

**ÉCOLE DOCTORALE Sciences de l'Homme et de la Société (SHS)**  
**Interactions Culturelles et Discursives (ICD)**

**THÈSE** présentée par :  
**Tracy OLLENDE-ETSENDJI**

Soutenue le : 28 Novembre 2014

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Lettres Modernes, Littérature française et comparée

Littérature et Musique :

Essai poétique d'une prose narrative musicalisée dans  
*Ritournelle de la faim* de Jean-Marie Gustave Le Clézio,  
*Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, *Les*  
*Ruines de Paris* de Jacques Réda et *Jazz* de Toni  
Morrison.

**THÈSE dirigée par :**

**TATIN-GOURIER Jean-Jacques**

Professeur de littérature française, université François-Rabelais  
de Tours

---

**RAPPORTEURS :**

**SANZ Teofilo**

Professeur de littérature, université de Burgos (Espagne)

**STAFFORD Hélène**

Professeur de littérature, université Aston Birmingham (U.K)

---

**JURY :**

**KASSAB-CHARFI Samia**

Professeur de littérature à l'université de Tunis (Tunisie)

**LEUWERS Daniel**

Professeur honoraire, expert, université François-Rabelais de  
Tours

**SANZ Teofilo**

Professeur de littérature, université de Burgos (Espagne)

**STAFFORD Hélène**

Professeur de littérature, université Aston Birmingham (U.K)

**TATIN-GOURIER Jean-Jacques**

Professeur de littérature française, université François-Rabelais  
de Tours

## Dédicaces

Nos dédicaces vont particulièrement à l'endroit de Daniel Leuwers pour ses précieux conseils et ses orientations bibliographiques qui ont permis à notre recherche d'avancer considérablement.

Ces dédicaces ne sauraient être complètes si nous oublions de remercier Jean-Jacques Tatin pour ses encouragements académiques, Teofilo Sanz pour son expérience technique liée aux domaines des différents liens entre la littérature et la musique mais aussi Aude Locatelli dont les études axées également sur la Littérature et la Musique ont permis d'établir une certaine transcendance de ces derniers concepts dans le roman du XX ème siècle.

## Remerciements

Au terme de la rédaction de cette thèse, nous adressons notre profonde gratitude à Monsieur Henri Berson, professeur de musique pour ses cours particuliers de solfège ainsi qu'au docteur en médecine Ollende Crépin pour ses explications sur le système vocal humain et la mise en relation du système laryngo-pharyngien avec le domaine acoustique.

C'est un honneur aussi pour nous d'adresser l'expression de notre gratitude à Jean-Marie Gustave Le Clézio pour ses encouragements liés à la recherche du fonctionnement narratif de son œuvre *Ritournelle de la Faim*, aux phénomènes musicaux qui y sont attachés et pour l'intérêt qu'il n'a cessé de manifester pour notre travail.

Qu'il nous soit également permis de remercier Monsieur Byambou Wolfgang, ingénieur en systèmes embarqués pour ses contributions non négligeables sur la transmission acoustique et les notions d'Amplitude sonore en Physique.

## Exergues

« Il est certain que l'activité des penseurs des lumières, d'un Rousseau en particulier, a lointainement préparé les esprits et les oreilles à entendre cette musique autre, pour ne pas dire à entendre autrement la musique ». <sup>1</sup>

« Pour comprendre la chose littéraire et le phénomène de l'Art en général, il faut trouver des moyens pour intégrer la mousikè ». <sup>2</sup>

« Une grande partie de la musique contemporaine est gouvernée par des structures et des contenus (topiques, sujets) émanant de modèles extra-musicaux, ce que présentent de nombreuses pièces de musiques électro-acoustiques et « mixtes ». » <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mercier-Faivre (A-M.), Sèité (Y.), « *Le Jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau* », l'Homme, 2011/2-3, n°158-159, p.35-52.

<sup>2</sup> Pajevic (M.), *Poésie et Musicalité : liens, croisements, mutations*, Harmattan « les Mondes germaniques » (collection), Paris et Belfast 2007. p.13.

<sup>3</sup> Grabócz (M.), *Musique, narrativité, signification*, Paris, Harmattan, 2009, p.34.

## Résumé

Les concepts de littérature et de musique ont toujours été liés depuis l'antiquité grecque. En effet, cette relation est le fruit de plusieurs affinités d'ordre esthétique qui les coordonnent dans la mesure où l'un structure et l'autre matérialise les données à exposer. Autrement dit, la littérature a toujours servi de structure ou de support au XX<sup>ème</sup> pour dire les phénomènes de langage qui incluent la mathématique, l'informatique et bien d'autres domaines. Aussi, l'esthétique musicale comportant essentiellement les codes rythmiques notamment les figures de silence, les codes acoustiques (notes de musique, instruments de musique), la fréquence des notes, leur hauteur et surtout leur amplitude; sous la forme musicale de la structure narrative, c'est-à-dire une articulation sémantique et discursive des mots et expressions qui cachent en réalité les codes de l'esthétique musicale se révèle une sorte de débordement de la diégèse. Ce débordement de la diégèse se lit dans l'acoustique sémantique ou discursive par plusieurs éléments similaires dans leurs constitutions respectives notamment: le rythme qui est représenté dans le texte littéraire par la rupture momentanée d'une séquence narrative, et en musique par la notion de pause musicale; la rime qui crée des effets de sens musicaux dans les textes en prose mais aussi le phénomène de la répétition narrative qui joue sur la phonie; la gestion de l'intensité dramatique qui se rapproche du phénomène de l'intonation montante en musique; l'amplitude des phrases, similaire au jeu musical qui est en constante variation afin de produire des ondes porteuses de rythme favorable à la transmission auditive du texte et enfin (cette fin de liste est non exhaustive), le timbre vocal et/ou acoustique des textes à étudier afin de dégager des notes de musique et montrer que le texte littéraire peut s'organiser esthétiquement comme une partition musicale.

C'est donc ce travail de correspondance entre la discontinuité sémantique et discursive du texte du XX<sup>ème</sup> siècle (contaminé par les codes de musique) et la constitution d'une partition musicale qui nous aidera à mieux cerner le lien entre littérature et musique.

Autrement dit, nous procéderons à une dissémination énonciative et discursive des textes choisis pour montrer une similarité entre la structure narrative déconstruite des textes du XX<sup>ème</sup> siècle et une partition musicale dans sa forme schématique, visuelle. Notre étude prendra à cet effet appui sur quatre œuvres : *Tous les Matins du monde*<sup>4</sup> de Pascal Quignard, *Ritournelle de la faim*<sup>5</sup> de J.M G le Clézio, *Les Ruines de Paris*<sup>6</sup> de Jacques Réda et *Jazz*<sup>7</sup> de

---

<sup>4</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, Paris, Editions Gallimard, 1991.

<sup>5</sup> Le Clézio (J.M G.), *Ritournelle de la Faim*, Editions Gallimard, 2008.

<sup>6</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Paris, Editions Gallimard, 1993.

<sup>7</sup> Morrison (T.), *Jazz*, Paris, Edition de Christian Bourgois, 1993.

Toni Morrison ; œuvres à travers lesquelles nous montrerons comment les phénomènes musicaux affectent le texte littéraire par le biais d'un signifié verbal, narratif voire dramatique musicalisé.

## Résumé en anglais

Since ancient Greece, the music and literature concepts have always been linked. In fact, this relationship had started from the consequence of several aesthetic affinities that coordinate as much as one structure and one materializes the data to expose. In other words, literature has always served as a structure or support the twentieth century to say the language phenomena including mathematics, data processing and many other fields. Also, the musical aesthetics essentially containing the rhythmic codes including “figures de silence”, acoustic codes (music notes, musical instruments), the frequency of notes, especially their height and amplitude; under the musical form of the narrative structure that’s mean, semantic and discursive articulation of words and phrases that actually conceal codes music, reveals a kind of overflow of the literary text. This overflow of the literary text reads in the acoustic semantic or discursive several similar elements in their respective constitutions include: The rhythm is represented in literary text by the temporary failure of a narrative sequence, and music by the notion of musical pause; the rhyme that creates the effects of meaning musical in prose but also the phenomenon of narrative repetition plays on the sound; the management of dramatic intensity that approaches the phenomenon of rising intonation in music; amplitude phrases similar to the music game is constant variation in order to produce carrier waves of the auditory rhythm beneficial transmission of text and finally ( the end of the list is not exhaustive ), the voice tone and / or acoustic texts to study in order to identify musical notes and show that the literary text can be organized aesthetically like a musical codes.

So, this work of correspondence between the semantic and discursive discontinuity text of the twentieth century (contaminated by the codes of music) and the creation of a musical game that will help us better understand the link between literature and music.

In other words, we will conduct a discursive enunciation and dissemination of selected texts to show a similarity between the deconstructed narrative structure of the texts of the twentieth century and a musical game in its schematic form, visual.

Our study supports on four works (books): All the Mornings of the World Easter Quignard Ritournelle hunger the JMG Le Clézio, The Ruins of Paris Jacques Reda and Jazz by Toni Morrison; This books through which we show how musical phenomena affect the literary text through a mean musicalized dramatic, narrative and verbal.

## SOMMAIRE

Dédicaces .....	1
Remerciements .....	2
Exergues .....	3
Résumé .....	4
Résumé en anglais .....	6
Liste des figures .....	10
Introduction générale.....	11
PREMIERE PARTIE .....	26
<b>Littérature et musique .....</b>	<b>26</b>
<b>Deux notions liées dans l’histoire de la pensée esthétique et orale: approche historiographique et économie générale des notions.....</b>	<b>26</b>
Chapitre I.....	30
De l’oralité à la musique: Formes d’expressions musicales et dynamique des genres .....	30
1-La chanson de geste (la chanson des troubadours, la chanson de Roland).....	32
2-Formes et langages musicaux .....	39
3-Musique et originalité esthétique .....	44
Chapitre II .....	47
La dynamique de la poésie romantique à caractère musical chez les poètes français du XIX ème siècle .....	47
1-Charles Baudelaire .....	51
2-Arthur Rimbaud .....	55
3-Stéphane Mallarmé .....	59
Chapitre III .....	62
La musique: un concept au cœur de plusieurs querelles esthétiques dans l’histoire de la pensée littéraire .....	62
1-La querelle de la nouvelle musique: Monteverdi contre Giovanni.....	64
2-Nicolas Ruwet contre Boris de Schloezer.....	68
3-Théodore Adorno et la musique informelle ou la musique sérielle .....	71
Chapitre IV .....	74
La notion de musique chez les auteurs contemporains .....	74
1-Pascal Quignard et la transposition d’art .....	75
2-Jean-Marie Gustave Le Clézio et le concept de Boléro .....	78

3-Toni Morrison et le Jazz.....	81
DEUXIEME PARTIE .....	84
<b>La poésie de la musique dans <i>Tous les matins du monde</i> de Pascal Quignard, <i>Ritournelle de la faim</i> de Le Clézio, <i>Les Ruines de Paris</i> de Jacques Réda et <i>Jazz</i> de Toni Morrison.....</b>	<b>84</b>
Chapitre I.....	88
Essai narratif des codes rhétoriques musicaux .....	88
1-Les mots comme principes des « accords » narratifs.....	90
2-Les notions de Majeur et Mineur dans le récit:.....	101
Pour une esthétique de la mélancolie comme figure mineur et majeur dans la musique textuelle .....	101
3-La polyphonie comme modèle de langage musical .....	118
4-L'écriture de la vocalisation.....	128
Chapitre II .....	139
Rythmes et périodes narratives : Le temps de la narration et le temps de la musique.....	139
1-La pause narrative comme phénomène d'attente ou de repos musical .....	147
2-Le phénomène de la tripartition textuelle comme vecteur de la rythmique des séquences narratives: Orchestration et ralentissement du récit .....	160
3-La durée des séquences narratives comme expérimentation des durées des figures de notes en musique : étude de la cadence narrative.....	172
Chapitre III .....	189
L'amplitude des phrases comme vecteur de signifié musical .....	189
1-Le phénomène des intonations montante, descendante et alternative.....	193
2-La notion de timbre vocal dans la prose narrative .....	204
3-La répétition textuelle comme modèle d'exécution vocale et/ou acoustique du chant en canon .....	213
Chapitre IV .....	225
Esthétique et dissémination de la prose narrative .....	225
1-Écriture et fragmentation sonore.....	229
2-L'allitération comme figure sonore.....	242
3-La translinguistique comme musique postmoderne.....	246
Chapitre V .....	259
Essai sur la musique et la signification de l'action narrative .....	259

1-Musique de la prose narrative: Programmation technique discursive ou automatisme de l'inconscient musical de l'instance narrative?.....	264
2-Musique narrative (d'expression narratologique) et narrativité musicale .....	273
3-Littérature et Musique.....	279
Essai sur le modèle filmique de la trame narrative et de la musique du film muet au XX	
ème siècle: l'exemple de .....	279
« The Artist ».....	279
CONCLUSION .....	290
ANNEXE 1: Correspondance avec M. Jean-Marie-Gustave Le Clézio .....	293
ANNEXE 2 : Correspondance avec le professeur de Musique.....	295
ANNEXE 3 : Correspondance avec M. Teofilo SANZ .....	296
Bibliographie.....	297
Index des auteurs .....	307
Index des notions.....	311

## Liste des figures

Figure 1: Recueil de ballades, de motets et de chansons : Belle Bonne et Sage.....	16
Figure 2: symétrie des quintes de Webern .....	42
Figure 3: fragment du canon Frère Jacques .....	42
Figure 4: figures de silences.....	42
Figure 5: Le soupir .....	94
Figure 6: Clé de Do, aussi appelée Ut qui est son nom ancien. ....	97
Figure 7: transposition de la note de Do de la fréquence la plus basse jusqu'au contre-ut.....	97
Figure 8: La pause .....	158
Figure 9: triolet des noires.....	165
Figure 10: Enchaînement des triolets des noires et des croches sur une portée.....	165
Figure 11: La noire.....	175
Figure 12: La pause .....	175
Figure 13: La ronde .....	176
Figure 14: la blanche qui vaut 2T.....	176
Figure 15: Demi-pause correspondant à la blanche .....	177
Figure 16: Double croche mais qui est doublée dans le cas de notre analyse.....	177
Figure 17: Le soupir .....	181
Figure 18: Différentes mesures musicales.....	184
Figure 19: Canon orchestral en D majeur de Pachelbel.....	220
Figure 20: Image d'illustration du texte de Le Clézio.....	234

## Introduction générale

Littérature et musique sont deux concepts qui s'interpénètrent au XX<sup>ème</sup> siècle par le biais de l'écriture. Ils ont été au centre de plusieurs études intéressantes qui ont, depuis lors, fait avancer les réflexions. Dans notre recherche, nous allons de l'étude d'une musique du texte qui se veut généralement métaphorique (et se présente de manière subjective) pour arriver à une musique textuelle technique fondée sur l'existence de codes musicaux contenus dans une partition. Cette musique du texte a évolué grâce à l'apport d'auteurs comme Genette<sup>8</sup>, Greimas<sup>9</sup> pour les plus anciens et Jean-Jacques Nattiez<sup>10</sup>, Aude Locatelli<sup>11</sup> pour les plus récents (la liste est non exhaustive). Genette<sup>12</sup> à travers sa notion de « figure<sup>13</sup> », fraye un chemin d'analyse objectif en tant que cette dernière représente le morphe, en d'autres termes un agent ou un indice manifeste du phénomène littéraire et/ou musical. En ayant recours à la notion de « figure<sup>14</sup> », nous sommes loin de la musique essentiellement basée sur des onomatopées. Bien au contraire, cette musique du texte s'entend à travers son propre langage. Ce langage musical généralement codé, va prendre forme par l'étude des *figures musicales narratives*<sup>15</sup> dont l'objectif est de comprendre le fonctionnement de tout un système de signes. Ce système entendu comme figures du discours permettra de rendre manifestes les choses et concepts à travers les mots et exposera également leur manière de communiquer. Le discours de Greimas<sup>16</sup> va plutôt développer une étude sémiotique du texte en mettant en exergue ses notions d'*actants*<sup>17</sup>, de *schéma actanciel*<sup>18</sup>, de *carré sémiotique*<sup>19</sup> afin de générer une

---

<sup>8</sup> Genette (G.), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

<sup>9</sup> Greimas (G. A.), *Sémantique Structurale recherche de méthode*, Paris, Puf, 2002.

<sup>10</sup> Nattiez (J.-J.), *Fondement s d'une sémiologie de la musique*, « coll. Esthétique » Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

<sup>11</sup> Locatelli (A.), *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, « coll. Que sais-je ? », Paris, Puf, 2001.

<sup>12</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

<sup>13</sup> La notion de figure implique la représentation esthétique ou la connotation du sens par un élément bien précis. Elle est selon Genette l'expression de chaque instance textuelle capable de porter le sens narratif.

<sup>14</sup> La notion de figure, *Op.cit.*

<sup>15</sup> Expression qui traduit la structure des figures narratives s'organisant à la manière des structures harmoniques et ou mélodiques musicales d'un point de vue esthétique.

<sup>16</sup> Greimas (G. A.), *Sémantique Structurale recherche de méthode*, *op.cit.*

<sup>17</sup> L'actant se définit comme l'ensemble des rôles et des relations qui permettent le fonctionnement d'un récit par acte. Ce concept a été créé par Greimas en 1961 par le biais du schéma actanciel et fut publié dans son ouvrage *Sémantique Structurale*.

<sup>18</sup> Le schéma actanciel est le réseau de communication narratif existant entre les différents actants dans un texte en vue d'agir pour ou contre la possession d'un objet de quête. Autrement dit, chaque actant a un rôle à jouer dans la quête ou non de l'objet désiré par le sujet ; ce réseau se présente en trois axes : l'axe du désir reliant le sujet et l'objet par sa quête, l'axe du pouvoir qui met en exergue la pression exercée par l'adjuvant (pression positive) et l'opposant (pression négative) sur le sujet et l'axe de la communication ou l'axe du savoir qui permet la transmission du message finale notamment la réalisation de la performance ou non du sujet entre le destinataire et le destinataire.

signification de l'ensemble des actions narratives pouvant s'apparenter à la structure musicale et dire comment ce système signifie ? Partant des études sémiotiques de Greimas<sup>20</sup>, Márta Grabócz<sup>21</sup> a d'ailleurs comparé le parcours sémiotique textuel à quelques mouvements dans les formes sonates de Mozart<sup>22</sup> et Beethoven<sup>23</sup> :

Les quatre étapes établies d'après le second modèle de Greimas sont les suivantes : 1) situation (ordre) initiale ; 2) méfait ou manque ; 3) intrigue : lutte, série des trois épreuves ; 4) rétablissement de l'ordre initial ou proposition d'un nouvel ordre en fin de parcours, C'est ainsi qu'à l'intérieur de la forme sonate peut naître (dans quelques mouvements de Mozart et dans le style tardif de Beethoven) la forme romantique par excellence : la forme « théléologique » (forme à développement continu) dans laquelle l'idée finale donne sens au parcours entier et éclaire le pourquoi des déviations d'avec la forme sonate canonique. p. 33

Ils se caractérisent par leurs différentes propriétés stylistiques qui dévoilent leur spécificité et révèlent un ensemble de codes mathématiques, physiques, vocaux, acoustiques et langagiers ; ce qui justifie la formulation de notre recherche qui s'énonce de la manière suivante :

Littérature et Musique : essai poétique d'une prose narrative musicalisée dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard<sup>24</sup>, *Ritournelle de la faim* de Jean-Marie-Gustave Le Clézio<sup>25</sup>, *Jazz* de Toni Morrison<sup>26</sup> et *Les Ruines de Paris* de Jacques Réda.<sup>27</sup>

---

<sup>19</sup> Le carré sémiotique désigne un réseau de concepts représenté visuellement sous forme de carré permettant l'articulation des analyses par opposition en multipliant le nombre des classes analytiques d'une opposition donnée de deux à quatre, huit et même à dix. Nous avons comme exemple l'opposition vie/mort qui deviendra vie, mort, vie et mort, mort-vivant ou ni vit ni mort, ange, etc.

<sup>20</sup> Greimas (G. A.), *Sémantique Structurale recherche de méthode*, op.cit.

<sup>21</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, Signification*, Paris, Harmattan, 2009 ;

<sup>22</sup> Wolfgang Amadeus Mozart ou Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart est un compositeur allemand né à Salzbourg (principauté du Saint-Empire romain germanique) le 27 Janvier 1756. Il est l'auteur de près de 626 œuvres répertoriées dans le catalogue Köchel. Son art musical se démarque de celui des autres auteurs en ce qu'il est un brassage de plusieurs genres musicaux de son époque. Cette vue panoramique de son art est intéressante puisqu'à ce dernier, s'ajoute la maîtrise de plusieurs instruments notamment le piano et le violon. Il laisse à la postérité le concerto, la symphonie et la sonate qu'il perfectionne et qui deviennent plus tard les principaux genres musicaux classiques. Il fait partie des plus grands maîtres de l'Opéra et comme Beethoven, Mozart était très célèbre car, à son nom étaient associés les mots « génie et virtuosité ». Il meurt le 16 Décembre 1791 à Vienne, à l'âge de 35 ans.

<sup>23</sup> Ludwig Van Beethoven est l'un des compositeurs les plus célèbres que le monde musical ait connu. D'origine allemande, il naît à Bonn le 16 ou le 17 Décembre 1770 et tire sa révérence à Vienne le 26 Mars 1827. Beethoven est, après Haydn, Mozart et Gluck, le dernier grand représentant du classicisme Viennois mais aussi l'une des figures musicales à avoir participé à l'évolution de la musique vers le romantisme. Il influence considérablement la musique occidentale pendant plus de la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sa pièce la plus célèbre est « musique symphonique ».

<sup>24</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>25</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>26</sup> Morrison (T.), *Jazz*, New York, 1st trade ed, 1992.

<sup>27</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993.

Ainsi articulée, notre recherche consiste à étudier les éléments narratifs, discursifs et sémantiques des trois corpus en relevant dans le texte littéraire en général et partant de la trame narrative, des codes musicaux. Il est question de lire à travers les mots, les choses, les phrases c'est-à-dire les structures textuelles, une certaine musicalité du texte littéraire. En effet, dans l'ensemble des corpus, la musique textuelle se donne à lire au moyen des éléments rhétoriques comme la succession des mots dans les phrases pour dire les accords dits narratifs et énoncer une certaine harmonisation grammaticale des éléments de la phrase. La présence des chiffres 2,3,4,5, 6 chez nos trois auteurs et des termes relevant de la technique musicale comme "trios à trois voix, Arpèges, solfège" chez Pascal Quignard<sup>28</sup>, mais aussi le schéma tripartite composé par Dorcas, Joe Trace et Violette chez Toni Morrison<sup>29</sup>, les expressions comme clé de Do, contre-ut, contrepont des flûtes chez Jacques Réda<sup>30</sup> et les moments de la narration énoncés formellement par la structure également tripartite notamment la maison mauve, la chute et le silence chez Le Clézio<sup>31</sup>, témoignent des codes numériques musicaux qui permettent d'envisager l'existence d'une partition musicale cachée sous les mots. La polyphonie de l'espace narratif, les multiples voix narratives ainsi que les onomatopées ou vocalises rendent raison d'une harmonisation vocale, une orchestration musicale rythmée par une acoustique instrumentale bien précise. Chez Quignard<sup>32</sup>, nous avons la viole aux sept cordes de monsieur de Sainte Colombe, ainsi que les violes de Toinette et Madeleine. Chez Le Clézio<sup>33</sup>, le piano joue la symphonie textuelle contrairement à *Jazz* de Toni Morrison<sup>34</sup> dans lequel les personnages jouent de la clarinette, du saxophone et de la trompette. La différence se fait remarquer chez Réda<sup>35</sup> qui par une combinaison de mots, expose la musique textuelle par une description imagée de l'Orgue à la page 36 :

Je me convaincs que c'est ce temps-là, sans doute, que j'aime encore le mieux, avec certains soirs qui finissent par être comme affolés de tendresse sous le poids d'or de plus en plus lourd, où fuit de plus en plus vite les

---

<sup>28</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>29</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>30</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>31</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>32</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.* p.7

<sup>33</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.* p.7

<sup>34</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.* p.7

<sup>35</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.* p.7

ombres qui se rejoignent à la longue, se confondent, inondent, rétablissent la paix. Si le vent tombait ce serait presque instantanément la pluie, mais aussi pour très peu d’instant, car il fuse autant de ciels au ciel que de registres et de jeux dans un orgue. Les bourdons ronflent au-dessus de ma tête et sur les entrepôts, un fond de voix céleste s’amplifie dans la stricte armature des gazomètres.

Dans cet exemple, « *le poids de l’or de plus en plus lourd* » met en évidence la dimension impressionnante de cet instrument qui laisse s’échapper plusieurs sons forts, graves mais harmonieux entre eux « *où fuient de plus en plus vite les ombres qui se rejoignent à la longue* ». Ces sons venant de plusieurs types d’instruments énoncés par le terme « *registres* » que traduit « *le vent* » contenus dans l’orgue semblent tout d’abord se confondre avant de trouver le parfait équilibre. Cela se justifie par les expressions « *se confondent, inondent, rétablissent la paix* ». Après cette longue construction imaginée, Réda<sup>36</sup> nomme l’instrument auquel il fait allusion « l’orgue » en explicitant la puissance et la tonalité instrumentale du son en exercice c’est-à-dire un ton grave, une voix basse traduit par le terme « les bourdons » dans la phrase : « les bourdons ronflent au-dessus de ma tête et sur les entrepôts » sans omettre l’emploi de l’amplification de la voix par les gazomètres<sup>37</sup> qui met en évidence les tuyaux généralement d’étain en montre à travers lesquels la diffusion des sons est régulée ; et enfin son étendue sonore « il fuse autant de ciels au ciel ». La musique du texte littéraire du XXème siècle est donc un terrain à exploiter esthétiquement car, comme avec le procédé technique de Réda<sup>38</sup> notamment la combinaison des mots et expressions, elle fait corps avec les structures grammaticales et sémantiques.

Avec cette musique technique de nos corpus, nous sommes bien plus avancé que les techniques de style de l’Ars Nova<sup>39</sup> qui revendiquait plus d’expressivité et mieux encore, de liberté dans les notations rythmiques du motet<sup>40</sup> et dont la figure de proue l’ayant porté assez

---

<sup>36</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>37</sup> Le gazomètre désigne selon le dictionnaire électronique Reverso, un « réservoir où le gaz de ville est emmagasiné sous une pression constante ». Les gazomètres traduisent donc plusieurs réservoirs. Ils sont donc employés par Réda pour dire le mode de diffusion de chaque son émis par chaque instrument composant l’orgue.

<sup>38</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>39</sup> L’Ars Nova désigne l’ensemble de la musique polyphonique européenne du Moyen Age (XIVème siècle).

<sup>40</sup> Selon le dictionnaire de la musique de Marc Vignal, le motet est d’abord au Moyen Age une voix de la polyphonie, puis l’ensemble de la composition où figure cette voix. Le motet médiéval est exclusivement polyphonique, et le terme se réfère principalement à la forme, de sorte qu’il s’applique indifféremment à la musique religieuse ou profane. A partir du XVI e siècle au contraire, il se réfère principalement à sa destination religieuse, et comme tel peut faire appel aux formes plus diverses, y compris monodiques. Au sens premier, le terme motet désigne un texte mis sur les parties vocalisées de l’organum, et par extension la voix munie de ce texte, avant de s’étendre à l’ensemble de la composition. Ce sens a été longtemps conservé, et jusqu’à la fin du XIVe siècle au moins, on a continué à appeler motet, dans une polyphonie, la partie située immédiatement au-

loin demeure Philippe de Vitry.<sup>41</sup> Ce dernier impulse et développe la *notation franconienne*<sup>42</sup> que l'on peut illustrer avec le *Codex d'Ivrea* (qui réunit un peu plus de trente motets<sup>43</sup> dont 25 réalisations de l'ordinaire de la messe et des chants profanes notamment des chaces<sup>44</sup>, des canons<sup>45</sup>, des rondeaux<sup>46</sup>, des virelais<sup>47</sup> dont certaines pièces sont attribuées à Vitry<sup>48</sup> et d'autres à Guillaume de Machaut<sup>49</sup>) ou le motet<sup>50</sup> du *Roman de Fauvel* (recueil satirique phare dont les pièces musicales illustrent le style relatif à l'Ars Nova<sup>51</sup>) ; il établit aussi une égalité entre les mensurations ternaires et binaires (les mesures binaires seront acceptées car à cette époque, le rythme ternaire était le seul connu et était considéré comme

« *Tempus perfectum en vertu d'un symbolisme hérité des théories pythagoriciennes transmises par le philosophe Boèce, néo-pythagoricien du V<sup>e</sup> siècle, vénéré par tous les musiciens du Moyen Âge* ». )<sup>52</sup>

---

dessus du ténor, de même que triple et quadruple les voix situées au-dessus du motet, même quand cette numérotation ne correspondait plus à la réalité.

<sup>41</sup> Philippe de Vitry (1291-1361) est un théoricien de la musique, un poète et un compositeur français. Il est connu pour ses nombreuses compositions et ses poèmes qui vont d'ailleurs faire de lui l'un des plus éminents intellectuels de son temps selon le dictionnaire électronique « Encyclopædia Universalis. Sa particularité se voit dans son apport musical qui n'est pas des moindres car, il est l'auteur du célèbre traité de l'Ars nova vers 1320 qui va impulser une énorme révolution des techniques musicales dans la musique occidentale. Il propose par exemple de nouvelles techniques de notation et de composition en expliquant les nouveaux principes de la notation proportionnelle (nota mensurabilis) et « détaille les différents usages et significations de la notation bicolore (notes noires et notes rouges) et ajoute des divisions de valeur (prolongations) au nouveau système de notation musicale ». Cf. Universalis, « PHILIPPE DE VITRY (1291-1361) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 février 2014. URL : <http://0-www.universalis-edu.com.portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/philippe-de-vitry/>

<sup>42</sup> Selon Roger Blanchard dans son article consacré à l'Ars nova et ses techniques esthétiques révolutionnaires, une notation est dite franconienne lorsque celle-ci se caractérise par « l'attribution aux notes de formes différentes selon leur durée ; ainsi se précisent les figurations de la longa, de la brevis et de la semi-brevis ».

<sup>43</sup> Le motet, *Op.cit.*

<sup>44</sup> Les chaces sont des pièces de musique à trois voix dont deux en canon strict et une instrumentale.

<sup>45</sup> Les canons sont des compositions à plusieurs voix, qui se relaient successivement.

<sup>46</sup> Les rondeaux sont des poèmes sur deux rimes avec une répétition des vers.

<sup>47</sup> Les virelais sont des anciens poèmes de quatre strophes basés sur deux rimes.

<sup>48</sup> Philippe de Vitry, *Op.cit.*

<sup>49</sup> Guillaume de Machaut (vers 1300-1377 à Reims) est au côté de Vitry, l'un des plus grands compositeurs et célèbres écrivains français qu'a connus le XIV<sup>e</sup> siècle. Dans son œuvre en général, il défend une certaine pensée humaniste qui consiste à allier les lumières d'un clerc et la vaillance chevaleresque. Dans ces œuvres, il manie les allégories de la nature, l'espérance, la plaisance, le Doux penser pour inspirer le sens du poète. Il maîtrise la composition de plusieurs genres poétiques d'expression musicale. Il compte à son actif environ 400 poèmes répartis de la manière suivante : les virelais (39), les rondeaux (76), les ballades (235), les chants royaux (7), les lais (24), les complaintes (10). Il fait partie des auteurs ayant codifiées et perfectionnées les formes fixes qu'il représente très bien dans ses poèmes narratifs tels que *Le Remède de fortune* et *Le Voir Dit*.

<sup>50</sup> Le motet, *Op.cit.*

<sup>51</sup> L'Ars Nova, *Op.cit.*

<sup>52</sup> Roger Blanchard, « ARS NOVA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 février 2014. URL : <http://0-www.universalis-edu.com.portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/ars-nova/>

pour un développement assez varié, complexe et hermétique des notations musicales qui causeront sa fin à la limite du XIV au XV<sup>e</sup> siècle. Cette complexité est visible dans les énigmes rythmiques difficiles à résoudre ou des artifices graphiques qui sont identifiés dans l'article de Roger Blanchard<sup>53</sup> par le rondeau (inclus dans le recueil de Ballades, motets et de chansons) titré *Belle, Bonne, Sage* de Baude Cordier<sup>54</sup> dont les portées sont disposées en forme de cœur pour ne citer que celui-ci.



Figure 1: *Recueil de ballades, de motets et de chansons : Belle Bonne et Sage*

<sup>53</sup> Roger Blanchard, *Op.cit.*

<sup>54</sup> Baude Cordier est un compositeur français dont les œuvres musicales se caractérisent par une représentation des partitions en formes complexes donc difficiles à déchiffrer : cercles, cœurs, compas et bien d'autres.

A l'instar de l'Ars Nova<sup>55</sup> qui sublime les chants de l'ordinaire de la messe, l'Ars Antiqua<sup>56</sup> (XII et XIII<sup>e</sup> siècle) suivant l'esthétique de l'École de Notre-Dame<sup>57</sup> qui a toujours cultivé la polyphonie religieuse, va plutôt axer son innovation dans la composition des chants des offices, du propre de la messe. Cette période va être esthétiquement marquée par l'élaboration des genres musico-littéraires, monodiques et polyphoniques et sera l'instigateur de la codification des genres musicaux notamment le motet<sup>58</sup>, l'organa<sup>59</sup>, le conduit<sup>60</sup>, la ballade<sup>61</sup>, le rondeau<sup>62</sup>, le virelai<sup>63</sup> et bien d'autres, de l'évolution de la notation musicale (qui permettra de préciser les durées et les hauteurs sur les partitions musicales dans la moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) et des modes rythmiques et surtout vocaliques dont les précisions techniques sont bien visibles dans l'exercice du chant religieux. Nous notons par exemple, la démultiplication des voix qui passent de deux à trois et quatre (organum, duplum, triplum et quadruplum) tout ceci par l'entremise du mouvement parallèle des voix (organum), le mouvement contraire (déchant) et l'emploi des vocalises (organum fleuri). Avec l'Ars Antiqua<sup>64</sup>, le rythme ternaire est le mieux adapté pour les genres musicaux de cette période

---

<sup>55</sup> L'Ars Nova, *Op.cit.*

<sup>56</sup> Selon Edith Weber dans son article « ARS ANTIQUA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 février 2014. URL : <http://0-www.universalis-edu.com.portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/ars-antiqua/>  
« L'expression ars antiqua (forgée par les historiens de la musique – par opposition au nom du traité Ars nova, rédigé par Philippe de Vitry, s'appliquant à l'époque de Guillaume de Machaut en France et Francesco Landini en Italie, au XIV<sup>e</sup> siècle) désigne l'école musicale parisienne des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et, plus particulièrement, la musique médiévale française de 1230 à 1320 environ. Le mot « ars » signifie « science » et, par extension, science musicale. Cette acception vise les traités théoriques du XIII<sup>e</sup> siècle, la monodie (manuscrits d'Adam de la Halle, corpus des troubadours et des trouvères, drames liturgiques), la polyphonie (organa, motets, rondeaux, conduits), les premiers grands maîtres dont les œuvres sont signées ou attribuables (Léonin, Pérotin) ».

<sup>57</sup> L'École de Notre-Dame est l'une des quatre périodes médiévales les plus importantes qui a vu naître des styles nouveaux notamment la composition du premier genre polyphonique l'« Organum » même si, cette dernière (la polyphonie) est encore selon Jacques Chailley et Michel Philippot dans leur article intitulé « Polyphonie » très primitive. A partir de cette période donc au IX<sup>e</sup> siècle, les chants collectifs se voient mieux élaborés au niveau de leur mise en scène en s'éloignant parfois du contexte religieux. Nous notons également une évolution de la poésie avec les troubadours et les trouvères mais aussi, le début en 1163, de la construction de la cathédrale Notre-Dame qui va être à l'origine de la création d'un groupe de compositeurs appelé « l'école de Notre-Dame de Paris » qui vont perfectionner la polyphonie. Ensuite suivra la création du motet, le perfectionnement de l'écriture musicale (neume et trope) et l'apparition d'instruments de musique dans la musique dite sacrée dont l'une des figures de proue est Adam de la Halle (1240-1285), grand musicien de l'époque et qui assurera d'ailleurs la transition avec l'Ars Nova.

<sup>58</sup> Le motet, *Op.cit.*

<sup>59</sup> Organa, organ ou du latin organum, est l'un des plus grands instruments de musique à clavier appartenant à la famille des vents. Il est l'ancêtre de l'orgue tel que nous le connaissons aujourd'hui.

<sup>60</sup> Le conduit ou conductus est selon Edith Weber, un chant latin de caractère paraliturgique qui durant le XII et XIII<sup>e</sup> siècles, accompagne un déplacement. Il désigne un mode d'harmonisation « note contre note ». Cf « ARS ANTIQUA ».

<sup>61</sup> La ballade est un petit poème narratif en strophe avec un refrain et terminant par un envoi, c'est-à-dire une strophe plus courte. Elle désigne aussi une chanson, un chant, une complainte.

<sup>62</sup> Le rondeau, *Op.cit.*

<sup>63</sup> Le Virelai, *Op.cit.*

<sup>64</sup> Ars Antiqua, *Op.cit.*

notamment le motet<sup>65</sup>, le rondeau<sup>66</sup>, le virelai<sup>67</sup>, le lai<sup>68</sup>, le chace<sup>69</sup>...sans oublié l'admission des consonances parfaites telles que l'unisson, l'octave, la quarte, la quinte qui viennent enrichir toutes les techniques rythmiques de ces genres.

Ce petit saut dans l'art musical ancien démontre que, depuis les temps anciens la musique a connu plusieurs mutations qui, parvenues au XX<sup>ème</sup> siècle, ont créé une sorte de structure qui se renouvelle continuellement non plus seulement par la polyphonie des formes mais aussi, par la singularité esthétique de chaque auteur-musicien. Cela signifie qu'au XX<sup>ème</sup> siècle, nous n'avons plus seulement affaire aux musiciens qui enrichissent le style musical, nous avons désormais des auteurs-musiciens qui à travers les structures textuelles, développent de nouvelles formes de musique dont l'essence même est le mot et dont la musique générée par celui-ci est fonction de l'affinité que l'auteur entretient avec tel ou tel genre de musique.

Sans établir définitivement une rupture dans l'amorce de notre recherche, il conviendrait de définir les deux concepts auxquels elle est attachée. Selon *Le petit Larousse illustré 2011*, la littérature est un

« Ensemble des œuvres écrites ou orales auxquelles on reconnaît une finalité esthétique ».

Du latin *musica*, de *musa*, muse, la musique quant à elle, désigne de manière générale

« L'art de combiner des sons ; ensemble des productions de cet art ; théorie de cet art ».

Cette définition de la musique varie selon les auteurs et en fonction de leurs réflexions personnelles, notamment, dans les domaines philosophique et mathématique.

Platon dit d'elle qu' « elle est techné et non science, on peut aussi envisager de l'utiliser avec prudence à des fins pédagogiques »<sup>70</sup>, tandis que Pythagore par exemple, la réduit au nombre. Pour lui et ses disciples l'harmonie musicale sous entendue la musique est

---

<sup>65</sup> Le Motet, *Op.cit.*

<sup>66</sup> Le Rondeau, *Op.cit.*

<sup>67</sup> Le virelai, *Op.cit.*

<sup>68</sup> Le lai est un poème à forme fixe qui peut être narratif ou lyrique et qui avait le sens de « chant » ou était nommé « mélodie » au Moyen Age. C'est une forme poétique et musicale de la littérature ancienne

<sup>69</sup> Le chace, *Op.cit.*

<sup>70</sup> Fubini (E.), *Les Philosophes et la Musique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983, 290p. p.23.

Essentiellement conçue...comme l'unification des contraires...ce concept d'harmonie est étroitement lié à celui de nombre, encore plus obscur et confus. Celui-ci serait ce qui permet de connaître la nature de toute chose ou, comme le dit encore Aristote en parlant des pythagoriciens, la substance de toute chose... En fait, selon les pythagoriciens, la nature réelle de l'harmonie et du nombre est révélée par la musique.<sup>71</sup> p.17-18

Cette pensée est clarifiée par Aristote qui stipule que : « *pour l'école pythagoricienne le nombre et par conséquent la loi mathématique représente le fondement de l'harmonie, donc de la musique* ». <sup>72</sup>

Bien plus, la pensée d'Aristote coïncide avec les Propos d'un autre philosophe appelé Philolaos. Ce dernier dit de l'harmonie qu'elle « *naît seulement des opposés, car elle est unification de plusieurs termes mêlés et accord d'éléments contraires* ». <sup>73</sup>

Ces différentes définitions ne se limitent pas seulement à exposer la matière harmonique mais à traduire également une certaine ossature schématique qui sera lue plus tard à travers un système d'écriture particulier. Ce système d'écriture comprend les tablatures chiffrées en nombre pour traduire le rythme et situer la position des doigts sur un instrument de musique, les notes de musique qui sont numérotées en français de 1 à 7 et correspondent respectivement à Do, ré, mi, fa, sol, la et si et la durée des figures de silence qui sont les éléments fondamentaux d'une partition. L'accent est mis sur Pythagore car il perçoit dès les débuts, l'affinité, voire le lien, entre la musique et la mathématique. Ses théories sur l'harmonie musicale laissaient déjà présager une structuration numérique, mathématique voire scientifique de la chose musicale. Ces définitions nous poussent à préciser que notre étude prend appui sur le seul langage qui permettra de dégager l'essentiel du discours musical. Il est question dans notre étude de lire une musique narrative à travers les trames de nos différents corpus. Cette musique narrative que nous nommerons aussi sous le vocable de symphonie textuelle, nous fera déboucher sur une musique révélant quelques données réelles mais demeurant insuffisantes pour envisager une exécution acoustique et/ou vocale à travers les combinaisons d'accords et d'autres phénomènes vocaliques présents dans les textes. Chez Quignard<sup>74</sup> par exemple, la note Si (dont l'inclinaison mélancolique révèle qu'il s'agit d'une

---

<sup>71</sup>Fubini (E.), *Les Philosophes et la Musique, Op.cit.* p.17-18.

<sup>72</sup> *Idem*, p.20.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>74</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

note mineure) (p.47) semble être la note de départ du *Tombeau des Regrets*, elle est clairement révélée par le narrateur. Tandis que chez les autres auteurs, notamment Le Clézio<sup>75</sup>, Toni Morrison<sup>76</sup> et Jacques Réda<sup>77</sup>, l'étude du type de musique énoncé dans les textes permet de déterminer avec une « quasi exactitude », la note de départ. Dans *Ritournelle de la faim*<sup>78</sup>, la définition du boléro de Maurice Ravel<sup>79</sup>, son fonctionnement et l'esthétique du pessimisme du texte de Le Clézio<sup>80</sup> suffisent semble-t-il, à nous dire que la note de Do mineur marque le point de départ de la symphonie le clézienne.<sup>81</sup> Quant aux symphonies rédienne<sup>82</sup> et morrisonienne<sup>83</sup>, elles s'énoncent respectivement en *contre-ut* (p.52) et en *Sib* à travers l'emploi et la description de la clarinette. A la page 15 de *Jazz*<sup>84</sup>, la clarinette est associée « *aux voix tristes des femmes* » ce qui met en lumière des voix sopranos qui nous permettent d'affirmer que l'instrument dont il s'agit est la clarinette soprano. Cette dernière est également associée aux instruments de la famille des cuivres que la narratrice traduit à travers l'emploi des objets en acier comme :

« *les clochers des églises et les entrées cuivre et crème des immeubles résidentiels...* ». p.15

Il y a également l'emploi aux pages 16-17 du saxophone ténor traduit par la phrase :

« *un homme de couleur qui souffle dans un saxo descend du ciel en planant* » qui semble justifier la présence d'un *Sib* car cette phrase décrit le passage des voix sopranos des femmes à la voix grave de l'homme de couleur. Cette transposition vocale semble décrire la technique de bémolisation du Si.

La musique textuelle que nous entendons analyser, révèle la particularité du XX<sup>ème</sup> siècle. Une particularité qui est de l'ordre de plusieurs mutations esthétiques non régies par les carcans de l'écriture traditionnelle c'est-à-dire les codes langagiers comme la chronologie

---

<sup>75</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>76</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>77</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>78</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>79</sup> Maurice Ravel est un musicien, auteur d'une musique de ballet répétitif appelée le Boléro. Musique symphonique simple jouée en 17 minutes, elle débute sur une note de Do et s'achève sur cette même note.

<sup>80</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>81</sup> Adjectivation du nom Le Clézio.

<sup>82</sup> Adjectivation du nom Réda.

<sup>83</sup> Adjectivation du nom Morrison.

<sup>84</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

narrative, l'unicité du sens et bien d'autres. L'esthétique postmoderne stimule le principe de variabilité autrement dit, elle est autonome et constamment soumise à des interprétations multiples. Bien plus, elle rejette la fixité du sens et favorise son éclosion par le phénomène de la discontinuité auquel chaque texte postmoderne est soumis. L'esthétique postmoderne fonctionne comme un outil linguistique sur lequel viennent également se greffer plusieurs métalangages comme ceci est le cas dans nos corpus notamment *Tous Les matins du monde*<sup>85</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>86</sup>, *Jazz*<sup>87</sup> et *Les Ruines de Paris*<sup>88</sup>, qui traitent de la musique. Le texte littéraire se voit donc envahi par les codes musicaux qui sont à leur tour masqués par *les mots et les choses*<sup>89</sup> ayant un rapport avec la musique. Ces marquages particuliers des codes de musique dans nos corpus, justifient l'intérêt de notre analyse et nous permettent d'explorer de manière innovante l'esthétisation du phénomène musical dans les textes du XX<sup>e</sup> siècle.

Etant consciente que certains de nos corpus ont déjà fait l'objet de plusieurs études narratives ayant un rapport métaphorique avec la musique notamment *Tous Les matins du monde*<sup>90</sup> et *Jazz*<sup>91</sup>, nous entendons les explorer autrement en mettant en exergue l'étude du langage.

Cette étude rendue complexe par le caractère éclaté et libéral de l'esthétique vingtiémiste sera possible par le recours à la poétique textuelle ; grille de lecture essentiellement basée sur les propriétés du langage. En d'autres termes, la poétique textuelle va nous permettre d'analyser les procédés linguistiques (grammaticaux) afin d'élucider ce que l'on entend par « musique du texte ». En effet, dans nos corpus (*Tous Les matins du monde*<sup>92</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>93</sup>, *Jazz*<sup>94</sup>, *Les Ruines de Paris*<sup>95</sup>), les structures langagières exposent une écriture discontinue tant sur le fond que sur la forme. Cette écriture aux allures catastrophiques se lit sur le fond lorsque les trames narratives étudiées exposent des structures narratives remarquablement éclatées. Chez Toni Morrison<sup>96</sup>, nous relevons un interminable processus d'enchâssement des récits courts concernant certains personnages comme les récits

---

<sup>85</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>86</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>87</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>88</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>89</sup> Expression empruntée à Michel Foucault.

<sup>90</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>91</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>92</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>93</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>94</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>95</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>96</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

de la mort de Dorcas et l'histoire des habitants d'Harlem. Il s'agit des récits de Malvonne (p.51-54), True Belle (p.26), Joe Trace et Violette (p.39-41). Chez Le Clézio<sup>97</sup> nous notons la présence des analepses lorsque le narrateur suite à l'action d'un personnage du texte, interrompt la trame narrative afin d'exposer l'histoire passé de ce dernier (exemple de l'histoire de Xénia (p.28)). Chez Quignard<sup>98</sup> le fond est marqué non seulement par les analepses liés au souvenir de madame de Sainte Colombe (p.19) mais aussi par l'apparition de son spectre (p.36-37). Sur la forme, les textes de Le Clézio<sup>99</sup> et de Jacques Réda<sup>100</sup> constituent des modèles remarquables avec la présence des différentes formes de texte. Chez Le Clézio<sup>101</sup>, nous notons une fragmentation de la trame narrative en trois parties « *La Maison mauve, La Chute et Le Silence* », des listes écrites en italique ou disposées sous des formes éclatées ; ce qui est également le cas chez Réda<sup>102</sup> lorsqu'il insère des comptines et des refrains (p.22-23) ou des titres (dans tout le texte, p.9, 39, 65 et bien d'autres) pour chacune des séquences ou étapes de marche du promeneur. Nous relevons aussi que certaines de ces séquences sont en italique (p.74-75). Chez Morrison<sup>103</sup>, des guillemets hors du commun comme à la page 208 attirent notre attention ainsi que certains mots écrits en gras (p.111). Chez Quignard<sup>104</sup> la trame narrative est également fragmentée en chapitres. Tous ces éléments formels représentent des traits particuliers du texte aussi appelés *éléments morphologiques du langage*. C'est d'ailleurs à ce titre que la poétique textuelle se trouve convoquée car, comme le stipule Todorov, *elle marque la prééminence du langage dans la mesure où il doit exister dans la linguistique une poétique*. La morphologie descriptive des énoncés des textes étudiés (nos corpus) nous permet donc de procéder à une analyse linguistique sur le plan structural et sémantique visant à élucider et à comprendre le fonctionnement des manifestations diverses de la musique dans le texte littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le caractère particulièrement éclaté de nos corpus démontre la complexité de leurs études. En effet, on y rencontre des textes avec des narrateurs à la fois internes (par l'utilisation de la première personne « Je ») doublés d'une focalisation interventive (avec des expressions telles que « comme moi » p.11,14 ) comme ceci est le cas chez Toni Morrison<sup>105</sup>,

<sup>97</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>98</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>99</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>100</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>101</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>102</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>103</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>104</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>105</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

des narrateurs internes comme Réda<sup>106</sup> qui assume exclusivement l'acte de narration par l'utilisation permanente du pronom « je », des narrateurs extra diégétiques comme Le Clézio<sup>107</sup> qui est le seul maître de la narration car il décrit les actions de ses personnages en fonction de la caractérisation de leur aspect physique en surenchérissant sur leurs motivations subjectives (il narre par exemple l'histoire d'Ethel en intégrant ses souvenirs personnels : souvenir de sa mère, ses origines mauriciennes), des narrateurs- neutres comme dans le texte de Quignard<sup>108</sup>(qui se contente de narrer la vie de Monsieur de Sainte Colombe sans intégrer ses émotions personnelles mais plutôt rend fidèlement celles du personnage); ainsi que tous les phénomènes de polyphonie acoustique et d'ordre narratif (lieux, récits, personnages, et bien d'autres). Ces rhapsodies sémantiques et morphologiques nous invitent à mettre en évidence, une écriture incontrôlable, exposée à tous les excès en considérant le phénomène musical voire acoustique comme un *débordement de la diégèse narrative*. Cette écriture de nos corpus semble traduire cette écriture rebelle sans règles ni canevas précis née au lendemain de la guerre de 1945 qui a consisté à traduire le chaos laissé par cette dernière en littérature ; d'où la naissance de l'écriture de la déconstruction. Elle décrit simplement ce qui se présente ou existe dans l'entourage immédiat de l'auteur. En d'autres termes, les auteurs du XX ème siècle, décrivent littérairement le monde et les phénomènes tels qu'ils sont au moment de l'acte d'écriture. Ce qui nous permet d'entendre une musique plutôt spontanée des trames narratives étudiées à travers l'utilisation des mots (vocalises) et expressions comme des figures musicales. La décentralisation discursive des structures grammaticales voire linguistiques des textes étudiés témoigne du rapport schématique ou formel qui peut exister entre la fragmentation textuelle et la partition musicale. Rappelons qu'avant d'être un morceau joué qu'on entend à l'oreille, le morceau de musique préexiste sous une forme fragmentaire : la partition. Dans cette dernière, tous les éléments ou codes musicaux sont dispersés dans cet ensemble de portées sans que l'on imagine sa linéarité acoustique. De la même manière, pour appréhender les trames narratives de nos auteurs, le lecteur doit rassembler tous les fragments textuels en décelant leurs fonctionnements car, elles se présentent, à l'exception du texte de Jacques Réda *Les Ruines de Paris*<sup>109</sup>, comme des puzzles.

---

<sup>106</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>107</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>108</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>109</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

De ce qui précède, l'entreprise de notre recherche s'articule autour de deux grandes parties. Ces dernières contrôleront l'agencement chronologique de nos idées et assureront également une lisibilité pédagogique des sections énoncées. La première partie intitulée :

« *Littérature et Musique : deux notions liées dans l'histoire de la pensée esthétique et orale, approche historiographique et économie générale des notions* »

présentera une historiographie technique de la notion de musique en rapport avec l'expressivité des différentes formes musicales du Moyen Âge notamment avec la chanson de geste à travers *la Chanson de Roland* et *la chanson des troubadours* et au XIX<sup>ème</sup> siècle avec certains genres littéraires comme la poésie. Il sera question dans cette partie de mettre l'accent sur les mutations rythmiques et esthétiques qui régissent chaque forme artistique d'expression musicale en les mettant en rapport avec les règles de fonctionnement de la musique des textes des auteurs étudiés. En d'autres termes, nous examinerons la musicalité de chaque genre à travers les postulats qui les fondent en exploitant les notions de rhème (mot, manière dont la musicalité est exposée) et de thème (histoire racontée) qui permettront d'établir un lien « fonctionnel » avec les règles de la musique textuelle de nos corpus. C'est donc suivant cette logique énoncée que cette partie se déploiera à travers les chapitres suivants :

Chapitre I : De l'oralité à la musique : formes d'expressions musicales et dynamique des genres ; Chapitre II : La poésie à caractère musical chez les poètes français du XIX<sup>ème</sup> siècle ; Chapitre III : La musique : un concept au cœur de plusieurs querelles esthétiques dans la pensée littéraire et enfin, Chapitre IV : La notion de Musique chez les auteurs contemporains.

La deuxième partie (intitulée La poétique de la musique dans *Tous Les Matins du monde*<sup>110</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>111</sup>, *Jazz*<sup>112</sup> et *Les Ruines de Paris*<sup>113</sup>) quant à elle, nous permettra de décliner techniquement voire grammaticalement et lexicalement, la notion de Musique dans nos corpus en vue d'exposer une musique des mots. Les structures textuelles étudiées se verront musicaliser et laisseront entrevoir des partitions cachées. Dans cette partie, nous jouerons sur les propriétés vocaliques et bruitistes du langage contenues dans chaque

---

<sup>110</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>111</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>112</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>113</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

corpus et nous nous aiderons des théories musicales, narratologiques et sémiotiques. Ces différentes subtilités des structures narratives dans le déploiement de la musique tel qu'énoncé par nos auteurs, nous permettent d'architecturer notre argumentation par les titres suivants : Chapitre I : Essai narratif des codes rhétoriques musicaux ; Chapitre II : Rythmes et périodes narratives : le temps de la narration et le temps de la musique ; Chapitre III : L'amplitude des phrases comme vecteur de signifié musical ; Chapitre IV : Esthétique et dissémination de la prose narrative et enfin Chapitre V : Essai sur la musique et la signification de l'action narrative.

## **PREMIERE PARTIE**

### **Littérature et musique**

#### **Deux notions liées dans l'histoire de la pensée esthétique et orale: approche historiographique et économie générale des notions**

La première partie de ce travail consiste à dresser une économie générale de toutes les notions étudiées, notamment dans la littérature et la musique. Il s'agira de démontrer que chaque notion à travers ses différentes manifestations esthétiques et orales, s'est développée progressivement à travers le temps en un tout cohérent et a abouti aux formes structurales que nous connaissons aujourd'hui. Cette économie des notions ne consistera nullement en une énumération exhaustive des manifestations esthétiques et orales citées précédemment, mais plutôt à planter un décor à travers lequel finalement, la littérature et la musique ont su cohabiter dans la pensée esthétique. En effet, avant l'existence de toute littérature écrite, il y a eu l'oralité. Cette dernière se caractérise par la transmission des codes culturels, sacrés et autres des sociétés traditionnelles par la voix orale et donc indexe directement la notion de diction. Cette diction est alimentée par une langue « *parole-parlée* » qui détient des codes qui lui sont propres et se caractérise par sa capacité à s'adapter aux situations d'énonciation particulière. Ces articulations vocales sont donc susceptibles d'être entendues par tous, notamment les contes, les blagues, les devinettes, les comptines, les épopées, les légendes ou autres, trouvent également leur existence en littérature par leur transcription écrite. Ceci même si cette transcription écrite ne garantit pas toujours une sauvegarde totale voire l'essence même des modalités de l'âme populaire du discours oral. La littérature va de ce fait, tenter de traduire fidèlement les voix orales par le biais de l'écriture en s'armant de tous les paramètres générant une activité orale à savoir l'image (cérémonies traditionnelles, écriture des contes, discours des sages), l'emploi du discours direct, des mots et les choses sonores (vocalises), l'insertion des langues anciennes ou sacrées (dialectes) et la musique qui accompagnait généralement l'acte de parole dans les sociétés orales. Il y a donc dans la littérature, à travers les mots, une certaine mise en scène de la structure orale dans la structuration narrative, l'articulation du récit et la beauté des paroles illustrées par les métaphores et proverbes, ce qui permettra de taxer plus tard ce type de littérature : « *littérature orale* ». Cette dernière participera à la naissance dès l'Antiquité, d'autres

manifestations textuelles d'ordre oral (ou de genre oral) comme les Chansons de geste dont le chant le plus célèbre voire le plus ancien en France est *la Chanson de Roland*. Avec cette dernière, naît une musique épique qui se déploie par les « *airs sur lesquels se chantaient les compositions narratives* ». <sup>114</sup> A ce stade, les prouesses des héros (caractéristiques de cette chanson) ne se contentent plus seulement d'être déclamées, elles sont également chantées. En d'autres termes, le récit des faits exposés était animé par une mélodie. Ce sont donc les troubadours et les trouvères qui étaient les acteurs et les compositeurs de cet art profane, agréable grâce à ses répétitions de phrases sans omettre son rythme qui est soit

« *dactylique du IIIe mode pour le décasyllabique, soit trochaïque ou iambique pour les chansons de geste, moins nombreuses, qui emploient le vers de huit syllabes, à quatre accents, comme les chansons épiques religieuses et Gormont* » <sup>115</sup>.

A l'instar de ces manifestations de genre et au côté des différents styles qui ont jalonné la musique durant les périodes clés du Moyen Âge notamment *la musique grégorienne, l'école de Notre Dame* <sup>116</sup>, *l'Ars Nova* <sup>117</sup> et la Renaissance, se dessine un squelette esthétique musical qui coordonnera définitivement l'exercice musical en France et dans toute l'Europe. Nous notons par exemple, avec l'invention de l'imprimerie de Gutenberg (1455), l'invention de l'impression musicale par Hahn à Rome en 1476 pour la musique classique, l'impression de la première partition musicale polyphonique par Ottaviano Petrucci en 1501, l'écriture des tablatures permettant une large diffusion des œuvres musicales, la naissance à Venise en 1550-1610 du style polychoral qui donnera à la musique européenne ses lettres de noblesse mais aussi, l'acceptation des tierces et sixtes comme consonances qui étaient rejetées au Moyen-âge, le passage de *la gamme pythagoricienne* <sup>118</sup> à *la gamme de Zarlino* <sup>119</sup> durant la renaissance...

---

<sup>114</sup> Beck (J.), *La Musique des chansons de geste*. In : Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres, 55<sup>e</sup> année, N.1, 1911. p.39-45.

<sup>115</sup> Beck (J.), *La Musique des chansons de geste*, *Op.cit.*

<sup>116</sup> L'école de Notre Dame, *Op.cit.*

<sup>117</sup> L'Ars Nova, *Op.cit.*

<sup>118</sup> La gamme pythagoricienne (créée par ses disciples) est celle qui s'appuie exclusivement sur une succession de quintes en ignorant les autres harmoniques de la fréquence ou la note fondamentale. Elle est bien schématisée sur le monocorde, instrument à travers lequel par la longueur de la corde, il détermine les notes et les octaves. Cette succession des quintes justes n'est pas exactement équivalente aux 7 octaves ; ce qui a valu à cet écart d'être nommé « le comma pythagoricien ».

<sup>119</sup> La gamme de Zarlino ou gamme d'Aristoxène ou encore gamme naturelle, consiste en suivant les principes d'Aristoxène, à tenter de créer une gamme permettant d'utiliser la plus juste des nouveaux intervalles avec pour but d'imaginer une gamme à partir de la quinte et la cinquième harmonique de la fondamentale, la tierce pure. En d'autres termes, Zarlino va être le précurseur de l'accord parfait puisqu'il va superposer 3 accords parfaits

Toutes ces mutations stylistiques ne cesseront d'évoluer au fil des siècles et verront également émerger plusieurs autres formes musicales comme la poésie dont l'esthétique montrera d'autres caractéristiques des formes sonores notamment l'allitération, l'assonance, la rime structurées par le mètre et dont les vers sont regroupés en strophes. Ceci est le cas, au XIXe siècle avec la poésie lyrique de Baudelaire<sup>120</sup>, Rimbaud<sup>121</sup> et Mallarmé<sup>122</sup> (la liste n'est pas exhaustive) que nous étudierons au chapitre II, qui démontre bien l'essence des propriétés musicales du langage. Ces dernières ne sont pas uniquement l'apanage des textes versifiés, nous les retrouvons aussi dans les textes en prose comme le roman qui est au XXe siècle, le lieu de toutes les expérimentations esthétiques. Autrement dit, dans des textes comme ceux qui forment notre corpus à savoir, *Tous les matins du monde*<sup>123</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>124</sup>, *Jazz*<sup>125</sup> et *les Ruines de Paris*<sup>126</sup>, les mots, les choses et les êtres sont musicalisés, ils incarnent des figures musicantes dans la grande symphonie qui est la trame narrative. Dans ces textes sonores du XXe siècle, chaque élément vibre au rythme des structures narratives qui sont infestées des codes de musique. Dans cette partie, sera donc traduite, la musicalité des genres anciens comme la chanson de geste via *la chanson de Roland*, les formes et les langages musicaux qui ont influencé le monde artistique mais aussi la poésie à travers l'étude de la construction des structures esthétiques tout en les comparant à la musicalité des formes postmodernes représentées ici par l'ensemble de notre corpus. Cette étude vise à montrer que les postulats fondateurs de l'esthétique musicale notamment ses règles de fonctionnement construit au fil des siècles, ses théories se trouvent battus en brèche au XXe siècle car, cette

---

dont le premier part de la fondamentale (Do), le second part de la quinte de la fondamentale (Sol) et le troisième part de la note dont la fondamentale est la quinte c'est-à-dire Fa.

<sup>120</sup> Charles Baudelaire surnommé aussi le poète maudit (1821-1867) est un poète français de l'époque romantique et que l'on peut classer entre le symbolisme et le parnasse. Il est le père de la modernité et l'illustre auteur de *Les Fleurs du mal*. Chantre des thèmes qui choquent la morale notamment l'horreur, la torture, la violence à partir desquels il arrive à extirper quelque chose de bien, de moral, Baudelaire sera condamné à l'issue de la publication de *Les Fleurs du Mal*, à verser trois cent francs pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. Il laisse néanmoins à la postérité le souvenir d'un poète dont les écrits sont originaux, pourvus d'une esthétique pure qui ne cesse de révéler tout son contenu artistique.

<sup>121</sup> Arthur Rimbaud ou Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) est un poète français qui est contrairement aux autres poètes comme Baudelaire et Mallarmé quasiment inclassable quant à l'appartenance à un mouvement littéraire. Ses thématiques tournent autour des correspondances familiales et professionnelles à son retour du Yémen et de l'Ethiopie sans omettre bien sûr les descriptions des paysages rencontrés. Pour le reste, son écriture est hermétique, sombre et révolutionnaire en tant qu'il rejette le vers pour la prose.

<sup>122</sup> Etienne Mallarmé ou Stéphane Mallarmé (1842-1898) est un poète français du XIXème qui appartient au symbolisme, au parnasse et à l'hermétisme. Il est l'un des poètes de son siècle qui se veut déjà moderne car plus proche des avant-gardes en art mais aussi en littérature. Poète maudit comme l'a catalogué Verlaine dans son troisième article des Poètes maudits, il fait partie des auteurs qui ont initié un renouveau de la poésie dans la seconde moitié du XIXème siècle auprès des poètes contemporains comme Yves Bonnefoy.

<sup>123</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>124</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>125</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>126</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

musique postmoderne voire contemporaine a su créer ses propres règles de fonctionnement, elle s'assume elle-même et demeure constamment en évanescence. Cette évanescence est à l'origine de plusieurs querelles d'ordre stylistique entre de nombreux auteurs, en ce sens que chaque théorie énoncée par l'un est toujours contestée par l'autre. Aucune hypothèse musicale n'est finie ou figée dans le temps artistique. Nous allons donc exhumer et examiner dans certaines querelles musicales comme celles de Monteverdi<sup>127</sup> et Giovanni<sup>128</sup> ; Boris de Schloezer<sup>129</sup> et Nicolas Ruwet<sup>130</sup> des postulats qui ont longtemps été appliqués à la musique et dont le genre musical du XXème à savoir le roman se défend en dictant des postulats qui lui sont propres.

---

<sup>127</sup> Claudio Monteverdi (1567-1643) est un compositeur italien qui fait partie des créateurs de l'Opéra. C'est un compositeur des œuvres exclusivement vocales qui peuvent être classées entre la renaissance et la musique Baroque. Sa composition l'Orfeo est donc reconnue comme le premier chef d'œuvre dans le genre opéra et demeure le dernier grand représentant de l'école Italienne du Madrigal. Il consacre neuf de ses livres sur le Madrigal et compose également de la musique religieuse : messes, vêpres, motets...

<sup>128</sup> Giovanni Maria Artusi (né vers 1540 et mort le 18 Aout 1613) est un théoricien de la musique mais aussi un compositeur. Il est considéré comme le compositeur le plus réactif de l'histoire de la musique à cause de ses prises de positions sur les nouveaux styles naissant au XVIIème siècle. Au delà de ses réactions, il se fera remarquer par son livre sur les dissonances dans le contrepoint (dissonanze nel contrappunto) que l'on trouve plus que des consonances dans une pièce écrite. Il fut le fils à penser de Zarlino et fait querelle à Monteverdi lorsque celui-ci attaque les écrits de son maître.

<sup>129</sup> Boris de Schloezer (1881-1969) est un écrivain, musicologue et traducteur français d'origine russe. Il ne se limite pas à écrire des monographies sur de nombreux auteurs et compositeurs, il pense aussi la musique.

<sup>130</sup> Nicolas Ruwet est un linguiste franco-belge (1933-2011) à qui le monde musical doit d'importants travaux sur la grammaire générative dont l'accent est mis sur la construction, les problèmes et managements de la syntaxe française. Il étend ses études en préconisant une épistémologie de la grammaire générative et dans les dernières années de sa vie, son attention se porte sur l'étude de l'interface lexique-syntaxe avec l'étude des verbes dits météorologiques et psychologiques sans oublier les constructions pronominales. Il étend son parcours dans les domaines musicologique et poétique en s'inspirant des analyses de Roman Jakobson notamment dans son ouvrage *Langage, musique, poésie* (1966) ; et dans lequel il reprend son article phare intitulé « *Méthodes d'analyse en musicologie* ».

# Chapitre I

## De l'oralité à la musique: Formes d'expressions musicales et dynamique des genres

La notion d' « oralité » dans ce chapitre permet d'établir une lisibilité de l'art oral d'expression musicale dans le contexte littéraire français. Elle envisage de rendre raison de la capacité des formes orales à cohabiter avec les structures littéraires et mieux encore, de faire corps avec elles. Pour cela, l'oralité va être véhiculée par le langage à travers tout élément renvoyant à la diction, au « *discours parlé* » notamment les phrases exclamatives, interrogatives, les déclamations des chants pour accompagner par exemple des épopées, des contes, des vocalises pour mettre en exergue le côté sonore du langage écrit ; ce qui va entraîner une réflexion sur les traditions d'écritures susceptibles de porter une certaine musicalité verbale des textes dans le fond et sur la forme. Ces traditions d'écriture vont nous conduire à étudier le style de certaines expressions musicales comme *la Chanson de geste* avec *la Chanson de Roland*, en mettant l'accent sur la notion de « forme ». Cette dernière désigne en général, la configuration d'une chose, son aspect, son apparence. Selon *Le petit Larousse illustré 2011*<sup>131</sup>, la forme se définit en linguistique comme

un « *aspect sous lequel se présente un mot, une construction, une unité linguistique (morphème, syntagme)* »

Et en musique comme

La « *structure d'une œuvre musicale.* »

Ces deux définitions choisies expressément parmi tant d'autres nous intéressent car elles traduisent fidèlement la matérialité à partir de laquelle on reconnaît les différentes formes d'expressions musicales à travers les âges. En effet, depuis au moins le Moyen-âge, chaque expression musicale revêt un aspect caractéristique en termes de construction esthétique, ce qui permet de noter l'évolution de chacune d'elle et partant de là, la richesse dont s'est constitué progressivement, le monde musical. En termes de formes musicales, nous avons par exemple le cas de la symphonie, le concerto, le prélude, la fantaisie et bien d'autres modes de

---

<sup>131</sup> *Dictionnaire Le petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010.

compositions musicales qui, corrélées à la notion de forme, intègrent la notion de « critères » rendant l'organisation musicale structurée par des théories bien particulières. Nous le notons avec l'Opéra, la danse, la musique sérielle...

La notion de « forme » dans ce chapitre sera donc l'occasion d'étudier la musicalité des formes littéraires ayant un penchant musical, tout en démontrant que le phénomène oral a su finalement se matérialiser dans l'œuvre littéraire française. Cette démonstration est issue des points de jonction du couple « *littérature et oralité* (art oral) » par :

- D'un côté, les propriétés musicales du langage comme dans le genre poétique avec la rythmique (mètre, ponctuation...), les sonorités (rimes, assonances, allitérations) ou dans le cas du roman avec le bruissement des mots ;
- Et de l'autre côté, les propriétés sonores (à caractère oral) par la diction, l'intonation verbale des phrases exclamatives et interrogatives, l'accompagnement bruitiste des mots ou des choses traduisant une instrumentalisation des structures verbales ;

Elle génère une sorte de stylisation des structures morphologiques du langage en entités musicales. Il s'agira donc ici, d'étudier la particularité rythmique, stylistique de chacune de ces expressions et compositions musicales en les comparant à nos corpus vingtiémistes notamment, *Tous les matins du monde*<sup>132</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>133</sup>, *Jazz*<sup>134</sup> et *Les Ruines de Paris*.<sup>135</sup> Autrement dit, il sera question d'examiner les critères de musicalité de chaque expression musicale et de dire en quoi elle serait ou non similaire aux règles de musicalité textuelle du XX<sup>ème</sup> siècle. De ce fait, *la Chanson de geste avec la chanson des troubadours*, *la Chanson de Roland* ; *les formes et langages musicaux* et *Musique et originalité esthétique*, seront les véhicules de démonstration de cette musicalité.

---

<sup>132</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>133</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>134</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>135</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

# 1-La chanson de geste (la chanson des troubadours, la chanson de Roland)

La chanson de geste est la marque orale la plus importante dans l'histoire de la littérature française. Elle regroupe des formes d'expressions orales spécifiques qui caractérisent l'art poétique au Moyen-Âge. Autrement dit, la chanson de geste marque le point de départ d'une esthétique orale encline à plusieurs métamorphoses dans l'histoire littéraire future. Les formes spécifiques de la Chanson de geste que nous allons donc aborder seront respectivement la chanson des troubadours et la Chanson de Roland. De ce fait, commençons notre analyse par la chanson des troubadours. *La chanson des troubadours* se définit généralement comme un art oral qui consistait à aller de cour en cour exposer son œuvre. Les troubadours sont donc, comme le dit l'histoire, ceux qui savent trouver des vers et composer des musiques. Ils excellaient dans la maîtrise de l'art poétique et composaient des mélodies pour accompagner leur texte. Bien plus, cette poésie lyrique en langue d'Oc se caractérise par des poèmes en laisses ou strophes de longueurs irrégulières, homophones et assonancées, par l'emploi du décasyllabe à césure mineur (4/6) ou quelquefois majeur (6/4) selon le trouvère qui va se faire concurrencer vers la fin du XIIème siècle par l'alexandrin. A cette esthétique lyrique, s'ajoute la finesse et la subtilité du verbe avec l'amour courtois ou le fin'amor. En effet, le principal thème de la chanson des troubadours est l'amour et ce dernier est exprimé selon les propos de Christelle Chaillou-Amadiou<sup>136</sup>, avec beaucoup de « magnificence ». Cette « Canso »<sup>137</sup> démontre déjà que dès le XII ème siècle, l'osmose entre la lettre et le phénomène sonore nommé musique, faisait partie intégrante des réflexes esthétiques des troubères. En d'autres termes, ces derniers savaient embellir les mots pour plaire aux femmes et surtout ils savaient les faire correspondre à une belle mélodie. C'est d'ailleurs ce qui permet à Christelle Chaillou-Amadiou de noter que

« *Les troubadours n'expliquent pas leur art de faire, mais montrent l'adéquation des mots et des sons* ». <sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Chaillou-Amadiou (C.), « L'édition des chansons de troubadours avec mélodies : l'exemple du plan Fort chosa es que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit (Bdt 167,22) », *Mélanges de l'école française de Rome-Moyen Âge* [En ligne], 125-1|2013, mis en ligne le 04 octobre 2013, consulté le 03 mars 2014.  
Url : <http://mefrm.Revues.org/1193>.

<sup>137</sup> La Canso est une poésie lyrique musicale occitane du XII ème siècle composé de 40 à 60 vers dont le nombre de strophe est au maximum de 6 et se clôture par un envoi qui va être répété par un éventuel destinataire. C'est une chanson d'amour par excellence selon Chaillou-Amadiou. Il était très prisé chez les troubadours au Moyen Âge.

<sup>138</sup> Chaillou-Amadiou (C.), *Op.cit.*

La chanson des troubadours est non seulement un système à la fois grammatical, lexical et musical mais aussi, une musique qui est encore non marquée puisque n'étant pas encore notée. En d'autres termes, avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (début de la notation musicale), l'aspect musical des textes des trouvères est relayé au second plan puisque certains contiennent des notes uniquement en début de strophe et pas à la suite ou il n'existe simplement aucune notation musicale au texte clamé. Ceci est le cas relevé dans l'étude de la chanson du troubadour Gaucelm Faidit intitulé *planh Fort chosa es que tot lo major dan*.<sup>139</sup> Dans l'ensemble des chansons dont cette dernière contenue dans dix-neuf manuscrits avec quatre proposant une mélodie, Chaillou-Amadiou<sup>140</sup> met en évidence l'édition de référence des chansons de Gaucelm Faidit<sup>141</sup> élaborée par J. Mouzat<sup>142</sup> qui s'écoute pourtant à travers la mimique instrumentale qui accompagne les mots et dont la structure musicale est difficile à cerner à cause de son manque de lisibilité dans l'édition de certains textes par l'absence de l'aspect musicologique. En effet, dans cet ouvrage, il relève que les mélodies du troubadour sont simplement absentes ; ce qui est un frein au bon fonctionnement de l'« art de faire *los motz e.l so* (les mots et le son) ». <sup>143</sup> Autrement dit, si un texte n'est pas édité avec sa mélodie, il est difficile de le reproduire fidèlement et donc de lui donner sa valeur intrinsèque qui a pour fonction première d'allier le son et les mots pour dire l'amour courtois. Si toutefois des mélodies existent, elles sont de diverses éditions et donc difficilement fiables car notons qu'au Moyen-Âge c'est le « bouche à oreille » qui relaie la chanson de geste en général, l'écriture n'étant pas encore vulgarisée. En d'autres termes, à cette période, plus de la moitié de la population française est encore illettrée et de ce fait, la plupart des messages étaient transmis par voix orale. Cela signifie qu'autant il y avait d'interprètes autant il existait des versions. Cet ensemble de variante des éditions des textes et mélodies des troubadours, rejoint l'esthétique évanescence de la musique textuelle au XX<sup>e</sup> siècle qui dépend de chaque auteur ; Ainsi que la variabilité des structures et stratégies textuelles pour dire les mélodies des mots et des choses dans nos corpus.

Les troubadours étaient donc des poètes mais aussi des musiciens médiévaux de la langue d'oc, qui interprétaient ou faisaient interpréter par des jongleurs leurs œuvres artistiques ou

---

<sup>139</sup> Gaucelm Faidit (vers 1150-vers 1205) est l'un des plus grands troubadours de son temps par la fécondité de ses textes.

<sup>140</sup> Chaillou-Amadiou (C.), *Op.cit.*

<sup>141</sup> Gaucelm Faidit, *Op.cit.*

<sup>142</sup> Mouzat (J.), 1965.

<sup>143</sup> Expression employée par Christelle Chaillou-Amadiou pour caractériser la structure de la chanson du geste tel qu'elle devrait être appréhendé.

poétiques dans des cours seigneuriales. Ces cours se trouvaient dans des anciennes provinces méridionales du royaume de France, ce qui faisait d'eux des vecteurs d'*oralité*<sup>144</sup>. On ne peut donc dissocier leur art de l'aspect musical qui le caractérise.

Ils représentaient par leurs déplacements, la voix que le vent porte à travers le désert et dont les résonances étaient palpables par les images véhiculées. Puisque la poésie est d'abord faite pour être chantée, la priorité était mise sur l'expression orale et non écrite. Ces poèmes chantés étaient relatifs à la célébration des chevaliers partis pour les croisades dans une langue selon laquelle les bons mots étaient choisis et inventés mais aussi de belles musiques. Ce qui nous met directement en relation avec la définition des historiens français et de l'occitan, du nom *troubadour* par sa décomposition. En effet, ils estiment que l'origine du mot en langue romane vient du verbe « *troubar* » qui désigne *composer, inventer ou deviser*. Sans faire opposition à ces derniers, les linguistes Réto Bezzola<sup>145</sup> et Peter Dronke<sup>146</sup> et certains musicologues comme Jacques Chailley<sup>147</sup>, pensent que le mot serait d'origine médiolatine et trouverait une signification dans la résonance du verbe français « trouver ». Ce verbe qui vient du latin « *tropus* » signifie littéralement « inventer un trope » qui est une figure de style poétique. Autrement dit, *le trope* est une figure de mot notamment une partie du discours qui consiste à utiliser des termes dans un sens différent de leurs sens premiers, c'est-à-dire au sens figuré. Il procède à la manière de la construction des métonymies ou des métaphores. *Le trope* est donc une tournure ou une modification sémantique du mot selon le contexte dans lequel on voudrait l'utiliser. Toutes ces tentatives de définition du terme *troubadour* ne sont pas exhaustives et dans l'orientation que nous donnons à notre étude, elles sont indispensables puisque elles permettent de démontrer qu'au Moyen Âge, l'accent était déjà mis sur le lien entre la musique et la diégèse.

Les troubadours ont donc, fondamentalement été les interprètes de la Chanson de geste qui désigne aussi un récit qui relate des épopées légendaires héroïques en mettant en scène des exploits guerriers de certains rois et chevaliers des siècles précédents. Elle s'énonce

---

<sup>144</sup> L'oralité est l'état d'une civilisation dans laquelle la culture est en grande partie orale, *Op.cit.*

<sup>145</sup> René Bezzola est un linguiste qui s'intéresse aux origines de l'expression d' « amour courtois ». Il s'associe donc avec ses prédécesseurs historiens dans la définition de cette expression qui s'énonce comme : « la façon règlementée de se comporter en présence d'une femme de qualité ». On retrouve donc les traces de l'amour courtois, au Moyen-âge avec la poésie courtoise et le roman courtois. Ces deux genres qui viennent remplacer la chanson du geste.

<sup>146</sup> Peter Dronke est un linguiste qui étudie la question des troubadours au moyen-âge. Il est l'auteur de « *The provençal trobairitz: castelloza* » : dans *Medieval Women Writers, Ed. Katharina, M. Wilson, Athens, University of Georgia Press, 1984.*

<sup>147</sup> Chailley (J.) est un musicologue et compositeur français né à Paris le 24 Mars 1910 et mort à Montpellier le 21 Janvier 1999. Il s'intéresse à l'histoire des troubadours et à cet effet, il publie *Histoire musicale au Moyen-âge*, à Paris, aux presses universitaires France en 1950.

en plusieurs cycles qui correspondent à l'histoire de chaque personnage. Parmi ces derniers, nous comptons *Charlemagne à la barbe fleurie*, *Olivier le sage*, *Guillaume au nez court* et *Roland le preux* sur lequel notre analyse va s'articuler. Dans cette chanson de geste, l'accent est mis sur la répétition du dernier son vocalique, ce qui représente donc un véritable repère poétique à l'oreille de ceux qui l'écoutaient. Nous le notons dans la laisse I de la chanson de Roland<sup>148</sup> en ancien français :

## I

1        CARLES li reis, nostre emperere magnés,  
Set anz tuz pleins ad estet en Espagne:  
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.  
N'i ad castel ki devant lui remaigne;  
5        Mur ne citet n'i est remés a fraindre,  
Fors Sarraguce, ki est en une muntaigne.  
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.  
Mahumet sert e Apollin reclimet:  
Nes poet garder que mals ne l'i ataignet. AOI

## Traduction

LE roi Charles, notre empereur, le Grand, sept ans tous pleins est resté dans l'Espagne: jusqu'à la mer il a conquis la terre hautaine. Plus un château qui devant lui résiste, plus une muraille à forcer, plus une cité, hormis Saragosse, qui est sur une montagne. Le roi Marsile la tient, qui n'aime pas Dieu. C'est Mahomet qu'il sert, Apollin qu'il prie. Il ne peut pas s'en garder: le malheur l'atteindra.

Dans l'ensemble de la chanson en français ancien, se lit une musique des mots qui renvoie à la technique musicale orale des jongleurs du fait de l'inégalité dans la longueur des tirades.

---

<sup>148</sup> Bédier (J.), *Poésie épique, Chanson de geste. Chanson de Roland (La) (Ancien français) -1086-1100*, Paris, Edition d'art H. Piazza (L')/ Frazier (Julien) – 1947 (1<sup>ère</sup> éd. 1837) / 1947 — France. Edition publiée d'après le manuscrit d'Oxford. Laisse I. source électronique Classiques Garnier Numérique, 2001.

Cela justifie l'improvisation orale à laquelle est soumis tout orateur verbal en fonction des émotions qu'il dégage. Ici, le récit énoncé est une narration dans laquelle se mêlent plusieurs *stances lyriques*<sup>149</sup> contenant des dialogues qui relatent les affrontements des personnages mais aussi de leurs idées. Les rimes et assonances que l'on note dans la laisse citée en exemple, dénote de l'écho musical qui s'entend à l'oreille et participe ainsi à l'harmonie de l'ensemble de la chanson. Bien plus, à la fin de chaque laisse de la chanson en français ancien notamment celle citée comme exemple, nous notons la présence des lettres majuscules « AOI » qui fonctionnent comme un refrain. La dimension sonore de la chanson de Roland étant posée par la structure rythmique et esthétique de ce récit épique, il n'en demeure pas moins que la symbolique de l'oreille et la dynamique des assonances démontrent une vraie coordination entre la lettre et le son en tant que le son transcende<sup>150</sup> la lettre pour émouvoir ou plaire à l'auditoire.

Avec la Chanson de Roland, la relation émetteur-récepteur se renforce car, celui qui écoute la chanson se voit obliger de partager la même mémoire discursive que son locuteur. En d'autres termes, lorsque le trouvère relate les prouesses héroïques du chevalier Roland ou de son meilleur ami et frère d'armes Olivier, il va dans un premier temps transmettre ce savoir fictionnel par l'intervention du merveilleux ; ce qui influence les actions ou les états d'âmes des personnages ( par exemple dans la laisse 262 [v.3612-3624] il est dit que : « *Quand Charles entend la sainte voix de l'ange il n'éprouve plus ni crainte ni peur de la mort* ». <sup>151</sup>) et dans un second temps, par le biais de la mélodie parfois enchanteresse, inviter son récepteur à admettre ce savoir et bien souvent, à lui donner une dimension véridique. Cette relation entre émetteur-récepteur peut trouver raison par l'alternance du récit avec le dialogue dans le poème, rehaussé par un glissement de l'histoire à la légende. En effet, ce glissement s'opère par l'intermédiaire d'une métrique sectionnée en trois pulsions selon Edward A. Heinemann dans son ouvrage *l'Art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*<sup>152</sup>.

A travers ce dernier, l'auteur attribue la cause de la succession ou du glissement des vers du poème qui est aussi à notre avis valable dans le passage du récit au dialogue ou de l'histoire à la légende, par la pulsion nulle, la pulsion anticipante et la pulsion agglutinante. La

<sup>149</sup> Par stances lyriques nous entendons un groupe de vers formant un sens complet, parfait. C'est une forme de monologue versifié dans la poésie.

<sup>150</sup> On parle de transcendance pour dire que le son ici permet à la lettre d'atteindre des possibilités beaucoup plus fortes susceptible de transmettre à l'auditoire des émotions, des idées et bien d'autres codes. Le son ouvre des possibilités d'écoutes plus vastes.

<sup>151</sup> Jonin (P.), *La Chanson de Roland*, Paris, Editions Gallimard [coll. Folio classique ;( édition de Pierre Jonin)], 1979. 176 p.

<sup>152</sup> Heinemann (E. A.), *L'Art métrique de la chanson du Geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Literary criticism (Droz), 1993.

pulsion nulle ou arrêt correspond « *au sens métrique de la rime. Elle marque la fin d'une matière et le passage à une autre.* ».<sup>153</sup> Elle est observée dans la chanson de Roland par un changement d'instance narrative qui correspond à une rupture momentanée de la linéarité du discours. Dans l'édition de Pierre Jonin<sup>154</sup> à la page 31, au niveau de la deuxième laisse, il y a un glissement énonciatif entre le narrateur (qui s'exprime à la troisième personne du singulier) et l'intervention du roi Marsile annoncée par les guillemets :

[v. 10-23]

2

Le roi Marsile réside à Saragosse. Il va dans un verger à l'ombre. Il s'allonge sur un perron de marbre bleu. Il a plus de vingt mille hommes autour de lui et il appelle ses duc et ses comtes : « Sachez bien, seigneurs, l'étendue du désastre qui nous accable. Charles, l'empereur de la douce France, est venu pour nous écraser dans notre propre pays...Conseillez-moi, vous mes sages vassaux, et préservez-moi de la mort et de la honte. ».

Ensuite, nous avons la pulsion anticipante qui relève, après une rupture entre les voix narratives (narrateur \ personnage), d'une anticipation du fil verbal selon les propres propos de Heinemann.<sup>155</sup> Dans l'extrait cité précédemment, la dernière phrase énoncée par le roi Marsile (« *Conseillez-moi, vous mes sages vassaux, et préservez-moi de la mort et de la honte* ») anticipe la suite du discours du narrateur qui n'aura d'autre choix que de poursuivre la narration en vu de trouver des solutions aux inquiétudes du roi. Quant à la pulsion agglutinante, elle réside dans l'assemblage des faits narratifs afin de créer un effet d'amplification. Nous le notons à la laisse 42 [v.550-562] lorsque le Sarrasin parle de Charlemagne :

*« Charlemagne me remplit d'étonnement. Ses cheveux sont tout blancs. A mon avis il a plus de deux cents ans. Il a conquis tant de pays, reçu tant de coups de solides épieux tranchants, tué et vaincu tant de rois puissants sur les champs de bataille ! Quand sera-t-il las de faire la guerre ?... ».*

---

<sup>153</sup>Heinemann (E, A.), *L'Art métrique de la chanson du Geste, Essai sur la musicalité du récit, Op.cit.* p.100-101.

