

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE
LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES**

**CRÉATIVITÉ MUSICO-LITTÉRAIRE
CHEZ PASCAL QUIGNARD :**

TOUS LES MATINS DU MONDE ET LA LEÇON DE MUSIQUE



THÈSE DE MASTER RECHERCHE

Simay TURAN

Directrice de Recherche: Doç. Dr. S. Seza YILANCIOĞLU

JANVIER 2019

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE
LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES**

**CRÉATIVITÉ MUSICO-LITTÉRAIRE
CHEZ PASCAL QUIGNARD :**

TOUS LES MATINS DU MONDE ET LA LEÇON DE MUSIQUE

THÈSE DE MASTER RECHERCHE

Simay TURAN

Directrice de Recherche: Doç. Dr. S. Seza YILANCIOĞLU

JANVIER 2019

**À mon grand-père
qui m'a initiée
à la littérature et à la musique**



REMERCIEMENTS

Nous adressons tout d'abord nos remerciements à notre directrice de mémoire Mme. S. Seza Yıllancıoğlu qui nous a beaucoup aidés au cours de la réalisation de ce mémoire ainsi qu'elle nous a consacré beaucoup de temps pour toute sorte de conseils et de supports bien que nous ne vivions pas à la même ville. Sans elle, ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

Nous tenons à remercier sincèrement M. Nizamettin Kasap, un de nos très précieux maîtres de conférences de l'Université de Hacettepe pour avoir sincèrement apporté son aide au cours des relectures de notre recherche, ainsi que Mme Özlem Kasap pour ses contributions linguistiques, puis Mme Sibel Bozbeyoğlu qui nous a orienté vers nos recherches actuelles, Mme Ceren Özgüler pour ses supports infinis, M. Emrah Atasoy pour ses relectures méticuleuses du résumé en anglais et tous mes collègues et professeurs du département de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hacettepe qui nous ont tellement encouragés pendant la rédaction de notre mémoire.

Nous remercions également nos très chers amis pour leurs soutiens et leurs patiences. Et nous adressons une pensée spéciale à nos très chers parents ayant découvert notre intérêt pour la musique.

TABLE DES MATIERES

RESUME.....	v
ABSTRACT.....	ix
ÖZET.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
1) Approches Théoriques : La Musico-Littérature.....	7
1.1. Introduction partielle.....	7
1.2. Musique et Langage.....	9
1.3. Etablissement du lien musico-littéraire.....	14
1.4. Etudes musico-littéraire : approches théoriques.....	16
1.5. Intervention <i>Logogène</i>	23
1.6. Intervention <i>Mélogène</i>	25
1.7. Intervention <i>Méloforme</i>	27
1.8. Conclusion partielle.....	30
2) Univers Quignardien: Tous les Matins du Monde.....	31
2.1. Introduction partielle.....	31
2.2. Personnage Quignardien.....	31
2.2.1. Regard sur <i>Tous les Matins du Monde</i>	31
2.2.2. Personnage dans <i>Tous les Matins du Monde</i>	33
2.3. Les Personnages-Mélodies dans <i>Tous les Matins du Monde</i>	39
2.3.1. <i>Logogène</i> dans <i>Tous Les Matins Du Monde</i>	43
2.3.1.1. Rapport Baroque et Viole.....	43
2.3.1.2. La Musique et La Mue.....	45
2.3.1.3. La Musique et le Moyen d'Expression.....	47
2.3.1.4. La Musique et l'Union.....	48
2.3.2. <i>Mélogène</i> dans <i>Tous les Matins du Monde</i>	50
2.3.3. <i>Méloforme</i> dans <i>Tous les Matins du Monde</i>	54
2.4. Conclusion partielle.....	59

3) Univers Quignardien: La Leçon de Musique.....	60
3.1. Introduction partielle.....	60
3.2. Fragmentaire Quignardien.....	60
3.2.1. Regard sur <i>La Leçon de Musique</i>	60
3.2.2. Fragments dans <i>La Leçon de Musique</i>	62
3.3. Les Fragments-Mélodies dans <i>La Leçon de Musique</i>	66
3.3.1 <i>Logogène</i> dans <i>La Leçon de Musique</i>	66
3.3.2. <i>Mélogène</i> dans <i>La Leçon de Musique</i>	70
3.3.3. <i>Méloforme</i> dans <i>La Leçon de Musique</i>	72
3.4. Conclusion partielle.....	77
CONCLUSION.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	84
ANNEXE.....	89
Œuvres de Pascal Quignard.....	90
<i>Tous les Matins du Monde</i>	93
<i>La Leçon de Musique</i>	94
CURRICULUM VITAE.....	95

RESUME

Dans ce mémoire, nous traitons de l'interaction musico-littéraire à travers deux œuvres littéraires *Tous les Matins du Monde* et *La Leçon de Musique* de Pascal Quignard.

