéma les jeans les cigarettes tout un monde qui nous paraît si lointain, si neuf, si brillant, tout d'un coup, tout en même temps, on n'a pas assez d'yeux pour tout avaler, on n'a pas assez d'âge pour tout saisir, il nous faut un statut nouveau un temps pour nous d'*adolescent* ; ce monde porte un nom, et ce nom est US. US est fait pour nous, comment pouvaient-ils savoir. Nos héritiers. Nos féaux. Nos fils.). Une guitare qu'on dit électrique, mais on n'a rien pour la brancher dessus, on n'a pas d'amplificateur, déjà 15£ en 1964, c'est beaucoup d'argent.

On fait ses armes dessus, tout de même. On va dépiauter une radio déglinguée pour faire office d'amplificateur, et la fée électricité se charge d'un truc en plus ; tout le bois flotté du sud, les mains noires, la sueur et le fouet, tout ça en un éclair ! Un éclair !

(Déjà à ce moment-là, une autre aventure se lance, une aventure d'autres fils du pays ; en 1964, ces fils-là font savoir au monde qu'il passera, coûte que coûte, qu'il passera par eux. Eux c'est-à-dire fondamentalement US. Des types avides, des petites frappes, qui vont se payer de cigarettes, de jeans, puis de rock et de cinéma, qui sait, de filles, de drogue, tout ce qui représente le contraire d'ici, c'est US, le renversement de ce pays et le renversement de cette ville, c'est US, la statue de Churchill et avec elle celle de la reine Elizabeth et celle de la reine Victoria, et avec elles celles des Cromwell Becket Boylen Richard Guillaume Richard Egbert et compagnie, c'est US, on veut un autre monde, US, et on va le créer de nos mains, US, US, US !)

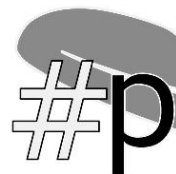
Tu le répètes à l'envi ce rêve-là : *dream about*. Tu le récites, tu apprends ton rôle par cœur ; tu *sais* que c'est toi, et si vous êtes dix quand même tu sais que c'est dix toi quand même, parce que c'est US ! Comme eux, toi aussi, tu en as rêvé, toi aussi tu t'en es fait des films des concerts des *parties* pleines de drogues et de filles. Comme eux, toi, ce rêve, c'est US.

Tu sais : *se mouvant dans la foule, sans peur, la nuit, et la musique est forte*. Tu connais ça, n'est-ce pas ?

C'est US.

La radio (mais n'importe quel média en vérité, pourquoi pas un concert), la radio ou n'importe quel média en vérité pourquoi pas un concert balance du rock'n'roll, alors tu entends ce rock'n'roll, et il revient encore, ce rêve de rock'n'roll ; tu te fais des films, sur place, tu ne sais pas ce que ça veut dire, mais la musique fait en sorte que tu revendiques ta place dans l'histoire, et l'histoire c'est la chanson et la chanson peu importe laquelle est-ce, la chanson c'est sur la radio ou n'importe quel média en vérité pourquoi pas un concert.

¹ Citation présente dans la page web consacrée à *Farigoule Bastard* de Benoît Vincent, de l'éditeur Le Nouvel Attila. URL : <http://www.lenouvelattila.fr/farigoule-bastard/#>.



Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

Conversazione con Sara Colaone

Margareth Amatulli e Sara Colaone

Per citare l'articolo:

Margareth Amatulli, Sara Colaone, *Conversazione con Sara Colaone*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021 p. 188-198.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1956>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1956>

ISSN: 1824-7482

Sara Colaone è un'autrice di fumetti e illustratrice i cui personaggi dalle molte sfaccettature raccontano la storia, il costume e la cultura italiana. Fra i diversi suoi romanzi grafici usciti in Italia e pubblicati in Francia troviamo *Leda* (Coconino Press 2016, scritto da con Satta e de Santis), con cui ha vinto il prestigioso Gran Guinigi a Lucca Comics & Games 2017; *Ariston* (Oblomov 2018, scritto da Luca de Santis) storia di emancipazione femminile nella provincia italiana e il fortunatissimo *In Italia sono tutti maschi* (Kappa 2008, Oblomov 2019), sul confino degli omosessuali durante il fascismo (Miglior Fumetto, Micheluzzi 2009 e tradotto in cinque lingue). Fra i suoi lavori più recenti *Tosca*. Per la rivista "Nuovi Argomenti" cura la sezione dedicata al fumetto. Insegna Disegno all'Accademia di Belle Arti di Bologna e collabora con il MOE - Museo Officina dell'Educazione dell'Università di Bologna.