<sup>154</sup> Jonin (P.), *La Chanson de Roland, Op.cit.* p. 31.

<sup>155</sup> Heinemann (E, A.), *L'Art métrique de la chanson du Geste, Essai sur la musicalité du récit, Op.cit.*

Ces trois concepts représentent des variations non seulement littéraires parce qu'elles permettent de mesurer les séquences narratives à longueur variable mais aussi musicales par la rime puisque la pulsion entraîne la convocation de ce qui est non seulement sensoriel mais aussi auditif. Nous sommes donc, par l'étude de Heinemann<sup>156</sup> dans un récit dit musicalisé ou comportant une forte modulation rythmique puisque les figures qui le compose relève du domaine musical.

---

<sup>156</sup>Heinemann (E. A.), *L'Art métrique de la chanson du Geste, Essai sur la musicalité du récit*, *Op.cit.*

## 2-Formes et langages musicaux

La chanson des troubadours que nous avons étudiée à travers la Chanson de Roland et dont nous avons dressée les caractéristiques structurales, a fait place à un langage beaucoup plus élaboré. Avec la chanson des troubadours, la musique instrumentale accompagnait le texte poétique, lui aussi déjà rythmé par la rime, la mesure incarnée par la ponctuation, la cadence narrative et bien d'autres procédés techniques. A cette expression musicale notamment la chanson de geste, succéderont plusieurs autres langages musicaux notamment le plain-chant<sup>157</sup>, la polyphonie<sup>158</sup>, la monodie<sup>159</sup>, l'harmonie, le modal, le tonal et l'atonal qui ne cesseront de se renouveler, se réinventer au fil de l'évolution technique de la musique. En plus de ces multiples expressions, la musique se verra affecter des codes propres qui lui permettront à travers les symboles scripturaux de s'identifier en tant qu'entité artistique concrète et non plus seulement comme une entité basée uniquement sur la sensation auditive. Cet ensemble de codes est appelé solfège. Le solfège est l'étude d'un ensemble de codes, d'éléments permettant de lire, d'écrire, de jouer et de chanter une partition. Il désigne un système de notation musicale sur portée. Dans le livre intitulé *Le Solfège* de Marcelle Soulage<sup>160</sup>, Bouillet (1880) donne une définition beaucoup plus pédagogique du solfège. Il le définit comme

*« tout recueil d'exercices, études et airs disposés dans un ordre progressif, et destinés à former les élèves au chant, en leur faisant énoncer, avec le ton convenable, les notes d'un air, d'un morceau de musique ».*<sup>161</sup>

C'est dans ce même esprit que va naître dans le domaine musical les noms des notes de musique notamment ut, ré, mi, fa, sol, la qui sont en réalité fondés sur *l'hymne à Saint Jean-Baptiste*<sup>162</sup> dont l'extrait provient de l'ouvrage *Larousse « Dictionnaire de la musique »*

---

<sup>157</sup> Le plain-chant est un genre musical sacré dans la musique occidentale datant du Moyen Age. C'est un chant, une musique vocale communément appelée chant en « a cappella » c'est-à-dire sans accompagnement instrumental.

<sup>158</sup> La polyphonie est caractéristique ici d'une musique impliquant plusieurs voix.

<sup>159</sup> La monodie est un chant à une voix.

<sup>160</sup> Soulage (M.), *Le Solfège*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 1962. p.7

<sup>161</sup> Bouillet (M-N.), *Dictionnaire Des Sciences, Des Lettres et Des Arts*, Paris, Hachette Et Cie, 1880.

<sup>162</sup> Hymne ou chant latin écrit en strophe de forme saphique dont chaque vers se compose de deux hémistiches.

(tiré du texte latin du poète Paule Diacre écrit au IX<sup>ème</sup> siècle<sup>163</sup>). L'hymne se formule comme suit :

**Ut** queant laxis **re**sonare fibris  
**Mira** gestorum **fam**uli tuorum  
**Solve** polluti **labii** reatum  
Sancte **Iohannes**

C'est une notation musicale que nous devons à Guido d'Arezzo<sup>164</sup> qui l'initie à cause des difficultés liées à l'apprentissage et à la mémorisation du plain-chant<sup>165</sup> par les moines. Son idée est donc de créer une pédagogie musicale permettant de rapidement assimiler les morceaux de musique ; ce qui se répand très rapidement dans le nord de l'Italie avant de toucher l'ensemble des pays environnant. Après lui, vers le XVII<sup>ème</sup> siècle, l'Ut est renommé en Do car plus facile à énoncer et la note Si sera créée plus tard à partir de la composition des deux premières syllabes du dernier vers de l'hymne : « *Sancte Iohannes* » mais sa création est attribuée à plusieurs auteurs. Le solfège<sup>166</sup> devient alors un langage servant de vecteur de transmission de la musique vocale avant de se généraliser progressivement dans la transmission de la musique instrumentale : Viole, contrebasse et bien d'autres. De cette naissance du solfège<sup>167</sup>, il ressort que la portée ou la partition plonge la musique dans un contexte non plus seulement axé sur l'art de la transmission vocale mais plutôt sur le domaine purement physique : celle de l'étude de la musique comme phénomène sonore voire acoustique. En d'autres termes, avec le solfège, nous passons de *la musique*

---

<sup>163</sup> Paule Diacre est un moine bénédictin (né entre 720 et 730) historien et poète du VIII<sup>ème</sup> siècle. Il est d'origine lombarde d'expression latine.

<sup>164</sup> Guido d'Arezzo est un moine bénédictin qui nomme au XI<sup>ème</sup> siècle six notes de musique à partir des syllabes de l'hymne de Saint Jean-Baptiste. Il utilise chaque première syllabe de chacun des six premiers hémistiches de l'hymne (ut, ré, mi, fa, sol, la) créant ainsi une gamme montante.

<sup>165</sup> Le plain-chant, *Op.cit.*

<sup>166</sup> *Le Solfège* est l'étude d'un ensemble de codes, d'éléments permettant de lire, d'écrire, de jouer et de chanter une partition.

<sup>167</sup> *Le Solfège*, *Op.cit.*

concrète à l'objet sonore comme l'explique Sylvie Dallet dans son article consacré à la notation musicale. Elle met en évidence la conception de Schaeffer<sup>168</sup> qui consiste à

« Reconstruire un nouveau solfège universel, conçu à partir de la perception de l'objet sonore brut jusqu'à la mise en perspective des sons de référence ». <sup>169</sup>

Cela revient à dire qu'il va expérimenter la perception musicale à l'aide des techniques concrètes comme la radiophonie par exemple en confirmant que chaque vecteur sonore et/ou acoustique génère ses propres règles de fonctionnement selon sa nature acoustique. Ainsi, le piano et la contrebasse par exemple verront leur partition complètement différente. Le matériau (instrument) devient donc ce vecteur et enclenche à cet effet l'éclatement des formes sonores qui va être une totale révolution dans la notation musicale sur portée. Avec ses recherches, s'expérimente une sorte de *solfège de l'objet sonore*<sup>170</sup> avec pour but d'atteindre une musique concrète. Nous verrons à l'issue des expérimentations de Schaeffer<sup>171</sup>, l'expérience du conservatoire, les recherches et le développement de la musique électroacoustique, sa collaboration avec *la Revue Musicale* et la rédaction des *Traité des Objets musicaux*.<sup>172</sup> C'est donc dire, en accord avec les propos de Sylvie Dallet<sup>173</sup> que le langage musical est fonction de la forme acoustique et/ou vocale dont il provient. La forme (expliquée en introduction de ce chapitre) comprend trois principes fondamentaux qui se présentent de manière assez différente sur une portée. Nous avons *la symétrie* qui garantit l'équilibre formelle, sa solidité, son dynamisme et qui joue aussi sur les altérations (en ce sens que à partir d'un « La » considéré comme centre de symétrie ,Webern<sup>174</sup> considère selon sa

---

<sup>168</sup> Pierre Schaeffer est un ingénieur, chercheur, compositeur, théoricien et écrivain français (1910-1995). Il est le porte parole de la musique concrète et est considéré comme le père de la musique électroacoustique et la musique acousmatique. La musique concrète est selon lui, un genre musical permis par les techniques électroacoustiques qui débute depuis l'enregistrement du son jusqu'à son écoute via les haut-parleurs. Il est auteurs de *A recherche d'une musique concrète* (1952), *La musique concrète* (1973), *Traité des objets musicaux* (1966) qui sont ses œuvres de référence à l'instar de ses œuvres sonores.

<sup>169</sup> Dallet Sylvie. De la musique concrète à l'objet sonore : genèse et paradoxes de la recherche schaefferienne. In: *L Homme et la société*, N. 126, 1997. Musique et société. pp. 110.

<sup>170</sup> Expression propre à Pierre Schaeffer dans sa démonstration de la musique concrète.

<sup>171</sup> Pierre Schaeffer, *Op.cit.*

<sup>172</sup> Pierre Schaeffer. *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>173</sup> Dallet Sylvie. De la musique concrète à l'objet sonore : genèse et paradoxes de la recherche schaefferienne. *Op.cit.*

<sup>174</sup> Anton Webern (1883-1945) est un des élèves d'Arnold Schönberg car tous d'eux partagent dès le début les principes de la série dodécaphonique avant de rendre ce dernier plus stricte en matière de fonctionnement. Il est peu connu du grand public mais ses œuvres *variations pour piano*, *quatuor à cordes de Webern* et d'autres encore, demeurent très intéressants dans les techniques des mouvements de variations. Ces dernières permettent d'établir une certaine symétrie des notes de musique à partir d'une note considérée comme centrale et choisie par le compositeur lui-même. La note centrale a donc pour fonction de suivre et analyser une série d'altérations

théorie musicale sur les variations, tirée de l'article de Laurent Fichet<sup>175</sup>, que le Sib par exemple est cinq quintes en dessous du La, le Sol# cinq quintes au-dessus) ; *la répétition* qui enclenche l'identification et la mémorisation de la musique à jouer et enfin *le mouvement* qui représente clairement la vitesse des figures de notes sur une portée. Sur cette dernière, ces trois formes se présentent comme suit :

- La symétrie des quintes par rapport à une note centrale telle qu'énoncer par Webern<sup>176</sup> par exemple dans l'article de Laurent Fichet<sup>177</sup>



Figure 2: symétrie des quintes de Webern

- La répétition des *fragments dans le canon Frère Jacques*



Figure 3: fragment du canon Frère Jacques

- Le mouvement ou la vitesse rythmique des figures de silences sur une portée



Figure 4: figures de silences

Ces trois principes induisent chacun des symboles qui permettent non seulement la diffusion mais aussi la transcription de la musique vocale en musique acoustique par le biais d'un langage dont la programmation est codifiée. Tous ces différents langages de musique qui se

---

qui se trouverait en dessous ou au dessus d'elle-même en tenant compte de leur échelle d'éloignement. C'est un compositeur et chef d'orchestre autrichien qui fait partie du premier cycle de la seconde école de Vienne.

<sup>175</sup> Laurent Fichet. *Webern Malgré la série*, Intemporel « Bulletin de la société nationale de Musique », N°15, Juillet-Septembre 1995.

<sup>176</sup> Anton Webern, *Op.cit.*

<sup>177</sup> Laurent. Fichet, *Op.cit.*

côtoient parfaitement dans une partition ont une fonction pédagogique permettant d'asseoir une bonne communication entre les musiciens, les compositeurs, les interprètes et même certains amateurs de musique. De la même manière, dans nos corpus vingtiémistes notamment *Ritournelle de la faim*<sup>178</sup>, *Jazz*<sup>179</sup>, *Tous Les matins du monde*<sup>180</sup> et *Les Ruines de Paris*<sup>181</sup>, la structure linguistique devient un langage programmé permettant au lecteur d'interpréter la symphonie et/ou la musique du texte. Les mots génèrent des figures de silences (Le soupir, les croches, les doubles croches...), la vitesse et la fréquence des séquences narratives qui fonctionnent comme des thèmes, les notes de musique, les accords par l'énoncé des chiffres qui démontrent la présence d'une musique acoustique à interpréter dans les textes mais aussi, un univers bruitiste qui fait penser à une orchestration instrumentale. Le langage musical dans les textes du XX<sup>ème</sup> siècle contrairement à celui de l'époque baroque, est dépourvu de règles de fonctionnement car émettant par improvisation même si sa priorité reste la composition, la traduction ou l'interprétation acoustique et/ou vocale des phrases musicales agréables à l'oreille humaine. Il est en effet loin de se présenter esthétiquement comme d'autres formes musicales telle *la musique dodécaphonique d'Arnold Schönberg*<sup>182</sup> qui évoluera plus tard vers *la musique Sérielle*.<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>179</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>180</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>181</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>182</sup> Le dodécaphonisme est une caractéristique technique des musiques dites atonales qui utilisent les 12 degrés chromatiques quelquefois selon un principe d'énumération des notes et sans répétition. Mis au point par Arnold Schönberg entre 1908 et 1923, la notion « dodécaphonique » est construite du grec pour désigner ce que les allemands et Schönberg nomment sous le vocable de « musique à douze sons » (Zwölftonmusik).

<sup>183</sup> La musique sérielle ou sérialisme est selon le dictionnaire linternaute.com, une musique qui « applique les principes du dodécaphonique à d'autres critères que celui de la hauteur des sons ». Mais au XX<sup>ème</sup> siècle elle est plutôt considérée comme un mouvement qui est le prolongement du dodécaphonisme.

### 3-Musique et originalité esthétique

La cohabitation esthétique de la musique et des structures langagières laissent généralement un impact positif dans le domaine artistique. En effet, le résultat de cette fusion esthétique crée une nouvelle esthétique originale à travers laquelle nous relevons deux fonctions. La première est celle qui permet au lecteur de découvrir et d'envisager la structure narrative ou textuelle autrement ; c'est-à-dire une écriture en proie au mariage des phénomènes appartenant à des domaines différents. Cette nouvelle écriture est construite de manière codifiée par l'insertion des phrases musicales, des gammes, des notes de musique et bien d'autres paramètres qui dénotent parfois de la présence d'un morceau de musique en exécution. Sur le plan formelle, l'écriture est embellie, nouvelle et suscite la curiosité du lecteur à l'explorer.

La deuxième fonction est celle relative à l'aspect acoustique du texte qui sollicite l'ouïe du lecteur. Autrement dit, elle est auditive donc composée des structures acoustiques (partitions, notes de musique, instruments de musique) et bruitistes (vocalises émis par des personnes et des choses). Cette deuxième fonction permet de convoquer les savoirs musicaux du lecteur en vue de mieux appréhender cette nouvelle structure esthétique et narrative. L'esthétique texte/musique configure un nouveau style d'écriture qui est à la fois représentatif d'une nouvelle vision formelle et/ou scripturale de la notation musicale d'une partition des siècles après la modernité et acoustique puisque l'écriture qui est matérielle et sensible va, à travers l'insertion des paramètres musicaux notamment les figures de notes, le timbre, la hauteur, l'intonation, la durée, l'amplitude et bien d'autres, se sonoriser.

Cette esthétique nouvelle nous plonge dans ce que nous nommons « l'exploration des possibles littéraires » ; c'est-à-dire l'exploration insoupçonnée des domaines artistiques qui semblaient quasi impossible avant la période romantique. Après cette période riche en mutations esthétiques mais aussi de nos jours, les structures littéraires sont plus libres, plus épanouies et se prêtent favorablement au jeu de la fusion des formes. Ces jeux entre structures produisent une certaine originalité qui se situe dans le fait que l'écriture ne se limite plus seulement à raconter une aventure, des faits ou des actions accomplies par un sujet mais plutôt l'histoire d'une écriture en constante mutation. En d'autres termes, les textes littéraires comme *Tous les matins du monde*<sup>184</sup>, *Ritournelle de la Faim*<sup>185</sup> ou *Les Ruines de Paris*<sup>186</sup>,

---

<sup>184</sup> Quignard (P.) *Tous les matins du monde*, *Op.cit*

<sup>185</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit*.

<sup>186</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit*.

racontent l'histoire du maniement ou de l'évolution d'un phénomène musical à un moment donné dans la sphère artistique. Dans *Tous les matins du monde*<sup>187</sup>, nous avons l'histoire de l'évolution de la viole de gambe; ce qui se substitue à la vie musicale et familiale de Monsieur de Sainte Colombe. En effet, lorsque le narrateur dit à la page 45 de Monsieur de Sainte Colombe qu' « *il avait conçu un instrument en bois qui couvrait toutes les possibilités de la voix humaine : celle de la femme, celle de l'homme brisée, et aggravée* »<sup>188</sup>, il ne fait pas qu'exposer la renommée du musicien, il énonce un fait historique qui a marqué l'évolution physique de la viole de gambe qui ne comptait que six cordes à l'origine.

Chez Le Clézio<sup>189</sup>, à l'instar des moments de la narration qui reflète le boléro (question traitée dans la deuxième partie), le narrateur donne des informations réelles sur l'histoire de ce genre musical en évoquant Ida Rubinstein (source d'inspiration de Ravel dans la création du boléro) mais aussi, les caractéristiques de son exécution acoustique et physique (danse). C'est ce que nous notons à la page 206 :

Les dernières mesures du Boléro sont tendues, violentes, presque insupportables...maintenant le public est tout entier debout, regarde la scène où les danseurs tourbillonnent, accélèrent leur mouvement. Des gens crient, leurs voix sont couvertes par les coups de tam-tam. Ida Rubinstein, les danseurs sont des pantins, emportés par la folie. Les flûtes, les clarinettes, les cors, les trompettes, les saxos, les violons, les tambours, les cymbales, les timbales, tous sont ployés, tendus à se rompre, à s'étrangler, à briser leurs cordes et leurs voix.....Je sais ce que signifiait pour sa génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo.

Enfin dans *Les Ruines de Paris*<sup>190</sup>, il s'agit pour le narrateur d'entraîner le lecteur dans l'exécution du morceau de Jazz nommé « la promenade », en lui donnant une note de musique qui semble-t-il, dicte la note d'entrée de gamme :

« *Et je pourrais hurler à mon aise, étant là seul au monde, à par ce chien et les moteurs que l'éclat brusquement de la lune à découvert annihile de son contre-ut.* » p.13<sup>191</sup> ;

Mais aussi les figures de silences :

---

<sup>187</sup> Quignard (P.) *Tous les matins du monde*, *Op.cit*

<sup>188</sup> *Idem.*

<sup>189</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>190</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>191</sup> *Idem*

« *Croche, noire pointée, double croche, soupir, et encore croche, etc.* »<sup>192</sup> p.23

Qu'il a soigneusement parsemées dans le texte.

Ces démonstrations textuelles sur les textes du XX<sup>ème</sup> siècle montrent que l'annexion des structures grammaticales, syntaxiques et lexicales par les codes musicaux entraîne le langage dans un processus qui laisse transparaître une « écriture en construction » voire une aventure langagière que l'on ne peut en réalité arrêter ; puisque jusqu'à notre époque, d'autres formes musico-littéraires ou littéro-acoustiques voire bruitistes n'ont eu de cesse de transformer la structure narrative. Cette nouvelle écriture est moins stable, elle est plutôt mobile et se meut dans les sphères de mutation langagière. Elle obéit donc à une logique de discontinuité, émancipant ainsi le sens de sa fonction première qui est de rendre raison des faits narrés. Mieux encore, elle rompt avec les diktats de la linéarité narrative en faisant en sorte de transcender la diégèse à travers les paramètres musicaux qui ont fondamentalement pour vocation de la sonoriser, de lui donner des attributs acoustiques et musicaux.

---

<sup>192</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

## Chapitre II

### La dynamique de la poésie romantique à caractère musical chez les poètes français du XIX<sup>ème</sup> siècle

Le XIX<sup>ème</sup> siècle français se caractérise par une révolution totale dans le domaine des arts et de la vie en général. En d'autres termes, le monde de l'art en particulier vient de prendre son indépendance esthétique et/ou stylistique, longtemps confisquée par les normes trop orthodoxes de l'époque classique. Il n'est donc pas étonnant de voir des œuvres poétiques adoptées des règles assez singulières en fonction de leurs auteurs, ce qui les démarque d'autres œuvres. C'est le cas des poésies de Stéphane Mallarmé<sup>193</sup>, Arthur Rimbaud<sup>194</sup> et Charles Baudelaire<sup>195</sup>, qui dans leur écriture, associent verbe et effets musicaux. Il y a donc ici, une libéralisation de la structure textuelle dans la mesure où celle-ci rompt avec la norme, afin de produire une autonomisation qui lui est propre. La poésie au XIX<sup>ème</sup> siècle revêt esthétiquement des caractéristiques phonologiques voire sonores puisqu'elle convoque l'audition qui va relayer la beauté des mots ou de la langue exposée. Elle est confondue à partir de cette époque à une poésie dite musicale car elle exploite aussi, depuis ses origines, les propriétés musicales du langage poétique. En effet, tout débute avec la période romantique dans laquelle la poésie de certains poètes romantiques tels que Victor Hugo<sup>196</sup>, Alfred de Musset<sup>197</sup>, Alfred de Vigny<sup>198</sup>, Alphonse de Lamartine<sup>199</sup> et bien d'autres, revendique un

---

<sup>193</sup> Stéphane Mallarmé, *Op.cit.*

<sup>194</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>195</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

<sup>196</sup> Victor Hugo (1805-1885) est l'un des auteurs les plus importants de la littérature française. C'est un poète, dramaturge et prosateur français, considéré comme le chef de file du mouvement romantique au 19<sup>ème</sup> siècle. Il est un intellectuel engagé mais aussi un homme politique qui a joué un rôle déterminant dans la vie de l'homme du 19<sup>ème</sup> siècle avec ses thèmes d'inspirations sociales comme l'inégalité et l'injustice sociale, la misère avec des œuvres comme *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris* ; ce qui fait de lui le romancier du peuple. A travers le théâtre, il est le porte parole du discours politique avec pour vecteur le drame romantique par des œuvres comme *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas*.

<sup>197</sup> Alfred de Musset (1810-1857) est un poète et dramaturge français de la période romantique. Très engagé socialement dans la philosophie romantique durant lequel il affirme qu'il est venu très tôt dans un monde trop vieux, il laisse à la postérité des pièces comme *Lorenzaccio*, *Les caprices de Marianne* mais aussi des œuvres comme *La confession d'un enfant du siècle* et bien d'autres. Dans certaines de ses œuvres notamment *La confession d'un enfant du siècle*, il prône l'« Ailleurs » pour mieux surmonter ou supporter cette existence difficile qui est la société du 19<sup>ème</sup> siècle.

<sup>198</sup> Alfred de Vigny (1797-1863) est un poète, écrivain, romancier et dramaturge français appartenant à la période romantique et qui dans le domaine esthétique annonce déjà une poétique moderne et révolutionnaire de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. L'ensemble de son œuvre s'organise autour du pessimisme à travers des thèmes comme paria incarné par le poète. Il reste néanmoins attaché à la versification dans ses œuvres.

<sup>199</sup> Alphonse de Lamartine ou Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869) est un poète, dramaturge, romancier et prosateur français de la période romantique. Il est l'un des plus grands poètes du romantisme en France et se démarque des autres poètes car il proclama la deuxième république au moment de la

assouplissement de l'expression versifiée et promeut la recherche de plus de musicalité dans le poème. Cette musicalité recherchée n'est pas de l'ordre de la musicologie tel que l'envisageraient les musiciens spécialisés mais plutôt d'une musique d' « un autre genre » qui allie la beauté des mots et le monde supra sensoriel dans le poème. Nous voyons ainsi naître le symbolisme dont le mot d'ordre est de véhiculer cette musique des mots par la création d'un verbe poétique *accessible à tous les sens*. Cela signifie que la poésie symbolique va axer son esthétique sur les correspondances entre l'idée abstraite évoquée et l'image qui doit l'exprimer. Avec ce type de verbe poétique, la musique s'entend autrement car la langue française se poétise en faisant du « Moi » la chose la mieux partagée dans la poésie du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans cette révolution poétique, Lamartine, parangon du lyrisme à travers ses *Méditations Poétiques* dira dans la préface :

« Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ».<sup>200</sup>

Cette citation suggère que durant la période romantique, la musique cesse d'être seulement une combinaison rigoureuse de notes de musique qui caresse l'ouïe, elle inclut désormais les sentiments profonds de chaque poète. La lettre est donc chargée de faire entendre la musique avec pour source d'inspiration la sensibilité de l'homme que Lamartine<sup>201</sup> nomme aussi la muse. Cela suggère que si la poésie romantique puise désormais son inspiration dans les sentiments humains, c'est qu'elle est devenue incontrôlable, les règles auxquelles elle était soumise n'existent plus ; elle est donc ouverte à toutes les perspectives langagières, à tous les genres de discours...

Univers de la sensibilité mais aussi de la révolution des mots, des thèmes et des images qui deviennent de plus en plus choquants, crus et audacieux, la poésie romantique au-delà de sa sublimation du « Moi » dans l'ensemble des œuvres d'art se démarque esthétiquement par l'invention du poème en prose qui est attribué à Aloysius Bertrand par son recueil de poèmes *Gaspard de la Nuit*.<sup>202</sup> Considérons le poème célèbre intitulé « Un rêve » :

---

révolution de 1848. Poète lyrique d'inspiration harmonieuse, sa poésie traite de la nature, l'amour, la mort comme nous le notons dans *Lac, l'Automne, L'Isolement* et bien d'autres.

<sup>200</sup> Lamartine (A.), *Méditations Poétiques*, Paris, Le Livre de poche, 2006. p.22.

<sup>201</sup> Alphonse de Lamartine, *Op.cit.*

<sup>202</sup> Aloysius (B.), *Gaspard de la Nuit*, Paris, Editions Gallimard « Folioplus classiques », (1980) 2011. Pantagruel, Livre III, p.95-96.

Il était nuit. Ce furent d'abord,-ainsi j'ai vu, ainsi je raconte,- une abbaye aux murailles lézardées par la lune,- une forêt percée de sentiers tortueux,- et le Morimont\* grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite,- ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte,- le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule,- des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée,- et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice.

Ce furent enfin,- ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte,- un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants,- une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne.- Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente, et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides,- et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.

Dans ce dernier, l'histoire est énoncée comme un compte rendu, avec un style semblable à un télégramme. Dans ce poème, le rêve cauchemardesque relaté par le poète se décline dans un style syncopé par des phrases plus ou moins courtes, rythmées par une ponctuation qui crée la fragmentation de l'ensemble du discours et le rend rigide par le ton télégraphique qui s'y rattache ; sans oublier la forme générale du poème qui est non linéaire et sans contraintes langagières. Autrement dit, les faits sont énoncés à la manière d'un télégramme qui se veut bref et prompt. Le poète se contente de transcrire des faits fragmentés mieux encore, il les expose à la manière d'une dépêche. Malgré ce changement esthétique du poème notamment dans la forme (vers – prose), il y a une subsistance des caractéristiques de l'art poétique. La beauté des mots demeure avec, entre autres, l'emploi d'un vocabulaire noble avec l'emploi des mots et noms de l'époque des châteaux comme *glas*, *Morimont*, *cordelier*. Cette prose telle que présentée par Aloysius<sup>203</sup> recherche une nouvelle simplicité dans la poésie et rejette la construction rigoureusement structurée de l'alexandrin. Cette révolution structurale du poème au XIX<sup>ème</sup> siècle, ouvre le champ de la créativité et de

---

<sup>203</sup> Aloysius (B.), *Gaspard de la Nuit*, *Op.cit.*

l'originalité à plusieurs poètes qui eux, se concentreront non plus seulement sur la forme mais surtout sur le fond par une liberté verbale qui générera finalement des variantes des phénomènes langagiers dans l'expression poétique. Ceci est le cas de la musique des mots exposée de manière singulière chez certains grands poètes de ce siècle, notamment Baudelaire<sup>204</sup>, Rimbaud<sup>205</sup> et Mallarmé<sup>206</sup> en tant que chacun d'eux exprime dans leur poésie une certaine musicalité des mots qui serait semble-t-il, les prémices de la musique des textes en prose moderne voire des récits romanesques du XX<sup>e</sup> siècle. Ce chapitre permet donc de lire les caractéristiques stylistiques de chacune de leur poésie.

---

<sup>204</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

<sup>205</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>206</sup> Stéphane Mallarmé, *Op.cit.*

# 1-Charles Baudelaire

La poésie de Baudelaire<sup>207</sup> est basée sur la sublimation de l'Interdit. Comme Rimbaud<sup>208</sup> et Mallarmé<sup>209</sup>, il s'émancipe des normes classiques artistiques, pratique le vers libre, ne rejette pas totalement l'alexandrin mais se démarque surtout par ses infractions à la morale. Ses poèmes se focalisent uniquement sur le plaisir que peut procurer le mal. En d'autres termes, sa poésie a pour fondement le vice, l'horreur, le mal mieux encore la démesure. C'est donc dans cet élan, qu'il transcrit de manière cadencée, rythmée ce mal qui finalement devient beauté pour lui. Il pratique une esthétique de la subversion en trouvant le bien dans le mal, la beauté dans la laideur, la mesure dans la démesure... C'est d'ailleurs ce que nous lisons dans *Les Fleurs du Mal*<sup>210</sup> à travers le thème « Spleen et Idéal ». Mais le gout du vice n'est pas la seule caractéristique de la poésie baudelairienne car il est pour la correspondance entre les arts notamment le son et la couleur, la peinture et la musique en somme, il peut être considéré comme un esthète. C'est dans cette optique de correspondance que la poésie de ce dernier nous intéresse puisqu'elle entretient des liens sûrs avec la musique. Autrement dit, sa poésie se démarque des autres poètes du XIX ème siècle par son affinité particulière avec la musique acoustique. En effet, Baudelaire<sup>211</sup>, mélomane et détenant une bonne culture musicale, lit plusieurs articles et ouvrages de Richard Wagner<sup>212</sup> auxquels il apporte une critique positive qui lui fait reconnaître la grandeur de l'artiste. Il est passionné par la musique wagnérienne<sup>213</sup> qui finalement l'influencera, d'une certaine façon, esthétiquement. Le son entendu dans sa poésie n'est pas celui que pourrait traduire un instrument de musique mais plutôt, un son de « cloche fêlée » p.88. Cette « cloche fêlée » est un motif acoustique qui musicalise la prose en lui donnant une dimension plus libérale, tournée vers un ailleurs impossible à atteindre uniquement par la lettre. Le poète personnifie cette cloche, semble t-il, pour qu'elle porte au loin son cri existentiel et s'assure que les sensibilités du moment (notamment la liberté dans tous les domaines de la vie au XIX ème siècle confisquée par le régime totalitaire de

---

<sup>207</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

<sup>208</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>209</sup> Stéphane Mallarmé, *Op.cit.*

<sup>210</sup> Baudelaire (C.), *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française « Le livre de poche », 1972. 355p.

<sup>211</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

<sup>212</sup> Richard Wilhelm Wagner (1813-1883) est un compositeur, dramaturge et théoricien de la musique allemand auquel nous devons l'invention du chromatisme. Il compose durant la période romantique environ quinze opéras et drames lyriques ainsi que plusieurs ouvrages philosophiques et théoriques. Il réforme le théâtre lyrique en révolutionnant formellement, la structure de l'opéra. Il procédera par exemple à une synthèse poético-musicale, avant d'innover dans l'écriture musicale en créant une composition en continu, un leitmotiv, chromatisme et modifier sa dramaturgie (Gesamtkunstwerk).

<sup>213</sup> Adjectivation du nom Wagner.

Napoléon Bonaparte) soient permanentes voire ininterrompues. C'est ce que nous relevons dans cet extrait du poème « la cloche fêlée » :

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux  
Qui, malgré la vieillesse, alerte et bien portante,  
Jette fidèlement son cri religieux,  
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous sa tente.

La musique dans la poésie baudelairienne est intéressante en tant qu'elle s'entend à travers le rêve, la subversion, l'ironie qui la rend quasi impossible à l'écoute. Lorsqu'il dit dans *Les Fleurs du Mal*<sup>214</sup>:

*« Ne suis-je pas un faux accord*

*Dans la divine symphonie,*

*Grâce à la vorace ironie*

*Qui me secoue et qui me mord ?*

*Elle est dans ma voix, la criarde !*

*C'est tout mon sang, ce poison noir !*

*Je suis le sinistre miroir*

*Où la mégère se regarde »*

Le poète sème le doute concernant l'existence d'une musique quelconque dans le texte. Il cache la musique dans les mots et par cette subversion de la structure langagière, il veut simplement *reprendre à la musique le bien que cette dernière lui a volé*.<sup>215</sup> Pour lui, la musique exprime la suprême beauté, l'idéal que les mots ne peuvent dévoiler à cause de leur

---

<sup>214</sup> Baudelaire (C.), *Les Fleurs du mal*, *Op.cit.* Extrait tiré du poème « L'Héautontimorouménos », p.80.

<sup>215</sup> Cette expression suggère que la poésie entend retrouver cette dimension supra sensorielle que les mots ne peuvent traduire, mais que seule la musique peut permettre d'atteindre. Pour cela, les deux phénomènes doivent sembler se croiser esthétiquement en partageant parfois les mêmes valeurs temporelles, les mêmes caractéristiques esthétiques.

pudicité, leur limite. A cet effet, dans l'exercice du poème, le poète ne dissocie pas le phénomène acoustique et le texte puisque « *le texte est porté par la musique, la musique explique le texte* ». <sup>216</sup>Le fait musical va donc permettre à la poésie baudelairienne <sup>217</sup> de dépasser les limites du verbe et d'accéder ainsi à la supra sensibilité qui s'ouvre à lui. Bien plus pour le poète, la musique exprime le texte en d'autres termes, elle relègue au premier rang les idées, les mots mais aussi les situations dramatiques du texte qui étaient jusque là hermétiques. A l'instar de cette musique dite de la « cloche fêlée », la poésie baudelairienne <sup>218</sup> s'enrichie d'une musique métaphorique ; une musique des mots. Dans le poème « *La Musique* » p.112, LXXVI des *Fleurs du mal* <sup>219</sup>, la musique est entendue par la sensation corporelle qu'elle produit sur le sujet. Elle éveille en lui des sensations fortes qu'il compare lui-même aux flots de la mer, à ses mouvements et à d'autres éléments de la nature:

La musique souvent me prend comme une mer !  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,  
J'escalade le dos des flots amoncelés  
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre ;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre  
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir !

La poitrine et les poumons additionnés aux vibrations qui génèrent les passions chez le sujet, disent une musique acoustique accompagnant le déchaînement de la nature. Dans ce poème,

---

<sup>216</sup> Propos tiré des commentaires de Flore Estang sur l'œuvre de Baudelaire intitulée « *Naissance de la Musique Moderne : Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* ».

<sup>217</sup> Adjectivation du nom Baudelaire.

<sup>218</sup> *Idem*.

<sup>219</sup> Baudelaire (C.), *Les Fleurs du mal*, *Op.cit.*

la lettre et la musique sont quasiment indissociables car, la musique se substitue aux mouvements de la mer, elle est exécutée par l'expression corporelle et produit des sensations qui font voyager le sujet. Baudelaire<sup>220</sup> est donc le digne représentant de ses correspondances des arts ; sa capacité à faire de la musique le support sémantique du texte poétique en les faisant cohabiter esthétiquement, jette dès le XIX ème siècle les fondements de ce qui sera perçu au XX ème siècle comme la théorie musicale.

---

<sup>220</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

## 2-Arthur Rimbaud

La poésie de Rimbaud<sup>221</sup> peut se résumer par le refus de l'alexandrin, de l'hémistiche, des vers impairs, de la métrique, qui sont pour lui, trop faciles à comprendre et très prévisibles. Ces multiples changements seront à l'origine d'une quête poétique en vue d'un nouveau langage. Il va donc procéder à un bouleversement de la structure de sa poésie en remplaçant par exemple, les rimes par des assonances ou des allitérations, en passant du texte en vers au texte en prose créant ainsi un langage fermé, qui lui est propre. Même si elle n'est pas perceptible au premier abord puisque n'étant pas un musicien confirmé, la musique existe même de manière assez subtile chez Rimbaud.<sup>222</sup> Elle est semble-t-il, en notre sens, relative à cet hermétisme langagier qui impose au lecteur un certain décodage du sens musical poétique. En d'autres termes, il procède dans l'ensemble de sa poésie, à un codage des mots mais aussi des figures privilégiées parfois par une absence d'intension narrative et/ou descriptive. Nous pouvons nous permettre de soupçonner qu'il peut exister dans sa poésie une musique métaphorique par l'instrumentalisation et la musicalisation des mots et des choses. Dans *Poésies complètes* par exemple, le poème intitulé *A la musique*<sup>223</sup> n'a pas été nommé ainsi de manière anodine car, ayant appris à jouer du piano, il nous semble que Rimbaud<sup>224</sup> fut influencé par la musique et eut envie de la traduire dans sa poésie. Dans ce dernier, les mots nous disent une musique des sens qui s'entendent par le bruissement de la langue qui relève des sons émis par les mots et choses énoncés par la voix poétique. Nous entendons cette musique à travers

« - Un orchestre guerrier, au milieu du jardin, »  
*Balance ses schakos dans la Valse des fifres :*  
« - *On voit aux premiers rangs parader le gandin ;*  
*Les notaires montrer leurs breloques à chiffres : »*

Ou encore avec

---

<sup>221</sup> Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> Rimbaud (A.), *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, 1998. p.77 et 78.

<sup>224</sup> Rimbaud, *Op.cit.*

« Au bord des gazons verts ricanent les voyous ;  
Et, rendus amoureux par le chant des trombones,  
Très naïfs, et fumant des roses, les pioupious  
Caressent les bébés pour enjôler les bonnes... »

A travers ces vers libres, nous pouvons entendre chaque mot et chose résonner par notre capacité à percevoir chaque élément d'un point de vue de leur signifiant et leur signifié. En effet, à l'instar des mots qui traduisent des bruits dans leur nature acoustique, notamment « l'orchestre, la valse, le chant des trombones » mais aussi les verbes comme ricaner « Au bord des gazons verts ricanent les voyous », d'autres mots comme « breloques à chiffres » ou « bébés » ont une fonction sonore naturelle qui participe d'un mélange de sonorité qui peut cacher une musicalisation de la voix poétique. Autrement dit, dans ces vers, l'orchestre joue un rythme de valse avec le concours d'un chant des trombones dans le but de renforcer le son des breloques et d'accompagner semble-t-il, le ricanement des voyous et les gazouillements des bébés. Il y a dans cette modulation langagière du poème, un agencement acoustique relayé par les instruments et techniques (vales) de musiques énoncées.

Ce procédé musical dans la construction du poème, nous le retrouvons également chez Paul Verlaine dont la musique s'entend par la beauté des mots aussi tristes soient-ils et la résonance acoustique qu'ils traduisent. Nous pouvons entendre cette musique dans son poème célèbre « *Il pleut doucement sur la ville* » (p.87) tiré du recueil de poème *Romances sans paroles*<sup>225</sup>:

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie,  
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison

---

<sup>225</sup> Verlaine (P.), *Romances sans paroles* suivi de *Cellulairement*, Paris, Librairie générale Française, 2010 (2002), 304p.

Dans ce cœur qui s'écœure.  
Quoi ! Nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

Ces vers sont de prime abord musicalisés par le thème de la romance qui crée une atmosphère lyrique. Les gouttes d'eau qui crépitent sur les toits et qui s'abattent sur le sol, suffisent à entendre la mélodie de la pluie qui expose les sentiments romantiques du poète, tout cela rythmé par la mélancolie de ce dernier. Comme chez Rimbaud<sup>226</sup>, les vers de Verlaine<sup>227</sup> chantent, résonnent, bruissent, se vocalisent et se musicalisent faisant ainsi du poème un récit chanté. L'existence d'une musique dans la poésie de Rimbaud<sup>228</sup> est aussi attestée par Jean-Louis Backes<sup>229</sup> sur le plan de l'organisation des événements dans le poème. En effet, il fait remarquer que dans l'ensemble de l'œuvre de Rimbaud<sup>230</sup>, le texte poétique revêt l'allure esthétique de l'organisation musicale qui ne privilégie plus seulement la narration des faits, leur exposition, mais s'énonce désormais à travers la disposition de ces mêmes événements dans un temps bref. Ces événements cohabitent selon leurs intérêts dans la prose comme les notes de musique constituent et/ou forment une série d'accords musicaux permettant l'exécution d'une symphonie. C'est à cet effet qu'il affirme que

Comme la musique, la poésie est jeu de forces, d'énergies concentrées qui soudain se dépensent, éclatent. « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. ».<sup>231</sup>

Le temps devient une donnée fondamentale dans l'agencement sémantique du texte en prose et permet de poser des bases structurales semblables à celle de la musique. Le rythme de chaque séquence d'événements du poème par exemple, pourra être désormais, comparé à

---

<sup>226</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>227</sup> Verlaine (P.), *Romances sans paroles suivi de Cellulairement*, *Op.cit.*

<sup>228</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>229</sup> Backes Jean-Louis. Rimbaud musicien. In: *Romantisme*, 1982, n°36. Traditions et novations.

<sup>230</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>231</sup> Backes Jean-Louis. Rimbaud musicien, *Op.cit.* p.61.

celui de la musique afin de déceler dans la prose, les mêmes caractéristiques esthétiques. Backès<sup>232</sup> pense donc que la poésie de Rimbaud à travers son poème *A la musique*, tiré de *Poésies complètes*<sup>233</sup> a été semble-t-il, le résultat de l'influence de ses cours de piano. Il émet cependant quelques interrogations sur la déclinaison de cette musique rimbaldienne<sup>234</sup> puisqu'il se contente de substituer le fait que plusieurs musiciens trouvent les modulations chromatiques ou mélodies de Wagner<sup>235</sup> peu chantantes et difficiles à appréhender, à l'ensemble de la poésie de Rimbaud<sup>236</sup> qui pourrait s'attribuer ce même reproche à cause de l'hermétisme de sa poésie. Il semble toutefois que la musique de ce dernier soit une musique du silence car, comme le dit Jean-Louis Backès<sup>237</sup>, il n'est pas obsédé à l'idée de faire à tout prix parler la musique comme Wagner<sup>238</sup>, Berlioz<sup>239</sup>, Liszt.<sup>240</sup> Peut-être Rimbaud<sup>241</sup> aurait-il voulu mettre à profit ses cours de piano afin de transcrire dans la prose, les techniques de modulation et d'organisation de la structure musicale.

---

<sup>232</sup> Backès Jean-Louis. Rimbaud musicien, *Op.cit.*

<sup>233</sup> Rimbaud (A.), *Poésies complètes*, *Op.cit.* p.118-120.

<sup>234</sup> Adjectivation du nom Rimbaud.

<sup>235</sup> Richard Wagner, *Op.cit.*

<sup>236</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>237</sup> Backès Jean-Louis. Rimbaud musicien, *Op.cit.*

<sup>238</sup> Richard Wagner, *Op.cit.*

<sup>239</sup> Hector Berlioz (1803-1869) est un compositeur, chef d'orchestre, critique musical et écrivain français qui reprend et révolutionne la forme symphonique après la mort de Beethoven en la transformant avec la musique à programme (musique fantastique), la symphonie concertante (Harold en Italie) et la symphonie dramatique (Roméo et Juliette).

<sup>240</sup> Franz Liszt (1811-1886) est un compositeur, transcritteur et pianiste virtuose austro-hongrois à qui le monde musical doit la technique du jeu moderne du piano. Il innova dans le domaine de l'harmonie pianistique et valorise le romantisme en musique.

<sup>241</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

### 3-Stéphane Mallarmé

Stéphane Mallarmé<sup>242</sup> est un poète de référence dont la brillante production est d'accès difficile. Sa poésie de manière générale se construit dans le non respect des modulations littéraires classiques. Contrairement à la chanson de geste, la structure formelle du poème *mallarméen*<sup>243</sup> est parfois présentée sous la forme soit d'un sonnet ou d'un alexandrin dont la composition est sobre, taillée et ramassée. Avec lui, les formes littéraires classiques commencent à être battues en brèche. Sa poésie s'oriente davantage vers des procédés formels plus libres soutenus par plusieurs images poignantes voire violentes derrière lesquelles se cache un message particulier. Comme avec tous les symbolistes, la poésie de Mallarmé<sup>244</sup> s'articule autour d'une signifiante basée sur des états psychiques intermédiaires comme le rêve, le monde fantastique, etc. En effet, dans sa poésie, il essaie de stimuler l'imaginaire afin d'atteindre une réalité transcendante dont le but est de permettre le passage entre le monde réel et le monde des idées. De ce fait, elle est constituée de plusieurs symboles qui la rendent hermétique, ce qui nous permet de stipuler que contrairement à la chanson de geste qui favorisait une réception explicite du public, la poésie *mallarméenne*<sup>245</sup> véhicule des codes que seuls les érudits ou les élites peuvent déchiffrer. Mais, qu'en est-il de la musicalité de son œuvre poétique ?

Nous dirons dans un premier temps que l'œuvre poétique de Mallarmé<sup>246</sup> est l'expérimentation d'un langage fluide, musical et pur. De ce fait, il met l'accent sur le vers libre qui permet de mieux exprimer ses sensations idéalistes et surtout de s'affranchir de la rime et la métrique régulière imposée par la norme classique. Sa poésie est musicalisée de façon assez particulière. Dans *Brise marine*<sup>247</sup> par exemple, (poème en alexandrins) nous notons un rythme lent et des sonorités douces qui traduisent l'ennui. Les rimes qui font figure d'effets sonores, sont successives mais la mesure est disproportionnée, ce qui se traduit d'ailleurs par une alternance de longs et brefs vers mais aussi par une ponctuation libérale qui rend pénible la lecture :

---

<sup>242</sup>Mallarmé (S.), est né à Paris le 18 Mars 1842 et meurt à Valvins le 9 Septembre 1898 au même endroit. C'est un célèbre poète français qui a créé une œuvre poétique ambitieuse et difficile tout au long de sa vie, *Op.cit.*

<sup>243</sup> Adjectivation du nom Mallarmé.

<sup>244</sup> Mallarmé (S.), est né à Paris le 18 Mars 1842 et meurt à Valvins le 9 Septembre 1898 au même endroit. C'est un célèbre poète français qui a créé une œuvre poétique ambitieuse et difficile tout au long de sa vie, *Op.cit.*

<sup>245</sup>Adjectivation féminine du nom Mallarmé.

<sup>246</sup>Mallarmé (S.), est né à Paris le 18 Mars 1842 et meurt à Valvins le 9 Septembre 1898 au même endroit. C'est un célèbre poète français qui a créé une œuvre poétique ambitieuse et difficile tout au long de sa vie, *Op.cit.*

<sup>247</sup> Poème extrait du recueil de poème de Mallarmé intitulé *Poésies*, édité à Paris chez Gallimard en 1992. 298p. p.22

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.  
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres  
D'être parmi l'écume inconnue et les cieus !  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe

O nuit ! ni la clarté déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature !

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !  
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles flots.....  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

Cette alternance des vers longs et brefs peut être assimilée à une musique dont l'intonation varie selon l'inspiration du musicien ou de l'instrumentiste. Dans ce poème, la musique n'est pas thématifiée ou intellectualisée, bien au contraire, elle relève de la sensation que stimulent les émotions mais aussi de la structure rigoureuse du texte. En d'autres termes, sa poésie doit être prise comme une image qui se dessine au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture, avant de prendre forme. C'est à travers l'aspect d'une poésie qui se dessine parfois par des tournures hyperboliques, des paradoxes du lyrisme que la poésie de Mallarmé<sup>248</sup> est taxée de poésie en devenir, d'où l'emploi du futur de l'indicatif. La poésie de Mallarmé<sup>249</sup> c'est aussi les structures en perpétuelle mouvance qui dépendent des combinaisons de ceux que Boulet<sup>250</sup> a appelé « des blocs

---

<sup>248</sup>Mallarmé (S.), est né à Paris le 18 Mars 1842 et meurt à Valvins le 9 Septembre 1898 au même endroit. C'est un célèbre poète français qui a créé une œuvre poétique ambitieuse et difficile tout au long de sa vie, *Op.cit.*

<sup>249</sup>*Idem.*

<sup>250</sup>Gerry Boulet est un auteur-compositeur-interprète québécois (Canada). Il est né à Saint-Jean-sur-Richelieu d'un père camionneur, donc issu d'une famille modeste, il développe son goût pour la musique vers l'âge de 10 ans. Il quitte l'école à l'âge de 12 ans par manque de discipline et la même année, commence sa carrière musicale avec son frère Denis. En 1966, il intègre un groupe appelé *Les Gants Blancs* dirigé par Jean-Paul Brodeur.

sonores et de blocs rythmiques ». Ce qui signifie d'après les propos de Boulet<sup>251</sup> que la structure textuelle doit être ouverte afin de permettre au compositeur (le critique) mais aussi à l'opérateur (le poète) de choisir à partir des points donnés, une voie. Ce dernier évoque Mallarmé<sup>252</sup> dans le but d'aborder « les considérations structurelles » qui ont bouleversées l'ordre du discours établi par la période classique et, ceci:

« Dès lors que l'écriture se fixera un autre but que l'expression affective de sentiments ou la narration, son couplage avec la musique exigera de nouvelles formes de translation ».

---

<sup>251</sup>Gerry Boulet est un auteur-compositeur-interprète québécois (Canada), *Op.cit.*

<sup>252</sup>Mallarmé (S.), est né à Paris le 18 Mars 1842 et meurt à Valvins le 9 Septembre 1898 au même endroit. C'est un célèbre poète français qui a créé une œuvre poétique ambitieuse et difficile tout au long de sa vie, *Op.cit.*

## Chapitre III

### La musique: un concept au cœur de plusieurs querelles esthétiques dans l'histoire de la pensée littéraire

Le chapitre suivant passe en revue les différentes querelles et critiques de ce que nous nommons sous le vocable de musique. Loin d'être une notion jeune, la musique a fait l'objet de plusieurs théorisations depuis au moins le moyen-âge, jusqu'à l'époque contemporaine. Autrement dit, au-delà de sa transformation esthétique à travers les âges de la littérature en particulier et de l'art en générale, la musique ne sera pas épargnée par les critiques qui feront naître plusieurs querelles. Le point sensible de ces querelles sera mis sur l'esthétique musicale à proprement parler, ensuite sur le lien entre littérature et musique et enfin, sur la recevabilité de ce concept dans le rang des possibles littéraires. En effet, le concept de musique comme nous l'avons énoncé dans les chapitres précédents notamment comme le vecteur de la sensibilité humaine, comme accompagnement acoustique de la langue poétique mais aussi de l'amour, de l'espoir, de la beauté et comme une langue autonome (solfège) ; ouvre à ce dernier de nouveaux champs d'investigation susceptibles de l'enrichir davantage et faire de lui un concept demeurant toujours en évanescence. La forme narrative ne sera donc plus la seule voie d'exploration mais aussi d'expérimentation des phénomènes musicaux ; les théoriciens et critiques focaliseront leurs attentions sur la pensée. Laquelle pensée permet d'élaborer d'autres schémas expérimentaux de la musique. Jusque là, ces derniers interprétaient la musique à travers les textes des poètes, des auteurs désormais, ils la penseront, ils essayeront de l'exposer autrement en ayant recourt au rapport du texte au sens et aux valeurs. Ceci dit, cette recherche des nouveaux possibles musicaux dans les textes, engage non seulement de multiples querelles d'ordre artistique, littéraire et musical mais, enclenche aussi une réinvention de l'écriture musicale en tenant compte des combinaisons esthétiques totalement inédites. Il n'est par exemple plus étonnant d'allier la poésie et la musique électroacoustique, la structure romanesque et le solfège, et bien d'autres couples du même genre. Entre autres, ces querelles participent à mieux lire et à mieux élucider les théories qui sont appliquées à la musique ; ceux-ci peuvent nous permettre d'affirmer qu'elles rendent compte de l'existence d'une certaine *épistémologie de la musique*.<sup>253</sup> Cette dernière découlerait de toutes les réflexions nées non seulement des multiples théories novatrices sur la

---

<sup>253</sup> On entend par épistémologie de la musique une science qui viendrait valider tous les postulats appliqués à la musique.

musique mais aussi, de nombreuses querelles critiques qui opposent plusieurs théories musicales et enrichissent ainsi le domaine musical. Comme théories novatrices musicales, nous relevons par exemple avec la dite *génération de 1925*<sup>254</sup>, le changement de techniques compositionnelles dans la syntaxe sérielle et à travers la fusion des formes et du matériau atonal ; sans oublié la création de la musique contemporaine qui héritera de la musique dodécaphonique et des courants alternatifs comme l'Ecole de New York, la musique concrète, la première musique électronique et bien d'autres. C'est dans cet état d'esprit que nous analyserons la querelle de la nouvelle musique avec les points de vue divergents de Giovanni<sup>255</sup> et Monteverdi<sup>256</sup>, la querelle de Nicolas Ruwet<sup>257</sup> et Boris de Schloezer<sup>258</sup> et enfin la pensée négative d'Adorno<sup>259</sup> sur ce concept.

---

<sup>254</sup> La génération de 1925 est composée de Boulez, Stockhausen, Nono, Xenakis et bien d'autres nés en 1925 qui révolutionne esthétiquement la musique dans un souci de libéraliser les formes et d'établir une rupture avec cette musique longtemps fermée sur elle-même par normes orthodoxes. La nouvelle génération revendique une musique libre mais avant-gardiste dans la première période de la création de la musique dite contemporaine née après la guerre de 1939-1945.

<sup>255</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>256</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

<sup>257</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

<sup>258</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>259</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969) est un philosophe, compositeur, musicien et sociologue américano-allemand, représentant de la seconde école de Vienne et surtout théoricien de la nouvelle musique. Au côté de Marcus Herbert et Max Horkheimer, il est l'un des représentants de l'école de Francfort qui est à l'origine de l'élaboration de la théorie critique.

# 1-La querelle de la nouvelle musique: Monteverdi contre Giovanni

La querelle opposant Monteverdi<sup>260</sup> et Giovanni<sup>261</sup> est de prime abord celle de deux styles de musique apparemment opposés sur le plan esthétique. Le premier est celui défendu par l'élève de Zarlino<sup>262</sup> notamment Giovanni<sup>263</sup> qui préconise l'équilibre dans un monde qui serait stricte sur les règles d'exécution de la musique mais aussi dans l'élaboration et le fonctionnement des théories de cette dernière sans que quiconque n'ait besoin de la combattre. En d'autres termes, il défend une certaine représentation de la musique dans un monde esthétique déjà règlementé, figé. Mais contrairement à son maître pour qui les lignes mélodiques devraient être tracées avec soin, élégance, sans perdre de leur rigueur et être bien équilibrées afin d'être ordonnées et surtout respectées les règles du contrepoint, Giovanni<sup>264</sup> préconise un retour à la pratique de la musique respectant les normes modales et dépourvue de tous les artifices (instruments de musique) dont elle n'avait jusque là pas besoin. Dans la même perspective, il est mécontent du fait que la pratique du contrepoint vienne perturber mieux encore, ignorer la belle organisation pythagoricienne dans les théories musicales. Il s'opposera donc aux idées harmoniques de Zarlino<sup>265</sup> plutôt orientées vers le courant polyphonique et la musique accompagnée. Qu'à cela ne tienne, les points de vue divergents existant entre Giovanni<sup>266</sup> et son maître ne l'empêchera pas de le défendre (lui et ses théories musicales) lorsque que le compositeur et musicien Vincenzo Galilei<sup>267</sup> émettra des critiques sur l'œuvre de Zarlino.<sup>268</sup>

Le deuxième style de musique est celui revendiqué par Monteverdi notamment la nouvelle musique qui est encore naissante au XVII ème siècle et qui sera féroce ment combattue par Giovanni.<sup>269</sup> Ce dernier, faisant partie des plus importants compositeurs et théoriciens réactionnaires de l'histoire musicale, dira que l'art musical de Monteverdi<sup>270</sup> serait enclin à de nombreuses imperfections et ne reconnaîtra pas son art comme un chef d'œuvre. Bien au contraire, dans son discours polémique intitulé *Braccino da Todi*, il traduit l'art de

---

<sup>260</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

<sup>261</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>262</sup> Zarlino, *Op.cit.*

<sup>263</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> Zarlino, *Op.cit.*

<sup>266</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>267</sup> Vincenzo Galilei, souvent francisé Vincent Galilée, est un musicien italien qui a été luthiste, compositeur, théoricien de la musique, chanteur et professeur de musique (1520- 2 juillet 1591).

<sup>268</sup> Zarlino, *Op.cit.*

<sup>269</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>270</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

Monteverdi<sup>271</sup> comme une œuvre laide, dépourvue d'originalité qui ne mérite sans doute pas sa notoriété. Ce sont ces propos que nous relevons dans l'introduction de *Xavier Bisaro, Giuliano Chiello et Pierre-Henry Frangne*<sup>272</sup>, tirés des œuvres respectives des deux compositeurs:

Il y a quelques jours, j'écoutais un madrigal [...]. Je crois que les paroles disaient O Mirtillo, tirées du Pastor Fido de Guerino [Guarini], ce qui me fis réfléchir beaucoup car je ne sais pas comment quelqu'un qui fasse profession d'homme talentueux, puisse laisser passer de semblables imperfections, connues même par les enfants qui viennent tout juste de commencer à tremper leurs lèvres dans la source du mont Hélicon.

Giovanni Artusi<sup>273</sup>

Et

je promis alors de faire connaître par une publication, à un certain théoricien de la première pratique, qu'il en existait une autre en ce qui concerne l'harmonie, inconnue de lui, que j'ai nommé la seconde pratique. La raison en était qu'il lui avait plu de critiquer publiquement par écrit certains passages harmoniques de l'un de mes madrigaux, en se fondant sur les raisons de la première pratique, c'est-à-dire sur les règles ordinaires, comme s'il corrigeait un exercice fait par un enfant qui commence à apprendre le contrepoint, sans aucune considération pour son caractère mélodique.

Claudio Monteverdi<sup>274</sup>

Cette querelle laisse transparaître une divergence des formes et genres d'écriture musicale dans la mesure où l'un est pour la sauvegarde de la musique traditionnelle et l'autre est pour une musique plus libre donc moderne. Cet état de fait se lit lorsque Giovanni<sup>275</sup> reproche à Monteverdi<sup>276</sup> de faire de la musique transgressive en tant qu'ils privilégient lui et ses contemporains, l'expérimentation et/ou la sensibilité auditive. Avec cette dernière, les normes

---

<sup>271</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

<sup>272</sup> Xavier Bisaro, Giuliano Chiello, et Pierre-Henry Frangne, *L'Ombre de Monteverdi. La querelle de la nouvelle musique (1600-1638)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. "Aesthetica", 2008.

<sup>273</sup> Giovanni ARTUSI, L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne, *infra*, p. 162.

<sup>274</sup> Lettre de Claudio Monteverdi à Giovanni Battista Doni, 22 octobre 1633, dans Annonciade RUSSO et Jean-Philippe NAVARRE (éd.), *Claudio Monteverdi – correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 212-215.

<sup>275</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>276</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

pythagoriciennes qui régissaient la musique et ses théories par le caractère objectif du nombre, volent en éclat et laisse place à une musique n'ayant aucun carcan normatif. Ce qui fait dire à Giovanni<sup>277</sup> que cette nouvelle musique est celle du péché. Elle fait déboucher sur des possibles musicaux qui ouvrent la voie au plaisir de l'exécution musicale, de l'imitation mécanique de l'œuvre musicale et empiète sur la raison et l'esprit de l'œuvre d'art parfaite qui symbolise pour lui, la nature de Dieu. Il s'insurge donc contre cette nouvelle musique qui, pense t'il, n'apporte rien de nouveau au monde musical déjà existant. Pour autant, le monde artistique ne lui reconnaît pas de grandes œuvres musicales laissées à la postérité. En effet, dans le domaine de la littérature de la théorie musicale, seuls ses écrits sur les dissonances dans le contrepoint aussi appelées *dissonanze nel contrappunto* permettront de garder des traces sur l'ensemble de son œuvre. Sa pensée est relative au fait qu'il existe dans une pièce écrite, plus de dissonances que de consonances si l'on considère les techniques du contrepoint. Bien plus, ces dissonances pourraient pour Giovanni<sup>278</sup>, servir de prétexte pour dire des concepts comme la douleur, le désir bref, les états d'âmes auxquels sont sujets les êtres humains. Il n'a donc pas été un brillant théoricien et compositeur dans l'histoire de la musique en général contrairement à Claudio Monteverdi<sup>279</sup> qui en fut un parfait génie. Il serait important de rappeler qu'il est le grand précurseur en Italie du Madrigal (chanson populaire). Il proposa et divisa la pratique musicale en deux courants : la prima pratica et la seconda pratica. La prima pratica traduit l'idéal polyphonique basé sur le contrepoint du XVI<sup>ème</sup> siècle dont le but est d'équilibrer parfaitement l'ensemble des voix. Et la seconda pratica désigne un style nouveau de monodie et de récitatifs qui rendent raison de la clarté du texte mais aussi de la restitution de ses affects. L'objet de cette querelle a non seulement une portée pédagogique artistique sur l'ensemble du monde musical mais aussi sur les mélomanes. Elle a permis de mieux appréhender les concepts et genres musicaux énoncés notamment le madrigal, les dissonances, les consonances... mais également à connaître les perspectives esthétiques passées qui ont influencées la musique comme nous la connaissons aujourd'hui. En d'autres termes, au fil des années, la pratique musicale n'a cessé de tendre vers la transmission des affects bien plus, dans certains textes du XX<sup>ème</sup> siècle d'expression musicale comme *Tous les matins du monde*<sup>280</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>281</sup>, *Les Ruines de*

---

<sup>277</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>278</sup> *Idem.*

<sup>279</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

<sup>280</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>281</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

*Paris*<sup>282</sup> et *Jazz*<sup>283</sup>, ces affects sensoriels seront les codes, les vecteurs de cette pratique musicale après presque 150 ans.

---

<sup>282</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>283</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

## 2-Nicolas Ruwet contre Boris de Schloezer

La querelle qui oppose Nicolas Ruwet<sup>284</sup> et Boris de Schloezer<sup>285</sup> est tout à fait différente de celle traitée précédemment. Il s'agit ici de dire si oui ou non, la musique et la littérature se rejoignent. Bien évidemment les points de vue divergent car, Boris de Schloezer<sup>286</sup> pense que la littérature et la musique sont deux notions totalement incompatibles ; tandis que Nicolas Ruwet<sup>287</sup> pense que les deux notions peuvent se rejoindre sur un plan purement linguistique. Il s'oppose donc à l'idée selon laquelle la musique ne peut se limiter dans son étude que dans le domaine de la perception auditive (ce que pense Boris de Schloezer<sup>288</sup>) et pense plutôt qu'une étude linguistique des effets de styles musicaux peut justifier ce lien complexe. Boris de Schloezer<sup>289</sup> considère l'œuvre musicale comme une entité pure à qui ne préexistent aucune intention, aucune volonté. Elle ne s'exprime que par elle-même à travers sa propre matérialité. Elle n'est soumise à aucune signification parce qu'elle existe finalement pour être dite et écoutée et non pour signifier. Autrement dit, si l'on veut connaître le sens d'une pièce musicale ou une sonate par exemple, il suffit simplement de la réécouter car le sens lui est immanent. La musique est donc en son sens indicible puisque aucun vecteur ne peut prétendre la traduire. Ce point de vue nous laisse penser que le compositeur lui-même ne détient pas le sens de son œuvre musicale car, cette dernière s'exprime elle-même. Dans son article consacré aux réformes de l'esthétique musicale, Jacques Darriulat cite les propos d'Edouard Hanslick<sup>290</sup> conjointement à ceux de Boris de Schloezer<sup>291</sup> à cet effet. Il dit :

« La musique veut être comprise et goûtée en tant que musique, par elle-même et en elle-même ». En des lignes dont se souviendra Schloezer, Hanslick soutient que le sens d'une musique (qu'il nomme son « contenu spirituel », de même que Schloezer parle de « sens spirituel ») est de nature strictement musicale, que la musique est donc une langue immanente et non transcendante, pour employer la terminologie de Schloezer : « il existe

---

<sup>284</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

<sup>285</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

<sup>288</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>289</sup> *Idem.*

<sup>290</sup> Edouard Hanslick (1825-1904) est un écrivain autrichien également critique d'art qui s'insurge contre la trop grande importance des émotions dans la musique. Son point de vue rejoint celui Boris de Schloezer puisque pour lui, la musique est et demeure un art autonome. Il revendique une musique pure, qui se suffit à elle-même et rejette le recours dans l'œuvre musicale, de la description dramatique.

<sup>291</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

dans la musique un sens et une logique, mais de nature musicale ; elle est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire.<sup>292</sup>

De ces propos, il en ressort que l'esthétique musicale est significativement insaisissable en dehors de la sensation auditive ainsi que la matérialité intrinsèque acoustique qu'elle génère au moment de l'écoute. Schloezer<sup>293</sup> limite donc la musique ou l'œuvre musicale à n'être que centrée sur elle-même afin de conserver une certaine pureté esthétique dans son exercice. Il la considère non pas comme un moyen d'expression mais plutôt comme un langage. C'est pourquoi il pense d'ailleurs qu'elle est la preuve de la transcendance du langage. Il y a semble-t-il chez ce dernier, l'idée selon laquelle, l'œuvre musicale se prend en charge elle-même. Elle ne peut donc admettre un rapport entre la musique et le verbe. C'est dans cette optique qu'il déclare :

Qu'« *il y a incompatibilité, opposition profonde entre le langage et la musique* ». <sup>294</sup>

Ce point de vue de Schloezer<sup>295</sup> est diamétralement opposé à celui de Nicolas Ruwet<sup>296</sup> qui, lui, pense que la musique est traduisible par le concours du domaine linguistique. En effet, la structure formelle est pour lui, un support incontestablement important, capable de rendre compte du sens de la musique dans une œuvre. Ainsi, convoque-t-il la grammaire poétique qui à travers la syntaxe, traduira une grammaire musicale. En d'autres termes, la structure narrative et/ou formelle d'un texte assure et génère une certaine compétence musicale des mots et choses en vue de la traduire. Pour lui, la signification musicale passe par les structures langagières qui engagent une grande cohabitation esthétique entre la littérature et la musique. Dans *Langage, musique, poésie*, il écrit à la page 12 :

La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la syntaxe musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une réalité (production, transmission acoustique, perception, contrecoups physiologiques tels que les modifications du rythme cardiaque, etc....<sup>297</sup>

---

<sup>292</sup> Darriulat. Jacques, *Edouard Hanslick, Du beau dans la musique : Essai de réforme de l'esthétique musicale, 1854*. Article mise en ligne le 29 Octobre 2007.

<sup>293</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>294</sup> De Schloezer (B.), *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947 (rééd. 1979), p. 262.

<sup>295</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>296</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

<sup>297</sup> Ruwet (N.), *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972. 246p.

Ces propos trahissent une fusion des structures morphologiques et musicales puisqu'il considère le langage comme un grand système de réseau de communication. Lequel système permet de traduire dans la littérature une certaine linguistique de la musique. Bien plus, du fait de cette relation, la musique se matérialise à travers le discours qui permet d'analyser dans le texte, la « situation sémiologique »<sup>298</sup> de l'œuvre de Ruwet.<sup>299</sup> Avec ce dernier, le langage (la syntaxe) est instrumentalisé pour dire la musique. Il la traduit donc par son aspect « intelligible » ou « traduisible » appelé signifié. Bien plus, pour être plus précis dans son analyse, il établit un lien esthétique entre la grammaire poétique et la grammaire musicale. Ces deux grammaires sont comparables et se rejoignent en ce sens que respectivement, la première exprime la deuxième par le concours du fonctionnement discursif et sémantique de la prose à analyser. De par la manipulation des structures sémantiques et discursives du texte, il va créer un système capable d'intégrer les savoirs musicaux des « sujets parlants » dans l'interprétation de la sémantique musicale : c'est la grammaire générative. Elle va permettre d'intégrer les compétences musicales de l'auditeur à celle du locuteur dans le processus de compréhension et de traduction de la musique exposée. Autrement dit, lors de la présentation de l'œuvre musicale, le musicien compte sur les connaissances musicales de l'auditeur afin de relier toutes les données acoustiques et les coordonner à un contenu sémantique. Il est donc clair que pour exprimer le sens d'une œuvre musicale selon la conception de Ruwet<sup>300</sup>, le recours aux deux langages (littéraire et musical) est de rigueur.

De ces deux conceptions enrichissant le domaine musico-littéraire, notamment celles de Ruwet<sup>301</sup> et De Schloezer<sup>302</sup>, nous voyons se dessiner une esthétique exceptionnelle (les deux conceptions jumelées) qui sera finalement expérimentée et démontrée dans nos corpus vingtiémistes. En effet, chez Le Clézio<sup>303</sup>, Quignard<sup>304</sup>, Réda<sup>305</sup> et Morrison<sup>306</sup>, la musique utilise d'abord le langage avant de l'absorber complètement et de créer une esthétique musicale authentique que l'on peut entendre par la musique des phrases, des mots, des choses, des instruments, des personnages (musique vocale), de la nature et bien d'autres vecteurs.

---

<sup>298</sup> Par situation sémiologique, nous entendons l'état de fonctionnement de tous les systèmes de communication établis entre la syntaxe poétique et la sémantique musicale. Cette situation sémiologique est bien développée par Nattiez dans l'œuvre de Nicolas Ruwet à la page 9.

<sup>299</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

<sup>300</sup> *Idem.*

<sup>301</sup> *Ibidem.*

<sup>302</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>303</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>304</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>305</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>306</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

### 3-Théodore Adorno et la musique informelle ou la musique sérielle

La théorie d'Adorno<sup>307</sup> sur la musique est assez différente des autres critiques de l'art. Musicologue, mais aussi sociologue, il met les jeunes compositeurs comme Wagner<sup>308</sup>, Mahler<sup>309</sup>, contre le sérialisme intégral<sup>310</sup>, les conservatismes mais aussi les dogmatismes dans l'exercice musical. Il prône plutôt une musique informelle, qui permettrait d'unir la réflexion esthétique à l'analyse des œuvres en excluant tous les schémas extérieurs. Pour Adorno<sup>311</sup>, la musique est perçue comme un labyrinthe, et celui qui s'aventure s'expose à tomber dans l'impasse. Adorno<sup>312</sup> est bien connu dans le monde littéraire et surtout critique et philosophique par ses écrits hermétiques, notamment avec des ouvrages tels que *Dialectique négative*<sup>313</sup>, *Jargon de l'authenticité*<sup>314</sup> et bien d'autres. L'enfermement discursif voire sémantique dont il fait preuve dans l'ensemble de son œuvre, trahit un positionnement esthétique qui s'attaque aux diktats normatifs établis. Cela justifie d'ailleurs son affinité pour la musique sérielle<sup>315</sup> qui est une sorte de transgression des interdits de la musique tonale classique. Ces interdits commencent par attaquer la langue, son expressivité claire et limpide à souhait, en la rendant inaccessible, multiple (par diverses formes) et capable de s'inventer sa propre syntaxe. Luciano Berio dira à cet effet :

---

<sup>307</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Op.cit.*

<sup>308</sup> Richard Wilhelm Wagner, *Op.cit.*

<sup>309</sup> Gustav Mahler (1860-1911) est un pianiste, compositeur et chef d'orchestre autrichien qui participera à l'éclosion de la musique sérielle au côté de Wagner, Adorno et bien d'autres. Auteurs de dix symphonies notamment symphonie n°2 de Mahler et symphonie n°1 de Mahler, sa musique combine des influences romantiques et à cet effet, associe des programmes et des titres à ses symphonies en ayant recourt à la musique populaire de Vienne et d'Autriche, de l'art contrapunctique mais aussi des ressources de l'orchestre symphonique. Il améliore la forme symphonique en faisant éclater sa structure formelle.

<sup>310</sup> Le sérialisme intégral (principe de construction qui se fonde sur une succession de sons préétablies et surtout invariables appelé série) est une extension des principes de la musique dodécaphonique mais cette fois, appliqué à l'ensemble des paramètres musicaux tels que : les durées, le timbre, la hauteur, les intensités, le rythme... L'une de ses figures de proue est Webern, qui entretient son esthétique rigide pendant près de dix ans avant d'être contesté (esthétiquement) par la jeune génération après la guerre de 1945. Jugée trop rigide dans son application, Messiaen, Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono et d'autres compositeurs, proposent une musique à « forme ouverte » c'est-à-dire, un nouveau sérialisme intégral qui serait moins rigide.

<sup>311</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Op.cit.*

<sup>312</sup> *Idem.*

<sup>313</sup> Adorno (T.W.), *Dialectique Négative*, Paris, Editions Payot, 2003. 544p.

<sup>314</sup> Adorno (T.W.), *Jargon de l'authenticité*, Paris, Editions Payot, 1989. 204p.

<sup>315</sup> La musique sérielle ou sérialisme, *Op.cit.*

«Je considère le concept de musique sérielle comme quelque chose de linguistiquement indéfinissable, à l'inverse du langage tonale ».<sup>316</sup>

L'hermétisme du langage est donc l'une des caractéristiques phares de la musique sérielle post-webernienne qui entend éclater la matière sonore afin de combattre toute mémorisation systématique des phénomènes sonores. Il se traduit ici, une musique en construction qui est à la recherche de « nouveaux possibles grammaticaux » dont le but ne serait plus forcément de signifier une sémantique. En d'autres termes, l'idée sérielle est clairement perçue comme révolutionnaire d'une certaine esthétique ; mais elle veut en plus, marquer le domaine musical par la création d'une « esthétique discontinue des formes sonores ». Ce qui rendrait complexe tout acte de mécanisation dans l'exercice musical. Il est question ici, de faire querelle au *procédé mnémonique*<sup>317</sup> pour rendre possible un questionnement sur les principes fondamentaux de la composition musicale, afin de trouver d'autres voies permettant la saisie de l'œuvre musicale. La théorie d'Adorno<sup>318</sup> s'inscrit dans cette optique c'est-à-dire l'existence d'une musique sans aucune « identité autonome » mieux encore, une musique qui se reconstruit à chaque exécution musicale. Il revendique une musique informelle qui n'autorisera qu'étroitement, l'union de la réflexion esthétique à l'analyse des œuvres sans l'intervention d'un schéma extérieur. Cette musique informelle frise le radicalisme esthétique généré par l'antinomie du nominalisme sous toutes ses formes. Adorno<sup>319</sup> s'insurge, semble-t-il, contre toute idée de méthode ou schéma à suivre dans l'exercice musical et/ou la réflexion sur l'œuvre musicale. Ce qui justifie l'image du labyrinthe employé pour décrire son esthétique fermée. En effet, aucun parchemin n'existe pour parcourir un labyrinthe et surtout pour trouver sa porte de sortie. Bien au contraire, le sujet décide instamment de prendre telle ou telle destination sans que cela ne soit pensé à l'avance. L'idée qu'il veut traduire est celle de l'impasse à laquelle est toujours soumise celui qui emprunte des voies de ce vaste édifice esthétique nommé musique. Ainsi, sera-t-il à l'origine de la nouvelle musique qui sera basée sur l'implosion des cadres et des formes et qui prendra des distances avec les salons, l'harmonie, les chefs d'orchestre, dans le but de se donner à entendre et à penser la musique. Il revendique une sorte de démocratie des formes sonores, tyrannisées par les normes en général et refuse l'austérité imposée par le langage traditionnel mais aussi par des systèmes

---

<sup>316</sup> Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions Musicales : La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve « Musique Ouverte », 1999. P.16 (264p).

<sup>317</sup> Le procédé mnémonique est relatif à tout ce qui concerne ou à recourt à la mémoire.

<sup>318</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Op.cit.*

<sup>319</sup> *Idem.*

esthétiques préétablies. Nous la voyons bien sa dialectique négative d'abord dans la mesure où ce dernier est toujours sur la défensive esthétique et ensuite dans le fait qu'il veut conserver à l'art et aux œuvres musicales leurs potentiels de négation face à la réalité. Autrement dit, il promeut leurs incommunicabilités pour mieux les valoriser et réfute l'idée selon laquelle les structures artistiques en général servent de prétexte pour véhiculer un quelconque message. Ce qui n'est pas étonnant puisque, pour lui, le savoir littéraire ne doit pas forcément être accessible à tous, mais seulement aux élites. Cette pensée d'Adorno<sup>320</sup> s'oppose à celle émise par Webern<sup>321</sup> qui fut le mentor de sérialisme intégral<sup>322</sup> pendant près de dix ans et qui lui, a adhéré à l'application des principes de la musique dodécaphonique accessible à tous (cette musique basée sur la construction d'une succession de 12 sons préétablis), à tous les paramètres musicaux (le rythme, l'intensité, le timbre, la hauteur, les durées et bien d'autres).

---

<sup>320</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Op.cit.*.

<sup>321</sup> Anton Webern, *Op.cit.*

<sup>322</sup> Le sérialisme intégral, *Op.cit.*

## Chapitre IV

### La notion de musique chez les auteurs contemporains

La musique contemporaine est une musique assez particulière qui naît des courants de musiques savantes, qui voient le jour après la Guerre. C'est une musique hors-normes, qui est en perpétuel changement ; elle cherche à s'exprimer en dehors des voies tonales, en créant ses propres procédés. Ces derniers ne peuvent être classifiés, puisque résultant de la seule sensibilité du musicien, qui est en ce moment le seul maître de son art. Plusieurs auteurs contemporains ont donc opté pour une musique « Extra-tonale », loin des considérations harmoniques et stylistiques de l'époque romantique, avec la montée en puissance de la musique électro-acoustique, des techniques électriques voire informatiques. Ces dernières révolutions musicales ou nouvelles techniques d'expérimentation ont permis au monde musical de s'affranchir totalement du passé. Mais cette révolution contemporaine, se situe aussi chez certains auteurs que nous sommes tentés d'appeler « écrivains-musiciens », dans la mesure où, ils font du texte littéraire le lieu d'une expérimentation musicale inconnue. Nous utilisons le terme « inconnu » dans la mesure où les genres de musique transcrits dans le texte littéraire, ne sont plus des genres purs mais plutôt des genres qui ont déjà subi des transformations esthétiques au cours du temps. Cela revient donc à dire que, au contact du texte littéraire, cette musique dénie toutes normes, crée une prose narrative et musicale hybride qui détient elle-même son signifié. Nous avons donc affaire à une prose émancipée de tous les carcans normatifs, ce qui finalement la plonge dans un contexte de « possibles littéraires ».

Après, ce saut nécessaire dans l'histoire musicale contemporaine, nous allons aborder l'esthétique littéraire de trois auteurs, fortement marquée par la musique. Leur particularité réside dans le fait que chacun d'eux, expérimente la transcription d'un genre musical différent sur la prose narrative. Ainsi, nous présenterons brièvement nos auteurs et nous donnerons les caractéristiques des genres qu'ils utilisent dans leurs textes.

## 1-Pascal Quignard et la transposition d'art

Dans cette section, il est question d'établir clairement une relation entre l'histoire de la pensée musicale en littérature exposée précédemment, et la vie littéraire et musicale de Pascal Quignard<sup>323</sup>. En effet, l'écriture de l'auteur est purement une écriture musicalisée puisqu'il délaisse définitivement le roman, ses artifices, ses conventions, pour prendre le large vers un style à venir ; mais aussi la place importante qu'occupe la musique dans la vie de ce dernier. Nous dirons donc que le style de Pascal Quignard<sup>324</sup> est non conventionnel et s'apparente à ses multiples mutations professionnelles mais aussi artistiques. Ce qui nous permet de penser que le sens chez notre narrateur demeure en perpétuel mouvement puisque la vie de M. de Sainte-Colombe se déroule dans une atmosphère musicale et s'achève de la même manière. Cela signifie que puisque la musique du maître ne s'éteint pas avec lui, mais se poursuit avec Marais, de la même manière, le sens poursuit son aventure vers les possibles littéraires et musicaux. Entre autres, Pascal Quignard<sup>325</sup> procède d'une sorte de transposition d'art, ce qui est d'ailleurs exceptionnel et le rend particulièrement intéressant. La résonance de ce que nous appelons une transposition d'art s'énonce comme la possibilité qu'a un individu de passer d'un domaine artistique bien précis à un autre. Pascal Quignard<sup>326</sup> est un musicien mais aussi un professeur de musique qui a longtemps exercé et exerce toujours dans ce domaine d'ailleurs passionnant pour lui. En effet, il a étudié la philosophie et plus tard, rompu avec cette dernière qui ne lui convenait plus. Il s'intéresse désormais à un autre domaine notamment à la littérature. Il devient lecteur dans les librairies *Mercure de France* et *Gallimard*, avant de se consacrer définitivement à la littérature. Ici, nous avons affaire à un auteur particulier, passionné voire érudit ; ce qui ne nous surprend pas quant à ses compositions littéraires hors du commun.

A l'instar de cette transposition professionnelle, nous pouvons en noter une autre sur le plan esthétique. En effet, l'écriture de Quignard<sup>327</sup> allie verbe et musique. En d'autres termes, dans l'œuvre que nous étudions, notamment *Tous les matins du monde*<sup>328</sup>, il y a une complicité entre l'esthétique littéraire de l'auteur et son « moi » personnel nommé musique. La structure textuelle se voit affectée par des phénomènes musicaux qui permettent au texte d'accéder au rang de récit musicalisé. Pour cause, il fait des mots, les porteurs d'une musique

---

<sup>323</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>324</sup>*Idem.*

<sup>325</sup>*Ibidem.*

<sup>326</sup>*Ibidem.*

<sup>327</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>328</sup>*Idem.*

qui traduirait ses états d'âmes mais aussi ses émotions personnelles. Cette musique est implicitement présente non seulement par des phrases qui cachent un signifié musicalisé mais aussi par une organisation générale de la structure formelle qui expose des non dits musicaux. C'est le cas par exemple de la division du récit en chapitres, qui nous rappelle les refrains en musique dont le rôle est de séparer les couplets et de marquer une pause dans le discours musical ; et l'enchaînement des événements qui pourrait faire référence à la poursuite du jeu. Il y a donc ici, le phénomène selon lequel, les unités textuelles intègrent le domaine musical. Dans une autre perspective, nous notons aussi qu'il y a une transposition beaucoup plus profonde dans la structure intrinsèque de l'œuvre. Autrement dit, on part du domaine littéraire pour expliquer les signes musicaux, même si finalement ils arrivent à faire corps. Le verbe devient un prétexte sonore qui permet de porter la voix de l'auteur à travers la vie de Monsieur de Sainte Colombe, vers une inspiration qui lui permettra d'atteindre « l'entrelacs » qui lui assure l'inspiration, la quiétude, et lui ouvre en même tant une porte vers le monde supra sensoriel. Cela suppose que l'écriture est, dans l'œuvre de Quignard<sup>329</sup>, le socle par lequel la musique trouve sa voie d'expérimentation.

De ce qui précède, il nous tente de dire que les différentes mutations professionnelles et artistiques de Pascal Quignard<sup>330</sup> ont affecté peut-être de manière inconsciente son écriture. Cela semble expliquer la fragmentation de l'œuvre qui se traduit par un double mouvement comme énoncé dans un article de Gaspard Turin<sup>331</sup> consacré à la prose de Pascal Quignard<sup>332</sup>:

*Le premier consiste d'une part à l'abandon des structures syntaxiques en direction d'une simple juxtaposition des termes de la phrase et d'autre part au besoin de collection voire de recomposition, de lutte contre la débâcle, d'ordonnancement.*

Cette citation traduit une volonté chez le narrateur de rompre avec la conception romanesque habituelle qui laisse au lecteur la latitude d'imaginer le déroulement de l'intrigue. Il semble vouloir recomposer et réorganiser le texte littéraire en lui donnant des priorités différentes. Cela signifie que le roman n'aura plus pour seul but de narrer un récit, il devra aussi être à la fois, le lieu d'expérimentation et d'apprentissage de la chose musicale.

---

<sup>329</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>330</sup> *Idem.*

<sup>331</sup> Turin (G.), est un auteur et professeur d'université de Lausanne qui par ces articles consacrés à la musique dans la littérature et ces œuvres critiques, apportent sa contribution dans la recherche littéraire. Il est donc l'auteur de plusieurs articles notamment celui qui participe présentement à notre recherche à savoir : « Entre sens et Absence » : fragmentation et style chez Pascal Quignard.

<sup>332</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

Entre autres, nous pouvons affirmer que l'esthétique de Pascal Quignard<sup>333</sup> n'est pas très éloignée du phénomène de la discontinuité. Car, à travers son récit, nous décelons une ambition de rupture puisque son œuvre dévoile un mélange de genres. La littérature et la musique sont deux domaines différents et leurs cohabitations dans l'œuvre de Quignard<sup>334</sup>, font de cette dernière une œuvre discontinue, non-conforme au roman de type balzacien. Ce dernier est une référence du roman classique qui a toujours prôné le respect de la triple unité de lieu, de temps et d'action. Chez notre auteur, l'espace est pluriel, le temps est toujours en mutation, ce qui s'oppose au caractère univoque de l'esthétique classique. De ce fait, le déroulement du récit est tel que, l'action que devait assumer le personnage principal Monsieur de Sainte Colombe, est assignée au personnage secondaire Marin Marais.

---

<sup>333</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>334</sup>*Idem.*

## 2-Jean-Marie Gustave Le Clézio et le concept de Boléro

Le Boléro est un morceau symphonique que nous héritons de Maurice Ravel<sup>335</sup>. C'est une symphonie simple, une musique de ballet répétitive pour orchestre en DO majeur, qui est composée sur commande et en l'honneur d'Ida Rubinstein. La symphonie dure environ 17 minutes avec un rythme et un tempo qui ne varient pas ; à l'instar des effets d'orchestration qui dictent parfois leur loi. Ce nouveau style de musique créé le 22 Novembre 1928, émeut particulièrement Jean-Marie Gustave Le Clézio<sup>336</sup>, qui entre en contact avec lui, non pas seulement en fréquentant les œuvres de Ravel<sup>337</sup>, mais premièrement par le biais de sa mère. C'est ainsi que nous pouvons relever dans les propos de l'auteur, concernant son œuvre *Ritournelle de la Faim*<sup>338</sup>, l'affirmation suivante :

Ma mère, quand elle m'a raconté la première du Boléro, a dit son émotion, les cris, les bravos et les sifflets, le tumulte. Dans la même salle, quelque part, se trouvait un jeune homme qu'elle n'a jamais rencontré, Claude Lévi-Strauss. Comme lui, longtemps après, ma mère m'a confié que cette musique avait changé sa vie. Maintenant, je comprends pourquoi. Je sais ce que signifiait pour sa génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo. Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis. J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans ». p.206.