Nous optons une approche proposée par Frédéric Sounac qui classe les manières de l'inclusion musicale dans le territoire littéraire. Pour chacune de nos lectures, nous divisons notre démarche en trois étapes comme *logogène*, celles à l'échelle sonore comme *mélogène* ainsi que celles sur la forme narrative comme *méloforme* dans le but de pouvoir distinguer les types d'interventions musico-littéraires définies par Sounac.

Nous consacrons notamment notre première partie à la mise en parallèle de la langue et de la musique pour pouvoir en arriver au rapprochement musico-littéraire. A partir de cette comparaison, nous déduisons que ces deux derniers s'adressent directement à l'oreille, donc leur partage principal est le son. Puis, nous remarquons qu'elles sont planétairement partagées même si elles ne sont totalement maîtrisées et elles possèdent l'aspect communicatif ainsi que certains termes en communs tels que la syntaxe, la phrase, et l'écriture. Considérant toute sorte de relation analogique que nous venons de présenter, nous imaginons que diverses méthodes de critique, concepts et théories musico-littéraires sont mises en avant afin de les paralléliser plus profondément. Nous soulignons ici, le rôle inéluctable du lecteur pendant le processus d'identification des interventions musico-littéraires car nous pensons qu'il faudrait, *a priori*, savoir la manière dont la musique se trouve dans l'univers propre de l'auteur.

A part ce genre d'approches générales, notre première partie continue avec l'approche de Frédéric Sounac dont la terminologie est empruntée à celle de la musicologie médiévale. Il adapte les tropes¹ médiévaux en tant que types de textualisation musicale² à savoir *logogène*, *mélogène* et *méloforme* correspondant respectivement à l'intervention thématique, sonore et formelle. L'intervention

¹ Ayant la racine grecque 'tropos', le trope équivaut à la « manière de combiner les sons ».

² Frédéric Sounac., **Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie Esthétique**, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.41.

logogène, se trouvant au niveau de signifié du texte, consiste à faire des évocations musicales prenant comme corpus les compositions et compositeurs réels ou imaginaires, à contenir les descriptions des émotions qu'elle excite chez l'être humain, à énoncer les réactions et les jugements en face de la présence de la musique ou caractériser la personne qu'elle influence. Quant à l'intervention *mélogène*, se trouvant au niveau de signifiant du texte, elle met au centre de son intérêt la musicalisation de la langue, c'est-à-dire l'aspect sonore du texte, tout en mettant en perspective des allitérations des assonances, des changements rythmiques ainsi que des répétitions qui nous attirent. En ce qui concerne l'intervention *méloforme*, elle adapte à la littérature une nouvelle manière compositionnelle qui possède les formes, genres ou techniques musicaux pour ainsi dire fugue et contrepoint, leitmotiv, thème et variation etc. Ou encore ce type d'intervention cherche à allier l'œuvre littéraire à une œuvre précise (la Symphonie héroïque, les Variations Diabelli, etc.). Après avoir illustré les types d'interventions par les extraits brefs de nos œuvres choisies, nous précisons, avant de développer nos réflexions à propos des œuvres en question, que lesdites types d'intervention se trouvent dans *Tous les Matins du Monde* à travers la notion de personnage tandis que dans *La Leçon de Musique* par le biais du procédé d'écriture fragmentaire.

Au miroir de notre première partie, nous destinons celle deuxième à l'analyse musico-littéraire de *Tous les Matins du Monde*, fameux roman de Pascal Quignard qui raconte l'histoire émouvante de fameux maître de violon M.de Sainte Colombe et son disciple Marin Marais. Nous voyons clairement que la notion de 'personnage' a la fonction primordiale en termes de l'intervention musicale sur les plans *logogènes*, *mélogènes* et *méloformes*. Nous déduisons qu'en se référant aux personnes réellement existées, l'auteur leur attribue certaines qualités de représentation fictive contribuant à concrétiser la thématique musicale. Ainsi, au niveau *logogène*, nous constatons que l'aspect émotionnel que la musique symbolise dépend de chaque personnage. Pour certains, il s'agit d'un moyen de surpasser la mue humaine. Pour d'autres, la musique supporte l'expression de l'impossible à déclarer à haute voix, ou l'union familiale irréalisable. Nous constatons, ensuite, que sur le plan *mélogène*, Quignard marque le personnage de M. de Sainte Colombe en insérant des figures de style justement au parler de ce dernier qui se considère comme l'un des seuls vrais musiciens du monde. Nous finissons notre deuxième partie par le plan *méloforme* de

Tous les Matins du Monde en insistant sur le fait que Quignard superpose les histoires de chaque personnage de sorte que l'une, celle principale, s'évoque tout au long de la narration tandis que d'autres secondaires s'y insèrent à tour de rôle. Nous déduisons enfin que ce style de l'auteur crée un effet de contrepoint³ latent.