I rapporti di Sara con la Francia sono di varia natura: non solo molte delle sue opere sono tradotte in francese, se non addirittura pubblicate prima in Francia che in Italia, ma sono frutto di una collaborazione con scrittori francesi e spesso ispirati da altrettanti autori francesi. Un esempio calzante di tale nutrita collaborazione è rappresentato da *Evadées du Harem*, scritto da Didier Quella-Guyot e Alain Quella-Villéger, pubblicato in Francia presso Steinkis nel 2020 e uscito successivamente in Italia per Oblomov editore. Si tratta, tra l'altro, di una *graphic novel* sulla fuga da Istanbul nel 1906 delle tre giovani donne che ispirarono a Pierre Loti il romanzo *Les Désenchantées*. La Francia ritorna anche in un altro lavoro recente *Tosca* (Solferino, 2019) ispirato all'omonima opera lirica di Giacomo Puccini, su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, a partire dall'omonimo dramma in prosa di Victorien Sardou.

Margareth Amatulli: Sara, la 'tua' *Tosca* è una rimediazione inedita di un'opera che è un vero e proprio mito: è stata fonte di adattamento cinematografico, passata per le mani di Gallone, Magni, Zeffirelli; di film per la TV, del musical di Lucio Dalla... e che ora si propone in un'operazione tutt'altro che commerciale per conferire una nuova vita non solo all'opera ma a *Tosca*, personaggio "transfuge", migrante.

Il libro è un'opera su commissione che si colloca all'interno di un progetto editoriale più ampio. Avevi delle regole da rispettare o potevi godere della massima libertà di espressione nei limiti ovviamente del medium utilizzato?

Sara Colaone: *Tosca* (graphic novel) fa parte di Opera Atlas, un originale progetto di rilettura dei grandi miti dell'opera lirica di tutti i tempi. Ideato da Biagio Scuderi per Cose Belle d'Italia, Opera Atlas - il cui titolo è un esplicito omaggio al genio di Aby Warburg - sceglieva un titolo tra le proposte delle più rinomate fondazioni liriche e dei maggiori teatri d'opera italiani, per farlo diventare protagonista e catalizzatore di sviluppi inediti e sorprendenti, come workshop, mostre, interpretazioni, all'insegna della contaminazione tra linguaggi e dell'intermedialità. La prima edizione dedicata a *Tosca* di Puccini, che ruotava intorno alla *graphic novel* e a una mostra ospitata dal Comune di Milano in MonteNapoleone District durante la Prima Diffusa (cartellone delle iniziative della "prima" del Teatro alla Scala), è stata realizzata nel 2019 in partnership con l'editore Solferino (RCS Media Group), l'Archivio Storico Ricordi e l'Università degli Studi di Milano.

Quindi questa *Tosca* proprio perché attraverso il graphic novel, un medium apparentemente lontano, si iscrive in un progetto che vuole rimettere l'opera lirica non solo alla portata di tutti, ma anche al centro dei linguaggi espressivi e degli studi d'arte.

Margareth Amatulli: ricordo che *Tosca* è una vera e propria storia di passione ambientata a Roma nel 1800 in senso lato, la passione amorosa e la passione politica; una storia di morte per amore e per la difesa di ideali politici. *Tosca* è la donna che cede alle lusinghe del capo della polizia, il perfido Scàrpia, affinché il suo amato Mario Cavaradossi, colpevole di aver protetto e nascosto il bonapartista Angelotti, console della Repubblica Romana, non venga ucciso. Sul punto di darsi a Scàrpia, *Tosca* lo ucciderà ma non potrà evitare la morte di Mario che il capo della polizia le aveva fatto credere sarebbe stata una finzione, una fucilata a salve.

Cosa è diventata nelle mani, nei pennelli di Sara Colaone, l'opera di Puccini?

Sara Colaone: *Tosca* è un'opera in cui l'intreccio narrativo e l'ambientazione di forte eco storica, sono estremamente importanti per la costruzione musicale. Questo sembrerebbe imporre una fedeltà filologica all'ambientazione del racconto, ma come sottolinea Emilio Sala (musicologo, Università Statale di Milano) nella prefazione, è interessante proporre una prospettiva di rilettura che non separi più il testo autentico d'origine rispetto alle trasposizioni successive, come accadeva in passato negli studi

sulla ricezione dell'opera: «La ragione d'essere delle riletture non è nella “fedeltà” al testo, ma nella loro capacità di rimetterlo in discussione, facendone emergere nuovi strati di senso».