Cette citation qui est aussi la description générale de l'œuvre, montre le lien direct entre l'ouvrage de Le Clézio<sup>339</sup> et le Boléro de Ravel<sup>340</sup>. Mais ce lien ne se limite pas seulement dans les propos de l'auteur, la structure textuelle de son œuvre en est aussi affectée. En effet, la narration en général et plus précisément l'exposition des faits, s'organisent dans *Ritournelle de la Faim*<sup>341</sup>, à la manière du Boléro. La narration se déroule de prime abord de manière naturelle, comme débiterait tout récit classique. La vie d'Ethel et celle de son oncle Soliman en sont exposées calmement et chronologiquement. Ensuite vient la dégradation des faits narrés. L'auteur abandonne momentanément l'histoire d'Ethel, et plonge dans celle de

---

<sup>335</sup> Maurice Ravel est un musicien qui s'est rendu célèbre par la création d'une musique de ballet répétitif appelée le Boléro. C'est une symphonie simple, jouée en 17 min qui commence sur une note de Do et s'achève sur la même note.

<sup>336</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>337</sup> Maurice Ravel, *Op.cit.*

<sup>338</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>339</sup> *Idem.*

<sup>340</sup> Maurice Ravel, *Op.cit.*

<sup>341</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

plusieurs autres personnages comme Xénia, Christophe et sa femme, Alexandre mais aussi dans plusieurs conversations historiques qui créent une rupture sévère avec la linéarité du récit. Entres autres, nous pouvons constater que l'auteur présente la vie d'Ethel de manière assez complexe. D'une part il parle de la petite fille de 10 ans qui tient la main de son oncle, accompagnant ce dernier presque partout et d'autre part, il fait allusion (pas par anticipation) à l'adolescente de 17 ans, avant de revenir à la petite Ethel de 10 ans puis, revient à ses 18 ans. Il y a donc une certaine tendance à la discontinuité des faits énoncés qui ne facilitent pas la compréhension du récit. Le lecteur se sent donc dépaysé, perd le fil de l'histoire et devient errant face à ces multiples digressions. De la même manière, les techniques du Boléro, tel qu'énoncé par Maurice Ravel<sup>342</sup>, se déclinent d'abord par un mouvement très modéré et constamment uniforme au niveau de la mélodie, l'harmonie et le rythme ; avant de se diversifier par un crescendo orchestral. Ensuite, vient une rupture brusque et effrayante qui est suivi par le silence. Techniquement, le mouvement très modéré et constamment uniforme, se donne à lire dans les premiers moments de la narration de *Le Clézio*<sup>343</sup>, qui narre encore le récit de manière linéaire. La diversification par le crescendo orchestral, peut s'apparenter à ces nombreuses digressions notamment les débats politiques (révolution anarchiste de Paris, p.54) qui semblent surgir de nulle part, les mini récits narrés par certains acteurs des conversations, les trop longues descriptions du narrateur lui-même, etc. Les discussions en cœur des salons ou la simple image de ces gens réunis à la gare afin d'obtenir un laissez-passer (ce qui traduit d'ailleurs un signifié sonore) peuvent aussi nous inspirer une corrélation avec les effets d'orchestration de Ravel<sup>344</sup>. Quand à la rupture brusque et effrayante, nous pouvons systématiquement faire allusion à la guerre qui éclate et crée un climat chaotique dans la suite du récit. Certains personnages se voient dépourvus de leurs biens et d'autres doivent tout abandonner pour survivre. Ethel par exemple, devra quitter sa maison avec ses parents, afin de trouver un cadre plus sécurisé. Dans ce déplacement des protagonistes, l'auteur trouvera le prétexte de décrire un paysage chaotique, lugubre voire apocalyptique et son esthétique aussi suivra l'exemple. La présentation de l'espace va progressivement se confondre avec la narration. Cela signifie que chaque personnage ne pourra plus être défini en dehors de cet espace devenu chaotique. Bien plus, il fera partie intégrante de la vie de chacun d'eux. De ce fait, la musicalité du texte de *Le Clézio*<sup>345</sup> va être exposée par le rythme de la langue, décrivant ainsi une musique inspirée par la ruine, par des villes dévastées, les obus, le

---

<sup>342</sup> Maurice Ravel, *Op.cit.*

<sup>343</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>344</sup> Maurice Ravel, *Op.cit.*

<sup>345</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

chaos, la haine, etc. Il serait important de souligner que, le titre *Ritournelle de la faim*<sup>346</sup> n'est pas anodin. La ritournelle est la clé de voûte du Boléro. Elle sert non seulement d'introduction mais aussi de conclusion à l'œuvre musicale. Elle sépare chaque entrée des thèmes, répétés huit fois en arrière-fond des mélodies et leur sert d'accompagnement rythmique et harmonique. Aussi, dans notre œuvre, la narration s'ouvre sur un discours de « faim » et s'achève sur le même thème. Cette métaphore présentée par Le Clézio<sup>347</sup>, par l'insatisfaction et la douleur que procure la faim, semble laisser transparaître ce qui suit : puisque la faim est un sentiment naturel, qui s'estompe après chaque repas, mais qui est sans cesse renouvelé par l'organisme humain ainsi, la vie d'Ethel connaîtra une succession d'évènements qui ne s'estomperont pas, puisque la narration prend fin sur une note d'incertitude. Ethel voyagera avec son mari à la recherche d'une nouvelle et certainement une meilleure vie. Il y a donc, une répétition incessante de la faim, cette dernière traduisant bien évidemment la douleur, la souffrance qui régit l'existence terrestre de l'Homme. En d'autres termes, cette image de ritournelle met en évidence l'idée selon laquelle, la vie de l'homme fonctionne comme le mouvement des aiguilles d'une montre, qui, lorsqu'ils atteignent 12, recommencent le mouvement et cela est interminable.

---

<sup>346</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>347</sup>*Idem.*

### 3-Toni Morrison et le Jazz

Nous débuterons notre étude, en mentionnant que Toni Morrison<sup>348</sup> est une écrivaine afro-américaine et donc, le texte *Jazz*<sup>349</sup> que nous avons choisi est traduit de l'anglais américain. Il est vrai comme le disait Barthes<sup>350</sup> que la traduction d'une langue à une autre trahit le texte, mais l'éditeur que nous avons choisi est reconnu pour ses traductions pas très éloignées du texte original. C'est aussi fort de ce handicap que nous analyseront le texte de Morrison<sup>351</sup> conjointement avec celui de Jacques Réda<sup>352</sup> qui est un spécialiste français des questions liées au Jazz. Du Jazz, nous dirons que c'est un style de musique qui naît officiellement en Nouvelle-Orléans, plus précisément en Louisiane par l'enregistrement du premier disque d'un orchestre de musiciens blancs (1917) appelé *Original Dixieland Jass Band*. Mais cet orchestre n'a pas été le premier car, avant la généralisation du phonographe, des musiciens comme King Oliver et son orchestre le *Creole Jazz Band*, dont fera partie le célèbre Louis Armstrong, et Jelly Roll Morton ont été les premiers chefs d'orchestre importants. Ils créèrent des chefs d'œuvres musicaux, mais c'est Louis Armstrong qui entraînera le Jazz dans une évolution décisive. L'évolution dont il est question réside dans ses improvisations hors pair qui génèrent des variations infinies à partir d'un seul thème, ce qui finalement, va faire du Jazz, une forme de musique en solo. La naissance du Jazz se situe donc vers la fin du XIX<sup>ème</sup> ou le début du XX<sup>ème</sup> siècle. La diffusion de ce nouveau genre de musique sera possible grâce à l'apparition des phonographes. Il est historiquement le résultat du métissage des cultures notamment européennes importées par les colonisateurs et africaines-américaines issues de l'esclavage. Entre autres, la doxa a toujours pensé que le Jazz est le chant de travail des esclaves dans les plantations de coton, autrement dit, il naît des battements du cœur de ces travailleurs noirs. D'autre part, elle a vulgarisé l'image selon laquelle, le rythme jazzique

---

<sup>348</sup> Morrison (T.), *Jazz*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

<sup>349</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>350</sup> Roland Barthes est un écrivain et sémiologue français, né le 12 Novembre 1915 à Cherbourg. Il a fait partie des nombreux acteurs et animateurs du structuralisme et de la sémiotique Française. A partir de 1964, il est l'auteur des plusieurs essais critiques (onze livres), des articles (cent cinquante-deux), des préfaces ou contribution à des recueils (cinquante-cinq). Les livres les plus connus sont : *Le degré zéro de l'écriture* (1972), *Le bruissement de la langue* (1984), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Sollers écrivain* (1979), *les essais critiques III (l'Obvie et l'Obtus)* (1982). Il meurt le 26 Mars 1980 à Paris.

<sup>351</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>352</sup> Jacques Réda est un auteur contemporain qui peut se vanter d'avoir établi une intersection des courants poétiques et littéraires de l'après-guerre, à travers son œuvre poétique. Poète et critique musical français, il est également chroniqueur de Jazz. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages notamment : *Amen* (1968), *Les Ruines de Paris* (1977), *L'Improviste* (1980), *L'herbes des Talus* (1984), *Jouer le jeu* (1985), *Recommandation aux promeneurs* (1988), *Retour au calme* (1989), *Le sens de la marche* (1990), *Affranchissons-nous* (1990), *Aller aux Mirabelles* (1991) et enfin *Autobiographie du Jazz* (2002). Dans l'ensemble de son œuvre littéraire, Jacques Réda est un promeneur qui observe les ruines de la modernité auxquels se mêle une précision auditive et visuelle parfaite.

a été inspiré par les battements du cœur des femmes travaillant avec leurs enfants sur le dos ; ce qui créa dans les oreilles de ces derniers une certaine harmonie, puisque leurs os vibraient au son de la respiration maternelle. Bref, les propos de la doxa ne peuvent être exhaustifs.

Au XX<sup>ème</sup> siècle, la question du Jazz et sa pratique, ne concernent plus seulement des musiciens, mais elle concerne aussi les artistes en général. Les écrivains par exemple, utilisent ce style musical d'une autre manière. Il y a une superposition voire transposition du jazz dans le texte littéraire par le biais du langage ; et ce procédé est utilisé par plusieurs écrivains dont Toni Morrison<sup>353</sup>. Dans son œuvre intitulé *Jazz*<sup>354</sup>, la structure formelle ressemble aux exécutions des percussions de Jazz. Il n'est pas étonnant de constater que la structure textuelle de l'œuvre de Toni Morrison<sup>355</sup> est étrangement constituée. La narratrice commence son récit par la fin avant de nous présenter son dénouement à l'aide d'une rhétorique simple à comprendre mais dont le style semble quelconque et quasiment déroutant pour le lecteur. En d'autres termes, l'histoire débute sur la mort de Dorcas qui a été assassiné par Joe Trace et le scandale fait par Violette à cet enterrement. Ensuite, la narratrice va osciller entre le passé et le présent pour faire comprendre au lecteur pourquoi Joe Trace en est arrivé là. Le style de cette œuvre est déconcertant, singulier, les phrases sont constamment coupées ralentissant ainsi le récit. Le rythme quand à lui est chaotique puisque les faits sont narrés comme des souvenirs oubliés que l'on tente de retracer par bribes. Cela signifie que les événements apparaissent comme des flashes, des scènes entrecoupées comme dans une pièce de théâtre, dans une discontinuité qui vire presque au cauchemar. Mais dans ce rendu discontinu, surgit petit à petit une certaine harmonie entre les scènes qui dessinent la macrostructure. Le surgissement progressif de cette harmonie se fait par la transmission des émotions de la narratrice à son lectorat, en comptant semble-t-il sur les acquis historiques de ce dernier. Car, le portrait dressé est celui de la société noire d'Harlem, traduite par les meurtrissures de l'esclavage, la douleur sous toutes ses formes, la prééminence du meurtre, mais c'est aussi une société vivante, animée, dans laquelle on peut avoir de beaux jours. Le lecteur doit donc faire un véritable effort de concentration mais aussi de synthèse du récit pour comprendre et constater que l'histoire narrée prend son temps et se construit sur un rythme musical. Pour étayer suffisamment notre propos, nous dirons que le Jazz est une symphonie à

---

<sup>353</sup> Morrison Toni, *Jazz*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

<sup>354</sup> Morrison Toni, *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>355</sup> *Ibidem.*

Trio infernal ; de la même manière, le texte de Toni Morrison<sup>356</sup> s'inscrit dans une trilogie bien spécifique concernant les personnages. Nous voyons bien que l'histoire se conjugue principalement sur la vie de Joe Trace, Violette et Dorcas même si, la narratrice trouve le prétexte d'exposer quelques faits historiques. C'est cela qui fera dire à l'auteur La Croix dans la quatrième de couverture de Jazz :

Avec Jazz, Toni Morrison poursuit son œuvre de transmission de la mémoire collective de la communauté afro-américaine. Un roman sombre qui retrace l'Épopée des années 1920, ces années folles qui virent les noirs quitter le sud pour monter vers Harlem, et qui virent aussi la naissance d'un style musical révolutionnaire, le Jazz, incarné par la trompette magique de Louis Armstrong.

Comme aux États-Unis, certains hommes de lettres français ont adopté le Jazz dans leurs écrits, c'est le cas de Jacques Réda<sup>357</sup> qui est un chroniqueur de Jazz et que nous allons particulièrement étudier aux côtés de Toni Morrison<sup>358</sup>. Il propose la lecture du Jazz par l'organisation urbaine de la société. Autrement dit, la lecture de ce qu'il appelle phénomène musical, est lisible dans les déambulations urbaines sans buts prédéfinis. Cela revient à dire que Réda<sup>359</sup> applique et fonde sa poétique jazzique sur le mouvement quotidien de la ville plus précisément Paris. Il scrute pour cela, les recoins de la ville en prenant le train, le bus, en marchant dans les rues ; allant du lieu le plus modeste au lieu le plus pauvre. Sa configuration du Jazz se base donc sur une sorte de théâtralité du vécu urbain de la basse population, qui est riche en rebondissements, en variétés comme l'est l'exercice du jazz avec l'évolution sans cesse renouvelée de ses percussions. Les odeurs l'inspirent, les chiens errants, les embouteillages ainsi que les maisons abandonnées, les clochards, le coucher du soleil bref l'ossature amère des quartiers pauvres. L'improvisation dont est sujet le renouvellement du quotidien urbain et son fonctionnement sont la source de sa poétique ; ce qui justifie les titres de ses ouvrages notamment *L'improvisiste*<sup>360</sup> et *Les ruines de Paris*<sup>361</sup>.

---

<sup>356</sup>Morrison Toni, *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>357</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1977.

<sup>358</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>359</sup>*Idem.*

<sup>360</sup>Réda (J.), *L'improvisiste*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>361</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

## DEUXIEME PARTIE

### **La poétique de la musique dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, *Ritournelle de la faim* de Le Clézio, *Les Ruines de Paris* de Jacques Réda et *Jazz* de Toni Morrison**

Cette partie axée uniquement sur la structure textuelle de nos corpus, notamment *Tous les matins du monde*<sup>362</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>363</sup>, *Les Ruines de Paris*<sup>364</sup> et *Jazz*<sup>365</sup>, nous permet de décliner les manifestations de la musique du point de vue du langage. En effet, comme le disait Paul Valéry<sup>366</sup>, « *la poétisation d'une œuvre ne saurait être comprise en dehors de sa pertinence langagière* ». Elle nous aidera donc à respecter au mieux, par notre analyse, les objectifs littéraires de la poétique textuelle qui consistent à décrire les choses en ayant recours aux figures textuelles ou linguistiques. Cette dernière notamment la poétique textuelle, rappelons-le, s'énonce comme

« *L'un des instruments théoriques et pratiques qui nous permet d'appréhender la spécificité des formes littéraires, en envisageant la littérature dans son autonomie* ».

En d'autres termes, elle vise à mettre en route une science de la littérature et s'intéresse aux formes littéraires qui dépendent des phénomènes purement linguistiques. A l'instar des théories de J-J Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*<sup>367</sup> et l'utilisation de la poétique textuelle, nous convoquerons aussi certaines notions de narratologie, notamment la temporalité narrative avec Genette<sup>368</sup>, afin de démontrer la construction rythmique du récit avec la pause, l'Ellipse et la scène et de la comparer aux techniques d'exécution du Jazz, de la viole de gambe et du boléro présent dans nos corpus. Ceci permettra en réalité de comparer les structures musicales et les structures textuelles en vue de trouver leurs principaux points de rencontre. Bien plus, nous émettrons quelques réflexions sémiotiques sur la musique avec

---

<sup>362</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>363</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>364</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>365</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>366</sup>Entre 1924 et 1944, Paul Valéry est l'un des premiers hommes de lettres à parler de poétique. A cet effet, il publie une série de textes sous le titre de *Variétés*. Il entreprend de réfléchir sur les mécanismes d'élaboration de la poésie, en revisitant la grammaire, en recherchant ce qui a de purement littéraire dans cette dernière et en décrivant les phénomènes d'ordre langagiers.

<sup>367</sup>Rousseau (J-J.), *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Harmattan, 2009. 175p.

<sup>368</sup>Genette (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Márta Grabócz en nous inspirant de son ouvrage *Musique, Narrativité, Signification*<sup>369</sup>, Hatten<sup>370</sup> avec sa notion de changement d'état dans la narration, notamment ses trois styles rhétoriques, à savoir le sublime, le moyen et le bas et bien d'autres ; ceci dans le but de rendre plus pertinente notre étude. Même si Márta Grabócz<sup>371</sup> et Hatten<sup>372</sup> étudient le fonctionnement narratif des symphonies de Beethoven<sup>373</sup> et de Mozart<sup>374</sup>, il n'en demeure pas moins que cette étude est possible dans nos trois corpus qui sont en prose et détiennent une structure textuelle moderne. Cette dernière s'appuie fondamentalement sur les normes narratives ou les différents moments de la narration notamment la situation initiale, le dénouement de l'action ou l'intrigue et la situation finale. Si dans le domaine littéraire, chaque texte s'efforce de respecter ce schéma narratif, alors nos corpus ne peuvent échapper à cette étude sémiotique de la musique. Ainsi, les trois corpus que nous étudions, sont des modèles en matière de syntaxe musicale car la construction de la macrostructure est particulièrement discontinue et contient des codes textuels similaires à ceux utilisés en Musique en général. Ces codes sont repérables par le biais des structures langagières qui affichent un maniement tout à fait subtil. Dès le départ, nous constatons que les récits en eux-mêmes sont déconstruits puisque les faits narrés ne suivent plus la chronologie événementielle habituelle. Il y a toujours un retour en arrière qui détruit le bon déroulement de l'intrigue qui est pourtant bien énoncé soit par le résumé de l'éditeur (*Jazz*<sup>375</sup>, *Tous les matins du monde*<sup>376</sup>), soit par l'auteur lui-même (*Ritournelle de la*

---

<sup>369</sup>Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, Signification*, Paris, Harmattan, 2009. 388p.

<sup>370</sup>Hatten Robert est un enseignant de théorie musicale à l'Université de l'Indiana. C'est un passionné de la musique qui apporte régulièrement sa contribution aux questions liées à la théorie musicale. Il met en route trois styles de rhétorique dans le fonctionnement du texte narratif : Le Sublime, le Moyen et le Bas. Ces trois figures correspondent au changement d'état des topiques dans la narration c'est-à-dire au passage d'un topique tragique à un topique transcendant ; et visent à expliciter le fonctionnement du sens dans une symphonie musicale de type textuelle.

<sup>371</sup>Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, Signification*, *Op.cit.*

<sup>372</sup>Hatten Robert, *Op.cit.*

<sup>373</sup>Ludwig Van Beethoven est l'un des compositeurs musicaux les plus célèbres que le monde musical ait connu. D'origine allemande, il naît à Bonn le 16 ou le 17 Décembre 1770 et tire sa révérence à Vienne le 26 Mars 1827. Beethoven est, après Haydn, Mozart et Gluck, le dernier grand représentant du classicisme Viennois mais aussi l'une des figures musicales à avoir participé à l'évolution de la musique vers le romantisme. Il influence considérablement la musique occidentale pendant plus de la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sa pièce la plus célèbre est « musique symphonique ».

<sup>374</sup>Wolfgang Amadeus Mozart ou Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart est un compositeur allemand né à Salzbourg (principauté du Saint-Empire romain germanique) le 27 Janvier 1756. Il est l'auteur de près de 626 œuvres répertoriées dans le catalogue Köchel. Son art musical se démarque de celui des autres auteurs en ce qu'il est un brassage de plusieurs genres musicaux de son époque. Cette vue panoramique de son art est intéressante puisqu'à ce dernier, s'ajoute la maîtrise de plusieurs instruments notamment le piano et le violon. Il laisse à la postérité le concerto, la symphonie et la sonate qu'il perfectionne et qui deviennent plus tard les principaux genres musicaux classiques. Il fait partie des plus grands maîtres de l'Opéra et comme Beethoven, Mozart était très célèbre car, à son nom étaient associés les mots « génie et virtuosité ». Il décède le 16 Décembre 1791 à Vienne, à l'âge de 35 ans.

<sup>375</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>376</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

*faim*<sup>377</sup>). Si dans *Tous les matins du monde*<sup>378</sup> cette modulation n'est que de l'ordre des analepses et de la pensée des personnages liée au passé, dans *Jazz*<sup>379</sup> et *Ritournelle de la faim*<sup>380</sup> elle est flagrante. Dans *Jazz*<sup>381</sup>, la narration est entrecoupée péniblement par la description du fonctionnement de la ville dans la quasi-totalité des pages, le portrait et l'histoire de certains personnages tels que Alice, Dorcas, Violette, Joe Trace, Sauvage, etc et le retour vers l'histoire collective du peuple noir par le biais de l'image des champs de cannes, de cotons et le massacre de l'émeute de Saint-Louis Est, P.68-69. Chez Le Clézio<sup>382</sup>, le découpage textuel est beaucoup plus visible par la polyphonie car plusieurs personnages secondaires interviennent dans le récit à tour de rôle notamment dans la partie intitulée « discussion de salon » P.28 et 69 ; mais il relève également de l'anachronie puisque le narrateur fait grandir Ethel par la chronologie narrative des faits qui éventuellement coordonne aussi l'évolution du personnage et décide de revenir sur son enfance quand il le désire. La structure textuelle des trois corpus cités précédemment sera donc le seul outil nous permettant de faire une réelle démonstration de la musique dans le texte littéraire. Ce qui nous amène à faire l'expérience des propos de Nicolas Ruwet<sup>383</sup>

*« Le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre »*

Ou encore

La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la syntaxe musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une réalité (production, transmission acoustique, perception, contrecoups physiologiques tels que les modifications du rythme cardiaque, etc....) P.12.

C'est en respectant cette démarche méthodologique que nous entendons étudier les éléments narratifs et discursifs, voire descriptifs de nos corpus et leurs déploiements, afin de montrer comment la musique se donne à lire. Autrement dit, notre étude mettra l'accent sur le style de

---

<sup>377</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>378</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>379</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>380</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>381</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>382</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>383</sup> Ruwet (N.), *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.

Quignard<sup>384</sup>, Le Clézio<sup>385</sup> et Morrison<sup>386</sup> en démontrant l'inscription de la musique à travers la marque des structures langagières. C'est donc à ce titre que cette deuxième partie par les chapitres : Essai narratif des codes rhétoriques musicaux, Rythmes et périodes narratives, l'Amplitude des phrases comme vecteur de signifié musical, vers une stylistique des effets musicaux et la gestion de l'intensité dramatique, nous fera déboucher sur une écriture quasiment musicalisée.

---

<sup>384</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>385</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>386</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

## Chapitre I

### Essai narratif des codes rhétoriques musicaux

Les codes rhétoriques désignent en général l'ensemble des éléments que contient la chaîne parlée. En d'autres termes, c'est une suite de paroles prononcées avec une certaine méthode qui comprend l'objectif visé et le type de public auquel on veut s'adresser. Du latin *rhetorica*, la rhétorique de façon générale, désigne une technique d'expression, un art oratoire comportant le plus souvent une fonction de persuasion. Mais, au sens propre du terme, elle s'énonce comme *l'art de bien parler*. Le langage est donc son principal mode d'expérimentation. Elle est, au vu de toutes ses métamorphoses (d'ordre linguistique et artistique) à travers le temps et l'espace, considérée comme une science ou encore une théorie de la parole dans laquelle se construit une technique, voire un cheminement oratoire, consistant non seulement à embellir les phrases énoncées mais aussi à inventorier les différentes figures du discours. Dès ses premières apparitions, la rhétorique était utilisée uniquement dans les discours politiques oraux et dans le milieu judiciaire (les plaidoiries d'avocats) avant de s'étendre au domaine littéraire. La rhétorique fait donc l'objet de plusieurs études littéraires depuis au moins l'antiquité grecque et sera à l'origine de la stylisation de la langue française qui se caractérisera par trois niveaux : le niveau stylistique, le niveau discursif et le niveau énonciatif. Le niveau stylistique se charge de construire une écriture belle en créant des locutions particulières, destinées à compléter l'étude grammaticale d'une langue. En d'autres termes, la stylistique étudie les procédés littéraires ou modes de compositions utilisés par un ou plusieurs auteurs. Le niveau discursif s'occupe de l'élaboration du raisonnement dans une œuvre littéraire. Il révèle les différentes étapes du discours émis afin d'en tirer une pensée ou une connaissance implicite dans le texte. C'est la construction d'un raisonnement logique qui aboutit finalement à une déduction ou à une synthèse. Enfin, le niveau énonciatif, fait référence à l'analyse de la macrostructure narrative. Autrement dit, il étudie le fonctionnement du discours dans le récit par le biais des temps dominants, des pronoms personnels, des indicateurs de temps, de lieux, de l'opinion du locuteur, des discours direct et indirect, du lexique, la construction de la phrase, du registre des langues, la tonalité ; la liste n'est pas exhaustive. C'est de cette dernière notamment l'énonciation que nous voyons émerger les notions de phrase nominale, forme verbale et forme syntaxique. L'un des plus grands auteurs de cette notion d'énonciation est Emile

Benveniste.<sup>387</sup> Linguiste de formation, ce dernier va travailler sur la construction et le fonctionnement sémantique, verbal et syntaxique de la phrase en tant que spécificité humaine puis, il établira une distinction entre le langage humain et la communication animale. Par opposition à la communication animale qu'il ne nomme pas par langage mais par « codes de signaux » n'impliquant pas de dialogue, mais plutôt une fixité du contenu, une invariabilité du message et surtout une transmission unilatérale des signaux, Benveniste<sup>388</sup> définit le langage humain comme un code, un contenu de significations capables de transmettre un énoncé dans la mesure où

Chaque énoncé se ramène à des éléments qui se laissent combiner librement selon des règles définies, de sorte qu'un nombre assez réduit de morphèmes permet un nombre considérable de combinaisons, d'où naît la variété du langage humain, qui est capacité de tout dire. P61-62.

Nous ne nous attarderons pas sur les théories linguistiques de Benveniste<sup>389</sup>, mais nous retiendrons, et cela est très important dans la suite de notre analyse, les concepts de « forme » et de « code ». La forme est ici, la substance morphologique de chaque élément du texte littéraire dont la fonction première est de transmettre aux lecteurs le message qui leur est destiné. Elle est donc l'aspect ou l'apparence de l'élément que l'on compte étudier. La forme fait donc partie de l'ensemble des codes ou signaux dans le texte littéraire. Ce sont ces codes morphologiques notamment la syntaxe, le lexique, le style, le dialogue et l'énoncé que nous allons exploiter pour traduire la transposition des signes musicaux à travers la structure textuelle. Ce chapitre s'articulera en suivant la logique de ce qui précède, autour de trois sous-sections : *Les mots comme principes des « accords » narratifs, la polyphonie comme modèle de langage musical et l'écriture de la vocalisation* qui nous fera étudier les phonèmes de chaque texte. Il nous permettra de déboucher sur une écriture sonorisée.

---

<sup>387</sup>Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>388</sup>Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale I*, *Op.cit.*

<sup>389</sup>*Idem.*

## 1-Les mots comme principes des « accords » narratifs

L'accord est un concept nomade qui se définit de plusieurs manières selon les disciplines. De toutes ces disciplines, nous avons choisi trois : La grammaire, l'organologie<sup>390</sup> et la Musique. L'accord se définit en grammaire comme la transmission des caractéristiques morphologiques flexionnelles d'un mot à un autre. En organologie<sup>391</sup>, elle se définit soit comme le son de base d'un instrument à vent, soit comme la liste des cordes d'un instrument à cordes, soit comme l'ajustement d'un instrument de musique. Et enfin en musique, l'accord s'énonce comme

*« Un ensemble de sons entendus simultanément et pouvant donner lieu à une perception globale identifiable comme telle »*<sup>392</sup>.

En d'autres mots, l'accord est un groupe de notes simultanées, non séparables qui créent une cohésion harmonique. Selon Adolphe Danhauser<sup>393</sup>, elle désigne l'ensemble identifiable de notes simultanées. Ce qui suppose que si une note est retirée, l'harmonie se voit affectée rendant ainsi la ligne mélodique incomplète. Ces différentes définitions nous intéressent car elles nous permettent de montrer que les mots, voire les phrases, dans nos trois corpus fonctionnent comme des accords musicaux. Nous allons du principe que, chaque mot ou fragment de phrases est indispensable dans la compréhension d'un texte, d'une simple phrase ou de la construction de ces derniers. Et ce, parce que la composition grammaticale de la phrase est soumise à une règle irréfutable :

*sujet+verbe+complément.*

De la même manière, la définition générique de la musique nous montre aussi qu'elle est soumise à des règles de l'harmonie. Ces règles sont repérables dans la définition générale que nous propose Le Petit Robert. Voyons cette dernière de près,

---

<sup>390</sup> L'organologie est une science qui étudie l'histoire des instruments de musique.

<sup>391</sup> L'organologie, *Op.cit.*

<sup>392</sup> *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011 (sous la direction de Marc Vignal).

<sup>393</sup> Adolphe-Léopold Danhauser est un musicien, pédagogue, théoricien de la musique et compositeur français. Il naît à Paris le 26 Février 1835, et aura une vie remplie de succès. Il obtint une fois de plus, le prix de Rome en 1863 et étant rapidement titulaire d'une classe de solfège, il écrit son célèbre ouvrage *Théorie de la musique* (1872).

La musique est « *l'Art de combiner des sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques), d'organiser une durée avec les éléments sonores...* »<sup>394</sup>.

De quelles règles s'agit-il ? Des accords, des gammes, de l'harmonie, des montées chromatiques, des figures de notes et bien d'autres. Les deux notions notamment la grammaire et la musique s'organisent quasiment de la même manière. Et dans chacune de ces disciplines, tous les éléments utilisés jouent un rôle précis ; certains sont fondamentaux et d'autres peu indispensables. En grammaire par exemple, si dans le système grammatical un de ces éléments fondamentaux est retiré, le reste demeure incorrect. Nous prendrons comme exemple **le verbe** qu'Emile Benveniste considère dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*<sup>395</sup> comme « *L'élément indispensable à la constitution d'un énoncé assertif fini* » P.154. En effet, une phrase ne peut être complète voire finie si elle ne contient pas de verbe. De la même manière, la phrase ne peut fonctionner si elle est dépourvue de sujet. C'est dire que chaque éléments phrastiques fondamentalement le verbe et le sujet, ne peut se soustraire à la théorie de la morphologie flexionnelle d'un mot à un autre. Ceci dans la mesure où la classification des mots dans une phrase fait étymologiquement état d'une harmonie, puisque chacun d'eux doit pouvoir remplir une fonction logique. Le mot n'est donc pas choisi de façon anodine puisqu'il doit traduire ou exprimer ce pourquoi il a été employé. Cela nous permet d'affirmer avec Ruth Holzberg<sup>396</sup>, qui est cité par Claude Cavallero dans son essai *Le Clézio témoin du monde*<sup>397</sup> notamment dans la partie intitulée *Le choix problématique des mots* ce qui suit :

« *Le signifiant embrasse le signifié* » tout comme *le cogito se fonde à la parole* ».

Cette citation met en lumière le fait selon lequel, au-delà de la classification des mots dans la phrase, il doit pouvoir exister une logique sémantique ; laquelle justifie leurs présences et assure la compréhension de la structure textuelle. Dans le cas du texte littéraire, le même procédé est observé. La succession des mots ou expressions dans la phrase, bien plus, la succession des phrases doit pouvoir produire une cohérence syntaxique et sémantique. De la même manière, en musique, chaque note posée dans une gamme bien précise, doit s'adapter à l'accompagnement des accords proposés. Précisons déjà au passage que nous avons affaire à

---

<sup>394</sup> *Le Petit Robert* « Dictionnaire de la langue française », Paris, collection « Le ROBERT/SEUIL », Juin 2000.

<sup>395</sup> Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale I*, Op.cit.

<sup>396</sup> Holzberg (R.), La dialectique du silence dans l'œuvre de J-M-G Le Clézio.

<sup>397</sup> Cavallero (C.), *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.

trois textes discontinus et donc la démonstration énoncée a pour vocation de montrer que même si le texte est discontinu, la cohésion des idées véhiculées par les mots arrive à établir une relation de communication avec le lecteur. Les mots représentent dans le cas de notre analyse, la substance essentielle de la transmission harmonique, générant ainsi les accords. Dans *Tous les matins du monde*<sup>398</sup>, l'accord est schématisé par l'exécution des « trios à voix, l'âge de Toinette et de Madeleine (cinq et neuf ans), le nombre de marches d'escaliers (quatre), les quinze heures d'exercice de Monsieur de Sainte Colombe, le nombre des filles de ce dernier que le narrateur expose en ces termes: "deux petites filles", le nombre d'années espaçant le décès de madame de Sainte Colombe tels que trois ans, cinq ans et deux ans », le nombre de saison (Deux), et enfin des termes comme « Arpèges ». Nous pouvons le vérifier dans les phrases suivantes :

« Tous les **trois**, quand Toinette eut **cinq** ans et Madeleine **neuf**, firent des petits **trios à voix** qui présentaient un certain nombre de difficultés et il était content de l'élégance avec laquelle ses filles les résolvaient » P.10 ; « Au bout de **trois** ans, son apparence était toujours dans ses yeux » P.11, suivi de la phrase : « Au bout de **cinq** ans, sa voix chuchotait toujours dans ses oreilles » et ensuite, vient la phrase : « **Deux** années après la mort de Madame de sainte Colombe, il vendit son cheval ». A la page 12, nous avons la phrase : « Les **deux** saisons qui suivirent la disparition de son épouse, il s'exerça jusqu'à **quinze** heures par jour », puis la phrase : « **Quatre** marches suffisaient à y grimper » et la dernière retenue: "...des **deux petites** filles qui papotaient".

Ces phrases successives et constituées des chiffres trois, cinq, quatre et deux, dénotent une certaine superposition des lignes mélodiques, générant des accords à trois notes, cinq, quatre et deux qui sont soit incomplets, soit déterminant de la valeur de la note qui joue l'intermédiaire entre la Tierce (trois) et la quinte (cinq). En effet, un ensemble d'accords est formé par trois notes ou plus mais, peut dans certains cas en contenir deux. Dans le cas où celui-ci contient deux notes, on parle d'intervalles et non plus d'accords. C'est le cas par exemple du Ré suspendu 2 (Ré sus2). Autrement dit, nous pouvons insinuer que sur tous ces accords simultanés traduits par le texte de Quignard<sup>399</sup>, le chiffre deux agit comme un médiateur technique entre les deux notes qu'il sépare. Ce dernier est un accord ou une note dont la sonorité est quasi nécessaire dans la qualité sonore. Mais, si elle est retirée, sa

<sup>398</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

<sup>399</sup>Idem.

suppression peut avoir des conséquences lourdes sur le son. Dans le cas de ce texte, cette conséquence se traduit par la mort puis le regret de Madame de Sainte Colombe. Cette succession d'accords de trois, cinq et même de deux notes, laisse entendre une symphonie mélancolique qui semble s'apparenter au *Tombeau des Regrets* P.9. En d'autres termes, considérant l'accord comme un ensemble identifiable des notes simultanées, nous dirons que cette disposition formelle des phrases et l'emploi des chiffres, laisse transparaître successivement:

*-un accord à trois notes simple ou accords majeur qui comporte une fondamentale (qui n'est pas signifié ici, puisqu'évidente en musique), une tierce majeur ainsi qu'une quinte.*

*-Un accord de mineur comportant une fondamentale, une tierce mineure et une quinte.*

*-un accord additionné d'une neuvième (rappelons que la neuvième est une altération de l'accord fondamental et qui permet de garder la même note que la seconde).*

*-Suivi un accord mineur (Fondamentale+tierce mineure+ quinte juste) transcrit ici par l'expression "deux petites fille".*

Le terme qui nous intéresse ici est l'adjectif qualificatif "Petites" car il nous permet de déboucher sur la notion de mineurs. Dans l'exécution musicale, la notion de mineurs renvoie à un accord dont la tierce est diminuée, ce qui est l'opposé de l'accord majeur dont la tierce est augmentée. En réalité, Quignard<sup>400</sup> utilise semble t-il l'adjectif "Petites" non seulement pour caractériser ses filles mais aussi pour codifier l'accord mineur. Le chiffre quinze quant à lui, peut faire référence à une double octave. La note fondamentale sera "1", la note "8" serait l'octave soit plus haute ou plus basse et la note "15" s'apparenterait à une deuxième octave. Nous pourrions donc interpréter ses quinze heures d'exercices du protagoniste principal, comme une montée, une amélioration voire un perfectionnement dans la technique de son instrument.

Tous ces chiffres ne sont pas anodins. Bien au contraire, ce sont des accords schématisés qui donnent l'impression que l'articulation langagière du texte est indissociable du son qu'elle

---

<sup>400</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

veut faire entendre. Ceci dans la mesure où, en lisant *Tous les Matins du monde*<sup>401</sup>, nous avons la nette impression que le texte n'a pas pour but réel, la fonction didactique ; mais semble plutôt traduire le fait selon lequel à chaque fois que le narrateur utilise sa plume, c'est un accord qu'il pose. Certains passages du texte masquent, semble-t-il, des partitions musicales qui comportent plusieurs notes. C'est le cas à la p.13, où nous le remarquons schématiquement par les propos d'un élève de Sainte Colombe :

Un de ses élèves, Côme Le Blanc le père, disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine : du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du râle désordonné auquel incite quelquefois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et un peu fourni, d'un homme qui est concentré dans sa prière.

Cet extrait de texte comporte des codes musicaux qui nous sont très familiers. C'est le cas du soupir et de l'accord. Le soupir est une figure de silence musicale (figure de notes) qui désigne un instant pendant lequel aucun son n'est émis. Généralement le soupir est une courte pause dans un morceau de musique qui permet de respecter la mesure. Ce signe musical se donne à lire dans l'expression physique de la jeune femme qui nous permet de théâtraliser l'action : « *elle expire, respire suite à un coup de fatigue par exemple* ». Elle se schématise en image de la manière suivante:



*Figure 5: Le soupir*

La notion de soupir en musique est quasiment la même en grammaire. En grammaire, le soupir est une expiration forte et prolongée exprimant la fatigue ou l'émotion. Ce qui nous permet d'affirmer qu'il y a une sorte d'interpénétration des concepts entre la grammaire et la musique. Mais ce n'est pas tout, d'autres termes comme sanglot, cri, douceur muette, souffle semblent représenter des notes spécifiques. Le sanglot, par exemple, peut correspondre à de nombreux sons rythmiques entrecoupés, générés par des cordes en mouvement. Ces cordes dévoilent des vibrations en fonction des doigts du musicien. Le cri peut signifier une note

---

<sup>401</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

doublement diésée c'est-à-dire, élevée de deux demi-tons chromatiques, dans la mesure où il s'énonce comme un son perçant émis avec force par la voix. Quant à la douceur muette, il nous semble qu'elle corresponde au bécarre c'est-à-dire l'altération qui annule l'effet de toutes les autres et rend la note à sa hauteur naturelle. Cet extrait de texte semble schématiser un ensemble d'accords symphoniques qui rend compte des modulations des lignes harmoniques dans une partition. Nous comprenons donc que les accords proposés par le texte de Quignard<sup>402</sup> à travers plusieurs marqueurs musicaux comme les trios, les chiffres trois, deux, cinq, l'emploi des termes comme notes, clés, arpèges et autres, sont construits dans un texte que nous sommes tenté d'appeler « texte-partition », afin de permettre au lecteur de jouer les airs mélancoliques de Sainte Colombe. Cependant, *Jazz* de Toni Morrison<sup>403</sup> et *Ritournelle de la faim* de Le Clézio<sup>404</sup> sont loin de fonctionner de la même manière. Dans *Jazz*<sup>405</sup>, l'accord est représenté par le schéma tripartite composé par Dorcas, Joe Trace et Violette. Numériquement, ce schéma mettant en évidence le chiffre trois s'organise comme un accord. En effet, l'intrigue du roman de Toni Morrison<sup>406</sup> est fondée sur ces trois personnages qui, une fois séparée, à cause de la mort de Dorcas, trempent le récit dans une déambulation chaotique des faits. Cela revient à signifier que le récit qui s'articule fondamentalement autour de ces trois protagonistes, se voit désagrèger, atomiser créant ainsi une rupture voire une déchirure du tissu sémantique. Ce fonctionnement fait référence, comme nous l'avons dit plus haut, à un accord à trois notes qui va être rompu puis devenir un accord à deux notes pour plus tard revenir à trois notes. Ce schéma se justifie du fait que la narratrice débute son énoncé par la fin, notamment la mort de Dorcas :

Tst, je connais cette femme. Elle vivait avec une troupe d'oiseaux sur l'Avenue Lenox. Connais son mari, en plus. Il est tombé pour une fille de dix-huit ans avec un de ces amours tordus, profonds, qui le rendait si triste et si heureux qu'il l'a tuée juste pour garder cette sensation. Quand la femme, elle s'appelle Violette, est allée à l'enterrement pour voir la fille et lui taillader son visage mort, on l'a jetée par terre et hors de l'église p.11,

Avant de tremper dans une sorte d'errance des faits, de déambulations scéniques faisant sans cesse allusion à Dorcas et sa rencontre avec Joe (p.64) avant de revenir à l'intrigue afin d'expliquer le déroulement de cette mort p.221. Au-delà de ce schéma tripartite, le chiffre trois apparaît également à la page 194 : « *l'un dans l'autre, il fit en solitaire trois voyages*

<sup>402</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>403</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>404</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>405</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>406</sup>*Idem.*

*pour la retrouver* » ; puis à la page 195 : « *Si sa piste, qu'ils voyaient et suivaient tous les trois, les menait droit à sa tanière* », la liste n'est pas exhaustive. Dans ces dernières, l'idée de simultanéité harmonique est visible. Puis aux pages 69-70, le chiffre cinq apparaît et se décline dans des phrases qui semblent traduire une certaine simultanéité grammaticale laissant transparaître une coordination harmonique : « *Elle était allée à deux enterrements en cinq jours, et n'avait jamais dit un mot* », puis : « *Il n'y a rien eu de tel au défilé de la cinquième Avenue* ». La première phrase citée permet de remarquer l'enchaînement de deux chiffres, mais cet enchaînement est tel que deux interfère dans cinq. Autrement dit, cette phrase semble transcrire une ligne mélodique jouée en cinq notes dans une mesure à deux temps. Quant à la deuxième phrase, il semble s'agir simplement d'un alignement de cinq notes sur une ligne mélodique. Cet alignement est rehaussé par l'adjectif « *défilé* ». Dans la même perspective à la page 196, une phrase, à la symbolique tout à fait harmonique et musicale attire notre attention :

« *...Joe était passé près de cet endroit et avait entendu ce qu'il avait d'abord pris pour une combinaison du bruit de l'eau et du vent dans les grands arbres* ».

Nous remarquerons ici, que le terme « combinaison » a pour vocation d'harmoniser le bruit de l'eau et du vent. Cette combinaison des sons de nature différente forme également un accord. A l'instar de la présence du chiffre trois, le mot combinaison assure une certaine transcendance linguistique du symbole musical. Comme chez Toni Morrison<sup>407</sup>, l'utilisation des chiffres dans *les Ruines de Paris* de Jacques Réda<sup>408</sup> semble aussi traduire des accords. En d'autres termes, la précision des heures : « *... six heures...* » p.9, ou la présence des chiffres permettant d'exprimer en nombre les objets ou des choses : « *... ses deux jambes... ; deux houles antédiluviennes de fougères* » p.10 ; « *...deux étoiles...* » p.13 ; semblent traduire des signaux musicaux. La présence du concept « *contre-ut* » à la page 13, vient corroborer nos soupçons concernant une simulation des accords à travers les nombres. Le « *contre-ut* » est généralement défini en musique comme *un ut plus élevé d'une octave que l'ut supérieur du registre normal*. En d'autres termes, le « *contre-ut* » dérive de l'ut qui représente la note « Do » (ou la clé de Do) et se caractérise par une octave moyennement élevée par rapport à la note « Sol » qui donne quant à elle, une octave très aigüe.

<sup>407</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>408</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993.172p.

# 13

Figure 6: Clé de Do, aussi appelée Ut qui est son nom ancien.



Figure 7: transposition de la note de Do de la fréquence la plus basse jusqu'au contre-ut

Sur cette portée, nous notons les différentes octaves de la note Do. La note est progressivement élevée en hautes fréquences et sa dernière étape constitue le contre-ut. Ce dernier représente donc un Do aigu. Cette progression des octaves se nomme « ambitus » c'est-à-dire « aller à l'une et l'autre des extrémités ». L'ambitus désigne l'« étendue d'une mélodie, d'une voix ou d'un instrument entre sa note la plus grave et sa note la plus élevée ».<sup>409</sup> La transition opérée d'un Do grave vers un Do élevé est aussi appelée transposition de l'ambitus.

Le terme « *contre-ut* » n'est donc pas utilisé par Jacques Réda<sup>410</sup> par hasard. Bien au contraire, il ressort que ce dernier détient un savoir particulier dans le domaine musical. Ceci dans la mesure où seul un musicien ou un correspondant musical est réellement capable d'utiliser ce genre de terme technique. Cela revient à dire qu'en général, chaque individu peut connaître des termes ou concepts génériques de la musique notamment les notes, les figures de silences, et bien d'autres ; sans pour autant maîtriser les termes techniques propre aux initiés. Le « *contre-ut* » semble révéler un monde de solfège caché qui dévoile de manière implicite non seulement des notes de musique, mais aussi des exécutions des airs musicaux. Ce terme n'est pas l'unique piste relevée pour justifier de la présence des accords dans le

<sup>409</sup>Vignal (M.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011 ;

<sup>410</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

texte. Nous avons à la page 12, deux phrases assez intéressantes ; la première s'énonce comme suit :

« ...mes pas résonnent en contrepoint des flûtes... » ;

La deuxième :

« Chacun s'y dédouble à son tour, et se double aussitôt qui fuit en arrière, aussitôt expédie à rebours un autre double qui se dédouble aussitôt, de sorte qu'au bout du compte ce désordre s'équilibre... ».

Ces deux phrases comportent des combinaisons des mots qui font référence aux différentes modulations des notes dans une partition. La première expression notamment « *contrepoint des flûtes* », est sans ambiguïté puisque le contrepoint désigne en musique, le mode de superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Si nous nous référons à l'expression latine à laquelle il découle à savoir *punctus contra punctum a morticulum* qui signifie note contre note, nous dirons qu'il y a dans cette expression, une combinaison d'accords qui se superposent à travers les mots. Le « *contrepoint des flûtes* » comparé au bruit des pas du personnage serait donc un agencement des notes qui interagissent entre elles. Quant à la deuxième phrase, elle nous met devant une portée comportant plusieurs figures de notes, notamment des noires et des croches, dont la fonction est de représenter la durée des notes sur une partition.

Mathématiquement parlant, le verbe dédoubler traduit une division, une séparation d'un couple de chiffre en deux, tandis que le verbe doubler désigne une quantité valant deux fois une autre. Cette alternance des deux termes ainsi que le jeu de mots dans cette phrase semble être en réalité, une combinaison d'une croche traduite par le terme « s'y dédouble », ensuite une noire « se double » qui alterne à nouveau avec une croche « aussitôt qui fuit en arrière » puis nous revenons sur la noire « aussitôt expédie à rebours un autre double » avant de repartir sur une croche « qui se dédouble ». Ce jeu de mots ne nous laisse pas indifférent à première vue car la phrase est exposée comme un problème mathématique à résoudre. Cette phrase schématise le battement de la mesure et la durée rythmique des notes qui vont être joués.

Entre autres, les figures de notes sur une portée correspondent à une durée musicale qui corrobore clairement à ce jeu de division et de multiplication. La croche par exemple

(nous ne donnerons que des informations sur des figures de notes que nous utiliserons car la liste est longue) vaut un demi-temps( $\frac{1}{2}$ ) lorsque l'unité de temps est égale à la noire soit 1 temps ; la double croche quant à elle, vaut une durée temporelle de  $\frac{1}{4}$  lorsque l'unité de temps est égale à la noire. Cela revient à dire que si la croche a une unité de temps égale à  $\frac{1}{2}$ , en sachant qu'elle est la moitié de la noire et le double de la double croche (Soit  $1 : 2 = \frac{1}{2} + (\frac{1}{4}) \times 2 = \frac{1}{2} + \frac{2}{4} = \frac{1}{2}$ ) alors l'unité de temps de la double croche sera éventuellement égale à  $1 : 2$  ( $\frac{1}{2}$ ). Ce qui nous ramène aux règles élémentaires des fractions à savoir  $a/b = a : b$ . Bref, les termes dédouble et double sont des vecteurs voire des signaux de l'exécution des notes sur une partition. Cet exemple traité, semble sensiblement se rapprocher de celui de la page 23 dans lequel le narrateur énonce clairement les durées musicales:

Avant le refrain qui disait  
En avant, la femme du sergent,  
En arrière, la femme du pompier,  
Tout autour, la femme du tambour,

se déroulait un motif indéfiniment répété (croche, noire pointée, double croche, soupir, et encore la croche, etc.) à la fois monotone et fascinant comme le bourdonnement rythmique d'un rouet ou d'une machine à coudre.

Cet exemple révèle le dispositif musical d'une partition, participant au bon fonctionnement rythmique de l'accord. Le narrateur traite progressivement cet extrait en partant d'une combinaison des mots aux figures de notes qu'il cite nommément.

De ce qui précède, nous dirons que le « *contre-ut* », le « *contrepoint* » mais aussi les termes « *double* », « *dédouble* », « *croche, noire pointée, double croche, soupir* » marque incontestablement l'appartenance du texte de Jacques Réda<sup>411</sup> au domaine musical, et l'élève au rang de « *texte –partition* ».

Chez Le Clézio<sup>412</sup>, les accords sont représentés de manière formelle par les moments de la narration qui sont également au nombre de trois : *la maison mauve, la chute et le Silence*. Ces trois moments narratifs se suivent logiquement mais demeurent dans un engrenage ternaire. En effet, aucun moment de la narration n'est indissociable des autres bien au contraire, la narration s'énonce à la manière d'une ritournelle c'est-à-dire un

<sup>411</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>412</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

recommencement incessant de cette faim qui est finalement caricaturée par la douleur, la souffrance dans laquelle Ethel et d'autres protagonistes sont condamnés à vivre. Cette ritournelle narrative cache un ensemble d'accords qui s'exécute dans un cycle ternaire. Ce dernier résultant du Boléro, recommence trois fois les mêmes accords pendant dix sept minutes. Le boléro est un genre musical créé par Maurice Ravel<sup>413</sup> dont l'air est joué sur une ligne mélodique débutant sur une note de Do majeur et s'achevant également sur la même note. Cette symphonie ravélienne s'exécute durant dix sept minutes et, il n'est donc pas étonnant de constater l'emploi du chiffre dix-huit qui désigne l'âge d'Ethel dans le texte. p.105. Cela permet de préciser que concernant le Boléro, peu importe l'ensemble des accords, la note donnant le ton de l'air de musique doit aussi le refermer, ce qui nous permet d'affirmer que la dix huitième année d'Ethel n'est que le recommencement de sa fin. En matière de boléro, lorsqu'un cycle s'achève, un autre commence. Ce processus de recommencement incessant est appelé ritournelle. Elle sert d'introduction mais aussi de conclusion sur une ligne mélodique. En d'autres termes, elle est responsable de l'ouverture et de la fermeture de la symphonie. Son rôle est d'assurer la séparation de chaque entrée des thèmes. De ce fait, le texte de *Le Clézio*<sup>414</sup>, nous le voyons bien, s'énonce dans le fond et sur la forme comme une musique de ballet répétitif; puisque certaines scènes notamment l'enfance d'Ethel mais aussi le souvenir de monsieur Soliman quoique mort, reviennent constamment au fil de la narration (analepses).

En somme, la notion de *mot comme « accord narratif »*, trouve ici tout son sens grâce à une certaine osmose entre les morphèmes grammaticaux et les signifiants musicaux.

---

<sup>413</sup> Maurice Ravel, *Op.cit.*

<sup>414</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

## 2-Les notions de Majeur et Mineur dans le récit: pour une esthétique de la mélancolie comme figure mineure et majeure dans la musique textuelle

Les notions de Majeur et Mineur en musique sont des points clés dans l'articulation mélodique et harmonique des accords. Elles permettent de définir les intervalles entre différentes notes de musique qu'elles soient de même gamme ou de gamme différente. En musique tonale par exemple, les notes majeures et mineures définissent un système mélodico-harmonique organisé autour d'une « Tonique » ; c'est pourquoi leur étude implique presque automatiquement la notion de Tonalité. Un accord est dit Majeur lorsque son

*« Intervalle qui, par référence à sa note inférieure considérée comme Tonique, appartiendrait à une tonalité majeure (par exemple do-la= Sixte majeure mais do-la bémol= Sixte mineur) ».*<sup>415</sup>

Contrairement à l'accord Majeur, un accord est dit Mineur lorsque son

*« Intervalle qui, par référence à sa note inférieure considérée comme Tonique, appartiendrait à une tonalité « mineure » (par ex. ; ré-fa= tierce mineure, car fa appartiendrait à ré mineur) ».*<sup>416</sup>

Ces deux définitions traduisent explicitement et respectivement le déploiement dans la tonalité d'une « *mélodie relative au mode ascendant* » et d'une « *mélodie relative au mode descendant* ». En d'autres termes, le mode Majeur correspond au mode standard du système tonal qui permet de jouer des sonorités gaies et lumineuses tandis que le mode mineur aussi issu du même système tonal, produit des sonorités dites sombres et plus intériorisées. Ainsi définies, ses deux notions notamment le majeur et le mineur sera le résultat d'une démonstration d'ordre esthétique dans les différents corpus étudiés. En effet, ces dernières étant des notions techniques, nous étudierons leurs différentes inflexions linguistiques et grammaticales dans les textes.

Dans l'ensemble des corpus étudiés à savoir *Jazz*<sup>417</sup>, *Tous les Matins du monde*<sup>418</sup>, *Ritournelle de la Faim*<sup>419</sup> et *Les Ruines de Paris*<sup>420</sup> ; la symphonie textuelle fonctionne sous

<sup>415</sup>Vignal (M.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2011.

<sup>416</sup>Vignal (M.), *Dictionnaire de la Musique*, *Op.cit.*

le signe de la mélancolie, la souffrance mais aussi de la mort. Autrement dit, ces trois concepts représentent des topiques anthropologiques et musicaux rendant possible l'exécution générale de la symphonie textuelle. A la manière de la théorie de Cooke qui consiste à lire la musique non plus seulement en la limitant : « à un pouvoir évocateur ou onomatopéique »<sup>421</sup> mais en identifiant un vocabulaire qui lui est propre, nous mettrons en relief la puissance expressive des mots et expressions. En d'autres termes, le langage musical va être véhiculé par un vocabulaire traduisant non seulement les états d'âmes des personnages mais aussi, le rapport que chacun d'eux entretient avec la mélancolie. Bien plus, il s'agira de relever dans les textes, un vocabulaire dont la valeur sémantique permet de créer un langage musical *concret, objectif voire scientifique* puisque dit-il :

« *Le but de la musique est d'exprimer et de communiquer des émotions, telle est sa spécificité* ». <sup>422</sup> P.172.

La théorie a donc pour vocation de dire le sens du langage musical à travers les mots et expressions, rejetant ainsi l'évocation. A ce titre, de la page 172 à 173, Cooke attribue à chaque état d'âme une valeur musicale :

La « *Tonique : émotionnellement neutre*

*Seconde mineure : tension de demi-ton vers la tonique*

*Seconde majeure : note de passage émotionnellement neutre*

*Tierce mineure : intervalle consonant indique une acceptation stoïque, tragique*

*Tierce majeure : joie*

*Quarte juste : s'il y a tension tonale vers la tierce majeure, est signe de douleur*

*Quarte augmentée : ardent désir... ».*<sup>423</sup>

Cooke<sup>424</sup> semble par sa théorie, rejoindre la pensée de Boris de Schloezer<sup>425</sup> qui stipule que :

---

<sup>417</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>418</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>419</sup> Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>420</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris, Op.cit.*

<sup>421</sup> Fubini (E.), *Les Philosophes et la musique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983, 290p.

<sup>422</sup> Fubini (E.), *Les Philosophes et la musique, Op.cit.*

<sup>423</sup> *Idem.*

<sup>424</sup> *Ibidem.*

<sup>425</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

« *La musique ne possède pas de sens, elle est un sens* » p.201-202.<sup>426</sup>

Cette précision théorique étant faite, nous pouvons la démontrer à travers nos différentes structures textuelles.

Chez Quignard<sup>427</sup>, la mort et la mélancolie sont étroitement liées à la musique du texte, au point que le langage en est affecté par le champ lexical de la tristesse, un vocabulaire morbide chargé de beaucoup de négativité mais aussi par l'inspiration musicale de Monsieur de Sainte Colombe toujours en rapport avec la mort. Autrement dit, certaines expressions textuelles semblent trahir le pessimisme dans lequel vit Monsieur de Sainte Colombe et sa famille. Pour ce qui est du champ lexical de la tristesse, nous relevons d'une part des termes et expressions comme : « mourut (p.9), consola (p.9), la mort (p.9), rendu l'âme (p.11), mourir (p.11), revêtue et entourée des cierges et des larmes (p.11), disparition de son épouse (p.12), le regret (p.11), j'ai le regret de votre mère (p.16), veuf (p.25). D'autre part, le signifié de certaines phrases dévoile un rapport plus profond avec la mort et avec ceux qui s'y rapportent. La mort devient donc un phénomène esthétique qui touche les mots, les choses et même la lexie. Le sens de la symphonie textuelle s'en trouve contaminé et donne des phrases comme :

« *Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique* » P.12 ;

« *Elle possédait une viole noire qui datait du roi François Ier et que Monsieur de Sainte Colombe maniait comme s'il s'était agi d'une idole d'Egypte* » P.18 ;

« ....En se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage....il rêva qu'il pénétrait dans l'obscur et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre....Son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort » P.35

La première phrase laisse transparaître que monsieur de Sainte Colombe cherche à pénétrer et appréhender l'au-delà pour retrouver, même pour un instant, son épouse disparue. La

---

<sup>426</sup>Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>427</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

mélancolie est donc le moyen par lequel il compte y parvenir. La deuxième phrase par l'expression « *une viole noire* », traduit l'inspiration musicale lugubre de Monsieur de Sainte Colombe depuis la mort de sa femme. Cette « *viole noire* » met en évidence la passion que voue le musicien à sa femme défunte au point que le narrateur établisse avec elle (la viole noire), une correspondance avec une idole égyptienne. L'expression « *viole noire* » suggère semble-t-il, le deuil ou encore la viole par laquelle les mondes physique et invisible se croisent. Quant au troisième exemple, il permet de lire le lien étroit qu'entretient le musicien avec le monde métaphysique par le rêve. Il s'agit de dire ici, que cette musique jouée, l'est également dans l'âme du musicien, endroit dans lequel, les choses physiques deviennent accessoires. Autrement dit, Monsieur de Sainte Colombe pénètre dans le séjour des morts afin de poursuivre sa quête initiée physiquement à travers plusieurs œuvres symphoniques dont les titres sont très révélateurs : *Le Tombeau des Regrets* (p.115), *Les Pleurs*, *Les Enfers*, *L'ombre d'Enée*, *La Barque de Charon* (p.108). Dans une perspective plus technique, les trois exemples cités précédemment semblent être les traductions textuelles des intervalles musicaux et de l'évolution organologique de la viole. Le premier exemple énonce la transformation physique et acoustique de viole en utilisant le passé simple. Ce dernier décrit l'action avec détail en précisant sa continuité (tonalité grave) et son achevabilité (mélancolie) dans le temps (au passé):

*« Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique ».*

Cette continuité grammaticale peut s'assimiler à un ton musical qui est un intervalle régulier et rapide. Le second exemple joue sur divers passés lointains. Le premier « passé » est lié au souvenir de l'époque de François Ier qui remonte aux années 1400 : « *Elle possédait une viole noire qui datait du roi François Ier* », tandis que l'ensemble du récit commence par une datation bien précise : « *Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut* ». L'antériorité du souvenir de François Ier par rapport à la situation temporelle du texte fait de ce retour dans le passé, un facteur de ralentissement de l'action première du narrateur. Il peut donc représenter textuellement, ½ ton narratif. Le deuxième « passé » est beaucoup plus proche du présent narratif (présent de l'action) que le précédent car, Monsieur de Sainte Colombe maniait constamment cette viole avec adoration (passion) :

*« et que Monsieur de Sainte Colombe maniait comme s'il s'était agi d'une idole d'Egypte »*

Toutefois, cette action de Monsieur de Sainte Colombe s'inscrit dans le passé de Madame de Pont-Carré et participe à l'éclatement discursif de la trame narrative. Elle peut donc représenter ½ ton narratif.

Le troisième exemple, à savoir

« ....*En se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage....il rêva qu'il pénétrait dans l'obscur et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre....Son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort* »

révèle suivant la chronologie des quatre propositions ci-dessus, respectivement 1ton, 1/2ton, 1/2ton et 1/2ton. Pour cause, la première proposition expose une chronologie dans les faits tandis que la deuxième l'interrompt par une pause temporelle par le biais du rêve. La troisième proposition n'est que la continuité de cette interruption temporelle dans laquelle Monsieur de Sainte Colombe souhaite se réaliser dans une nouvelle vie. Puis, la dernière proposition fait un saut dans les souvenirs de Monsieur de Sainte Colombe notamment celui relatif à la mort de sa femme. L'ensemble de tous ces intervalles semble donner le résultat suivant :

1ton+1/2ton+1/2ton+1ton+1/2ton+1/2ton+1/2ton

De cette addition des différentes tonalités musicales, il ressort clairement que la symphonie textuelle de Quignard<sup>428</sup> s'exécute en gamme de mineur dont la tierce est diminuée. A l'instar des intervalles musicaux décelés dans le texte, le mode mineur se lit à travers les différentes manifestations de la mort dans la vie de la famille de Sainte Colombe. La mort ne fait pas que toucher Madame de Sainte Colombe, elle envahit également la relation affective de monsieur de Sainte Colombe et ses filles. A la page 16, nous relevons par exemple une berceuse chantée par monsieur de sainte colombe à ses filles :

*Sola vivebat in antris Magdalena  
Lugens et suspirans die ac nocte...*

Ou bien :

---

<sup>428</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

*Il est mort pauvre et moi je vis comme il est mort*

*Et l'or*

*Dort*

*Dans le palais de marbre où le roi joue encore.*

Il apparaît donc que la mort s'incruste dans chaque partie de la vie des de Sainte Colombe. Elle fonctionne comme une gangrène qui détruit progressivement le corps. Elle se substitue à la musique qui est pour le maître (Monsieur de Sainte Colombe), l'expression de la douleur et la haine causée par la disparition de sa femme car, à chaque fois qu'il exécute le *Tombeau des Regrets*, la mort se manifeste. Madame de Sainte Colombe fut la première à être affectée (p.9), ensuite vient Madeleine (p.106) et enfin Monsieur de Sainte Colombe (p.115-117). Cette succession de malheurs semble justifier l'exécution du *Tombeau des Regrets* qui semble être l'aboutissement des morceaux ou pièces de musique *Les pleurs* et *La Barque de Charon* comme énoncé par le narrateur. En effet, au soir de sa vie (p.115), le maître décide de jouer entièrement cette dernière symphonie en prenant soin d'utiliser la viole de sa défunte fille Madeleine. La mort rompt une partie de l'harmonie vitale des De Sainte Colombe laissant simplement une mélodie mélancolique quotidienne après son passage. Elle s'articule comme un accord comportant une tierce mineure et parsemé au moins d'un demi-ton (1/2 ton). Ce demi-ton (la mort) est en réalité, dans la symphonie textuelle, une rupture de la rythmique musicale et narrative. Nous dirons donc que *Le Tombeau des Regrets* se joue rythmiquement en un ton représentant la vie de la famille avant le décès de Madame de Sainte Colombe suivi d'un demi-ton relatif à la mort de Madeleine et ensuite d'un autre demi-ton qui représente cette fois la mort de Monsieur de Sainte Colombe. Tout ceci trouve un contexte dans la gamme de mineur en tant que la tonalité musicale nous semble descendante, sombre et mélancolique comme l'est une série d'accords dont la tierce est diminuée.

Dans *Jazz*<sup>429</sup>, la symphonie textuelle comme l'entend Toni Morrison, s'exécute sur un mode de tristesse, de souffrance et de mort. La tristesse parce qu'elle touche la quasi-totalité des personnages du texte, la souffrance car la narration de Toni Morrison<sup>430</sup> expose à l'instar de la vie et la mort de Dorcas, l'histoire de la communauté noire américaine qui vit encore, dans le texte, dans un contexte d'esclavage. A la page 14 par exemple, il est question de couleur de

---

<sup>429</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>430</sup> *Idem.*

peau dans les lycées. La mort à cause de la trame narrative morbide qui est centrée sur l'assassinat de Dorcas.

A la page 11, l'enterrement de Dorcas marque le point de départ de ce mode mineur que le musicien textuel entend bien jouer avec les accords narratifs :

...Il est tombé pour une fille de dix-huit ans avec un de ces amours tordus, profonds, qui le rendait si triste et si heureux qu'il l'a tuée juste pour garder cette sensation. Quand la femme, elle s'appelle Violette, est allée à l'enterrement pour voir la fille et lui taillader son visage mort, on l'a jetée par terre et hors de l'église.

Dans cet extrait, l'idée de la mort et ce que le narrateur en fait, va crescendo tout en descendant progressivement. Nous passons de la tristesse à la mort puis à l'enterrement avant de passer à la dégradation du visage de Dorcas (par Violette) qui peut mettre en exergue l'idée du stade final de l'existence humaine. L'ensemble du champ lexical de la mort et aussi de la tristesse (mots et expressions soulignés) permet de lire une sonorité lugubre comme si le musicien textuel jouait une oraison funèbre. Cette dernière peut se lire à travers les multiples ritournelles de la mort par le retour à l'enterrement de Dorcas ou à sa mort mais aussi par le champ lexical de la mort par les mots et expressions suivants: morte, chagrin, l'enterrement, suicide (p.12), la fille de dix-huit ans dont elle avait voulu découper le petit visage crémeux (p.13), la fille morte, sinistre (p.14), criminalités (p.16), cérémonie funéraire (p.18) et bien d'autres. Chez Toni Morrison, la mort, imprévisible, rend la suite de la trame narrative aussi incertaine que l'est l'improvisation de la symphonie jazzique du texte. En d'autres termes, les personnages Morrisiens improvisent la suite de leur existence après le scandale de la mort de Dorcas comme les musiciens créent une improvisation non préparée au préalable à la suite d'un morceau de jazz. Le mode mineur s'accroît donc au fur et à mesure que s'enclenchent les événements chaotiques de la narration liés à la mort. Il y a comme un crescendo orchestral narratif qui suit son cours par l'harmonie des mots voire de la sémantique déconstruite. A l'instar de la mort de Dorcas, il y a une sorte de sémantisation jazzique de la mort qui semble se mesurer à l'instant car, dans le cas de l'exemple de la page 69, la mort des parents de Dorcas est exposée de manière linéaire par une gradation ascendante dans les manifestations macabres :

Alice, en tout cas, croyait savoir la vérité mieux que personne. Son beau-frère n'était pas un ancien combattant, et il habitait Saint Louis Est depuis avant la guerre... En fait, il n'était même pas allé dans l'émeute, n'était pas armé, n'avait affronté personne dans la rue. On l'avait arraché d'un tramway et piétiné à mort, et la sœur d'Alice venait d'apprendre la nouvelle et était rentrée chez elle pour essayer d'oublier la couleur de ses entrailles, quand on avait mis le feu à sa maison et qu'elle avait brûlé vive.

Dans cet exemple, nous semblons lire des intervalles narratifs qui se substitueraient bien aux intervalles musicaux en tenant compte des décalages temporaires décelables dans l'ensemble grammatical des mots. En effet, il y a ici, comme une double temporalité dans les faits passés relatés par la narratrice. Il y a de prime abord, le passé narratif dans lequel Alice expose la négation d'une vie de combattant de son beau-frère et également l'absence de ce dernier à la guerre. Entre 1920, époque des faits narratifs et la guerre qui est probablement celle qui a eu lieu de 1914 à 1918 (considérons l'année 1918), il s'est passé un intervalle de deux ans (1ton+1ton). La seconde période de l'histoire d'Alice met en exergue une sorte de présent du passé, c'est-à-dire, la période narrative des faits qui expose directement comme au présent, le récit de manière progressive mais par le biais de plusieurs tons descendants (1/2 ton) qui entrecoupent les faits énoncés. Nous allons donc procéder pas étapes en découpant l'extrait en plusieurs propositions indépendantes. La première, après les épisodes liés à la négation du statut de combattant et la participation à la guerre du frère d'Alice est la suivante:

*« En fait, il n'était même pas allé dans l'émeute ».*

Cette phrase ralentit l'action car elle semble être une brève analepse. On peut donc la considérer comme 1/2 ton.

Les deuxième et troisième propositions : « *Il n'était pas armé* » ; « *N'avait affronté personne dans la rue* » font également état de brèves analepses, empêchant en un laps de temps, l'action de rapidement s'énoncer. Nous avons donc deux demi-tons (1/2 ton+1/2ton).

Quant aux deux dernières propositions, elles illustrent chacune 1ton car, l'action est linéaire et donc sans interruptions temporaires :

« On l'avait arraché d'un tramway et piétiné à mort » = 1ton

« Et la sœur d'Alice venait d'apprendre la nouvelle et était rentrée chez elle pour essayer d'oublier la couleur de ses entrailles quand on avait mis le feu à sa maison et qu'elle avait brûlé vive » = 1ton.

L'ensemble de tous ces tons et demi-tons décelables dans le récit donne le résultat ci-dessous :

1ton+1ton+ ½ ton+1/2 ton+ 1/2ton + 1ton+ 1ton (+1ton)

La somme de ces intervalles révèle une donnée assez importante car, au lieu de sept degrés nous en avons huit. Cela peut sembler t-il, s'expliquer dans le domaine du Jazz par une variation modale des notes en restant sur la même gamme de départ. Il est donc possible que le crescendo de la violence de la page 69 par les termes : « combattant, guerre, émeute, armé, affronté... dans la rue, piétiné à mort, la couleur de ses entrailles, feu, brûlé vive » témoignent de plusieurs altérations augmentées (dièses) ou diminuées (bémols) de la mort (d'ordre langagiers) comme c'est le cas dans une exécution de Jazz moderne. Ce dernier, donne libre cours à l'improvisation des jazzmen qui vont inverser l'harmonisation en jouant suivant le même mode de gamme tout en changeant la tonalité des notes (altérations en dièse, bémol et bécarre).

La substance grammaticale voire sémantique de cet exemple rejoint les propos d'Aude Locatelli qui disent que :

« L'écriture concourt ici à exprimer la spécificité du jazz, qui privilégie l'instant au détriment du développement dans le temps ». p.111<sup>431</sup>

Car, de la manipulation textuelle, nous aboutissons à une expérimentation de la chose musicale. Dans cette transformation de la chose textuelle en matière musicale, l'improvisation narrative permet d'exposer par les allures narratives (analepse, pause, sommaire, ellipse et bien d'autres), plusieurs modulations grammaticales susceptibles de rendre raison soit de la

---

<sup>431</sup> Locatelli (A.), *Jazz Belles-Lettres*, « Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature », Paris, Classique GARNIER, 2012. 211 pages. (p.111).

simulation musicale textuelle, soit de la présence des éléments techniques musicaux exécutés de manière effective dans le texte. Dans le cas de *Jazz*<sup>432</sup>, le narrateur énonce les faits de manière imprévisible puisque se sont pour la plupart des analepses, et elles ne sont pas forcément attendues par le lecteur. Dans cette perspective, la symphonie textuelle dans *Jazz*<sup>433</sup>, semble être jouée dans une gamme de *mineures mélodiques diminuées*. La tonique de départ étant mineure, l'ensemble des accords s'énonce en mineur descendant.

Contrairement à *Jazz*<sup>434</sup>, l'œuvre de Réda<sup>435</sup> propose une tonalité symphonique en gamme de majeur, caractérisée par un crescendo progressif et synchronisé des pas et des déplacements par bus et par train du promeneur. La linéarité de la marche (et de ses déplacements au moyen des transports en commun) révèle déjà une tonique majeure. Loin de la mélancolie, Jacques Réda<sup>436</sup> expose les temps forts de la ville en tant qu'il décrit d'abord les grandes artères de Paris ainsi que leur ambiance en laissant transparaître sa fascination pour les marginaux, notamment les vagabonds, des chiens errants (p.13), les chats sauvages, les lieux sans importance pour les habitants des banlieues comme la maison du coiffeur à la page 20 :

« *Quelques-uns parmi les plus vieux qui ne prennent plus garde aux jours me toisent : je ne suis pas du quartier ; personne ici n'aurait l'idée de photographier la maison du coiffeur parce qu'elle est de ce rose.* »,

Ainsi que les odeurs et les maisons abandonnées. En d'autres termes, Jacques Réda<sup>437</sup> sublime le détail et ce qui est considéré comme reclus par la société. Dans ce corpus, la notion de majeur se donne à lire à travers la linéarité de la marche ou les multiples déplacements du protagoniste contrairement au mode mineur qui est de l'ordre des différentes pauses que s'imposent volontairement le promeneur. Les pauses brèves du promeneur justifient semble-t-il des demi-tons tandis que la marche linéaire serait de l'ordre des tons 'harmoniques'. Nous relevons respectivement aux pages 13 et 26 cette démonstration narrative :

---

<sup>432</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>433</sup> *Idem.*

<sup>434</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>435</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

<sup>436</sup> *Idem.*

<sup>437</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

Pour vexer les curieux on a dressé une palissade, mais (comme toutes les palissades) avec des trous. Cependant je me contente en passant du peu qui se révèle : toujours la même excavation d'enfer, et je ne veux plus. Ce que je veux, c'est ne pas résister à la volonté de la lune, et rester le plus longtemps possible en arrêt plus loin comme une bête au milieu du pont.

Sur l'eau martelée comme du fer où l'on pourrait marcher, personne. Et sur le quai de pavés dont le jet en perspective accuse plus de trois cents pas, seule, à égale distance du canal et de la muraille, où des mousses révèlent quelques prises hors de portée entre les blocs, je ne rencontre absolument neuve par terre qu'une béquille. Je bronche mais je ne reculerai pas, assez loin déjà de l'escalier qui descend de la Bastille, sa colonne comme en perdition dans l'air mou sans pente et sans milieu.

Le premier exemple dévoile un arrêt occasionnel et bref du promeneur puisque ce dernier souhaite se reposer car la nuit est déjà tombée. Il semble ne pas pouvoir rester en arrêt trop longtemps. Nous sommes tentés d'affirmer que par cet arrêt momentané, le protagoniste bémolise sa promenade c'est-à-dire qu'il la rétrograde d'un demi-ton. Il s'agit simplement de dire que la promenade subit un ralentissement bref dans l'ensemble de la marche et des déplacements comme le bémol ramène une note vers un degré inférieur. L'arrêt ou le ralentissement narratif est donc ici, un motif permettant de lire comme sur une portée, les altérations des notes de musique capables d'entraîner l'exécution de la symphonie textuelle. Entre autres, l'arrêt nocturne du promeneur semble être la durée dans une partition qui sépare plusieurs notes. Elle peut être représentée dans le premier exemple par le « soupir » car il s'agit de la nuit qui est généralement silencieuse :

*« Ce que je veux, c'est ne pas résister à la volonté de la lune, et rester le plus longtemps possible en arrêt » = ½ t*

Ce long soupir succède à plusieurs notes d'un ton justifié par les pas continus du promeneur :

*« Cependant je me contente en passant du peu qui se révèle : toujours la même excavation d'enfer, et je ne veux plus. » = 1t*

Bien plus, les termes « palissade, trous », mettent en surface respectivement les notions de portée et de ronde dans cette symphonie textuelle. La palissade étant une clôture de planches ou de pieux, elle s'apparente visuellement à une portée comportant quelques rondes (trous). A travers cet exemple, le musicien textuel fait rythmer les images par le tempo quasi continu de ses pas qui, finalement vont sonner à l'oreille du lecteur comme s'il s'agissait du regard du public. En d'autres termes, l'image génère le rythme textuel en faisant appel au regard avisé du lecteur et à sa facilité à lire à travers les mots, la musique de la trame narrative. Bien plus, le musicien textuel fait chanter l'image. Cet exemple narratif est la traduction musicale de la portée.

Le deuxième exemple, quant à lui, traduit la linéarité des déplacements du promeneur qui assurent l'harmonisation de l'ensemble de la promenade (1t). L'action de marcher est continue et rythmée par le bruit que produit l'eau lors de sa rencontre avec les pieds, puis par la succession des « trois cents pas » (succession des notes séparées d'un ton) que le narrateur mesure en décrivant la distance d'avec le « canal » et « la muraille » soit 1t. Cela peut signifier que chaque note jouée a une durée d'un ton régulier dans la réalisation symphonique du texte. La notion de « durée » musicale par le mot « distance » et les comparants « canal et muraille », relie non seulement les deux exemples mais rend également compte des figures de silence qui parsèment la symphonie à jouer.

Entres autres, les multiples variations de lieux que découvre le protagoniste au fur et à mesure de sa marche, qu'ils soient spacieux ou pas, débouchent également sur les notions d'étendue (1t) et de restreint (1/2t). Ceci pour rendre raison respectivement du majeur et du mineur. La ville de Paris à travers ces places, boulevards, rue et banlieues (*Place de la Concorde p.10, les banlieues, Grand Rabbinat de Paris, les boulevards...de la République, la Bastille p.17, rue de Belleville p.18, avenue Emile Zola, rue Caulaincourt, rue d'Estrées p.30, Place Balard p.39, La porte d'Orléans, l'avenue du Maine p.42, la Tour Eiffel p.58, Tour de Montparnasse ou de Saint-Germain-des-Prés p.70 ...*), est donc cette note de dominante qui donne la tonalité musicale à l'ensemble de la symphonie textuelle suivant les autres notes notamment certains départements de France (les Yvelines (Ile-de-France) p.24, l'Oise (Picardie) p.104, l'Auvergne (Aquitaine) p.118, la Champagne-Ardenne p.141, l'Yonne (Bourgogne) p.136, Brest (Finistère) p.156, Saint-Pierre-des-Corps (Indre et Loire) p.171, l'Orne (Basse Normandie) p.171...) et les communes de l'île de France comme Maurecourt,

Montrouge, Clamart p.27, Montmartre, Yssi-les-Moulineaux p.39, Saint-Ouen p.55, Arpajon p.86....

Les notions d' « étendue » et de « restreint » nous font déboucher sur la vitesse d'exécution des notes dans la symphonie textuelle. En effet, le résultat du découpage des exemples :

$$1t + \frac{1}{2} t + 1t + 1t + 1t + \frac{1}{2} t$$

montre que plus la période est grande, plus la fréquence est faible (longue) et plus la période est courte et plus la fréquence est grande (rapide). Autrement dit, la durée d'exécution d'un ton d'une note à une autre est longue tandis que la durée d'exécution d'un demi-ton d'une note à une autre est plus rapide.

De ce point de vue, nous dirons que la symphonie du texte de Réda<sup>438</sup> s'exécute par un ensemble d'accords comportant des notes majorées et minorées et dont la dominante est majeure.

Quant à *Ritournelle de la faim*<sup>439</sup>, la symphonie textuelle débute par une note majeure avant de s'articuler autour du crescendo progressif et descendant du phénomène de la souffrance. Enfant « *Elle a dix ans à peine* » P.17, Ethel vit une existence heureuse avec son oncle Soliman qui l'emmène partout. Ce bonheur correspond à une partie du chapitre consacré à la maison mauve, qui fait partie du rêve de ces deux protagonistes. Cette première partie de la maison mauve correspond donc à une note majeure qui va faire suite au fil de la narration, à une succession de notes mineures correspondant aux nombreuses séquences narratives douloureuses en rapport avec la vie d'Ethel (et d'autres personnages comme Xénia, Alexandre, Justine...) qui va considérablement se dégrader. Avant cette succession de sombres événements, la trame narrative débutant sur un mode majeur, est parsemée de nombreux souvenirs malheureux (ou analepses) non seulement de la vie d'Ethel mais également de celles d'autres protagonistes. Ces souvenirs peuvent être des représentations narratives des notes mineures. Regardons ces notes de près. A la page 64, nous lisons :

---

<sup>438</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

<sup>439</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

Les choses se sont précipitées. Ethel, en y réfléchissant plus tard, réalisera qu'elle n'a rien vu venir. C'était un enclenchement de rouages. Une mécanique s'était mise en route que personne n'aurait pu arrêter. Cela a commencé par la mort de Monsieur Soliman à la fin de l'année 34. Elle se souvient du récit qu'on lui a fait de ces derniers moments...Il était si calme et si élégant qu'Ida a cru qu'il dormait mais, quand elle a touché sa main, elle a senti le froid de la mort...

Puis à la page 65, le narrateur enchaîne sur la mort de la famille Romanov :

La mort de Samuel Soliman, ça n'était rien à côté de la mort du comte Chavirov. Elle avait entendu un jour des gens raconter les derniers instants de la famille Romanov, comment ils avaient été fusillés dans une cave par les Rouges. Mais elle était sûre que Xénia n'avait pas pleuré, qu'elle ne pleurerait jamais. Il y avait quelque chose de dur dans ses yeux bleus, de dur et de triste.

Ensuite, la souffrance s'accroît avec la visite d'Ethel et de son père Alexandre chez le notaire, visite au cours de laquelle elle saura que son père l'a ruinée et que la maison mauve ne verra jamais le jour p.65 :

Il ne s'est pas passé très longtemps avant qu'Alexandre n'emmène Ethel chez le notaire, pour établir un document l'autorisant à disposer de l'héritage de sa fille mineure...(p.68) Ethel avait couru sans s'arrêter vers la rue Marguerin. Elle n'avait pas quinze ans, elle venait de tout perdre...(p.98) Curieusement, Ethel ne ressentait aucune colère. Simplement, devant le désastre, elle comprenait tout d'un coup ce qui s'était passé sans elle. Les conciliabules, les disputes entre son père et sa mère, les claquements de porte, les vagues menaces. La séance chez Mr Bondy, la signature du pouvoir... (p.102-103) Mais elle voyait bien que les choses ne se passaient pas comme il avait prévu...on avait jeté un mauvais sort à ce projet...Les fondations n'en finissaient pas...(p.111) En attendant, il avait donné, prêté, perdu de l'argent de tous côtés.

Et nous avons enfin la condamnation par la maladie de Justine et d'Alexandre :

« Ethel avait coupé : « il s'agit d'un vieillard grabataire, monsieur, le climat du midi est sa seule chance de rester en vie. » Justine n'avait même pas tourné la tête. « Un vieillard grabataire », c'était ce que son mari était devenu. » p.146

Justine, à cause des soucis, disait-elle, à cause des efforts qu'elle devait faire chaque nuit pour aider Alexandre à aller aux toilettes, avait développé un ulcère à la jambe droite. Ethel voyait ces mêmes mouches qui se collaient à la jambe de sa mère, sur les bords de la plaie, elle en ressentait un haut-le-cœur, comme si les mouches étaient en train de manger sa mère vivante. p.175

La descente progressive de la vie d'Ethel vers la souffrance s'apparenterait à un ensemble de notes dont la note d'ouverture est mineure. Nous savons que le boléro orchestral de Le Clézio<sup>440</sup> notamment la ritournelle de la souffrance, s'énonce en do mineur. Comme sensiblement à la manière de Maurice Ravel<sup>441</sup> (dont la note d'ouverture est do), la clé de voûte de cette ritournelle du malheur est en do mineur et l'ensemble des autres notes est représenté par les mots expliquant l'histoire malheureuse de chaque personnage du texte comme Xénia, Alexandre, Justine, Monsieur Soliman et bien d'autres. Il est donc approprié de dire que le premier do mineur est textuellement représenté par la mort de Monsieur Soliman tandis que le deuxième do mineur (qui ferme le ballet symphonique) est relatif aux maladies des parents d'Ethel. Cette notion de mineure par le biais du malheur, met en lumière le caractère uniforme et invariable de la souffrance dans la mesure où n'y a aucun espoir de voir les protagonistes sortir de la vie trouble que leur a réservée l'auteur. Nous le voyons par exemple dans l'expression de la souffrance rattachée à la vie d'Ethel. Nous allons d'une souffrance à une autre quasiment similaire sans espérer voir la douleur se changer en joie. A la mort de l'oncle Soliman se succèdent d'autres malheurs notamment la ruine financière de la famille Brun et plus tard leur condamnation physique par la maladie. Nous avons donc affaire à une écriture du pessimisme dans l'ensemble du texte le clézien<sup>442</sup>. Comme les auteurs précédents, la symphonie textuelle de Le Clézio<sup>443</sup> ne déroge pas à la règle de la césure

---

<sup>440</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>441</sup> Ravel (M.), *Op.cit.*

<sup>442</sup> *Adjectivation du nom Le Clézio.*

<sup>443</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

(coupure) grammaticale. Si nous prenons les exemples des pages 64 et 65, nous pouvons lire la tonalité de la symphonie textuelle. Pour la page 64, nous avons le découpage suivant :

« *Les choses se sont précipitées* » = ½ ton car il y a une accélération du temps dans les évènements.

« *Ethel en y réfléchissant plus tard, réalisera qu'elle n'a rien vu venir* » = 1 ton + ½ ton puisque le temps est rallongé par l'adverbe « *plus tard* » avant de s'accélérer par l'effet de surprise produite « *elle n'a rien vu venir* ».

« *C'était un enclenchement de rouages. Une mécanique s'était mise en route que personne n'aurait pu arrêter* » = 1 ton, ici les évènements s'enchaînent, il y a une linéarité du récit.

« *Cela a commencé par la mort de monsieur Soliman à la fin de l'année 34* » = 1 ton. La mort de monsieur Soliman fait partie de cette succession de rouages que le narrateur a aussi appelés « *mécanique* ».

« *Ethel se souvient du récit qu'on lui a fait de ses derniers moments. La bonne Ida lui avait préparé à diner la veille, (...) quand elle a touché sa main, elle a senti le froid de la mort* » = 1 ton. Dans cette dernière partie de l'exemple, nous sommes dans les souvenirs d'Ethel ; ce qui nous ramène dans son passé qu'il soit proche ou lointain. Nous avons donc une démonstration du rallongement du temps de la narration car son souvenir fonctionne comme une analepse narrative.