Quant à notre ultime partie consacrée à l'analyse musico-littéraire de l'œuvre intitulée *La Leçon de Musique*, nous pouvons constater que Quignard, à partir d'une narration interrompue en apparence, crée un tout qui évoque l'aventure de devenir un grand musicien ainsi que les obstacles que l'on doit surmonter afin d'y parvenir. A travers la technique de l'écriture fragmentaire, il nous semble que Quignard réussit à inclure la musique dans toute dimension possible dans son œuvre. Au niveau *logogène*, Quignard emploie le champ lexical de la musique ainsi qu'il évoque les noms des compositeurs, des musiciens, des pièces de musique et des instruments ; de cette manière, il relie ses fragments et assure l'intégralité au niveau de thème et de sens sans aucune utilisation de connecteur logique. Au niveau *mélogène*, nous voyons que chaque fragment a sa propre 'mélodie' c'est-à-dire sa propre musicalité grâce aux figures de style propres à chacun des fragments qui portent essentiellement sur la sonorité. Finalement au niveau *méloforme*, Quignard regroupe ses fragments selon les thèmes abordés, il met chacun en place des instruments ainsi qu'il les rapproche et unit parallèlement aux mouvements d'un *concerto grosso*.

En conclusion, notre tâche finale est de parvenir à la conclusion que la musique peut s'inclure dans le territoire littéraire, à travers différents procédés littéraires ; en l'occurrence, l'emploi du personnage et celui du fragmentaire, dans le cas quignardien. Nous en déduisons, donc, que nous sommes face à un virtuose ayant la capacité de manœuvrer la littérature et la musique simultanément. A partir de nos analyses suivant l'approche musico-littéraire proposée par Frédéric Sounac, nous arrivons à la constatation selon laquelle le terme « écrivain » reste superficiel pour pouvoir traiter de la créativité quignardienne. Il nous faut, donc, le nommer 'auteur' au lieu d'écrivain puisque l'auteur désigne tout d'abord « auteur, créateur, exécuteur, fondateur » alors que l'écrivain renvoie directement à l'action d'écrire.

³ « Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres. » définition consultée de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>

Nous déduisons, enfin, que la musico-littérature n'est au sommet qu'au cas où il serait possible, pour l'auteur, d'être créatif et doté d'une connaissance ainsi que d'intérêt musicale à côté de sa plume. L'auteur existe, d'après nos analyses, en exaltant la littérature avec son propre génie.



ABSTRACT

This thesis analyzes the relationship between music and literature through an analytical discussion of the two novels, namely *All The World's Mornings*⁴ and *The Music Lesson*⁵ by Pascal Quignard.

In this study, a specific approach has been adopted. This study has attempted to reveal how music can enter into the field of literature in the selected works by making use of the classification method of Frédéric Sounac, a literary critic and writer. The last two chapters, which focus on analyses, have been divided into three headings in their own right with reference to Frédéric Sounac's three major methods: music can be found in a literary work as logogenic⁶, melogenic⁷ and meloformal⁸ interventions.

The first part of the study focuses on the attempt to describe the relation with music and literature starting with the points in which language and music are in accord. From this comparative perspective, it is possible to articulate that both music and language first appeal to the ear because sound exists in their intersection set. Furthermore, it is possible to confirm that both are world-wide comprehended and used although they are not learned wholly. In a similar manner, they show similarities in the sense that they contribute to communication or they include numerous common concepts such as 'syntax', 'sentence', and 'writing.' It is at this point not wrong to express that many criticism methods as part of the relationship between music and literature have been inspired by this analogical relation, which has been previously mentioned. It is also necessary to underline the crucial role of the reader in understanding this relation since the reader needs to keep it in mind in his / her approach towards a literary work involving music that music plays an important role in the writer's notion of reality.

⁴ This book's original name is *Tous les Matins du Monde*.

⁵ This book's original name is *La Leçon de Musique*.

⁶ The original term used in Frédéric Sounac's approach is 'logogène' which is utilized in order to describe music's verbal influence over the text.

⁷ The original term used in Frédéric Sounac's approach is 'melogène' which is utilized in order to describe the audial effect of music through some figures of speech.