In questo senso, penso all'ambientazione storica come qualcosa capace di sollevare dallo sfondo i personaggi e descriverne sentimenti e comportamenti, che possono trovare luogo anche in altre epoche sotto gli stessi meccanismi drammaturgici, ma con sfumature diverse.

Da qui è nata l'idea di separare gli elementi che caratterizzano la storia di *Tosca* fin dalla scrittura del dramma di Sardou: la passionalità irrequieta e talvolta contraddittoria di Floria Tosca, la palpitante passione politica di Mario Cavardossi, il sadismo del potente Scarpia, l'atmosfera bigotta e oppressiva romana.

Proprio perché il mito di *Tosca* va sommando tutte le sue varianti e interpretazioni, ma si nutre di storie e aneddoti laterali che contribuiscono al suo consolidamento, è parso necessario raccontare ai lettori contemporanei anche la complessa vicenda della nascita di quest'opera lirica da parte di Puccini, che è stata tutt'altro che lineare e facile. La creazione di *Tosca* costituisce di per sé una vera trama, ricca di colpi di scena: un interessantissimo affresco del mondo dello spettacolo fra '800 e '900, luccicante come una giostra in cui ruotano vorticosamente le fortune e le disgrazie di compositori, impresari, cantanti, agenti ed editori, primo fra tutti Giulio Ricordi. La giostra parte e si ferma sempre nello stesso punto, dove viene formulata la domanda più importante di tutte: qual è il segreto delle opere di Puccini? Come faceva il compositore lucchese a cogliere quegli aspetti così intimi dei personaggi eppure così popolari, tanto da garantirgli una fama e un successo mondiali ancora vivi? E come li metteva in musica?

Rispondere a questi interrogativi nello spazio di un testo è impresa difficile, ma porre i quesiti sull'arte attraverso altre forme d'arte è un'operazione stuzzicante, che contiene la possibilità di suggerire collegamenti e allusioni, senza impaludarsi nelle congetture. Per la “mia” *Tosca* ho scelto perciò di separare i tre filoni di contenuto (intreccio dell'opera, vita di una *Tosca* contemporanea e storia del mito) in tre tracce narrative, che avvengono nello stesso momento e talvolta si incrociano, ma riguardano personaggi diversi, ognuno dei quali interpreta uno di questi aspetti fondanti dell'opera *Tosca*.

L'ambientazione è sempre Roma, la città che fa da sfondo al dramma originario, ma siamo questa volta nel 1977, il periodo italiano tristemente noto col nome "anni di piombo", caratterizzato da violente manifestazioni di piazza, strategie politiche della tensione e atti terroristici. Ed ecco come ho strutturato i filoni narrativi in relazione ai personaggi chiave del racconto.

1) Scàrpia > il mostro sadico e bigotto, in cui s'incarna la violenza dell'epoca

Fausto, un anziano ex poliziotto fascista, pensionato ma consulente dei nascenti servizi segreti, dispotico con la moglie Armida, donna succube e obbediente, e guardone della giovane affittuaria Flora, di cui gode le forme spiando nell'oscurità della finestra. Fausto è chiaramente un moderno Scàrpia in declino, che esercita il suo potere nell'ambito domestico e si diverte a vedere sofferenza e difficoltà. Fausto come Scàrpia, cercherà di distruggere il sogno della giovane Flora, ma morirà per mano di un'altra donna, che ripeterà il rituale delle candele già nella prima versione con Sarah Bernhardt.

2) Gualtierio e Peter > i melomani raccontano

Gualtierio è il professore di musicologia che ci racconta la storia e i retroscena della creazione dell'opera Tosca. Melomane appassionato e innamorato di tutti gli aspetti di questo personaggio, in cui ha sublimato una certa carica sessuale, Gualtierio accompagna all'opera di Roma (il Teatro Costanzi) Peter Ramsay, giovane studioso statunitense d'opera, che viene travolto dagli aspetti sensuali del racconto fino a confondere la passione del suo cicerone per la musica e la messinscena con quella fisica.

Flora e Mauro > sogni infranti di gioventù post-romantica

Flora è Floria Tosca, ma una Tosca in jeans a zampa di elefante, irrequieta, innamorata, confusa, in lotta per capire chi è veramente e se ce la può fare a diventare cantante. Amoreggia con Mauro (Mario Cavaradossi), aspirante fumettista, che bazzica senza convinzione un gruppo politico studentesco in procinto di organizzare quella che sembra un'azione terroristica.