La totalité de ces tons donne le résultat qui suit :

$$\frac{1}{2} t + 1t + \frac{1}{2} t + 1 t + 1 t + 1 t$$

L'exemple de la page 65 donne le découpage suivant :

« *La mort de Samuel Soliman,* » = 1t

« *Ça n'était rien à côté de la mort du comte Chavirov* » = ½ t car ici est narré un évènement relevant du passé de Xénia. C'est un souvenir familial.

« *Elle avait entendu un jour des gens raconter les derniers instants de la famille Romanov, comment ils avaient été fusillés dans une cave par les rouges* » = 1 t puisque nous sommes dans le prolongement de l'analepse narrative.

« *Mais elle était sûre que Xénia n'avait pas pleuré, qu'elle ne pleurerait jamais.* » = ½ t + 1 t, la première proposition situe l'état d'esprit de Xénia dans le passé et ce, durant le moment de l'action. Nous avons donc affaire à un demi ton puisqu'il s'agit d'une analepse tandis que la deuxième proposition situe son état d'esprit dans le présent qu'Ethel connaît et maîtrise les contours. Il y a donc une continuité narrative à l'action.

« *Il y avait quelque chose de dur dans ses yeux bleus, de dur et de triste. Xénia était une vraie héroïne.* » = 1 t. Ici, il y a un prolongement de l'action dans le temps.

Ce découpage donne ce qui suit :

$$1t + \frac{1}{2}t + 1t + \frac{1}{2}t + 1t + 1t$$

De ce qui précède, nous dirons que la symphonie textuelle le clézienne<sup>444</sup> s'exécute dans une gamme exclusivement mineure. Ce mode mineur est de l'ordre de cette écriture du pessimisme qui se lit dans le vécu des personnages du texte.

---

<sup>444</sup>Adjectivation du nom Le Clézio.

### 3-La polyphonie comme modèle de langage musical

La polyphonie<sup>445</sup> est un concept majeur en littérature dont nous entendons donner les différentes déclinaisons, lesquelles nous permettront d'asseoir notre analyse. Ceci dit, parler de polyphonie doit susciter en nous un réflexe particulier ; celui de nommer Mikhaïl Bakhtine<sup>446</sup>. Ce dernier est un critique russe qui a pratiquement consacré sa vie à l'étude de la polyphonie<sup>447</sup> dans le roman. Il la définit comme la multiplicité des voix dans un texte littéraire. Ainsi, sa théorie consiste à élaborer un texte littéraire par rapport à une autre structure ; ce qui permet de créer un croisement des structures textuelles voire un dialogue de plusieurs écritures. Ces nombreux croisements concernent non seulement l'écrivain, les personnages mais aussi les contextes culturels actuel ou antérieur. Avec Bakhtine<sup>448</sup>, nous relevons l'idée selon laquelle dans tout texte littéraire, plusieurs discours, plusieurs idéologies, plusieurs visions du monde cohabitent. C'est dans cette perspective qu'il révèle dans *Esthétique et Théorie du roman*<sup>449</sup>, sous l'inspiration des concepts comme plurivocalité, bivocalité, plurilinguisme que « *Tout roman est polyphonique* »<sup>450</sup>. Mais sa théorie est loin de se limiter à cela. Dans l'ouvrage *Critique de la critique*<sup>451</sup>, il estime qu'aucune voix ou aucun point de vue ne doit dominer dans un texte. Cela revient à dire que, pour lui, le roman doit s'émanciper de l'ancienne structure romanesque qui accordait une suprématie à la voix de l'auteur au détriment de celle des personnages. La structure énonciative notamment la voix du narrateur et des personnages prenant en main l'acte du discours, doit se construire de la même manière. C'est ce que Bakhtine<sup>452</sup> va appeler le *Dialogisme ou l'Interrelation dialogique* ; procédé qui consiste à énoncer l'écriture comme étant à la fois une subjectivité, une communicativité ou une intertextualité. C'est donc ce procédé dialogique qui mettra un terme à la notion de « personnage-sujet » et laissera transparaître celle de « *l'ambivalence de l'écriture* ». Bien qu'ayant atteint ses lettres de noblesse par la narratologie, la polyphonie n'est pas une spécificité purement littéraire ; elle est une notion pluridisciplinaire. Elle existe, bien avant l'évolution romanesque, en musique. Même si le monde musical la définit comme

---

<sup>445</sup>La polyphonie est un concept théorisé par Mikhaïl Bakhtine qui se définit comme la multiplicité des voix dans un texte littéraire. Elle peut aussi s'énoncer comme un éclatement de narrateurs.

<sup>446</sup>Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman*, Moscou, Gallimard, 1978, p.180.

<sup>447</sup>La polyphonie, *Op.cit.*

<sup>448</sup>Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman*, *Op.cit.*

<sup>449</sup>Todorov (T.), *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>450</sup>Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman*, *Op.cit.*

<sup>451</sup>Todorov (T.), *Critique de la critique*, *Op.cit.*

<sup>452</sup>Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman*, *Op.cit.*

« Toute musique où se font entendre si simultanément plusieurs parties différentes »<sup>453</sup> ;

La polyphonie trouve en musique, plusieurs autres définitions génériques variées. Nous en avons retenu cinq.

La première est celle qui l'énonce comme la capacité de jouer plusieurs notes à la fois et on parle d'ensembles polyphoniques ;

La deuxième est celle qui la définit comme une combinaison, dans une composition musicale, de plusieurs voix, de plusieurs instruments ;

La troisième la perçoit comme la présence de points de vue constituant la signification des unités de langue,

La quatrième la présente comme toute musique où se font entendre simultanément plusieurs voix ou parties différentes, ou encore une musique où se superposent plusieurs chants ;

Et enfin, la dernière qui énonce la musique comme une superposition de plusieurs mélodies qui restent cependant harmoniques entre elles.

Ces différentes définitions de la polyphonie<sup>454</sup> en musique semblent être identiques à la définition de la polyphonie<sup>455</sup> en littérature selon Bakhtine<sup>456</sup> mais aussi à celle que propose le critique et musicien Armand Machabey dans *Genèse de la Tonalité musicale classique : Des origines au XV<sup>e</sup> ème siècle*.<sup>457</sup> Dans son ouvrage, il affirme que :

La polyphonie n'est pas née, soudainement, sous le nom d'*organum* à la fin du IX<sup>e</sup>ème siècle ; les textes nous prouvent au contraire qu'elle a été l'objet d'une longue observation, qu'elle a été cultivée, et qu'en un mot elle était depuis longtemps un élément esthétique. La polyphonie résulte obligatoirement du chant collectif ; les voix ne se répartissent pas seulement selon les octaves, mais encore selon les degrés intermédiaires qui peuvent être les quintes, les quartes ou les tierces... p.72.

---

<sup>453</sup> *Dictionnaire de la musique, Op.cit.*

<sup>454</sup> *La polyphonie, Op.cit.*

<sup>455</sup> *Idem.*

<sup>456</sup> Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman, Op.cit.*

<sup>457</sup> Machabey (A.), *Genèse de la Tonalité musicale classique : Des origines au XV<sup>e</sup> ème siècle*, Paris, Editions Richard-Masse, 1955, 278p.

La seule différence notée réside dans le fait que ce concept est utilisé dans deux disciplines distinctes. Mais comment la polyphonie<sup>458</sup> littéraire peut-elle rencontrer la polyphonie musicale ? Sans doute par le biais du langage, par différentes techniques narratives imposées par chaque auteur. Cela suppose que chaque texte détient différentes couches énonciatives qui sont gérées singulièrement par les auteurs. Ainsi, nous partons du principe selon lequel, un texte littéraire est une organisation de différentes structures, un mélange de plusieurs langages, logiques et pratiques qui se côtoient. Ces différentes structures peuvent être amenées à se confronter ou s'affronter mais garder une certaine cohésion interne. Les structures dont il s'agit peuvent être fragmentées comme c'est le cas dans nos corpus, contenir plusieurs techniques discursives comme l'*intertextualité*<sup>459</sup> (notamment chez Quignard<sup>460</sup>, Le Clézio<sup>461</sup>), la *translinguistique*<sup>462</sup> chez Le Clézio<sup>463</sup> surtout ( qui emploie des expressions ou mots en créole, en allemand, l'argot, russe, néerlandais à travers ses personnages mais aussi quelque mot espagnol notamment le verbe ester, etc.), les micros récits, les récits enchâssés, les embrayages et les débrayages (comme c'est le cas dans *Jazz*<sup>464</sup> où la narratrice procède dans sa narration à un glissement énonciatif ou plutôt une alternance du pronom narratif (pronom personnel). Elle commence le récit par « je », puis en parlant de Violette glisse vers le « elle » comme si elle se superposait à sa personne, puis passe au « il », ensuite c'est le tour du « on » avant de revenir sur le « je »; la cohabitation du langage courant avec le langage argotique (chez Morrison<sup>465</sup> nous pouvons relever des termes comme : le culot (p.38), et chez le Clézio<sup>466</sup> : dare-dare p.95), une variation de l'espace qui est constamment en mouvement et bien d'autres éléments textuels. Dans cet éclatement, chaque fragment doit pouvoir s'accorder, s'harmoniser ; et seul le narrateur peut être le garant de cette mission. Ce dernier consiste à veiller à ce que le dénouement de l'intrigue suive une certaine logique, afin de ne pas entraîner la macrostructure narrative vers une *hémorragie du sens*<sup>467</sup>. Le narrateur joue exactement le même rôle que le son, plus précisément l'Harmonique en musique. En effet, l'Harmonique est en général défini comme un élément constitutif d'un phénomène périodique

<sup>458</sup> La polyphonie, *Op.cit.*

<sup>459</sup> L'intertextualité est un discours théorique, qui se définit comme toutes manifestations de coprésence et de dérivations que peut constituer un texte.

<sup>460</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>461</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>462</sup> La translinguistique désigne l'intrusion d'autres langues à l'instar de celle du narrateur dans le texte.

<sup>463</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>464</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>465</sup> *Idem.*

<sup>466</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>467</sup> Concept désignant l'état du sens comme inachevé, constamment en mouvement. On parle de sens en évanescence.

ou vibratoire. Elle désigne cet ensemble d'ondes issues de la décomposition du son en plusieurs entités sonores appelées harmoniques. Les harmoniques sont donc de milliers d'ondes sonores élémentaires qui se superposent et dont la hauteur est constante et peut varier selon l'intensité de ses vibrations. Elles sont par milliers, produites par le son émis par un instrument à vent en général ou par chaque note utilisée lors du jeu musical en particulier. Naturellement, chaque son des notes jouées, se décompose en plusieurs ondes qui non seulement amplifient l'intensité sonore, mais aussi les harmonisent et les accordent. De la même manière, après l'ouverture du récit, la structure textuelle de nos corpus explose en formant plusieurs fragments, qui en génèrent d'autres. C'est beaucoup plus le cas dans *Jazz*<sup>468</sup> et *Ritournelle de la faim*<sup>469</sup>, où nous avons la présence de plusieurs mini récits dans le récit et un basculement narratif des faits fictionnels vers les faits historiques. Chez Toni Morrison<sup>470</sup>, l'histoire de Dorcas est un prétexte pour narrer l'histoire d'Alice, Violette, Joe Trace, les sœurs Dumfrey, True Belle, Sauvage p.194-197.... .., mais elle est aussi l'occasion trouvée par la narratrice pour faire parler l'histoire de la conscience collective du peuple noir comme c'est le cas aux pages 42, 43. Chez Le Clézio<sup>471</sup>, à l'instar des mini récits comme celui de la vie de famille de Xénia, celle de Justine et d'autres personnages, il y a la présence de l'histoire de la révolution de Paris et de la guerre. Cela permet d'affirmer que dans un texte littéraire déconstruit, chaque fragment ne s'érige pas en électron libre définitivement mais rejoint plutôt l'ensemble de la macrostructure pour lui donner un sens. Chaque fragment constitue une entité fondamentale dans la construction et le fonctionnement du texte ; dans la mesure où c'est ce dernier qui le génère. C'est cela qui nous permet d'affirmer que la discontinuité ne sous-entend pas une absence de sens comme elle le laisse paraître, bien au contraire elle est utilisée caricaturalement en modèle d'une réalité que veut décrire le narrateur. Nous pouvons donc remarquer que le texte littéraire a des similitudes avec le son, en tant qu'à un moment donné chacun d'eux (la structure textuelle et la structure sonore) se métamorphose en fragments. Ces fragments ou ces ondes peuvent dans certains cas, générer une masse polyphonique à l'exemple d'un orchestre musical. Dans nos trois corpus, notamment *Ritournelle de la Faim*<sup>472</sup>, *Tous les Matins du monde*<sup>473</sup> et *Jazz*<sup>474</sup>, la structure générale génère d'autres sous-structures qui contribuent ou non à donner de la pertinence à

---

<sup>468</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>469</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>470</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>471</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>472</sup> *Idem.*

<sup>473</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>474</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

l'intrigue. En d'autres termes, la macrostructure se voit affectée par plusieurs manifestations polyphoniques de type langagier. Ce sont par exemple les récits enchâssés comme celui du père de Joe Trace ou la rencontre de Joseph et Violette dans les champs de coton p.121 ; les différentes digressions narratives, et bien d'autres car la liste est loin d'être exhaustive. Dans la même perspective, nous remarquons que nos trois corpus sont structurés par une rhétorique à tendance orale qui se traduit à travers certains mots ou certaines expressions laissant transparaître

-une sonorité : compositions, noires et blanches sur du papier ! p.74 cf. Quignard<sup>475</sup> ; l'orchestre p.13 ; les clochers des églises p.14 chez Morrison<sup>476</sup> et enfin, cris aigus et rauques p.22, battement de son cœur p.29, des fous rires p.35 chez Le Clézio<sup>477</sup>),

-un bruissement (murmurait-il cf. pascal Quignard<sup>478</sup> p.84 ; le sable crissait p.131 chez Le Clézio<sup>479</sup> et chuchoter à l'oreille p.38 chez Morrison<sup>480</sup>) ;

-une ponctuation cadencée dans la structure syntaxique et enfin l'utilisation de certains objets dont le signifiant renvoie automatiquement à la chose musicale (la viole, les accords, les arpèges p.21, partitions roulées, Tombeau des regrets p.35 chez Quignard<sup>481</sup> ; clarinette p.15, chanteuses de bar, les trios, les duos, les quatuors p.61, alto, soprano 126, gospels 149 chez Morrison<sup>482</sup> et sa voix grave, ses accents, ses trémolos (p.115), opérettes (p.69), le leçon de piano (p.38) chez Le Clézio<sup>483</sup>, etc.) ; mais aussi par les dialogues entre personnages et bien d'autres. Entre autres, la structure narrative de nos corpus fonctionne comme une sorte de grand orchestre dans lequel l'on voit se succéder plusieurs chanteurs ou musiciens.

Dans *Ritournelle de la Faim*, Le Clézio<sup>484</sup> expose cet orchestre non seulement par les conversations de salon (p.47-76) dans lesquels chaque personnage expose son point de vue sur la révolution, les événements précédents la guerre, les a priori antisémites; et où certains personnages chantent des airs (p.70), mais aussi par la permanence de la souffrance qui lui permet de spéculer sur la misère dans la vie d'Ethel, mais aussi d'exposer celle de la quasi-

---

<sup>475</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>476</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>477</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>478</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>479</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>480</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>481</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>482</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>483</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>484</sup> *Idem.*

totalité des personnages. Autrement dit, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, en narrant la misère d'Ethel, le narrateur trouve le prétexte de narrer la souffrance vécue par d'autres personnages proches ou éloignés de cette dernière ou de faire leur portrait ou de leur céder la parole. C'est le cas de l'histoire d'Alexandre qui a échoué dans les affaires et ruiné sa famille (p.110-114), mais aussi celle de Xénia et sa famille qui ont fait faillite, de Mlle Decoux (p.48-49), de Claudius Talon (p.51-52), de Laurent Feld (p.52-53), etc. Ces différents mini-récits et/ou portrait des différents personnages, qu'ils soient directement affiliés ou non à Ethel, peuvent aussi nous permettre de justifier de manière imagée, à travers chaque personnage, une certaine dynamique polyphonique. La dynamique polyphonique de l'œuvre de Le Clézio<sup>485</sup>, inclut aussi l'auteur lui-même qui, dans la partie intitulée « *Aujourd'hui* » p.199, exprime ses propres sentiments par l'emploi de la première personne « Je » mais aussi par l'utilisation du pronom démonstratif « ma » pour désigner sa mère. Cette partie du texte, permet d'inclure l'auteur lui-même dans l'orchestre que forme le texte, en lui conférant le rôle de chef d'orchestre. En effet, c'est lui qui impulse le jeu narratif, coordonne les faits et gestes des personnages, assure la cohérence de l'ensemble orchestral narratif. Autrement dit, c'est lui qui impose la rythmique textuelle comme le chef d'orchestre bat la mesure et communique par une gestuelle codifiée, des signaux de commandement.

Cependant, dans *Jazz*<sup>486</sup>, la polyphonie<sup>487</sup> est exposée de manière plus complexe et diffuse. Nonobstant la multiplicité des espaces qui varient selon la mobilité des personnages, nous relevons le statut spécial de la narratrice dans le texte. En effet, cette dernière substitue son point de vue à celui des personnages. Cela est visible à la page 14 dans la phrase suivante :

*« La tante a montré à Violette toutes les affaires de la fille morte et elle a fini par comprendre (comme moi) que sa nièce était aussi sournoise qu'intéressée ».*

Et aussi à la page 11 :

*« Mais comme moi, tout le monde savait qui elle était, qui elle devait être, parce qu'on savait que son mari, Joe Trace, était celui qui avait tué la fille ».*

---

<sup>485</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>486</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>487</sup> La polyphonie, *Op.cit.*

Bien plus, aux pages 12 et 13, elle s'implique davantage à suivre les investigations de Violette concernant Dorcas et à donner ses impressions. Nous le relevons respectivement dans les phrases suivantes :

« Ça aurait pu marcher, j'imagine, ... », « Mais je sais que ce gâchis n'a pas duré quinze jours », « Bonne chance qu'on me prévienne », « (Mais je soupçonne que cette fille n'avait pas besoin de se décrêper les cheveux) ».

Comme chez Le Clézio<sup>488</sup>, *Jazz*<sup>489</sup> inclut parmi ses personnages, la narratrice. Cette dernière apparaît comme un personnage-observateur qui en sait beaucoup trop sur les protagonistes au point de participer à leur turpitude quotidienne. Elle ne se contente pas juste de narrer les faits observés mais participe aussi par de petits commentaires qui orientent le lecteur sur la piste d'une narratrice homodiégétique. Cette intrusion de la narratrice dans le récit, n'est pas exhaustif car, nous notons aussi la présence du « on » qui traduit l'impersonnalité. Ce « on » peut faire référence à la communauté noir d'Harlem, ou à la foule qui, semble t-il, agit comme un protagoniste. A l'instar du « on », « il » est présent à travers la description de la ville (p.15) dans l'idée d'« ensemble » puis, à travers celle des funérailles sans oublier des personnages figurants comme à la page 95 :

« Ces vieux vauriens », « Hello, Felice ».

Toutes ces intrusions, ajoutées à la question des points de vue générés par de multiples dialogues, notamment celui de Violette et sa cliente (p.23-24), ensuite celui d'Alice Manfred et Violette (p.95-98), puis le dialogue de Joe Trace et Malvonne (p.55-60), et enfin celui d'Alice Manfred et Malvonne (p.94), etc permettent de mettre en évidence l'idée selon laquelle, *Jazz* de Toni Morrison<sup>490</sup> est un texte en chœur. En effet, chaque personnage de l'œuvre fait partie de cette grande chorale qui est le texte et dans laquelle chacun exprime le chant de la souffrance quotidienne, selon ses propres modalités. Cela revient à signifier que chaque personnage de l'œuvre exprime son mal être de manière différente puisque la mort de Dorcas est vécue de façon singulière chez Violette, Joe Trace et Alice Manfred. Violette a du ressentiment pour « la morte » au point qu'elle veut la tuer à nouveau (p. 11) puis ressent une

---

<sup>488</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>489</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>490</sup> *Idem.*

sorte d'obsession pour elle (p.20) et quasiment les mêmes sentiments sont partagés par Joe notamment l'obsession. Quant à Alice, tante de Dorcas, c'est un sentiment de tristesse d'avoir perdu sa nièce, mais aussi une déception concernant l'échec de son éducation (p.14). Dans la même perspective, nous dirons que cette œuvre est organisée à la manière d'une chorale musicale à l'intérieur de laquelle un groupe de choristes chante. Ces derniers chantent de manière simultanée, avec des timbres vocaux différents notamment les voix basses et aiguës, les altos, les sopranos, tandis que les musiciens jouent une même partition avec des instruments différents accordés entre eux. Certains accompagnent la composition originale par des improvisations dont le but est d'embellir la mélodie. Toute cette diversité vise fondamentalement un résultat commun : l'Harmonie. Cette dernière, nous le savons, est essentiellement polyphonique car, sa constitution s'effectue, notamment en Jazz avec les accords à quatre notes, puis cinq ou plus. Cela nous amène à dire sans réserve, que la structure du texte littéraire, rejoint méthodiquement celui de la musique, plus précisément du chant en chœur. Car, chanter en chœur consiste à mettre en œuvre notre capacité à rentrer vocalement en relation avec les autres ou comme nous le disons souvent « *Co-animer en synergie* ». La similitude entre l'œuvre de Toni Morrison<sup>491</sup> et le Jazz ne s'arrête pas là. En effet, cette œuvre s'énonce comme une musique improvisée à travers sa fragmentation chaotique et son souci du détail, qui prend forme progressivement selon l'évolution de la trame narrative. La narratrice commence son récit par la fin et tente par la suite de narrer le déroulement des faits ayant entraîné la mort de Dorcas. Ces derniers sont exposés tel un puzzle et seule, la narratrice décide d'interrompre cette errance textuelle et de conclure le récit. Ce procédé se retrouve chez les compositeurs de Jazz car, ils n'ont aucun souci de chronologie et peuvent cependant commencer leur jeu musical par la fin ou d'une quelconque autre manière. Dans cette improvisation, aucune règle n'est admise, seul le génie créateur du musicien compte. Son air se déploie par plusieurs variations symphoniques, mais qui respectent une certaine cohésion d'ensemble. Cela nous emmène à affirmer qu'ici, polyphonie<sup>492</sup> et harmonie sont synonymes. Conjointement à l'analyse polyphonique de l'œuvre de Toni Morrison<sup>493</sup>, l'œuvre de Jacques Réda notamment *Les Ruines de Paris*<sup>494</sup>, se démarque par une polyphonie exclusivement basée sur l'espace (la représentation spatiale). Elle est fonction de la mobilité du personnage à travers les différentes rues, les banlieues mais aussi des rencontres que fait ce dernier en

---

<sup>491</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>492</sup> La polyphonie, *Op.cit.*

<sup>493</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>494</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

découvrant la ville. N'oublions pas que l'œuvre de Réda<sup>495</sup> est une longue promenade et qui dit promenade, dit variation de l'espace. La multiplicité des espaces plus précisément des rues de Paris forme comme dans *Jazz*<sup>496</sup>, plusieurs atomes spatiaux qui, aussi différents soient-ils, composent la ville. C'est ce qui fera d'ailleurs écrire à Bernard Lamizet<sup>497</sup> au sujet de la ville en général dans son article intitulé *La polyphonie urbaine : essai de définition* :

La ville se fonde, précisément, sur l'existence et la rencontre de plusieurs codes différents et de plusieurs systèmes distincts d'expression et de signification...la ville est un espace qui naît d'une rencontre car elle se fonde sur le carrefour qui fait se croiser plusieurs parcours et plusieurs histoires, plusieurs identités et plusieurs projets, plusieurs engagements et plusieurs appartenances.

Cette citation de Lamizet<sup>498</sup> corrobore de très près celle donnée par Bakhtine (qu'il cite d'ailleurs dans son article) dans *Esthétique et théorie du roman*<sup>499</sup> stipulant qu'un espace polyphonique est un espace qui met en scène plusieurs langages et plusieurs codes distincts les uns des autres, plusieurs systèmes symboliques différents d'expressions et de représentations. Ces définitions nous permettent d'affirmer que l'œuvre *Les Ruines de Paris*<sup>500</sup>, ne déroge pas à la règle analogique entre la fragmentation polyphonique des figures du texte littéraire et les harmoniques sonores.

Chez Pascal Quignard<sup>501</sup>, la polyphonie<sup>502</sup> est plus d'ordre phonologique que discursive. En fait, lorsque nous parcourons *Tous les matins du monde*<sup>503</sup>, nous remarquons que tout ce qui se donne à lire comme polyphonique relève de la musique et plus particulièrement d'une partition musicale. En d'autres termes, le texte est constitué d'un éclatement sonore musical traduit par une multitude de phonèmes. C'est le cas des termes comme : « les notes, les clés (p.10), arpèges, ornements (p.21), concert à trois violes (p.23), soupir (p.13), les accords (p.13), les airs (p.20), composition (p.40), improvisations à trois violes (p.23), improvisations notées (p.34), son des sept cordes d'une viole (p.26), la règle des portées (p.39), les partitions roulées (p.35), les sons p.53), cahier de musique (p.59), descente chromatique (p.64), les gammes (p.69), assemblées de musique (p.32), jeu (musical) p.71, les mélodies (p.73),

---

<sup>495</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>496</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>497</sup> Bernard Lamizet, « *La polyphonie urbaine : essai de définition* », communication et organisation, 32/2007, 14-25.

<sup>498</sup> Bernard Lamizet, « *La polyphonie urbaine : essai de définition* », *Op.cit.*

<sup>499</sup> Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel (Gallimard), 1978, 488p.

<sup>500</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>501</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>502</sup> La polyphonie, *Op.cit.*

<sup>503</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

des « noires et des blanches sur du papier » p.74, tierce et quinte (p.82), une pièce d'orgue (p.83), « Il composa des opéras » (p.87), des bribes de musique (p.91), le son (p.93), airs improvisés (p.94) ;etc. Nous avons aussi des phrases ou expressions qui véhiculent des phonèmes musicaux ; c'est le cas aux pages 111 et 116 :

« Elle soufflait comme si les trois quarts du souffle dont elle disposait étaient taris », « son jeu apparaissait.... », « Par moment,... », « ...par instant », « Il entendit alors un soupir.... », « ....cahier de musique... », « Ils regardèrent, refermèrent le livre, s'assirent, s'accordèrent ».

Tous ces termes techniques et musicaux et ces expressions traduisant des modulations chromatiques, révèlent que le texte de Quignard<sup>504</sup> est en réalité une vaste partition dans laquelle se superposent plusieurs lignes mélodiques, traduites ici par les différents titres de symphonies notamment *Les Pleurs*, *Les Larmes*. Quant au *Tombeau des Regrets*, il est la symphonie dans laquelle sont englobées les autres qui, semble-t-il, se présentent sous forme de lignes mélodiques. Nous avons donc, lors de la lecture de ce texte, l'image d'une partition fragmentée, que le narrateur propose au lecteur de reconstituer pour jouer la symphonie. Cette fragmentation est véhiculée non seulement par l'éclatement des éléments dans le texte, mais se justifie aussi par l'expression de la page 91 notamment : « *Quelquefois ce vent porte jusqu'à nous des bribes de musique* ». Le terme « *bribes* » révèle cette esthétique du fragment utilisée pour exposer la partition.

Au regard de ce qui précède, nous dirons que la polyphonie dans nos trois corpus notamment *Ritournelle de la Faim*<sup>505</sup>, *Jazz*<sup>506</sup> et *Tous les matins du monde*<sup>507</sup>, débouche sur une esthétique phonologique qui permet d'envisager la macrostructure narrative non plus comme un simple énoncé des faits dans le temps, mais plutôt comme un tissu sur lequel peut se greffer la chose musicale. Bien plus, nous dirons à la lumière des critiques littéraires que, la musique tente d'agir sur des textes qui ne représentent essentiellement qu'un champ de possibilités. En d'autres termes, le texte littéraire serait ce vaste champ fertile et cultivable dans lequel la graine représentée par les phonèmes s'incruste et tente d'éclore.

---

<sup>504</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>505</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>506</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>507</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

## 4-L'écriture de la vocalisation

L'écriture de la vocalisation, ici, fait référence à tout ce qui est susceptible de faire appel à la voix ou au son. Il nous faut rappeler cependant, que tout ce qui est sonore n'est pas forcément musical. Ainsi, nous devons dissiper cette confusion car l'action de parler, de ronfler ou de pleurer relève de la sonorité mais n'est pas spécialement musical puisque la chose musicale respecte les règles de l'agencement technique des accords, des gammes, des lignes mélodiques et ses accompagnements ainsi que les règles de variations chromatiques pour ne citer que ceux-là. C'est dire que, par écriture de la vocalisation, nous entendons montrer comment à travers les sons même non phonétiques (puisque dans son ouvrage *Littérature et Musique au XX<sup>ème</sup>*<sup>508</sup>, Aude Locatelli estime que la musique du texte littéraire peut intégrer tous types de sons), c'est-à-dire les vocalises qui incluent les aspirations, les ahanements, les étouffements, les claquements de langue, les crépitements, les exclamations, les gazouillements, les tremblements, les rires, les bégaiements, les cris etc ; la structure langagière rend compte d'une sorte de *bruissement de la langue* dans le roman. Cette expression notamment *le bruissement de la langue*, empruntée à Roland Barthes<sup>509</sup> traduit une sorte d'utopie de la langue consistant en la description d'une musique du sens. Cela suggère, d'après lui, qu'au tissu sonore appelé texte, vient se greffer un appareil sémantique irréalisé ; c'est-à-dire qu'au contact de la chose musicale notamment le signifiant phonique ou vocal, le texte littéraire se voit transplanté, puis élargi par les faits musicaux qui entraînent le sens dans sa dimension la plus somptueuse sans pour autant le révoquer brusquement. Autrement dit, la musique pour Roland Barthes<sup>510</sup> ou l'être qu'il crée appelé bruissement, ne vient pas accomplir le sens qui demeure fondamentalement inachevé bien au contraire, elle fonctionne comme son mirage, son reflet voire son double. Il est donc clair que le son se combine au tissu textuel par une médiation langagière voire verbale qui facilite le transfert sonore entre le lecteur et le texte. De ce fait, nous entendons utiliser ces différents procédés notamment les vocalises, pour entendre le bruit plus précisément le son généré par ces textes puisque chacun d'eux fonctionne comme un *être musical*. Ces différents procédés énoncés par Aude Locatelli, dans son ouvrage *Littérature et Musique au XX<sup>ème</sup> siècle*<sup>511</sup>, désignent les différentes modulations vocales de la langue dans le texte littéraire. De ce point de

---

<sup>508</sup> Locatelli (A.), *Littérature et Musique au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Puf, 2001.

<sup>509</sup> Barthes (R.), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>510</sup> Barthes (R.), *Le bruissement de la langue*, *Op.cit.*

<sup>511</sup> Locatelli (A.), *Littérature et Musique au XX<sup>ème</sup> siècle*, *Op.cit.*

vue, nous n'oserions pas prétendre que chaque texte ait pour seul véhicule musical, la présence des normes acoustiques. C'est ce qui nous conduit à mettre l'accent sur une sorte d'esthétique bruitiste, qui se traduit par une sonorité puisée dans les éléments de la Nature. En effet, nos trois corpus sont des textes non seulement sonorisés mais qui dévoilent une capacité vocale étonnante. A l'instar des éléments relevant purement de la musique notamment les accords, l'harmonie et bien d'autres, la rhétorique générale des œuvres s'organise comme dans un réel discours sonore. Cette sonorisation est rendue possible par tous les éléments de la Nature fictionnelle des œuvres et ce qui la constitue. Ainsi, nous ne sommes pas étonné de relever des mots, expressions voire des adverbes qui parlent, bruissent et résonnent comme c'est le cas dans *Ritournelle de la faim*<sup>512</sup>, *Tous les matins du monde*<sup>513</sup> et *Jazz*.<sup>514</sup> Dans le premier corpus cité, nous relevons les êtres musicaux comme :

« l'averse qui menaçait *crève* ; *la pluie* chaude ; *les grosses gouttes commencent à tomber* ; ça fait *rire* Ethel (p.17), *métal qui grince fort* ; *le brouhaha* de la rue ; *le bruit rythmé des talons de fer de ses bottes* ; *un bruit de cheval* (p.18), *cris aigus et rauques* ; *le pas soyeux des fauves* (p.22), cela a fait un( *dzing*) ! (p.27), *battement de son cœur* (p.29), *voix* ; « Elle avait cette façon de dire le X en *chuintant* » (p.30), le vieux mur de pierres rouge et ocre, *cassées à coup de marteau* ; *un grincement rouillé qui fait crier d'énervement les filles* (p.32), *les bruits de voix* (p.34), *des fous rires* (p.35), *la leçon de piano* (p.39), *chuchoté* (p.41), « alors nous *ti faire* coquin avec les mangués de son jardin » ; *les rires fusaiant* ; c'était le dicton : « *mangue li goût, so noyau kili* » (p.50), *ricaner* ; *le bruit de ces réunions* ; *le tintement des petites cuillers dans les tasses de café* ; *les conversations* ; *le balancement des palmes dans les alizés* ; *le bruit de la mer sur les récifs* ; *le chant des martins et des tourterelles au bord des champs de cannes* (p.57), *un flot de bavardages* (p.65), *le concert des oiseaux dans les arbres* (p.70), etc.

Dans *Tous les matins du monde*<sup>515</sup>, nous relevons les mots et expressions suivants :

« *Elles chantaient* (p.10), *sa voix chuchotait* ; deux petites filles qui *papotaient* (p.12), *sanglot* ; *cri de guerre* ; *souffle d'enfant* ; *râle* (p.13), *le claquement des sabots et le*

<sup>512</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, Op.cit.

<sup>513</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

<sup>514</sup> Morrison (T.), *Jazz*, Op.cit.

<sup>515</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

*cliquetis des éperons ; les cris que faisaient les essieux des carrosses et le fer des charrettes (p.14), pleurer ; chanter ; qui était maman ? (p.16), il brisait les meubles en criant : « Ah ! Ah ! » (p.18 et 68), Toinette.... réclamait contre son père ; criait après lui (p.19), la cloche de la chapelle sonnait (p.22), concert à trois violes ; l'abbé Mathieu..... Tapota avec sa canne le carreau...(p.30), Monsieur de Sainte Colombe,...tremblait... ; le débit de sa voix (p.31), un jour, un grand enfant... vint frapper à leur porte..., le garçon parlait... (p.40), sa voix s'était brisée ; il barrissait (p.41), ses sanglots, son père...ne cessait de taper ou de râper le cuir... ; coups de marteau...(p.43), leurs piaillements ; le tabouret à lanière qui grinçait ; les cris de son père (p.44), Monsieur de Sainte Colombe...s'approcha de Madeleine et lui murmura... (p.46), voix rauque, il bégaya ; il joua le badinage en si ; elle applaudit (p.47), le vent sifflait ; leurs pas faisaient craquer la terre ; ils marchaient bruyamment, « vous entendez, ... comment se détache l'aria par rapport à la basse ». p.58, les jeunes dames...applaudissaient, femmes qui récitaient ; voix soutenue ; octave plus basse, Sainte Colombe chuchotait (p.62), le bruit de l'urine ; bruit des cristaux de la neige (p.63), deux mains claquèrent ; Monsieur de Sainte Colombe hurla (p.66), l'orage éclata (p.72), les airs (de musique p.81), il poussa un soupir (p.86), Marin Marais rit (p.103), Monsieur Marais...galopa ; j'entends claquer les sabots de mon cheval sur la terre (p.110), Sainte Colombe s'amusait à faire sonner à vide les cordes de sa viole (p.111), le chant des deux violes monte (p.117), etc.*

Et enfin dans *Jazz*<sup>516</sup>, nous pouvons noter des expressions et mots comme :

*« Tst (p.11), des flics ricanant (p.12), un homme de couleur qui souffle dans un saxo (p.17), un truc..., crépitant (p.19), ferme ton clapet, Ah (p.23), Oh dit la femme, conversations chuchotées (p.24), quand la cliente arrive...en murmurant « Quelle pitié » (p.25), il l'aurait embarquée sans la foule rassemblée qui murmurait : « Ah, elle est fatiguée..... » (p.27), la sœur hurlait... et criait : « Philly ! Philly a disparu !... » (p.30), Violette...a renversé la tête en éclatant de rire (p.31), chuchoter à l'oreille (p.38), « ...un jeune couple de la campagne, entrain de rire et de taper du pied... » (p.40), le cœur battant (p.41), les respirations râpeuses (p.43), les cris (p.48), Elle pleure (p.49), Elle rit de ça, rit et rit ; elle chuchote ; trop fort murmure-t-il, j'entends les gens dire...que les*

<sup>516</sup>Morrison (T.), *Jazz*, Op.cit.

tables sont rondes... ; *Uh-oh* ; Tu dis toujours ça, *glousse-t-elle* ; je trouverai moyen, *roucoule-t-elle* ; *Eh bien*, dit-il (p.50) ; non plus qu'ils ne *baissaient la voix en un murmure confidentiel* (p.52) ; *Euh, euh* ; *tu vois ?* ; *Quoi ?* (p.59) ; *le bon air siffloté* sous un porche ou s'élevant des cercles et sillons d'un disque... (p.63) ; Ou quand une femme...*chantait* (p.67) ; *hurler* ; sa meilleure amie, n'avait pas entendu *la voiture des pompiers ferrailer et rugir* ; la musique sale et vile *chantée* par les femmes et *jouée* par les hommes, ... tandis qu'*elles soufflaient sur leurs tasses* (p.69), etc.

Contrairement à l'œuvre de Toni Morrison<sup>517</sup>, le texte de Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*<sup>518</sup>, dévoile une vocalisation beaucoup plus acoustique que bruitiste même si les deux cohabitent dans le texte. Pour ce qui est de la vocalisation acoustique, nous remarquons plusieurs combinaisons de mots et/ou de phrases qui traduisent des techniques musicales propres aux initiés. Autrement dit, ces phrases ou mots témoignent de plusieurs indices textuels, comportant des signifiés, qui relèvent spécifiquement des techniques de jeux musicaux. Ces dernières sont traduites à travers plusieurs mélanges de mots d'avec les termes à vocation musicale. C'est le cas des phrases suivantes :

« *Partout des branches pour célébrer ce feu sourd de la nuit : en subdivisions c'est l'obscur s'arrachant par la masse des arbres qui chante, qui veut s'y perdre, mais qui bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu* (p.11) ;

*...tandis que mes pas résonnent en contrepoints de flûtes* (p.12) ;

*Chacun s'y double à son tour, et ce double aussitôt qui fuit en arrière, aussitôt expédie à rebours un autre double qui se dédouble aussitôt, de sorte qu'au bout du compte ce désordre s'équilibre* (p.12) ;

*...A part ce chien et les moteurs que l'éclat brusquement de la lune à découvert annihile de son contre-ut* (p.13) ;

*Il y a des œufs, du fromage, du vin, beaucoup de disques où, grâce à des boutons, on peut mettre en valeur la partie de la contrebasse. Ainsi je continue d'avancer, pizzicato. Je ne*

---

<sup>517</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>518</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

*suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour (p.14).*

Dans ces différents exemples qui sont, rappelons-le, non exhaustifs, nous relevons dans la composition nominale et verbale, une sorte de démonstration du jeu symphonique. Ce jeu, est rendu possible par un instrument à cordes comme cela est traduit par le premier et le dernier exemple. Dans le premier notamment :

*« Partout des branches pour célébrer ce feu sourd de la nuit : en subdivisions c'est l'obscur s'arrachant par la masse des arbres qui chante, qui veut s'y perdre, mais qui bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu (p.11).*

Il y a une métaphorisation non seulement de l'instrument à cordes par les arbres (cordes) qui produisent évidemment des branches (sons), mais aussi de ces différentes modulations sonores. L'arbre ici, pourrait symboliser le manche de cet instrument composé de ses cordes, tandis que les branches seraient les sons produits. Le feu serait semble-t-il, cet air qui se joue en respectant une pause musicale traduite ici par l'expression « ce feu sourd de la nuit » qui peut aussi faire référence au soupir puis, le terme « subdivisions » peut pouvoir traduire et décrire le diapason du manche d'un instrument à cordes particulier, qui se compose de plusieurs lignes et interlignes (lignes qui lors du jeu, se voient pincer par les doigts du musicien, au niveau de la fraction entière de la longueur d'une corde, afin que la vibration générée, crée une note qui soit en parfaite harmonie avec les cordes vides). Les différentes cordes (branches) dans notre exemple, produisent un air en une durée d'un *temps* (La noire) que l'auteur a appelé *l'obscur*. En d'autres termes, la mesure dans le solfège est chiffrée 4/4 et la noire en vaut ¼ soit 1 temps. Cet obscur (ou la noire), indique la vitesse d'exécution d'une note dans le jeu d'un air de musique, mais aussi dans une partition. L'*obscur*, nous le pensons, n'est pas employé de manière gratuite, puisqu'il est fonction de l'harmonie d'une masse de branches. Cela signifie qu'en réalité la note dont il question ici, est déployée à travers l'ensemble des cordes de cet instrument. La suite de la phrase notamment « *s'arrachant par la masse des arbres qui chante...mais qui bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu* » met clairement en exergue le son produit par la masse des arbres sous-entendu les cordes, mais aussi une inflexion de la tonalité. En effet, l'expression « *qui bute à*

*ses plus fines pointes et casse dans l'aigu* » semble signifier que la symphonie s'exécute d'un ton grave à un ton aigu. Il y a donc un glissement tonal qui s'opère dans la phrase par le biais du verbe « casser ». Cela nous permet de remarquer qu'en matière d'instruments à cordes, les plus petites cordes produisent un son aigu à l'ouïe mais véhiculent des notes relativement graves comme fa, la, ré, mi, do (d'où la présence de l'expression « ces plus fines pointes »), tandis que les plus grosses cordes diffusent des sons graves à l'audition mais produisent des notes aiguës. C'est le cas du sol, do, si. Autrement dit, l'accord général de référence part de la gamme la plus grave à la gamme la plus aigüe : do, mi, fa, la, ré, sol, si, mi. Ce passage des notes graves aux notes aiguës peut aussi se traduire techniquement par un changement d'octave qui s'opère généralement par la voix mais aussi par le réglage des cordes. Plus les cordes sont tendues, plus les sons produits sont aiguës ; et plus elles sont tendres et plus les sons sont graves et sonnent parfois mal. C'est pourquoi dans l'agencement mélodique des accords, nous avons par exemple, des ré aigus et des ré graves. C'est dire que cette phrase véhicule un ensemble de codes musicaux qui caricature le déroulement du jeu symphonique. Le dernier exemple, quant à lui, fait la lumière sur le type d'instrument à cordes auquel on a affaire. Il s'agit de la contrebasse. C'est ce qui est traduit dans l'exemple suivant :

*« Il y a des œufs, du fromage, du vin, beaucoup de disques où, grâce à des boutons, on peut mettre en valeur la partie de la contrebasse ».*

Cependant, l'auteur métaphorise sa mobilité urbaine par une technique de jeu de contrebasse, en employant le terme Pizzicato : « Ainsi je continue d'avancer, pizzicato ». Ce dernier (le Pizzicato) traduit une technique contrebassiste consistant à *jouer en pinçant les cordes du manche de l'instrument avec les doigts, généralement de la main droite*<sup>519</sup> au détriment de l'archet. Cette précision technique met en relief, l'idée selon laquelle, la mobilité du personnage se schématise à la manière d'une ascendance chromatique progressive. Méthodiquement parlant, la structure de la narration mais aussi de la description des lieux se fait en partant d'une situation initiale vers une situation finale. Cette chronologie narrative laisse transparaître par analogie, des modulations chromatiques rencontrées en musique. Le terme « chromatique » désigne une technique qui procède par demi-tons consécutifs. Cela revient à dire que toutes les notes formant un accord simple, sont séparées entre elles d'un

---

<sup>519</sup> Phrase découlant de la tentative de définition des usagers de la musique concernant la technique du pizzicato. Cette dernière, doit ses lettres de noblesse au violoniste, altiste, guitariste et compositeur Italien, Niccolò Paganini (27 Octobre 1782-27 Mai 1840).

ton, c'est-à-dire un intervalle très long. Il est rompu, divisé et raccourci par le demi-ton (petite distance musicale) qui permet d'élever la note (c'est la dièse, c'est-à-dire la montée d'1/2 ton chromatique de deux notes ayant le même nom, par exemple la-la dièse) ou de l'abaisser (c'est le bémol c'est-à-dire le retour d'1/2 ton diatonique entre deux notes différentes exemple sol-mib). Dans le cas de notre exemple, la marche du personnage bien qu'étant une promenade dont la fonction est la découverte, se fait de manière linéaire, sans interruption majeure, aucune. C'est cette linéarité qui semble s'apparenter à la montée chromatique d'une note à une autre (séparée d'un demi-ton caractérisé par des pauses brèves), et qui est schématisée par les pas chronologiques du personnage. Elle est donc générée par la technique du pizzicato comme énoncée par le narrateur. Sa conséquence directe est la vibration des cordes de l'instrument ; laquelle rend raison de la sonorité qui en découle. La dernière partie de cette phrase notamment :

*« Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour »*,

traduit non seulement une substitution du personnage à la vibration émise par les cordes de la contrebasse, mais aussi la représentation du manche de cette dernière au repos et son apparence lors de son utilisation. Cependant, même si cette phrase a une signification patente, notamment celle considérant que la vibration des cordes fondamentales soit assimilée à l'enthousiasme et l'émotion du personnage, véhiculées par la découverte de plusieurs artères de Paris, il n'en demeure pas moins que le fait musical nous en inspire une autre. Cette partie de la dernière phrase, nous met devant une représentation imagée de la contrebasse lorsqu'elle est en cours d'utilisation. Elle traduit le résultat déduit d'un jeu de contrebasse. Les vibrations sont ici des valeurs sonores qui permettent donc d'emmener les sons dans une sorte de matérialité du point de vue de l'audition. L'adjectif « tendues » étaye davantage cette idée puisque pour obtenir des sons nets, filtrés voire plus aigus, il faut régler les cordes de l'instrument de manière à ce qu'elles soient bien rigides. Cette rigidité des cordes, limite la longueur des vibrations sonores qui peuvent nuire à l'harmonie des accords à cause d'une trop large diffusion des échos. De ce point de vue, nous pouvons dire que les pas du personnage peuvent aussi être similaires aux mouvements cadencés des doigts du musicien qui joue un air de musique. Quant aux trois autres exemples, leur signification a été longuement étayée dans la première sous-section à savoir « Les mots comme principe des accords narratifs ». Mais rappelons au passage que les expressions « *contrepoints de flûtes* », « *contre-ut* », les

termes « *double et dédouble* » que composent ces exemples, assurent une certaine véridiction du signifié musical dans le texte. En d'autres termes, ils nous permettent de nous représenter le texte sous forme de partition. Cette précision étant faite, nous éviterons ainsi de nous inscrire dans la redite.

Outres la vocalisation acoustique dans *Les Ruines de Paris*<sup>520</sup>, nous voyons aussi se dévoiler, une vocalisation purement bruitiste. Comme dans nos trois corpus de base, nous relevons des mots et expressions qui résonnent. Ces derniers sont les suivants:

« les toiles qui sifflent et craquent (p.10) ; Comme engloutie par du velours, s'élève encore une injonction tragique : *My Lord!* (p.11) ; un coup de fanfare, le frottement continu des semelles (p.11) ; mes pas résonnent en contrepoint des flûtes, ...comme Fauré qui sifflote à la fin de son requiem (p.12) ; Et je pourrais hurler à mon aise, ...à part ce chien et les moteurs....annihile de son propre contre-ut (p.13) ; Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues (p.14) ; ...ma tête cogne contre un bec de gaz, Résolument chacune a pris son escalier....pour le décor menaçant où chante leur ton (p.15), l'averse (p.17) ; je tiens la mélodie puisque je me pénètre les paroles : elle me les chantent, la comptine (p.22), le maniement de la corde, le refrain, le bourdonnement rythmique d'un rouet et d'une machine à coudre (p.23), pousser des cris (p.24), sur l'eau martelée comme du fer (p.26), Effarée au Rond-point par la violence de la cohue p.27), et les roulements en gros tambours mous des nuages publient l'insondable évidence du mot Gabon (p.30), on identifie encore aisément une bouteille, mais des formes molles et mortes que le clapotis de l'eau rend vivantes figent le cœur (p.34)....

Tous ces vocalises ou phonèmes inscrits dans nos trois corpus ainsi que dans l'œuvre de Jacques Réda<sup>521</sup>, montrent qu'il y a une relation de combinaison entre la structure langagière et le son ; que ce dernier soit phonétique ou pas. En effet, la présence de multiples expressions ou onomatopées comme « *ah, euh, oh, Tst* » mais aussi l'ingestion des expressions en créoles dans *Ritournelle de la faim*<sup>522</sup> notamment dans les phrases suivantes :

« alors nous *ti faire* coquin avec les mangues de son jardin » et « « *mangue li goût, so noyau Kili* », prouve qu'il ya une transposition voire une transcendance de la souche ou du tissu langagier romanesque en un discours sonore. La matière sonore ainsi greffée et combinée au

---

<sup>520</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>521</sup> *Idem.*

<sup>522</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

tissu verbal se mue en toute indépendance dans le roman créant ainsi et davantage une sorte de méta discours. Ce dernier est formé par des différentes inflexions phoniques qui entraînent le texte vers une dimension improvisée voire une certaine errance. Cela revient à dire que les textes que nous étudions semblent ne pas avoir de sens prédéfinis à l'avance. Ils sont destinés à cet éternel recommencement tel le supplice de Tantale qui se fait ronger son foie quotidiennement par un aigle. Ce supplice mythologique s'apparente à cette ritournelle de la faim dont parle Le Clézio<sup>523</sup>, c'est-à-dire cette permanence incessante de la souffrance. Cependant, à un moment donné, le sens semble se construire progressivement dans l'évolution de la trame narrative, puis échappe à toute compréhension, se faisant ainsi évanescer. Il est donc fuyant et trouve par le phénomène musical, cet ailleurs qui n'est autre qu'un simple mirage. Autrement dit, le sens ne peut s'appréhender qu'à travers l'espoir d'un avenir qui demeure toujours incertain.

En outre, dans nos corpus, les mots mais aussi les expressions deviennent comme le dit Jean Cocteau<sup>524</sup> des « *objets sonores* » qui résonnent lors de l'énoncé narratif. Ce dernier, auteur, dramaturge, poète, cinéaste mais aussi intéressé par le jazz, est l'un des pères du poème jazzé. A la lumière de l'œuvre de Yannick Séité notamment *Le jazz à la lettre*<sup>525</sup>, nous dirons que vers les années 1920, Jean Cocteau<sup>526</sup> est l'un des premiers auteurs à avoir associé la poésie et le monde de la sonorisation, qui connaît déjà une évolution considérable avec la phonographie, la musique électrique pour ne citer que ceux-là. Il pense que le poème doit ou peut être accompagné par la musique de jazz, par le biais d'un orchestre de dancing mais aussi par l'élaboration d'un ensemble de mots improvisés lors de sa déclamation. Ceci dans le but de générer un croisement entre les paroles et la musique qui les accompagne. Autrement dit, il y a une relation de cause à effet qui s'établit directement entre les mots et les propriétés sonores. Pour asseoir sa conception esthétique, Cocteau<sup>527</sup> va s'appuyer sur plusieurs appareils sonores que Yannick Séité<sup>528</sup> va appeler « *Machines parlantes* » notamment le microphone, le disque, devenu un objet sonore (parce qu'il véhicule le son et la voix de l'artiste) et le phonographe. Ces « *appareils auditifs* » sont donc pour Jean Cocteau<sup>529</sup>, des objets sonores qui portent la voix musicale en dévoilant ses valeurs esthétiques telles que la

---

<sup>523</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>524</sup> Jean Cocteau est un poète français, artiste aux multiples talents. Il est à la fois graphiste

<sup>525</sup> Séité (Y.), *Le jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010. 334p.

<sup>526</sup> Jean Cocteau, *Op.cit.*

<sup>527</sup> *Idem.*

<sup>528</sup> Séité (Y.), *Le jazz à la lettre*, *Op.cit.*

<sup>529</sup> Jean Cocteau, *Op.cit.*

rime, l'allitération et bien d'autres phénomènes stylistiques pouvant être perçus par l'ouïe. C'est ainsi que Cocteau<sup>530</sup> cité par Yannick Séité dans son œuvre *Le Jazz à la lettre*<sup>531</sup>, a pu affirmer que :

« *Le phonographe est ici persona : porte-voix, porte-souffle* » p.84.

Il dira également dans sa *Lettre de Columbia* concernant le disque, ce qui suit :

Après ma convalescence, si j'enregistre des poèmes, j'éviterais de faire tirer une photographie de ma voix. Encore un problème qui se pose. Le résoudre ouvrirait une porte à des possibilités étonnantes de disques devenus des objets auditifs au lieu d'être de simples photographies pour l'oreille. p.82.

Le disque est, selon Cocteau<sup>532</sup>, l'objet sonore dont la principale fonction est d'imiter la voix humaine tout en créant une voix plus singulière, propre, différente de l'originale. Par l'intermédiaire du Microphone, de l'orchestre de dancing, il met en exergue l'enregistrement électrique au détriment de l'enregistrement acoustique. Il est favorable à la collaboration entre les machines et les arts littéraires. Cette sublimation de la chose sonore se dévoile déjà dans certains de ses poèmes. Ceci est le cas dans son poème (manuscrit et inédit) "Dieu du bruit" cité dans *Les cahiers Jean Cocteau intitulé " Cocteau et la musique"*<sup>533</sup> à la page 83. Le poème s'énonce ainsi:

*Premier état:*

Nègre aux bras nombreux tu joues  
Du saxophone du tambour  
Ta bouche en or tes bijoux  
Sont des souvenirs d'amour.

---

<sup>530</sup>Jean Cocteau, *Op.cit.*

<sup>531</sup> Séité (Y.), *Le jazz à la lettre, Op.cit.*

<sup>532</sup>Jean Cocteau, *Op.cit.*

<sup>533</sup>Gullentops (D.), *Les cahiers Jean Cocteau « Cocteau et la musique »*, Paris, Editions Michel de Maule, 2006.

*Deuxième état:*

Nègre aux bras nombreux tu joues  
Plusieurs sortes de tambours  
De tes yeux de tes bijoux  
Tu es l'écrin en velours.

Concernant ce même poème, lors de son allocution du 3 Mai 1923, il évoquera le jazz en ces termes: « Au jazz vingt bras vous poussent; on est un dieu du bruit ».

Cocteau<sup>534</sup> loin d'être devenu un illustre musicien de jazz comme Louis Armstrong<sup>535</sup> et Miles Daves<sup>536</sup> (la liste n'est évidemment pas exhaustive), présentait déjà le croisement incontestable de l'esthétique littéraire et la sonorisation, plus précisément la littérature et la musique (le Jazz).

---

<sup>534</sup>Jean Cocteau, *Op.cit.*

<sup>535</sup>Louis Armstrong est l'un des chanteurs, musiciens, cornettistes et trompettistes américain de Jazz le plus célèbre de sa génération. Il naît officiellement en Nouvelle Orléans le 04 Août 1901 et décède le 06 Juillet 1971 à New York City. Il est l'inventeur de l'improvisation d'une musique soliste, exécutée par le musicien dans un style syncopé sur un thème, dans un discours musical structuré. Le mérite de Louis Armstrong réside dans sa capacité à transformer une musique folklorique qui prend ses racines dans le gospel et les negro-spirituals afro-américains, en une musique nationale, populaire qui deviendra une musique universelle : le Jazz.

<sup>536</sup>Miles Dewey Daves III est un compositeur et trompettiste américain né le 25 Mai 1926 à Alton dans l'Illinois. Il incarne dans son jeu, la sensibilité, la douceur et la délicatesse devant une musique souvent jugée trop chaude. Il symbolise le centre du Jazz car, il regroupe autour de lui, de nombreux musiciens de Jazz aussi talentueux que lui. Cette formation regroupant les jeunes musiciens, aux talents enrichis par la musique moderne, s'organise comme un laboratoire de Jazzmen. Parmi ces jeunes talents, nous avons, vers les années 1950 : Sony Rollins, Julian « Cannonball » Adderley, Bill Evans et John Coltrane. Dans les années 1960 à 1980, ses musiciens professionnels ou « Sidemen » sont : Herbie Hancock, Wayne Shorter, Chick Corea, John McLaughlin, Keith Jarrett, Tony Williams, Joe Zawinul, Dave Liebman et Kenny Garrett, qui seront les co-inventeurs de la fusion du rock et du jazz. Contrairement à Louis Armstrong qui cherchait à se faire accepter par le public majoritairement blanc, Miles Daves a eu un parcours marqué non seulement par son talent mais aussi par ses prises de positions politiques en faveur de la cause noire. De fait, il participe en 1985 à la réalisation de l'Album Sun City contre l'Apartheid, à l'initiative de Steven Van Zandt. Il meurt le 28 Septembre 1991 à Santa Monica en Californie.

## Chapitre II

### Rythmes et périodes narratives : Le temps de la narration et le temps de la musique

Ce chapitre permet de montrer comment le temps de la narration rencontre le temps musical. Il est question ici de démontrer que comme le dénouement temporel du récit, la structure d'une symphonie musicale s'opère en respectant un temps bien précis. Pour cette démonstration particulièrement importante, nous convoquerons quelques éléments de la linguistique générale notamment les termes « signifiant » et « signifié » avant de les rendre plus pertinents avec les notions de « fond » et de « forme ». Ces dernières notions nous permettront de déterminer et justifier à travers les structures formelles de nos œuvres notamment les éléments morphologiques et syntaxiques mais aussi les structures sémantiques, le fait selon lequel, la prose narrative est affectée par les phénomènes musicaux, lesquels sont codifiés. En d'autres termes, les éléments musicaux se substituent aux structures formelles narratives par le biais du langage ; en instrumentalisant ainsi *les mots et les choses*<sup>537</sup>. De ce fait, il serait plus que nécessaire, avant de commencer notre démonstration, de présenter les deux types de temps qui feront l'objet de notre étude.

Nous allons retenir deux types de temps : le temps du discours et le temps musical. Le temps du discours ou temps narratif se définit en général comme ce vaste espace temporel dans lequel se développe le discours littéraire. Il est le mode de définition du texte narratif et n'a pour seule fonction que d'établir et régler le sens logique de l'intrigue, en plus de le délimiter dans un cadre spatio temporel précis. Ce temps narratif regroupe l'ensemble de l'ordre, la durée et la fréquence durant lesquels se déroulent et s'organisent l'ensemble des événements racontés que nous nommons sous le vocable de récit. Ce dernier concept propre à Gérard Genette c'est-à-dire le récit, se définit dans *Figures III*<sup>538</sup>, comme :

« Une séquence deux fois temporelle... » qui comprend « le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) ». p. 77.

---

<sup>537</sup>Expression propre à Michel Foucault, qui est aussi le titre d'un de ses ouvrages publié en 1966 aux éditions Gallimard. *Les mots et les choses* s'inscrit dans le domaine de l'archéologie des sciences humaines et traite de la notion d'« Epistémè ». Cette expression dans le contexte de notre étude, correspond à une combinaison du fond et de la forme dont le but recherché est celui de lire et entendre la musique du texte.

<sup>538</sup>Genette (G.), *Figures III, Op.cit.*

Le temps du récit contrairement au temps musical, peut être dissocié en deux entités temporelles : le temps de l'histoire exposée par le narrateur ou « temps de la chose-racontée » et le temps de sa restitution notamment la narration. Autrement dit, lorsqu'un récit quelconque est transcrit en littérature par le biais du langage, il revêt cette double dimension temporelle. Cela signifie que le temps du récit prend en compte la date réelle du déroulement de l'histoire transcrite et celle durant laquelle le récit prend forme ; donc la période pendant laquelle se déroule l'acte d'écriture. Nous voyons ce cas de figure dans nos trois corpus. Chez Toni Morrison<sup>539</sup> nous le voyons par le récit du fait divers lié à la mort de Dorcas qui est un fait passé ( vers 1920 ) relaté dans le présent de vérité générale (1992) ; chez Quignard<sup>540</sup> la double temporalité s'opère dans le récit de la vie du Grand maître Monsieur de Sainte-Colombe (qui a eu une réelle vie terrestre (né vers 1640 et mort vers 1700 ) et un réel talent dans l'art de la viole de gambe) et qui est convoqué par Quignard<sup>541</sup> comme un personnage de fiction en 1991) et enfin chez Le Clézio<sup>542</sup>, nous le voyons par le récit de la révolte de Paris ou de la guerre, puisque la révolte de Paris et la guerre ont lieu entre 1939 et 1945 et l'acte d'écriture se produit avant 2008 (environ).

A l'instar de ce qui précède, le texte narratif s'organise aussi autour de plusieurs inflexions techniques relatives à l'ordre du moment de la narration : le rythme qui correspond à la vitesse du récit et aussi à son ralentissement, les pauses, la tripartition..., mais aussi les points de vue du narrateur et des personnages. La structure du récit rappelons-le, correspond à l'étude de l'ordre dans lequel sont racontés les événements, c'est-à-dire la démonstration souvent chronologique des faits évoluant progressivement dans le temps qui passe. Il s'agit ici de respecter la structure traditionnelle du schéma narratif à savoir: une situation initiale, un élément perturbateur, le déroulement des péripéties et une situation finale. Cet ordre narratif se définit clairement dans *Figures III*<sup>543</sup> à la page 78 intitulée : « *Anachronies* ». En effet, Genette considère que :

Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. p.78-79.

---

<sup>539</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>540</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>541</sup> *Idem.*

<sup>542</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>543</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

Mais cette chronologie n'est pas toujours respectée car l'ordre du récit peut être bouleversé par l'intrusion des analepses, des prolepses, les récits enchâssés et aussi par la technique dite « in medias res », tous également appelés « *Anachronies narratives* ». Cette dernière technique notamment la technique "in medias res" consiste dans le récit, à commencer la narration au cœur de l'intrigue. Cela signifie que le narrateur commence par relater les temps forts du récit, notamment le déroulement des péripéties, avant de rétablir une certaine chronologie narrative à travers des rétrospectives. Ce phénomène est visible dans *Ritournelle de la faim*<sup>544</sup> et *Jazz*<sup>545</sup> et mieux encore, dans l'exposition des causes des événements qui seront racontés (dans *Tous les matins du monde*<sup>546</sup>). Les moments de la narration nous sont donc exposés de manière discontinue. Dans *Jazz*<sup>547</sup> de Toni Morrison, la narratrice commence le récit par l'enterrement de Dorcas avant de relater entièrement les événements précédents sa mort :

«.....*Quand la femme, elle s'appelle Violette, est allée à l'enterrement pour voir la fille et lui taillader son visage mort, on l'a jetée par terre et hors de l'église....* ». P.11

De la même manière dans *Tous les matins du monde*<sup>548</sup>, la trame narrative s'ouvre sur la mort de madame de Sainte Colombe avant de décrire dans la suite du récit comment la mélancolie et la haine ressenties affectent les relations de monsieur de Sainte Colombe avec ses enfants, Monsieur Marais et les autres protagonistes :

« *Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse...* ». P.9

Quant à *Ritournelle de la faim*<sup>549</sup>, le narrateur définit, dans l'incipit, la faim physique qu'il a vécue mais qui en réalité, conditionne de manière métaphorique l'existence des personnages dans le récit. Cette faim symbolise et traduit la souffrance qui est attachée au vécu quotidien de chaque protagoniste. En d'autres termes, la faim comme besoin naturel qui produit constamment un sentiment de manque, de malaise qui affecte tous le corps humain, laisse

---

<sup>544</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>545</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>546</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>547</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>548</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>549</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

transparaître le vécu sans cesse éprouvant des personnages dans la suite du récit. Le narrateur entend donc exploiter la souffrance que procure la faim physique, pour introduire et expliquer la vie tragique d’Ethel (ruinée par son propre père Alexandre), de Xénia ( vivant dans des conditions misérables en France après la mort tragique de son père et la fuite de sa famille à travers l’Allemagne à cause de la guerre p.36), de Marina, sœur de Xénia dont le narrateur dit d’elle qu’elle « était possédée d’une rage destructrice et menaçait de se suicider » p.37, de Justine, mère d’Ethel ( morte de jalousie à cause de la chanteuse Maude, maîtresse de son mari) et en général de tous les personnages qui vont vivre la guerre et la misère. Pour cela, il octroie donc à cette dernière, une dimension plus métaphorique. L’incipit est donc introductif et informatif et énonce clairement de quoi il sera question dans la suite de l’intrigue. Elle commence par la phrase : « *Je connais la faim, je l’ai ressentie* » p.11 et s’achève par la phrase:

« *C’est d’une autre faim qu’il sera question dans l’histoire qui va suivre* ». p.13.

C’est donc cette perspective liée aux moments de la narration qui nous fera déboucher sur quelques éléments narratologiques de Genette<sup>550</sup> notamment par l’utilisation des allures narratives telles que la pause, l’analepse ou le ralentissement et l’ellipse. Il s’agira de mettre en lumière le changement des périodes narratives en les assimilant à la rythmique selon le type de musique traduit dans les corpus. En d’autres termes, il sera question de démontrer comment le rythme musical à travers la description et l’organisation des événements est exposé dans le récit.

A l’instar de cette technique « in medias res », nos trois corpus sont régis par un rythme particulier qui varie selon les auteurs. Chez Pascal Quignard<sup>551</sup>, il est plutôt progressif dans l’ensemble comme progresse la trame narrative même si le portrait physique et artistique de Monsieur Marin Marais de la page 41 à 42 et l’apparition de Madame de Sainte Colombe p.37, fonctionnent comme un facteur temporaire de ralentissement du récit. Bien plus, nous notons aussi quelques ellipses qui accélèrent le récit notamment à la page 11 :

« *Au bout de trois ans, son apparence était toujours dans ses yeux* » ;

« *Au bout de cinq ans, sa voix chuchotait toujours dans ses oreilles* ».

---

<sup>550</sup> Genette (G.), *Figures III, Op.cit.*

<sup>551</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde, Op.cit.*

Puis à la page 55 :

*« Les mois passèrent. ».*

Concernant *Jazz*<sup>552</sup>, le rythme fonctionne dans une interaction entre lenteur et rapidité, sans ignorer que la description de la ville d'Harlem (p.15-16 et 18-20) et le récit des événements historiques comme l'émeute de la cinquième Avenue (organisée à la mémoire des deux cents morts de Saint Louis Est, p.68-69), le travail des personnages dans les champs de coton durant l'esclavage (p.130-131), etc semblent entraîner la narration dans une sorte de pause.

En effet, la lenteur est ici, entretenue par les multiples histoires des personnages du texte à l'instar de ceux des personnages principaux notamment Dorcas, Joe Trace et Violette qui éloignent le lecteur vers l'objet de la narration c'est-à-dire la mort de Dorcas. Cependant, nous notons aussi une certaine rapidité qui résulte non seulement de l'ellipse inaugurale de l'œuvre (p.11) mais aussi par le retour constant de la narratrice à l'histoire de la mort de Dorcas. Généralement dans l'œuvre, ce retour à l'ordre narratif survient par la récurrence de l'expression « la fille morte ». Cela revient à dire que la narratrice remet la trame narrative déjà chaotique, sur la voie chronologique par un retour incessant à la mort de Dorcas. Cela est visible dans quasiment toute l'œuvre, mais nous prendrons quelques exemples. A la page 20, alors que nous sortons d'une longue description de la ville d'Harlem et ses caractéristiques, la narratrice revient sur l'histoire de Dorcas :

*« Mais là-haut sur Lenox, dans l'appartement de Violette et de Joe, les pièces sont comme des cages vides enveloppées de tissu. Et le visage d'une fille morte est devenu indispensable à leurs nuits ».*

Ce passage se suit d'un portrait physique et psychologique de Dorcas de 27 lignes avant de s'interrompre à la page 21 au bénéfice de la description de la maison de Joe et Violette. Ensuite à la page 22, la narratrice revient sur la personne de Dorcas en ces termes :

*« Il y a des cages à oiseaux et des miroirs pour que les oiseaux se regardent, mais maintenant, bien sûr, il n'y a pas d'oiseaux, Violette les ayant laissé sortir, le jour où elle est allée à l'enterrement de Dorcas avec un couteau ».*

---

<sup>552</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

Le texte de Toni Morrison<sup>553</sup> est construit sur cette alternance du passé et du présent comme c'est aussi le cas chez Le Clézio<sup>554</sup>. En effet, dans *Ritournelle de la faim*<sup>555</sup>, il y a une variation rythmique qui s'exprime à travers l'oscillation du Présent et du Passé qui peut dans certains cas, laisser envisager l'avenir. Cet avenir est incertain puisqu'il ne sera jamais vécu dans le texte. Les personnages le cléziens, sont conditionnés par le passé et le présent puisque l'avenir leur échappe complètement. Cela se vérifie par l'alternance temporelle lors de la narration des événements, concernant la promenade d'Ethel et de monsieur Soliman. Le narrateur débute la narration de cette promenade par le présent de vérité générale de la page 17 à 19 avant de glisser vers le passé à la page 20, en racontant brièvement un épisode important de la vie d'Ethel :

*« Il l'a élevée durement. A la mort de son père, c'est lui qui l'a prise en charge. Mais elle ne le voyait pas souvent, il était toujours au loin, à l'autre bout du monde ».*

Puis, il fait un retour dans le présent (*« Elle l'aime. Elle est peut-être encore touchée que ce vieux grand homme ait une passion pour Ethel... »* p.20-22), avant de se projeter dans l'avenir à la page 23 :

*« Là, je mettrai mon secrétaire, là mes deux bibliothèques...Là mon épinette et, au fond, les statues africaines en bois noir, avec l'éclairage elles seront chez elles, je pourrai enfin dérouler mon grand tapis berbère... »*

Cette anticipation « à venir », nous le savons bien, n'aura pas lieu puisque Mr Soliman mourra et la Maison Mauve ne verra jamais le jour.

Tous ces procédés temporels énoncés, notamment l'ellipse, le ralentissement, l'accélération et l'interaction, justifient bien la définition que Paule Petitier<sup>556</sup> donne au rythme:

---

<sup>553</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>554</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit*

<sup>555</sup> *Idem.*

<sup>556</sup> Petitier (P.), *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Paris, Presse universitaire du Septentrion, collection "Littératures" Février 2010, 210p.

« *Le rythme correspond donc à un mode de cohérence complexe et dynamique reposant sur une mise en forme momentanée, modifiable, toujours prête à fluctuer, plastique pourrait-on dire* ». p.28-29.

Cette définition de Petitier<sup>557</sup> vient corroborer celle de Michelet<sup>558</sup> pour qui le rythme traduit « *l'idée du mouvement et par extension de vitesse* ». p.27.

Le fonctionnement complexe de la structure narrative ainsi démontré, une analogie formelle et structurelle précise avec les procédés relatifs au temps de la musique serait une démarche quasiment évidente. Ce dernier notamment, le temps musical, est à l'opposé du temps de la narration, la pièce fondamentale de la musique. En d'autres termes, la musique ne peut être jouée que par le biais du temps musical qui suit presque automatiquement la composition musicale. Il est donc strictement impossible de séparer une symphonie musicale du temps car, ce dernier est sa raison d'exister. La musique ne peut être appréhendée en dehors du temps car, toute note jouée dans une partition sous forme d'accords, est régie par celui-ci. De façon générale, le temps de la musique établit son champ d'action sur le morceau de musique et se donne à lire dans le solfège sous la forme de ce que nous nommons le « Tempo ». Le tempo est l'outil musical qui permet de fixer la durée réelle des temps musicaux en les délimitant par des pulsations. Ces pulsations se présentent dans l'articulation symphonique comme des temps dits forts et faibles. Le temps fort désigne la première pulsation émise dans une structure rythmique et le temps faible, l'ensemble des temps qui suivent. Rappelons que chaque morceau de musique s'exécute soit en quatre temps ; soit en trois temps ; soit en deux temps, etc. C'est cela qui explique la notion de mesure en Musique. Entre autres, la mesure est la somme de la succession d'un temps fort et de plusieurs temps faibles. Ces derniers temps notamment les temps faibles, s'articulent en trois grandes inflexions : l'unité de temps (figures de note), la structure des temps (l'ordre dans lequel le temps musical est structuré) et le nombre de temps (La fréquence). La première inflexion notamment l'unité de temps, fait référence aux figures de note dont la durée est égale au temps. C'est le cas de la ronde, la blanche, la noire et la croche, etc. La deuxième inflexion ou la structure des temps est relative

---

<sup>557</sup> Petitier (P.), *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire, Op.cit.*

<sup>558</sup> Jules Michelet est un écrivain-historien français né le 21 Août 1798 à Paris. Il est le précurseur du concept d'historicisme (en France), lequel concept conçoit l'histoire comme une résurrection. Cette résurrection serait liée au mouvement sans cesse inépuisable du temps. Très proche des idées des Lumières, il hérite du goût de certaines des œuvres des philosophes comme Locke notamment sa thèse Latine, mais reste cependant très imprégné par les idées de Leibniz. D'autres philosophes des lumières comme Voltaire et Montesquieu, resteront ses favoris.

à la position de chaque figure de note sur une portée et enfin le nombre de temps qui est la valeur exprimée en durée de ces figures de notes. La ronde correspond à 4 temps, la blanche à 2 temps, la noire à 1 temps et la croche à 1/2 temps. Les notions de temps en littérature et en musique sont techniquement proches par leurs essences respectives et peuvent textuellement se lire dans les œuvres littéraires sous formes d'altérations temporelles d'ordre musical tel qu'énumérées par Christian Accaoui<sup>559</sup>, qui voient leurs équivalences en Musique. Ce sont notamment les phénomènes d'attente ou repos, de retard, d'étirement, de rappel, d'anticipation, de contraction, les relations d'antériorité, de postérité, de simultanéité, l'effet de vitesse, de tempo, etc. Tous ces procédés sont analysés par le biais d'un rapport morphologique et syntaxique entre les deux entités. Mais d'autres procédés comme la tripartition, la tonalité musicale peuvent nous permettre d'arriver à bout de cet énorme puzzle exposé par nos corpus et nous permettre de lire le rythme musical dans nos textes.

De ce fait, nous mettrons beaucoup plus l'accent sur les notions des phénomènes d'attente ou de repos qui feront référence à la pause narrative, le phénomène de tripartition qui est similaire à la construction d'une œuvre musicale rythmée et qui permet de schématiser les séquences narratives qui obéissent également à une rythmique et enfin, l'ellipse qui mettra en exergue la vitesse ou l'accélération du récit. Ce sont donc ces notions qui établiront par le biais du tissu textuel, une jonction des deux notions.

---

<sup>559</sup>Christian Accaoui est professeur à l'université de Paris-VIII et maître de conférences. Il est donc spécialisé en esthétique musicale, spécialité à partir de laquelle il publie : *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001 ; *Eléments d'esthétique musicale*, Paris, Collectif « Essai », 2011 ; *Musique Et Temps*, Paris, Cité de la musique, 2008 et bien d'autres.

# 1-La pause narrative comme phénomène d'attente ou de repos musical

La pause narrative entre dans l'étude narratologique de Gérard Genette<sup>560</sup> sur la temporalité. Cette dernière se compose de trois types de relations liées au temps du récit et au temps de l'histoire. Nous avons en premier, l'ordre<sup>561</sup> temporel défini par Genette comme une confrontation de « *l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements...* » p.78-79, qui fait référence à la chronologie narrative et ses anachronies c'est-à-dire, les analepses notamment les retours en arrière ou le récit d'un évènement antérieur au déroulement de l'histoire, les prolepses ou le récit d'un évènement futur et l'enchâssement c'est-à-dire l'intégration d'un récit antérieur autre que le récit principal.

En second lieu, nous avons la durée<sup>562</sup> qui se caractérise par les allures narratives énoncées par Genette<sup>563</sup> et qu'il nomme sous les vocables de sommaire, de scène, de pause et d'ellipse. Ces dernières permettent d'étudier les variations rythmiques du récit sans prétendre établir un lien entre la durée du récit et la durée de l'histoire qu'il raconte puisque, dit Genette,<sup>564</sup> « *nul ne peut mesurer la durée d'un récit* » dans la mesure où elle est fonction du temps de lecture évalué selon chaque lecteur. En d'autres termes, autant les lecteurs sont nombreux et autant la durée mise pendant l'acte de lecture varie. L'étude de la durée est donc impossible dans ces conditions, c'est pourquoi Genette<sup>565</sup> opte pour l'étude *des effets de rythmes*<sup>566</sup> ou *anisochronies*. Ces dernières révèlent des particularités spécifiques à la fonction du temps dans le récit et nous emmène à les définir, selon Genette<sup>567</sup>, les unes après les autres. Le sommaire correspond au résumé synthétique d'un évènement qui est en réalité très long. La scène se décline comme le récit détaillé d'un évènement indispensable à une meilleure

---

<sup>560</sup> Genette (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 272p.

<sup>561</sup> L'ordre est l'une des entités narratives de Genette pour expliquer la temporalité narrative. L'ordre est donc traité de la page 77 à la page 121 de *Figures III*.

<sup>562</sup> La durée est également une unité temporelle de Genette traitée de la page 122 à la page 144.

<sup>563</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

<sup>564</sup> *Idem.*

<sup>565</sup> *Ibidem.*

<sup>566</sup> Cette expression est pour Genette, la mieux appropriée pour démontrer le phénomène de Durée dans le récit. Pour ce dernier, il est quasiment impossible de restituer la vitesse des paroles prononcées et aussi les pauses que peuvent contenir des conversations. Ainsi donc, l'étude de la durée ne peut être possible que par la prise en compte de la vitesse du récit défini à la page 123 « par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et année, et une longueur : celle du texte, mesuré en lignes et en pages ». Il est également énoncé que le récit ne peut se passer des effets de rythme ou anisochronies ; ce qui suppose que même si la confrontation de la durée d'un récit et la durée de l'histoire qu'il raconte est moins évidente voire impossible, il n'en demeure pas moins que les variations du rythme narratif sont probables et possibles à établir.

<sup>567</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

compréhension de l'intrigue. Elle est beaucoup plus utilisée dans les monologues théâtraux. L'ellipse correspond à un saut dans le temps qui fait considérablement avancer la narration et enfin la pause que nous détaillerons dans les propos suivants.

En troisième lieu, nous avons la fréquence qui est relative aux multiples relations de répétitions entre l'histoire et le récit. A cet effet, Genette<sup>568</sup> écrit que la fréquence correspond à un événement qui « n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter ». Et ce, par des « *formulations sylleptiques* »<sup>569</sup> comme : tous les jours, toute la semaine, chaque jour, tous les lundis, à chaque fois, fréquemment, etc.

Après cette précision importante sur la temporalité et notamment les allures narratives, nous débuterons notre analyse par la pause.

La pause s'énonce de manière générale comme la suspension temporaire du récit qui fait place à une description. Elle marque un arrêt momentané du récit afin de mettre la priorité sur un élément important pour la compréhension de l'intrigue. Ces éléments peuvent être des descriptions ou des commentaires. La description est le plus souvent utilisée dans ce cas de figure. Elle peut être descriptive ou commentative. Descriptive, lorsqu'il y a une longue description de l'espace, des personnages ou d'objets particuliers ; Commentative lorsque le narrateur intervient directement par des suggestions ou autres informations. La pause est en quelque sorte un arrêt sur image qui entraîne un développement détaillé des faits. Dans les différents corpus étudiés, la pause narrative est généralement de type descriptif car il y a une forte insistance des auteurs sur la description du temps et de l'espace. C'est le cas dans *Jazz*<sup>570</sup> de Toni Morrison. Dès la lecture des trois premières pages, le lecteur est frappé par la rupture déconcertante du texte. La trame narrative qui s'articule logiquement autour de l'amour tripartite de Dorcas, Violette et Joe Trace, se voit empiétée voire fragmentée péniblement par une multitude de portrait des personnages, des descriptions des rues bruyantes de la ville d'Harlem mais aussi des corps qui entrent en fusion avec les sons jazziques, également par le recours aux événements liés au passé collectif de la communauté afro-américaine, sans oublier quelques commentaires de la narratrice. Ces nombreux éléments de rupture donnent l'impression que la narratrice marque une pause qui semble-t-il, est improvisée. Cette dernière semble s'expliquer dans la mesure où l'ensemble de l'œuvre de Toni Morrison<sup>571</sup> est exposé comme le résultat de nombreux « flash-back », sans chronologie apparente. Autrement dit, la

---

<sup>568</sup>Genette (G.), *Figures III, Op.cit.*

<sup>569</sup> Expression utilisée par Genette pour lire la fréquence dans le texte littéraire. Les formulations sylleptiques sont des indicateurs de fréquence; nous pouvons en citer quelques-unes: Tous les jours, chaque matin, tous les dimanches, fréquemment, régulièrement, souvent, quotidiennement, et la liste est bien longue.

<sup>570</sup>*Idem.*

<sup>571</sup>*Ibidem.*

narratrice semble restituer fragment par fragment et avec beaucoup de difficulté l'histoire qu'elle tente de nous faire découvrir. Cependant, lorsqu'elle est surprise par des trous de mémoire, elle improvise en ayant recours à la description et d'autres procédés similaires en attendant de se retrouver dans ses souvenirs. En d'autres termes, ces déambulations narratives semblent devenir un prétexte d'attente pour s'aider à réajuster ses pensées. Elle essaie donc de gagner du temps sur le récit et aussi sur le lecteur. C'est donc dire que cette présentation générale du rythme du texte de Toni Morrison<sup>572</sup>, s'organise comme un rythme de jazz qui réunit lors de son exécution, un ensemble d'instruments harmoniques (la trompette, le violon, le sitar, la harpe, l'harmonica, et bien d'autres) et rythmiques (la batterie, le piano, la guitare, la contrebasse, et bien d'autres) qui parfois contrastent au niveau de leurs différentes percussions avant de créer une parfaite harmonisation. De la même manière, chaque fragment textuelle de l'œuvre de Toni Morrison<sup>573</sup>, finit par être rassemblé par le lecteur afin d'uniformiser l'intrigue qui est déjà chaotique. La narratrice sert donc de boussole textuelle en rétablissant un semblant de linéarité. Suivant la même perspective d'idées, nous dirons que la pause narrative traduite dans le texte par la rupture narrative, est similaire à la mélodie syncopée du Jazz qui est caractéristique de plusieurs arrêts et ralentissements rythmiques. En effet, durant les exécutions des airs jazzistiques de la trompette mais aussi du saxophone (pour ne citer que ceux-là), les musiciens élaborent de nombreuses pauses qui en réalité, participent à l'enrichissement mais aussi à l'embellissement harmonique de la symphonie. Ces pauses ou repos musicaux sont les résultantes des improvisations exécutées durant le jeu musical à un moment précis de sa structure. En d'autres termes, qu'elle soit du domaine instrumental ou vocal, l'improvisation se fait en général par un seul instrument ou une seule voix pendant que d'autres voix préparent un enchaînement bien spécifique suivant l'improvisation. Il y a donc, pendant ces repos, l'émission soit d'une note de sixte et quarte cadentielle qui est utilisée conjointement sur la note dominante notamment comme un double renversement de l'accord tonique ou soit d'une syncope c'est-à-dire d'une note découlant d'un temps faible. L'accord tonique peut traduire dans *Jazz*<sup>574</sup>, le récit principal de l'intrigue narrative notamment l'histoire tripartite de Joe Trace, Violette et Dorcas et le renversement de cet accord peut être assimilé à cette rupture qui entraîne la description de l'espace, les points de vue de la narratrice et aussi l'élaboration du portrait physique et psychologique des personnages. Nous allons donc schématiser cet accord tonique et son renversement par l'exemple de la page 87-

---

<sup>572</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>573</sup> *Idem.*

<sup>574</sup> *Ibidem.*

92 notamment dans le passage de l'histoire de Dorcas à celle du traumatisme d'Alice Manfred et la situation difficile de la femme noire durant l'esclavage :

Vers la fin mars, Alice Manfred a mis de côté ses aiguilles pour repenser à ce qu'elle appelait l'*impunité* de l'homme qui avait tué sa nièce uniquement parce qu'il pouvait. Ça n'avait pas été difficile à faire ; ça ne l'avait même pas fait réfléchir au danger où il se mettait [...] Et maintenant elle se sentait vraiment en danger parce que les hommes brutaux et leurs femmes brutales n'étaient pas seulement là-bas, ils étaient dans son pâtre de maisons, dans son immeuble. Un homme était entré dans son salon et avait détruit sa nièce. Sa femme était venue jusqu'à l'enterrement pour l'avilir et la déshonorer [...]. On l'appelait Violente maintenant. Pas étonnant. Alice, assise au premier siège du premier rang, avait été assommée par le fracas dans l'église [...] Mais Alice n'avait plus peur de lui ni, maintenant, de sa femme. Pour Joe, elle tremblait de fureur qu'il ait volé comme un serpent dans l'herbe la fille à sa charge ; de honte qu'il ait rampé dans son herbe... p 87-90.

Après ce retour à l'intrigue narrative principale, long de 4 pages, la narratrice se plonge par la rupture momentanée du récit principal, dans les souvenirs d'Alice concernant sa décision de ne pas enfanter suite au traitement misérable réservé à la femme noire durant l'esclavage :

En attendant Violette, avec moins d'hésitation qu'avant, Alice se demandait pourquoi. A cinquante-huit ans, sans avoir eu d'enfants, celle dont elle avait eu la garde et la responsabilité étant morte, elle s'interrogeait sur l'hystérie, la violence, la damnation d'une grossesse sans mariageabilité. Ce qui avait entièrement occupé l'esprit de ses parents aussi loin que remontaient ses souvenirs. Ils lui parlaient fermement mais prudemment de son corps : mal assise (jambes écartées) ; assise comme une femme (jambes croisées) ; respirer par la bouche ; les mains sur les hanches ; vautrée à table ; se balancer en marchant. Dès qu'elle avait eu des seins ils avaient été bandés et détestés, un ressentiment qui s'était changé en haine ouverte de ses responsabilités de grossesse et n'avait pas cessé avant qu'elle n'ait épousé Luis Manfred, où soudain ça avait été le contraire. [...] A grandir sous ce contrôle jaloux, Alice avait juré qu'elle n'en ferait pas autant-Mais l'avait fait. Elle l'avait fait à la seule enfant de sa petite sœur. [...] D'autres femmes, pourtant, ne s'étaient pas rendues...