⁸ The original term used in Frédéric Sounac's approach is 'meloforme' which is utilized in order to describe the approximation of the text to a music style or to a work already composed.

The other specific sub-headings of the first part focus upon more specific descriptions. It is possible to see that the previously-mentioned literary critic and writer, Frédéric Sounac comes up with his own approach, taking inspiration from the medieval musicology. The logogenic intervention gains ground at the “signified” level of the text and manifests itself through its direct influence over the text; the names of real compositions or composers; its description of the state of feeling, which music creates; and its subjective description of the meaning of music. The melogenic intervention, on the other hand, appears at the “signifier” level of the text, and is based on language’s musicalisation process. The writer, who tries the melogenic intervention in order to feature the aural aspect of the text, makes extensive use of alliterations, assonances, rhythmic changes and repetitions. As far as the meloform intervention is concerned, the writer attempts to approximate his text to a music style like concerto or symphony, to a music technique like counterpoint, or to a work, already composed like the Diabelli Variations. With reference to these three types of musical intervention, it is significant, prior to the analysis part, to point out that these types of interventions are represented through a specific character in *All The World’s Morning* and through the fragmentary writing technique in *The Music Lesson*.

In the light of the theoretical approached in the first part, the second part of this study is focused on the detailed reading of *All the World’s Mornings*, a famous novel by Pascal Quignard with regard to the relation between music and literature. In the novel, in which the passionate music adventure of M.de Sainte Colombe, the famous violin master of his time and of his disciple, Marin Marais is recounted, the “character” is the key in the relation between music and literature. To express it in another way, music manages to enter into the field of literature through the “character” on logogenic, melogenic and meloformal levels. Pascal Quignard attributes certain fictional characteristics in terms of music to people that actually existed by reviving them. These attributed characteristics form his logogenic intervention. From this perspective, it can be expressed that the melogenic description of music differs according to all the literary characters in the text. For instance, music is for some characters the only way to overcome the sound change, which emerges in the adolescence years of the males. For some characters, it is a means of crying out what the character is otherwise unable to utter, whereas for some

other characters, it is to attain the unity of family again, which becomes almost impossible to re-form. The melogenic intervention is realized through the character of M. de Sainte Colombe. Quignard designed such a personality for M. de Sainte Colombe that only his conversational part has figures of speech out of all the other characters in this work since he regards himself as one of the rare real musicians in the world. His every expression is like a musical sentence. Lastly, it becomes necessary to emphasize the significance of the “character” in order to facilitate the meloformal music in the text. Quignard juxtaposes the adventures of other characters like a cycle with the main story while M. de Sainte Colombe’s story continues as the main outline in order to facilitate an implicit multivocality by superimposing various stories of difference characters on each other. This corresponds to the *contrepoint* technique in music. Like in *All The World’s Morning*. In this technique, more than one note array is superimposed and is arrayed in such a way that each one of them is to form a different melody because *contrepoint* as a word corresponds literally to an ‘against point’.

The last part of the study is dedicated to the analysis of *The Music Lesson*, in which the reading approach within the scope of the relation between music and literature is to be implemented. This work may seem like fragmented and consist of relatively little parts; however, it actually reflects the writer’s dexterity and mastership because it is possible to see how the difficulties the writer faces are narrated in an implicit manner integrally in the course of a great musician’s adventure and in his path to reach his objective when the pieces are assembled in a right manner. This is called “fragmentary” or “partial” writing technique, and these fragments become the means of the three types of musical intervention for Quignard. Each of these fragments enjoys the word, “music” or another term related to this word, and there exists an explicit reference to the name of the composer, of the musician, or of the pieces. These fragments therefore connect to each other and form an integrity at the logogenic level without the grammatical connectors which can contribute to topical integrity. From the melogenic perspective, this becomes even more interesting because it turns out that each fragment has its own musicality, even its own melody. Each fragment has a unique figure of speech or melodic sentences. From the meloformal point of view based on the analyzed text, music enters into the text like an instrument system as a result of the organization of the fragments in line

with the themes. As a result, this organization reminds the type of a *concerto grosso*. In this type, there also exists three parts, each part with a different pace, choir section, and parts, in which instruments present themselves as as solo or little groups.