Flora, delusa dell'ennesima lezione di canto che non la porta da nessuna parte, visita la cantina dove si riuniscono gli amici di Mauro, dove si trova anche un personaggio (Angelotti) appena fuggito da una manifestazione di piazza e che fomenta un'azione terroristica. Flora scorge a terra il disegno (il ritratto) di Mauro [una ragazza che è citazione della Lubna di *Ranxerox*, mitico personaggio punk creato nel 1978 da Tanino

Liberatore], si ingelosisce, litigano e si riappacificano, dandosi appuntamento più tardi, come nell'opera.

Rientrando a casa, Flora perde uno dei volantini propagandistici (il ventaglio) che le erano stati dati dagli amici di Mario. Il volantino finisce nelle mani del padrone di casa Fausto, che sfrutta la vicinanza di Flora con i gruppi studenteschi per cercare di introdursi a casa sua. Flora non cede e per ripicca Fausto chiama la polizia perché segua Flora e li conduca alla cantina del gruppo di studenti.

Flora non ha trovato Mauro all'appuntamento, dubita del suo amore, dubita di se stessa, è persa. In un bar ascolta dalla televisione la notizia dell'arresto del gruppo di cui fa parte Mauro.

Da qui in poi la storia si discosta nettamente rispetto alla versione originale. Flora, infatti, è una ragazza moderna, che non sacrifica se stessa all'amore di Mauro, per il quale non può comunque far nulla. Chi con muti occhi chiede pietà per questi giovani è Armida, la moglie di Fausto, che vendicherà se stessa e tutte le donne che hanno subito il sadismo del marito lasciandolo morire soffocato.

Dieci anni dopo ritroveremo Armida, vedova liberata, Peter, divenuto a sua volta professore, e Flora, cantante di successo in una rappresentazione di *Tosca* in versione occupazione nazista (simile a quella nota di Jonathan Miller del 1986). E qui Flora/Tosca compirà -in scena- il suo tragico destino, immolandosi per sempre alla memoria del mito Tosca.

Il racconto si apre e chiude con due episodi importanti della biografia di Puccini: l'incontro a Milano con Giuseppe Illica che nel 1894 sta lavorando al libretto di *Tosca* e che rinfocola l'attenzione di Puccini per questo soggetto, e la famosa notte del 1876 in cui un giovanissimo Giacomo, insieme a due amici, attraversa a piedi la campagna fra Lucca e Pisa per vedere l'Aida di Verdi, che accenderà in lui la folgorante passione per il melodramma.

Margareth Amatulli: I differenti piani temporali su cui si costruisce la tua opera sono forse funzionali ad evidenziare l'atemporalità della protagonista?

Sara Colaone: I differenti piani temporali servono proprio a rimarcare gli elementi del mito *Tosca*, in cui devono necessariamente essere comprese tutte le sue interpreta-

zioni e varianti. Tosca è un'idea di sentimento, questo misto di spregiudicatezza, devozione ed evidenza dell'amore che sembra appartenere a più persone ed epoche. Separando i filoni narrativi e creando un senso di atemporalità ho voluto amplificare ancora di più la portata di questa figura, ma soprattutto ho voluto evitare quella che mi sembrava una strada ovvia, cioè di incarnare *Tosca* in una figura fisica determinata, una diva-Tosca che inevitabilmente avrebbe avuto le fattezze della Callas, ma che non mi avrebbe permesso di trasportare il discorso fuori dalla sfera del rapporto fra personaggio e cantante/interprete. Sono stata tentata anche dall'ipotesi interpretativa che è stata molto bene espressa da Todd Haynes nel docufilm su Bob Dylan *I'm Not There* (2007) in cui la storia del cantautore veniva raccontata attraverso i volti di diversi attori, fra cui anche Cate Blanchett (nominata agli Oscar), perché questa soluzione permetteva di rompere l'icona visiva del volto di Dylan e proiettare il suo mito in corpi, luoghi e tempi diversi. Ma, ancora una volta, *Tosca* non è una persona fisica. Come Dylan, Tosca è soprattutto la sua musica.

Margareth Amatulli: Come ci sei arrivata e con che materiale? Il paratesto dell'opera ci parla di una ricca bibliografia.