Partant de cet exemple, nous dirons que comme en musique, la narratrice est l'instrument ou la voix qui génère l'improvisation narrative par ses nombreux commentaires mais aussi ses descriptions de l'espace en priorité. Comme le soliste, elle laisse libre cours à son imagination dont le but est de provoquer un enchaînement plus cohérent et harmonique avec le reste de la

structure textuelle. Conjointement à cette analyse du texte de Toni Morrison<sup>575</sup>, *Les Ruines de Paris*<sup>576</sup> traduisent une autre sorte de pause narrative. En effet, ce texte de Jacques Réda<sup>577</sup> est centré sur la promenade d'un personnage, qui découvre Paris et ses environs au fur et à mesure qu'il avance. De ce fait, nous pensons que, qui dit promenade, dit découverte et qui dit découverte dit improvisation. En d'autres termes, le personnage parcourt les rues et les artères de Paris sans savoir réellement où il va ; il s'aventure et ne s'attend à rien en particulier si ce n'est à scruter le paysage urbain. Il procède donc à une déambulation urbaine qui dans le cas de notre analyse est synonyme d'improvisation. Mais comme dans *Jazz*<sup>578</sup>, *Les Ruines de Paris*<sup>579</sup> comportent des pauses narratives qui nous sont véhiculées par le truchement des arrêts momentanés du personnage. C'est ce que nous voyons dans les exemples suivants :

*« Comme si l'homme en arrêt momentané sur ses deux jambes, visant les cieux, ne débordait pas l'invincible enveloppement d'étoiles »* p.10,

Et à mesure que j'avance au milieu de la chaussée déserte, en effet ce vieux rythme opiniâtre et la mélodie se font précis, et j'arrive à hauteur d'un café où je ne distingue personne, sauf le long du comptoir un monsieur et une dame entre deux âges, qui dansent avec ferveur mais componction... . p.29,

*« Telle est la modeste élévation de mes pensées, tandis que j'attends l'autobus devant l'accord monumental qu'ont réalisé Mansart et Bruant dans la pierre, et au ciel le souffle des dieux »*. p.35

Ces exemples de pauses narratives sont, semble-il chez Réda<sup>580</sup>, des improvisations codifiées par les mots et les articulations phrastiques qui ne souffrent d'ailleurs d'aucune ambiguïté. Le premier exemple semble traduire l'état d'esprit du musicien qui interrompt son jeu standard afin de laisser libre cours à l'improvisation et réfléchir à la suite harmonique de la symphonie. Le personnage à travers l'expression : « ...visant les cieux, ne débordait pas l'invincible enveloppement d'étoiles », semble ne pas savoir comment démarrer la suite des accords à improviser. En d'autres termes, il semble que ce dernier réfléchisse à la façon dont, à travers la grille harmonique déjà existante, il peut générer une improvisation. Cependant, comme le

---

<sup>575</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit*

<sup>576</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>577</sup> *Idem.*

<sup>578</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>579</sup> *Idem.*

<sup>580</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

soliste, il compte sur l'éveil de sa mémoire créative, son inventivité pour mieux exposer son talent. Cette absence momentanée d'inspiration se lit dans le deuxième exemple par l'expression « la chaussée déserte » qui se fait finalement suivre d'une improvisation créative, qui ne relève que du seul musicien. C'est ce qui se démontre par la suite de l'exemple notamment : « en effet ce vieux rythme opiniâtre et la mélodie se font précis, et j'arrive à hauteur d'un café où je ne distingue personne ». En effet, « le vieux rythme opiniâtre et la mélodie », peuvent traduire la symphonie d'origine ou la grille harmonique à partir de laquelle le musicien crée sa propre variable musicale. Il se doit donc de la respecter car, elle constitue le seul cadre propice à l'initialisation de la trame musicale à improviser. C'est ce qui se traduit en musique jazzique en particulier par « le thème » qui peut généralement demeurer standard et qui peut varier selon le jeu du musicien. Cela signifie que c'est de ce « vieux rythme » ou « grille harmonique » que débouche la créativité improvisationnelle du soliste. La suite de l'exemple propose donc au lecteur la trame du jeu du musicien qui reprend de plus belle par une transposition de gamme vers une autre gamme aigue ou l'ajout de cette dernière qui est souvent nécessaire dans l'improvisation, et qui se lit dans le texte par l'expression [« j'arrive à hauteur » d'un café]. Cette nouvelle ligne mélodique jouée par le personnage-soliste, est accompagnée de deux autres solistes : le monsieur et la dame entre deux âges. Schématiquement, ces deux solistes textuels exécutent la symphonie en s'accordant ou s'alignant par la danse à la gamme improvisée, que le narrateur énonce précisément par les termes « ferveur et componction ». La componction est relative à la douceur des sons émis et la ferveur traduit l'enthousiasme, l'ardeur. La description du jeu symphonique est donc clairement exposée, voire théâtralisée.

Le troisième exemple quant à lui, traduit la fin de l'improvisation : « Telle est la modeste élévation de mes pensées » et expose l'attente d'un signal musical pour reprendre la symphonie avec le groupe. L'attente du signal est ici schématisée par l'expression « j'attends l'autobus devant l'accord monumental... » ; Ce qui nous oblige ici à considérer l'autobus comme l'ensemble des musiciens. Cependant, l'expression « accord monumental » n'est pas à négliger puisqu'ici, elle est combinée à deux illustres noms du domaine artistique français notamment Mansart et Bruant. Même si ces deux auteurs sont spécifiquement des architectes, il n'en demeure pas moins que leur allusion dans le texte, traduise l'émission d'un accord classique. En effet, Mansart et Bruant appartiennent au XVII<sup>ème</sup> siècle, siècle de l'apparition de la contrebasse. Cette dernière, rappelons le, appartient à la famille des instruments à cordes et plus spécifiquement des violes dont elle épouse parfaitement les formes, et tire son origine de la viole de gambe. Au XVII<sup>ème</sup> siècle elle n'a pas la forme que nous connaissons

aujourd'hui car elle subit une longue évolution physique et technique. Elle est l'instrument de prédilection du jazz et est utilisée spécifiquement en musique classique. L'allusion aux deux architectes semble donc vouloir situer la nature de l'accord et son origine. Cela revient à affirmer que le soliste textuel joue, semble-t-il, une symphonie sur un ton classique s'aidant également d'un instrument ancien. La notion de pause narrative, ne se limite pas comme chez Réda, aux mouvements et actions du personnage. Il est aussi le fait du portrait physique et moral des personnages. C'est ce que nous démontre le texte de *Le Clézio*<sup>581</sup>.

Chez ce dernier, la pause narrative se donne à lire par l'intervention des personnages dans le récit et la présentation de leur portrait physique et moral. Il y a ici, une volonté de l'auteur de présenter les personnages au lecteur tout en les instrumentalisant dans le but de ralentir le récit. Ces interventions des personnages dans la trame narrative, marquent momentanément un point à la progression du récit pour s'attarder sur les faits passés concernant la vie des uns ou des autres. Ceci est le cas de la page 47 à 49 où le portrait d'Alexandre Brun est dressé avant sa prise de parole et l'évocation de certains éléments appartenant au passé d'Ethel :

Le salon de Cotentin n'était pas grand, mais chaque premier dimanche du mois, à midi et demi, il s'emplissait des visiteurs, parents, amis, relations de passage, qu'Alexandre Brun invitait à déjeuner et à passer l'après-midi. C'était ce rituel auquel le père d'Ethel n'aurait pas voulu manquer [...]. Alexandre en arrivant de Maurice avait en effet accompli ses études de droit, mais il n'en avait rien fait. Il n'avait jamais plaidé et s'était contenté de faire des affaires, investissant l'argent de son héritage dans des projets fumeux, dans l'achat de parts et d'actions de sociétés en faillite. Mais il était artiste, bon chanteur, bon musicien, avait de la faconde, portait beau avec ses moustaches en croc et sa masse de cheveux noirs, ses yeux bleus, sa haute stature, et les réunions du dimanche étaient toujours un succès. [...] Ethel avait toujours connu l'ambiance de ces réunions, cela faisait partie de sa vie familiale, du décor de son enfance. Petite, elle déjeunait vite, et juchait sur les genoux de son père... Il fumait alors cigarette sur cigarette... Ethel avait le privilège de prendre les pincées de tabac noir et de les serrer sur la bande de caoutchouc entre les rouleaux... Sous l'œil réprobateur de sa mère, qui n'osait rien dire, et parfois le sarcasme d'un invité : « Il ne faudra pas s'étonner plus tard si elle fume la pipe comme George Sand ou Rosa Bonheur ! » Alexandre ne se laissait pas démonter : « Et quel mal à cela ? Nous avons bien une locataire qui fume le cigare et met des pantalons ! ».

Cet arrêt momentané du récit, permet également au narrateur de dresser le portrait

---

<sup>581</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

D'autres personnages comme Mlle Decoux tout en la mettant en rapport avec Ethel :

Mlle Decoux, une originale. Dans son atelier, au rez-de-chaussée de la rue du cotentin, de l'autre côté du jardin, elle sculptait dans la pierre des silhouettes d'animaux, principalement des chiens et des chats. Son comportement et sa façon de s'habiller et sa tabagie, offusquaient beaucoup de gens dans le quartier, mais elle était vive et gentille, et pour cela Monsieur Soliman n'avait pas hésité à l'héberger, même si elle ne payait pas très régulièrement son loyer. Parfois il emmenait Ethel rendre visite à Mlle Decoux [...] Ethel circulait au milieu des animaux figés dans leur pose, chats à l'affût ou dormant, chiens fous, chiens assis... Au milieu des statues, des formes furtives circulaient, couraient se cacher dans les coins, effleuraient les mollets d'Ethel par derrière, une partie de la ménagerie vivante de Mlle Decoux, composée surtout de chats errants qu'elle recueillait et nourrissait, avant de les donner à qui en voulait.

Puis de revenir à l'enfance d'Ethel et à la description des objets à la page 49 :

Petite, Ethel aimait bien s'endormir sur les genoux de son père en écoutant le roulement de la conversation. Le fauteuil préféré d'Alexandre était large et profond, en cuir lie-de-vin rendu brillant au contact des vestes de tweed et des pantalons d'Alexandre, imprégné d'une odeur douce, un peu écœurante, mélange de tabac, de relents de cuisine, et du cognac qu'il aimait boire après déjeuner.

Ces exemples montrent que la description est un prétexte trouvé par le narrateur pour coordonner, à son rythme, le système narratif. Cette structure rythmique établie à travers le fonctionnement des séquences narratives et qui nous permet d'avoir plusieurs informations sur les personnages, s'organise à la manière des pulsations respiratoires cardiaques. Lesquels ralentissent et s'accélèrent selon l'activité de l'organe central qui est ici l'intrigue. Le narrateur est donc le cerveau textuel qui envoie une information nommée récit au cœur pour générer des pulsations (le rythme narratif) qui sont ici les moments de la narration. Ces derniers peuvent être linéaires (récit sans interruption) ou discontinus c'est-à-dire comportant plusieurs ruptures comme c'est le cas dans notre analyse. En effet, ces différents portraits et les histoires qui y sont attachés dans l'œuvre de *Le Clézio*<sup>582</sup>, semblent représenter plusieurs gammes de musique, nécessaires à l'exécution de la symphonie textuelle appelée « Ritournelle de la Faim ». Autrement dit, les gammes ici se caractérisent par les multiples ruptures textuelles, les dialogues des personnages ainsi que les commentaires du narrateur qui génèrent des variations rythmiques et organisent la symphonie textuelle. Ces ruptures peuvent

---

<sup>582</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

traduire des intervalles musicaux qui subdivisent cette grande octave (le récit) parsemée de notes (les fragments textuels) qui est ici le temps de la narration. Le même procédé est rencontré dans *Tous les matins du monde*<sup>583</sup>, même si une nouvelle variante de pause se dessine.

Chez Pascal Quignard<sup>584</sup>, l'apparition de la femme de Monsieur de Sainte-Colombe révèle une pause à la fois textuelle, temporelle et historique. Elle est textuelle, parce qu'elle rompt momentanément l'intrigue et la transporte dans une dimension purement métaphysique par l'intrusion d'un défunt dans le texte et par le biais de la musique. Cette pause textuelle entraîne la rupture du temps physique et laisse libre cours au temps métaphysique qui crée comme une brèche temporelle qui l'a subvertie. Elle est temporelle parce que à cet instant le temps déjà subverti, s'arrête pour Monsieur de Sainte-Colombe, il stagne car tout cesse d'exister autour de lui non seulement parce qu'il demeure toujours seul dans la cabane et aussi parce qu'il n'y a aucune autre présence qui ne soit importante pour lui à cet instant. Et enfin la pause revêt un caractère historique parce que cet épisode métaphysique (L'apparition constante de la femme de Monsieur de Sainte-Colombe) semble traduire le mythe d'Orphée qui tente de retrouver sa dulcinée Eurydice morte à cause d'une morsure de serpent. Cette ressemblance est visible à travers l'exemple suivant :

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. Sorti de son songe, il se souvint du Tombeau des Regrets qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort, il eut très soif aussi. p.35

Le mythe dit que lorsqu'Orphée est sur le point de retrouver Eurydice, c'est alors qu'elle lui échappe. De la même manière, Monsieur de Sainte-Colombe en voulant saisir sa défunte épouse en lui donnant davantage du vin, la voit disparaître. C'est le cas à la page 51 :

---

<sup>583</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>584</sup>*Idem.*

« Il sortit en hâte, alla au cellier, descendit à la cave. Quand il revint, Madame de Sainte Colombe n'était plus là ».

Les différentes pauses énoncées notamment temporelle, textuelle et historique, constituent l'ossature de la symphonie quignardienne<sup>585</sup>, qui témoigne d'une touche moderne représentée ici par les nouvelles techniques d'accords de la viole de gambe schématisées par la description des mouvements du corps de Monsieur de Sainte Colombe lors du jeu musical. En effet, les techniques modernes de la viole de gambe sont, comme pour tous les types de musique, liées à l'évolution de l'instrument dans le temps. La viole de gambe qui est *un instrument à cordes frottés à archet*, est composée de 6 cordes au XVI<sup>ème</sup> siècle. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, cette dernière se voit remodeler par l'ajout d'une septième corde. L'évolution de cet instrument est difficile à retracer ( pour la simple raison qu'aucune viole authentique n'a pu traverser le XVI<sup>ème</sup> siècle et arriver jusqu'à nous) dans la mesure où la manière de jouer change car le musicien modifie ses techniques classiques en se servant de tous ses membres mais aussi en changeant tout en incluant, lors du jeu, les différents doigts de la main. C'est le cas de Monsieur de Sainte Colombe, acteur de cette modernisation technique :

Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet...Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main et en ne faisant porter la pression que sur les écrins, à l'aide de l'index et du médus, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. p.12

Nous relevons également une touche classique traduite non seulement par l'évocation des empereurs, des princes faisant référence à l'époque antique p.28-29, de la vie du château, du Roi Louis XIV p.24, etc ; mais aussi par l'utilisation du mythe d'Orphée. Ces différentes évocations marquent le caractère classique voire ancien des techniques musicales qui hantent encore l'expression musicale du grand maître. Il devient donc nécessaire de signaler que de manière générale, Quignard<sup>586</sup> fait parler la musique en instrumentalisant le mythe d'Orphée. La lyre est remplacée par la viole de gambe et la magie musicale qui endort Cerbère aux portes des enfers se traduit par *Le Tombeau des Regrets*, p.36 :

Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire....C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là.

---

<sup>585</sup> Adjectivation du nom Quignard.

<sup>586</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, Op.cit.

Dans les deux récits de fiction, la musique produit un effet magique sur la mort. Chez Quignard<sup>587</sup> elle conditionne l'apparition du fantôme de Madame de Sainte Colombe, et dans le mythe d'Orphée, elle endort non seulement Cerbère le gardien des portes des Enfers, mais séduit et convint également Hadès, de lui rendre sa dulcinée.

Entre autres, la pause dans l'œuvre de Quignard<sup>588</sup> est aussi lisible à travers une certaine combinaison de mots et expressions tels que :

« ...gravité presque muette », « ....d'un homme qui est concentré dans « sa prière » » (p.13), « l'Evêque descendit la pente brusque qui menait à la grève et s'immobilisa » (p.42), « quand elle eut recouvré un souffle plus égal » (p.51) etc.

Ces expressions montrent qu'au-delà de l'ensemble du texte, la structure phrastique est aussi contaminée par le phénomène de durée, notamment la pause. Autrement dit, si le texte en tant qu'ensemble des faits racontés fonctionne selon un type propre de durée rythmique, c'est que les vecteurs des faits racontés notamment les mots subissent ce même processus. En effet, dans tous les corpus, la description intervient pour marquer une pause dans le récit afin de permettre au narrateur de redémarrer son histoire mais aussi d'apporter plus d'information sur la vie des personnages. De la même manière, les mots et les phrases véhiculent la pause de la structure nominale afin de mieux discerner le signifié musical. Chez Quignard<sup>589</sup>, les termes « *muette, prière, souffle et s'immobilisa* », semblent être la traduction en langage musical du « *Soupir musical* ». Si nous insistons sur la définition de ces mots, c'est parce que nous observons clairement que le signifié musical s'y dessine. Le terme « muette » traduit le caractère de ce qui est silencieux ; la « prière » dans le contexte de ce passage (p.13) est silencieuse ; le « souffle » produit en général un bruit sourd qui n'est pas toujours perçu par l'ouïe et enfin le verbe « immobiliser » traduit un arrêt parfois de courte durée. Ces différents termes véhiculent spécifiquement le signifié de la rythmique musicale représentée sur une partition musicale par la notion de durée. Cette notion de durée, en grammaire comme en musique, fonctionne de la même manière. La durée, dans le récit, se définit comme la période ou le temps sur lequel s'étendent les faits racontés. C'est le rythme de la narration. De son côté, la durée en musique se définit comme l'ensemble des pulsations musicales traduit par les

---

<sup>587</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, Op.cit.

<sup>588</sup>*Idem.*

<sup>589</sup>*Ibidem.*

figures de notes et de silences. Les figures de silences dont fait partie la pause musicale sont des moments de silences entre certaines notes, c'est-à-dire les intervalles quasi vides qui séparent des notes sur la partition. La pause rappelons-le, est l'une des figures de silence qui correspond à la moitié de la durée de la carrée et du double de la blanche. Elle est le signalement que certaines notes se jouent sous silence dans une partition musicale. La moitié de la durée de la carrée et celle du double de la blanche peuvent être considérées comme des fragments partitionnés par l'action de la pause musicale. Grammaticalement, la carrée et la blanche semblent traduire les faits racontés dans le récit qui ont été fragmentés par les multiples descriptions. N'oublions pas que, dans l'œuvre de Quignard<sup>590</sup>, nous sommes dans une grande partition et donc il n'est pas surprenant d'observer que la pause musicale soit textuellement schématisée par la mobilité des personnages mais aussi par leur manière de se comporter (à travers les adverbes de manières : muette, s'immobiliser, ainsi que les termes prière, souffle). Elle se représente sur la portée par un bâton que nous pouvons visualiser ci-dessous :



*Figure 8: La pause*

Dans une autre perspective, la pause narrative dans nos corpus se conjugue parfaitement avec la notion de repos musical. Ce dernier concept se définit en harmonie classique, comme la progression harmonique d'un accord vers un autre, avec pour but de marquer la fin d'une symphonie. Il peut avoir une fonction conclusive ou suspensive. Il est conclusif lorsqu'il va d'un accord de dominante vers un accord de tonique et, suspensif lorsqu'il va d'un accord préparatoire vers un accord de dominante (il y a donc ici une suspension temporaire de la phrase musicale permettant au musicien d'introduire une note de tonique). En d'autres termes, ces deux enchaînements musicaux entraînent la phrase musicale soit vers une conclusion définitive soit vers une suspension temporaire, rendant ainsi le rythme ponctué et assez varié dans l'ensemble. Ces cadences sont généralement comparées aux signes de ponctuation grammaticale en constituant la respiration du discours musical. La pause narrative peut donc trouver une signification musicale en empruntant la notion de cadence suspensive puisque

<sup>590</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

cette dernière dans son processus de construction établit un rapport de cause à effet entre l'accord dit préparatoire et l'accord Tonique. L'accord préparatoire ici, est le cheminement optimal d'un accord de dominante vers une cadence à rythme ou enchaînement quelconque. Il a pour fonction de générer des enchaînements musicaux avec des notes choisies même de manière hasardeuse par le musicien, en vue d'introduire progressivement un accord de dominante. Ce dernier, également appelé accord de Tonique désigne fondamentalement le premier ou le cinquième degré des gammes majeures et mineures qui donne à chacune de ces notes son nom. Ces deux accords empruntent le même processus de formalisation de la structure narrative de nos trois corpus en ce sens qu'ils se comportent comme une situation initiale (accord préparatoire) qui plante le décor narratif avant d'entraîner le récit dans ses temps forts (accord de tonique) notamment le déroulement des péripéties.

## 2-Le phénomène de la tripartition textuelle comme vecteur de la rythmique des séquences narratives: orchestration et ralentissement du récit

La tripartition est une notion fondamentale qui permet de lire les phénomènes rythmiques textuels mais également musicaux. C'est une notion des années 1970, dont le précurseur est Jean Molino (1975). Elle se traduit par trois niveaux d'approche analytique cités par Henri Gonnard dans son ouvrage *Introduction à la musique tonale*<sup>591</sup>. Il s'agit des approches :

- *Poïétique* : axée sur les stratégies compositionnelles ;
- *Neutre ou immanent* qui concerne des textes « dont la pertinence poïétique ou esthétique n'est pas identifiée a priori » (p.27) ;
- *Esthétique* : axée sur les stratégies perceptives

Ces trois niveaux d'approche permettent donc de démontrer et d'inventorier les traits de la *texture sonore*<sup>592</sup> inscrits dans les textes. Cela nous conduit à définir clairement la tripartition comme une théorie propre aux domaines sémiotiques, dont le but est d'étudier comme le dit Jean-Jacques Nattiez<sup>593</sup> :

« ...des faits symboliques dans la mesure où il n'y a pas de textes ou d'œuvres musicales qui ne soient le produit de stratégies compositionnelles (ce qu'étudie la poïétique) et qui donne lieu à des stratégies perceptives (que doit prendre en charge l'esthétique) ».

Cette théorie tripartitionnelle se lit premièrement dans nos corpus, à travers le mouvement des séquences narratives qui s'organisent en respectant les trois principaux moments la narration notamment : la situation initiale, le déroulement de l'action et la situation finale. Il s'agit donc ici d'une étude axée sur la *Gestaltthéorie* ou étude de la structure, de l'organisation du texte. C'est le cas dans *Ritournelle de la faim*<sup>594</sup> où nous observons la structuration du récit en trois grands chapitres s'intitulant respectivement : la maison

---

<sup>591</sup>Gonnard (H.), *Introduction à la musique tonale*, Paris, Editions Champion, 2011.

<sup>592</sup> Expression propre à Jean-Jacques Nattiez.

<sup>593</sup> Nattiez (J-J.), est un professeur titulaire de musicologie au Canada. Il naît le 30 Décembre 1945 à Amiens en France. Il a longtemps étudié les réflexions de Nicolas Ruwet, Jean Molino, Jules Greimas, Georges Mounin, afin de promouvoir une certaine sémiologie de la musique. A travers son article intitulé "Analyses et sémiologie musicales", il met en lumière le phénomène de la tripartition notamment le schéma dit tripartite d'une œuvre littéraire, permettant de déceler des codes musicaux dans le fonctionnement du système narratif.

<sup>594</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

mauve, la chute et le silence. Ces chapitres sont simplement les schématisations de ces trois principaux moments de la narration, cités précédemment.

Puis deuxièmement, elle se lit à travers la récurrence du nombre 3 sous forme de nombre décimal et de combinaison d'éléments qui associés, forment le nombre 3. Ce nombre et ses nombreuses combinaisons, dénotent d'un certain nombre de codes cachant des signifiés musicaux dans les œuvres. Ceci est également le cas dans *Jazz*<sup>595</sup> et *Tous les matins du monde*<sup>596</sup>.

De ce fait, faisons une démonstration pratique de cette théorie dans les textes soumis à notre étude.

Le premier texte exposant clairement la notion de tripartition est celui de Toni Morrison<sup>597</sup>.

Cette dernière, dans *Jazz*<sup>598</sup>, suggère au lecteur plusieurs éléments relevant de la technique musicale, dont la tripartition est la majeure. Commençons par la relation tripartite de Joe-Violette-Dorcas. Cette organisation n'est pas anodine car elle reflète les codes auxquels se réfère la narratrice pour organiser son œuvre. De prime abord, nous notons l'histoire de Dorcas, jeune fille qui vient semer le trouble dans le couple de Joe et Violette, en attirant les foudres de cette dernière. Dorcas vient interrompre le bon déroulement quotidien de la vie de Violette mais aussi de Joe, entraînant ainsi une certaine transformation psychologique de ses deux derniers personnages. En effet, Violette, femme mariée sans enfant et frustrée par l'infidélité de son mari, devient agressive en harcelant Alice Manfred, tante de Dorcas (p.14) mais aussi violente puisque lors de l'enterrement, elle tente de dévisager à l'aide d'un couteau, le cadavre de sa rivale. p.10-11. De la même manière, la vie de Joe Trace change au contact de Dorcas qui lui apporte jeunesse et réconfort puis, lorsqu'elle meurt, c'est un homme brisé que l'on retrouve et qui pleure constamment sa dulcinée (p.37). De ce point de vue, Dorcas devient le point de départ d'un accord discordant du système narratif, qui met en conflit plusieurs personnages et modifie les rapports entre eux. Il s'agit d'abord de la relation du couple, qui est désormais sinistre et dont le quotidien est hanté par « la fille morte ». C'est ce que dit le texte à la page 14 :

---

<sup>595</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>596</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>597</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>598</sup> *Idem.*

Une chose en particulier que lui a montrée la tante, et l'a laissé garder quelques semaines, c'est une photo du visage de la fille morte. Pas souriante, mais vivante... Violette a eu le culot de la mettre sur la cheminée de son salon et Joe et elle la regardait avec ahurissement. Ça promettait un ménage drôlement sinistre....

Puis à la page 37 :

*« ... le souvenir de la fille est une maladie dans la maison-partout et nulle part ».*

Notons également qu'il s'opère une transformation psychologique chez Alice Manfred, qui craint les visites et les harcèlements incessants de Violette, et qui se remet en cause dans l'éducation de Dorcas, p.91. Et enfin, il y a les différents rapports créés par la relation de Joe et Dorcas. C'est le cas du nouveau rapport qu'impose Joe à Malvonne :

- Joe, tu veux louer la chambre de chéri pour faire venir une autre femme ici quand je n'y suis pas parce que Violette veut plus rien de toi. Quel genre de personne tu crois que je suis ? Okay, il n'y a pas d'amour en trop entre violette et moi, mais je suis de son côté, pas du tien, sale vieux chien. p.57.

Tous ces rapports entre les différents personnages ont une seule origine : Dorcas. Elle fonctionne comme l'amorce d'une structure compositionnelle qui modifie la ligne mélodique comme, par exemple, les accords formés par les notes de dièse, bémol et bécarre. Pour ce qui nous concerne, il semble que nous ayons plutôt affaire à une modulation rythmique qui entraîne le récit dans un changement de tonalité comme cela se fait en musique. En général, chaque œuvre musicale fonctionne avec des règles précises qui, modifiées, changent l'agencement habituel de la symphonie ou de la phrase musicale. C'est ce qui se produit dans la trame narrative. La tonalité est donnée par la narratrice dès la page d'ouverture du récit car, il semble que la suite narrative exposera le procès de Joe Trace puisque le texte dit à la page 11 :

*« parce qu'on savait que son mari, Joe Trace, était celui qui avait tué la fille ».*

Bien plus, le lecteur espère avoir plus d'informations sur l'affaire Dorcas, à la suite d'un déroulement narratif linéaire et détaillé. Mais cette logique ne suit pas. La narratrice se

contente au bout de la deuxième page, de parler des sentiments de Violette, de faire sa description et ensuite à la page 13, de donner une tout autre tonalité en indexant Malvonne comme témoin de cette relation. Puis, à la page 14, l'affaire Dorcas, relie Violette et Alice qui sont à la recherche des réponses relative aux agissements de la fille morte, et bien d'autres personnages directement ou indirectement proches d'elle. Cela laisse transparaître qu'il y a une volonté de relier tous les personnages de la trame narrative à l'histoire de Dorcas en créant une sorte d'orchestration narrative en tant que chaque soliste textuel produise un son (le rôle de chacun dans la relation amoureuse ou la mort de Dorcas) qui génère des variantes de la trame principale et participe à la mise en valeur de la symphonie textuelle. En d'autres termes, il y a une transformation textuelle de la psychologie des personnages en vue d'informer le lecteur sur chaque partie de leur histoire reliée à celle de Dorcas. Et ceci est visible dans tout le texte car, même lorsque la narratrice fait des digressions narratives en décrivant les personnages et en narrant l'histoire de leur vie ou en faisant référence aux souvenirs liés au passé de la communauté noire américaine, elle regagne toujours la trame principale en employant l'expression " la fille morte"; en la nommant ou en faisant allusion à elle ( pour exemple, nous avons les extraits des pages 106, 113, 134). Dorcas est donc la pièce maîtresse à laquelle chaque personnage et chaque histoire tentent de se greffer afin de former un ensemble textuel harmonique. Ce qui nous rappelle le phénomène d'orchestration vue par Berlioz. Dans son *Grand traité d'instrumentalisation et d'orchestration modernes*<sup>599</sup>, il inventorie et tente de caractériser les valeurs expressives de chaque instrument par le biais des œuvres musicales notamment les principales partitions, des grandes pointures comme Beethoven, Mozart, Weber, Gluck, etc. Ceci dans le but de lire des combinaisons sonores (l'orchestration) formée par des instruments d'orchestres et des instruments à voix. La figure de Dorcas, dans son fonctionnement, met également en exergue un outil technique de la musique: *le thème musical*. Ce dernier désigne une ligne mélodique qui est reprise tout au long d'une œuvre symphonique ou d'Opéra pour ne citer que ceux-là. Dans le domaine du Jazz, le thème est cette grille mélodique harmonisée ou support à travers laquelle chaque soliste ou musicien crée une improvisation. Elle est donc l'élément générateur de toutes les variations et modulations rythmiques et instrumentales. Dans le texte, la figure de Dorcas fonctionne de la même manière que le thème musical c'est-à-dire comme une sorte de ritournelle de la structure mélodique d'origine.

---

<sup>599</sup>Berlioz (H.), *Grand traité d'instrumentalisation et d'orchestration modernes*, Schöenberger, 1844, 289p.

Dans une autre perspective, la notion de tripartition nous rappelle une autre technique rythmique utilisée dans le domaine du jazz : la valse.<sup>600</sup> Cette dernière est une subdivision du temps traditionnel musical (4/4) en trois temps strictement semblables. Autrement dit, la symphonie se joue en quatre temps mais chaque temps est subdivisé en trois temps ternaires. Elle se nomme également par pléonasmе «valse à trois temps ». Ces trois temps s'exécutent en tournant sur eux-mêmes formant ainsi une structure rythmique fermée. Ce qui traduit d'ailleurs très bien, la quintessence de son origine allemande « Walzer » c'est-à-dire tourner en cercle. Il est important de préciser que la valse ne se limite pas à la subdivision du temps en trois temps ; elle comporte également dans son fonctionnement, des subdivisions du temps à cinq, huit et onze temps. Cette précision faite, il serait judicieux d'affirmer que notre choix s'est porté sur la valse à trois temps à cause du rapport direct qu'elle a avec la notion de tripartition. La notion de valse traduit aussi une danse qui s'exécute également par trois pas de durée égale. Ces pas sont ternaires et se succèdent selon la durée d'origine du morceau. Elle fonctionne donc de la même manière dans le domaine rythmique et le domaine de la danse. Mais pour ce qui nous concerne, nous nous limiterons au domaine rythmique qui peut cependant être schématisé par l'attitude du musicien qui bat la mesure en exécutant sa pièce musicale.

Ci-dessous, le schéma représentatif de la valse vocale (battement de la mesure soit en comptant, soit en battant du pied) ainsi que la figure imagée du triolet des noirs.

1	2	3	4
1, 2,3	1, 2,3	1, 2,3	1, 2,3



<sup>600</sup>La valse à trois temps est une subdivision du temps traditionnel soit 4/4 ou 3/4 en 3 autres temps formant quatre jeux circulaires et fermés. Même si elle connaît ses lettres de noblesses sous forme de danse dans les années 1780 à Vienne, c'est au XX<sup>ème</sup> siècle que la rythmique de la valse est renchériée par plusieurs autres subdivisions. Nous avons par exemple la valse à cinq temps, puis huit temps et onze temps.

*Figure 9: triolet des noires*

Sur la portée, les triolets des noires se succèdent temporellement, dans un mouvement circulaire, pour déterminer le rythme de musique à jouer (ou jouer). On peut avoir des triolets des noires ou des triolets des croches selon la vitesse de la trame narrative ou musicale. La portée suivante expose un enchaînement de deux triolets de noires puis, de quatre triolets de croches.



*Figure 10: Enchaînement des triolets des noires et des croches sur une portée*

En outre, le cheminement sonore général du texte arbore l'approche poïétique (ou poïésis). Nous la lisons dans le processus de structuration progressive de la chose sonore, doublée d'une créativité dans le langage musical que la narratrice propose au lecteur. On va des simples vocalises aux combinaisons numériques des accords avant d'atteindre l'orchestration. Il s'agit d'une musique concrète propre au XX<sup>ème</sup> siècle, dont le traitement des objets sonores et musicaux est de rigueur. La narratrice qui est également le compositeur, exprime et expose au lecteur un langage musical de la manière dont elle le veut et surtout sans tenir compte des carcans stylistiques du passé. Dès les premières pages, nous voyons les vocalises (tst, ricanant, pleurait,... p.11-12) dessiner un signifié sonore, qui est dans la plupart des cas, suivi par des signifiés musicaux : « l'orchestre... Slim Bates' Ebony Keys, chanteuse » p.13 ou par des espaces virtuels de l'illusion auditive comme « le club, un disque d'Okeh, la ville, les clochers des églises... » p.12, 14, 15. Ensuite viennent les signifiés rendant raison de la présence des accords dans le texte: « dix-huit ans(13), triplète scandaleuse (14), troisième jour, septième avenue, cinq étages (p.18) ». Et enfin nous voyons l'orchestration s'exécuter durant l'exposition des faits. Tous ces signifiés permettent de structurer le monde auditif

textuel afin de créer une composition mélodique unie. Cette approche souligne donc l'inspiration créative de la narratrice en tant que compositeur textuel.

Concernant l'approche esthétique, il y a lieu de signifier ici que la narratrice, par de nombreuses ruptures, soumet le lecteur à un exercice d'appréhension non seulement de la linéarité du récit, mais également des signifiants et signifiés musicaux auxquels elle fait allusion. Le lecteur se voit donc contraint de déchiffrer ses éléments linguistiques (signifiant et signifié) sans être toujours sûr d'avoir la même perception que le compositeur. Il est invité à convoquer ses connaissances en matière de musique afin de produire à son tour un signifié qui puisse se révéler éventuellement différent de celui exposé par l'auteur. Il va donc s'aider des codes narratifs proposés par la narratrice et ainsi arriver à traduire correctement ces phénomènes textuels en musique grâce au niveau neutre de la tripartition, qui fonctionne comme un intermédiaire. Dans notre corpus, l'intermédiaire est représenté par les codes musicaux transmis par le langage comme nous le voyons à la page 64 :

Par un temps d'été typique, poisseux et lumineux, Alice Manfred était restée trois heures sur la cinquième avenue émerveillée par les visages noirs et froids, écoutant les tambours annoncer ce que les femmes gracieuses et les hommes en train de défiler ne pouvaient pas dire.

Dans cette phrase, nous avons comme une schématisation visuelle et auditive d'une portée comportant des clés et des notes. Cette schématisation est rendue possible par les expressions numériques qui traduisent en réalité des accords « trois heures, cinquième avenue » et également des termes comme « défiler, temps d'été typique, tambours » qui rendent raison de l'agencement symphonique du jeu musical. Ici, dans ces trois concepts, nous avons respectivement les signifiés des accords (défiler), temps typique d'été (la durée de chaque notes pendant l'exécution symphonique) et enfin tambours qui nous donne la mesure et le tempo musical. Ce qui revient à dire que ces différents codes permettent au lecteur de percevoir les outils de musique et de les déchiffrer dans un cadre qui est le leur. La numérisation dévoilant les accords dans cette phrase, représente leur « classification morphologique et matérielle sur une portée ». Conjointement à *Jazz*<sup>601</sup>, *les ruines de Paris*<sup>602</sup>, exploite la notion de tripartition de la même manière. C'est à dire par la construction progressive du tissu sonore. Ceci se voit dans la mobilité progressive du personnage. Il débute sa promenade :

---

<sup>601</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>602</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

"Vers six heures", "descends l'avenue à gauche"; observe "partout des branches pour célébrer ce feu sourd de la nuit: en subdivision c'est l'obscur s'arrachant par la masse des arbres qui chante, qui veut s'y perdre, mais bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu".  
p.9

Cette longue schématisation du mouvement du personnage et de ses yeux révèle le début d'une phrase musicale qui débute avec des accords d'environ 6 notes séparées d'un demi-ton chromatique (traduit par le verbe descendre), jouées par un instrument à cordes dont la multiplicité des arbres (l'extrait parle de masse des arbres) révèlent que nous avons affaire à un instrument ancien : la contrebasse. Elle est dans cet extrait en mouvement par ses cordes tendues qui produisent des sons très aigus « ...arbres qui chante... mais bute à ses fines pointes et casse dans l'aigu ». Bien plus, dans cet élan de composition musicale, le narrateur semble également schématiser une partition en faisant grammaticalement référence au soupir par les termes (feu « sourd ») et la noire par (« l'obscur). Dans cet extrait, le lecteur averti détient de multiples informations sur la symphonie qui est énoncée et peut se représenter la partition et le jeu esquissé. C'est dans cette représentation mentale et auditive de la partition, qu'intervient chez Réda<sup>603</sup> le niveau esthétique. Lequel niveau, est tributaire de la composition musicale énoncée puisque le lecteur est averti et donc capable de décoder les signaux musicaux à travers le langage.

Mais cette analyse est loin de s'arrêter avec Morrison<sup>604</sup> et Réda<sup>605</sup>. Elle se poursuit dans, nos deux autres corpus notamment *Ritournelle de la faim*<sup>606</sup> et *Tous les matins du monde*<sup>607</sup>. Dans le premier corpus cité, cette notion s'apparente aux mouvements de la narration. L'intrigue principale de Le Clézio<sup>608</sup> s'articule autour de trois chapitres: *La maison mauve*, *la chute* et enfin *le silence*. Ces trois principaux mouvements sont les différentes étapes de l'évolution et la construction physique, sociale et psychologique du personnage principal qui est Ethel. Regardons donc de près ces trois mouvements narratifs. « *La maison mauve* » correspond à l'enfance d'Ethel dont le regard est encore innocent puisque très jeune pour comprendre le monde qui l'entoure :

---

<sup>603</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>604</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>605</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>606</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>607</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>608</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

« Elle a dix ans à peine, elle est encore petite, sa tête arrive à peine à la hanche de son grand-oncle » p.17.

Dans ce chapitre, le narrateur la définit uniquement par sa relation avec l'oncle Soliman car il est son modèle, seule elle le comprend et lui également. C'est ce qui se lit dans l'extrait suivant:

« L'idée fixe de Monsieur Soliman, seule Ethel pouvait la comprendre » p.24.

Et enfin, les deux partagent le même rêve : celui d'habiter très prochainement dans la maison mauve. C'est donc une enfance heureuse qui va commencer à se dégrader avec la maladie puis la mort de Monsieur Soliman, à la treizième année d'Ethel, P.27. Cette belle amitié avec son oncle, est peu à peu remplacée par celle de Xénia à qui elle va tenter de s'identifier. Le deuxième mouvement, notamment « la chute », marque une tournure tragique dans la vie d'Ethel. Adolescente, elle assiste non seulement à la rupture de ses parents mais aussi à la ruine financière de sa famille. L'explosion de la guerre, donnera donc le coup de grâce aux doux rêves de l'enfance d'Ethel et la mettra définitivement en contact avec sa destinée douloureuse et incertaine. Et enfin, le troisième mouvement intitulé « le silence », plonge les personnages dans une spirale infernale de douleur et de misère générée par la guerre. Concernant Ethel, son père deviendra grabataire et sa mère sera atteinte d'une gangrène au pied ; bien plus, elle devra les nourrir dans un monde d'après-guerre dans lequel la nourriture manque cruellement. La misère devient donc pour Ethel et le commun des personnages de l'œuvre, « la chose la mieux partagée » puisqu'elle va devenir la ritournelle du fonctionnement des séquences narratives. Cette articulation triangulaire du texte de Le Clézio<sup>609</sup>, correspond également à une stratégie compositionnelle mais cette fois-ci, dans le domaine des techniques du boléro. Ce dernier, nous le savons (voire la section L'écriture de la vocalisation), se caractérise par une musique de ballet répétitive pour orchestre en Do majeur avec comme clé de voûte la ritournelle. Il se caractérise également, sous l'égide de Ravel<sup>610</sup>, par un rythme à trois temps, au tempo très modéré et orchestré par un tambour transformé en caisse claire, afin de mieux cadencer le ballet. Ici, l'agencement compositionnel des accords (poïésis) est clairement énoncé. Comme le rythme de l'œuvre narrative qui s'articule en trois chapitres évoluant progressivement avant de connaître plusieurs ruptures narratives, le boléro

---

<sup>609</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>610</sup>Ravel (M.), auteur et compositeur, *Op.cit.*

se construit également en trois temps avec un tempo modéré dit « *Tempo di bolero moderato assai* ». Techniquement parlant, le boléro se décline de prime abord comme une musique modérée avant de se diversifier par le biais d'un crescendo orchestral, et d'amorcer une rupture brusque et effrayante qui prend fin par le silence. Le crescendo orchestral est traduit dans le texte à travers les nombreuses digressions narratives relatives aux conversations de salon sur la révolution de Paris, le nazisme... (p.54), aux mini récits concernant les personnages comme Xénia, Maude, Alexandre et bien d'autres mais également aux nombreuses descriptions parfois trop longues du narrateur. Plus encore, la diversification orchestrale peut se schématiser par l'atroupement des personnages notamment les figurants, à la gare d'Austerlitz (p.143) ou dans les mairies ; lieux dans lesquels ils espèrent obtenir des laissez-passer pour des rapatriements routiers p.145-146. Quant à la rupture dite effrayante, elle se donne à lire par le chaos généré par la guerre qui prive non seulement plusieurs personnages dont Ethel et ses parents de leurs biens mais qui crée également une structure textuelle chaotique d'un point de vue sémantique à travers le champ lexical de la ruine. C'est ce que nous notons dans la deuxième sous-section du chapitre II (La chute) intitulé Le Pouldu :

« quelques bombes qui étaient tombées (p.137), l'appartement ressemblait à une zone dévastée (p.138), salon dévasté (p.141), la guerre, le chaos des fausses nouvelles, la faim, le vide (p.142), l'effondrement (p.143), les restes de la guerre, ces pans de mur à demi effondrés, les épaves de voitures calcinées, un squelette de cheval à demi dressé contre une barrière, ponts effondrés à Orléans, à Poitiers (p.147) », etc.

En d'autres termes, le récit se dessine sur un ton de ruine et de destruction empêchant ainsi les personnages d'aspirer à un avenir meilleur. La description chaotique de l'espace, mais également des personnages en difficulté laisse donc entrevoir l'instrumentalisation d'un orchestre symphonique mêlant plusieurs instruments de musique ou plusieurs voix (personnages), puisque l'orchestration découle de l'organologie qui permet d'accommoder des timbres. Ici, l'atroupement des personnages parlant et murmurant (par effet de signifiant) rend raison des effets harmoniques de l'orchestration.

Dans la seconde œuvre notamment *Tous les matins du monde*<sup>611</sup>, la structure compositionnelle se donne à lire à travers la dimension formelle relative aux trois personnages

---

<sup>611</sup> Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

principaux : Monsieur de Sainte Colombe, Madeleine et Toinette qui est rehaussée par l'utilisation répétitive du chiffre 3. Nous le voyons dans l'extrait suivant :

« *Tous les trois, quand Toinette eut cinq ans et Madeleine neuf, firent des petits trios à voix qui présentaient un certains nombres de difficultés et il était content de l'élégance avec laquelle ses filles les résolvaient* » p.10

Ici, la composition se joue sur les notations numériques de la construction des accords. Dans tout le texte, le chiffre trois revient constamment de manière nominative et combinatoire. Il y a d'abord la nomination des trois protagonistes en termes de « *tous les trois* », puis les expressions « *trios à voix* », « *trois ans* », etc. Le chiffre trois tel qu'utilisé par Quignard<sup>612</sup> c'est-à-dire par combinaisons des mots ou d'expressions contenant le nombre 3, fonctionne dans le texte comme l'une des premières règles de l'Harmonie tonale notamment celle relevant de la formation d'un accord à trois notes. Mais contrairement aux autres corpus, la structure textuelle de Quignard<sup>613</sup> dévoile un niveau esthétique assez exceptionnel. Il s'agit de dévoiler les codes musicaux par l'utilisation du mythe d'Orphée qui est un savoir collectif. En effet, le narrateur va à travers ce mythe, utiliser un certain *pragmatisme de la signification*<sup>614</sup> pouvant servir au lecteur dans sa tentative de déchiffrement des structures musicales. Ce mythe est donc « le signe » ou la représentation textuelle produit par le texte littéraire pour permettre la lecture de la musique. Le mythe d'Orphée expose la magie de la musique sur les créatures des enfers tels que Cerbère, gardien du royaume des morts mais également Hadès, seigneur des enfers au point que celui-ci autorise Orphée à ramener Eurydice dans le monde des vivants. De la même manière, Monsieur de Sainte Colombe en jouant de la viole déclenche l'apparition du spectre de sa femme. Pour cela, il se met en condition en s'éloignant du monde, de ceux qui l'entourent créant ainsi un environnement silencieux. Ensuite, il joue *Le Tombeau des Regrets*<sup>615</sup> et c'est à ce moment qu'apparaît Madame de Sainte Colombe. De plus, lorsqu'il arrête de jouer, le spectre disparaît comme Eurydice perdue à cause de l'impatience d'Orphée qui se retourna avant d'avoir atteint la lumière du jour. Nous pouvons lire cette similitude du texte avec le mythe d'Orphée dans l'extrait des pages 36 à 37 :

---

<sup>612</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

<sup>613</sup>*Idem.*

<sup>614</sup>Expression propre à Jean Fissette qui donne à la musique du texte un sens concret. Car, d'après lui, le mythe d'Orphée permet de lire la musique dans le texte de Quignard en s'émancipant de la métaphore utilisée habituellement.

<sup>615</sup>Œuvre symphonie de Monsieur de Sainte Colombe.

Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole...dans l'inquiétude de donner de la gêne à ses filles...et il joua le Tombeau des Regrets...Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire...Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là.

Le mythe d'Orphée fonctionne ici comme un intermédiaire trouvé par le narrateur pour transmettre la musique du texte. Il détermine le niveau esthétique permettant au lecteur d'identifier les codes musicaux et de tenter s'il y a lieu, de jouer cette symphonie. Il permet de lire l'aspect transcendantal de la musique en ce sens que celle-ci permet d'ouvrir une brèche vers un monde supra sensoriel. C'est bien évidemment cet aspect particulier qui lie profondément l'œuvre de Quignard<sup>616</sup> et le mythe d'Orphée.

---

<sup>616</sup>Quignard (P.), *Tous les Matins du Monde*, *Op.cit.*

### 3-La durée des séquences narratives comme expérimentation des durées des figures de notes en musique : étude de la cadence narrative

En musique, la durée ou le temps mis par les notes formant une série d'accords est évalué et quantifié par des figures de notes notamment la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double croche, les contretemps, etc. Ces dernières figures sont à l'origine de ce qu'on appelle la cadence ou le rythme musical. Le rythme est donc le battement ou mouvement périodique des temps dans une musique. Autrement dit, c'est un retour régulier des temps donnant ainsi un « tempo » à la musique jouée. Cette durée n'est strictement pas la même dans le cadre de la narration, mais peut être exploitée à travers le temps mis dans l'enchaînement des séquences narratives. En d'autres termes, il s'agit d'évaluer la durée des différentes anachronies ou ruptures du texte en se référant aux nombres de pages mais aussi aux nombres de lignes de chacune d'elles.

Dans cette section, nous étudions particulièrement les phénomènes de ralentissement et de vitesse dans nos corpus, tout en soumettant ces derniers aux règles de la durée des figures de notes sur une portée. Elles établissent avec exactitude, le rythme et la cadence de chaque note enchaînés afin de réaliser une phrase musicale harmonique. Dans nos corpus, les deux phénomènes de durée notamment le ralentissement et la vitesse vont nous donner la possibilité de lire cette cadence narrative. Partant de ces explications techniques, nous débuterons notre analyse par le phénomène de ralentissement ou de rupture du récit. Le ralentissement ou analepse, désigne généralement un retour dans le passé qui se fait presque toujours au plus-que-parfait mais aussi au passé composé. Dans le récit, l'analepse permet au narrateur de donner plus d'informations sur les personnages et leur entourage afin d'aider le lecteur à mieux appréhender leur histoire dans le présent narratif. Il peut également se définir comme le récit *après contrecoup* d'un événement passé. Plus spécifiquement, Gérard Genette dans *Figures III*<sup>617</sup>, définit l'analepse ainsi:

« Toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». p.51.

Le ralentissement est donc une anachronie narrative qui marque les traces du temps dans le texte littéraire. En d'autres termes, l'analepse renvoie à l'ensemble des événements passés qui

---

<sup>617</sup>Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

ont influencé les personnages et qui sont déterminants dans leur présent narratif. Pour ce qui est de nos corpus, certains narrateurs comme Toni Morrison<sup>618</sup> et Le Clézio<sup>619</sup>, s'attardent sur des faits qui ont participé à la construction des protagonistes mais aussi à celle de leur environnement. Mais de quelle manière sont énoncés ces faits analeptiques ?

Théoriquement, nous savons que les anachronies viennent perturber la linéarité du récit, c'est pourquoi nous ne sommes pas étonnés de remarquer l'exposition rhapsodique des faits. Dans *Jazz*<sup>620</sup>, cette rhapsodie des faits affecte le rythme textuel en créant plusieurs variations relatives à la différence du nombre de lignes ou de pages de chaque séquence narrative. Etudions donc ces variations de la page 11 à la page 35.

La trame principale débute donc à la page 11 et se poursuit jusqu'à la page 14, soit 4 pages linéaires. Ensuite, en trois pages notamment de la page 15 à 17, la narratrice interrompt brusquement le récit et procède à la description de la ville d'Harlem, en évoquant également ses propres émotions. De la page 17 à 18, donc en une page (21 lignes), la narratrice revient sur la trame principale des faits notamment l'enterrement de Dorcas avant de reprendre en 82 lignes donc de la page 18 à 20, la description de la ville et l'attitude de ses habitants. Elle revient sur la trame narrative principale de la ligne 83 à 112 (30 lignes), avant d'entamer la description de la maison de Joe et Violette en 30 lignes (lignes 110-139). A la même page (page 20), le retour au récit principal se fait en deux lignes (L140-141) et ensuite de la ligne 141-147 soit en 7 lignes, la description se poursuit avant de s'interrompre à nouveau. La description fait place à une brève allusion de Dorcas (nous revenons sur la trame principale) en deux lignes soit de la ligne 148-149. La fragmentation textuelle se poursuit de la ligne 150-154 (soit en 5 lignes) avec le programme professionnel de la journée de Violette dressé par la narratrice et quelques informations sur son éducation. Puis, de la ligne 155 à 158 (4 lignes), c'est le retour à l'histoire de l'enterrement de Dorcas. De plus, de la ligne 158 à 167, la narratrice nous conduit dans les particularités du métier de Violette. Elle décrit comment cette dernière exerce son métier de coiffeuse, donne des détails sur la manière dont elle accoste les clientes et fait également allusion à son matériel professionnel. Ensuite, de la ligne 168-189 (P.23), débute un dialogue entre Violette et l'une de ses clientes ; dialogue qui nous ramène progressivement sur la trace du récit principal puisqu'il concerne les plaintes de Violette sur les agissements des jeunes filles, et se focalise au fil des pages sur Dorcas (ligne 189-226 soit 38 lignes). De la ligne 227-293 (38lignes), la narratrice plonge la narration dans une longue

---

<sup>618</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>619</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>620</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

analepse concernant la vie de Violette. Elle multiplie de nombreux détails sur la vie professionnelle et personnelle de cette dernière, et donne également des détails sur les attitudes de ses clientes. Ensuite, cette analepse va s'interrompre et laisser place à l'histoire de Dorcas en 3 lignes (L294-296), nous sommes aux pages 26-27. De la page 27(L296) à la page 32 (L480) soit six pages, la narratrice revient sur les attitudes de Violette dans une grande analepse narrative. Puis, de la ligne 480 à 482, la narratrice emploie des indicateurs temporels révélateurs de rythme. C'est le cas de : « *de temps en temps, parfois, par temps couvert* ». Ces indicateurs se font suivre d'une digression narrative concernant le comportement hystérique et perturbé de Violette (L480-513). Et enfin, de la page 33 à 35, soit 3 pages, elle dresse le portrait moral de Violette après la tentative d'enlèvement du bébé de Madame Dumfrey ainsi que ses maladresses quotidiennes. Cette longue analepse se révèle doublement temporelle, parce que le passé et le présent se chevauchent (L 514-571, soit 58 lignes).

Cette fragmentation des séquences narratives dans l'ensemble, montre que l'œuvre de Toni Morrison<sup>621</sup> se caractérise par un rythme extrêmement lent d'un point de vue narratif. Mais musicalement observé, le rythme semble être continu et accentué mais constitué de plusieurs variations et modulations rythmiques exécutées par chaque soliste textuel. La trame narrative principale de la page 11 à 35, est pratiquement survolée puisque narrée en seulement quatre pages (11-14) et quelques lignes car, les digressions ont entraîné l'éclatement du récit et ont cependant, occupé toute la *scène narrative*.<sup>622</sup> Ici, l'ensemble du texte fonctionne comme un air de musique joué en 4 temps et subdivisé en plusieurs autres temps. Les quatre pages exposant la trame narrative principale, permettent d'observer une régularité rythmique du récit qui est accélérée par la mobilité de Violette qui s'enfuit après avoir fait un scandale à l'enterrement puis, par l'enchaînement progressif et également accéléré des événements suivants ce jour. Il y a d'abord plusieurs commentaires détaillés du scandale à la page 12 qui vont être suivi par les représailles de Violette (qui se trouve un amant afin de punir Joe) à l'égard de Joe qui ne réagit pas, puisqu'occupé à pleurer. Et c'est à ce moment, que la narratrice nous situe sur la période présumée de l'enterrement de Dorcas :

« *Mais je sais que ce gâchis n'a pas duré quinze jours* ». p.12-13.

---

<sup>621</sup>Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

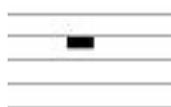
<sup>622</sup>La scène narrative fait référence au déploiement des séquences narratives qui créent un effet théâtral dans l'action des personnages.

Dans cet exemple, il nous semble probable que l'état émotionnel de Joe Trace qui fait dire à la narratrice qu'il doit : « ... cesser de s'apitoyer sur lui-même » et surtout son manque de réaction concernant les provocations de sa femme, prouvent que les faits se sont déroulés il y a moins de quinze jours. C'est dire qu'en moins de trois pages, le récit fait un grand pas en avant. Ce qui nous permet de dire que cette rythmique textuelle de la page 11 à 14 se lit comme une succession des noires sur une portée. La noire est visuellement représentée sur une portée comme ce qui suit:



*Figure 11: La noire*

Elle est cette figure de note dont la durée est égale à la moitié de la blanche et au double de la croche. Autrement dit, c'est une figure de note d'un temps qui, utilisée successivement et par addition dans le jeu d'une série d'accord, produit une cadence ou une mesure régulière, progressive et sans interruption. Les quatre pages de notre corpus représentent donc 4 noires exécutées chronologiquement par le *musicien textuel*, dont le but est de créer un tempo régulier. Cette succession cadentielle des quatre noires *textuelles*, va être suivie d'une *ronde narrative* qui brise la cadence régulière des noires en l'entraînant dans une pause qui va créer un phénomène appelé « silence ».



*Figure 12: La pause*

Le silence, ici, n'équivaut pas à un silence absolu mais il marque plutôt la période pendant laquelle, la trame principale est rompue momentanément et passée sous silence. Ce qui signifie que le récit principal constitue au moment du jeu musical une mesure comptabilisée (énumérée) mais non exécutée. Il s'agit ici de la séquence narrative de la ligne 15 à 17 (soit 3

pages), qui correspond à la description de la ville d'Harlem et les émotions de la narratrice au contact de cette dernière. Cette description s'inscrit dans la rupture narrative qui suspend le récit et le ralentit puisqu'il faudra lire trois pages avant de revenir sur l'enterrement de Dorcas. Ce retour à la trame narrative se fera en 21 lignes de la page 17 à 18 : « la preuve étant Violette attaquant carrément le sujet de la cérémonie funéraire (...) Huit ans plus tard, la veille des frasques de Violette.... ». Elles (ces 21 lignes) correspondent à un laps de temps permettant à la narratrice de réorienter le récit vers la linéarité, soit moins d'un quart de la page 18. Ce qui peut signifier que ce retour sommaire sur la trame principale correspond à une croche dont la durée vaut 1/2 temps. Ce qui traduit une valeur de temps plus rapide et signifie que le récit avance deux fois plus vite. Ensuite, de la page 18 à 20 (82 lignes), nous revenons sur la *ronde narrative* qui correspond à la poursuite d'une longue description de la ville d'Harlem ainsi que les différents comportements ou les attitudes de ses habitants. La ronde est schématisée par l'image suivante:



*Figure 13: La ronde*

Puis, de la ligne 83 à 112(30 lignes), la trame principale revient en moins d'une page, ce qui, dans la logique de notre analyse, correspond à une noire dont la durée vaut 1 temps. Ceci dans la mesure où, à chaque fois que la trame narrative principale intervient, l'ensemble de la macrostructure retrouve *une certaine linéarité*.<sup>623</sup> Elle est suivie d'une *blanche narrative* notamment une description courte de 30 lignes (de la ligne 110-139) qui correspond à une demi-pause.



*Figure 14: la blanche qui vaut 2T*

<sup>623</sup>Cette expression met en exergue le fait que la linéarité n'est pas totale puis qu'à nouveau (dans les pages suivantes), elle va se rompre et laisser place aux multiples déambulations de la narratrice.

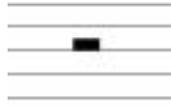


Figure 15: Demi-pause correspondant à la blanche

La description qui est celle de la maison de Joe et Violette quoique détaillée, est sommaire. Ce qui nous conduit à penser non plus à la ronde qui traduit une description longue, donc très étendue, mais plutôt à la blanche qui vaut sa moitié dans la durée musicale. Rappelons que la blanche est une figure de note dont la durée vaut 2 temps lorsque l'unité de temps est égale à la noire. Elle correspond donc à la moitié de la ronde et au double de la noire. Après cette blanche, nous avons le retour de la trame principale cette fois en 2 lignes (L140-141) puis, un revirement dans la description en 7 lignes (L 141-147), avant de reprendre l'histoire de Dorcas en 2 lignes (L148-149). Cette superposition des trois séquences narratives peut respectivement se lire musicalement comme la succession de deux doubles croches (plus rapide), d'une blanche (demi-pause) et de deux doubles croches.



Figure 16: Double croche mais qui est doublée dans le cas de notre analyse

De la ligne 150 à 154 soit en 5 lignes, la narratrice fait un léger saut dans un avenir proche (La journée qui ne s'est pas encore déroulée) en dressant le futur programme d'activité de Violette ; avant de donner quelques informations sur son éducation. Nous avons semble-t-il ici, affaire à une noire et à un contretemps puisque la prolepse narrative utilisée, modifie le temps mais également la rythmique du récit. Elle crée une brèche temporelle entre le présent narratif et le futur de narration. Elle est suivie d'une croche relative à l'allusion de l'enterrement de Dorcas en 4 lignes (L155-158) P.22. De la ligne 158 à 167 soit en 10 lignes, la narratrice repart sur l'activité professionnelle de Violette, ce qui représente une valeur temporelle qui vient à nouveau rompre la chronologie narrative. On peut parler de *blanche*

*narrative*. Puis intervient de la ligne 168 à la ligne 189, le début d'un dialogue entre Violette et l'une de ses clientes qui débouche sur l'histoire de Dorcas en 38 lignes (L189-226). Ces premières 22 lignes marquent une légère pause (relative au poids de Violette) qui se déconstruit progressivement puisque le dialogue part du poids de Violette, s'ancre dans les commentaires concernant l'attitude déplacée des jeunes filles et aboutit à l'histoire de Dorcas (38 lignes). Cette chronologie progressive semble traduire un triolet de noires c'est-à-dire que la valeur temporelle de la noire est exceptionnellement divisée en trois figures égales qui vont désormais être représentées par trois croches au lieu des deux habituelles. Le triolet correspond à l'addition de deux noires à travers laquelle une nouvelle noire semble se greffer.

Littérairement parlant, chacune de ces séquences successives interfère entre elles et ne peut fonctionner de manière individuelle (ou en solo). Passons à l'extrait de la ligne 227-293. Cet extrait long de 68 lignes donne de multiples détails sur la vie professionnelle et personnelle de Violette mais également de l'attitude de ses clientes. Nous sommes devant une longue *scène narrative*<sup>624</sup> car, la narratrice commente les attitudes des personnages, le décor des lieux mais aussi l'ambiance de l'action. Ces 38 lignes font évidemment stagner le récit et peuvent musicalement se traduire par une ronde narrative. Ensuite, de la page 294 à 296 c'est le retour de la trame narrative en 3 lignes qui vaut une succession de trois croches. Ces dernières vont être suivies d'une rupture analeptique, qui va donner plus d'explications sur l'attitude présente de Violette et ce, en 6 pages (p.27 « L296 »-p.32 « L480 »). Dans cet extrait, le récit principalement est longuement interrompu, il nous semble également probable qu'il s'agisse d'une ronde. Puis, de la L480 à L482, des indicateurs temporels semblent révéler une rythmique par combinaison grammaticale. Nous avons des expressions comme « de temps en temps » qui peut traduire la fréquence mais également la continuité des faits narrés ainsi que les termes « parfois » et « par temps couvert ». De la ligne 480 à 513, la narratrice fait une autre digression narrative qui révèle les failles du comportement de Violette ; nous sommes à nouveau dans une *demi-pause narrative* à savoir la blanche. Puis, elle nous entraîne dans une double temporalité qui débute à la ligne 514 par la phrase suivante : « Elle n'était pas comme ça, avant ». Et enfin, la dernière séquence plonge la narration dans une analepse longue de 58 lignes (P.33-35) jusqu'à la ligne 571. Nous avons affaire à une *ronde narrative*.

---

<sup>624</sup> Par scène narrative, nous entendons l'ensemble du décor, de l'action qui organise l'exposition des faits dans la macrostructure narrative.

Cette analyse temporelle révèle une *discontinuité*<sup>625</sup> ou digression dans la rythmique textuelle de l'œuvre. La trame principale est narrée en très peu de pages mais les digressions narratives sont en grand nombre, altérant considérablement l'essentiel du sens. Si de la page 11 à la page 35, la trame narrative est ainsi marginalisée, il ne serait pas étonnant que la suite du récit laisse entrevoir encore plus d'anachronies. C'est donc une démonstration de l'éclatement que nous pouvons nommer *hémorragie du sens*.<sup>626</sup> Cette dernière rappelle le rythme syncopé du jazz qui est un amas d'instruments contrastant entre eux, mais qui s'agentent parfaitement lorsque l'équilibre est trouvé.

Même si Littérature et Musique ont le même cheminement analytique dans le fond et la forme, il n'en demeure pas moins que les deux traduisent les codes de manière différente. La notion de noires narratives par exemple, s'explique par l'ensemble des mots qui permettent d'établir une continuité de la macrostructure narrative. Ils sont les vecteurs de la linéarité et peuvent donc être indexés en termes de noires dans la mesure où, ils peuvent être fractionnés (ruptures), subdivisés (doubles ruptures notamment dans les mini récits) ou encore additionnés (revirement dans la continuité du récit). La noire musicale quant à elle, est d'abord acoustique c'est-à-dire qu'elle s'entend par l'oreille et s'exécute par un instrument, avant d'être cette figure codifiée dans le solfège. Toutes ces notions utilisées, se rencontrent et cohabitent parfaitement dans le texte, même si le rythme devient une catastrophe. Cette rythmique chaotique de l'œuvre de Toni Morrison<sup>627</sup>, est strictement l'opposé de celle de Jacques Réda.<sup>628</sup>

Dans *Les Ruines de Paris*<sup>629</sup>, le rythme narratif est spontané, continu voire linéaire, ce qui n'exclut pas pour autant quelques pauses d'ordre temporel qui suspendent la marche du personnage. La rythmique générale du récit est donc fonction de la mobilité du personnage principal mais également de son regard qui scrute l'espace qu'il parcourt. Elle peut traduire un tempo « Prestissimo » c'est-à-dire un tempo très rapide. Etudions de plus près cette rythmique de la page 28 à 29. De prime abord, de la ligne 1 à la ligne 4, le narrateur justifie bien la mobilité continue du personnage. Il parcourt l'herbe, longe le quai et « *bute contre le tunnel*

---

<sup>625</sup>La discontinuité se définit comme le mode de fragmentation du récit. C'est une cessation du discours que Yves Vadès dans *Modernités4* définira comme « un jeu d'assemblage des formes brèves, fragmentées » puis, comme « le résultat des diverses formes d'écritures, non linéaires, la matérialité de l'écriture, qu'elle soit manuscrite ou typographique, venant se superposer à la simple notation du texte, imposant ses propres effets de sens ».

<sup>626</sup>L'hémorragie du sens désigne l'éclatement du sens, sa dissémination. En d'autres termes, le sens est démultiplié en plusieurs faisceaux textuels, rendant la lecture du texte laborieuse.

<sup>627</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>628</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>629</sup> *Idem.*

*très bas* ». Son mouvement est régulier, chronologique, linéaire et cadencé comme l'est la succession harmonique des noires sur une portée. L'expression « *très bas* » peut traduire l'octave inférieure dans laquelle sont jouées les percussions de différents instruments. De la ligne 4 à la ligne 6, le personnage marque une pause physique puisque le texte stipule qu'il est assis. C'est ce que nous notons dans la phrase suivante :

*« Assis j'ai l'impression d'avoir cette immensité d'eau vide et sale au bord des lèvres, elle resplendit ».*

Cette pause légère marque une *blanche narrative* qui va faire place à une croche car l'arrêt momentané du personnage laisse le relais à son œil qui, à son tour, se promène et décrit sommairement l'espace avec des détails précis :

*« Au fond sur le canal Saint-Denis des coteaux se pulvérisent. Il ne reste que cet avant-poste d'arbres pour habiter. Le soleil remue dans les feuilles, faiblement comme une main coupée de son corps qui fait exploser le ciel ».* L6-10.

Ces détails transcrits par l'œil du personnage ne nécessitent pas forcément un déplacement ; c'est le cas du soleil, le fond du canal que le personnage peut apercevoir de loin mais aussi le soleil qui remue dans les feuilles. De ce qui précède, nous pouvons dire que l'aspect sommaire de cette description rejoint la vitesse cadentielle de la croche qui vaut la moitié de la noire. De la ligne 10 à la ligne 14, la succession des noires narratives se poursuit car, la promenade reprend :

*« A droite en contrebas du dernier pont où s'esclaffent des nègres, j'ai vu trois pêcheurs sur la rive du petit bras latéral. Il y en a deux autres en face, complètement perdus, qui se consomment sans geste dans la clarté ».*

Dans cet exemple, le personnage se trouve sur une pente et descend vers le pont. Son regard oscille dans tous les sens. L'expression « en contrebas », semble traduire une descente chromatique des notes sur une partition rythmée par une succession de noires. En d'autres termes, chaque note se voit bémoliser c'est-à-dire qu'elles sont altérées par d'autres notes dans le but d'obtenir une gamme basse. De la ligne 14 à la ligne 21, le personnage émet des

souhaits concernant la destruction de certaines bâtisses. Ces souhaits sont semblables à des commentaires qui font passer la suite de la promenade sous silence :

D'un moment à l'autre je m'attends à ce qu'ils s'évanouissent, et avec eux les bâtiments de vieille catastrophe industrielle aux toits furieux, les tours de craie, les passerelles, les péniches en l'air comme des chevaux morts qui n'arrêtent pas de gonfler. Tout serait d'un seul coup englouti dans la dévoration calme de ce bout du monde, et plus jamais je n'aurais besoin de partir.

Il semble que, dans cet extrait, nous ayons affaire à *un soupir narratif* qui est une figure de silence correspondant à la noire.



*Figure 17: Le soupir*

A la page 29, de la ligne 22 à la ligne 24, nous avons une autre succession de noires avec la promenade qui se poursuit dans la rue des Tournelles avant que survienne un autre changement d'octave :

*« Rue des Tournelles j'admire la boucherie du génie.  
D'un peu plus loin montent par rafales comme des  
accents de tango ».*

Cet extrait montre qu'il y a une modification du niveau de l'intonation phrastique, notamment avec la deuxième phrase. On passe de cette octave inférieure énoncée précédemment, à une octave supérieure relative aux « accents de tango ». En d'autres termes, on passe des notes ou percussions basses à une octave légèrement aigüe. Il y a donc ici l'idée selon laquelle les notes exécutées dans une mesure d'un temps et dans une octave inférieure, sont ramenées à une octave plus aigüe. On peut parler de montée chromatique ou altération des notes d'un demi ton (dièse). La suite des lignes, traduit cette altération des octaves et la nette exécution du jeu musical :

Et à mesure que j'avance au milieu de la chaussée déserte, en effet ce vieux rythme opiniâtre et la mélodie se font précis, et j'arrive à hauteur d'un café où je ne distingue personne, sauf le long du comptoir un monsieur et une dame entre deux âges, qui dansent avec ferveur et componction, presque submergés par l'immensité de ce dimanche. L24-30.

Ce bel exemple nous révèle ici comment le musicien textuel à travers une ligne mélodique existante, arrive à transcender par l'improvisation et à revenir sur un ton assez fort, s'aidant de deux solistes textuels. La ligne mélodique de base est traduite par l'expression : « *ce vieux rythme opiniâtre* » ; l'improvisation se lit par l'expression « *et j'arrive à hauteur d'un café où je ne distingue personne* » ; le retour sur le ton fort se traduit par les phrases suivantes :

« *sauf le long du comptoir un monsieur et une dame entre deux âges, qui dansent avec ferveur et componction, presque submergés par l'immensité de ce dimanche* ».

De la ligne 30 à 35, le personnage poursuit sa promenade de manière progressive, continue, voire linéaire. Nous avons une rythmique par la ponctuation et la description de l'annonce de l'averse. Cette rythmique laisse transparaître une succession des *noires narratives* :

« *Et moi je poursuis mon chemin, le nez en l'air parce que des nuages d'ardoise se déchirent, il va pleuvoir, la lumière qui l'annonce palpe les toits et les arbres soudain volumineux et proches, comme une aveugle, n'oubliant rien* ».

De ce qui précède, il est important de signifier que la notion de rythme diffère d'un auteur à un autre. Chez Toni Morrison<sup>630</sup>, la mesure textuelle est chaotique et complexe. Elle semble s'organiser comme le *chiffage à numérateurs multiples*<sup>631</sup> c'est-à-dire, que sa mesure est asymétrique. Chez Réda<sup>632</sup>, on a plutôt affaire à une mesure continue, mais chez Quignard<sup>633</sup> c'est loin d'être le cas. Relisons de manière rythmique le chapitre I de *Tous les matins du monde*.<sup>634</sup> De la ligne 1 à la ligne 45, la trame narrative est linéaire. Elle établit le

---

<sup>630</sup>Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>631</sup> Chiffage particulier des durées de note sur une partition, comportant des numérateurs multiples mais gardant les dénominateurs habituels selon les figures de note utilisées.

<sup>632</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>633</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>634</sup>*Idem.*

contexte narratif, donne des informations sur le personnage principal, Monsieur de Sainte Colombe ainsi que sur ses deux filles :

Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa *le Tombeau des Regrets*.

Il vivait avec ses deux filles dans une maison qui avait un jardin qui donnait sur la Bièvre (...) Alors les petites ressemblaient plus à Sainte Colombe qu'elles n'évoquaient les traits de leur mère ; cependant le souvenir de cette dernière était intact en lui.

Ces 45 lignes ne sont pas seulement chronologiques, elles traduisent clairement l'idée d'appartenance de ce texte au domaine musical. Ceci dans la mesure où nous avons l'emploi des termes techniques comme « les notes et les clés, trios à voix », P.10. Nous avons ici également des noires qui s'enchaînent avant d'enregistrer une rupture par l'emploi de trois sommaires. De la ligne 45 à la ligne 51, nous avons les phrases suivantes:

Au bout de trois ans, son apparence était toujours dans ses yeux. Au bout de cinq ans, sa voix chuchotait toujours dans ses oreilles. Il était le plus souvent taciturne, n'allait ni à Paris ni à Jouy. Deux années après la mort de Madame de Sainte Colombe, il vendit son cheval.

Ces trois sommaires correspondent respectivement à des mesures à trois temps (trois ans), cinq temps (cinq ans) et deux temps (deux ans). Une mesure à trois temps est une mesure qui est composée de deux temps forts suivis d'un temps faible. La mesure de cinq temps est une mesure de quatre temps forts suivis d'un temps faible. Et enfin, la mesure à deux temps est une mesure comportant un temps fort et un temps faible (ces temps sont mieux appréhendés dans l'exécution rythmique). Les temps forts sont des temps accentués et les temps faibles le sont moins. Dans une mesure de quatre temps (4/4) par exemple, le premier temps constitue un temps fort car il est fortement accentué. Les trois temps suivants sont des temps faibles. Les temps forts sont généralement les premiers de chaque série de la structure rythmique constituée d'une succession de temps. Autrement dit, la première pulsation notamment l'attaque du premier temps (conformément à notre exemple) est plus accentuée que les autres.

Nous insistons sur cette notion de temps fort et faible parce que chez Quignard<sup>635</sup>, le rapport avec les chiffres est de rigueur car nous avons affaire à un réel musicien et donc à une réelle partition musicale. Le narrateur nous donne à lire une succession de trois croches exécutées en trois différentes mesures. Ces différentes mesures sont par exemple schématisées sur la portée ci-dessous :



Figure 18: Différentes mesures musicales

Ensuite, de la ligne 51 à la ligne 65, s'écoule une analepse de 15 lignes qui s'érige comme une demi-pause narrative puisqu'elle est sommaire ; c'est le cas de la blanche que nous lisons dans l'extrait suivant:

Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme à rendu l'âme. Il était alors au chevet d'un ami de feu Monsieur Vauquelin qui avait souhaité mourir avec un peu de vin de Puissey et de musique. Cet ami s'était éteint après le déjeuner. Monsieur de Sainte Colombe, dans le carrosse de Monsieur de Savreux, s'était retrouvé chez lui passé minuit. Sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes. Il n'ouvrit pas la bouche mais ne vit plus personne. Le chemin qui menait à Paris n'étant pas empierré, il fallait deux bonnes heures à pied pour joindre la cité.

Puis, de la ligne 66 à la ligne 71 :

Sainte Colombe s'enferma chez lui et se consacra à la musique. Il travailla des années durant la viole et devint un maître connu. Les deux saisons qui suivirent la disparition de son épouse, il s'exerça jusqu'à quinze heures par jour.

Dans cet exemple, se révèle une ellipse de six lignes qui accélère le récit de plusieurs années puis de deux saisons et ensuite, le narrateur établit un rapport assez intéressant entre les

<sup>635</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

heures, et le jour. De prime abord, l'ellipse1 (« Il travailla des années durant ») peut faire référence à une double croche narrative qui accélère la rythmique du texte. Ensuite, l'ellipse 2 (« Les deux saisons qui suivirent la disparition ») semble traduire une croche narrative et enfin, les « Quinze heures par jour » peuvent laisser transparaître que Monsieur de Sainte Colombe exécute un morceau de musique dans une mesure composée de cinq temps. La figure de note empruntée semble être une double croche cadencée par le nombre de temps de la mesure exécutée qui est de 15. De la ligne 71 à la ligne 78, la narration reprend son cours avec le quotidien de Monsieur de Sainte Colombe. Puis de la ligne 73 à 74, nous avons l'exécution d'une mesure à quatre temps par l'utilisation de l'expression « Quatre marches suffisaient à y grimper ». Les notes utilisées, se jouent dans une gamme ayant subi une montée chromatique (Dièse). Elle se traduit par le verbe « grimper ». Ce dernier met en exergue le jeu entre les notes de base et leurs dièses. Cette montée chromatique est semble-t-il toujours exécutée par une succession de noires.

Enfin, de la ligne 78 à 101, la narration suit son cours avec la position du personnage principal (énoncée par le narrateur) sur la musique, les attitudes de ses filles et ses apports dans le domaine musical ; c'est ce que nous lisons dans l'extrait suivant :

Il estimait que la musique aurait mis de l'encombrement à la conversation des deux petites filles qui papotaient dans le noir avant de s'endormir. Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet. Il ajouta une corde basse à l'instrument pour doter d'une possibilité plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique. Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main et en ne faisant porter la pression que sur les crins, à l'aide de l'index et du médium, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. Un de ses élèves, Côme Le blanc le père, disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine : du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du rôle désordonné auquel incite quelquefois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans sa prière.

Nous sommes, au vu de cet exemple, en présence de plusieurs noires notamment une succession de mots qui s'enchaînent, et qui fonctionnent avec des inflexions musicales comme le soupir, la pause, sans ignorer les accords sans quoi, la symphonie ne serait embellie. Ces inflexions musicales caractéristiques des inflexions de « la voix humaine » comme nous le lisons dans l'extrait ci-dessus, sont respectivement inscrites dans les mots et expressions

suivant: « soupir d'une jeune femme, souffle », « muette » et "très peu d'accords...et peu fournis"

Pour ce qui concerne l'œuvre de Le Clézio<sup>636</sup>, le rythme se dévoile d'abord linéaire dans l'ensemble, puis parsemé de *contretemps narratifs*. Ces contretemps sont représentés par des retours répétitifs à l'enfance d'Ethel. En effet, dans *Ritournelle de la faim*<sup>637</sup>, il y a comme une nécessité chez le narrateur de revisiter le passé du protagoniste principal. Ce moment temporel dit aussi analepse, crée une sorte de juxtaposition du présent et du passé narratif. En d'autres termes, la vie d'Ethel se narre, semble-t-il, en même temps, au passé et au présent. Ceci dans la mesure où les faits concernant la vie d'Ethel sont exposés comme si le narrateur observait au même moment, son enfance et son adolescence, sans qu'aucun connecteurs logiques ne viennent s'interposer. C'est ce que nous notons de la page 46 à 48. A la page 46, nous sommes dans le présent de narration. Ethel et Xénia se promènent et le narrateur en profite pour faire une brève description des lieux en trois lignes:

*« Elle montrait la ville qui bouillait de l'autre  
côté du fleuve, le pont arqué où roulent les trains, la  
silhouette de la tour Eiffel, les immeubles ».*

Ensuite, il expose le rêve de Xénia qui s'adresse à Ethel (qui a déjà 13 ans) en quatre lignes:

"Pour moi,  
c'est ici que tout se passe. Les souvenirs, ça me donne  
mal au cœur. Je veux changer de vie, je ne veux pas vivre  
comme une mendiante".

Par la suite, la narration se poursuit en cinq lignes par les propos du narrateur concernant le rêve de Xénia:

---

<sup>636</sup> Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>637</sup> *Idem.*

Elle ne parlait pas encore de fiancé, de mariage. Mais sur son visage, on pouvait lire sa détermination. Il était clair qu'elle avait construit sa vie, qu'elle avait déjà tout arrêté d'avance. Elle ne laisserait personne troubler sa chance.

A la page 47, commencent les conversations de salon et c'est la rupture du présent au profit du passé (en 29 lignes), relatif à l'histoire d'Alexandre:

Le salon de la rue du Cotentin n'était pas grand, mais chaque premier dimanche du mois, à midi et demi, il s'emplissait des visiteurs, parents, amis, relations de passage, qu'Alexandre Brun invitait à déjeuner et à passer l'après-midi (...) Il entretenait avec son oncle par alliance des relations distantes, courtoises, un peu ironiques, que ses façons exotiques, sa bonne humeur et surtout son accent créole rendaient très peu dramatiques.

Puis à la page 48, il narre des événements liés à l'enfance d'Ethel en quatorze lignes:

Ethel avait toujours connu l'ambiance de ces réunions, cela faisait partie de sa vie familiale, du décor de son enfance. Petite, elle déjeunait vite, et se juchait sur les genoux de son père pour la partie la plus longue de l'après-midi, quand il s'asseyait dans son fauteuil de cuir pour discuter avec ses invités... Ethel avait le privilège de prendre les pincées de tabac noir et de les serrer sur la bande de caoutchouc entre les rouleaux, puis lécher soigneusement le bord de la feuille de papier job ... "il ne faudra pas s'étonner plus tard si elle fume la pipe comme George Sand ou Rosa Bonheur!".

Dans ces extraits, le narrateur passe naturellement de l'adolescence d'Ethel à son enfance comme si dans la narration, les deux espaces temporels ne faisaient qu'un. Schématiquement, de la page 46 à la page 48, le récit fonctionne d'abord chronologiquement, puis se voit investi par le passé afin, semble-t-il, de créer une "logique narrative et constructive" du personnage principal. En d'autres termes, le présent des faits narratifs s'agence inévitablement voire obligatoirement avec le passé des faits narratifs. Et cette ritournelle de l'alternance entre présent et passé touche l'ensemble de la macrostructure narrative. La rythmique exécutée chez Le Clézio<sup>638</sup> s'apparente à une succession de noires dans lesquelles interfèrent de nombreux contretemps. Le passé et le présent représentent ces deux notes qui, jouées simultanément,

---

<sup>638</sup>Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

brisent la carrure régulière de la mesure. Le passé traduirait donc un temps fort suivi du présent qui sera un temps faible. Cela signifie que l'enfance douloureuse d'Ethel qui débute par la mort de Mr Soliman, va entraîner indirectement une dégradation de sa vie présente. Ses parents feront faillite (puisque le légataire de ses biens n'est plus), la maison mauve (son rêve de toujours avec son oncle) sera détruite et enfin la guerre éclatera. La mort de monsieur Soliman sera un temps fort dans la vie d'Ethel qui sera suivi par deux temps faibles, à savoir la faillite de ses parents et la destruction de la maison mauve puis, enfin, la guerre qui s'articule comme un autre temps fort. Ce dernier temps fort sera la *clef de voûte*<sup>639</sup> qui scellera définitivement l'existence des personnages de l'œuvre et plus précisément celle d'Ethel dans la spirale infernale de la faim. Comme l'exécution du boléro, l'œuvre de Le Clézio<sup>640</sup> est une grande spirale de la misère à laquelle aucun personnage ne peut échapper. Cette souffrance est circulaire, incessante voire répétitive comme la symphonie de Ravel<sup>641</sup> qui se caractérise par une ritournelle des mêmes accords parfois durant 17 minutes. Il n'est donc pas surprenant que Le Clézio<sup>642</sup> ait nommé son œuvre : *Ritournelle de la faim*.<sup>643</sup>

---

<sup>639</sup>La clef de voûte est un signe musical placé en début de portée.

<sup>640</sup> Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>641</sup>Ravel (M.), est un auteur, un essayiste, un musicien qui est à l'origine du Boléro.

<sup>642</sup>Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>643</sup>*Idem.*

## Chapitre III

### L'amplitude des phrases comme vecteur de signifié musical

Ce chapitre joue sur les modulations phrastiques qui ont pour vocation de démontrer et justifier la présence d'une musique grammaticale ou vocale. Il sera question de lire dans la chaîne parlée traduite par l'ensemble de la macrostructure narrative, une forte accentuation tonale voire une intensité sonore relative à la voix des personnages mais aussi à l'ensemble des vocalises textuelles. Les représentations sonores permettant d'entendre les différentes voix du texte seront exposées, éventuellement par les phrases à travers lesquelles transite un système musical bien organisé. Ce dernier système se traduit à notre avis, par une forte intonation des mots et parfois d'expression schématisée par une gradation ascendante en général, mais aussi par une accentuation de la structure grammaticale. Nous analyserons la force des mots, leur intensité voire leur amplitude dans les textes soumis à notre étude. Mais alors, qu'appelle-t-on amplitude ? A quoi sert-elle dans la phrase ?

L'amplitude désigne en général : *«La valeur de l'écart maximal d'une grandeur qui varie périodiquement »*.<sup>644</sup>

Cette définition générale qui est souvent attribuée à la science pour surveiller et démontrer l'activité sismique, trouve plusieurs autres inflexions. En d'autres termes, la notion d'amplitude est pluridisciplinaire car elle fait l'objet de plusieurs manipulations contextuelles. Nous relevons trois domaines assez intéressants: le domaine linguistique (phonétique acoustique), le domaine scientifique et le domaine littéraire. Dans le domaine phonétique acoustique, l'amplitude qui vient du verbe « amplifier » s'énonce comme

L'écart entre le point de repos des particules d'air vibrant et le pont extrême qu'elles atteignent dans le mouvement. L'amplitude de la vibration est responsable de l'intensité du son (si la fréquence est constante). On peut rendre l'intensité d'un son quatre fois plus grande en en doublant l'amplitude. L'amplitude peut être augmentée par la combinaison de deux ou plusieurs vibrations de fréquence identique : ainsi, l'onde sonore produite par la vibration des cordes vocales est rendue audible grâce au renforcement de son amplitude à travers différents résonateurs de l'appareil phonatoire<sup>645</sup>.

---

<sup>644</sup>Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010.

<sup>645</sup>Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 2002. P.32.

Elle traduit également, dans le domaine vocal, la montée de la voix que l'on nomme généralement *amplification vocale*. Pour ce qui est du domaine scientifique spécifiquement en géologie, l'amplitude est employée pour traduire une forte activité sismique qui est constamment à l'origine de plusieurs destructions des infrastructures, modifiant ainsi l'architecture des régions, des villes ou des villages touchés. De la même manière en littérature, la déconstruction du récit modifie la structure de la trame narrative mais aussi sa structure sonore puisque chaque tissu textuel et sonore demeure atomisé. Cette atomisation sera à l'origine d'une structure langagière chaotique, entraînant ainsi le lecteur et les personnages dans une déambulation narrative infernale. Cette structure relevant du chaos est visible dans *Jazz*<sup>646</sup> de Toni Morrison mais également dans *Ritournelle de la faim*<sup>647</sup>, où les personnages oscillent entre les événements passés et présents de leurs vies et les lecteurs qui sont entraînés dans ce cycle infernal, cherchant désespérément le moyen de s'y dérober. Il y a dans l'idée qui précède, une oscillation variable de la structure du récit qui crée une distance avec la courbe continue de la trame narrative. Si donc cette structure textuelle est le moyen par lequel toute analyse comparative est rendue possible, alors la sonorité qui en découle en est également affectée. En d'autres termes, si le texte littéraire qui nous sert à lire la musique est déconstruit, alors la musique qu'il expose est probablement atomisée comme l'est l'ensemble des notes contenues dans une partition. Nous notons donc à travers ces détails techniques que la notion d'amplitude est aussi présente en littérature. Théoriquement, l'amplitude désigne dans un texte, la longueur d'une analepse ou une prolepse estimée soit en nombre de vers pour ce qui est du poème soit en nombre de pages pour le texte en prose (selon les propos de Genette). Elle est traitée de manière détaillée dans *Figures III*<sup>648</sup> à partir de la page 89 intitulée « *Portée, Amplitude* ». Conjointement à la notion de portée dans le texte littéraire, Genette définit l'amplitude de la manière suivante :

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude.<sup>649</sup>

Dans cette définition, il apparaît que chaque fragment textuel fonctionne de manière autonome créant ainsi une variation du système narratif. Ce mouvement périodique du récit se

<sup>646</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>647</sup> Le Clézio (J-M G), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>648</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.* P.89.