In conclusion, this study will reveal that music can enter into the field of literature through completely literary means, different substantially than each other or through styles and in three ways. This analysis demonstrates that this method is realized through the “character” in *All The World’s Morning* and through “fragmentary writing technique” in *The Music Lesson*. This also brings the potential conclusion that the writer is a real virtuoso who can shape music and literature at the same time intimately in an efficient manner. Considering Frédéric Sounac’s approach and the analyses, it is possible to state that Pascal Quignard cannot be defined only as “a writer,” because his ability to create is much more than the act of mere authorship. Therefore, this study describes Quignard as “creator”⁹

This study comes to the conclusion with the view that the golden age of the relation between music and literature can only be maintained through equipped creators in this field. This study argues that to be an author whose writing has an indispensable position in people’s memories and presents musicality, which is hidden in the crinkled pages, can contribute enormously to literature. This study also asserts that the literary world is extolled, enriched, and another dimension is added to it when the concept of authorship is crowned with creativity, musical interest, experience, or knowledge.

⁹ There is a difference between the usage of the words, “*écrivain*” and “*auteur*,” which are used for “author” in French: “*écrivain*” emphasizes the act of writing, whereas “*auteur*” evokes the act of creation. Due to this difference in French, this study also applies the same difference to Turkish language as “author” and “creator.”

ÖZET

Bu çalışmada günümüz Fransa'sında önemli bir yere sahip olan yazar Pascal Quignard'ın *Dünyanın Bütün Sabahları*¹⁰ şeklinde Türkçeye çevrilen romanı ile *'Müzik Dersi'*¹¹ adında bir diğer yapıtını müzik ve edebiyat ilişkisi bağlamında incelenmektedir. Bu çerçevede edebiyat eleştirmeni ve yazar Frédéric Sounac tarafından önerilen bir sınıflandırma tekniğini kullanarak, seçilen eserlerde müziğin edebiyatın alanına hangi yollardan girebildiğini tespit etmeye çalışılmaktadır. Sounac'ın belirlediği üç ana teknikten hareketle, analizlere ayrılan son iki bölüm, kendi içinde üç ana başlıkta toplanır : Sounac'a göre müzik, edebi bir eserin içinde tematik, sessel ve şekilsel olarak bulunabilir. Bu yaklaşım çerçevesinde çalışma amacının, adı geçen eserlerde müzik ve edebiyat etkileşimi bağlamında derinleştirilmiş bir okuma yaparak edebiyat ve yazarlık-yaratıcılık çerçevesinde bir sonuca ulaşmak olduğu söylenebilir.

Çalışmanın birinci bölümü müzik ve dil olgularının benzeştiği noktalardan başlayarak müzik ve edebiyat etkileşimini sübjektif bir açıdan tanımlamaya ayrılmaktadır. Bu karşılaştırmadan hareketle, hem müziğin hem de dilin ilk önce kulağa hitap ettiği, zira kesişim kümelerinde 'ses' olgusunun yer aldığı söylenebilir. Ayrıca, ikisinin de tam olarak öğrenilmemiş olmamalarına rağmen tüm dünyaca anlaşılması ve kullanılması durumu, birçok kuramcı tarafından doğrulanmıştır. Aynı şekilde müzik ve edebiyat, iletişim konseptine katkıda bulunabilmeleri ya da 'cümle', 'dizim', 'yazım' gibi birçok ortak terimi bünyelerinde barındırmaları bakımından da benzerlik göstermektedirler. Bu durumda, günümüzde ortaya çıkmış pek çok müzik ve edebiyat bağlamı eleştiri metodunun, sözü geçen analog ilişkiden esinlenerek ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Yeri gelmişken okuyucu kavramının bu ilişkiyi anlama sürecindeki payını da yadsımamak gerekir, zira okuyucu, müziğin müdahil olduğu yazınsal bir esere yaklaşımında, yazarın gerçekliğinde müziğin oldukça önemli bir payının olduğunu da göz önünde bulundurmalıdır.

¹⁰ Eserin orijinal adı *Tous les Matins du Monde* olup, çevirisi Orçun Türkay tarafından yapılmıştır.