Sara Colaone: Il presupposto di conoscere l'opera di Puccini e di sentirmene affine ha avuto un ruolo importante in questo lavoro, per il quale ho avuto il piacere di avventurarmi nella storiografia musicale. Quello che mi è parso subito chiaro, è stato il desiderio di non perdersi in un racconto sulla biografia piccinina, talmente ricca di aneddoti gustosi e piccanti, da essere fuorvianti e in questo caso inutili. Sono invece partita dalla partnership dell'iniziativa editoriale e ho visitato l'Archivio Storico Ricordi a Milano con Pier Luigi Ledda e con Maria Pia Ferraris: un colloquio fondamentale per impostare tutto il libro. L'Archivio Ricordi infatti conserva non solo partiture, lettere, libretti, manoscritti e tutti i materiali di produzione dell'incredibile stagione musicale italiana fra Otto e Novecento, ma anche tutti i bozzetti di scena, i manifesti e gli apparati grafici che costruivano intorno all'opera un potentissimo mezzo di intrattenimento degno, delle più articolate operazioni di marketing contemporaneo. Dopo questa prima ricognizione, oltre ai libretti di Illica e Giacosa e dell'originale di Sardou, ho attinto informazioni sulla natura della musica piccinina in relazione al suo tempo

da tre volumi: Giacomo Puccini, *l'arte internazionale di un musicista italiano*, di Michele Girardi (Marsilio, 1995); *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni (Il mulino, 1996); *Giacomo Puccini, il romanzo della mia vita*, dell'amico e biografo Giuseppe Adami (Il Saggiatore, 2014). Per ciò che riguarda invece la biografia e l'aneddotica sul mondo dell'opera mi sono rivolta a: l'Epistolario pubblicato da Leo L. Olschki nel 2015; *Il paese del melodramma*, di Bruno Barilli (che cito in apertura con una folgorante frase sull'attualità dell'arte), *Anche stasera, come l'opera ti cambia la vita*, di Alberto Mattioli

Ma non va dimenticato che *Tosca*, in quanto opera lirica, è soggetto delle più divertenti varianti e dei più efferati crimini. Già citavi il musical e la versione di Zeffirelli, ma è da vedere la versione con i pupazzi Lego della Radio Televisione Svizzera Tedesca, che cito in appendice.

Margareth Amatulli: In che modo la musica di Puccini si iscrive nel fumetto e nella sua interazione tra testo e immagine? Ascoltiamo la musica di Puccini provenire da più fonti sonore (radio, teatro) ma forse c'è dell'altro. La musica non mi sembra qui solo giustapposta. Mi sembra che il romanzo grafico sia composto come una vera e propria orchestra (polifonia): di volta in volta emerge una melodia/filone diegetico (come una storia invade lo spazio della pagina) che prende il sopravvento e poi cede il posto ad un altro. tutto sembra giocare tra frammentazione e unità.

Sara Colaone: In questo *graphic novel* ho cercato di sperimentare una vera e non fittizia collaborazione fra fumetto e musica: 1) come hai giustamente notato, in chiave classica di musica diegetica, quando l'opera entra nell'azione attraverso dispositivi realistici e ne commenta in qualche modo il senso; 2) in una costruzione ritmica dell'azione scenica in relazione all'azione che in parallelo si svolge nella "realtà", rimarcandone l'effetto drammatico; 3) in una struttura che prevede l'esposizione di un tema, seguito da un contrappunto di parole o suono, che si sviluppa in seguito riprendendo e sviluppando il tema di immagine/suono; 4) in una generale costruzione drammaturgica che prevede una *ouverture* (dove abbiamo delle premesse tonali che introducono i temi del lavoro), un primo atto dove si enunciano gli elementi del racconto, uno sviluppo e un drammatico epilogo. Il risultato tende a una forte interazio-

ne fra le due parti del racconto (la fiction lirica e quella del fumetto) ci riconduce ancora una volta alla pucciniana domanda: è l'arte che imita la vita o la vita che imita l'arte?

Margareth Amatulli: Mi sembra anche che ci sia un'affinità tra Giacomo Puccini e Sara Colaone e che il suo testo molto spesso si ponga come metalinguaggio: Sara ci parla di come lo sta costruendo nel mentre ci racconta come Puccini sta costruendo la sua opera (es, p. 91). Due genesi a confronto.

Sara Colaone: Lavorando a *Tosca* ho avuto la possibilità di comprendere e al tempo stesso di raccontare come funzionava l'operazione creativa messa in atto da Puccini, e di ritrovare alcuni elementi che io stessa, in misura più modesta, adotto nel mio lavoro.