<sup>649</sup> *Idem.*

justifie par la puissance de mots et d'expressions générés par le génie créateur du narrateur qui va s'exprimer par les éléments prosodiques.<sup>650</sup> Ces derniers étudient essentiellement, les éléments phoniques sensés accompagner la transmission du message et dont la fonction distinctive nous conduit à l'étude de l'accent, du ton et de l'intonation. Autrement dit, l'étude de la prosodie<sup>651</sup> nous permet d'exploiter les propriétés du langage oral. Par elle, le son narratif s'émancipe du texte et devient un son acoustique que l'on peut entendre par le bruissement des mots. Elle nous mène progressivement vers une perception des sensations auditives produites par la musique des trames narratives à travers l'étude des invariants musicaux dont le but est de relever un ensemble suffisant de sonorité dans la prose. L'étude de la *prosodie*<sup>652</sup> crée donc un croisement entre *l'amplitude littéraire* et *l'amplitude d'un point de vue phonologique*<sup>653</sup>. Dans cette partie, nos différentes structures analytiques (les textes) cessent d'être uniquement des faits écrits car elles subissent des transformations d'ordre acoustique. Autrement dit, les matériaux linguistiques vont passer du statut de morphème au statut de phonème. Le lecteur cesse donc de lire la prose narrative, il l'écouter puisque les sons deviennent perceptibles par son ouïe. Cette perception auditive est généralement de l'ordre de la prononciation vocale des choristes textuels et de la production grammaticale de la musique des mots.

Cette phonie des phrases caractérisée par la représentation sonore des objets, des animaux et des phénomènes naturels comme le vent et la pluie, nous conduit à cerner, de prime abord, la quintessence du concept amplitude en musique qui est d'ailleurs celle de la physique classique. Rappelons que l'amplitude fait appel aux ondes et qui dit ondes dit physique classique. C'est ce rapprochement de l'amplitude avec les ondes qui nous permet d'inclure la musique comme phénomène physique puisque celle-ci traite fondamentalement du son. Dans cette perspective, nous considérons l'amplitude comme *une mesure coordonnée d'un nombre positif qui est censé gérer et surveiller l'activité des variations d'une grandeur.*

---

<sup>650</sup> Adjectif venant de prosodie.

<sup>651</sup> La prosodie est l'une des inflexions de la phonologie qui étudie *les traits suprasegmentaux* notamment les éléments phoniques qui accompagnent la transmission du message qui a généralement une vocation orale. Elle détient des attributs qui génèrent ou permettent de lire une certaine musique de la structure grammaticale. Elle rejoint donc de la phonématique (autre inflexion de la phonologie) *qui étudie les unités distinctives minimales ou phonèmes en nombre limité dans chaque langue, les traits distinctifs ou très pertinents qui opposent entre eux les phonèmes d'une même langue, les règles qui président à l'agencement des phonèmes dans la chaîne parlée* (définition du dictionnaire de linguistique).

<sup>652</sup> La prosodie, *Op.cit.*

<sup>653</sup> Expression qui se dit pour faire référence à la phonologie. La phonologie se définit selon le dictionnaire linguistique comme « *la science qui étudie les sons du langage du point de vue de leur fonction dans un système de communication linguistique. Elle se fonde sur l'analyse des unités discrètes (phonèmes et prosodèmes) opposées à la nature continue des sons. Elle se distingue donc de la phonétique bien qu'il soit difficile de séparer ces deux domaines de recherche* ».

Suivant cette logique, la notion d'amplitude en physique est similaire à l'amplitude dans le contexte sonore vocal voire acoustique puisqu'elle désigne aussi une grandeur du son, sa hauteur ou sa pression sonore. Nonobstant l'amplitude vocale, nous relevons une amplitude instrumentale qui est lisible à hauteur des différents timbres émis par chaque instrument présent dans les textes. C'est le cas des *instruments à cordes* comme la viole de Gambe de Monsieur de Sainte Colombe lui servant à jouer *Le Tombeau des regrets*, la contrebasse du soliste textuel rédalien<sup>654</sup> qui joue un morceau de Jazz en pizzicato, et les *instruments à cordes frappées* comme le piano utilisé par les personnages le Clézien<sup>655</sup> pour jouer un air de boléro de Maurice Ravel. Les *instruments à vent* ne sont pas en reste puisque nous notons par exemple la clarinette (p.15), le saxophone (p.17) dans *Jazz*<sup>656</sup> et l'orgue chez Le Clézio<sup>657</sup>, Réda<sup>658</sup> et Quignard<sup>659</sup>. Tous ces instruments énoncés vont permettre dans les sous-sections qui suivent, de respectivement relever la hauteur ou l'abaissement des voix des musiciens textuels, déterminer leurs différents timbres vocaux qu'il s'agisse d'hommes, de femmes ou d'enfants, ainsi que le timbre des différentes représentations sonores acoustiques notamment les sons émis par le bruit produit par les éléments de la nature (les animaux, le vent...) et enfin, d'harmoniser toutes ses voix en un chœur en canon.

---

<sup>654</sup> Adjectivation du nom Réda.

<sup>655</sup> Adjectivation du nom Le Clézio.

<sup>656</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>657</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>658</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>659</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *Op.cit.*

# 1-Le phénomène des intonations montante, descendante et alternative

L'intonation traduit en général une forte inflexion dans les mots de sorte qu'on a l'impression que ces derniers fonctionnent de façon graduelle. Elle désigne une élévation du ton dans la voix concernant la chaîne parlée, et une sorte d'accroissement de la force sonore d'une chose ou d'un objet bien défini dans la chaîne écrite. En d'autres termes, dans le récit, l'intonation se lit à travers la représentation du son émis par une chose ou un objet, sans même qu'il ne soit perceptible par l'ouïe. En linguistique, elle se définit comme

Une forme discontinue, constituées d'unités discrètes sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique, unités toujours significatives qui s'organisent dans le cadre de la phrase ou de ses constituants (Rossi). La substance auditive de l'intonation est constituée par les variations de la fréquence fondamentale, laquelle dépend du rythme de vibration des cordes vocales et peut se combiner aux paramètres d'intensité (pression sous-glottique) et de durée vocalique<sup>660</sup>.

Cette notion d'intonation peut être « montante » dans la mesure où les représentations des sons émis vont du plus faible au plus fort. Elle peut nous faire penser à la notion de gradation ascendante. Elle peut également être "descendante" puisque les représentations des sons émis sont susceptibles d'aller du plus fort au plus faible; ce qui pourrait faire référence à une gradation descendante. Nonobstant ces deux dernières caractéristiques de l'intonation, une autre s'impose à nous: l'intonation alternative. Cette dernière permet aux représentations des sons d'alterner entre elles. C'est ce qui se lit dans *Tous les matins du monde*<sup>661</sup> à la page 42. Dans cet extrait, nous notons une démonstration de l'alternance des faits sonores qui utilise comme vecteurs les phonèmes émis par les humains, les animaux et d'autres espèces vivantes:

*"Il sanglotait et il suivit la rive pour retourner chez son père. Il donnait des coups de pied ou tamponnait les cochons, les oies, les enfants qui jouaient dans l'herbe et la boue craquelée de la grève."*

De ce qui précède, nous relevons une phonie assez modérée de "il" qui "Sanglote" puis, cette phonie s'amplifie par "des coups de pieds" qui se poursuivent par les grognements des

<sup>660</sup> *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Larousse, 2002.

<sup>661</sup> Quignard, (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

"cochons", les cris des "oies" ainsi que ceux des "enfants" pour enfin s'achever par le craquement de la "boue". Ici, la phonie est modifiée voire augmentée en fonction des bruits émis par chaque être vivant car, tous diffèrent entre eux. Le sanglot émis, par exemple par, "il" est de loin moins fort en intensité que le bruit des coups de pieds. De la même manière, les grognements des cochons n'égalent en rien les cris aigus des oies qui, à leur tour, ne dépassent pas ceux des enfants. La succession de tous ces bruits se referme sur un craquement de boue beaucoup plus faible que les bruits qui le précèdent. Il y a dans cette articulation ou modulation phrastique, l'image d'une courbe qui se dessine d'abord sans précision avant de s'amplifier en fonction de la hauteur des sons et de retomber sur un *sinus* plus bas. Elle semble fonctionner à la manière d'une *courbe sinusoïdale* dont l'amplitude se lit en fonction des déplacements des électrons générés par les vibrations des cordes d'un instrument (la viole de gambe par exemple qui est l'instrument utilisé ici). Cet agencement bruitiste des sons dans l'extrait, expose semble-t-il des enchaînements d'ordre vocaux et rythmiques à valeur acoustique. Nous pouvons parler d'enchaînements vocaux dans la mesure où l'ensemble des êtres vivants énoncés peuvent être la représentation d'une chorale. Chaque espèce (relative à la disparité sonore) participe à l'élaboration de cette musique textuelle comme c'est le cas dans une chorale dans laquelle les voix des choristes aussi différentes soient elles, s'élèvent à tour de rôle sans avoir la même intensité mais surtout la même qualité sonore. Dans ce jeu de voix peuvent être émis des *mimes*, des *trémolos*, des cris improvisés, créant ainsi plusieurs variations d'ordre vocal dans le chant entonné. C'est ce qui nous est transmis par le narrateur lorsqu'il caractérise chaque espèce en fonction de son cri. Pour ce qui est de la rythmique sonore ou acoustique, cet extrait semble schématiser l'exécution d'une phrase musicale en exposant la hauteur des sons selon qu'ils soient aigus ou bas. Les grognements des cochons s'apparenteraient semble-t-il à des voix graves ou basses également appelées *ténors*, qui sont généralement attribuées aux hommes tandis que les cris des oies feraient plutôt référence à la voix féminine (généralement aigue) qu'on nomme aussi *soprano*. Les bruits des enfants, quant à eux, pourraient traduire le chant en chœur dans lequel sont émis des voix masculines et féminines pour créer un effet harmonique. Et enfin, le craquèlement de la boue jouerait le rôle de la voix principale également appelée « voix leader » qui conclut le chant. Cet exemple n'est pas la seule preuve d'intonation puisqu'à la page 45, le narrateur expose ce phénomène vocal et acoustique par les propos suivants :

Quand il le reçut, Monsieur Maugars lui demanda s'il avait entendu parler de la renommée de Monsieur de Sainte Colombe et de sa septième corde : il avait conçu un instrument en bois qui couvrait toutes les possibilités de la voix humaine : celle de l'enfant, celle de la femme, celle de l'homme brisée, et aggravée.

Cet extrait expose une démonstration musicale à caractère acoustique par l'emploi de la « septième corde », puis vocale par la caractérisation des timbres émis. Il y a une sorte de crescendo de la voix humaine selon les cordes de *l'instrument en bois* énoncé, les générations et le sexe. On va de la voix de l'enfant qui semble manquer d'intensité, puis on passe par celle de la femme avant d'aboutir à celle de l'homme qui semble nous proposer deux variantes vocales : le *baryton* traduit par le terme « brisée » et la *basse* traduit par le terme « aggravée ». La voix de l'enfant serait représentée sur un plan purement vocal par la *mezzo-soprano* qui désigne plutôt une inflexion vocale moyenne; la voix de la femme serait la représentation de la *soprano* qui est la tessiture la plus aigüe chez les sujets féminins et enfin, celle de l'homme représenterait les *barytons* et la *basse*. La notion de *baryton* en musique vocale nous intéresse en particulier car elle rejoint étonnamment le terme « brisée ». Le *baryton* est une tessiture vocale moyenne chez les hommes qui s'apparente un peu à la voix parlée. Cette dernière se constitue d'un ensemble de syntagmes qui forme des accords grammaticaux qui entraînent la formation des phrases dans la chaîne parlée. Elle peut donc renvoyer au terme « brisée » qui dans son essence grammaticale, traduit tout ce qui est fragmentaire. Le *baryton* est donc une tessiture médium entre le *ténor* et la *basse*. Tout comme dans *Tous les matins du monde*<sup>662</sup>, *Jazz*<sup>663</sup> ne déroge pas à la règle. A la page 26, nous relevons un bel exemple d'intonation montante puis descendante. Ces intonations sont clairement exposées puisqu'elles se lisent uniquement au niveau de la sémantique des mots :

C'est drôle et elles rient-une très fort en se tenant le front, l'autre assez fort pour avoir mal au ventre. La prêteuse ferme la porte et, plus tard, toujours en souriant, s'essuie les yeux avec le revers de son pull pour effacer les traces du rire et tombe sur l'accoudoir du divan avec un flot de larmes qu'elle retient à deux mains.

Dans cet exemple, l'intonation qui est d'abord montante, s'observe par les différentes articulations du rire des deux protagonistes en action. Nous le notons dans la phrase suivante : « *C'est drôle et elles rient-une très fort en se tenant le front, l'autre assez fort pour avoir mal au ventre* ».

---

<sup>662</sup>Quignard, (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>663</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

En effet, l'action de « rire » est ici déclenchée par un fait préalablement généré par une discussion qui enclenche ce que Henri Bergson va nommer : « *la mécanique plaquée sur du vivant* »<sup>664</sup>. Cet élément déclencheur du rire est de l'ordre du comique puisqu'il est qualifié de drôle par la narratrice. Le rire des deux femmes s'articule en deux temps forts : le premier est relatif à une forte intensité traduite par l'expression « très fort » et le deuxième est relatif à une intensité suffisante qualifiée par l'adverbe « assez », mais qui n'est pas moindre puisqu'il peut être à l'origine d'un « mal de ventre ». En réalité, cette deuxième articulation est la plus forte puisqu'elle marque l'apogée du rire. En d'autres termes, le sujet ayant beaucoup ri, se sent obligé d'arrêter à cause de la douleur occasionnée à cet effet sur l'abdomen. Ceci est vérifiable par la gestuelle des deux femmes durant leur épisode de rire. L'une se tient le front, en signe semble-t-il d'un début de rire et l'autre se tient le ventre pour marquer la fin. La narratrice met en exergue cette amplitude phrastique dans laquelle le rire progresse en intensité d'abord au niveau sonore puis à travers la gestuelle de chacune des protagonistes. Dans la suite de l'exemple, la schématisation de l'action de l'une des protagonistes va également traduire cette amplitude ascendante qui, finalement, va décroître. De prime abord, l'action de la prêteuse est rythmée et surtout chronologique. Il y a comme une suite logique dans les idées narratives exposées suivant l'épisode du rire. Cette logique se lit dans la phrase qui suit :

*« La prêteuse ferme la porte et, plus tard, toujours en souriant, s'essuie les yeux avec le revers de son pull pour effacer les traces du rire ».*

Cette schématisation phrastique, expose une forte intensité progressive de l'action dans le temps qui passe et ce, par l'adverbe de temps « plus tard ». Ce dernier marque la continuité de l'action, sa mobilité qui va rapidement s'achever puisque par la suite, le protagoniste « *tombe sur l'accoudoir du divan avec un flot de larmes qu'elle retient à deux mains* ». Il y a, selon la phrase qui précède, une sorte d'arrêt choisi de l'action de rire dans l'idée véhiculée par l'expression « *un flot de larmes qu'elle retient à deux mains* ». En d'autres termes, le protagoniste décide de mettre un terme au rire même si quelques effets persistent (les larmes). Dans cet extrait, la modulation phrastique de l'intensité des mots semble rencontrer celle du mécanisme du rire dans la biochimie humaine. En effet, selon la biochimie, le rire déclenche une augmentation accélérée du rythme cardiaque ainsi que celle de la pression artérielle, qui

---

<sup>664</sup> Bergson (H.), *Le Rire : « Essai sur la signification du comique »*, Paris, Quadrige/PUF, 1995.

ralentissent aussi rapidement qu'ils se sont accélérés. Le rire joue le rôle d'amplificateur dans le corps humain, de la même manière que l'intensité des mots dans le système grammatical. La présence du rire dans notre texte, nous permet de dire que ce dernier a un fort impact langagier dans le décryptage des codes musicaux et sonores. A la page 29, un autre exemple d'intonation montante nous semble intéressant. Il s'agit de l'extrait suivant:

« *O Jésus. Elle a poussé un gros soupir: Laissez un mot, pourquoi pas? Comptez pas sur moi pour leur dire que vous êtes venue. On se parle pas quand on n'est pas obligées.* »

Cet exemple laisse transparaître à travers les différentes inflexions grammaticales du discours notamment la phrase exclamative, interrogative, affirmative et déclarative une variété vocale au niveau des intonations que peut prendre la voix humaine. L'exclamation "O Jésus" traduit une montée de la voix, une hausse de la tonalité vocale chez le sujet qui s'exclame. Ce dernier traduit ainsi un sentiment ou une émotion assez particulière. Ensuite, il y a l'émission d'un *gros soupir* par le billet d'une phrase interrogative: "*Laissez un mot, pourquoi pas?*". Dans cette phrase, l'accent tonal de la voix du sujet est également augmenté; autrement dit, la diction est orientée vers une forte intonation montante de manière à créer automatiquement le dialogue avec un potentiel récepteur. Quant aux deux autres phrases notamment: "*Comptez pas sur moi pour leur dire que vous êtes venue. On se parle pas quand on n'est pas obligées,*" elles sont déclaratives dans la mesure où elles transmettent clairement une information. Ici, l'intonation est diminuée puis que l'amplification tonale baisse.

Cet exemple est loin d'être le seul puisque nous savons que le texte de Toni Morrison<sup>665</sup> regroupe à lui seul, un ensemble de vocables grammaticaux et sémantiques, bruitistes mais aussi acoustiques. La liste n'est donc pas exhaustive.

Chez Jacques Réda<sup>666</sup> nous soulignons également le phénomène de l'intonation montante mais aussi descendante dans la combinaison des mots et expressions. A la page 36 par exemple, nous observons une combinaison de cinq différents types de son qui crée une amplification textuelle qui, finalement, nous fait déboucher sur un jeu symphonique acoustique. Ces sons s'articulent dans l'extrait suivant:

---

<sup>665</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>666</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris, Op.cit.*

Si le vent tombait ce serait presque instantanément la pluie, mais aussi pour très peu d'instants, car il fuse autant de ciels au ciel que de registres et de jeux dans un orgue. Les bourdons ronflent au-dessus de ma tête et sur les entrepôts, un fond de voix céleste s'amplifie dans la stricte armature des gazomètres.

Comme de coutume chez Réda<sup>667</sup>, la structure langagière sert de vecteur à la musique grammaticale et acoustique. Dans cet extrait, les sons émis par le vent, la pluie, l'orgue, les bourbons mais aussi par la voix sont implicitement comparés dans le but, semble-t-il, d'exposer la symphonie de l'extrait énoncé. Pour lire cette symphonie il nous faut en définir chaque vocalise soulignée. Le vent traduirait de manière générale, le déplacement d'une masse d'air qui émet des sons particulièrement sourds. Ce son résonne comme un souffle insufflé par le mouvement de l'air et nous permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'extrait nous suggère implicitement la présence d'un instrument à vent. Ce dernier serait dans sa définition, rattaché à celle du vent comme élément naturel. L'instrument à vent s'énonce comme un instrument de musique qui résonne lorsque l'air ou le souffle est sous pression. Ici le terme souffle revient et les définitions des deux éléments vocaliques se rencontrent. Nous pouvons donc affirmer que le narrateur fait allusion à un instrument à vent. Puis nous avons la vocalise « pluie » qui désigne, selon le Larousse,

*« Une précipitation d'eau atmosphérique sous forme de gouttes. (La pluie résulte de l'ascendance de l'air, qui, se refroidissant, provoque la condensation en gouttelettes de la vapeur d'eau qu'il contient....) »*<sup>668</sup>.

Ce qui attire notre attention dans cette définition, c'est le surplus d'information qui est énoncé entre parenthèses. Il établit un lien indirect avec l'air ou le vent laissant transparaître dans notre extrait une transformation du vent en pluie qui génère, suivant la chronologie, le passage du son du vent à celui de la pluie. La pluie peut traduire l'ensemble des sons émis par cet instrument à vent. Cela revient à dire que le son s'intensifie progressivement en changeant de nature mais aussi de forme. Ce changement de nature et de forme se matérialise par l'expression « *car il fuse autant de ciels au ciel que de registres* », qui semble signifier qu'à l'instar de l'instrument à vent utilisé, s'ajoute plusieurs autres types d'instruments que le musicien textuel insère progressivement. Le registre instrumental évolue donc non seulement

---

<sup>667</sup> *Idem.*

<sup>668</sup> Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré 2011*, Paris, Larousse, 2010.

en puissance sonore mais aussi en format instrumental avec l'orgue. Ce dernier instrument se définit comme un :

*« Instrument à vent dans lequel les sons sont émis par des tuyaux commandés à partir d'un ou plusieurs claviers, le vents les mettant en vibration étant fourni par une soufflerie »<sup>669</sup>.*

En d'autres mots, c'est un instrument à vent gigantesque qui produit de la musique à travers l'air qui passe dans les différents tuyaux et les souffleries. Tous les sons émis par l'orgue ont le même timbre. Sa puissance est telle qu'il fait légèrement vibrer le sol pendant son utilisation. L'emploi de l'orgue par le narrateur, marque une augmentation puissante du son qui nous semble d'ailleurs être l'apogée de la sonorisation instrumentale électrique. Il y a également dans cet extrait l'idée selon laquelle, des jeux de musique sont exécutés par l'orgue à travers le biais de ses différents tuyaux, souffleries et autres conduits sonores. Le son se précise et se caractérise donc lorsque le narrateur affirme ce qui suit :

*« Les bourdons ronflent au-dessus de ma tête et sur les entrepôts ».*

Les bourdons sont de grosses cloches qui sont contenues dans l'orgue et qui émettent des sons graves. Ces derniers c'est-à-dire les sons graves, sont bien matérialisés par le narrateur à travers les ronflements qui semble-t-il, projettent le son par plusieurs vibrations dans l'église et « sur les entrepôts ». Ces vibrations sont générées par la forte diffusion des échos produits par des sons sous formes d'atomes sonores. Cette atomisation sonore crée des harmoniques c'est-à-dire des signaux sinusoïdaux. Autrement dit, les harmoniques sont la décomposition en série d'un ensemble de sons émis. La traduction narrative de cette décomposition sonore est lisible dans notre exemple lorsque le personnage ressent les ronflements des bourdons « au-dessus de sa tête et sur les entrepôts ». Nous évoquons la notion de vibration dans la mesure où elle est en rapport direct avec le phénomène vocalique du ronflement. Cela revient à dire que le lien de cause à effet qui existe entre les bourdons et le ronflement est pleinement justifié si nous nous référons à l'essence de chaque terme. Le ronflement est en généralement l'émission de plusieurs sons forts et plus fréquemment « sourds et prolongés par un dormeur ». Il vient de l'arrière-gorge qui émet des vibrations des cordes vocales pendant les mouvements respiratoires du sujet dormant. Nous constatons que dans cette définition, le

---

<sup>669</sup>Vignal (M.), *Dictionnaire de la musique*, Op.cit.

terme « cordes vocales » réagit (par son signifié) à la manière des grosses cloches nommées également « bourdons ». Partant de ce qui précède, nous dirons que le terme « ronflent » rejoint le terme « bourdons » puisque ce dernier émet des échos sonores assez forts pour permettre leurs expansions dans l'église et ses alentours. C'est donc presque évident d'affirmer que les bourdons ou les cloches conjuguent parfaitement avec les vibrations des cordes vocales. L'émission sonore des bourdons traduit l'idée de l'exécution du jeu musical que le narrateur expose clairement :

*« car il fuse autant de ciels au ciel que de registres et de jeux dans un orgue ».*

L'extrait se poursuit avec la phrase :

*« un fond de voix céleste s'amplifie dans la stricte armature des gazomètres ».*

Cette dernière phrase, par l'expression « un fond de voix céleste » semble traduire la beauté harmonique et presque divine qui s'entend dans l'agencement de l'ensemble des sons émis. Ces derniers s'amplifient à travers les gazomètres qui font référence à la schématisation de la chose sonore en matière d'orgue. Les gazomètres sont « des grands réservoirs dans lesquels le gaz était stocké ». Ils sont donc certainement employés par le narrateur dans le but de décrire la forme physique de l'orgue et surtout donner une image de ces grands réservoirs par lesquels transitent tous les sons. Ceci en créant chez le lecteur avisé une sorte d'imaginaire musical à travers la représentation imagée.

De ce qui précède, nous dirons que Jacques Réda<sup>670</sup> dans cet extrait, expose de manière très intéressante l'intonation montante du son, à travers une série de vocalises naturelles notamment « le vent et la pluie » qui représentent respectivement, un instrument à vent qui émet des sons « gouttes d'eau ». Bien plus, il ne nous laisse pas sur notre faim puisque progressivement nous nous rendons compte que cet instrument à vent n'est pas isolé puisqu'il fait partie d'un ensemble instrumental: l'orgue. Nous avons avec Réda<sup>671</sup>, une démonstration de la puissance du son qui rend raison de l'amplitude de la structure phrastique.

---

<sup>670</sup>Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

<sup>671</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

Dans la même perspective d'idée, le Clézio<sup>672</sup> n'est pas en reste puisqu'à la page 49, nous relevons un exemple d'intonation montante assez particulière, qui se lit à travers les différentes caractéristiques des inflexions de la voix humaine. Les types de voix exposés par le narrateur relèvent du domaine vocal professionnel qui, par la suite, se matérialisent, semble-t-il par le chant. Ce qui permet d'établir un lien étroit entre notre exemple et la définition linguistique de l'intonation :

Les voix lançaient des bribes, des éclats, la musique, de l'accent mauricien qui montait, descendait, la voix grave d'Alexandre, les voix aiguës et chantantes des femmes, tante Pauline, tante Willelmine, tante Milou.

« ...les yeux bleus, les cheveux blonds... »

« Mon cher, je vous assure... »

« In-vrai-sembla-ble !

« Mais enfin, Seigneur Jésus ! »

Dans cet extrait, la caractérisation vocale des personnages fonctionne comme des signes présageant l'exécution d'un chant. La voix est dans un premier temps, caractérisée en tant qu'ensemble de sons émis habituellement dans la chaîne parlée, par plusieurs personnes, comme cela peut être le cas dans une rue populaire. Cela se lit à travers l'expression:

« *les voix lançaient des bribes* ». Cela suggère qu'il existe dans ce présent narratif, un univers bruitiste voire orchestral. Dans un second temps, ces voix sont énoncées dans une tonalité vocale très forte traduite par le terme "éclats", avant de finalement s'harmoniser en musique. Une fois la musique intégrée aux "bribes" et aux "éclats", les voix des personnages sont spécifiées en fonction de leur origine telle qu'énoncé par le narrateur dans la phrase suivante : « *de l'accent mauricien qui montait, descendait* ». Cette dernière phrase comporte une intonation montante, puis descendante (intonation alternative) qui intègre la notion d'accent et met spécifiquement en évidence l'intonation expressive de la voix d'un individu générant ainsi une augmentation de l'intensité du son par le biais des syllabes utilisées. En d'autres termes, l'intonation vocale est ici fonction de l'accentuation tonique de l'élocution du *sujet parlant*. L'intonation expressive de la voix textuelle rejoint ce que Charles Bally nomme la « *phonologie expressive* ». Elle met essentiellement en exergue les propriétés sonores du langage, notamment les caractéristiques de la langue orale. Bally écrit à cet effet :

---

<sup>672</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

« Il est hors de doute que des possibilités expressives se cachent dans la manière phonique. Il faut entendre par là tout ce qui produit des sensations musculaires et acoustiques : sons articulés et leurs combinaisons, jeux de timbres des voyelles, mélodie, intensité, durée des sons, répétitions, assonances et allitérations, silences, etc »<sup>673</sup>. p.63.

Toutes ces différentes caractéristiques linguistiques et phonologiques du langage oral, particulièrement l'accent, se vérifient par de nombreuses définitions notamment celle énoncée dans le *Dictionnaire de linguistique*:

L'accent est un phénomène prosodique de mise en relief d'une syllabe, parfois plusieurs, dans une unité (morphème, mot, syntagme)...Par sa nature, l'accent correspond à une augmentation physique de longueur, d'intensité et éventuellement de hauteur. Certaines langues privilégient ce dernier paramètre, comme les langues d'Extrême-Orient, le suédois, ou le grec ancien et le latin classique: on parle alors de ton....Dans les langues à accent d'énergie, la mise en relief s'effectue essentiellement par l'intensité, c'est-à-dire une augmentation de la force expiratoire (cet accent est appelé aussi accent d'intensité, accent dynamique ou accent expiratoire).<sup>674</sup>

Partant de cette définition, il apparaît que l'accent du personnage telle que traduit par le narrateur, est imprégné d'une expression vocale relative à une région particulière « l'île Maurice ». Cette expressivité vocale mais, également cette caractérisation régionale de l'accent, varie éventuellement selon l'orientation intonative voire d'intensité sonore de la voix du sujet. La variation qui relève du « ton » employé, notamment celui de l'île Maurice, s'opère dans l'extrait avec les verbes « montait » et « descendait ». Ces deux verbes traduisent deux accentuations vocales distinctes. La première représenterait une syllabe accentuée et la seconde une syllabe inaccentuée. Il y a donc un changement de fréquences sur la tonalité vocale dans la mesure où la voix du sujet augmente et s'abaisse. Les verbes « monter et descendre » sont des *morphèmes intonatifs successifs*, dont monter traduit « une intonation montante » et descendre « une intonation descendante ». Ces deux morphèmes intonatifs exécutent dans leur articulation, un certain cycle temporel qui débouche automatiquement sur la variation du son vocal émis. La suite de cet extrait expose la démonstration vocale en exploitant deux niveaux intonatifs du locuteur averti:

« la voix grave d'Alexandre, les voix aiguës et chantantes des femmes, tante Pauline, tante Willelmine, tante Milou. ».

---

<sup>673</sup>Bally (C.), *Le Langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1965. 159p.

<sup>674</sup> *Dictionnaire de Linguistique*, *Op.cit.*

Les différents types de voix, notamment *la voix grave d'Alexandre, les voix aiguës et chantantes des femmes*, traduisent la continuité sonore qui aboutit incontestablement à une sonorité vocale relative à la chaîne musicale. Autrement dit, puisque les premiers sons émis par l'ensemble des personnages sont uniquement de l'ordre d'une articulation habituelle de la chaîne parlée «*les voix lançaient des bribes, des éclats* » (puisque pouvant entraîner par exemple des réactions des récepteurs), avant d'intégrer la musique et de rentrer dans une accentuation vocale voire régionale du personnage, il n'en demeure pas moins que le relais harmonique notamment l'addition des voix grave et aiguës, et mélodique avec *les voix aiguës et chantantes des femmes* intensifie non seulement la puissance du son mais entraîne également ce dernier dans un autre registre : le chant. Nous notons donc un enchaînement continu entre le registre vocal et le registre musical. Avec le chant, l'intensité sonore atteint une forte capacité intonative dans la mesure où chaque phrase entonnée et chaque mot prononcé sont accentués à la fois par des *morphèmes intonatifs* continus et conclusifs. Nous relevons ces morphèmes intonatifs dans le chant suivant :

« ...les yeux bleus, les cheveux blonds... »  
« Mon cher, je vous assure... »  
« In-vrai-sembla-ble !  
« Mais enfin, Seigneur Jésus ! »

Ce groupe de *morphèmes intonatifs* enclenche l'expression phonique de la structure vocale du texte en la conduisant vers sa dimension phonologique. Autrement dit, la phonie des *morphèmes intonatifs* rend compte du caractère auditif du système grammatical.

## 2-La notion de timbre vocal dans la prose narrative

Le timbre est généralement associé au domaine vocal mais demeure aussi un concept applicable au domaine instrumental. Il désigne, en matière de vocalisation, la qualité vocale, acoustique propre à chaque individu. Il est relatif à la particularité sonore que comporte chaque voix humaine puisque dans son ouvrage *L'art du chant*, Roland Mancini affirme que

...le chant faisant appel au système nerveux, au système respiratoire et à la configuration de multiples organes, il ne peut y avoir de similitude entre deux chanteurs, et il ne peut donc exister deux instruments absolument identiques. A travers quelques principes généraux, il y a sinon autant de techniques que d'individus, du moins, autant de modes d'applications en vue d'un résultat commun.<sup>675</sup> p.8

Bien plus, à la page 9, il écrit: « *Le timbre est inné, sa coloration est passagère* »<sup>676</sup>

La communauté linguistique a également démontré, en s'inspirant de la science, que la qualité de la vocalisation humaine dépend de la formation des cordes vocales qui, selon qu'elles soient longues ou courtes, produisent une tension sonore spécifique. Cette interprétation va donner une définition assez intéressante :

Le timbre, ou Coloration, d'une voyelle ou d'une consonne est une qualité acoustique ou un ensemble de qualités acoustiques résultant du renforcement et de l'audibilité de certains harmoniques lors du passage de l'onde sonore à travers les différentes cavités du chenal phonatoire.<sup>677</sup>

Mancini quant à lui, donne aux pages 8-9, une définition plus scientifique de l'origine et du fonctionnement du timbre

Sur un ordre précis du cerveau, l'air expiré produit un son au contact des cordes vocales. Ce son, de hauteur déterminée, prend sa coloration et son intensité définitives selon la forme donnée au pharynx, et selon sa répartition dans les cavités résonnantes de l'ensemble crânien.<sup>678</sup>

---

<sup>675</sup> Mancini (R.), *L'Art du chant*, Paris, PUF, 1969. 126p

<sup>676</sup> Mancini (R.), *L'Art du chant*, *Op.cit.*

<sup>677</sup> *Dictionnaire de Linguistique*, *Op.cit.*

<sup>678</sup> Mancini (R.), *L'Art du chant*, *Op.cit.*

La notion de timbre adhère également au domaine instrumental en ayant les mêmes fonctions que celles de la voix. En d'autres mots, le timbre instrumental désigne la qualité ou la couleur acoustique de chaque instrument de musique. Comme la vocalisation humaine, chaque instrument émet un son spécifique en fonction de sa nature: instruments à vent, instruments à cordes, instruments à percussions. Autrement dit, chaque instrument émet une sonorité différente même lorsqu'ils émettent la même note de musique. La notion de timbre est donc très récurrente dans nos corpus, puisque pour lire la musique, il faut non seulement relever des marques acoustiques mais aussi des représentations vocales relatives aux timbres. Dans *Jazz*<sup>679</sup>, la notion de timbre est plutôt imagée. Nous le notons dans trois exemples, respectivement situés aux pages 37, 52 et 55. Le premier exemple est le suivant:

*"Même alors, en l'écoutant parler, les choses terribles qu'elle disait, il se sentait perdre le timbre de sa voix".*

Le second exemple s'articule de la manière suivante:

Celui qui se battait avec son fils et refusait de parler à son père. Parce qu'ils ne couvraient pas l'appareil quand ils parlaient au téléphone pour lui demander de sortir quand elle avançait lentement le long des couloirs, dans leurs bureaux, non plus qu'ils ne baissaient la voix en un murmure confidentiel...

Et enfin le dernier exemple et le plus intéressant se lit comme suit:

*"Malvonne ne voyait pas ce qui lui faisait gâcher un timbre à trois cents sauf le plaisir de savoir que le gouvernement livrait ses chaleurs à domicile".*

Dans le premier exemple, le timbre est annoncé pour rendre raison de la présence vocale du personnage et permettre au lecteur de se faire une représentation sonore. Il est quasi nominatif et semble laisser transparaître que le timbre vocal de Joe qui est supposé être grave, décroît en donnant une représentation sonore qui s'apparenterait au *baryton*. Le *baryton* fait partie de la classification vocale masculine par excellence qui demeure proche de la chaîne parlée ; ce qui le rapproche techniquement de notre extrait car Joe Trace, au moment de l'acte d'analyse narrative parle. Le timbre est donc imagé voire exposé de manière scénique et

---

<sup>679</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

requiert un effort de réflexion relatif à la qualité sonore de la voix de Joe Trace. L'expression « *perdre le timbre de sa voix* » met en relief semble-t-il, un jeu vocal qui permet de diminuer l'intensité de la voix en vue de clore un chant ou d'énoncer un signal d'enchaînement vocal par exemple.

Le deuxième exemple génère une réflexion non plus sur le baryton mais sur la voix basse. En effet, dans cet exemple, la narratrice traduit un ensemble de sons émis par deux personnages de sexe masculin qui sont finalement contraints de baisser leurs voix : « *non plus qu'ils ne baissaient la voix* ». Cet abaissement nous met sur la piste de la voix basse musicale. Cette piste est renforcée par l'expression « *murmure confidentiel..* », puisque les sons émis par un murmure sont souvent perçus par l'oreille comme un bruit sourd et confus qui, par l'addition de deux voix masculines, se révèle grave.

Enfin, le troisième exemple présente le timbre de manière assez exceptionnelle car il est utilisé dans un autre contexte. Il est énoncé comme la vignette servant à affranchir des lettres (le timbre postal). Cette autre contextualisation du timbre nous suggère une sorte de métaphorisation du timbre qui conduirait à établir un lien de cause à effet entre les particularités du timbre vocal et celles du timbre postal. Il semble que la narratrice veuille montrer l'importance du timbre dans ses différentes articulations langagières pour enfin établir une corrélation avec l'aspect vocal. Ces différentes articulations se lisent dans la définition du timbre postal.

*Le timbre postal serait un cachet permettant d'affranchir une lettre ou du courrier en vue de procéder à sa distribution. Il comporte plusieurs formes, plusieurs couleurs et se vend à différents prix.*

Nous notons dans cette définition, deux éléments de convergence avec celle du timbre vocal : la notion de qualité et de couleur. En effet, comme la voix humaine et la voix instrumentale, chaque timbre postal ou chaque ensemble de timbre postal détient une forme et une couleur spécifique puisque la forme inclut les dimensions de la vignette et la couleur les dessins. Chaque timbre émet un signal visuel particulier même si la fonction première demeure l'affranchissement puis la distribution. Il y a ici l'idée selon laquelle la forme et la couleur du timbre postal s'apparenteraient au mécanisme de fonctionnement des cordes vocales humaines, responsables de la spécificité du timbre. La narratrice semble vouloir dire qu'autant le timbre postal est indispensable à l'affranchissement d'une lettre, autant le timbre vocal est indispensable à l'harmonisation des variantes vocales dans le chant. Dans une autre

perspective, il semble que la notion de timbre vienne exposer l'ensemble des timbres vocaux des choristes textuels. En effet, chacun d'eux émet un timbre textuel différent comme l'est leur différent rôle ainsi que leur psychologie. Dans cet extrait, sont énoncés les timbres de celle que la narratrice nomme "l'écrivaine", Malvonne et Winsome le destinataire de la lettre. Ainsi, il semble que la narratrice trahit une tentative de reconnaissance du timbre de chaque choriste textuel. Ces timbres textuels ne sont pas clairement énoncés mais nous oriente vers une classification vocale qui est fonction non seulement du sexe de chaque protagoniste, mais aussi de leurs différents caractères.

Dans *les Ruines de Paris*<sup>680</sup>, la notion de timbre entendue comme "vignette postale" apparaît également. Le narrateur entraîne le lecteur dans le jeu subtil des combinaisons des mots, pour dire son timbre vocal ainsi que plusieurs autres. Nous le voyons à la page 63.

C'est alors que ma voix, au milieu de tant de silences, résonne avec l'étrangeté furtive des commencements. Il n'y a pourtant rien de bizarre dans le contenu de mes paroles: Des timbres à soixante centimes, en avez-vous? Mais, puisque c'est l'objet de ma course, il est vrai que j'ajoute après une pause: Il m'en faut cent, et que cette précision rend une note annonciatrice du drame, tandis que mon rôle rempli je me sauve vers la rue de Tolbiac.

Le narrateur commence son propos en énonçant l'émission de sa seule voix dans un endroit silencieux. Cette voix émet des sons qui se concrétisent par les phrases « *Des timbres à soixante centimes* » et « *Il m'en faut cent* ». Il semble que le narrateur veuille schématiser le cheminement de la tessiture vocale du soliste textuel. L'extrait traduit une sorte d'amélioration et d'évolution vocale du son dans la mesure où, la voix du soliste textuel passe de la simple voix aux paroles, avant de libérer les timbres. En d'autres termes, le narrateur dévoile une certaine chronologie de la structure vocale du protagoniste qui passe d'un usage sonore naturel de la voix à un usage spécifique voire musical. Cette schématisation vocale conduit le lecteur dans les prémices du domaine de la technique musicale vocale. Rappelons que la notion de timbre postal rejoint le timbre vocal dans la mesure où les deux notions sont soumises à loi de l'affranchissement (liberté). Le timbre postal a pour fonction d'affranchir une lettre ou un courrier mais le timbre vocal est libéré par les cordes vocales. Contrairement au timbre postal, le timbre vocal est le résultat du fonctionnement du pharynx et du larynx. Dans notre extrait, ce passage de la voix aux paroles puis des paroles aux timbres postaux semble décrire une voix en proie à de multiples déambulations de type vocal. Ces déambulations peuvent être des

---

<sup>680</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

jeux de voix qui, à travers leurs différentes possibilités intonatives, traduisent ce qu'on peut nommer « le trémolo ». Ce dernier est une technique vocale qui entraîne une variation rapide de la voix par le biais des vibrations ou des tremblements.

A la page 64, le narrateur dans le même esprit du timbre vocal parle d'un cri qu'il représente sous la forme "*d'une voix compacte : Mohammed, Mohammed*". Le terme « compacte » renvoie à ce qui est dense, touffu, épais, ferme, serré. La *voix compacte* nous suggère semble-t-il, une voix basse d'homme. A la page 65, le narrateur donne un autre type de timbre en citant l'expression « voix rêveuse »:

*« A haute voix rêveuse, il médite, suggère, disserte, pénétrant tous les replis de votre âme de buveur qu'il illumine de sa miséricorde et de son savoir ».*

Dans cet extrait, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la « voix rêveuse » est ici masculine et fait référence à une voix mixte. Elle est masculine parce que son titulaire est "il" et s'assimile au ténor léger dans la mesure où son exercice requiert l'utilisation de la tête par les expressions « il médite, son savoir », de la poitrine par les verbes et expressions « suggère, disserte, pénétrant tous les replis de votre âme de buveur ». De cet exemple, il ressort que le maître de chœur qui est le narrateur, semble transcrire le ténor léger en unissant, de manière symbolique, la voix de tête et celle de la poitrine. Les éléments du corps humain lui servent à dire et décrire le timbre vocal utilisé par le soliste textuel. A l'instar des timbres vocaux et postaux énoncés, nous sommes à la page 68, en présence d'un nouveau type de timbre: le timbre acoustique.

*"...il braquait son profil cabossé loin du jeune sauteur, et sa voix de clairon publiait mon peu d'enthousiasme offensant pour le Gris de Lille".*

L'expression « *voix de clairon* » met en scène un instrument à vent qui devient le comparant de la voix du personnage énoncé, notamment « Il ». Il s'agit ici pour le narrateur d'explicitier davantage le ténor léger et de mieux le caractériser. De ce fait, l'emploi du clairon devient la confirmation de la présence du ténor léger qui est la voix masculine la plus aigüe. L'emploi du clairon se justifie puisque le son qu'il émet est aigu et perçant et rejoint sensiblement dans le domaine acoustique, le son d'une trompette sans piston. Sa définition le démontre d'ailleurs:

Le clairon est un instrument à vent de la famille des cuivres. Cette sorte de trompette sans pistons, de perce conique plus grosse et de forme plus ramassée que la trompette, a une sonorité aussi claire, mais moins sèche...Il sonne à l'octave aigue de la trompette (4 pieds).

De ce qui précède, il ressort que l'étude du timbre chez Réda<sup>681</sup> demeure toujours assez symbolique lorsqu'interviennent des métaphores, des comparaisons et comme habituellement des combinaisons de mots capables d'extraire et lire la musique de la prose narrative. Contrairement aux autres narrateurs, Réda<sup>682</sup> laisse entendre généralement la musique de son texte en manipulant *les mots et les choses*<sup>683</sup> à sa guise. Pour lui, il y a association des mots avec les choses dans la lecture de la musique du texte littéraire. En d'autres termes, *les mots et les choses*<sup>684</sup> sont indissociables dans l'exécution narrative de la symphonie musicale, puisque les mots servent à dire la musique et les choses à l'entendre.

La notion de timbre chez Le Clézio<sup>685</sup> est assez intéressante à analyser comme ce fut le cas chez Toni Morrison<sup>686</sup> et Jacques Réda<sup>687</sup>. Comme Réda<sup>688</sup>, Le Clézio<sup>689</sup> associe à la structure sémantique et grammaticale de son texte, les différents types de combinaisons pour dire la musique de la prose. De ce fait, la notion de timbre pourra être analysée non seulement à travers l'expression vocale naturelle des personnages mais aussi par la vocalité des éléments de la nature qui se voient personnalisés par le narrateur. Cette nouvelle variété du timbre vocal, notamment celle attribuée aux éléments de la nature, vient élargir la liste des combinaisons phrastiques débouchant sur des signifiés de type acoustique. Chez Le Clézio<sup>690</sup>, nous notons trois sortes d'espèces vivantes douées d'un timbre; ce sont: l'espèce animale, l'espèce végétale et l'espèce humaine. Les deux premières espèces étant liées dans notre extrait, il serait préférable de commencer par leur analyse avant de toucher à celle de l'espèce humaine.

A la page 22, le narrateur personnalise les arbres et les pas des fauves par le biais de l'imagination d'Ethel :

---

<sup>681</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>682</sup>*Idem.*

<sup>683</sup>Expression empruntée à Michel Foucault dans son ouvrage *Les Mots et les choses « une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>684</sup>Foucault (M.), *Les Mots et les choses « une archéologie des sciences humaines*, *Op.cit.*

<sup>685</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>686</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>687</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>688</sup>*Idem.*

<sup>689</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>690</sup>*Idem.*

« ... et Ethel croirait entendre la rumeur dans les arbres, des cris aigus et rauques, le pas soyeux des fauves dans le sous-bois... ».

Dans cet exemple, les arbres et le pas soyeux des fauves parlent et chantent. Ils émettent des *cris aigus et rauques* qui sont naturellement des spécificités vocales attribuées à l'espèce humaine. Cette attribution des voix relevant uniquement de la technique vocale et ou musicale, suggère une certaine prestation du chant en chœur joué dans des octaves différentes. En d'autres termes, les arbres et le pas de fauves traduisent semble-t-il des voix d'un groupe de vocalistes constitué d'hommes et de femmes. Les arbres émettant des cris aigus représenteraient des voix de femmes notamment des *sopranos*, tandis que les cris *rauques* émis par le pas soyeux des fauves représenteraient des voix d'hommes qui pourraient être la *basse* ou d'autres voix de type masculin. Et enfin, nous avons la voix d'Ethel qui résonne comme une *mezzo-soprano*. Le narrateur dans cet extrait, se sert de l'osmose des éléments de la flore, la faune et l'espèce humaine, pour trahir l'existence d'un chœur textuel qui s'organise autour de plusieurs variations vocales. Nous les notons respectivement aux pages 36, 43, 57, 62 et 108 dans les phrases suivantes :

« ...et sa voix devenue rauque, étouffée, ne contrôlait plus son accent » ;

« ...Xénia s'est inclinée devant karvélis, et de sa voix un peu rauque, pas très élégante, elle a dit « j'ai une annonce à faire » » ;

...et cette voix étrange s'était fait entendre, haut perchée, un peu rauque, qui faisait un discours, par instants couverte par le bruit des applaudissements ou par la friture, il n'était pas facile de distinguer. Comme Ethel s'arrêtait pour écouter, sa mère a dit : « c'est Hitler. » Alexandre Brun avait une belle voix de baryton...

« ...la voix aigre de Talon montant sur les syllabes finales, une voix bonimenteur...sa voix grave, un peu traînante... »

« ...sa voix qui vibrait dans les aigus, emportée, pathétique... ».

Ces différentes variations vocales se caractérisent par de nombreuses octaves basses (voix rauque et grave), moyennes (baryton) et aiguës (voix aigre et aigue). Ces octaves clairement énoncées, rendent raison de l'exécution du chant en chœur. Elles sont exposées de manière à déterminer s'il s'agit d'une voix féminine ou masculine et de mettre devant chaque voix un nom. De ce fait, aux pages 36 et 43, la notion de voix rauque est précédée du prénom Xénia puis à la page 57, cette même notion ajoutée à celle de la page 108 notamment voix aigue sont attribuées à Hitler. Et enfin à la page 62, le baryton est attribué à Alexandre Brun. Cette présence des différentes octaves vocales semble accompagner l'exécution des sonates de *Schumann, les morceaux de Schubert, de Grieg, de Massenet, de Rimski-Korsakov* comme énoncé à la page 57 par le narrateur (il s'agit d'une simple évocation).

Chez Quignard, la notion de timbre est beaucoup plus plausible car, avec *Tous les matins du monde*<sup>691</sup> nous sommes rappelons-le, en présence d'une mélodie inspirée d'une musique réelle. Il apparaît en plus des différents timbres vocaux connus, une récurrence d'autres termes techniques faisant référence à l'organisation vocale d'une chorale mais également aux timbres d'un ensemble instrumental. Pour ce qui est des timbres vocaux, nous les relevons respectivement aux pages 47, 49, 58, 102 dans les phrases qui suivent :

« *Il cria soudain avec sa voix rauque* » ;

« *Il frémit parce qu'il avait reconnu sa voix. Une voix basse, du moins contralto* » ;

« *Vous entendez, Monsieur, cria-t-il, comment se détache l'aria par rapport à la basse* » ;

« *Votre voix est plus basse que jadis* ».

Dans ces articulations phrastiques de la voix des personnages, il semble ressortir que la structure textuelle à travers les mots, portent une mélodie singulière qui est celle de la mélancolie à laquelle sont en proie les personnages quignardiens.<sup>692</sup> Cette mélodie entonnée en chœur se joue sur une symphonie orchestrée par de nombreux types d'instruments à voix qui se justifient bien puisqu'ils sont nommément cités. Aux pages 44, 46, 57 et 83 par exemple, le narrateur décrit explicitement les instruments en présence dans le texte. Il s'agit respectivement des expressions : « *un violiste renommé* », « *viole* » « *...la main gauche des*

---

<sup>691</sup> Quignard, *Tous les matins du monde*, Op.cit.

<sup>692</sup> Adjectivation du nom Quignard.

*gambistes...»), « Il monta à la tribune et joua une pièce d'orgue. ».* Ici, ne sont nommés que les instruments à vent et à cordes notamment *la viole, la gambe, et l'orgue* qui, semble-t-il, s'harmonise le mieux. Chaque instrument détient un timbre particulier. La viole détient en général une variété de tessitures qui dépendent des accords joués. Dans notre analyse, les tessitures relevées sont celles qui se justifient par les différentes possibilités de la voix humaine notamment la *mezzo-soprano* relative à la voix de l'enfant, la *soprano* traduite par l'expression « *celle de la femme* » et les deux variantes vocales de la voix de l'homme notamment le *ténor* et la *basse* révélés par les participes « *brisée* » et « *aggravée* ». Cependant, l'emploi des sept cordes de la viole de Monsieur de Sainte Colombe n'est pas anodin puisque depuis la *vièle médiévale*, les violes sont montées de quatre à sept cordes. La *gambe*<sup>693</sup> a une tessiture généralement grave et enfin l'orgue<sup>694</sup> est un instrument dont la tessiture va du plus grave à l'aigu avec une grande puissance sonore. Considérant que chaque mot du texte est un fragment musical et sonore de la symphonie quignardienne<sup>695</sup> et que le texte est une partition codifiée, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle tous ces instruments de musique, exécutent *le Tombeau des Regrets* dans une gamme de "si" (p.47). La page 47 semble traduire, par le terme "Badinage" un moment sonore exécuté avec légèreté, gaieté et fantaisie durant une période d'improvisation. La note « si » constitue un indice majeur dans l'exécution de la symphonie mélancolique du musicien textuel.

---

<sup>693</sup>La gambe fait partie de la famille de jeux de fond de l'orgue. La gambe est appelée aussi viole de gambe. Les jeux « gambés », aux tuyaux de métal, se caractérisent par une taille étroite qui leur donne une sonorité plus mordante que celle des principaux. Surtout employés dans l'orgue symphonique de style romantique, ils sonnent à l'échelle normale (8 pieds), au grave et plus rarement à l'aigu (16 et 4 pieds). Cf. *Dictionnaire de musique*.

<sup>694</sup> Instrument à vent dans lequel les sons sont émis par des tuyaux commandés à partir d'un ou de plusieurs claviers, le vent les mettant en vibration étant fourni par une soufflerie. L'orgue est le plus ancien des instruments à clavier. Au fil des siècles, il est devenu l'un des plus riches et des plus complexes de tous les instruments de musique savante, celui susceptible de la plus grande étendue du grave à l'aigu et de la plus grande puissance. Ces caractéristiques, jointes à la diversité de ses timbres et à son emploi fréquent dans les lieux de cultes, l'ont fait surnommer « le pape des instruments » (Berlioz).

<sup>695</sup> Adjectivation du nom Quignard.

### 3-La répétition textuelle comme modèle d'exécution vocale et ou acoustique du chant en canon

L'exécution vocale en musique est régie par plusieurs dispositifs techniques visant à l'embellissement du chant (par souci d'harmonie). L'un de ces dispositifs, notamment le canon, nous interpelle car il semble que nos corpus en trahissent la présence. Mais qu'entend-t-on par canon ?

Selon le *dictionnaire de la musique*, le canon désigne

Un genre polyphonique caractérisé par la similitude des voix qui se reproduisent l'une l'autre avec un décalage dans le temps. On appelle antécédent la partie proposée en premier, conséquents les parties suivantes qui doivent être déduites automatiquement de l'antécédent, soit telles quelles, soit avec des modifications convenues à l'avance<sup>696</sup>.

En d'autres termes, le canon correspond à la reprise d'un même thème entonné par le leader vocal. Il est présent en littérature sous la forme de la répétition que Gérard Genette<sup>697</sup> nomme « *fréquence narrative* ». Il écrit à cet effet :

Ce que j'appelle la fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre le récit et la diégèse, a été jusqu'ici fort peu étudié par les critiques et les théoriciens du roman. C'est pourtant là un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et qui est d'ailleurs, au niveau de la langue commune bien connu des grammairiens sous la catégorie, précisément, de l'aspect<sup>698</sup>. p.145.

La fréquence narrative est un phénomène récurrent dans nos corpus. Elle détient plusieurs inflexions dont certaines se rapprochent directement de la notion de canon en musique. Il s'agit du *double*, de la *ritournelle*, de l'*anaphore* et de la *rengaine* que le *dictionnaire Larousse*<sup>699</sup> définit respectivement, suivant les différentes inflexions :

Le double désigne « *une quantité qui est égale à deux fois une autre* » ;

---

<sup>696</sup> *Dictionnaire de la musique, Op.cit.*

<sup>697</sup> Genette (G.), *Figures III, Op.cit.*

<sup>698</sup> *Idem.*

<sup>699</sup> *Dictionnaire Le petit Larousse illustré 2010, Op.cit.*

La ritournelle se définit comme « *une courte phrase musicale qui précède et termine un air ou sépare les strophes* » ;

L'anaphore s'énonce comme la « *reprise d'un mot ou d'un groupe de mots au début de phrases ou de membres de phrases qui se suivent, produisant un effet de renforcement, de symétrie. Ensemble des procédés de répétitions* » ;

Et enfin

*La rengaine qui se définit comme une « suite de paroles répétées à tout propos. Refrain populaire ; chanson à succès ».*

Toutes ces définitions sont caractéristiques de la chanson exécutée en canon puisque la répétition est déployée dans les œuvres suivant ces différentes inflexions. Dans *Jazz*<sup>700</sup>, nous entendons dans ce grand morceau de *Jazz textuel* plusieurs autres airs composés de groupe de mots, essentiellement isorythmiques. En d'autres termes, les voix chargées d'exécuter le canon respectent le même rythme que celui de l'*antécédent*<sup>701</sup>. Nous pouvons le lire respectivement aux pages 23, 30, 35, 37 et 40 dans lesquelles, ce procédé musical fonctionne par des reprises des mots, des phrases et d'expressions qui correspondraient à la rengaine :

« *Je m'excuse. Je m'excuse* » ; « *Philly ! Philly a disparu ! Elle a pris Philly !* » ; « *Peut-être. Peut-être...* » ; « *...encore et encore.* » ; « *Petit déjeuner à la voiture-restaurant. Petit déjeuner dans la voiture-restaurant. Bonjour. Petit déjeuner dans le wagon restaurant {...}* » « *Petit déjeuner* » ».

La répétition se déploie également sous la forme de l'anaphore à la page 32 par la reprise en double de l'expression « *ça sonnait* » en début de paragraphes, mais aussi par l'emploi des *formulations sylleptiques*<sup>702</sup> telles que « *de temps en temps, parfois* ».

De tous ces exemples, il ressort que l'air jazzique joué par le musicien textuel et exécuté éventuellement par les voix des choristes textuels, notamment ces nombreux personnages se

---

<sup>700</sup>Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>701</sup> L'antécédent est la partie proposée en premier dans l'exécution du canon. Elle est la partie référentielle qui sert de modèle à la répétition.

<sup>702</sup> Expression empruntée à Genette dans *Figures III* à la page 147.

succédant tour à tour dans la trame narrative, est un air protéiforme. Dans la même perspective, nous dirons que les multiples récits enchâssés qui viennent se greffer progressivement à l'histoire tripartite de Joe, Dorcas et Violette, permettent de mieux élucider cette technique dans la trame narrative. Ces récits enchâssés correspondent à chaque voix textuelle se déployant l'une après l'autre y compris celle de la narratrice, afin de construire un ensemble vocal harmonieux et mélodique.

Dans *Les Ruines de Paris*<sup>703</sup>, l'air jazzy semble régulièrement rythmé dans l'ensemble. Cette chronologie qui est aussi vocale qu'acoustique, laisse néanmoins transparaître de petits canons à deux voix exécutés à certaines parties du chant. Ils sont généralement brefs comme nous le notons respectivement aux pages 23, 57, 64 :

« *En avant, la femme du sergent,  
En arrière, la femme du pompier,  
Tout autour, la femme du tambour* » ;

« *A Marie ; à Marie et Marie* » ;

« *Puis quelqu'un à plusieurs reprises crie d'une voix compacte : Mohammed, Mohammed* » ;

Puis à la page 11, la fréquence narrative revient avec des *formulations sylleptiques*<sup>704</sup> dans la phrase suivante :

« *Quelques marches et la terre ensuite heureusement recommence : un sol uni, humble, très dur, où en traînant les lourds fauteuils qui vibrent et rebondissent, les enfants ont tracé des chemins de fer decauville en boucles* ».

A l'instar de l'aspect vocal, le soliste textuel donne également un coup d'envoi instrumental, afin de laisser les mots dirent leur musique. En effet, durant la longue promenade du personnage principal, ses pas génèrent un air musical qui s'harmonise au rythme de chaque instrument présent dans le texte. Il s'agit de la contrebasse (p.14), l'orgue (p.36) et la flûte (p. 12). Ces différents instruments notamment l'orgue et la flûte, semblent s'ajouter progressivement au jeu de la contrebasse, respectant ainsi la durée, voire le temps mis par

---

<sup>703</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>704</sup>Expression empruntée à Genette, *Op.cit.*

chaque pas exécuté par le soliste textuel. Cet agencement acoustique se construit à la manière d'un canon instrumental qui rappelle celui de l'orchestre philharmonique de Pachelbel<sup>705</sup> qui se déploie en Ré majeur et dont l'air est impulsé sur le ton de la basse. Dans cette ritournelle musicale, au premier instrument exécuté (antécédent), vient s'ajouter progressivement de nombreux autres instruments (conséquents) qui respectent la même durée temporelle ainsi que la mesure et la cadence initiées par l'antécédent. Ce canon s'exécute avec trois violes et une basse continue. Il n'est donc pas étonnant que certains antécédents soient répétés trois fois. Nous avons selon la symphonie pachelbelienne<sup>706</sup>, affaire à un canon orchestral comme cela semble être le cas dans *Les Ruines de Paris*.<sup>707</sup>

---

<sup>705</sup>Johann Pachelbel est un musicien qui écrit aux alentours de 1680 une pièce de musique de chambre baroque, dont fait partie son célèbre canon en Ré majeur débutant sur une basse obstinée. Ce canon se joue avec trois violons et une basse continue.

<sup>706</sup> Adjectivation du nom Pachelbel.

<sup>707</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

# Canon in D

Words & Music by Johann Pachelbel

$\text{♩} = 70$

D A Bm F#m G D G A

5

D A Bm F#m G D G A

9

D A Bm F#m G D G A

13

D A Bm F#m G D G A

D A Bm F#m G D G A

0-2-4 0-2 2-0 0 2-0-2-0 4-2 0 4-2 0 2-4-2-0 0 2-0 4-2 0 4-2

D A Bm F#m G D G A

2 0 3 2 2 2 0 3 4 4 4 2 2 7 0 5 7 5 7 0 5 5 6 7

D A Bm F#m G D

5-2-3-5-2-3-5 0-2-3 0-2-3 2 3-5 2-4-2-0-2 0-2 0 0 2-0 4-2-4-2-0-2-4 0-2-4

G A D A Bm F#m

0 2 0-2-3 2 0-2-3 0-2-3-5 2 3 0-2-0 3 2-3 0-2-0 3-2 3 2-3 3-2-3

G D G A D A

0 3-2-0 2-0-2-0 0-2 0-2-3 0-3-2-3 2-0-2-3-5-3-2-3-0-2 2 3 0-2 3 2 2-3 0-2





Chez Le Clézio<sup>708</sup>, la répétition est traduite par plusieurs ritournelles phrastiques qui font, en réalité, partie de cette grande ritournelle de la souffrance narrative. Elle se construit d'abord par une succession de deux voix, puis trois voix avant de revenir sur deux voix formant ainsi un canon varié et toujours en mouvement. Contrairement au canon de référence « *Frère Jacques* », dont la mesure est régulière et fixe (un antécédent suivi d'un conséquent), le canon vocal dans *Ritournelle de la faim*<sup>709</sup> semble être discontinu voire arythmique. Dans la macrostructure générale, les voix d'Ethel, de Xénia, de Monsieur Soliman, d'Alexandre et Justine sont substituées à de nombreuses autres voix durant les conversations de salon (p.47, 69), les regroupements de personnages à la mairie et ainsi qu'à la gare durant la guerre. Cette substitution vocale serait plus un canon vocal orchestral composé de nombreux choristes textuels chantant, parfois successivement, et parfois en synergie. A la page 61 par exemple, nous pouvons lire l'un de ces canons vocaux :

C'était comme une seule journée, toujours la même. Les bruits de la discussion enflaient, résonnaient dans la grande pièce, tout le monde parlait en même temps, Justine, Pauline et Milou avec leurs voix chantantes, Alexandre, et les invités, la générale Lemercier, le colonel Rouart, Maurel, la professeur de piano Odile Sévérine, et toujours l'insupportable Claudius Talon qui, depuis l'incident du corridor, évitait de regarder Ethel.

Dans cet extrait, nous lisons clairement l'exécution d'un chant en canon à travers les *formulations syllepriques*<sup>710</sup> notamment « *Toujours la même, en même temps* ». Ces formulations ne sont pas exhaustives. Nous notons d'autres comme : « *toujours, au moins une fois par mois* (p.25) ; *En même temps* (p.26) ; *chaque instant* (p.36), *Elle répétait* (p.44), Elle n'inventait pas de gros mensonges, *elle ne parlait pas de leçons de piano, de répétitions à la chorale* (p.45), *chaque premier dimanche du mois* (p.47) ». La syllepse narrative<sup>711</sup> a donc dans le texte, une valeur musicale incontestable puisqu'elle permet d'harmoniser les voix textuelles. En d'autres termes, elle permet d'entendre, à travers le chevauchement continu des mots, une musique chantée en canon et accompagnée d'un piano. L'aspect acoustique fait donc partie de ce canon vocal orchestral. La notion de répétition ou de canon, ne se déploie pas seulement sous la forme sylleprique ; elle se déploie aussi sous forme d'anaphore aux pages 20; 59;78 ; de rengaine aux pages 22; 37; 49 et de doubles aux pages 27; 59. Concernant les répétitions anaphoriques nous notons respectivement:

<sup>708</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, Op.cit.

<sup>709</sup> *Idem*.

<sup>710</sup> Expression empruntée à Genette dans *Figures III*, Op.cit.

<sup>711</sup> *Idem*.

« C'est ici que monsieur Soliman veut aller.

C'est dans une clairière, un peu en retrait du lac. » p.20;

« L'ennemi, ne pas se tromper d'ennemi, il est ici, à l'intérieur, dans nos murs.

L'ennemi de l'intérieur, vieux refrain de la droite nationaliste. » p.59;

« Le juif contre-productif...

Le juif n'est pas comme nous... » p.78.

Pour ce qui est des rengaines, nous avons:

« Quelque chose tremble. Quelque chose d'inachevé.... » p.22;

« Quelquefois elle avait l'impression d'être un jouet, le jouet de ses illusions, ou le jouet de cette fille..... »p.37 ;

« ...chiens fous, chiens assis, chiens couchés... ». p.49.

Et enfin concernant les doubles, nous notons:

« C'est long, c'est long. ». p.27 ;

« Riez, riez, ». p.59.

Chez Quignard<sup>712</sup>, nous notons, à travers la structure des codes textuels, un parfait exemple du «frère Jacques» des temps modernes. Même si le texte est en prose, l'alignement des éléments répétés ne fait aucun doute ; ils s'organisent presque tous sous la forme de l'anaphore. L'alignement n'est pas strictement successif mais, les éléments repris suivent un certain enchaînement significatif dans la prose. Nous le relevons respectivement aux pages 11,45, 47, 82.

« Au bout de trois ans, ....

---

<sup>712</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

Au bout de cinq ans... » ;

« Monsieur de Sainte Colombe haussa les épaules.

Monsieur Marais, la perruque à la main, comme il la tripotait...

Monsieur Caignet qui l'avait gardé durant presque un an...

Monsieur Maugars : c'était le fils du violiste... » ;

« Au moins dites-moi pourquoi !

Au moins laissez-moi... ».

« Marin Marais se cacha dans l'encoignure de la fenêtre la plus proche.

Marin Marais.

Marin Marais sorti de son encoignure.....

Marin Marais rit, l'embrassa et s'esquiva en se précipitant ».

De ce qui précède, nous concluons en disant que la notion de canon dans *Tous les matins du monde*<sup>713</sup> est généralement associée à la chose acoustique qui est représentée soit par l'emploi d'un instrument de musique soit par un élément qui le représente indirectement. A la page 82 par exemple, à l'instar de l'alignement anaphorique du nom « *Marin Marais* », nous avons la présence des mots comme : « *gammes, tierce et quinte* ». Ces derniers termes trahissent sans ambiguïtés le fait selon lequel dans cet extrait, nous sommes dans l'un des nombreux fragments de la symphonie instrumentale de Monsieur de Sainte Colombe nommée *le Tombeau des regrets*. A la page 45, le narrateur attribue indirectement un instrument de musique à Monsieur Maugars :

« *Monsieur Maugars* : c'était le fils du violiste ».

Bien plus, il établit une relation entre Monsieur de Sainte Colombe et une représentation musicale :

---

<sup>713</sup>Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit.

« *Quand il le reçut, Monsieur Maugars lui demanda s'il avait entendu parler de la renommée de Monsieur de Sainte Colombe et de sa septième corde* ».

Dans ces deux exemples, nous lisons et écoutons une symphonie en cours d'exécution dans laquelle interviennent deux violons. De ces deux violons utilisés simultanément, puisqu'employés sur la même page, celui de Monsieur Maugars semble représenter l'antécédent et celui de Monsieur de Sainte Colombe le conséquent. Nous pouvons pousser la réflexion plus loin en disant que le premier violon a une tessiture aigüe et que le second est plutôt un violon à tessitures multiples à travers les nombreuses gammes utilisées par Monsieur de Sainte Colombe dans ses nombreux jeux acoustiques. Ces nombreuses tessitures acoustiques résultent des sept cordes de la *viole de gambe* du protagoniste accordée de la tessiture la plus aigüe à la plus grave comme l'exprime le narrateur à travers les diverses inflexions de la voix humaine:

« *...il avait conçu un instrument en bois qui couvrait toutes les possibilités de la voix humaine : celle de l'enfant, celle de la femme, celle de l'homme brisée, et aggravée* ». p.45.

## Chapitre IV

### Esthétique et dissémination de la prose narrative

Esthétique et dissémination sont deux concepts conjoints car, l'un et l'autre touchent la construction du style de l'auteur. Dans ce chapitre, nous traitons fondamentalement, les questions liées aux bruissements<sup>714</sup> symphoniques des mots et surtout à leur prestation phonique dans nos corpus. Il s'agit de montrer que, comme en musique, le texte littéraire peut laisser transparaître une ossature fragmentaire dont chaque élément détient une structure phonatoire et articulatoire singulière. Autrement dit, la structure narrative est pour nous, un prétexte pour montrer comment le texte littéraire peut s'organiser comme une partition musicale. Nous allons du principe selon lequel, si la symphonie musicale, avant d'être exécutée, existe au préalable, sous forme de partition c'est-à-dire sous sa forme symphonique ou musicale fragmentaire, alors le texte littéraire par le biais de la discontinuité<sup>715</sup>, procède de la même manière. Rappelons que les notions de discontinuité<sup>716</sup> et de partition ont en commun la division, le partage d'une structure en parts, comme le montre d'ailleurs la proximité de leurs deux définitions. En musique, la partition désigne

*l' « ensemble des parties d'une composition musicale réunies pour être lues simultanément ; feuillet, cahier où ces parties sont transcrites ».*<sup>717</sup>

Cette définition est clarifiée par celle liée au domaine mathématique qui donne un sens très intéressant à la notion de partition. La partition désigne en mathématique, plus précisément en algèbre,

*« Une partition d'un ensemble, famille de parties non vides de cet ensemble, deux à deux disjointes et dont la réunion est égale à l'ensemble ».*<sup>718</sup>

---

<sup>714</sup>Les bruissements désignent les sons émis par la langue. Ce terme est emprunté à Roland Barthes.

<sup>715</sup>La discontinuité est l'absence de chronologie, de linéarité. Dans le récit, elle est l'expression de la rupture de la trame narrative en plusieurs fragments d'ordre esthétique voire formel.

<sup>716</sup>La discontinuité, *Op.cit.*

<sup>717</sup>Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré 2011, Op.cit.*

<sup>718</sup>*Idem.*

Cette dernière définition rejoint et participe à notre cheminement analytique car il met en exergue les notions d' « ensemble » et de « sous-ensemble » qui conduisent la prose dans l'exploration du *fragment narratif* au même titre que le *fragment sonore* relevé dans une partition. Ainsi, elles (les deux définitions précédemment citées) permettent de considérer la notion de partition comme un ensemble X composé de multiples sous-ensembles X1, X2 dont la fonction est d'exprimer la spécificité de chaque fragment tout en s'assurant que chacun d'eux participe à un moment donné, au fonctionnement du système langagier. Bien plus, chaque sous-ensemble comporte d'autres ensembles, entraînant une dispersion voire un éparpillement des fragments textuels ou sonores que l'on nomme aussi sous le vocable de *Discontinuité*.<sup>719</sup> Cette dernière permet de lire et entendre les sons traités dans les corpus, en exposant les *figures musicantes*<sup>720</sup> employées pour la circonstance. L'étude de ces fragments textuels et sonores nous conduit dans l'univers des perceptions auditives qui permettent au lecteur de percevoir et entendre la musique des trames narratives qui débouche inévitablement sur l'aspect phonologique des phénomènes textuels. En effet, chaque texte, à travers les mots, produit un univers sonore indépendant qui détient un fonctionnement autonome ; ce qui s'explique par la disparité stylistique de chaque auteur. Dans ce cas de figure, il est nécessaire d'entreprendre une étude des invariants musicaux dans les trois corpus, afin d'en tirer un ensemble important de sonorité dans la prose. Les invariants dont il s'agit ici, sont les fragments de sons à l'origine du bruissement<sup>721</sup> du texte. Ces invariants qui sont exclusivement sonores, sont repérables par l'allitération ou les répétitions des mêmes sons clairement captés par l'oreille. En d'autres termes, l'allitération permet de déterminer et d'entendre les sons récurrents exposés dans les trois corpus par le biais d'articulations impliquant l'appareil phonatoire humain et son entourage ; il s'agit des cordes vocales, des cavités buccales, du palais, des dents et les lèvres. Ce chapitre a pour particularité d'opérer une rupture entre le texte –narré et la symphonie qu'elle produit. Entre autres, le texte littéraire cesse d'être uniquement, un ensemble des faits narrés puisque les matériaux linguistiques le constituant se sont émanciper, ils sont devenus des sons perceptibles par l'oreille. Ainsi, les mots vont opérer une sorte de transformation en matériaux sonores de sorte que le lecteur cesse de lire la prose narrative pour l'écouter. Il y a comme une certaine alchimie grammaticale et syntaxique qui s'opère dans le croisement du couple *mot/son*. Les notions d'écriture de la fragmentation et d'allitération, rendent notre sens de l'écoute plus

<sup>719</sup>La discontinuité est l'état de rupture d'un récit, le non respect de la chronologie narrative mais aussi, l'éclatement des structures narratives.

<sup>720</sup> L'expression « figures musicantes » traduit l'ensemble des mots phoniques,

<sup>721</sup> Terme emprunté à Roland Barthes qui désigne le bruit ou le son émis par les mots.

agréable avant d'écouter et déterminer une musique que l'on peut qualifier de postmoderne avec la translinguistique. Cette dernière va statuer sur la formation d'une musique qui a opéré une traversée assez longue dans son processus de construction esthétique. Constamment encline à l'improvisation, au mélange des genres, elle apparaît comme une musique hybride, rejetant les règles trop orthodoxes de la musique traditionnelle et revendiquant une totale liberté esthétique. Dans nos corpus, la translinguistique est lisible par l'intrusion des langues différentes de celle utilisée par le narrateur notamment la langue française. Dans *Tous les matins du monde*<sup>722</sup> et *Les Ruines de Paris*<sup>723</sup>, nous relevons spécifiquement, la présence d'un langage musical. Chez Quignard<sup>724</sup>, aux pages 21, 47, 69 et 91 par exemple, le musicien textuel utilise respectivement un jargon musical qui relève du domaine technique : « *Arpèges, Si, gammes, des bribes de musique...* » et chez Réda<sup>725</sup> aux pages 13, 14 et 23, nous notons les codes musicaux suivants : « *contre-ut, Pizzicato, croche, double croche, noire pointée, soupir* ». Dans *Jazz*<sup>726</sup>, l'utilisation de l'Argot ne nous laisse pas indifférent puis qu'il permet non seulement, d'identifier un peuple ou une communauté (les habitants d'Harlem) mais aussi d'établir avec cette communauté, une correspondance avec un genre musical particulier : le Jazz. Cette communauté identifiée, notamment la population noire américaine, détient un langage propre qui participe à l'émergence du Jazz. Nous relevons à cet effet, des expressions comme *foutre en l'air* (p.12) et *les mauvais trucs* (p.15), qui assurent un transfert esthétique d'ordre langagier avec la musique de Jazz qui est, au départ, considérée comme la musique du ghetto. En d'autres termes, à chaque langue correspond un genre de musique qui naît de l'appartenance sociale d'un groupe d'individu. Et enfin chez Le Clézio<sup>727</sup>, le musicien textuel fait intervenir :

La langue Russe à la page 44 :

« *Kak pajivaïetie ? ; ia znaïou gavarit pa rousski* » qui est sans cesse parlé par Xénia.

La langue créole (le mauricien) à la page 50 :

« *alors nous ti faire coquin avec les mangues... ; c'est noyaux Kili !* »

<sup>722</sup>Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, Op.cit.

<sup>723</sup>Réda (J.), *Les Ruines de paris*, Op.cit.

<sup>724</sup>Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, Op.cit.

<sup>725</sup>Réda (J.), *Les Ruines de paris*, Op.cit.

<sup>726</sup>Morrison (T.), *Jazz*, Op.cit.

<sup>727</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, Op.cit.

L'Argot à la page 95 :

« *Moi, il faut que je rentre dare-dare* »

Le néerlandais à la page 116:

« *Oxmuldeeran, ananper, diesteehalmaarich, sarem, sarem* »

Et l'allemand à la page 146 :

« *Heimschaffungs-Bestätigung  
der Flüchtlinge durch Strassenverkehr* ».

Ces caractérisations langagières sont à l'origine d'une formalisation de nouveaux genres musicaux qui s'apparentent à l'esthétique baroque comme certains courants postmodernes à l'exemple du *baroque en roll*<sup>728</sup>.

---

<sup>728</sup>Le baroque n'roll est un genre musical des temps modernes dont le jeu est complètement en marge des genres codifiés comme le rock. En d'autres termes, son exécution relève d'une déconstruction musicale, d'une distribution presque éparse des sons, qui frise la cacophonie.

# 1-Écriture et fragmentation sonore

Le récit tel que nous le concevons maintenant ne se limite plus à la seule structure textuelle, c'est-à-dire à un ensemble dans lequel se succèdent les séquences narratives. Il est désormais à appréhender comme un ensemble de sons générant un protocole langagier particulier. Il est donc plus que logique de considérer chaque mot du texte comme un son ou un fragment de son qui compose la structure symphonique du texte. Ce dernier (le texte), peut laisser transparaître par sa construction formelle, une ressemblance avec la partition musicale. Sous cette forme techniquement fragmentaire (la partition), la symphonie n'est qu'un ensemble de codes numériques et sonores notamment les notes, les clés de notes, les figures de silence, les figures de notes mais aussi les tablatures, qui doit impérativement aboutir à la transcription de **la hauteur**, **la durée**, **l'intensité** et le **timbre**. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Marcelle Soulage dans son œuvre *Le Solfège*, en distinguant les paroles et les percussions rythmiques du son musical:

« *Le son musical se distingue de ceux-ci quand on peut calculer et varier la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre* ». <sup>729</sup>p.19.

C'est donc la combinaison de ces quatre éléments qui compose une partition musicale. Soulignons que les structures narratives de nos corpus exposent de manière esthétique et formelle ces quatre éléments. La **hauteur** et **l'intensité** ont été analysé par le biais de l'intonation montante qui a pour vocation de traduire l'amplitude des sons vocaux et acoustiques dans la structure narrative ; **la durée** exposée par les allures narratives de Gérard Genette<sup>730</sup> notamment la pause traduite par de nombreuses ruptures de types analeptiques (chez Le Clézio<sup>731</sup>, Morrison<sup>732</sup> et Quignard<sup>733</sup>) mais aussi proleptiques (chez Le Clézio<sup>734</sup> et Morrison<sup>735</sup> en particulier) ; la cadence narrative et le tempo conduits par la succession continue des noires (séquences narratives chronologiques) correspondant à la vitesse ; la tripartition permettant de comprendre que la rythmique textuelle notamment celle du texte de

---

<sup>729</sup> Soulage (M.), *Le Solfège*, Paris, PUF, 1969. 122p.

<sup>730</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

<sup>731</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>732</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>733</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>734</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>735</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

Toni Morrison<sup>736</sup> en particulier, s'exécute en valse; et enfin **le timbre** qui se déploie dans nos corpus de manière singulière et laisse transparaître la présence d'une musique vocale et acoustique. Dans cette perspective, nous dirons que les trames narratives étudiées, sont des textes-partitions dont le jeu symphonique (le récit) est rendu possible par le déchiffrement des codes textuels par le *lecteur-musicien*. La symphonie textuelle est donc en état d'éclatement, de fragmentation comme l'est le protocole d'émission des harmoniques. Rappelons à cet effet que lorsqu'un son est émis, il suit un protocole langagier jusqu'à son accomplissement acoustique. Bien plus, le son s'éclate en formant des ondes sonores ou harmoniques dont la mission est d'assurer le cheminement du code acoustique jusqu'à l'oreille de l'interlocuteur. Les harmoniques représentent le processus de transformation du son en un langage dit acoustique. Ce procédé fragmentaire du son est mieux explicite dans le cadre du traitement informatique de la chose sonore car, lorsque le son des notes de musique partent d'un instrument musical à un ordinateur par exemple, ils se transforment en codes informatiques ; ce qui assure le transfert des données sonores et acoustiques en données électroniques pour intégrer les logiciels d'enregistrements. Les sons vocaux suivent également le même cheminement. La voix du choriste subit une transformation acoustique lorsqu'elle est subordonnée au microphone qui capte les vibrations sonores et les transforme en électricité (langage électronique). Le microphone transforme les ondes vocales en protocole de communication électronique, lequel se traduit comme un signal. Le transfert vocal est donc possible grâce à un faisceau électronique de signaux qui commence par le microphone et s'achève par l'enregistrement informatique via les logiciels de musique. Dans cette dissémination acoustique, se joue un langage de *programmation*<sup>737</sup> électronique ponctué par un vocabulaire spécifique et des règles de ponctuation destinées à décoder et exploiter les programmes utilisés. Plus fondamentalement, la voix humaine ou phonation humaine qui constitue l'instrument le plus ancien dans l'histoire de la musique, procède également par une (d'une) programmation du système laryngo-pharyngien. Scientifiquement étudiée, la voix humaine provient de l'envoi d'air qui émane de deux cordes vocales en vibration. Ces cordes vocales sont situées dans le larynx et sont amplifiées par des organes dit résonateurs comme le pharynx, la cavité buccale et les fosses nasales tous reliés par le cerveau. Ici l'action acoustique de la voix est programmée dans les détails par le système anatomique humain et subit une transformation en fonction du sexe du sujet qui émet le son. Cette transformation se

---

<sup>736</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>737</sup>La Programmation vient de programme c'est-à-dire une forme électronique d'un algorithme exprimé dans un langage de programmation –un vocabulaire et des règles de ponctuation destinées à exprimer des programmes.

remarque au niveau de la diction. En réalité, les protocoles électroniques de transmission acoustique, sont calquées sur le fonctionnement du système laryngo-pharyngien de l'Homme. La transformation de la chose sonore se lit également dans le texte littéraire à travers sa formalisation et surtout sa modélisation. En effet, le texte littéraire entendu comme « *macrostructure narrative* », n'est finalement qu'un ensemble de morphèmes grammaticaux qui véhicule par le style de chaque auteur, une harmonie des vocables sonores. Autrement dit, dans cette succession des séquences narratives alimentée par l'intensité dramatique, se crée un faisceau de signification de la structure formelle et sémantique qui permet de transformer les mots en sons. Les figures sonores en cause vont être repérées à travers le phénomène de la discontinuité<sup>738</sup> narrative qui donne au texte littéraire une ossature de partition musicale. Comme la singularité de toutes les partitions existantes, chaque structure formelle de nos corpus rend compte de la discontinuité<sup>739</sup> narrative de manière distincte. Chez Quignard<sup>740</sup>, cette ossature musicale est rendue possible par :

- les multiples analepses liées au vécu passé des personnages comme c'est le cas aux pages 40 et 41 où sont narrés les souvenirs de la vie musicale de Marin Marais au château du Louvre ;

- une intertextualité musicale liée à l'insertion des codes musicaux comme : les gammes (p.69), les accords (p.13, 21, 65, 71), les arpèges (p.21), compositions (p.22), la tierce (p.82), la quinte (p.82), le soupir (p.13), les partitions roulées (p.35), le badinage en si (p.47) ;

- des expressions comme « *Mais ce ne sont que des noires et des blanches sur du papier !* » (p.74), mais aussi,

- des pièces musicales de Monsieur de Sainte Colombe comme *Les Pleurs*, *la Barque de Charon* (p.81), *Les Enfers*, *l'ombre d'Enée* (p.108) et *Le Tombeau des Regrets* (p. 9, 35, 36, 108, 115). Les codes musicaux ou fragments acoustiques énoncés dans l'œuvre de Quignard<sup>741</sup>, remplissent une fonction de localisation acoustique de type partitionnel. Aussi, l'emploi de l'expression « *Badinage en Si* » (p.47) semble donner le ton et la gamme de la symphonie quignardienne. La gamme de « *Si* » donne une possibilité d'exécuter le *Tombeau des Regrets* car, en musique, elle correspond à une combinaison des notes formant ce qu'on

---

<sup>738</sup> La discontinuité, *Op.cit.*

<sup>739</sup> *Idem.*

<sup>740</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>741</sup> *Idem.*

peut nommer : un accord en gamme de « *Si* ». La symphonie textuelle passe alors, avec la note de « *Si* », du fragment textuel au fragment acoustique.

Chez Le Clézio<sup>742</sup>, le panorama musical s'énonce sur un ton fragmentaire dans le fond et sur la forme. Le fond ou contenu sémantique et lexical du récit est, de prime abord, éclaté par de multiples récits enchâssés à l'histoire de la vie d'Ethel qui est, elle-même, séquentialisée de manière anarchique car le narrateur fait osciller la trame narrative entre son enfance et ses treize ans. Nous pouvons également relever les récits de Xénia dont l'auteur narre en même temps l'histoire de sa famille(p.28) ; d'Alexandre, père d'Ethel qui a ruiné sa famille(p.47), de Justine, de Maude, maîtresse d'Alexandre et bien d'autres personnages. Concernant la notion de forme, la structure de l'œuvre de Le Clézio<sup>743</sup> se révèle riche et très variée. En effet, la structure formelle est partitionnée en sections intitulées respectivement : la maison mauve (p.15), la chute (p.91) et le silence (p.135), et dans chacune d'elles se dessine une autre dissémination structurelle. Cette déconstruction formelle est d'abord de l'ordre d'une distribution non équitable des sous-sections. Dans La Maison Mauve nous relevons six sous-sections : *Ethel* (p.17) ; *Xénia* (p.28) ; *Conversations de salon* (p.47) qui contient une sous-section intitulée *Les choses se sont précipitées* (p.64) ; *Conversation de salon (suite)* (p.69) qui contient également une sous-section notamment *Toujours le même bruit* (p.77). Dans La Chute nous en relevons deux : *C'est par Xénia* (p.93) et *Le Pouldu* (p.125) ; et enfin dans Le Silence nous comptons quatre sections dont trois sous-sections : *Le silence sur Paris...* (p.137), *1942* (p.143), *La faim* (p.152), *Ils sont partis à l'aube...* (p.173), *Adieu* (p.184), *Aujourd'hui* (p.199) et *Les dernières heures* (p.206). Nonobstant la répartition des sous-sections dans les parties énoncées, nous notons en plus, une autre fragmentation formelle dans les sections ou les sous-sections déjà fragmentées. Dans la section *conversation de salon (Suite)* (p.69-89) par exemple, nous relevons une insertion des dialogues dans la sous-section « *Toujours le même bruit* ». Ces dialogues révèlent une multiplicité des voix narratives en présence, laquelle rompt avec le modèle traditionnel narratif. Nous relevons ensuite, des chants entonnés par les choristes textuels qui rendent raison d'un mélange de genre notamment « *le roman et le chant* » (p.69-70) :

Justine avait une voix claire, un peu flûtée, une élocution impeccable, elle détachait chaque syllabe, elle faisait sonner chaque consonne. Elle chantait cet air pour la première fois en public :

Ell-e me dit quelque cho-ose

---

<sup>742</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>743</sup> *Idem.*

Me tourmente- et j'a-perçus  
Son cou de nei-ege et-des-sus  
Un pe-e-etit-t-insec-te ro-ose !.