¹¹ Eserin orijinal adı *La Leçon de Musique* olup, eser Türkçe'ye çevrilmemiştir. Başlığı tarafımızdan Türkçeleştirilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünün diğer alt başlıkları daha spesifik tanımlamalara ayrılmaktadır. Bu bağlamda daha önce bahsi geçen edebiyat eleştirmeni ve yazar Frédéric Sounac'ın terminolojik olarak ortaçağ müzikolojisinden ilham alarak kendi yaklaşımını ortaya attığını görmek mümkündür. Tematik müdahale¹², metnin “gösterilen” düzeyinde kendine yer edinir ve müziğe direkt olarak metin üzerinde gerek gerçek beste ve müzisyen adlarıyla, gerek müziğin yarattığı duygu durumunun betimlemesiyle, gerekse müziğin anlamını subjektif olarak tanımlamasıyla kendini belli eder. Sessel müdahale metnin “gösteren” düzeyinde belirirken, dilin müziğe yaklaştırılması esasına dayanır. Metnin işitsel boyutunu ön plana çıkarmak amacıyla sessel müdahale¹³ girişiminde bulunan yazar; asonans, aliterasyon ve sözce tekrarlarından bolca yararlanır. Şekilsel müdahalede¹⁴ ise yazarın, metnini konçerto ya da senfoni gibi bir müzik türüne, kontrpuan gibi bir müzikal tekniğe ya da hali hazırda bestelenmiş Diabelli Varyasyonları gibi bir esere yaklaştırmaya çalıştığı görülür. Öne sürülen bu üç tür müziksel müdahaleden hareketle çalışmanın birinci bölümü, *Dünyanın Bütün Sabahları* adlı eserde tüm bu müdahalelerin ‘kişi’ üzerinden, *Müzik Dersi* eserinde ise ‘fragmanter yazım tekniği’ aracılığıyla verildiği çıkarımı yapılarak sonlandırılmaktadır.

Birinci bölümdeki teorik yaklaşımlar ışığında bu çalışmanın ikinci bölümü, Pascal Quignard'ın en ünlü romanlarından biri olan *Dünyanın Bütün Sabahları* adlı eserin müzik ve edebiyat bağlamındaki detaylı okumasına ayrılmaktadır. M. de Sainte Colombe adlı döneminin ünlü viyola eğitimcinin ve öğrencisi Marin Marais'nin tutkulu müzik serüvenin anlatıldığı sözü geçen romanda, kişi ögesinin müzik ve edebiyat ilişkisi bağlamında anahtar olduğunu söylemek mümkündür. Bir diğer deyişle tematik, sessel ve şekilsel düzlemlerde müzik, edebiyatın alanına kişi aracılığıyla girmeyi başarır. Pascal Quignard, gerçekten yaşamış insanları eserinde adeta dirilterek onlara özellikle müzik açısından kurgusal birtakım özellikler atfetmiş, atfettiği bu özellikler onun tematik müdahalesini şekillendirmiştir. Bu çerçevede, müziğin duygusal tanımının, eserde yer alan tüm edebi kişilerce farklı

¹² ‘Tematik müdahale’, Fransızca kaynaklarda ‘intervention logogène’ ifadesiyle tanımlanmaktadır. Terimin Türkçe karşılığı bulunmamaktadır.

¹³ ‘Sessel müdahale’, Fransızca kaynaklarda ‘intervention mélogène’ ifadesiyle tanımlanmaktadır. Terimin Türkçe karşılığı bulunmamaktadır.

¹⁴ ‘Şekilsel müdahale’, Fransızca kaynaklarda ‘intervention méloforme’ ifadesiyle tanımlanmaktadır. Terimin Türkçe karşılığı bulunmamaktadır.

olduğu çıkarımı yapılabilir. Örneğin müzik, kimi için ergenlik çağında erkeklerde meydana gelen ses değişimini alt etmenin tek yoludur. Kimi için asla dile getiremediği şeyleri haykırma aracıdır, kimi içinse yeniden kurulması imkansızlaşmış aile birliğine tekrar kavuşmaktır. Müziğin sessel müdahalesi de M. de Sainte Colombe kişisi üzerinden sağlanır: Quignard, bu kişiye öyle bir karakter tanımlamıştır ki, M. de Sainte Colombe kendisini dünyadaki nadir gerçek müzisyenlerden biri olarak gördüğü için, kitaptaki kişiler arasından sadece onun konuşmasında ses oyunlarına dayalı söz sanatları vardır. Her bir deyişi, adeta birer müzikal cümledir. Son olarak eserdeki şekilsel müziğin sağlanmasında yine kişi ögesinin önemini vurgulamak gerekir. Quignard, farklı kişilerin farklı hikayelerini adeta üst üste koyarak bir çeşit örtük çok seslilik sağlamak için, M. de Sainte Colombe'un hikayesi ana hatta devam ederken diğer kişilerin maceralarını bir döngü halinde ana hikayenin üstüne dizer. Bu da müzikteki kontrpuan tekniğine karşılık gelir. Kontrpuanda da tıpkı *Dünyanın Bütün Sabahları*'nda olduğu gibi, birden fazla nota dizilimi üst üste getirilerek her biri farklı bir melodi oluşturacak şekilde sıralanır, zira kontrpuan kelime karşılığı olarak 'noktaya karşılık nokta' anlamını taşır.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise, müzik ve edebiyat bağlamında okuma yaklaşımının uygulanacağı *Müzik Dersi* eserine ayrılmıştır. Başta birbirinden kopuk ve oldukça küçük kısımlardan oluşuyormuş gibi görünen bu eser, aslında yazarın bir başka ustalığını yansıtır, çünkü parçaların gerektiği gibi birleştirilmesi anında, büyük bir müzisyenin macerası ve amacına ulaşmaya çalışırken karşılaştığı zorlukların örtük bir bütünsellik içinde aktarıldığını görülür. Sözü geçen kopuk ve küçük parçaları bu yazın stiline edebiyatta 'fragmanter' ya da 'parçalı' yazın tekniği adı verilmekte, bu fragmanlar Quignard tarafından müziksel müdahalelerin üç tipinin de aracı olmuştur. Tematik müdahale bağlamında fragmanların her biri, 'müzik' kelimesini ya da bu kelimeye bağlı başka bir terimi barındırmakta ; besteci, müzisyen, ya da parça adlarına açıkça referans yapmaktadır. Bu sebeple tüm bu fragmanlar, aralarında konu bütünlüğüne yardımcı olan dilbilgisel bağlaçlar olmaksızın birbirlerine bağlanırlar, ve tematik anlamda bir bütünlük oluştururlar. Sessel açıdan bakıldığında ise durum daha da ilginçleşir, zira her fragmanın kendi içinde bir müzikselliğinin, hatta melodisinin olduğu fark edilir. Her fragman kendine özgü bir söz sanatı ya da melodik tümceler içerir. Bu eser için son olarak incelenen