Le biografie ci raccontano che Puccini era alla costante ricerca di soggetti musicabili ed era uso lavorare a più opere contemporaneamente. Egli utilizzava amici e collaboratori come lettori, veri e propri radar che intercettavano per lui storie e testi interessanti, e che riassumevano per lui in "tele", ossia abbozzi di soggetto, evidenziando i punti focali del racconto.

Ebbene, da queste tele (curioso l'uso del termine e che appartiene molto più alle arti figurative che alla musica) Puccini traeva quella che chiamava "immagine scenica", ovvero un'immagine in cui il compositore letteralmente visualizzava l'azione principale attorno alla quale tutto il senso dell'opera veniva a raccogliersi. Quest'azione doveva racchiudere e restituire l'essenza del personaggio, il senso dell'opera. In *Tosca* questa immagine è il momento in cui Floria Tosca si inginocchia di fronte a Scarpia, perdendo tutta la sua arroganza e implorandolo di salvare l'amato Cavaradossi.

Dall'immagine scenica Puccini traeva il *leitmotiv* (come prima di lui Wagner), ma utilizzandolo in modo assolutamente originale: infatti Puccini componeva il *leitmotiv* del personaggio e poi lo frammentava, distribuendolo in tutto l'arco del dramma, in modo che lo spettatore potesse ritrovarlo sotto varie spoglie e con varie sfumature. Questa frammentazione generò certo uno straniamento, che turbò inizialmente l'editore Ricordi, ma che ebbe anche il potere di consegnare *Tosca* alla Storia come

prima opera contemporanea, con ammiratori posterì come Janáček, Berg e Schönberg.

Osservando il procedimento pucciniano mi sono accorta di come due linguaggi per molti versi lontani abbiano invece un forte punto in comune proprio nella loro genesi. Come nell'opera anche nel fumetto si procede in modo molto simile: l'idea di un'immagine scenica che costituisce un perno su cui ruota tutto il racconto; la scomposizione in elementi grafici e ritmici che poi ritroviamo in tutto l'arco della storia e che può produrre un effetto di straniamento, ma che alla lunga crea una forte coesione fra personaggio, scena e significato dell'intera opera; l'idea di un testo in cui vivono le singole parti nell'insieme e che queste singole vengono richiamate costantemente. Così il fumetto come la lirica producono in chi legge, ascolta, guarda una impressione sinestetica forte e tenace, non riconducibile ad altri linguaggi presi singolarmente. Lavorando a *Tosca* mi sono convinta che fra fumetto e opera lirica ci sia un rapporto ancora tutto da esplorare.

Margareth Amatulli: ci sono delle affinità tra il linguaggio del fumetto e quello della musica?

Sara Colaone: Una delle affinità che certamente saltano più all'occhio, o all'orecchio, è quella del ritmo. Già un pioniere del romanzo grafico come Will Eisner indicava nel ritmo grafico del fumetto una similitudine con quello della scrittura musicale. Nel fumetto infatti già solo la dimensione e la forma delle vignette suggeriscono un tempo di lettura che velocizza o rallenta la lettura, influenzando in modo decisivo l'andamento e il significato della storia. L'aspetto del montaggio, del ritmo, della percezione grafica d'insieme risultano così importanti per la forma della narrazione da rendere tutto sommato secondario il bel disegno.

Margareth Amatulli: quali le difficoltà maggiori e come sono state risolte?

Sara Colaone: Le difficoltà maggiori sono state senza dubbio le paure di avvicinarsi a un "gigante" come Puccini, restando sulla superficie del lavoro. Credo che l'impostazione nell'ottica di rimediazione e reinterpretazione con variante del pro-

getto Opera Atlas abbia aiutato a trovare tutte le soluzioni necessarie. L'idea di creare una comunicazione, una sorta di "conversazione impossibile" con il grande compositore, resa possibile da un neonato linguaggio che Puccini probabilmente non conosceva, è stata possibile proprio grazie al "tradimento" rispetto all'originale e al cercare di ricondursi a ciò che costituisce l'affinità profonda fra questi due linguaggi: capacità di penetrazione dei sentimenti e loro personificazione, ed estrema popolarità delle sue forme.

Si paragona il Fumetto al Cinema o talvolta, per nobilitarlo, alla Letteratura. Ma ci si sbaglia. il Fumetto assomiglia al Melodramma: una macchina implacabile fatta di melodia e ritmo, immaginazione scenica, e luci e ombre che danno vita ai personaggi. Una macchina che ti esalta e commuove fino alle lacrime, rubandoti il cuore per sempre.