Nous relevons également une disposition particulière des fragments dialogiques dans la macrostructure narrative. Ils sont considérablement décalés du reste du texte. C'est le cas aux pages 72, 73, et 74 (pages à scanner).

La forme des dialogues donne un autre visage à la structure textuelle qui se démarque ainsi de l'ensemble du texte. Dans cette même dynamique formelle, nous notons aussi les phénomènes à l'origine d'une fragmentation visuelle du texte, il s'agit des différentes listes énoncées. A la page 20, le narrateur énonce un écriteau contenant *les noms de vieilles colonies françaises* :

REUNION  
GUADELOUPE  
MARTINIQUE  
SOMALIE  
NOUVELLE-CALEDONIE  
GUYANE  
INDE FRANCAISE

Cette liste a deux particularités. La première et la plus évidente réside dans le fait qu'elle ne passe pas inaperçu puisque le fragment est construit singulièrement. La deuxième est plutôt liée au fait que le narrateur l'a mise en gras. Cela permet d'affirmer que cette structure n'est pas anodine et qu'elle a une fonction bien définie : celle d'être remarquée par le lecteur. Ce phénomène n'est pas un cas isolé car, il existe plusieurs autres listes dans le texte. Nous ne pouvons toutes les citer mais elles sont respectivement repérables aux pages 140, 141, 199, 200 et 202. Regardons par exemple celle des pages 140 et 141 (partie Le Silence) :

*Aksebrad*  
*Achtenkiem*  
*Abramowski*  
*Astrowicz*

*Berger Gidel*  
*Blumkind*  
*Braun*  
*Cahen*  
*Chapochnik*  
*Corn*  
*David*  
*Fain*  
*Fatermann*  
*Finkielstein*  
*Foncks*  
*Fridman*  
*Galazka*

Dans cet exemple, la liste est située au centre et non à droite comme celle de la page 20. La forme a changé d'aspect. Cette configuration de la nouvelle liste, trahit une autre forme de fragmentation d'ordre esthétique, notamment, celui du style d'écriture choisi par l'auteur. La première liste est en grand caractère (police 14) et en gras tandis que, la seconde est en police 12 et en italique. Il y a donc une modélisation discontinue de la structure formelle car le mélange de style agit incontestablement sur l'aspect visuel et physique du texte. L'esthétique du fragment est loin de s'arrêter là chez Le Clézio<sup>744</sup>. Nous notons d'autres types de fragments peu courants dans les textes du XX<sup>ème</sup> siècle comme l'insertion d'image (p.117) :

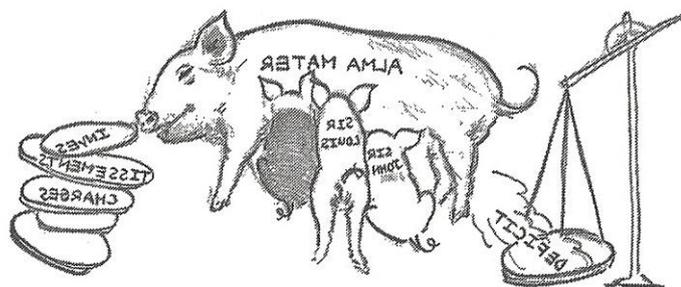


Figure 20: Image d'illustration du texte de Le Clézio.

<sup>744</sup>Le Clézio (J-M-G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

L'insertion du contenu d'une lettre (p.183) :

L'écriture au crayon s'effaçait déjà. Elle a lu :

*Chaque seconde sans raison je pense à toi  
Tes yeux ta voix  
La façon que tu as de ne pas finir tes phrases  
L'odeur de ton visage  
Tes cheveux mouillés  
La marée qui montait en nous quand nous couchions  
dans le sable  
Les épines que je retirais de tes pieds quand nous marchions sur les dunes  
Tu as vécu chaque seconde avec moi dans la vulgarité  
des baraques à Southampton  
À Portsmouth  
À Penzance  
Et demain je toucherai le sol de France  
Je te toucherai*

Et enfin l'exposition écrite d'une carte géographique des camps de concentration (p.203) :



formalisation et la modélisation de la structure formelle dépendent de la singularité de leur style, mais dans *Jazz*<sup>751</sup>, elle est exposée de manière plus singulière. En effet, chez Toni Morrison<sup>752</sup>, la discontinuité<sup>753</sup> est fondamentalement de l'ordre des récits enchâssés qui se greffent au récit de l'histoire de Dorcas. Mais la spécificité annoncée se trouve dans l'utilisation de la technique « in medias res ». Il s'agit d'une technique narrative qui initie l'acte de narration par la fin. Le texte débute par l'enterrement de Dorcas qui est censé être la fin du récit (p.11). Puis progressivement, il tente de prendre forme pour exposer les causes de cette mort en défiant plusieurs fragments textuels qui vont surcharger la narration. Il s'agit, entres autres, de l'histoire du couple tripartite *Violette/Dorcas/Joe* (p.13), de la description de la ville d'Harlem (p.15), l'intrusion constante du point de vue de la narratrice qui, finalement, est un témoin de l'action ; ce qui s'explique lorsqu'elle affirme « *Mais comme moi, tout le monde savait qui elle était...* » p.11 ; puis nous avons la répétition de l'expression « *comme moi* » aux pages 14, 17 et ensuite, nous avons la présence de l'affirmation de la page 75, qui justifie l'omniscience de la narratrice :

« *A dix-sept ans sa vie entière était devenue insupportable. Et quand j'y pense, je sais exactement ce qu'elle ressentait* ».

En dehors du point de vue de la narratrice, nous relevons aussi toutes les histoires liées à chaque personnage du texte comme Alice Manfred (p.64-75), les sœurs Dumfrey (à partir de la page 28 jusqu'à la page 32), Malvonne (p.51) ainsi que celles liées à l'histoire de la communauté noire (p.43). Formellement, la discontinuité<sup>754</sup> se lit à travers un système narratif généré par les dialogues notamment celui d'Alice Manfred et Malvonne (p.94) ; ou celui de Violette et sa cliente (p.23-24), par l'insertion des mots et expressions soit en gras ou en italique (comme c'est le cas respectivement, aux pages 95 et 111) : « le *News*, *The Messenger* (p.95); des **VIOLETTES** ; **NON** (p.111) ». Bien plus, nous avons dans certaines pages et certains dialogues, des signes typographiques notamment, les guillemets, qui sont utilisés de manière peu orthodoxe. A partir de la page 137, la narratrice ouvre par endroit, les guillemets et les ferme à plusieurs reprises sans que leurs fermetures n'impliquent forcément une logique typographique. Ainsi, à une seule ouverture de guillemets, correspond plusieurs

---

<sup>750</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>751</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>752</sup>*Idem.*

<sup>753</sup>La discontinuité, *Op.cit.*

<sup>754</sup>*Idem.*

fermetures qui se situent en début de phrase et génèrent comme un sentiment d'*anomalie de la structure formelle*. En d'autres termes, l'utilisation des guillemets semble traduire un langage spécifique que la narratrice exploite et tente de faire valoir. Les guillemets sont utilisés généralement par paire et permettent de mettre en évidence des termes dont l'utilisation n'est pas propre à leur contexte ou leur signification habituelle. Dans *Jazz*<sup>755</sup> au contraire, ils sont utilisés de manière rhapsodique au point d'attirer systématiquement l'attention du lecteur. Rappelons néanmoins qu'il existe des guillemets en forme de chevrons qui sont dits inversés (« »). Ils sont de spécificité allemande et sont rarement utilisés en langue française. Mais dans le cas de *Jazz*<sup>756</sup>, la formation de certains guillemets dans les pages indexées comporte un guillemet ouvert à la suite duquel se succèdent plusieurs guillemets fermés en début de phrase (« » » »). Nous pouvons prendre l'exemple de la page 208 dans lequel s'ouvrent des guillemets et dont la fermeture se fait à plusieurs reprises:

« Il vient me chercher. Je le sais parce que je sais comment ses yeux se sont vidés quand je lui ai dit que non. Je lui ai dit que non. Et comment ils se sont affolés ensuite. Je ne l'ai pas dit gentiment, même si je voulais [.....] Va-t'en d'ici. Si tu m'apportes encore un flacon d'eau de Cologne, je le bois et je meurs si tu me laisses pas.

» Il a dit : On meurt pas avec de l'eau de Cologne.

» J'ai dit : Tu vois ce que je veux dire.

» Il a dit : Tu veux que je quitte ma femme ?

» J'ai dit : Non ! Je veux que tu me quittes, moi. Je ne te veux pas en moi. Je ne te veux pas à côté de moi. Je déteste cette chambre. Je ne veux pas être ici et ne viens pas me chercher.

» Il a dit : Pourquoi ?

» J'ai dit : Parce que. Parce que. Parce que.

» Il a dit : Parce que quoi ?

» J'ai dit : Parce que tu me dégoûtes.

» Dégoûte ? Je te dégoûte ?

» Dégoûtée de moi-même et dégoûtée de toi.

Ainsi disposés, les guillemets se fermeront momentanément à la page 210 :

»*Joe s'en moquerait. Je pourrais le froter n'importe où. Il me laisse dessiner au rouge à lèvres à des endroits qu'il ne peut voir que dans un miroir.*».

---

<sup>755</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>756</sup>*Idem.*

Cette discontinuité<sup>757</sup> typographique que nous avons appelé *anomalie typographique de la structure formelle*, semble dire une certaine codification graphique qui permet de lire le phénomène des improvisations dans la symphonie jazzique de Toni Morrison<sup>758</sup>. Ce phénomène se lit dans plusieurs autres pages notamment aux pages 204, 209, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 221 jusqu'à la page 237 où cette série typographique anormale prend fin. L'esthétique du fragment tel que vu chez Toni Morrison<sup>759</sup>, diffère de celle de Jacques Réda<sup>760</sup>. Chez ce dernier, la fragmentation est beaucoup plus sonore que textuelle. En effet, *Les Ruines de Paris*<sup>761</sup> ne rendent que très faiblement la fragmentation sur le plan formelle tandis que sur le fond, elle se lit presque automatiquement. Autrement dit, le texte de Réda<sup>762</sup> trahit une partition masquée par la sémantique des mots, des groupes de mots et d'expressions qui renvoient directement ou indirectement aux codes musicaux contenus dans une partition musicale. Les codes musicaux liés indirectement à la partition musicale sont présents et exprimés dans les combinaisons des mots et des expressions. Il s'agit des expressions :

« *Partout des branches pour célébrer ce feu sourd de la nuit : en subdivisions c'est l'obscur s'arrachant par la masse des arbres qui chante, qui veut s'y perdre, mais qui bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu* » (p.9), expression qui symbolise la schématisation du jeu de la contrebasse qui exécute un air de jazz rythmé par des noires (voir *l'écriture de la vocalisation*);

« *Chacun s'y dédouble à son tour, et ce double aussitôt qui fuit en arrière, aussitôt expédie à rebours un autre double qui se dédouble aussitôt, de sorte qu'au bout du compte ce désordre s'équilibre* » (p.12). Cette combinaison d'expressions laisse transparaître la présence d'une portée dans laquelle se succèdent des croches et des doubles croches qui rendent raison de la vitesse de la symphonie exécutée (voir *les mots comme principe des accords narratifs*) ;

« *En métal et en bois parmi des monceaux de charbon et de ballots de paperasses, d'obscurs résidus ferroviaires y jonchent la suie entre les rails, mais beaucoup de bidons jaunes bleus verts s'entassent polyphoniques* » (p.15).

---

<sup>757</sup> La Discontinuité, *Op.cit.*

<sup>758</sup> *Idem.*

<sup>759</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>760</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>761</sup> *Idem.*

<sup>762</sup> *Ibidem.*

Cette combinaison d'expressions est la description détaillée et imagée du manche de la contrebasse (ou d'une portée) qui se compose d'un manche en bois, subdivisé en plusieurs cases et contenant des cordes métalliques. Les cordes et le manche sont traduits par l'expression « *en métal et en bois* ». Les mots et expressions par « *les rails* », parsemée de noires « *monceaux de charbon, obscurs* » ne font que justifier cette description imagée puis que les « *monceaux de charbon* » suggèrent des points noirs tatoués sur chaque case du manche.

Cependant, nous n'oublierons pas de souligner la présence des chiffres comme *six* (p.9), *deux* (p.11, 23), *trois* et bien d'autres chiffres qui témoignent de l'existence des accords dans la symphonie textuelle.

Pour ce qui est des codes numériques directement nommés par le soliste textuel, nous relevons des termes comme : « *contre-ut* » (p.13), « mes pas résonnent en *contrepoint des flûtes* » (p.12), « *ton* » (p.15), « *croche, noire pointée, double croche, soupir* » (p.23).

Tous ces éléments cités semblent suggérer qu'une partition précède la construction du texte symphonique de Jacques Réda.<sup>763</sup> *Les Ruines de Paris*<sup>764</sup> c'est aussi l'expression d'une discontinuité<sup>765</sup> formelle qui se justifie par la fragmentation de la promenade du soliste textuel en sections notamment par les titres qui rythment sa marche : « *Le pied furtif de l'hérétique, sans bruit et presque sans paroles, dans le doux épaissement du gris, on ne sait quoi d'introuvable, une petite porte bleue* ( p.74-75, en italique), *aux environs* (également en italique, p.100, 101 et 102), *la bénédiction de Saint-Serge, basse ambulance et Arrêts, buffets, liaisons routières* » et aussi par ses brèves pauses comme à la page 29 :

« ...et j'arrive à hauteur d'un café où je ne distingue personne, sauf le long du comptoir un monsieur et une dame entre deux âges. ».

La discontinuité<sup>766</sup> se lit aussi par la présence de nombreux styles d'écriture notamment l'italique ainsi que l'insertion des comptines vocales mises en évidence au centre du texte (p.22-23), qui lui donne une forme particulière. De toutes ces analyses de la structure

---

<sup>763</sup>Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

<sup>764</sup>*Idem.*

<sup>765</sup>La Discontinuité, *Op.cit.*

<sup>766</sup>*Idem.*

narrative bien plus, à l'issue de cette démonstration du cheminement sonore du texte littéraire, nous nous accordons à dire avec Pierre Billard<sup>767</sup> et Michel Philippot<sup>768</sup> que :

« *La musique est une architecture de son* ». <sup>769</sup>

---

<sup>767</sup> Pierre Ballard est musicologue.

<sup>768</sup> Michel Philippot est un professeur de composition au conservatoire national supérieur de musique de Paris.

<sup>769</sup> Billard (P.) et Philippot (M.), « *Musique* », article tiré de la base de données Encyclopaedia Universalis, 16p.

## 2-L'allitération comme figure sonore

La notion d'allitération est l'une des composantes de la symphonie musicale et textuelle. Elle désigne, en général, la répétition d'un son consonantique dans une structure littéraire et ou musicale. En linguistique, elle se définit comme

« La répétition d'un son ou d'un groupe de sons à l'initiale de plusieurs syllabes ou de plusieurs mots d'un même énoncé »<sup>770</sup>.

Dans le domaine littéraire, l'allitération s'identifie couramment dans le poème versifié dans lequel, elle joue sur la rythmique générale, mais aussi, sur l'aspect phonique des consonnes. Elle indexe très souvent les syllabes accentuées dans un vers ou une phrase musicale. L'allitération est aussi identifiable dans les textes en prose dans lesquels, elle est généralement à l'origine des effets de style qui génèrent une harmonie imitative de la phonie d'un ou plusieurs sons. La structure textuelle se voit donc affecter par ce phénomène musical qui résonne et s'entend à travers les mots-phonèmes. Ces mots-phonèmes sont des sons consonantiques comme nous le relevons dans nos trois corpus.

Dans *Jazz*<sup>771</sup>, à la page 49, nous pouvons écouter les consonnes sifflées par la récurrence du son « s » :

« Elle se redresse, prend son visage entre ses mains, embrasse les paupières de ses yeux bicolores ».

Puis à la page 32, une autre suite phonique de sifflante s'entend :

Ça sonnait juste et vraisemblable pour presque tout le monde, surtout ceux qui blâmaient la sœur. La femme avait laissé son sac et promenait simplement le bébé pendant que la sœur aînée-trop idiote pour s'occuper d'une gosse, de toute façon- courait dans la maison chercher un disque pour une amie. Et qui sait ce qui se passait encore dans la tête d'une fille trop bête pour surveiller un bébé endormi ?

Dans ces successions phoniques des consonnes (s, ç) dans les phrases, nous notons une articulation phonétique nommée *fricative alvéolaire* ou *sifflante* car, le son émis par ces

---

<sup>770</sup>Dictionnaire de linguistique, *Op.cit.*

<sup>771</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

consonnes, résonne comme un sifflement. Le sifflement est entendu et décrit par les sons « s, ç » se trouvant dans chaque mot. Les sons « s, ç » matérialisent le sifflement, le caricaturent et permettent d'apprécier la dynamique sonore des mots. Les sifflantes semblent contribuer à la continuité de l'action dans le temps narratif.

L'action s'enchaîne conjointement au déploiement des sifflantes comme si la narratrice voulait mettre en évidence non seulement, les temps forts de la tentative d'enlèvement du bébé de l'une des sœurs Dumfrey mais aussi, une sonorité forte qui semble accompagner l'action. Autrement dit, il semble que la musique des mots accompagne le déroulement de l'action des personnages qui est continu comme l'est l'ensemble des sifflements des sons (« s, ç »). Suivant cette perspective, nous pouvons affirmer que schématiquement, le texte (la structure de l'action de la page 32) de Toni Morrison<sup>772</sup> semble procéder de la même manière que la structure musicale dans le domaine cinématographique. Dans ce dernier domaine, la musique permet de cerner les temps forts et faibles de l'action jouée. Lorsque la musique s'amplifie, l'action jouée est, soit d'une extrême importance soit d'une extrême violence provoquant ainsi des sensations fortes chez les téléspectateurs. Autrement dit, l'augmentation de la musique dans un film annonce le déroulement imminent d'une action forte. Lorsque la musique est faible c'est-à-dire non accentuée, l'action jouée est ordinaire, accompagnatrice du reste des autres actions voire figurative. Cette combinaison de la musique filmique caractérisée par des moments accentués et non accentués compose la symphonie textuelle de Toni Morrison puisque dans *Jazz*<sup>773</sup>, les accélérations du récit sont généralement, des moments d'augmentation de l'intensité dramatique et les ralentissements traduisent les moments faibles de l'action des personnages (moments où il ne se passe rien de spécial). C'est donc une sonorité forte que nous véhiculent les sifflantes qui, particulièrement, créent à travers leur déploiement oral et chez l'ensemble des spectateurs, *le plaisir des mots*.

Chez Le Clézio<sup>774</sup>, aux pages 37 et 49, nous entendons résonner plusieurs sons de manière continue dans la succession des mots dans la phrase. Il s'agit des sons produits, à la page 37, par les consonnes « f » composant l'adverbe « quelquefois », la consonne « l » contenu également dans l'adjectif « quelquefois », le pronom personnel « elle », le mot « illusions » et la consonne « j » repérée dans le mot « jouet » :

---

<sup>772</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>773</sup> *Idem.*

<sup>774</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

« Quelquefois, elle avait l'impression d'être un jouet, le jouet de ses illusions, ou le jouet de cette fille ».

Dans cet extrait, nous soulignons plusieurs types d'allitérations qui s'entendent par la répétition des consonnes : « f », « s, c », « j », « l ». La consonne « f » fait partie de la famille des allitérations labiales c'est-à-dire des sons articulés à partir des lèvres. Les consonnes « s, c » quand il sonne comme « s » sont des sifflantes et la consonne « l » qui appartient à la famille des dentales ou apicales c'est-à-dire, une consonne dont le lieu d'articulation se situe au niveau des dents. Quant à la consonne « j », elle appartient au groupe des allitérations palatales c'est-à-dire, des sons émis par le biais de l'arrière-palais.

A la page 49, nous écoutons de prime abord le son « d », puis le son « p », ensuite le son « v », puis vient le son « f » et enfin le son « ch ». Le son « p et f » sont des allitérations labiales, tandis que le son « d » est une allitération dentale. Pour ce qui est du son « v », aucune famille d'allitération ne lui est attribuée mais son articulation semble mettre en action en même temps la langue et les lèvres c'est-à-dire qu'il y a, lors de son émission, une poussée articulatoire venant en même temps de la langue et des lèvres. Dans ce déploiement sonore, s'ajoute une autre catégorie d'allitération. Il s'agit des *chuintantes* également appelées fricatives post-alvéolaires, dont les sons chuintent, c'est le cas du son « ch » que nous écoutons dans l'exemple ci-dessous :

« Dans la grande pièce éclairée par un jour pâle venant des verrières, Ethel circulait au milieu des animaux figés dans leur pose, chats à l'affût ou dormant, chiens fous, chiens assis, chiens couchés ».

Enfin chez Quignard<sup>775</sup>, nous entendons particulièrement de nombreuses répétitions du son consonantique et labiale « M » dans tout le texte pour caractériser les hommes et les femmes. Nous avons affaire à une démonstration des suites phoniques qui font chaîne. Nous relevons cette répétition aux pages 56 et 57, pages dans lesquelles, les lèvres libèrent des bruissements vocaux suivants :

p.56 : « Marin Marais regardait Madeleine de Sainte Colombe ; oui, disait Marin Marais, il regardait Madeleine ; c'est à Paris, disait Monsieur de Sainte Colombe ; oui, lui répondait

---

<sup>775</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, Op.cit.

*Marin Marais ; Monsieur de Sainte Colombe entourra son visage ; Madeleine tendait chapeaux...Monsieur de Sainte Colombe décrocha.... Ce fut la seule fois où Monsieur Marais vit Monsieur de Sainte Colombe porter l'épée ».*

P.57 : « Allons, Monsieur, dit Sainte Colombe...Marin Marais releva la tête et ils sortirent...Marin Marais rêvait...Monsieur de Sainte Colombe...Monsieur Marais ».

L'allitération du son « M » se déploie dans le texte de manière mélodique car sa répétition résonne comme une symphonie dont la tonalité est donnée par ce même « M ». L'allitération en « M » s'énonce comme la ritournelle musicale d'une même combinaison d'accords. Le « M » initie un enchaînement phonique textuel afin de caractériser chaque personnage en fonction de son sexe. La notion de sexe vient mettre en évidence les « M » féminins et les « M » masculins. De cette harmonie imitative et de cette combinaison sonore de la consonne « M », nous dirons que le musicien textuel semble énoncer la phrase musicale textuelle dont la note de départ ainsi que la note finale est « Si ». Il apparaît donc clairement que le son « M » n'est que la figure phonique de la note de « Si » et l'ensemble des « M » féminins et masculins, la combinaison d'accords de cette même phrase musicale textuelle. En d'autres termes, l'allitération en « M » qui est fréquemment utilisée dans l'ensemble de la symphonie quignardienne est la schématisation d'une combinaison d'accords de la gamme de « Si », susceptible de rendre possible, l'exécution du *Tombeau des Regrets*.

Nous pouvons, à l'issue de cette analyse phonique, proposer une combinaison d'accords de la gamme de « Si » pour tenter de trouver les notes définitives du *Tombeau des Regrets* en tenant compte des tierces et des quintes énoncées par le narrateur :

Si –Do#m –Ré#m /Mi -Fa# -Sol#m –La#m7/5

### 3-La translinguistique comme musique postmoderne

Traiter de la question de la translinguistique ou diglossie, revient à envisager l'émergence des nouvelles formes langagières et musicales. Elle invite à réfléchir sur une théorisation des formes textuelles et ou musicales qui ont pour appui fondamental, le dépassement des frontières de la linguistique. Elle désigne en général, l'intrusion de plusieurs langues dans le texte littéraire, notamment les idiolectes, les sociolectes, les dialectes sociaux ainsi que les différents rapports dialogiques qu'ils entretiennent avec l'auteur et les personnages du texte. Cette définition est explicitée par Claire Stolz qui, dans l'Atelier de théorie littéraire intitulé : *Dialogisme et « translinguistique » de Bakhtine*, définit la translinguistique comme :

« Une science qui ne serait pas encore strictement déterminée par des disciplines précises ; bien délimitées, et consacrées à ces aspects du mot qui sortent du cadre de la linguistique ». <sup>776</sup>

La notion de translinguistique nous vient de Mikhaïl Bakhtine qui la définit comme *une linguistique des grandes masses discursives*<sup>777</sup> dont l'objet d'étude est le dialogisme<sup>778</sup>, c'est-à-dire, le rapport de communication, établi par le langage entre les différentes parties du texte. Pour Bakhtine<sup>779</sup>, la translinguistique est un ensemble ou une combinaison organique qui englobe les rapports dialogiques car le dialogisme<sup>780</sup> permet d'étudier les rapports des phénomènes de signification contenu dans la matière sémiotique d'un texte. En d'autres termes, l'intrusion des langues, des dialogues porte une signification anthropologique puisqu'elle permet de comprendre non seulement l'environnement narratif des personnages mais aussi de pénétrer la conscience de l'auteur afin de cerner au mieux, son style et les codes sociaux ou artistiques qu'il veut véhiculer.

---

<sup>776</sup> Claire Stolz est maître de conférences à l'Université Paris IV-Sorbonne et spécialiste du roman du XX<sup>ème</sup> et du XXI<sup>ème</sup> siècle. Elle est membre de l'EA4089 « sens, texte, histoire ». Elle est l'auteur d'une thèse sur Albert Cohen et de nombreux articles notamment sur Aragon, Duras, Pinget et Sarraute, elle travaille sur la polyphonie et les discours rapportés, sur la phrase polyphonique, sur la modernité romanesque et sur la rhétorique littéraire dans le roman contemporain, cf. REVEL revues électroniques de l'UNS – plate-forme pépinière et Fabula (Base de donnée électronique).

<sup>777</sup> Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, *Op.cit.*

<sup>778</sup> Relation de communication entre deux structures langagières. Le dialogisme est un concept introduit en littérature par Bakhtine pour étudier les rapports de communication dans le récit.

<sup>779</sup> *Idem.*

<sup>780</sup> Le dialogisme, *Op.cit.*

C'est dire que chaque intrusion d'ordre langagier, traduit soit une affirmation de l'identité de l'auteur, soit la recherche d'une certaine vérité propre à ses origines. A cet effet, Bakhtine affirme que

*« Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue ».*<sup>781</sup> p.83.

Bakhtine pense la translinguistique comme un système ou une totalité dont chaque énoncé narratif construit, de manière hiérarchique, une signification. C'est dans cette optique que Jean Michel Adam affirme :

Qu'« *Il faut encore, pour penser la « combinaison organique » dont parle Bakhtine, passer par une autre de ses propositions : Apprendre à parler c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés ».*<sup>782</sup> p.83.

Il ajoute que:

*« Cette définition débouche sur la mise en avant d'une véritable « stratification du langage en genres » 1978 :111) qui manquait cruellement à la linguistique énonciative et réalise les conditions d'une « translinguistique des textes ».*<sup>783</sup> p.83.

Ces propos théoriques sur la translinguistique aiguïssent notre réflexion et nous fournissent assez d'éléments pour rechercher d'éventuelles langues hybrides, vingtiémistes capables d'incarner une musique postmoderne. De prime abord, il serait judicieux d'analyser les styles de chaque auteur afin d'exposer les différents rapports dialogiques qui les composent puis, procéder à une correspondance entre les langues relevées et la musique à laquelle elles sont susceptibles d'appartenir. Chaque langue relevée dans nos corpus est un

---

<sup>781</sup> Adam (J-M.), *Le style dans la langue et dans les textes*. In *Langue française*. Vol.135 N°1. La stylistique entre rhétorique et linguistique. Pp.71-94.

<sup>782</sup> Adam (J-M.), *Le style dans la langue et dans les textes*, *Op.cit.*

<sup>783</sup> *Idem.*

indice vers des genres musicaux postmodernes. Dans *Jazz*<sup>784</sup>, le premier indice langagier énoncé est l'argot que nous lisons dans les phrases et expressions suivantes :

« *elle a foutu en l'air (p.12) ; tout ça (p.13) ; Violette a eu le culot (p.14) ; les mauvais trucs (p.15) ; des filles faciles (p.16) ; un saxo, un truc extérieur (p.17) ; ferme ton clapet, petite connasse (p.23) ; appelle les flics (p.31) ; un gosse, fille trop bête (p.32) ; hein (p.35) ».*

L'ensemble des mots et expressions cités expose un vocabulaire particulier qui forme sémantiquement la langue argotique. L'argot est une langue née de la rue qui est caractéristique d'une communauté en particulier : la communauté afro-américaine. C'est un sociolecte qui vise à restreindre la communication entre personnes de même groupe social et à codifier le langage de sorte que les individus extérieurs au groupe ne puissent y avoir accès. Elle (la langue argotique) assure la chaîne communicative entre les individus d'un même milieu culturel (il est permis l'identification sociale d'un individu). Dans le contexte qui est le nôtre, l'argot est parlé par les habitants d'Harlem, ville rongée par la criminalité, la précarité de ses habitants et dont plus de la moitié d'entre eux, vers les années 1880, n'a pas accès à l'instruction faute de moyens financiers. Appeler autrefois le ghetto, la ville d'Harlem est riche en couleurs, lesquelles couleurs sont exploitées par la narratrice pour dire l'émergence et surtout le fonctionnement du Jazz. A l'image de la disparité des couleurs de la ville d'Harlem, notamment les bars bruyants, le bruit « les clochers des églises » p.15 ; ainsi que les nombreuses voix des gens qui se font entendre dans une sorte de grande orchestration vocale, le jazz est rythmé par la combinaison de plusieurs fragments musicaux qui sont généralement syncopés mais aussi improvisés. L'effervescence de la ville qui se modifie quotidiennement, puisqu'aucun jour ne ressemble à un autre et que chaque jour s'improvise comme la vie de chaque habitant de Harlem, transcrit le déploiement jazzique dont les thèmes, exécutés sur plusieurs lignes harmoniques, entraînent la pièce musicale dans l'improvisation qui relève du seul génie créateur du jazzman. L'improvisation est donc l'élément fondamental voire le maître mot du jazz comme la ville est le lieu de toutes les déambulations des populations d'Harlem. Le jazz est un art qui combine plusieurs expressions culturelles créant ainsi une forme musicale toujours en mouvement, favorable aux rencontres et ouverte aux échanges avec

---

<sup>784</sup>Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

d'autres styles musicaux. Autrement dit, le rythme de Jazz est un ensemble de croisements rythmiques qui interagissent entre eux formant ainsi un système musical complexe. Il est donc difficile de définir le jazz car *c'est un art de l'instant*.<sup>785</sup> La narratrice définit de prime abord, le jazz à travers le caractère cosmopolite du texte, et deuxièmement par les vocables argotiques qui génèrent une musique libre, déliée de toutes les chaînes classiques et de toutes les normes légales. En d'autres termes, l'argot, cette langue hors norme, aussi considéré vers les années 1860 comme le langage de la criminalité, des malfrats, est à l'origine du jazz ; puisque celui-ci naît dans les champs de canne et de coton pendant l'esclavage. Il comporte son propre vocabulaire et s'émancipe fortement des autres langues constitutionnelles comme l'anglais, l'espagnol et bien d'autres. Cependant, l'air jazzique que nous révèle le texte de Toni Morrison, semble dépasser voire transfigurer les règles de fonctionnement du Jazz pure, pour cause, la superposition des lignes Harmoniques et ou mélodiques, qui désignent l'ensemble des mini-récits généralement enchâssés ; les analepses, les prolepses ; la superposition des voix dans les dialogues ; l'intervention répétée de la narratrice et les improvisations traduites par les nombreuses descriptions, semblent se libérer de toutes significations absolues puis que chaque fragment textuel est nomade et peut être recontextualisé. Dans cette perspective, nous dirons que cette nouvelle langue dont les structures langagières sont encore plus libres, plus fragmentaires rejoint stylistiquement *le baroque n'roll*. Ce dernier est un genre musical du XXème siècle dont l'exécution instrumentale se fait dans une liberté totale et dont la musique est ressentie par l'oreille comme un ensemble de sons qui frise la cacophonie. L'univers sonore est complètement baroque et le jeu musical exécuté est à la fois discontinu et donc prédestiné à l'inattendu musical. Cela signifie que *le baroque n'roll* est fondamentalement une musique de l'imprévisible qui existe pour contester la musique dogmatique des siècles précédents puisqu'elle semble n'appartenir à aucune classification musicale. Cette musique de la contestation se lit également chez Jacques Réda<sup>786</sup> à travers la disparité de l'espace qui se fait pluriel à chaque déplacement du personnage principal. Ce dernier met en relief non seulement les lieux foulés par ses pieds mais également les environs non explorés de chaque ville. Aux pages 100, 101 et 102 de la partie intitulée « *Aux environs* », le promeneur que nous appelons aussi le musicien textuel, expose ses regrets concernant les lieux qu'il n'a pas explorés mais qu'il semble bien connaître puisqu'il en fait une description détaillée:

---

<sup>785</sup>Philippe (H.), *Le Jazz*, Paris, Librio « la culture est un jeu », 2010.

<sup>786</sup>Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

*A cette heure où comme avant le jour tout redevient calme et bleu,  
J'ai regret des champs et forêts qui devaient être si proches,  
De l'endroit où cessaient dans la boue et l'herbe les gros pavés.  
Après quoi le chemin roulait entre des carrés bleus de légumes,  
Sous les branches presque nues et basses des vergers bleus,  
Les mêmes nuages comme des chapeaux glissant au ras des vignes,  
Le même ciel s'avançant en personne par les fourrés  
(je veux dire tel qu'une vraie personne que l'on salue),  
Et puis  
Comme dans ce rêve qui depuis deux ans m'est si  
Souvent revenu,  
Où j'atteins une dernière petite place au flanc de  
Montmartre-  
Et le rêve même de la ville enfin se dévoile, et c'est  
Ainsi :  
Des bois sombres, des cheveux rouges, des collines et des champs dorés-  
On entrait dans la profondeur muette de la campagne,  
Gentilly, Châtillon, Montreuil, Vanves, Clamart et Saint-Cloud.  
Mais surtout le nord troublait à cause d'un fort regain  
D'espace,  
Toutes ces plaines étirant jusqu'aux mers leurs fins  
Sillons  
Et qui mal jointes au bord de l'Oise, au bord de l'Aisne,  
Au bord de l'Ourcq,  
Vides le long des routes martelées par le fer et les étoiles,  
Gonflent et grondent encore comme d'immenses papiers d'emballage-le nord [...]  
Et que l'heure était celle-ci qui dure tandis que j'écris :  
bleue et calme comme l'intérieur d'une perle d'eau mystique.....  
J'essaye de voir ce bleu comme avec des yeux de  
Pauvre,  
De le retenir, lui qui va si vite, par les pans troués de son manteau.  
Mais il s'enfonce au nord sous les ponts du  
Périphérique,  
Misérable comme ces Nègres que j'ai vus là-bas près*

*D'un feu,*

*Le vieux feu de vieux bouts de bois et de sacs de*

*L'espérance.*

A cette description des lieux, s'ajoutent les nombreuses couleurs qui enrichissent le paysage textuel. Nous notons par exemple les couleurs dans les phrases suivantes :

Le jour...calme et bleu ; le chemin roulait entre des carrés bleus de légumes ; les branches nues et basses des vergers bleus ; des bois sombres, des chevaux rouges, des collines et des champs dorés ; l'heure était celle-ci qui dure tandis que j'écris : bleue et calme comme l'intérieur d'une perle d'eau mystique ; j'essaye de voir ce bleu comme avec des yeux de pauvre.

Dans cet extrait nous relevons la récurrence de la couleur bleue qui se conjugue avec les couleurs doré, sombre et rouge. L'utilisation de la couleur n'est pas anodine car en musique, la couleur nous fait déboucher sur la notion de synesthésie. Le phénomène de synesthésie permet l'association de deux ou plusieurs sens pour exprimer une réalité particulière. Pour ce qui nous concerne, la couleur vient exprimer les notes de musique notamment Mi pour le bleu, La pour le rouge et Do pour le doré ou le jaune. Ces dernières marquent la tonalité dans laquelle s'énonce l'air musical en exécution. Généralement, les couleurs sont une réponse sensorielle aux sons qui, selon les origines des synesthètes peuvent aussi signifier soit le dièse ou le bémol pour ne citer que ceux-là. Elles sont rarement répétées comme ceci est le cas de la couleur bleue dans notre exemple. La couleur bleue de par sa saturation dans notre exemple, donne l'indice selon lequel le morceau de jazz s'exécute dans la gamme de Mi. Il semble qu'elle soit la base tonale permettant de supporter l'enchaînement des multiples canons orchestraux et les nombreuses improvisations qui la composent. Elle est le socle du discours musical qui génère l'équilibre harmonique et qui rend possible toute improvisation.

Dans l'ensemble de l'extrait, le musicien textuel veut mettre en relief par cet assemblage de couleurs, une harmonie musicale qui regroupe plusieurs notes étrangères mais aussi plusieurs éléments sensoriels notamment les sens vitaux, susceptibles de traduire une musique qui met tous les sens de l'homme en effervescence et qui débouche sur cette musique dite postmoderne. En effet, la question du moi (l'homme) dans les arts, était réfutée à l'époque classique car, seules les notions étudiées dans les classes, c'est-à-dire, toutes règles musicales officiellement imposées, faisaient l'unanimité. Etaient considérés

comme classique, toutes musiques ne s'inscrivant pas dans le registre folklore, variétés et Jazz qui, contrairement à la musique classique, sublimaient le moi de chaque musicien qui produisait une musique basée sur les sensibilités du moment. Cette musique longtemps instrumentalisée pour exprimer parfois les révoltes sociales et autres revendications, laisse progressivement la place à une musique qui prend soin d'elle-même en créant ses propres outils langagiers. Ces derniers échappent à toute classification genrologique musicale puisqu'ils sont constamment en mouvement et affecte de manière masquée le texte. Ces outils langagiers placent le texte dans une situation de contamination linguistique des fragments musicaux, qui aboutissent à une quasi saturation comme cela est traduit par la couleur bleue. Au-delà de la notion de couleur, nous relevons respectivement aux pages 22 et 23 l'intrusion d'une comptine en américain, une cantilène française et une allusion à la musique des cérémonies religieuses en l'honneur de Bacchus, le dieu du vin, par les bacchantes:

*Maillemailloupette,*

*Bo, bé, fiou,*

*Superman, waterman,*

*Fi, fai, stop.*

*En avant, la femme du sergent,*

*En arrière, la femme du pompier,*

*Tout autour, la femme du tambour,*

se déroulait un motif indéfiniment répété (croche, noire pointée, double croche, soupir, et encore la croche, etc.) à la fois monotone et fascinant comme le bourdonnement rythmique d'un rouet ou d'une machine à coudre. Et ce motif arrivant du fond des âges serait transmis, d'autres gamines de sept ans avec leur frénésie austère de bacchantes, leur autorité de prêtresses, maintiendraient la célébration du vieux Pan sur les trottoirs sourds de Paris.

L'énonciation de trois genres musicaux de différents types mais aussi de différents horizons n'est pas anodine. Il s'agit de la comptine américaine, la cantilène et enfin les

bacchantes. Par ces intrusions, Jacques Réda<sup>787</sup> convoque trois genres musicaux anciens à travers lesquels il tente semble-t-il, de montrer la traversée des genres musicaux (comptine, cantilène et bacchantes), à travers les générations mais aussi, de dire l'influence de ces genres dans la musique postmoderne qu'il désigne par la phrase :

*« Et ce motif arrivant du fond des âges serait transmis, d'autres gamines de sept ans avec leur frénésie austère de bacchantes, leur autorité de prêtresses, maintiendraient la célébration du vieux Pan sur les trottoirs sourds de Paris ».* p.23.

Il semble que tous ces motifs musicaux soient à l'origine d'une musique libre, hybride, c'est-à-dire une musique dont le caractère est non reconnu par l'académie musicale et qui casse tous les codes constitutionnels. Autrement dit, cette musique hybride serait un assemblage des fragments recueillis dans ces trois genres distincts. Cependant, cette musique fragmentaire procède non pas de manière monotone comme celles citées précédemment, mais, par dissémination du matériau sonore. A ce sujet, le narrateur parle de « fâcheuse contamination de l'américain » ; de « télescopages de langues » qui se propagent dans le monde des enfants. Cette précision semble signifier que la musique que nous livre Jacques Réda<sup>788</sup>, est une musique qui s'adapte au temps qui évolue et qui passe en s'édifiant d'autres formes musicales. Elle est affectée par d'autres couleurs musicales qui entretiennent son caractère évanescent. La comptine en américain semble donner l'origine ou le point de départ de cette musique de jazz, de ses différentes chroniques qui subissent une métamorphose dans (son adoption) l'espace littéraire français avant de rompre avec toutes les règles techniques et pures du jazz et opter pour une musique autonome. Le point de rupture semble être atteint par l'image des bacchantes qui, selon la mythologie grecque, poussées à une folie furieuse par Dionysos (ou Bacchus), détruisent et tuent tout être ou objet se trouvant sur leur passage. Les bacchantes représentent les phénomènes langagiers ainsi que les nombreux paradigmes ou épistémè (discontinuité) qui viennent battre en brèche les règles musicales classiques préétablies afin de laisser place au moi (du musicien), à l'imprévisible et à l'inattendu musical. Dionysos peut également représenter le matériau sonore postmoderne qui est constamment soumis aux débordements structurels (improvisations incessants) et à l'ivresse des fragments sonores ou harmoniques qui sont finalement, le champ d'expérimentation de l'activité musicale.

---

<sup>787</sup>Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>788</sup>*Idem.*

Précisons que la translinguistique dans le texte de Réda<sup>789</sup> est essentiellement de l'ordre musical. En effet, seul le langage musical, tout horizon compris, se greffe à la structure textuelle et contamine considérablement le sens créant ainsi une hémorragie d'ordre sémantique et discursive. Nous avons dans l'ensemble du texte, des combinaisons des mots qui disent la musique narrative mais aussi des outils de musique comme les croches, les doubles croches, le contre-ut, le soupir, la noire pointée qui créent une superposition sémantique et discursive du texte littéraire par le discours musical.

La translinguistique dans *Tous Les matins du monde*<sup>790</sup> est essentiellement de l'ordre de la musique pure. Il n'est pas étonnant de relever bien évidemment de nombreux outils musicaux comme *la tierce, la quinte, la gamme, le soupir, les trios à trois voix, la soprano, la basse, les cahiers de musique*, les notes de musique telle que « si », *les clés de note, les montées chromatiques, la viole* et bien d'autres expressions musicales. Chez Quignard<sup>791</sup>, la translinguistique sert de quête personnelle à Monsieur de Sainte Colombe qui, par le biais du *Tombeau des Regrets*, voit apparaître le spectre de sa femme. Cette apparition momentanée nous amène à dire que la symphonie de Quignard<sup>792</sup> est le prototype de la quête d'Orphée. Comme Orphée, Monsieur de Sainte Colombe s'aventure dans une quête qui est sans issue. Rappelons qu'après avoir reçu l'accord d'Hadès pour ramener Eurydice dans le monde des vivants, Orphée commet une erreur en se retournant précipitamment avant d'avoir atteint la lumière du jour et perdit ainsi sa dulcinée pour toujours. Pourtant sur le point de la retrouver, elle lui échappe. Il en est de même pour Monsieur de Sainte Colombe qui, lorsqu'il exécute *le Tombeau des Regrets*, voit apparaître le spectre de sa femme et lorsque vint le moment de le saisir, il disparaît. De ce fait, nous dirons que la symphonie de Monsieur de Sainte Colombe est en apparence sans véritable but puisque sa quête relève du domaine métaphysique. Mais contrairement à la quête d'Orphée, *le Tombeau des Regrets* permettra la traversée du personnage dans l'au-delà. Autrement dit, la musique sera ce pont que va emprunter Monsieur de Sainte Colombe pour retrouver sa dulcinée dans le monde des morts. Pour parler comme les sémiologues, Monsieur de Sainte Colombe atteindra sa performance par la mort. La musique est donc considérée chez Quignard<sup>793</sup>, comme cette brèche temporelle reliant le monde des vivants et celui des morts.

---

<sup>789</sup> Réda (J.), *Les Ruines de paris*, *Op.cit.*

<sup>790</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>791</sup> *Idem.*

<sup>792</sup> *Ibidem.*

<sup>793</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *Op.cit.*

Chez Le Clézio<sup>794</sup>, la translanguistique se dessine par la présence de cinq langues distinctes notamment la langue russe, la langue créole, l'allemand, le néerlandais et l'argot. Ces langues sont dans le texte, directement ou indirectement attachées au vécu des personnages du texte. En effet, chaque langue énoncée, raconte l'histoire de chaque protagoniste mais aussi celle du narrateur avec qui elles entretiennent toutes, un lien particulier. La langue russe par exemple, permet non seulement d'identifier l'origine culturelle de Xénia, mais de narrer l'histoire de sa famille. Mais avant d'exprimer littéralement le russe, le narrateur procède au portrait général de Xénia à la page 28 :

Dans ce gris, elle était une tache blonde, un éclat. Pas très grande pour son âge, une douzaine d'années, peut-être plus déjà. Ethel n'a jamais su l'âge réel de Xénia. Elle est quand sa mère avait fui la Russie après la révolution. La même année son père est mort en prison, peut-être même qu'il a été fusillé par les révolutionnaires. Sa mère est allée de Saint-Petersbourg vers la Suède, puis de pays en pays, jusqu'à Paris.

Cet extrait laisse transparaître que le narrateur tient à informer le lecteur sur le vécu de Xénia car cette dernière fait partie de la vie d'Ethel. Ethel étant le personnage principal du récit, toute personne ayant un lien direct avec elle, fait l'objet d'une description détaillée. Comme Xénia, nous avons la présentation d'Alexandre p.47-48, de Monsieur Soliman p.19, Justine p.47, Maude p.58 et bien d'autres. Le narrateur entend donc présenter les différents protagonistes du texte puisqu'ils sont les acteurs de la vie d'Ethel, ceux grâce à qui, le vécu d'Ethel se dessine. Après ces informations génériques sur Xénia, le narrateur expose littéralement le russe pour caractériser et confirmer son appartenance culturelle qu'elle partage également avec Ethel :

Pour lui plaire, Ethel a acheté une méthode de russe. Elle s'entraîne le soir, dans son lit. Elle répétait : « ia lioubliou »...elle a dit à Mme Chavirov : « Kak pajivaïetie ? »... « Oui Ethel parle très bien, elle sait dire Kak pajivaïetie, et puis ia znaïou gavarit pa rousski, et aussi gdie toïiet ? »...elle a donné une leçon particulière à Ethel, mais c'était particulier en effet, il n'y était question que d'amour, une suite de phrases sans aucune application pratique. Elle faisait répéter : ia doumaïou chto ana ievio liobit je crois bien qu'elle l'aime, ia znaïou chto on ieïo liobit, je sais qu'il l'aime, et puis, lioubov, vlioubliommyï, vlioublionna, elle disait ces mots en glissant longuement sur la syllabe finale, et daragaïa, maïa daragaïa padrouga. Elle fermait à demi les yeux, disait : kharacho, mnie kharachoo...Elle se tournait vers Ethel : ty, davolnaïa ? Est-ce que tu es contente ?

---

<sup>794</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

Le russe est exposé en mode apprentissage ce qui semble suggérer que le narrateur nous invite à explorer d'autres domaines linguistiques, afin de construire une nouvelle forme langagière. Il s'agit ici pour le narrateur d'initier le lecteur à une langue qui se veut éparse, avec un vocabulaire mobile rendant ainsi impossible, toute classification normative.

La seconde langue énoncée par le narrateur est le créole, parlé à L'île Maurice :

« C'était la vieille Yaya, tu te souviens Milou ? Quand nous revenions de l'école de miss Briggs, nous étions morts de faim, alors nous ti faire coquin avec les mangues de son jardin [...], Milou surtout, la cadette d'Alexandre, aussi noire que les autres étaient blondes, avec des yeux verts où la pupille nageait, tout le monde disait qu'elle était méchante. « C'est noyau Kili ! » Les autres reprenaient en gloussant : « Noyau Kili ! » C'est le dicton préféré d'Alexandre : mangue li goût, so noyau Kili, la mangue c'est bon, mais que peut-on dire de son noyau ?

La présence de la langue créole dans le texte, révèle les origines d'Ethel, mais aussi celles de l'auteur car, Ethel incarne la figure narrative de sa mère. En effet, dans la partie intitulée « *Aujourd'hui* », l'auteur assume cette figure maternelle par l'utilisation de l'adjectif démonstratif « ma » dans les phrases suivantes :

*« C'est la suite des noms de rues, boulevards, avenues, places et placettes que ma mère a répété depuis l'enfance, que j'ai apprise par cœur »* p.199

*« Ma mère ne m'a jamais parlé de l'allée des signes »*. p.204

La langue créole est un indice linguistique voire un code langagier permettant de dévoiler les propres origines de l'auteur et de révéler une certaine instrumentalisation des protagonistes textuels pour narrer son vécu. En d'autres termes, Le Clézio<sup>795</sup> par la figure d'Ethel, semble traduire une généalogie narrative par la fibre familiale que sa mère entretient avec des personnages comme Monsieur Soliman et le père de celui-ci. Nous le notons à la page 20 :

---

<sup>795</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

« Ethel a souvent entendu dire de son grand-oncle : « c'est un original. » Sa mère le défend, sans doute parce que c'est son oncle : « il est très gentil. » Il l'a élevée durement. A la mort de son père, c'est lui qui l'a prise en charge ».

Dans cet extrait, interviennent trois générations, le grand-père d'Ethel que le texte traduit par « son père », Monsieur Soliman ou le « grand oncle » et Justine « sa mère » et enfin Ethel. La généalogie de cette famille narrative laisse transparaître un lien étroit avec la famille réelle de l'auteur car, si Ethel est la figure maternelle incarnant la mère de Le Clézio<sup>796</sup>, cela permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle ce dernier, incarne la quatrième génération narrative. Entre autres, il faut dire que le créole est une langue issue de l'esclavage qui combine la langue française et des dialectes issus des langues ethniques des esclaves noirs. Ce mélange esthétique est à l'origine, créé pour établir une rupture communicative entre le maître et l'esclave. Elle est en soi, une langue de l'imperfection puisque modifiant fautivement le système linguistique français. Elle se caractérise par une inversion des éléments de la phrase comme le sujet, le verbe et le complément de sorte que dans l'énonciation d'une phrase traduit en créole, le sujet se place en fin de phrase tandis que le verbe se retrouve au centre. La langue créole témoigne intrinsèquement d'une discontinuité<sup>797</sup> dans la formation de son système linguistique, ce qui nous fait dire que son intrusion dans *Ritournelle de la Faim*<sup>798</sup> apparaît comme la recherche d'une musique formelle dont l'aventure poétique entraîne la revisitation des langues du passé. D'autres langues attirent notre attention dans le texte de Le Clézio<sup>799</sup> ; il s'agit du néerlandais, de l'allemand et de l'argot. Chacune de ses trois langues, véhicule un message linguistique distinct. Le néerlandais (p.116) ainsi que l'argot (p.95) par exemple, revêtent un caractère figuratif. Pour ce qui est de l'argot, il est énoncé par Xénia qui le dit d'ailleurs de manière assez incongrue :

« Moi, il faut que je rentre dare-dare, j'ai ma leçon de piano ».

Le néerlandais quant à lui, est exposé dans le récit de manière figurative, puisqu' Ethel ne se contente que de le lire :

---

<sup>796</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>797</sup> La Discontinuité, *Op.cit.*

<sup>798</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>799</sup> *Idem.*

« *Oxmuldeeran, ananper, diesteehalmaarich, sareem, sareem* ».p.116

Son caractère figuratif peut traduire l'improviste, l'inattendu car, s'il est employé de manière accessoire ou mieux encore par hasard, c'est qu'il y a, semble-t-il, une certaine volonté du narrateur à poser les bases d'une musique de l'instant.

Pour ce qui est de l'allemand, il est récurrent dans le texte. À la page 146, nous relevons les expressions suivantes :

« Heimschaffungs-Bestätigung  
Der Flüchtlinge durch Strassenverkehr »

Et à la page 150:

*Bescheinigung*  
*Die Frau Brun, Ethel Marie,*  
*Aus...Paris ist berechtigt, mit irhem Kraftfahrzeug*  
*N° 1451 DU 2*  
*Nach...Nizza zu fahren.*  
*Es fahren mit irh Familiaren*  
*Paris, XII, 1942*  
*Der Standortkommandant*

Il traduit l'oppression, l'emprisonnement de cette musique le clézienne<sup>800</sup> qui ne demande qu'à éclore. Le climat de guerre et surtout l'occupation allemande, incarnent les codes esthétiques qui tentent d'empêcher le développement d'une musique postmoderne. Symboliquement, la guerre (normes classiques) tente de la maintenir en état de gestation esthétique mais celle-ci se libère en créant une musique perpétuellement en mouvement. Entre autres, la déconstruction de l'espace, causée par les obus, symbolise les fragments d'ordre musical qui génèrent un système de formes musicales autonomes. Ces fragments musicaux, à l'exemple de la trame narrative de *Le Clézio*<sup>801</sup> dans laquelle se perpétue la souffrance, st mobiles et imprévisibles.

---

<sup>800</sup> Adjectivation du nom *Le Clézio*.

<sup>801</sup> *Le Clézio* (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

## Chapitre V

### Essai sur la musique et la signification de l'action narrative

Pour cette étude de la signification narrative du discours en rapport direct avec la signification des phénomènes musicaux, nous convoquerons des théoriciens et critiques comme Márta Grabócz<sup>802</sup>, Robert Hatten<sup>803</sup>, Jean-Jacques Nattiez<sup>804</sup> mais aussi et surtout Algirdas Julien Greimas<sup>805</sup> pour ses notions d'actants. Leurs différentes études ont pour vocation d'éclairer les signaux émis par la structure linguistique de *Tous les matins du Monde*<sup>806</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>807</sup>, *Jazz*<sup>808</sup> et *les Ruines de Paris*<sup>809</sup>, en vue de signifier une musique acoustique, vocale et/ou instrumentale. Elles exposeront le fonctionnement du sens discursif de la structure textuelle avec Jean Jacques Nattiez<sup>810</sup> avec ses notions de *proto-récit* (récit privé d'accompagnement verbal, de sollicitation expérimentale, de titre...) et *récit programmatique* (type de récit dont le contenu est préparé à l'avance par l'auteur) qui met en exergue l'existence pré-narrative de la structure c'est-à-dire son existence ou sa formalisation avant tout acte d'écriture. Dans le cas de nos corpus, seul *Tous les matins du monde*<sup>811</sup>, semble contenir explicitement les phénomènes musicaux avec pour objectif l'enrichissement narratif et discursif de la macrostructure par simple vouloir de l'auteur. La structure narrative de *Ritournelle de la faim*<sup>812</sup> relève quant à elle d'un concours de circonstance narratif et discursif (puisque dans la description des faits concernant le boléro et la rencontre de ce dernier avec sa mère dans la sous-partie « *Aujourd'hui* », Le Clézio<sup>813</sup> traduit sans en être conscient (d'après ses dires) l'exécution ou l'articulation du Boléro) et d'une inspiration musicale profonde inconsciente (dans la mesure où en écoutant *Une nuit sur le mont chauve*<sup>814</sup>, la structure textuelle a été influencée stylistiquement. Il a voulu nommer simplement les éléments musicaux pour enrichir son texte sans toutefois penser à écrire ou

<sup>802</sup> Grabócz (M.), *Musique, narrativité, signification*, *Op.cit.*

<sup>803</sup> *Idem.*

<sup>804</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 28 octobre 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/6467>.

<sup>805</sup> Greimas (A.J.), *Sémantique Structurale*, Paris, Puf, 1986. 256p.

<sup>806</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *op.cit.*

<sup>807</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>808</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>809</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>810</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Op.cit.*

<sup>811</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde*, *op.cit.*

<sup>812</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>813</sup> *Idem.*

<sup>814</sup> *Une Nuit sur le mont chauve* est une symphonie de Moussorgski, musicien allemand qui aurait influencé inconsciemment l'acte d'écriture de *Ritournelle de la faim*. Car Le Clézio affirme avoir pendant sa rédaction écouté cette symphonie.

composer une musique du texte). Le texte de Jacques Réda<sup>815</sup>, assez original dans le fond et sur la forme, fait plutôt querelle à la notion de proto-récit<sup>816</sup> puisqu'il est la preuve que la musique peut être une instance narrative. En effet, dans *Les Ruines de Paris*<sup>817</sup>, la structure narrative est jazzée par des combinaisons des mots et expressions et il est difficile de l'appréhender comme un texte au dénouement habituel c'est-à-dire un texte où l'on peut facilement repérer les actants et leurs actions. De la même manière, *Jazz*<sup>818</sup> fonctionne avec une structure narrative autonome et n'intègre donc aucune théorie normative de Nattiez.<sup>819</sup> Bien au contraire, le texte s'articule sous le ton de l'imprévisible comme le sont les improvisations des musiciens de Jazz. Il s'agit donc ici, de repérer et d'analyser le concept de narrativité<sup>820</sup> et de signification de la musique en l'inversant. Autrement dit, Márta Grabócz<sup>821</sup> parle de la narrativité<sup>822</sup> et de la signification des structures musicales tandis que notre étude veut montrer qu'il est possible à travers des invariants musicaux d'ordre discursif d'envisager une musicalisation des structures narratives. Mieux encore, les études de la signification de la musique de Márta Grabócz<sup>823</sup> nous servent par le biais de système de marquage de Shapiro<sup>824</sup> emprunté par Robert Hatten<sup>825</sup>, à comparer les genres expressifs musicaux (mélancolie, haut comique, tragique...) avec les figures rhétoriques et descriptives du texte dans le but de réfléchir sur une théorie stylistique particulière permettant de traduire la structure textuelle littéraire en format musical et la symphonie musicale en format narratif. Cette tentative théorique des structures musicales et narratives ne tient à notre sens que sur la correspondance entre les invariants du texte littéraire et les genres expressifs tels qu'analyser par Robert Hatten.<sup>826</sup> En d'autres termes, il est question de convoquer les notions de

<sup>815</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>816</sup> La notion de proto-récit désigne un récit privé d'accompagnement verbal, de sollicitation expérimentale, de titre...

<sup>817</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>818</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>819</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Op.cit.*

<sup>820</sup> D'après Márta Grabócz dans *Musique, narrativité et signification*, la narrativité désigne « la concaténation des topiques » P.28.

<sup>821</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, signification*, *Op.cit.*

<sup>822</sup> *Narrativité*, *Op.cit.*

<sup>823</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, signification*, *Op.cit.*

<sup>824</sup> Michael Shapiro est éducateur, écrivain et philosophe américain, professeur de sciences politique à l'université de Hawaii à Manoa dont le travail est axé sur plusieurs disciplines notamment le nouvelle musicologie, la théorie du cinéma, la théorie critique, la philosophie politique, la psychanalyse et bien d'autres disciplines. Il est cité par Marta Grabócz concernant ces genres expressifs dans les symphonies musicales du XX<sup>ème</sup> siècle qui peuvent permettre de lire une certaine narrativité de la structure musicale.

<sup>825</sup> Robert Hatten, cité par Marta Grabócz dans *Musique, Narrativité, signification*, au sujet des genres expressifs qu'il a empreinté à Shapiro.

<sup>826</sup> Robert Hatten, *Op.cit.*

« figures narratologiques »<sup>827</sup> en vue d'établir un lien stylistique entre les concepts de structure musicale et textuelle. Ces genres expressifs utilisent particulièrement comme invariant le terme « mélancolie » comme c'est également le cas dans les morceaux de musique de Mozart et de Schubert analysés par Martà Grabócz.<sup>828</sup> Dans nos corpus, à l'exception de *Les Ruines de Paris*<sup>829</sup>, les autres textes (*Tous Les matins du monde*<sup>830</sup>, *Jazz*<sup>831</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>832</sup>) rendent compte de la mélancolie en vue de traduire ou dire le mode mineur dans la musique du texte. Cet invariant du texte et de la structure musicale instrumentalise les personnages ou actants de l'histoire racontée. Ces derniers étant les vecteurs des émotions ou impressions des thèmes musicaux présents dans la narration ou dans le cadre des symphonies étudiées par Robert Hatten<sup>833</sup>, l'organisation des émotions en formes perceptibles (traduire les émotions générées par les symphonies de Mozart et Schubert en forme narrative), il est pour nous indispensable d'étudier le rôle des actants en convoquant les théories de Greimas.<sup>834</sup> Ce dernier nous intéresse parce qu'il axe ses théories sur le signifié (le contenu ou l'histoire qui y est racontée) et non sur le signifiant (la forme linguistique) privilégiée par la linguistique. Avec Greimas<sup>835</sup>, il est question de dégager le signifié musical du contenu narratif via la notion des actants (puisque dans le texte et le film muet, ils sont les vecteurs des genres expressifs qui traduisent la musique) ou des théories les concernant. Les théories que nous utiliserons dans cette section, sont relatives à la *conception dynamique des structures actancielles*<sup>836</sup> qui nous permettront de mieux appréhender la notion d'actant, la repérer dans nos corpus et la mettre en relation avec la notion d'acteur. Cette dernière correspondance entre l'actant et l'acteur nous sert de motif pour déterminer un fonctionnement narratif du signifié musical dans le « film muet du XX ème siècle » mais aussi le fonctionnement des personnages dans nos corpus.

Autrement dit, lorsque chaque personnage est investi d'un nom, d'une action narrative bien définie à laquelle s'ajoutent des actions supplémentaires, Greimas<sup>837</sup> parle de *rôle actanciel*. De la même manière, l'ensemble de toutes actions menées par l'actant s'énonce sous le

<sup>827</sup> Les figures narratologiques sont ici les représentations narratives qui traduisent ou qui véhiculent les phénomènes musicaux notamment l'énoncé des notes et instruments de musique, les vocalises, les accords...

<sup>828</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, signification*, *Op.cit.*

<sup>829</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>830</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>831</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>832</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>833</sup> Robert Hatten, *Op.cit.*

<sup>834</sup> Greimas (A-J.), *Sémantique Structurale*, Paris, Puf, 1986. 256p.

<sup>835</sup> Greimas (A-J.), *Sémantique Structurale*, *Op.cit.*

<sup>836</sup> Cortès (J.), *Sémiotique Narrative et Discursive*, Paris, Hachette, 1993. p.18-19 ; 138p.

<sup>837</sup> Cortès (J.), *Sémiotique Narrative et Discursive*, « Préface de A.J. Greimas », *Op.cit.*

vocable de statut actanciel (Nous développerons ces deux conceptions dans l'étude de l'adaptation cinématographique de *Tous les matins du monde*<sup>838</sup> et dans *The Artist*<sup>839</sup> section 3). Cette conception greimassienne<sup>840</sup>, assure non seulement le transfert d'états narratifs sur les actants mais aussi une transformation de l'actant en acteur en tant que l'actant à un moment donné, intègre à son action le facteur psychologique. En effet, comme la notion d'acteur qui « travaille avec les outils les plus précieux de l'humanité en l'homme : le corps et la psyché »<sup>841</sup>, l'actant qui est un être de papier dans la narration intègre au moins la psyché et se rapproche grâce à la structure grammaticale (description de la gestuelle, des aspects psychologiques : colère, jalousie, tristesse...) de la notion d'acteur. En d'autres termes, la notion d'actant n'est que le début de la construction de l'acteur qui débute également par un scénario écrit. L'usage du corps chez l'acteur fera de lui, un être complet puisqu'il emmène à la vie les êtres de papiers comme les actants narratifs. Cette transformation est par exemple visible lorsque nous comparons les actants de *Tous Les matins du monde*<sup>842</sup> (texte littéraire) aux acteurs de l'adaptation cinématographique de ce même film ou les acteurs du film muet *The Artist*<sup>843</sup>. C'est ainsi que dans l'adaptation cinématographique de *Tous les matins du monde*<sup>844</sup> de Pascal Quignard et le film muet *The Artist*<sup>845</sup> dans lesquels ces concepts greimassiens<sup>846</sup> sont mis en exergue et, plus particulièrement dans le cas de *The Artist*<sup>847</sup>, la musique est comptée parmi ces acteurs qui transmettent les émotions voire les états d'âmes des acteurs, puisqu'elle mime l'action narrative à un moment donné, est fonction de chaque état émotionnel des acteurs en plus d'être une instance narrative. En d'autres termes, les airs de musique sont adaptés en fonction des états d'âmes des acteurs (tristesse= musique douce et sombre ; torture = musique violente ; joie= musique gaie, apaisante, et bien d'autres). Comme Georges Valentin (Jean Dujardin), Peppy Miller (Bérénice Béjo) et les autres acteurs, la musique se constitue d'un corps (l'action) et d'un état psychologique (état d'âme dicté par elle en fonction de l'action). Elle devient donc réelle comme la mise en œuvre du scénario filmique. De la même manière, dans *Tous Les matins du monde*<sup>848</sup>, l'actant Monsieur de

<sup>838</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>839</sup> Michel Hazanavicius « The Artist » avec Jean Dujardin et Bérénice Bejo [DVD VIDEO], 1h40, 2012.

<sup>840</sup> Adjectivation du nom Greimas.

<sup>841</sup> Dominique (P.), « Acteur », Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 23 Octobre 2013.

URL : <http://0-www.universalis-edu.com/portail.scd.univ-tours.fr/encyclopedie/acteur>.

<sup>842</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>843</sup> Michel Hazanavicius « The Artist », *Op.cit.*

<sup>844</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>845</sup> Michel Hazanavicius « The Artist », *Op.cit.*

<sup>846</sup> Adjectivation du nom Greimas.

<sup>847</sup> Michel Hazanavicius « The Artist », *Op.cit.*

<sup>848</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

Sainte Colombe est décrit comme n'ayant plus goût à la vie, triste, coléreux et dans le film, ce dernier profil est complété par un air et un physique assez austères. Les mouvements visuels du corps des acteurs dans le film, concrétisent et réalisent l'existence actantielle de chaque personnage du texte. Autrement dit, dans le texte, les actes de langage permettent la transcendance de l'actant en acteur car, ils font de ce dernier un acteur par procuration. Mieux encore, l'actant reproduit les faits et gestes dictés par l'auteur ; il est comme un modérateur de l'action narrative entre l'auteur et le lecteur ; tandis que dans le film, l'acteur est tout de suite caractérisé par la psyché (bien rendue par des images) mais aussi par l'action. Le rôle actanciel est donc appuyé par l'image qui peut constituer une valeur ajoutée de la narration concernant le genre filmique. Le statut actanciel quant à lui, joue sur l'ensemble des actions de chaque actant dans la narration. Tous ces concepts et ces auteurs nous permettent de rendre compte d'une musique du vingtième siècle qui prend en charge l'énoncé filmique et qui coordonne stylistiquement l'énoncé narratif par un discours purement musical.

# 1-Musique de la prose narrative: programmation technique discursive ou automatisme de l'inconscient musical de l'instance narrative?

La musique du texte nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, est véhiculée par la langue du récit. Elle est de l'ordre de l'organisation narrative du discours à savoir : les dimensions des phrases (longues ou courtes), leurs dispositions dans l'ensemble de la structure textuelle, le bruissement des mots (les vocalises), la polyphonie et plusieurs autres procédés d'ordre énonciatif et discursif. Après cette analyse musicale de la structure narrative, nous sommes tentés de relever et clarifier dans nos corpus un problème lié à l'implication personnelle de l'auteur concernant l'utilisation de la musique dans la trame narrative. En effet, l'auteur qui est généralement aussi l'instance narrative au XX<sup>ème</sup> siècle, véhicule semble-t-il l'art musical soit de manière réfléchi ou relevant simplement de son inconscient musical selon la relation qu'il entretient avec ce dernier. Chez Pascal Quignard<sup>849</sup>, nous notons de prime abord que le fonctionnement de la structure acoustique a été pensé car les termes choisis pour dire et exposer le son sont en relation directe avec le solfège sans qu'on ait besoin de forcément les déchiffrer en ayant recours aux vocalises grammaticales. Cette musique acoustique est justifiée par les termes :

*« notes, clés (p.10), accords (p.13), arpèges, ornements (p.21), partitions roulées (p.35), Badinage en Si, un air de composition (p.47), descente chromatique (p.63), gammes (p.69), ...des noires et des blanches (sur du papier) (p.74), gammes, tierce et quinte (p.82) ».*

Ces éléments techniques de la partition musicale, permettent d'affirmer que l'auteur intègre de manière consciente la musique dans la trame narrative pour marquer son appartenance au domaine musical. Rappelons que Pascal Quignard<sup>850</sup> est musicien de formation ; ce qui nous pousse à dire qu'il veut à travers son texte, transmettre au lecteur sa passion pour la musique. Autrement dit, il semble que l'auteur instrumentalise le

---

<sup>849</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>850</sup> *Idem.*

discours narratif en le faisant coexister avec le langage musical puisque ce dernier intègre bien la structure narrative.

Dans un second temps, la symphonie textuelle se laisse entendre par la transcendance acoustique des mots dans la mesure où ces derniers traduisent les phénomènes musicaux du texte par des symboles bruitistes ou vocaliques. En d'autres termes, ce sont les mots qui sont chargés de traduire l'aspect acoustique des phénomènes du texte tel qu'ils se perçoivent, comme le récit traduit la trame et le discours narratif par le biais de son fonctionnement interne. Ces symboles bruitistes ou vocalises se traduisent par des termes comme :

« trios à voix (P.10), la viole, une corde basse à l'instrument (P.12), soupir, cri de guerre, sanglot, douceur de souffle (P.13), claquement de sabots, cliquetis des éperons sur les pavés (P.14), pleurer, chanter (P.16), parler, rire (P.17), le luth et le théorbe, la viole noire, « Ah ! Ah ! » (P.18), le chant montait (P.36), le pupitre, le coffre à musique (P.37)... »

De ce qui précède, nous dirons que chez Quignard<sup>851</sup>, la musique procède d'une programmation textuelle puisque toute insertion de la chose musicale est pensée avant l'acte d'écriture. Elle (la musique) relève de ce que Jean-Jacques Nattiez a appelé « *une sollicitation expérimentale* »<sup>852</sup> pour aider à narrer l'histoire de monsieur de Sainte Colombe. Nous avons donc affaire à un récit dit « programmatique ».

Contrairement au texte de Quignard<sup>853</sup>, celui de Jacques Réda<sup>854</sup> narrativise les phénomènes musicaux à travers le tissu linguistique et l'émotion qu'il peut dégager. Les mots sont pour la plupart sonorisés (musicalement) ; ce qui vient faire querelle aux propos de J-J Nattiez<sup>855</sup> qui affirme que la musique ne peut narrer un récit puisqu'elle ne peut être une instance narrative (notion de proto-récit). En effet, chez Réda<sup>856</sup>, la transmutation des mots en codes musicaux (par leurs caractères acoustiques en référence au solfège mais aussi à la notion des couleurs telle qu'appréhendée par les synesthètes) investit la musique ou l'air de jazz en lui octroyant le statut d'instance narrative. En d'autres termes, la figure du promeneur n'est que le thème principal de l'air de jazz (la promenade) qui donne la

---

<sup>851</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>852</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], *Op.cit.*

<sup>853</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>854</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>855</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], *Op.cit.*

<sup>856</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

tonalité musicale à suivre à travers l'acoustique des mots-musicaux. Dès la première page du texte (p.9), est énoncée significativement, la couleur « turquoise » qui musicalement peut rendre compte du passage de la note de Mi à Mib car le turquoise est la fusion des couleurs bleue et verte (théorie des correspondances remontant de l'Antiquité dont l'un de ses aspects est la synesthésie. Cette dernière est intuitive et regroupe plusieurs sensations différentes notamment le son et la couleur dans le cas de nos corpus). La couleur bleue représente semble-t-il la note de Mi et la couleur verte celle de Ré (selon les synesthètes modernes). Ces deux notes sont séparées d'un ton chromatique ce qui signifie que si elles fusionnent, la note obtenue sera un Mib. Ici, nous avons affaire à une démonstration pratique du phénomène de bémolisation des notes de musique. La précision de l'auteur à savoir : « *un turquoise très sombre* », rend compte du petit intervalle qui existe entre les deux notes énoncées puisque dans le cas de notre exemple, les couleurs bleue et verte se confondent. Aucune ne domine en intensité ; ce qui peut traduire cette légère altération partant du Mi au Mib tout en réduisant sa tonalité (Mi) d'un demi-ton. Le terme « sombre » semble suggérer cette altération musicale de la note de Mi. Ceci dit, les morphèmes grammaticaux se changent en morphèmes musicaux pour exécuter la promenade du protagoniste. Le langage musical intègre le langage du texte dans le but de traduire non seulement un récit manuscrit mais également acoustique. C'est dire que la trame narrative de l'auteur masque en réalité les phrases musicales par de nombreuses combinaisons de mots à caractère acoustique. Cette apparence narrative des phrases musicales nous permet d'entendre au fur et à mesure de la lecture, cet air de jazz dans le texte. Mieux encore, Réda<sup>857</sup> jasse chaque fragment textuel et ou grammatical qui se charge de manière autonome de l'acte de narration à travers la succession des séquences narratives. Les mots deviennent des actants qui ont pour mission de traduire la mélodie jazzique du texte car, contrairement au texte de Quignard<sup>858</sup> à travers lequel on peut établir un schéma actanciel (identifier le destinataire, le destinataire, l'adjuvant, l'opposant, l'objet et le sujet et les classer en situation de communication), le texte de Réda<sup>859</sup> ne révèle clairement que l'existence du sujet (le promeneur) et de l'objet (la promenade et découverte) ; les autres actants étant quasiment absents ou difficilement identifiables. Cela nous conduit à dire que la structure langagière a été modelée pour assurer le transfert du jazz dans le récit. Il y a donc une sorte de transmutation du langage narratif en langage

<sup>857</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Op.cit.

<sup>858</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, Op.cit

<sup>859</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, Op.cit.

musical puisqu'à un moment donné de la narration, les phénomènes acoustiques se confondent avec les mots. Nous le relevons par exemple à la page 12 lorsque l'auteur veut traduire grammaticalement les notions de « croche » et « double croche » par les mots « *double* et *dédouble* » qui par leurs définitions traduisent et décrivent la vitesse des actions narratives qui leurs sont associés :

*« Chacun s'y dédouble à son tour, et se double aussitôt qui fuit en arrière, aussitôt expédie à rebours un autre double qui se dédouble aussitôt, de sorte qu'au bout du compte ce désordre s'équilibre, glisse régulièrement... »*

Ou l'exemple de la page 14 à travers lequel l'auteur exprime le jeu technique (jeu de jazz) de la contrebasse lié au terme « pizzicato » :

*« Ainsi je continue d'avancer pizzicato ».*

Le terme « pizzicato » définit la manière de jouer un instrument en pinçant les cordes.

Il y a également l'exemple de la page 15 qui révèle la présence et la description du manche de la contrebasse ainsi que les notes de musique par la présence des couleurs ; ce qui justifie une exécution musicale en cours :

En métal et en bois parmi des monceaux de charbon et de ballots de paperasses, d'obscurs résidus ferroviaires y jonchent la suie entre les rails, mais beaucoup de bidons jaunes bleus verts s'entassent polyphoniques. Le hasard ou quoi d'autre a voulu cette justesse de leur distribution. Je reviens sur mes pas et j'écoute.

Le métal symbolise les cordes de la contrebasse ; le « *bois parmi des monceaux de charbon* » traduit le manche en bois travaillé de la contrebasse et qui est imprégné des points noirs ; les « obscurs résidus ferroviaires qui jonchent la suie entre les rails », exposent ces points noirs disposés parallèlement aux rails et témoignent de l'exécution des notes de musique à travers les couleurs jaunes bleues et vertes sur le manche. Les notes de musique jouées par le musicien textuelle à travers les couleurs : jaunes, bleues et verts correspondent semble-t-il, respectivement aux notes de Do, Mi et Ré par la valeur de leurs fréquences sonores et lumineuses qui sont (respectivement) de : « Do= fréquence sonore 523 Hertz et fréquence lumineuse 523 THz ; Mi= fréquence sonore 659 Hz et fréquence lumineuse 659 THz ; Ré= fréquence sonore 587 Hz et fréquence lumineuse 587 THz ». Notons qu'à chaque

couleur de l'arc-en ciel est associée une note de musique dont la fréquence sonore partage la même valeur (le hertz) que la fréquence émise par la luminosité de chacune d'elles. En d'autres termes, la fréquence de chaque note de musique exprimée en Hertz, est ici associée à la même valeur numérique concernant les couleurs à la seule différence que la valeur numérique en Téra hertz est mille fois plus rapide que la fréquence sonore des notes de musique en hertz. Bien plus, la fréquence émise par chaque note de musique est plus longue que la fréquence émise par les couleurs auxquelles elle est associée car, chaque couleur est composé de micros ondes mille fois plus rapides qui participe à l'acheminement de la lumière d'un point A à un point B. C'est ainsi qu'on parle de Téra hertz. La constante ou l'invariant entre les deux phénomènes associés par l'auteur est donc le hertz. La notion de couleur dévoile chez Réda<sup>860</sup> quelques notes de musique métaphoriques (à l'instar du Contre-ut), relevant des seules correspondances des sens humains.

Jacques Réda<sup>861</sup> exploite donc ce phénomène synesthésique pour exprimer son morceau de jazz narratif et acoustique. Au-delà des couleurs, l'auteur traduit grammaticalement le bémol par la dernière phrase de l'exemple : « *Je reviens sur mes pas et j'écoute* » car le fait de revenir sur ses pas peut faire allusion au phénomène de bémolisation d'une note jouée (baisse de son intensité d'un demi-ton). Le texte de Jacques Réda<sup>862</sup> par son fonctionnement narratif, n'intègre pas la notion de proto- récit tel qu'énoncé par J-J Nattiez<sup>863</sup> c'est-à-dire un récit associé à la musique puisque dans la structure linguistique et narrative du texte, la musique n'imité pas le langage et ne se contente pas de l'exposer. Bien au contraire, il y a une sémantisation narrative et discursive de la musique qui est opérée pour justifier de l'existence d'un nouveau type de récit : le récit musical narratif. Cette structure hybride du texte de Réda<sup>864</sup> rejoint celle de Toni Morrison<sup>865</sup> même si le fonctionnement du texte de cette dernière en diffère structurellement. L'air de jazz dans le texte de Toni Morrison<sup>866</sup> s'énonce sous le signe de l'imprévu narratif. La structure narrative de Jazz<sup>867</sup>, déjà chaotique à cause de sa fragmentation structurale et sémantique, laisse transparaître un fonctionnement qui laisse penser que le récit s'est fait musique (grâce au simple vouloir de la narratrice avec pour but

---

<sup>860</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>861</sup> *Idem.*

<sup>862</sup> *Ibidem.*

<sup>863</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], *Op.cit.*

<sup>864</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>865</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>866</sup> *Idem.*

<sup>867</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

d'enrichir son texte). Rappelons que dans *Jazz*<sup>868</sup>, les faits sont exposés comme des flash-back qui surviennent de manière imprévisible ; or le jazz est fait d'improvisations, ce qui justifie d'ailleurs son originalité. Plusieurs codes musicaux à vocations acoustiques sont donc utilisés de manière intentionnelle puisque la narratrice traduit fidèlement les conditions primitives dans lesquelles vivait l'homme noir ; conditions dans lesquelles, l'espoir de voir les choses s'améliorer est incertain comme la vie de chaque individu. Elle joue donc sur l'improbable, l'inattendu pour conter la vie des populations d'Harlem ainsi que celle de Joe Trace, Violette et Dorcas. En d'autres termes, chaque événement vécu par les personnages du texte est tributaire de l'instant durant lequel la narratrice s'exprime ; il y a donc une linéarité des faits prédestinés à l'avance ainsi qu'une esthétique de l'improvisation narrative. Toni Morrison<sup>869</sup> jasse la souffrance des noirs d'Harlem des années 1920 en jouant sur la musicalité grammaticale de chaque geste quotidien qui les caractérisent en ayant recours à une rhapsodie descriptive de la ville qui fait penser aux notes de musique parsemées dans une partition musicale. A la page 15 par exemple, la description de la ville d'Harlem est l'expérimentation acoustique d'une phrase musicale exécutée dans une gamme de Ré (couleur verte) avec une clarinette qui couvrent la totalité des timbres acoustiques, orchestraux (l'ensemble des populations de la ville), des cuivres pour accompagner l'air de jazz. Car, nous notons la présence non seulement des instruments de musique dont les timbres sont clairement perçus, les notes de musique (couleur verte= Ré ; couleur rose=) ainsi que les voix des choristes textuels à la fois masculin et féminin:

Le soleil de biais coupe les immeubles en deux comme un rasoir. Dans la moitié du haut je vois des visages qui regardent, difficile de dire qui sont les gens, qui l'œuvre des maçons. En bas c'est l'ombre où a lieu n'importe quel truc blasé : clarinette ou baise, des poings et les voix tristes des femmes. Une ville comme celle-là fait rêver grand et sentir les choses. Au secours. C'est l'acier brillant qui se balance au-dessus de l'ombre qui fait ça. Quand je regarde les rubans d'herbe verte le long du fleuve, les clochers des églises et les entrées cuivre et crème des immeubles résidentiels, je suis forte. Seule, oui, mais première classe et indestructible....Des femmes aux longues jambes avec des langues roses de chaton enroulent des billets verts pour plus tard ; ensuite elles rient et se prennent dans les bras l'une de l'autre.

Dans le cadre du texte, le timbre de la clarinette nous semble être aigu par les termes et expressions : « *les voix tristes des femmes ; Des femmes...avec des langues roses ; elles rient* » ; en concert avec l'agressivité des cuivres narratifs traduits non seulement par la forte

---

<sup>868</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>869</sup> *Idem.*

animation de la ville mais aussi par la présence des métaux en acier : « *l'acier brillant qui se balance au-dessus de l'ombre qui fait ça ; les clochers des églises et les entrées cuivre et crème des immeubles résidentiels* ». Il semble que la narratrice traduise la présence de la clarinette en « Sib » car elle était la plus utilisée dans les années 1900. Elle faisait partie du concert des instruments de Jazz au côté du cornet, du trombone et d'autres instruments de musiques. Elle servait à faire des contrepoints et à répondre aux jeux de la trompette. Bien plus, sa sonorité est plus lumineuse, brillante et polyvalente dans le jeu de jazz. Elle s'entendait comme de multiples sons de sifflets tels la ville d'Harlem en euphorie. La sonorisation acoustique du texte de Toni Morrison ne semble également répondre à aucune esthétique normative pouvant coïncider avec les théories narratologiques de J-J Nattiez.<sup>870</sup>

Le texte de Le Clézio, quant à lui, se démarque particulièrement de ceux de Réda et Morrison dans la mesure où il relève à la fois d'une inspiration musicale inconsciente et d'un concours de circonstance narratif. En effet, selon les dires de l'auteur lui-même, durant l'acte d'écriture de *Ritournelle de la faim*<sup>871</sup>, ce dernier écoutait *Une nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski ; ce qui a certainement influencé le récit sur le fond et la forme. La dissémination énonciative du récit, témoigne de cette influence des phénomènes musicaux dans la mesure où la comparaison de la structure du texte est similaire à celle d'un morceau de musique lorsque celui-ci est vu à la fois sous la forme d'une partition mais aussi sous la forme acoustique. Sur le plan formel nous le relevons par les différentes graphies utilisées par l'auteur pour exposer les listes touristiques voire historiques (p.20), pour dresser les cartes de camps de concentration (p.203), insérer des images comme à la page 117, dresser des listes comportant les noms des chefs d'entreprises juifs (p.140-141), reproduire le contenu des lettres comme celle de la page 183 (voir les détails dans la sous-partie intitulée *Écriture et fragmentation sonore*). Sur le fond, le fragment se lit à travers les multiples récits enchâssés à celui narrant la vie d'Ethel (le récit de Xénia et sa famille p.28, celui d'Alexandre p.47 et bien d'autres). Entre autres, la forme acoustique du morceau de Moussorgski<sup>872</sup> à l'écoute, est parsemé de plusieurs accélérations instrumentales qui sont suivies à leur tour de ralentissements, tout cela dans une variation des timbres instrumentaux et des jeux acoustiques. Dans le texte de Le Clézio<sup>873</sup>, la musique de Moussorgski<sup>874</sup>, est plus visible à travers les analepses (ralentissement de la trame narrative par le récit familial de Xénia, le

---

<sup>870</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], *Op.cit.*

<sup>871</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>872</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

<sup>873</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>874</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

récit de Maude) et les longues prolepses textuelles (accélération de la trame narrative). C'est dire qu'en écoutant *Une nuit sur le mont chauve*<sup>875</sup>, le cerveau de l'auteur a généré une esthétique du fragment narratif qui a semble-t-il, reproduit en partie cette partition acoustique (de Moussorgski<sup>876</sup> l'autre partie étant réservée au Boléro de Ravel). Autrement dit, il y a eu durant l'acte d'écriture, un transfert des données acoustiques dans la structure narrative. Notons cependant que la disposition des fragments formels s'est certainement fait intentionnellement mais l'auteur était loin de s'imaginer que cette disposition serait un motif de correspondances avec les phénomènes musicaux.

Dans une autre perspective, nous pouvons dire que la structure musicale apparaît dans le texte de *Le Clézio*<sup>877</sup> par un concours de circonstance car, en narrant la vie d'Ethel (dont nous savons qu'elle incarne la figure de la mère de l'auteur), ce dernier la met directement en relation avec le boléro. De ce lien du texte avec le boléro, débouchera une ritournelle de la souffrance narrative qui affectera chaque personnage du texte comme la note de Do donne sa tonalité à toute phrase musicale la succédant. En d'autres termes, le boléro de Ravel à l'instar de la musique de Moussorgski<sup>878</sup>, a également instrumentalisé la narration sans que l'auteur n'ait à l'avance pensé à le faire. Mieux encore, *Le Clézio*<sup>879</sup> a cru simplement énoncé la musique en exposant explicitement à la page 206, pour la première fois, le boléro dans sa forme acoustique :

Les dernières mesures du Boléro sont tendues, violentes, presque insupportables. Cela monte, emplit la salle, maintenant le public tout entier est debout, regarde la scène où les danseurs tourbillonnent, accélèrent leur mouvement. Des gens crient, leurs voix sont couvertes par les coups de tam-tam... Les flûtes, les clarinettes, les cors, les trompettes, les saxos, les violons, les tambours, les cymbales, les timbales, tous sont ployés, tendus à rompre, à s'étrangler, à briser leurs cordes et leurs voix, à briser l'égoïsme silence du monde... Je sais ce que signifiait pour sa génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo.