şekilsel bağlamda ise müzik, fragmanların temalara göre düzenlenmeleri sonucu adeta bir çeşit enstrüman dizgesi olarak esere girer, bunun sonucunda da tüm bu organizasyon okuyucuya konçerto grosso türünü anımsatır, zira bu eser türünde de *Müzik Dersi*'ne benzer olarak üç bölüm, her bölümün farklı bir hızı, koro bölümü ve enstrümanların solo ya da küçük gruplar olarak kendilerini gösterdikleri bölümler bulunur.

Sonuç olarak, çalışma tamamlandığında müziğin, edebiyatın alanına tamamen edebi ve birbirinden oldukça farklı öğeler ya da stiller aracılığıyla ve üç şekilde girebildiği gözlenmektedir. Çalışma boyu yapılmaya çalışılan analizler *Dünyanın Bütün Sabahları*'nda bu yöntemin 'kişi', *Müzik Dersi*'nde ise 'fragmanter yazım tekniği' olduğunu ortaya koyarken, aynı zamanda karşı karşıya olunan yazarın da müzik ve edebiyatı aynı anda ve iç içe bir halde şekillendirebilen gerçek bir virtüöz olduğu sonucuna varılır. Frédéric Sounac'ın yaklaşımı ve yapılan detaylı okumalar göz önüne alındığında, salt 'yazar' kavramının Pascal Quignard'ı tanımlamada yetersiz kaldığı, zira kendisinin yaratım yetisinin salt yazarlığın oldukça üstünde olduğu çıkarımı yapılır. Bu sebepten, Quignard'ı 'yaratıcı' olarak tanımlamak daha uygun görülür.¹⁵

Çalışma, müzik ve edebiyat ilişkisinin altın çağını, ancak bu konuda donanımlı yaratıcıların yaşatabileceğini düşünerek sonlandırılır. Yazdıkları adeta okuyucunun kulağına çalınan, yarattığı müzik ise sayfalarda saklı olan bir yazar olma özelliğinin edebiyat dünyasına önemli katkılar sağladığını ortaya konur. Yazarlık kavramının yaratıcılıkla, müzikal ilgi, deneyim ya da bilgiyle taçlandırılarak okuyucuya sunulması durumunda edebiyat olgusunun yüceldiğine, zenginleştiğine ve farklı bir boyut kazandığına ulaşılır.

¹⁵ Fransızca'da 'yazar' kelimesi için kullanılan 'écrivain' ve 'auteur' arasında nüans vardır: 'écrivain' kelimesi yazma eylemine vurgu yaparken 'auteur' kelimesi yaratma eylemini çağrıştırmaktadır. Bu durumda Fransız dilinde bu şekilde yapılan ayrımı Türkçe'de 'yazar' ve 'yaratıcı' kavramları üzerinden yapmamız gerektiğini düşünmekteyiz.