Mais pourtant, ces inflexions acoustiques du Boléro, ont dessiné la trame narrative à travers les modulations des séquences narratives. L'amplitude des phrases c'est-à-dire la puissance des mots liés aux intonations montantes et descendantes des voix humaines par exemple, démontre cet état acoustique dans le texte de *Le Clézio*<sup>880</sup>:

---

<sup>875</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

<sup>876</sup> *Idem.*

<sup>877</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>878</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

<sup>879</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>880</sup> *Idem.*

« Les voix lançaient des bribes, des éclats, la musique, de l'accent mauricien qui montait, descendait, la voix grave d'Alexandre, les voix aiguës et chantantes des femmes, tante Pauline, tante Willelmine, tante Milou ».p.49

Dans cet exemple, les inflexions des voix des personnages schématisent semble-t-il, chaque pulsation temporelle (accentuée par leur intonation) exécutée dans le boléro. En d'autres termes, lors de l'exécution du Boléro, sont émises des pulsations c'est-à-dire des mouvements et sensations qui naissent de la succession des temps forts (pulsations accentuées) et faibles (sous-pulsations) qu'ils soient réguliers ou non. Dans le cas de notre exemple, l'exécution acoustique sémantique se fait en allant crescendo dans l'accentuation des voix « *des éclats, l'accent mauricien qui montait* » avant de descendre « *descendait* » et repartir dans les hauteurs vocales « *les voix aiguës et chantantes des femmes* ». La force des pulsations des voix des personnages est également représentée par « *la voix grave d'Alexandre* ». Ces différentes pulsations narratives peuvent s'entendre comme celles présentes dans le boléro joué par Ravel ; morceau dans lequel s'alternent plusieurs temps forts et faibles rythmés par la fièvre instrumentale. A l'écoute, la phrase musicale fondamentale demeure régulière et répétitive mais chaque instrument est accentué successivement selon son timbre acoustique. La rythmique ne cesse d'accélérer progressivement et la force des instruments augmente également créant une orchestration. C'est dire que ces pulsations montantes puis descendantes du temps musical suggèrent que le texte de Le Clézio<sup>881</sup> est une exécution narrative à la fois du Boléro acoustique de Ravel et d'*Une nuit sur le mont chauve* de Moussorgski<sup>882</sup>. Nous avons donc affaire à une structure acoustique hybride dont le titre est *Ritournelle de la faim*<sup>883</sup>.

---

<sup>881</sup>Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*.

<sup>882</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

<sup>883</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

## 2-Musique narrative (d'expression narratologique) et narrativité musicale

La musique est dite narratologique lorsque celle-ci, par des procédés structuraux (prolepses, analepses, syllepses, rythme des séquences narratives, et bien d'autres) rend raison des phénomènes musicaux d'ordre discursifs. Il s'agit de lire à travers la structure narrative, l'expression vocalique et ou acoustique des mots mais aussi des phrases. En d'autres termes, la musique narratologique procède de la manipulation, mieux encore de l'analyse des structures formelles, sémiotiques et sémantiques du récit en vue de déceler une structure relativement proche de la structure musicale. La macro structure textuelle contient donc des codes musicaux qui nous ont permis de dire sans hésitation que son fonctionnement interne était similaire à celui d'une partition musicale si l'on tient compte de son caractère éclaté. Bien plus, l'analyse des accords narratifs, de la polyphonie, des vocalises textuelles, du phénomène d'orchestration narratif, de la longueur des phrases, les répétitions et les intonations de celles-ci, la durée des séquences narratives, l'amplitude des phrases, et bien d'autres pistes exploitées, nous permet d'énoncer l'existence d'une musique textuelle dite narratologique. Ce modèle de musique narratologique expérimenté dans nos corpus notamment *Tous Les matins du monde*<sup>884</sup>, *Ritournelle de la faim*<sup>885</sup>, *Jazz*<sup>886</sup> et *Les ruines de Paris*<sup>887</sup> ont apporté la réponse à la question de savoir : comment le texte exprime-t-il la musique ?

Cette question à laquelle nous avons plus ou moins répondu dans les chapitres précédents, nous amène à nous interroger cette fois sur le « comment la musique signifie ? Si nous considérons que les deux concepts c'est-à-dire littérature et musique se rejoignent par le biais des invariants. Ces invariants ne sont-ils pas (en considérant l'analyse en partant de la musique vers le récit) les mêmes que l'on parte de la littérature vers la musique ou de la musique vers la littérature ? En d'autres termes, ce que nous appelons invariants dans le texte littéraire, ne serait-il pas synonymes de ce que Robert Hatten<sup>888</sup> (à travers son

---

<sup>884</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>885</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>886</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>887</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>888</sup> Robert Hatten, cité par Márta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification*, *Op.cit.*

influence des études analytiques de Michael Shapiro<sup>889</sup>) appelle « système de marquage ? ».

Mieux encore, la notion de musique textuelle et celle de narrativité musicale pourraient-elles s'interpénétrer ?

Pour cela, regardons de près les caractéristiques de cette notion de *narrativité musicale*.

La narrativité musicale se définit selon les études de Márta Grabócz comme :

« *Les règles, les stratégies d'organisation des signifiés : stratégies qui varient d'une époque historique à une autre, d'un style à un autre, de l'œuvre intégral d'un compositeur à un autre, etc* »<sup>890</sup> ;

Elle se définit aussi comme :

« *La concaténation des topiques* ».<sup>891</sup>

Cette narrativité musicale, contrairement à la musique narrative qui a pour point de départ la structure textuelle, s'organise par une élaboration d'un système de marquage par des topiques asymétriques notamment chez Robert Hatten<sup>892</sup>, susceptibles d'affecter aux figures musicales rhétoriques et descriptives (de Beethoven et de Schubert) des caractéristiques narratives. Bien plus, avec ses trois styles rhétoriques à savoir le sublime (Majeur=haut comique), le moyen et le bas (tragique marqué) et ses deux groupes de marqueur (marqué et non-marqué), Robert Hatten<sup>893</sup> contribue à l'élaboration d'une théorie musicale des structures narratives. Autrement dit, il utilise les genres expressifs (mélancolie, haut comique, tragique....) en vue de trouver de nouveaux procédés dont l'intérêt serait de décrire les formes musicales grâce à l'analyse des mouvements des phrases musicales, leur enchaînement séquentiel dans l'ensemble du morceau joué et pouvant correspondre sur le plan littéraire aux « *figures narratologiques* ». <sup>894</sup> Ce procédé

---

<sup>889</sup> Michael Shapiro, *Op.cit.*

<sup>890</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, Signification, Op.cit.*

<sup>891</sup> *Idem.*

<sup>892</sup> Robert Hatten, cité par Márta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification, Op.cit.*

<sup>893</sup> *Idem.*

<sup>894</sup> Figures narratologiques, *Op.cit.*

de Robert Hatten<sup>895</sup>, à l'instar du fait qu'il utilise en premier la structure musicale afin d'opérer le transfert de ses codes sous forme de structure narrative, rejoint celui utilisé par les auteurs de nos corpus.

Il existe donc un lien de transcendance des structures musicales en structures narratives dans la mesure où ces dernières s'écrivent mieux encore, se théorisent à travers les mots qui détiennent généralement des contenus expressifs relevant de la psychologie des personnages. Les mots sont des intermédiaires de l'expérimentation musicale car, que cela soit d'un côté (Musique) ou de l'autre (texte), ils servent à dire l'histoire musicale en ayant recours à l'organisation de leur aspect phonique et ou acoustique ainsi qu'à leur expressivité sémantique. Rappelons que dans *Tous les matins du monde*<sup>896</sup>, *Jazz*<sup>897</sup>, et *Ritournelle de la faim*<sup>898</sup>, la mélancolie nous a servi de motif pour exposer les modes majeur et mineur (section 2 du chapitre VI). Il s'agit de déterminer exactement le mode de chaque note de musique des symphonies textuelles à travers l'expression de la souffrance que peuvent dégager les trames narratives. Chez Pascal Quignard<sup>899</sup>, la mort de Madame de Sainte Colombe, celle de Madeleine et enfin la mort de Monsieur de Sainte Colombe lui-même, contribue à déterminer que la symphonie textuelle quignardienne s'exécute en gamme de Si dont l'ensemble des notes se décline en comportant au moins une note mineure. Chez Le Clézio<sup>900</sup>, l'écriture du pessimisme via la ritournelle de la souffrance, la guerre, la faim (entendue comme souffrance), laisse transparaître un morceau de musique inspiré à la fois du Boléro de Ravel et *Une nuit sur le mont chauve* de Moussorgski<sup>901</sup> en Do mineur. La mort de Dorcas dans *Jazz*<sup>902</sup>, sans cesse relatée par la récurrence de l'expression « *la fille morte* » ainsi que celle de ses parents démontrent le mode mineur de la symphonie jazzique du texte. En effet, même si la narratrice ne l'énonce pas comme chez Quignard<sup>903</sup>, Réda<sup>904</sup> ou ne donne aucun indice comme chez Le Clézio<sup>905</sup> (avec le boléro), la trame narrative elle, traduit cette note mineure par la sombre existence des personnages du texte (ségrégation raciale) ainsi que le scandale macabre de l'enterrement de Dorcas :

---

<sup>895</sup> Robert Hatten, cité par Márta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification, Op.cit.*

<sup>896</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>897</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>898</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>899</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>900</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>901</sup> Moussorgski, *Op.cit.*

<sup>902</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>903</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde, Op.cit.*

<sup>904</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>905</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

« *Quand la femme, elle s'appelle Violette, est allée à l'enterrement pour voir la fille et lui taillader son visage mort, on lui a jetée par terre et hors de l'église* ». p.11

Jacques Réda<sup>906</sup> quant à lui, se démarque des autres auteurs car son texte démontre un mode majeur par la linéarité des pas du promeneur (p.20) et cela d'autant plus qu'il accentue sa description sur les grandes artères de Paris avant de progressivement explorer les autres grandes artères des villes environnantes. Tous ses textes, nous le voyons bien, comportent des genres expressifs (tragique, mélancolie) comme ceci est le cas dans les études d'Hatten<sup>907</sup> à la seule différence qu'il semble mettre sous forme narrative, la trame musicale. A travers ses genres expressifs, il joue sur les « transformations des processus mentaux »<sup>908</sup> pour traduire la musique en « forme linguistique ».<sup>909</sup> En d'autres termes, les impressions (triste, joyeuse ou linéaire, etc.) produites par la musique sur l'auditeur ou encore le caractère affectif généré par les émotions des « *figures musicantes* », dévoilent une narrativité de la trame musicale. Mieux encore, il s'agit comme le dit Brigitte Van Wymeersch<sup>910</sup>, d'organiser les émotions en formes perceptibles. La transformation psychologique générée par le ton du thème mais aussi l'influence qu'elle produit sur l'auditeur, est similaire dans le texte littéraire au dénouement psychologique des personnages en tant qu'il véhicule dans le cas de nos corpus à l'instar de *Les Ruines de Paris*<sup>911</sup>, toute la souffrance vécue par ceux-ci. A cet effet, elle affirme en s'appuyant sur les genres expressifs de Hatten<sup>912</sup> :

« *Les genres expressifs n'impliquent pas seulement un choix paradigmatique du matériel, mais aussi un autre, quasi-narratif, dans lequel sont souvent nécessaires des développements temporels et des transformations particulières.* ».<sup>913</sup>

Les développements temporels notamment le déploiement des durées des notes de musique, et les transformations particulières (par exemple des transpositions) dont parle Hatten dans *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and, Interpretation*<sup>914</sup> (cité par

---

<sup>906</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>907</sup> Robert Hatten, cité par Marta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification*, *Op.cit.*

<sup>908</sup> Van Wymeersch (B.) *Mozart Aujourd'hui*, Louvain-La Neuve, UCL Presses Universitaires de Louvain, 2006.

<sup>909</sup> Van Wymeersch (B.) *Mozart Aujourd'hui*, *Op.cit.*

<sup>910</sup> *Idem.*

<sup>911</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>912</sup> Robert Hatten, cité par Marta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification*, *Op.cit.*

<sup>913</sup> Van Wymeersch (B.) *Mozart Aujourd'hui*, *Op.cit.*

<sup>914</sup> Hatten (R. S.), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and, Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p.145-178.

Wymeersch), peuvent textuellement représentés le déploiement du système narratif notamment les quatre étapes du second modèle de Greimas<sup>915</sup> à savoir

« 1) situation (ou ordre) initiale, 2) Méfait ou manque, 3) intrigue : lutte, série des trois épreuves ; 4) rétablissement de l'ordre initial ou proposition d'un nouvel ordre en fin de parcours »<sup>916</sup>

Ainsi que les rôles et actions menées par des personnages (notions d'actantialisation et d'actorisation de Greimas). En d'autres termes, l'exécution acoustique des symphonies de Beethoven et Schubert s'énonce en respectant un certain schéma technique qui ressemblerait à celui de la structure narrative. L'exécution de ses symphonies comporte des actions exécutées par des figures musicales ; ce qui renforce la présence d'un système musical pouvant être narrativisé. Ce système nous semble possible par le recours aux invariants ou « *système de marquage* » qui permettront le transfert des valeurs acoustiques musicales en valeurs narratives. Autrement dit, sur le plan narratif, les facteurs communs aux deux structures notamment la structure textuelle et la structure musicale peuvent être les suivantes :

La situation initiale = L'introduction symphonique ;

Intrigue = développement temporel symphonique qui traduit la découverte de la symphonie exécutée ;

Méfait ou Manque = ralentissement, accélération (perturbation de la linéarité de la symphonie ou encore l'improvisation)

Rétablissement de l'ordre initial = conclusion de la symphonie.

Cette schématisation trouve une certaine cohérence avec les propos de Márta Grabócz notamment ceux relatif à la signification musicale qui se trouverait dans le mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale. A cet effet, elle stipule que :

---

<sup>915</sup> Greimas cité par Marta Grabócz dans *Musique, Narrativité, Signification*, P.33.

<sup>916</sup> Grabócz (M.), *Musique, Narrativité, Signification*, P.33

« ...l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives (construction dans l'enchaînement des topiques ou des intonations, etc.). ».<sup>917</sup> p.16

Pour cela, il y aurait donc une convocation des théories de la forme musicale, mais aussi de la linguistique, la sémiologie, la sémantique structurale, la narratologie et bien d'autres procédés.

A la manière du texte qui utilise des vocalises, des phonèmes, les champs lexicaux et sémantiques et bien d'autres structures narratives pour dire la musique acoustique, vocale et ou instrumentale, Hatten<sup>918</sup> accentue sa théorie par l'utilisation de ses trois styles rhétoriques musicaux à savoir le sublime (Majeur=haut comique), le moyen et le bas (tragique marqué) afin de rendre possible la narrativisation des symphonies de Beethoven et Schubert. Mieux encore, il définit chaque style en déterminant si l'action auquel il fait référence est marquée ou non sans doute pour traduire les émotions contenues dans chaque forme symphonique. Cette correspondance entre les invariants narratifs et musicaux, nous autorise à dire que les notions de littérature et de musique s'interpénètrent dans la mesure où techniquement, elles ont quasiment le même fonctionnement interne. Il est donc intéressant de penser que l'on peut créer une méthode expérimentale qui permettrait de traduire les codes textuels en musique et les codes musicaux en texte littéraire puisque dit Marta Grabócz :

Le point commun entre la narratologie littéraire et la narratologie musicale serait la recherche des lois et des règles dans la construction du contenu expressif. Ce qui l'emporte dans l'analyse narrative de la musique, ce n'est pas la définition verbale « occasionnelle » ou « accidentelle » de tel ou tel caractère affectif, de tel ou tel renvoi extra-musical ou « culturel » d'une unité expressive, mais notre capacité à définir les relations qui existent entre eux, à déterminer leurs rapports de force, leur « action », le déroulement de leur intrigue, puis leur issue cathartique, s'il y en a.<sup>919</sup> p.18

---

<sup>917</sup> Grabócz (M.), *Musique, narrativité, signification, Op.cit.*

<sup>918</sup> Robert Hatten, cité par Márta Grabócz dans son ouvrage, *Musique, Narrativité, Signification, Op.cit.*

<sup>919</sup> Grabócz (M.), *Musique, narrativité, signification, Op.cit.*

### 3-Littérature et Musique

## Essai sur le modèle filmique de la trame narrative et de la musique du film muet au XX ème siècle: l'exemple de « The Artist »

La musique narrative au XX ème siècle intègre bien les notions d'acteurs et de spectateurs du fait des transformations d'ordre stylistique comme nous l'avons vu précédemment mais aussi grâce à l'adaptation cinématographique de certains récits littéraires. En effet, nombreux sont des textes qui ont vu le changement de leur structure narrative en structure cinématographique. Nous le voyons avec *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard<sup>920</sup>, adapté au cinéma par Alain Corneau.<sup>921</sup> Par cette adaptation, il comble les carences du récit écrit, en se servant des « Flash-back visuels » comme celui du dernier instant de Madame de Sainte Colombe (auquel le spectateur a accès et qu'il vit par le biais de l'écran), en théâtralisant toujours visuellement, l'action mécanique de la gestuelle dans le jeu de la Viole (lorsque Monsieur Marais, Monsieur de Sainte Colombe et ses filles jouent) qui se traduit dans le récit de manière implicite à travers les mots. C'est ce que nous relevons à la page 53 :

« Vous connaissez la position du corps.

Votre jeu ne manque pas de sentiment.

Votre archet est léger et bondit. Votre main gauche saute comme un écureuil et se faufile comme une souris sur les cordes ».

La narration n'est pas uniquement adaptée au cinéma, elle subit également quelques changements d'ordre esthétique. Il s'agit par exemple : de l'instance narrative qui n'est plus Quignard<sup>922</sup>, mais plutôt Monsieur Marais, de la suite de la narration après la mort de Monsieur de Sainte Colombe (ce dernier revient du royaume des morts et dit à Marais qu'il

---

<sup>920</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>921</sup> Alain Corneau est un réalisateur, producteur et scénariste français né qui adapte au cinéma *Tous les matins du monde* avec l'accord de Pascal Quignard en 1991 (il obtient le César du meilleur film et du meilleur réalisateur en 1992). Passionné de cinéma depuis l'enfance et amoureux de la musique notamment le Jazz, il apprend le à jouer de la batterie et exerce son talent dans plusieurs formations musicales à Orléans. Après cette pause musicale, il reprend ses études de cinéma à l'IDHEC à la suite desquels il commence par la réalisation de *Série noire* et adapte des romans en films comme *Le Nocturne indien* d'Antonio Tabucchi, *Stupeur et tremblements* (adaptation du roman de l'écrivain belge Amélie Nothomb), *Police Python 357*, *Le choix des armes*, *Fort Saganne*, *Le Deuxième souffle*... Il meurt dans la nuit du 29 au 30 Août 2010 à Paris.

<sup>922</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

est fier de l'avoir instruit sur la musique et lui demande de jouer *Les pleurs* qu'il avait composé pour sa fille défunte Madeleine ; ce qu'il fit) et enfin de la paternité de la pièce *les Pleurs* qui est dans le texte littéraire attribué à Monsieur de Sainte Colombe :

« *Madeleine lui confiait tout. C'est ainsi qu'elle lui avoua que son père avait composé les airs les plus beaux qui fussent au monde et qu'il ne les faisait entendre à personne. Il y avait les Pleurs. Il y avait la Barque de Charon* » p.81, Chapitre XVI.

Et dans le film Monsieur Marais aurait composé cette pièce à Madeleine de Sainte Colombe. A l'instar de ces éléments d'ordre esthétique, la mélancolie est le maître mot du scénario.

Elle est exprimée par l'apparition constante de Madame de Sainte Colombe, la tristesse liée à chaque personnage (les Sainte Colombe) y compris Marais qui va narrer à Monsieur de Sainte Colombe son exclusion de la chantrerie de l'église et enfin, par des morceaux de musique tristes qui reflètent l'état d'âme de Monsieur de Sainte Colombe. En d'autres termes, la musique du film rend concrète la mélancolie, en lui donnant une image visuelle : celle de l'expression du visage et de la vie malheureuse de Monsieur de Sainte Colombe, son caractère austère mais aussi le visage constamment triste de ses filles. Entre autres, la musique définit l'ensemble du film en créant une atmosphère sinistre comme le sont également les visages de la bonne, de Madeleine et Monsieur de Sainte Colombe (seule Toinette reflète garde un peu de sourire dans le film). Mieux encore, la demeure des Sainte Colombe dans le film est morbide, silencieuse comme une tombe et ce caractère est appuyé par les différentes pièces musicales jouées par Monsieur de Sainte Colombe (celles qu'il refuse de mettre sur partition).

L'adaptation cinématographique du récit littéraire rompt donc avec les limites du texte dans la mesure où la voix des musiciens textuels traduite par l'écriture de la vocalisation des mots et expressions (vocaliques) s'entend de manière audible. Le son cesse d'être simplement appréhendé comme un phénomène linguistique, il revêt une dimension acoustique audible (physique ou réelle). Plus fondamentalement, il y a une transcendance des personnages textuels en ce sens que l'actant change de dimension. Dans le film, nous découvrons les voix de chaque personnage de Quignard<sup>923</sup> ; ce qui nous permet d'affecter un trait de caractère à Toinette par exemple dont le récit écrit stipule à la page 19 ce qui suit:

---

<sup>923</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

« *Toinette se rebellait, réclamait contre son père, criait après lui. Elle ressemblait par le caractère, au fur et à mesure qu'elle grandissait, à Madame de Sainte Colombe.* ».

Toinette frappe la bonne venue les chercher (elle et Madeleine) au cachot après que leur père les aient puni puis oublié ce qui n'est pas le cas dans le récit. Cette force de caractère nous pouvons le ressentir par les images du film. De la même manière, Madeleine incarne la timidité, la peur. Dans le texte, à la page 19, le narrateur dit d'elle :

« *Sa sœur, le nez baissé dans la peur, ne soufflait mot et refusait jusqu'à une cuillerée de soupe* ».

L'image a donc l'avantage d'exprimer plus clairement et vivement les émotions que la trame narrative qui impose au lecteur de convoquer son imaginaire. Le film vient donc renforcer le sens du discours par les perceptions visuelles et auditives que le récit exprime explicitement en sollicitant la mémoire et l'imaginaire du lecteur.

Le récit quant à lui, traduit les émotions et les actions des personnages par plusieurs modèles narratifs dont les plus utilisés sont le système narratif et sémiotique de Greimas<sup>924</sup> à travers la notion d'actant ainsi que les rapports de communication qui les coordonnent notamment : l'axe du désir (Sujet/Objet), l'axe de du pouvoir (Adjuvant/Opposant) et l'axe de la transmission du savoir (Destinateur/Destinataire) ; et le modèle narratologique de Gérard Genette qui définit dans Figures III<sup>925</sup> l'action narrative par :

*L'ordre, la durée, la fréquence, le mode, la voix...*

Ces deux modèles nous intéressent car ils permettent de mieux cerner les articulations linguistiques qui rendent possibles la comparaison entre la musique du texte et celle du film muet au XX<sup>e</sup> siècle. Concernant le dernier modèle notamment celui de Genette<sup>926</sup>, nous dirons qu'il peut rejoindre les procédés esthétiques du film muet (*The Artist*<sup>927</sup>) dans la mesure où la construction des unités sémantiques et syntaxiques du texte à étudier et surtout la logique narrative, est similaire à la construction des scènes contenues dans un scénario filmique. Comme le récit narratif qui doit, avant sa mise en forme, se construire à travers un

---

<sup>924</sup> Greimas (A.J.), *Sémantique Structurale*, Paris, Puf, 1986. 256p.

<sup>925</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

<sup>926</sup> *Idem.*

<sup>927</sup> Hazanavicius (M.), *The Artist*, *Op.cit.*

schéma logique, la structure filmique procède de la mise en œuvre d'un scénario respectant un ordre dans les scènes, leurs durées, la fréquence de certaines d'entre elles comme le tournage des films du Kinograph, que vont apprendre par cœur les acteurs. Ce scénario va être le support permettant de coordonner chaque séquence filmique. De la même manière, la structure narrative dans nos corpus, s'énonce en jouant sur la fragmentation des séquences narratives et a recours à certains procédés narratologiques (les analepses, les prolepses, la syllepse, l'ellipse et bien d'autres) qui représentent d'ailleurs le squelette de chaque structure formelle. Même si ces procédés ne sont utilisés que de manière fragmentaire voire de manière assez libérale dans nos corpus, il n'en demeure pas moins que l'écriture de nos auteurs révèle un style particulier pouvant rendre compte d'une organisation scénique de la trame narrative.

Cette dernière, complètement discontinuée sur le fond et sur la forme, revêt les allures d'une intrigue cinématographique en intégrant l'aspect musical<sup>928</sup> (par la titrologie des séquences narratives des films muets) à la seule différence que pour le récit, c'est le langage (musical) qui accompagne le discours « *en lui tendant le miroir de sa propre structure* ». <sup>929</sup>p.13

Nous notons ces cas de figure explicitement chez Quignard<sup>930</sup>, Réda<sup>931</sup> et Le Clézio<sup>932</sup> puisque la fragmentation des séquences narratives est d'ordre scriptural comme le sont les scènes qui entrecoupent une intrigue cinématographique. Les séquences narratives dans ces trois textes sont visibles dans le texte de Le Clézio<sup>933</sup> par les titres et sous-titres de chaque partie :

- (I. **La Maison mauve** p.15 avec ses sous sections : Ethel p.17 ; Xénia p.28 ; Conversations de salon p.47 ; Les choses se sont précipitées...p.64 ; Conversations de salon (suite) p.69 ; Toujours le même bruit p.77 ;
- (II. **La chute** p.95 : C'est pas Xénia p.93 ; Le Pouldu p.125 ;
- (III. **Le Silence** p.135 : Le silence sur Paris p.137 ; 1942 p.143 ; La faim p.152 ; Ils sont partis à l'aube...p.173 ; Adieu p.184 ; Aujourd'hui p.199 ; Les dernières mesures p.206) ;

---

<sup>928</sup> L'aspect musical dont il est question ici désigne cet ensemble de périodes musicales traduit dans le texte par les Titres de chaque partie. Ces dernières fonctionnent comme des séquences ou fragments d'un morceau de musique.

<sup>929</sup> Barthes (R.), Kayser (W.), Booth (W-C.), Hamon (Ph.), *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977. 167p.

<sup>930</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>931</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>932</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>933</sup> *Idem.*

Chez Jacques Réda<sup>934</sup> par des titres en entrée de jeu narratif :

I : *Le pied furtif de l'hérétique* p.9 ; *Dans le doux épaissement du gris* ; *On ne sait quoi d'introuvable* p.65 ; *Une petite porte bleue* p.74 ; *Aux environs* p.100 ; *La bénédiction de Saint-Serge* p.125 ;

II : *Basse ambulante* ; *Arrêts, buffets, liaisons routières* p.148 ; *Pour Marceau* p.151 (écrit en petits caractères) ; *A Georges Perros* (écrit en petits caractères) p.164),

Ainsi que la répartition de la trame narrative en 27 chapitres chez Pascal Quignard<sup>935</sup> respectivement aux pages 9, 14, 21, 24, 28, 33, 38, 40, 49, 52, 55, 59, 65, 71, 76, 81, 83, 86, 88, 90, 93, 95, 97, 101, 105, 107, 110.

Contrairement aux textes cités, celui de Toni Morrison<sup>936</sup> ne comporte aucun signe écrit notamment les chapitres, les titres ou autres éléments textuels pouvant justifier d'une fragmentation formelle des séquences narratives. La trame narrative est plutôt fragmentée dans le fond par les multiples ruptures (présence des récits enchâssés et ou minis récits) du récit de la vie de Dorcas. A la page 51 par exemple, la narratrice passe de l'histoire d'amour de Joe et Dorcas :

...Dorcas sort et sautille en bas des marches avant que Violette ait fini ses têtes du soir et revienne vers sept heures..... Ces soirs-là ça ne gêne pas Joe de coucher tout éveillé près de sa femme silencieuse parce que ses pensées sont avec cette jeune Dieu jeune fille qui à la fois bénit sa vie et lui fait souhaiter n'être jamais né ;

à celle de Malvonne et sans transition :

Malvonne vivait seule avec des journaux et les histoires d'autres gens imprimées dans des petits livres....Très peu échappait à cette femme qui prenait le tramway à contresens à 6h. du matin ; qui inspectait les corbeilles à papier de puissants hommes blancs, regardait les photocopies de femmes et d'enfants sur leurs bureaux...

Ces titres et chapitres de nos corpus, partitionnent la trame narrative comme la répartition d'un scénario de film, en scènes comme ceci est le cas dans *The Artist*.<sup>937</sup> Dans ce dernier, le décor est posé par une scène de torture de George Valentin (Jean Dujardin), vedette du

---

<sup>934</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>935</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>936</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>937</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

cinéma muet, laquelle s'accompagne d'une musique bruyante et forte jouée par un orchestre. L'action filmique est en général dans ce film, narrée sous fond musical de sorte que l'air joué varie en fonction des émotions que traduit chaque séquence narrative et aussi chaque acteur. Autrement dit, lorsque la scène est d'une extrême violence, la musique est rapide, forte et puissante tandis que lorsque cette action connaît une accalmie, l'air joué s'adoucit. Le récit est rythmé. De la même manière, lorsque George Valentin rencontre pour la première fois Peppy Miller (celle-ci passant les barrières de sécurité par inadvertance pour y ramasser son portefeuille) la musique cesse avec l'attente d'une réaction de l'artiste : c'est le suspense qui correspond également à une pause musicale. Dans ce cas, l'arrêt de la musique marque également l'arrêt de l'action qui reprend avec le sourire de George Valentin. La musique jouée synchronise tout le scénario filmique : des séquences filmiques aux pas de danse de George Valentin, de Peppy Miller (Bérénice Bejo), des danseuses figurantes mais aussi de la gestuelle du chien de l'artiste. Lors de la première scène intitulée « 1927 », l'artiste exprimant ses remerciements aux spectateurs en dansant, tire sur son chien avec ses doigts « (Bang) » et celui-ci fait semblant de mourir. Ces mouvements du chien et des autres acteurs, mettent en lumière une musique du corps qui permet de remplacer les vocalises par des mouvements articulatoires générant une harmonie de l'ensemble filmique. Dans *The Artist*<sup>938</sup>, la musique mime les émotions, les faits et gestes des acteurs et favorise une certaine compréhension et même au-delà, une participation du narrataire qui est invité à travers les ondes acoustiques qui se propagent vers la réalité intérieure des personnages (le ressenti vers la réalité propre du lecteur) à participer à l'émotion vécu dans la scène. Ce phénomène notamment la musique du film muet, peut également se lire dans les trames narratives de nos corpus puisque dans ces dernières, la musique qui relève à la fois du signifié verbal des mots mais aussi de leurs acoustiques grammaticales (intonation montante), accompagne l'action des personnages. Même si elle n'est pas audible, la musique du texte génère des signes ou phénomènes audibles de type vocalique et ou acoustique notamment

-les exclamations (« Ah ! Ah ! » p.18 dans *Tous les matins du monde*<sup>939</sup> ; « My Lord ! » p.11 dans *Les Ruines de Paris*<sup>940</sup> ; « Euh euh ; Quoi ? » p.59 dans *Jazz*<sup>941</sup> et « Cela a fait dzing ! » p.27 dans *Ritournelle de la faim*<sup>942</sup>)

<sup>938</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

<sup>939</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>940</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>941</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>942</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

-les notes de musique (« Si » dans *Tous Les matins du monde*<sup>943</sup> p.47 ; « contre-ut » p.13 et « contrepoint de flûtes » p.12 dans *Les Ruines de Paris*<sup>944</sup> ; « Le Boléro » traduisant la note de Do p.206 dans *Ritournelle de la faim*<sup>945</sup> et enfin La « Clarinette » en Sib p.15 dans *Jazz*<sup>946</sup>)

-et la présence des instruments de musique (chez Quignard<sup>947</sup> : « la viole » p.10, « Luth et théorbe » p.18 ; Chez Morrison<sup>948</sup> : « clarinette » (p.15 et 214), « saxo » p.17 et « piano » p.169 ; dans *Ritournelle de la faim*<sup>949</sup> : « piano et flûte » p.57 et dans *Les Ruines de Paris*<sup>950</sup> : « flûtes » p.12 ; « contrebasse » p.14).

Ces vocalises résonnent dans le texte littéraire comme se fait entendre à un moment donné, dans le film (*The Artist*<sup>951</sup>), dans la scène 2 « 1929 » intitulée *Test sonore*, le cliquetis du verre, les bruits émis par une chaise, les aboiements du chien, la sonnerie du téléphone, les rires des femmes, l'explosion... Cette scène correspond à l'essor du film parlant qui vient littéralement rendre désuet le film muet. Ce qui entraîne une transformation esthétique du genre muet puisque l'aspect vocal prend le relais. A cet effet, les paroles généralement mimées pas les faits et gestes des acteurs, s'extériorisent et se justifient dans le film par les acteurs du film « Tears of love » qui s'adressent à George Valentin en état d'ivresse, ce dernier étant ruiné. Ces acteurs marquent le début d'une nouvelle esthétique cinématographique dans laquelle la parole est prédominante. Bien plus, cette indépendance des acteurs de « Tears of love » peut correspondre dans le texte littéraire, à la transcendance des phénomènes linguistiques en des phénomènes musicaux. En d'autres termes, la structure narrative de chacun de nos corpus se laisse entendre par les phénomènes acoustiques et vocaliques du langage. Les structures acoustiques s'émancipent de ce fait, de la structure linguistique en créant leurs propres matérialités comme l'ombre de George Valentin qui se détache de lui dans la scène 3 intitulé « 1932 ». L'ombre de George Valentin semble être cette musique qui transcende l'action (qu'elle accompagnait jusque là) pour devenir une instance filmique musicale. Autrement dit, dans l'action filmique, la musique dépasse la dimension de l'action ; elle ne l'accompagne plus, elle la narre. La suite du scénario semble

---

<sup>943</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>944</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>945</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>946</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>947</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>948</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>949</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>950</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>951</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

aller dans le même sens car, lorsque George Valentin et Peppy Miller exécutent la dernière danse (jeu de claquettes), il nous semble que la musique soit capable de jouer seule ce qui n'est plus le cas des pas de claquette. L'air musical narre et synchronise ces pas de danse puisque ce sont les acteurs qui se conforment à la rythmique. Mieux encore, l'air musical devient le principal cadre dans lequel s'exécute le jeu des claquettes comme le narrateur textuel élabore le fonctionnement de sa trame narrative. C'est dire que, dans *The Artist*<sup>952</sup>, la dernière danse des claquettes ne peut se dissocier de la musique ; même si cela est possible, les claquettes perdraient leurs lettres de noblesse car, une danse de claquette sans musique ressemblerait à toutes les autres danses. Ce serait également le cas dans nos corpus si on dissociait la trame narrative d'avec la trame musicale (qui la rend plus riche et plus belle). Notons au passage que le récit narratif est sourd et ne peut devenir audible qu'à travers l'acte de lecture. Elle est perceptible par une certaine poétique de l'écoute. La musique textuelle se substitue au discours écrit bien plus, elle prend le relais par une transcendance de l'acoustique discursive vers une acoustique musicale. Elle crée ses propres règles de fonctionnement par la présence d'une grammaire musicale en décrétant par ses phénomènes acoustiques que le texte cesse d'être une trame narrative pour devenir une « gamme narrative ». Cela signifie que la réalité acoustique muette du discours dans le texte est relayée par une autre réalité acoustique rythmée appelée Musique. La notion de substitution des phénomènes linguistiques par les phénomènes acoustiques, vocales, bruitistes mais aussi instrumentaux, est lisible dans *The Artist*<sup>953</sup> lorsque Peppy Miller simule un moment de tendresse avec George Valentin dans la loge de celui-ci. Elle introduit sa main dans un bras de sa veste et s'étreint. Cette image semble traduire une sorte de substitution de rôle des acteurs en rendant George Valentin omniprésent dans le scénario.

A l'instar des études de Genette<sup>954</sup>, les théories actantielles de Greimas<sup>955</sup> nous semblent également très pertinentes dans l'exploration du fonctionnement des actants musicaux lorsque celui-ci, à travers les écrits critiques de Joseph Cortès<sup>956</sup> définit particulièrement deux structures actantielles : le rôle actantiel et le statut actantiel. Ces deux structures ont le mérite

---

<sup>952</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

<sup>953</sup> *Idem.*

<sup>954</sup> Genette (G.), *Figures III*, *Op.cit.*

<sup>955</sup> Greimas cité par Joseph Cortès dans *Sémiotique Narrative et Discursive*, Paris, Hachette, 1993.138p.

<sup>956</sup> Cortès (J.), *Sémiotique Narrative et Discursive*, Paris, Hachette, 1993.138p.

de se rapprocher de la notion d'acteur en tant qu'ils se qualifient aussi par une « suite d'états » et de trouver leur signification dans le discours muet. En effet, dit Greimas<sup>957</sup> :

Il serait maintenant plus aisé de distinguer le rôle actanciel du statut actantiel : alors que le rôle actantiel n'est que le surplus qui s'ajoute, à un moment donné du parcours narratif, à ce qui constitue déjà l'actant à la suite de la progression syntagmatique du discours, le statut actantiel est ce qui le définit en tenant compte de la totalité de son parcours antérieur, manifesté ou simplement présupposé. P.19

Les notions de rôle et statut actantiel se traduisent explicitement dans *Tous les matins du monde*<sup>958</sup> par le truchement de son adaptation cinématographique, mais aussi dans *The Artist*.<sup>959</sup> Regardons cela de plus près. Dans *Tous les matins du monde*, au-delà de l'image qui apporte une plus value à l'action narrative de Quignard<sup>960</sup>, la mélancolie des lieux joue le rôle actantiel. En plus d'être déjà triste, malheureux, l'adaptation cinématographique rajoute à la mélancolie de Monsieur de Sainte Colombe, une atmosphère sinistre et des lieux (domicile de ce dernier) frisant l'aspect d'un cimetière. Entres autres, les différentes pièces musicales du *Tombeau des Regrets*, complètent également l'action de la mélancolie qui fait déjà partie intégrante de l'existence de Monsieur de Sainte Colombe. Le statut actanciel, quant à lui, peut être représenté par l'ensemble narratif suivant :

*La mélancolie de Monsieur de Sainte Colombe = la mort de sa femme + la mort de Madeleine => Le Tombeau des Regrets.*

Cet ensemble marque la totalité du parcours actantiel de Monsieur de Sainte Colombe. L'image fait de la trame narrative un spectacle visuel dans lequel, le lecteur concrétise son acte d'écriture. Les notions de rôle et de statut actantiel peuvent aussi trouver leurs articulations dans le film muet. Avant de faire cette démonstration des structures actanciennes dans *The Artist*<sup>961</sup>, il est judicieux de préciser que la notion d'actant est manifeste dans le cinéma à travers la notion d'acteur. La notion d'actant résulte d'une transformation des sujets dans la narration, qu'elle soit écrite (récit) ou qu'elle soit scénarisée. Cette transformation d'ordre stylistique et discursive est possible par « la dénomination des actants, qui, de ce fait,

---

<sup>957</sup> Préface d'Algirdas Julien Greimas intitulée : Les Acquis et les projets « La conception dynamique des structures actanciennes » tiré de l'œuvre de Joseph Courtés, *Sémiotique Narrative et Discursive*, Paris, Hachette, 1993, p.19.

<sup>958</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>959</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

<sup>960</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>961</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

prennent l'apparence d'acteurs ». <sup>962</sup> C'est ainsi que dans *Tous Les matins du monde* <sup>963</sup>, *Jazz* <sup>964</sup>, et *Ritournelle de la faim* <sup>965</sup>, à chaque personnage est assigné un nom. Ce qui nous amène à faire le parallèle entre l'actant et l'acteur dans le film muet par exemple. Dans le cas de *The Artist* <sup>966</sup>, la narration est sourde dans la première scène notamment dans cette sorte d'« incipit musical » de la torture. Les actants dans cette scène, n'ont encore aucune dénomination puisqu'il faudra attendre la fin de ce film, pour savoir qu'il s'agit de George Valentin et de son chien. A ce moment, investi d'un nom en plus de générer la mobilité (la gestuelle) et la psyché, George Valentin devient un acteur. En effet, avant l'attribution d'un rôle aux candidats lors d'un casting, ces derniers ne sont que des personnages. Lorsque ceux-ci entrent en possession de leurs rôles et leurs noms, ils deviennent des acteurs puisqu'ils doivent jouer le rôle qui leur a été imposé. Dans *The Artist* <sup>967</sup>, Jean Dujardin doit incarner l'artiste riche et orgueilleux nommé George Valentin qui refuse le changement des genres cinématographiques ( passer du film muet au film parlant ) ; comme Bérénice Bejo (Peppy Miller) se doit d'être la figurante talentueuse, chanceuse et intelligente qui sera la figure de proue du film parlant. Ces rôles attribués aux personnages par le metteur en scène justifient ce que Greimas appelle « distributions complémentaires des fonctions ». <sup>968</sup> Après cette précision nous pouvons établir le rôle et le statut actanciel dans *The Artist*. <sup>969</sup> Le rôle actanciel ou plutôt le rôle actoriel se définit par une double action de George Valentin et Peppy Miller. Ces derniers, déjà acteurs (regardé par les spectateurs), jouent dans d'autres films comme « The Tears of love » (pour George Valentin) et « Beauty Spot » (pour Peppy Miller) dans cette macrostructure qui est *The Artist*. <sup>970</sup> Ils sont doublement acteurs et cette situation suggère le rôle actanciel. Les doubles narrations que représentent ces minis films muets et parlants (avec des accompagnements musicaux) sont des valeurs ajoutées puisqu'ils enrichissent le parcours des acteurs. Quant au statut actanciel, il relève de l'ensemble du vécu artistique des deux acteurs notamment leurs statuts premiers d'acteurs attribué par le metteur en scène de la macrostructure (metteur en scène réelle) + leurs statuts d'acteurs liés aux micros films, supervisés par le metteur en scène du Kinograph studios.

<sup>962</sup> Greimas (A. J.), *Sémantique Structurale*, Paris, PUF, 1986. P.185.

<sup>963</sup> Quignard (P.), *Tous les matins du monde*, *Op.cit.*

<sup>964</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.cit.*

<sup>965</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim*, *Op.cit.*

<sup>966</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

<sup>967</sup> *Idem.*

<sup>968</sup> Expression citée par Greimas à la page 184 de son œuvre *Sémantique Structurale*, *Op.cit.*

<sup>969</sup> Michel Hazanavicius, *The Artist*, [DVD VIDEO], *Op.cit.*

<sup>970</sup> *Idem.*

De ce qui précède, nous dirons que la musique du texte littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle peut être un support de représentation esthétique de la musique cinématographique, en ce sens qu'elle connaît une certaine alchimie des formes langagières et ou acoustiques. Les discours de nos corpus étant ritualisés comme des scènes de théâtre ou de film, et le genre filmique ayant quelques articulations pouvant s'appliquer à la structure narrative (relation actant/acteur, logique des faits scénarisés en comparaison à l'ordre narrative, les titres des scènes pouvant traduire les titres dans nos corpus à l'exception de *Jazz*<sup>971</sup> et bien d'autres articulations), il n'en demeure pas moins que les deux genres génèrent une musique de la différence.<sup>972</sup> Cette dernière est une musique qui s'assume elle-même et narre les faits narratifs en dictant ses règles de fonctionnement au texte littéraire. Dans le cadre du film muet et en contradiction avec les propos de Jean-Jacques Nattiez<sup>973</sup> qui stipule que la musique ne peut raconter une histoire, nous dirons que la musique peut arracher dans les textes ou la musique du film muet du XX<sup>ème</sup> siècle, le statut d'instance narrative.

---

<sup>971</sup> Morrison (T.), *Jazz*, *Op.*

<sup>972</sup> Terme qui traduit une musique émancipée de toutes règles normatives selon le modèle de Jacques Derrida. Il décrit une musique qui bouleverse les normes établies.

<sup>973</sup> Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], *Op.cit.*

## CONCLUSION

Notre travail s'est articulé autour de deux grandes parties : la partie historiographique et la partie poétique. La partie historiographie nous a permis de jeter un regard sur l'évolution comparative et esthétique du couple littérature/musique dans l'histoire de la pensée littéraire. Il s'est agi de montrer que depuis au moins l'antiquité grecque, les formes musicales et littéraires telles que nous les connaissons aujourd'hui, étaient quasiment inexistantes. En effet, toute expression étant orale, la musique se démarquait déjà par la sonorisation des figures orales qu'elle détenait. Ce fut le cas des contes accompagnés de musique vocale, des comptines. Plus tard, elle se développera sous la forme de la chanson de geste qui jettera les jalons d'une mutation esthétique et formelle dans le domaine artistique. La littérature ne sera pas en marge de cette mutation car, avec l'invention de l'écriture, elle sera un puissant vecteur sémiologique des langues et permettra de transposer toutes les formes orales à l'écrit. Se développera alors une écriture embellie empreint aux éléments vocaliques (dont les dialectes ou langues sacrées) et bruitistes (bruit des éléments naturels). La musicalité (primaire) langagière naîtra de ces phénomènes. Avec la transcription des formes orales à l'écrit, la musique devient attrayante, et se pose alors un problème de compréhension afin d'accéder à son apprentissage. C'est à cet effet que Guido d'Arezzo<sup>974</sup> créera le solfège, c'est-à-dire le langage musical par excellence. Cet ensemble de codes va organiser et rendre possible l'exercice musical, l'ouvrir au grand nombre et faire de lui, un outil pédagogique efficace dans l'apprentissage de cette matière. Toutefois, d'autres traduiront la musique en convoquant les effets acoustiques et musicaux du langage produits par la nature et tout ce qui s'y trouve. Ceci est le cas dans la poésie de Baudelaire<sup>975</sup>, Rimbaud<sup>976</sup> et Mallarmé<sup>977</sup> dans laquelle la beauté auditive des rimes, des mots, matérialise la musique de la prose. Bien plus, les images ou représentations bruissantes comme l'emploi de « bébé » dans le poème *A la musique* de Rimbaud<sup>978</sup>, la font résonner. L'interprétation musicale est donc relative, elle dépend de chaque musicien ou homme de lettres. C'est pourquoi elle sera constamment en proie aux querelles d'ordre esthétique avec Giovanni<sup>979</sup> et Monteverdi<sup>980</sup>, Ruwet<sup>981</sup> et Schloezer<sup>982</sup> ainsi

---

<sup>974</sup> Guido d'Arezzo, *Op.cit.*

<sup>975</sup> Charles Baudelaire, *Op.cit.*

<sup>976</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>977</sup> Stéphane Mallarmé, *Op.cit.*

<sup>978</sup> Arthur Rimbaud, *Op.cit.*

<sup>979</sup> Giovanni Maria Artusi, *Op.cit.*

<sup>980</sup> Claudio Monteverdi, *Op.cit.*

<sup>981</sup> Nicolas Ruwet, *Op.cit.*

que Adorno<sup>983</sup> et Webern.<sup>984</sup> Les querelles de ces auteurs nous ont intéressées car, à travers elles, se dessine déjà une esthétique moderne qui va se déployer dans les textes du XX<sup>ème</sup> siècle déjà en proie à plusieurs mutations.

La deuxième partie quant à elle, nous a permis d'étudier et d'entendre la musique dans les textes comme *Ritournelle de la faim*<sup>985</sup>, *Tous les matins du monde*<sup>986</sup>, *Les Ruines de Paris*<sup>987</sup> et *Jazz*.<sup>988</sup> Il s'est agi de montrer que chacune de ces structures textuelles que nous avons aussi appelées symphonies textuelles est pourvue de codes de musique rendant possible un début d'exécution de la trame musicale. En effet, chacune de ces symphonies révèle soit clairement une note de musique ( ceci est le cas chez Quignard<sup>989</sup> « Si », Réda<sup>990</sup> « contre-ut »), soit par des représentations textuelles énoncées par le narrateur comme avec le Boléro traduisant la note de « Do » que le Clézio<sup>991</sup> rendra mineur par le pessimisme narratif des personnages et enfin, le « Sib » dans *Jazz*<sup>992</sup> correspondant à l'utilisation récurrente de la clarinette. En plus de ces notes qui donnent le point de départ des symphonies textuelles, les trames narratives ont révélé d'autres paramètres musicaux comme le rythme, les figures de notes, de silence, les timbres vocaux et/ou acoustiques qui ont su nous orienter vers les types de voix en présence, mais aussi les orchestrations vocales et instrumentales. Toutes ces démonstrations ont montré que le texte littéraire peut éventuellement s'organiser comme une partition musicale. Ce qui désormais nous permettra non plus seulement de le lire mais aussi de l'entendre. Il a donc été démontré que les structures textuelles soumises à notre étude cachaient des partitions par leurs systèmes narratifs et discursifs éclatés. Nous avons pu démontrer que, comme la symphonie musicale qui, avant d'être un « tout acoustique », est d'abord représentée sous une forme éclatée nommée partition, le texte littéraire par le phénomène de la discontinuité en général et de la dissémination énonciative en particulier ne déroge pas à la règle. Il doit être restructuré par le lecteur en rassemblant tous les fragments et, partant de là, aboutir à une symphonie de la trame narrative. Même si les accords narratifs et musicaux demeurent insuffisants pour établir une phrase musicale, il n'en demeure pas

---

<sup>982</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

<sup>983</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Op.cit.*

<sup>984</sup> Anton Webern, *Op.cit.*

<sup>985</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>986</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde, Op.cit.*

<sup>987</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>988</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

<sup>989</sup> Quignard (P.), *Tous Les matins du monde, Op.cit.*

<sup>990</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris, Op.cit.*

<sup>991</sup> Le Clézio (J-M G.), *Ritournelle de la faim, Op.cit.*

<sup>992</sup> Morrison (T.), *Jazz, Op.cit.*

moins qu'ils sont la preuve qu'une exécution acoustique des codes musicaux décelés dans les textes étudiés est envisageable.

A l'instar de cet aspect acoustique de la musique du texte, le texte de Réda<sup>993</sup>, en contradiction avec la notion de proto-récit de Nattiez<sup>994</sup>, soulève une question importante : la musique peut-elle être une instance narrative ?

A cette question, nous répondons par l'affirmative en ayant recours à l'étude de la musique du film muet notamment le film *The Artist*<sup>995</sup>, à travers lequel toutes les émotions des personnages sont traduites. Mais est-ce dire que ce nouveau statut conféré à la musique, notamment le statut d'instance narrative, est sa finalité esthétique quand on sait qu'à un moment donné dans la trame filmique, la parole et/ou la dimension vocale s'émancipe de la musique ?

Finalement, ne peut-on pas donner raison à Boris de Schloezer<sup>996</sup> lorsqu'il dit que la musique se signifie elle-même ?

---

<sup>993</sup> Réda (J.), *Les Ruines de Paris*, *Op.cit.*

<sup>994</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Op.cit.*

<sup>995</sup> Michel Hazanavicius « *The Artist* », *Op.cit.*

<sup>996</sup> Boris de Schloezer, *Op.cit.*

## ANNEXE 1: Correspondance avec M. Jean-Marie-Gustave Le Clézio

**De :** jean leclezio <monsieurleclezio@yahoo.fr>  
**À :** ollende2002@yahoo.fr  
**Envoyé le :** Dimanche 8 avril 2012 13h59  
**Objet :** votre recherche

est interessante, chere Mademoiselle Tracy, et je serai heuerux de vous aider si je le peux. Je ne suis pas souvent a Paris (je vis plutot aux Etats Unis) et si vous voulez nous poouvons correspondre par courrier electronique grace a l'adresse ci dessus. Bien cordialement votre JMG LC

De: ollende etsendji tracy <ollende2002@yahoo.fr>  
Objet: Questions sur Ritournelle de la faim  
À: "Jean-Marie Le Clézio" <monsieurleclezio@yahoo.fr>  
Date: Mercredi 2 mai 2012, 15h43

Bonjour Monsieur,  
je voudrais savoir si, lorsque vous avez rédigé *Ritournelle de la Faim*, vous pensiez exposer une symphonie réelle? (comme le boléro de Ravel sous sa forme technique et réelle)  
Avez-vous envisager d'établir un lien de cause à effet entre la littérature et la musique?  
Cordialement

**De :** jean leclezio <monsieurleclezio@yahoo.fr>  
**À :** ollende etsendji tracy <ollende2002@yahoo.fr>  
**Envoyé le :** Jeudi 3 mai 2012 12h09  
**Objet :** Re : Questions sur Ritournelle de la faim

Vous l'avez bien devine je me suis inspire d'une partition musicale, non pas de celle de Ravel qui va crescendo mais de celle de Moussorgski (la nuit sur le mont chauve) qui croit jusqu'a un apex. Il m'est necessaire de ressentir et parfois d'ecouter une oeuvre musicale lorsque j ecris (pour la Quarantaine, que j'ecrivais au Nouveau Mexique dans un lieu particulierement bruyant, j'avais recours a la musique de Subrahmanian, et pour Ritournelle j'avais achete la partition orchestrale du Bolero)). Votre recjerche est tout a fait passionnante et juste. Bien a vous  
JMG LC --- En date de : **Mer 2.5.12**, ollende etsendji tracy <ollende2002@yahoo.fr> a écrit :

De: ollende etsendji tracy <ollende2002@yahoo.fr>  
Objet: Re : Questions sur Ritournelle de la faim  
À: "jean leclezio" <monsieurleclezio@yahoo.fr>  
Date: Mercredi 23 mai 2012, 15h13

Bonjour,

je reviens vous demandez si aux pages 20, 140, 141 et 203, la disposition des listes des pays, des noms propres mais aussi, pour ce qui est de la page 203, la cartographie nominale des camps de concentration, a été une occasion d'insérer le genre poétique dans le roman? Je suis sur le chapitre: Ecriture et dissémination de la prose narrative et dans ce chapitre, l'écriture cesse d'être un ensemble de mot créant une signification, elle devient un ensemble de son qui fait désormais appel à l'oreille. L'objectif est d'entendre ou d'écouter la symphonie textuelle or. avant d'être un air joué (phase d'exécution musicale). la symphonie est formellement un ensemble de

codes musicaux notamment sous la forme d'une partition. la fragmentation textuelle va donc nous permettre d'envisager une comparaison formelle entre les fragments textuels musicaux répertoriés et les codes musicaux des partitions réelles.

L'écoute d'une nuit sur le mont chauve, confirme le phénomène de ritournelle car, il s'agit d'après mon écoute, d'une ritournelle instrumentale et mieux encore, cette symphonie de Moussorgski a été orchestré par Maurice Ravel. C'est vraiment une bonne information que vous m'avez donné, merci. Avec votre permission, j'aimerais vous citer directement dans ce que j'appellerai "correspondance avec Le Clézio", cordialement.

**jean leclezio**

26 mai. 2012 ★

À Moi

Chere Mademoiselle

Bien d'accord avec vous en ce qui concerne la dissemination

et d'accord egalement pour que vous utilisiez notre echange en vue de votre recherche

Bon courage et a bientot

Votre JMG LC

## ANNEXE 2 : Correspondance avec le professeur de Musique

- reflexion

---

● **Bruno Berson**

27 jan. 2012

À Moi

---

Bonjour Tracy,

Je suis en train de réfléchir à comment rédiger tout ce que je t'ai expliqué.

Sinon je reviens sur un point de notre discussion d'hier: le chiffre 15 peut effectivement faire référence à une double octave. La note "1" serait la fondamentale, la note "8" l'octave (plus haute ou plus basse) et la note "15" serait une deuxième octave.

On pourrait interpréter ses 15h de travail comme une montée, une amélioration, dans la technique de son instrument (?)

▶ A jeudi et bon weekend

Bruno

<http://coursdeguitare-tours37.jimdo.com/>

## ANNEXE 3 : Correspondance avec M. Teofilo SANZ

### questionnement sur la musique (2)

---

● **Moi**

27 août. 2013 ★

À Mr Sanz Littérature et musique

---

Bonjour Monsieur,  
pensez-vous que pascal quignard (Ritournelle de la faim) et toni morrison (jazz) ont consciemment parsemé leur texte des codes musicaux ou cela relève du hasard dans l'acte d'écriture ?  
Bien à vous

### questionnement sur la musique (2)

---

**Teo Sanz**

28 août. 2013

À Moi

---

Bonjour,  
J'espère que votre thèse avance. Pour ce qui est de votre question, je dirais que soit de manière métaphorique (Le Clézio) soit en travaillant le point de vue symphonique de manière plus complexe (Morrison), tous les deux ont eu recours à la musique de manière consciente afin d'enrichir leur écriture et leur vision de l'humain et du social.  
Bonne rentrée.

## Bibliographie

Notre bibliographie est axée sur les ouvrages qui prennent en considération le rapport entre l'écriture et la musique. Cependant, nous avons pris en compte quelques études plus générales pour étayer notre propos.

### Corpus de base

Le Clézio, J.-M. G. 2008. *Ritournelle de la faim: roman*. Paris: Gallimard.

Morrison, Toni. 1992. *Jazz*. 1st trade ed. New York: Knopf.

Quignard, Pascal. 1991. *Tous les matins du monde: roman*. Paris: Gallimard.

Réda, Jacques. 1993. *Les Ruines de Paris*. Paris: Gallimard.

### I- Œuvres des auteurs

#### Œuvres significatives de Jean-Marie-Gustave Le Clézio

Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1968. *Feber*. Traduit par Bibba Jørgen Jensen. København: Gyldendal.

———. 1970. *Flykternas bok : Äventyrsroman*. Traduit par Ulla Bruncrona. Stockholm: Geber.

———. 1978. *L'inconnu sur la terre*. Paris: Gallimard.

———. 1982. *La ronde et autres faits divers*. Paris: Gallimard.

Jacob, Max, et Jean-Marie Gustave Le Clézio. 1982. *Derniers poèmes en vers et en prose*. Collection Poésie (Paris. 1966), ISSN 0768-0368 ; 160. [Paris]: Gallimard.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, et Georges Lemoine. 1984. *Celui qui n' avait jamais vu la mer ; suivi de La Montagne du dieu vivant*. 1 vol. Collection Folio junior, ISSN 0153-0593 ; 232.

Paris: Gallimard. Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1940-). 1986. *Guldsøgeren*. Traduit par Lars Bonnevie. [Kbh.]: Gyldendal.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, et Jean Grosjean. 1987. *La Genèse*. [Paris]: Gallimard.

———. 1995. *Diego et Frida*. 1 vol. Collection Folio, ISSN 0768-0732 ; 2746. [Paris]: Gallimard.

- . 1996. *La Grande vie ; suivi de : Peuple du ciel*. Collection Folio junior, ISSN 0153-0593 ; 554. [Paris]: Gallimard.
- . 1997a. *Poisson d'or roman*. Paris: Gallimard.
- . 1997b. *Les Géants*. Paris: Gallimard.
- . 1997c. *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*. Paris: Le Promeneur.
- Cortanze, Gérard, et J.M.G Clézio. 1999. *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne.
- . 2000. *Cœur brûlé, et autres romances*. Paris: Gallimard.
- . 2001. *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*. Le Petit Mercure. Paris: Mercure de France.
- Le Clézio, Jean-Marie. 2001. *Le procès-verbal*. [Paris]: Gallimard.
- . 2004. *L'africain*. Traits et portraits. Paris: Mercure de France.
- Le Clézio, J.-M. G. 2008. *Ritournelle de la faim: roman*. Paris: Gallimard.
- Association des lecteurs de J. -M.G. 2008. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*. Paris: d. C omplicités.

## **Œuvres significatives de Toni Morrison**

- Morrison, Toni. 1987. *Beloved: A Novel*. A Borzoi Book. New York: A.A. Knopf.
- . 1992. *Jazz*. 1st trade ed. New York: Knopf.
- Morrison, Toni, et Pierre Alien. 1992. *Sula*. Paris: C. Bourgois.
- . 1993. *Jouer dans le noir: blancheur et imagination littéraire*. Paris: C. Bourgois.
- Morrison, Toni, et Jean Guiloineau. 1997a. *Tar baby*. Paris: 10/18.
- . 1997b. *Le Chant de Salomon*. Paris: 10/18.
- . 1998. *L'oeil le plus bleu*. 10/18 2733. Paris: 10-18.
- . 1999. *Paradise*. London: Vintage.
- . 2004. *Love*. London: Vintage.
- . 2008. *Mercy*. London: Chatto & Windus

## Œuvres significatives de Pascal Quignard

- Quignard, Pascal. 1974. *La parole de la Délie: essai sur Maurice Scève*. Paris: Mercure de France.
- . 1976. *Le lecteur: récit*. Paris: Gallimard.
- . 1984a. *Petits traités Les premiers codex*. Paris: Clivages.
- . 1984b. *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia: roman*. Paris: Gallimard.
- . 1987. *La leçon de musique*. Paris: Hachette.
- . 1990. *La Raison*. Paris: Le Promeneur.
- . 1991. *Tous les matins du monde: roman*. Paris: Gallimard.
- . 1996a. *L'Occupation américaine roman*. Paris: Ed. du Seuil.
- . 1996b. *Le Sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.
- . 1996c. *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy.
- . 1998. *Vie secrète*. Paris: Gallimard.
- . 2000. *Terrasse à Rome: roman*. Paris: Gallimard.
- . 2002a. *Sur le jadis*. Collection littéraire 2. Paris: Grasset.
- . 2002b. *Les ombres errantes*. Collection littéraire 1. Paris: B. Grasset.
- . 2002c. *Abîmes*. Collection littéraire 3. Paris: B. Grasset.
- . 2004a. *Sordidissimes*. Collection littéraire 5. Paris: B. Grasset.
- . 2004b. *Les paradisiaques*. Collection littéraire 4. Paris: B. Grasset.
- . 2005. *Pour trouver les enfers*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2006a. *Villa Amalia roman*. Paris: Gallimard.
- . 2006b. *Triomphe du temps: quatre contes*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2006c. *L'enfant au visage couleur de la mort conte*. Nouvelle édition corrigée... définitive. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2006d. *Le petit Cupidon nouvelle*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2006e. *Ethelrude et Wolfram: conte*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2006f. *Cécile Reims grave Hans Bellmer*. Issoudun Paris: Musée de l'Hospice Saint-Roch  
Ed. Cercle d'art.
- . 2007. *La nuit sexuelle*. Paris: Flammarion.
- . 2008. *Boutès*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2009. *La barque silencieuse*. Dernier royaume 6. Paris: Seuil.
- . 2011. *Les solidarités mystérieuses: roman*. Paris: Gallimard.
- . 2012. *Les désarçonnés*. Collection littéraire 7. Paris: B. Grasset.

- . 2013a. *L'origine de la danse*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- . 2013b. *Leçons de solfège et de piano*. Arléa-poche 195. Paris: Arléa.
- Quignard, Pascal, et Valerio Adami. 2005. *Ecrits de l'éphémère*. Lignes fictives. Paris: Galilée.
- Quignard, Pascal, et Leonardo Cremonini. 2006. *Requiem*. Collection lignes fictives. Paris: Galilée.
- Quignard, Pascal, et Irène Fenoglio. 2011. *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Archives. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Quignard, Pascal, José Meco, Nicolas Sapiéha, et Paulo Cintra. 2003. *La frontière: azulejos du palais Fronteira*. Ed. remaniée. Paris: Chandeigne.

### Œuvres significatives de Jacques Réda

- Réda, Jacques. 1981. *Anthologie des musiciens de jazz*. Paris: Stock.
- . 1982. *Hors les murs: poèmes*. Le Chemin. Paris: Gallimard.
- . 1984a. *Récitatif: poèmes*. Le chemin. Paris: Gallimard.
- . 1984b. *L'Herbe des talus*. Le Chemin. Paris: Gallimard.
- . 1984c. *Le bitume est exquis*. Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana.
- Réda, Jacques. 1985. *L'improviste : [essai]*. [Paris]: Gallimard.
- Réda, Jacques. 1985. *Celle qui vient à pas légers*. Saint-Clément-la-Rivière, France: Fata Morgana.
- . 1986. *Châteaux des courants d'air*. Paris: Gallimard.
- . 1988a. *Un paradis d'oiseaux*. Fontfroide-le-Haut (34980 Saint-Clément-la-Rivière): Fata Morgana.
- . 1988b. *Amen Récitatif La tourne*. Collection Poésie 221. Paris: Gallimard.
- . 1989. *Retour au calme: poèmes*. France: Gallimard.
- . 1990. *Le sens de la marche*. Paris: Gallimard.
- . 1993. *Les Ruines de Paris*. Paris: Gallimard.
- . 1997. *La Liberté des rues*. Paris: Gallimard.
- . 1998a. *Rue de Terre-Neuve*. Paris: Gallimard.
- . 1998b. *Le Citadin: chronique*. Paris: Gallimard.
- . 1999. *La course: nouvelles poésies itinérantes et familières, 1993-1998*. Paris: Gallimard.
- . 2001. *Le lit de la reine: et autres étapes*. Lagrasse: Verdier.
- . 2002a. *Treize chansons de l'amour noir*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana.

- . 2002b. *Les fins fonds*. Lagrasse: Verdier.
- . 2002c. *Autobiographie du jazz: accompagnée de plus de cent cinquante solistes*. Castelnau-le-Lez: Climats.
- . 2002d. *Aller au diable: roman*. Paris: Gallimard.
- . 2003a. *Nouvelles aventures de Pelby: roman*. Paris: Gallimard.
- . 2003b. *Les cinq points cardinaux*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana.
- . 2004a. *Le vingtième me fatigue suivi de Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XXè arrondissement de Paris*. Genève: La Dogana.
- . 2004b. *L' affaire du Ramsès III: roman*. Lagrasse: Verdier.
- . 2005. *Europes*. Saint-Clément-de-Rivière (Hérault): Fata Morgana.
- . 2006. *Ponts flottants*. Paris: Gallimard.
- . 2007. *Toutes sortes de gens*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana.
- . 2009a. *La physique amusante*. Paris: Gallimard.
- . 2009b. *Battues*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana.
- . 2010. *Autoportraits*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana.
- . 2011. *Moana*. Saint Clément de rivière (34): Fata Morgana.
- . 2012. *Lettre au physicien*. La physique amusante II. Paris: Gallimard.
- . 2013a. *Prose et rimes de l'amour menti*. Saint-Clément: Fata Morgana.
- . 2013b. *Petit lexique amoureux*. Saint Clément de rivière: Fata Morgana.
- Réda, Jacques, et Nicolas Alquin. 1991. *Un calendrier élégiaque*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana.

## II- Ouvrages généraux

### - Ouvrages et articles méthodologiques

- Barthes, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Points 35. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland, et Roland Barthes. 1984. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques / Roland Barthes 4. Paris: Seuil.
- Chaillou-Amadiou, Christelle. 2013. « L'édition des chansons de troubadours avec mélodies : l'exemple du planh Fort chosa es que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit (BdT 167,22) ». *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, n° 125-1 (janvier). doi:10.4000/mefrm.1193. <http://mefrm.revues.org/1193>.
- Dallet, Sylvie. 1997. « De la musique concrète à l'objet sonore : genèse et paradoxes de la recherche schaefferienne ». *L'Homme et la société* 126 (4): 109-113. doi:10.3406/homso.1997.2919.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. [Paris]: Editions du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien. 2002. *Sémantique structurale recherche de méthode*. Paris: Presses universitaires de France.
- Hucher, Philippe. 2007. *Le jazz*. Paris: EJJL.
- Jean-Marcel, Paquette. 1994. « Edward A. Heinemann. — L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit. Genève, Droz, 1993 (" Publ. rom. et franç. ", 205) ». *Cahiers de civilisation médiévale* 37 (148): 378-378.
- Ravel, Maurice, et Christopher Wormald. 2001. *Bolero: Brass Band*. Willebroek, Belgique: Bernaerts music.
- Soullage, Marcelle. 1969. *Le Solfège*. « Que sais-je? » Le point des connaissances actuelles 959. Paris: Presses universitaires de France.

## - Ouvrages et articles critiques

- Bachelard, Gaston. 1998. *La poétique de l'espace*. 7e éd. Quadrige 24. Paris: Presses universitaires de France.
- Backès, Jean-Louis. 1994. *Musique et littérature essai de poétique comparée*. 285p vol. Perspectives littéraires. Paris: Presses universitaires de France.
- Bakhtine, Mikhail Mikhaïlovitch, Michel Aucouturier, et Daria Olivier. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Collection Tel 120. Paris: Gallimard.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1 vol. 356p vol. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri. 1993. *Le rire : essai sur la signification du comique*. 7e éd. Paris: Quadrige/PUF.
- Bosseur, Dominique, et Jean-Yves Bosseur. 1999. *Révolutions musicales : la musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve.
- Cocteau, Jean, et David Gullentops. 2006. *Cocteau et la musique*. Cahiers Jean Cocteau n 4. Paris: M. de Maule.
- Courtés, Joseph. 1993. *Sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*. Hachette. Paris: Hachette.
- Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*. 2005. Bruxelles: De Boeck. Duculot.
- Fisette, Jean, et Charles Sanders Peirce. 1996. *Pour une pragmatique de la signification*. Collection Documents (Montréal), ISSN 1701-9575. Montréal: XYZ.
- Fubini, Enrico. 1983. *Les philosophes et la musique*. Paris: H. Champion.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes la littérature au second degré*. Points 257. Paris: Éd. du Seuil.
- Grabócz, Márta, et Charles Rosen. 2009. *Musique, narrativité, signification*. Paris: Harmattan.
- Lamizet, Bernard. 2002. *Le sens de la ville*. Collection « Villes et entreprises ». Paris: Harmattan.
- . 2007. « La polyphonie urbaine : essai de définition ». *Communication et organisation*, n° 32 (décembre): 14-25. doi:10.4000/communicationorganisation.1141.
- Laurent FICHET. 1995. « WEBERN MALGRE LA SERIE », n° N°15 (septembre).
- Locatelli, Aude. 2001. *Littérature et musique au XXe siècle*. Que sais-je ? 3611. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2011. *Jazz belles-lettres: approches comparatistes des rapports du jazz et de la littérature*. Perspectives comparatistes 12. Série Littératures et musique ; 1. Paris: Classiques Garnier.
- Machabey, Armand. 1955. *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*. Bibliothèque d'études musicales. Paris: R. Masse.

- Nattiez, J.J. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Esthétique. Paris: Union Générale d'Éditions. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/2>.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2011. « La Narrativisation de la musique ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 21 (décembre). doi:10.4000/narratologie.6467. <http://0-narratologie.revues.org.portail.scd.univ-tours.fr/6467>.
- Pajevic, Marko. 2007. *Poésie et musicalité : liens, croisements, mutations*. Paris: Harmattan.
- Petitier, Paule. 2010. *Michelet rythme de la prose, rythme de l'histoire*. Littératures 1205. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Poétique du récit*. 1977. Points ; 78. Paris: Éditions du Seuil.
- Que peut la littérature en ces temps de détresse?* 2010. [Clamart]: Calliopées.
- Rousseau, Jean-Jacques, et Angèle Kremer-Marietti. 2009. *Essai sur l'origine des langues*. Reprod. en fac-sim., avec bibliogr. mise à jour. Commentaires philosophiques. Paris: L'Harmattan.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Collection Poétique 7. Paris: Éditions du Seuil.
- Schloezer, Boris de. 1947. *Introduction à J.-S. Bach: essai d'esthétique musicale*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard.
- Séité, Yannick. 2010. *Le jazz, à la lettre la littérature et le jazz*. Les littéraires. Paris: Presses universitaires de France.
- Todorov, Tzvetan. 1984. *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*. Paris: Editions du Seuil.
- Van Wymeersch, Brigitte. 2006. *Mozart aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve: UCL : Presses Universitaires de Louvain.

## - Dictionnaires et Encyclopédies

- Florent, Jacques. 2010. *Le Petit Larousse illustré : [2011] : en couleurs : 7000 art icles, 000 illustrations, 321 cartes, chronologie universelle*. Paris: Larousse.
- Ichbiah, Daniel. 2003. *Dictionnaire des instruments de musique*. Paris: E.J.L.
- Jean Dubois, Mathée Giacomo. Louis Guespin. Christiane Marcellesi. Jean-Baptiste Marcellesi. Jean-Pierre Mével. 2002. *Dictionnaire de Linguistique*. Larousse. Paris.
- Vignal, Marc. 2011. *Dictionnaire de la musique*. Paris: Larousse.

## - Documents sonores

Hazanavicius, Michel Réalisateur / Metteur en scène / Directeur artistique Scénario, Ludovic Bource, Thomas Langmann, Guillaume Schiffman, Jean Dujardin, Bérénice Bejo, James Cromwell, John Goodman, Penelope Ann Miller, et Malcolm McDowell. 2011. *The artist*. Warner home vidéo.

Moussorgski, Modeste Petrovitch, et Nikolaï Andreevitch Rimski-Korsakov. 19XX. *Night on the bare mountain*. London, pays multiples, Allemagne.

Pachelbel, Johann, et René Capdeville. 1968. *Canon sur une basse obstinée: pour quatuor et clavecin*. Paris, France: L. Philippo et M. Combre.

## - Films

Corneau, Alain, Pascal Quignard, Jordi Savall, Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Yves Angelo, et al. 2007. *Tous les matins du monde*. Studio Canal [ed., distrib.].

## - Autres auteurs

Adorno, Theodor Wiesengrund, Hans Hildenbrand, et Alex Lindenberg. 1966. *Essai sur Wagner*. Les Essais 122. Paris: Gallimard.

Artusi, Giovanni Maria, Xavier Bisaro, Pierre-Henry Frangne, et Giuliano Chiello. 2008. *L'ombre de Monteverdi L' Artusi, ou Des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi (1600): la querelle de la nouvelle musique (1600-1638)*. Aesthética. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Backès, Jean-Louis. 1982. « Rimbaud musicien ». *Romantisme* 12 (36): 51-64.  
doi:10.3406/roman.1982.4604.

Baudelaire, Charles, et Yves Florenne. 1972. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Livre de Poche.

Bertrand, Aloysius, Scepi, Henri, et Agnès Verlet. 2011. *Gaspard de la Nuit*. Folioplus classiques. Paris: Gallimard.

Cesare, Segre. 1997. « Jean Dufournet, éd. trad. — La Chanson de Roland. Paris, Flammarion, 1993 (Bilingue, 554); Louis Cortés, éd. — La Chanson de Roland, édition établie d'après le manuscrit d'Oxford. Traduction du poème, de l'introduction et des notes, par Paulette Gabaudan. Paris, Nizet, 1994. » *Cahiers de civilisation médiévale*, 385-386. Persée  
<http://www.persee.fr>.

- Gide, André. 1925. *La symphonie pastorale*. [Paris]: Gallimard.
- Jean, Beck. 1911. « La musique des chansons de geste ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 39-45. Persée <http://www.persee.fr>.
- Jonin, Pierre. 2005. *La chanson de Roland*. Paris: Gallimard.
- Lamartine, Alphonse de, et Aurélie Loiseleur. 2006. *Méditations poétiques ; Nouvelles méditations poétiques*. Le livre de poche. Paris: Librairie générale française.
- Mallarmé, Stéphane. 1992. *Poésies*. Paris: Gallimard.
- Rimbaud, Arthur, Brunel, Pierre. 1998. *Poésies complètes 1 70 -1872*. Paris: Librairie générale française.
- Rimbaud, Arthur, Decroix, Olivier, et Agnès Verlet. 2010. *Illuminations*. Folioplus classiques. [Paris]: Gallimard.
- Séverac, Déodat de, et Pierre Guillot. 2002. *La musique et les lettres*. Musique Musicologie. Sprimont (Belgique): Mardaga.

### III- Ouvrages ou écrits critiques sur les auteurs

- Cavallero, Claude. 2009. *Le Clézio, témoin du monde essai*. Clamart: Calliopées.
- Denis, Sébastien. 2010. *Analyse d'une œuvre: « Tous les matins du monde », Alain Corneau, 1991*. Philosophie et cinéma. Paris: J. Vrin.
- « Tous les matins du monde sont sans retour ». *L'image du Grand Siècle dans l'œuvre de Pascal Quignard*.
- Declercq, Gilles (Academic Journal) *Littératures classiques*, N 76, 3, 2011-12-01, pp.197-212

## Index des auteurs

Accaoui.....	146
Adam.....	17, 248
Adolphe Danhauser.....	90
Adorno.....	63, 71, 72, 73, 293, 307
Aloysius.....	48, 49, 307
Aristote.....	19
<i>Arnold Schönberg</i> .....	41, 43
Aude Locatelli.....	1, 11, 109, 128
Backes.....	57, 58
Bakhtine.....	118, 119, 126, 247, 248, 305
Bally.....	202
Barthes.....	81, 128, 226, 227, 284, 304
Baude Cordier.....	16
Baudelaire.....	28, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 292, 307
Benveniste.....	89, 91, 305
Bergson.....	196, 305
Berlioz.....	58, 163, 213
Billard.....	242
Boris de Schloezer.....	29, 63, 68, 69, 70, 102, 103, 293, 294
Bouillet.....	39
Boulet.....	60, 61
Cavallero.....	91, 308
Chaillou-Amadieu.....	32, 33, 304
Chaillou-Amadieu, Christelle.....	304
Cocteau.....	136, 137, 138, 305
Cooke.....	102
Corneau.....	281, 307, 308
Cortès.....	263, 288
Edouard Hanslick.....	68, 69
Edward A. Heinemann.....	36, 304
Fubini.....	18, 19, 102, 305
Gaucelm Faidit.....	32, 33, 304

Genette .....	11, 84, 139, 140, 142, 147, 148, 172, 190, 214, 216, 222, 230, 283, 288, 304, 305
Giovanni .....	29, 63, 64, 65, 66, 293, 307
<i>Giuliano Chiello</i> .....	65, 307
Gonnard .....	160
Grabócz .....	3, 12, 85, 261, 262, 263, 275, 276, 277, 278, 279, 280
Greimas .....	11, 12, 160, 261, 263, 264, 279, 283, 288, 289, 290, 304
Guido d'Arezzo .....	40, 292
Guillaume de Machaut .....	15, 17
Hatten .....	85, 261, 262, 263, 275, 276, 277, 278, 279, 280
Jacques Chailley .....	17, 34
Jacques Darrulat .....	68
Jacques Réda <sup>4</sup> .....	4, 12, 13, 20, 22, 23, 81, 83, 84, 96, 97, 99, 110, 125, 131, 135, 151, 179, 198, 200, 210, 240, 241, 254, 262, 267, 270, 278, 285, 302
Jean-Jacques Nattiez .....	11
La Croix .....	83
Laurent Fichet .....	41, 42
Le Clézio <sup>2</sup> .....	2, 4, 6, 10, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42, 44, 45, 66, 70, 78, 79, 80, 84, 86, 87, 91, 95, 99, 100, 102, 113, 115, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 135, 136, 140, 141, 144, 153, 154, 161, 168, 169, 173, 186, 188, 190, 192, 201, 210, 222, 228, 230, 233, 235, 237, 238, 244, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 272, 273, 274, 275, 277, 284, 286, 287, 290, 293, 295, 299, 300, 308
Luciano Berio .....	71
Machabey .....	119, 305
Mallarmé .....	28, 47, 50, 51, 59, 60, 61, 292
Mancini .....	205
Marcelle Soulage .....	39, 230
Maurice Ravel .....	20, 78, 79, 100, 115, 192
<i>Michelet</i> .....	144, 145, 306
Molino .....	160
Monteverdi .....	29, 63, 64, 65, 66, 293, 307
Morrison <sup>4</sup> .....	12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42, 67, 70, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 95, 96, 102, 106, 110, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 151, 161, 167, 168, 173, 174, 179, 182, 190, 192, 195, 197, 206, 210, 215, 228, 230,

	231, 238, 239, 240, 243, 244, 249, 261, 262, 263, 270, 271, 272, 275, 277, 285, 286, 287, 290, 291, 293, 299, 300
Moussorgski .....	261, 272, 273, 274, 277, 307
Mouzat.....	33
Nicolas Ruwet .....	29, 63, 68, 69, 70, 86, 160, 293
Pachelbel .....	10, 217, 221, 307
Paul Valéry .....	84
Peter Dronke.....	34
Petitier .....	144, 145, 306
Philippe de Vitry .....	15, 17
Philippot .....	17, 242
Philolaos.....	19
<i>Pierre-Henry Frangne</i> .....	65, 307
Platon.....	18
Pythagore.....	18, 19
Quignard	4, 6, 12, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42, 44, 45, 66, 70, 75, 76, 77, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 94, 95, 102, 103, 105, 120, 121, 122, 126, 127, 129, 140, 141, 142, 155, 156, 157, 158, 161, 168, 170, 171, 182, 183, 184, 192, 193, 195, 212, 213, 224, 228, 230, 232, 237, 245, 255, 256, 261, 263, 264, 266, 267, 268, 275, 277, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 293, 299, 301, 302, 307, 308
Réda	4, 12, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 43, 44, 45, 46, 67, 70, 81, 83, 84, 96, 97, 99, 102, 110, 113, 125, 126, 131, 135, 151, 153, 167, 168, 179, 182, 192, 198, 200, 201, 208, 210, 216, 217, 228, 240, 241, 250, 254, 255, 261, 262, 263, 267, 268, 270, 272, 275, 277, 278, 284, 285, 286, 287, 293, 294, 299, 302, 303
Réto Bezzola .....	34
Rimbaud .....	28, 47, 50, 51, 55, 57, 58, 292, 307, 308
Roger Blanchard.....	15, 16
Rousseau.....	3, 84, 306
Ruth Holzberg .....	91
Schaeffer.....	40, 41
Séité.....	3, 136, 137, 306
sérialisme intégral .....	71, 73
Shapiro .....	262, 276
Stolz.....	247

Sylvie Dallet .....	40, 41
Todorov .....	22, 118, 306
Toni Morrison	5, 6, 12, 13, 20, 21, 23, 81, 82, 83, 84, 95, 96, 106, 107, 121, 124, 131, 140, 141, 144, 148, 151, 161, 173, 174, 179, 182, 190, 197, 210, 231, 238, 240, 244, 250, 270, 272, 285, 300
Verlaine .....	28, 47, 56, 57
Vincenzo Galilei.....	64
Wagner .....	51, 53, 58, 71, 307
Webern .....	41, 42, 71, 73, 293
<i>Xavier Bisaro</i> .....	65, 307
Zarlino .....	27, 29, 64

## Index des notions

bémolisation .....	20, 268, 270
Boléro .....	7, 20, 45, 78, 100, 188, 261, 273, 274, 277, 287, 293
bruissement.....	31, 55, 81, 122, 128, 191, 227, 266, 304
codes musicaux	11, 13, 21, 23, 46, 94, 133, 160, 166, 170, 171, 197, 228, 232, 240, 267, 271, 275, 280, 294
descente chromatique .....	126, 180, 266
<i>Dialogisme</i> .....	118, 247, 305
diégèse.....	4, 23, 34, 46, 214
discontinuité .	4, 21, 46, 77, 79, 82, 121, 179, 226, 227, 232, 237, 238, 240, 241, 254, 258, 293
dissémination.....	4, 8, 25, 179, 226, 231, 233, 254, 272, 293
<i>dodécaphonique</i> .....	41, 43, 63, 71, 73
esthétique	4, 7, 8, 11, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 36, 44, 47, 49, 51, 57, 62, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 79, 101, 103, 119, 127, 129, 136, 138, 146, 226, 228, 229, 230, 235, 240, 258, 260, 271, 272, 273, 281, 282, 287, 291, 292, 294, 306
esthétiques .....	7, 15, 20, 24, 26, 28, 32, 44, 52, 58, 62, 66, 72, 74, 136, 260, 283
figure	8, 11, 14, 34, 59, 94, 101, 140, 146, 148, 163, 165, 175, 177, 179, 181, 185, 227, 243, 246, 257, 258, 267, 273, 284, 290
figures	4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 17, 19, 23, 28, 38, 42, 43, 44, 46, 55, 71, 84, 85, 88, 91, 97, 98, 99, 112, 126, 145, 158, 172, 178, 182, 227, 230, 232, 262, 263, 276, 278, 279, 292, 293
formes	12, 14, 15, 16, 18, 22, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 41, 43, 44, 46, 59, 61, 63, 65, 71, 72, 82, 84, 135, 146, 152, 154, 179, 199, 207, 237, 247, 248, 254, 260, 263, 276, 278, 291, 292
harmonie	18, 19, 36, 39, 58, 65, 72, 79, 82, 90, 91, 106, 107, 125, 129, 132, 134, 158, 214, 232, 243, 246, 252, 286
Jazz	3, 4, 6, 8, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42, 45, 67, 70, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 95, 96, 101, 102, 106, 109, 110, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 151, 161, 163, 167, 168, 173, 174, 179, 182, 190, 192, 195, 197, 206, 210, 215, 228, 230, 231, 238, 239, 240, 243, 244, 249, 250, 253, 261, 262, 263, 270, 271, 272, 275, 277, 281, 285, 286, 287, 290, 291, 293, 299, 300, 305
matérialité.....	30, 68, 69, 134, 179
monodie .....	17, 31, 39, 66
musicalité .....	13, 24, 28, 30, 31, 36, 37, 38, 48, 50, 59, 79, 271, 292, 304, 306

mutation.....	44, 46, 77, 292
narration8, 13, 23, 25, 36, 37, 45, 57, 61, 78, 85, 99, 106, 107, 113, 116, 120, 133, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 154, 157, 160, 168, 172, 173, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 238, 263, 264, 268, 273, 281, 289	
narrativité .....	3, 9, 261, 262, 275, 276, 278, 280, 305
orchestration .....	13, 43, 78, 79, 163, 166, 170, 249, 274, 275
partition4, 11, 13, 19, 23, 27, 39, 40, 41, 42, 44, 95, 98, 99, 111, 125, 126, 127, 132, 135, 145, 157, 167, 180, 182, 184, 190, 213, 226, 227, 230, 237, 240, 241, 266, 271, 272, 275, 282, 293	
polyphonie8, 13, 14, 17, 18, 23, 39, 86, 89, 118, 119, 120, 123, 125, 126, 127, 247, 266, 275, 305	
<i>procédé mnémorique</i> .....	72
prosodie .....	191
récit8, 11, 26, 35, 36, 37, 38, 57, 75, 76, 77, 78, 82, 84, 88, 95, 101, 104, 108, 109, 114, 116, 120, 124, 125, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 166, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 185, 188, 190, 191, 193, 214, 226, 227, 230, 231, 233, 237, 244, 247, 256, 259, 261, 262, 266, 267, 270, 272, 275, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 294, 301, 304	
<i>Ritournelle</i> 2, 4, 6, 8, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42, 44, 45, 66, 70, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 95, 99, 100, 101, 102, 113, 115, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 135, 136, 140, 141, 144, 153, 154, 161, 168, 169, 173, 186, 188, 190, 192, 201, 210, 222, 228, 230, 233, 235, 237, 238, 244, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 272, 273, 274, 275, 277, 284, 286, 287, 290, 293, 299, 300	
sérialisme intégral .....	71, 73
sofège .....	2, 13, 39, 40, 41, 62, 90, 97, 132, 145, 179, 266, 267, 292, 302
sonorisation .....	129, 136, 138, 199, 272, 292
<i>stances lyriques</i> .....	36
symphonie12, 13, 19, 28, 30, 43, 52, 57, 58, 71, 78, 82, 85, 93, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 127, 133, 139, 145, 149, 151, 152, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 167, 171, 186, 188, 198, 210, 213, 217, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 237, 240, 241, 243, 244, 246, 255, 261, 262, 267, 277, 279, 293, 308	
transposition .....	7, 10, 20, 75, 76, 82, 89, 97, 135, 152
tripartition.....	8, 140, 146, 160, 161, 164, 166, 167, 230
trope.....	17, 34

valse..... 56, 164, 165, 231