INTRODUCTION

D'aucuns se convergent, non à tort, sur l'idée que l'art de la littérature ne pourrait s'expliquer en lui-même, ni se suffire à lui seul ; il ne pourrait donc s'isoler d'autres circonstances extrinsèques qui la façonneraient. Pour notre part, nous pensons aussi que la littérature a visiblement et fatalement une proximité et une interaction avec bien d'autres disciplines ; à savoir les sciences dures, les sciences humaines, notamment les beaux-arts, le cinéma, la danse et bien entendu la musique, discipline à laquelle nous focaliserons essentiellement notre étude. A partir de cette constatation et en sachant que la littérature s'ouvre vers de nouveaux horizons, qui attendent tous d'être découverts, nous nous sommes aussitôt inclinés sur l'acte de l'interdépendance. Notons que lorsqu'il est question de contextualiser la notion d'"interdépendance" dans la littérature, nous voyons que la valeur est plutôt positive que négative ; celle-ci est considérée comme un enrichissement d'expression grâce aux points de vues et vérités différentes. A cette constatation, nous ajouterons, pour être plus clair dans notre réflexion et pour ne pas nous éloigner de notre champ d'étude, que, toutes sortes de phénomènes externes contribuent à la création de l'œuvre littéraire ainsi qu'à sa modalité de narration. Dans ce cadre, l'œuvre littéraire occupe une place toute particulière car elle se modèle plus intensément à partir de quelques paradigmes socioculturels, des faits historiques d'une époque bien précise et bien entendu de l'évolution du monde, pour ainsi dire, elle se forge donc à partir d'éléments 'extralittéraires'.

Il va sans dire que la vie et le rôle de l'auteur sont aussi prépondérants. L'auteur, en construisant son œuvre, se réfère volontiers et inéluctablement aux phénomènes externes mentionnés ci-dessus ainsi qu'à l'homme qu'il est/a été ; bref, à son présent et passé. Lorsqu'il est question de faire, pour l'auteur, un retour en arrière dans son imagination, viennent, de temps à autres, s'y ajouter les souvenirs d'enfance. D'autre part, nous pensons que l'œuvre littéraire ne se délimite pas seul à la création et à la narration d'une 'quelconque histoire', car elle est en même temps une amalgame d'un monde fictif et réel à deux pôles, celui de l'objectivité et celui de la subjectivité. Bref, en engendrant sa création littéraire, l'auteur a recours à tout ce qui se rapporte à son monde intérieur et à l'au-delà.

Si dans ce travail nous avons, *a priori*, privilégié, parmi tant d'autres interdépendances, celle musico-littéraire, c'est pour la simple et bonne raison que nos intuitions nous ont poussé à penser qu'il pouvait exister certains points communs dissimulés entre la musique et la langue, élément *sine qua non* de la production littéraire, du point de vue de leur forme et fonctionnement. Suite à nos recherches préliminaires, bien d'indices nous ont montré que nos pensées n'étaient pas entièrement fausses. En effet, nous voyons que le point de départ -en termes savants l'aspect originel- de la musique et de la littérature est quasi-commun. La musique, par excellence, a un mécanisme de fonctionnement propre à elle-même mais qui se superpose par ses divers aspects à celui de la langue ; nos déductions, par ailleurs, justifient que ces deux systèmes sont dotés de *leitmotiv* semblables, de par leur nature et fonction, pour l'une les notes, pour l'autre les lettres ; toutes ces similitudes que nous essayerons d'explicitier dans notre travail.

Nos lectures ultérieures ont renforcé notre point de vue quant aux ressemblances entre la musique et la langue. En l'occurrence, plusieurs philosophes, penseurs, linguistes, scientifiques, auteurs et artistes admettent que la langue et la musique partagent des origines, des natures et des fonctions similaires.

En ce qui concerne le fonctionnement des deux systèmes, Claude Levi-Strauss fait la formulation suivante : « la musique est le langage moins le sens. »¹⁶ Le philosophe-anthropologue établit un lien étroit entre le langage et la musique tout en insistant sur la nuance qui les dissocie. Selon Levi-Strauss, la musique est un langage dans lequel il n'y aurait pas de véritable relation entre le signifiant et le signifié ; donc selon lui, la musique serait, elle aussi un langage, mais celui-ci dénué de 'sens'. C'est justement ce dénuement de sens qui fait que la musique, contrairement à la langue qui a certaines restrictions déterminées par la relation arbitraire entre le signifiant et le signifié, offre un vaste champ d'expressions.

Quant à la nature de la musique et de la langue, Levi-Strauss fait recours à l'hypothèse de Jean-Jacques Rousseau. Ce grand philosophe et musicologue des Lumières, pour confirmer la proximité entre la langue et la musique, prétend que « la musique précède le langage » et ajoute que « l'expression des sentiments et des

¹⁶ Claude Levi-Strauss, **Mythologiques**, 4. L'Homme nu. Plon, Paris, 1971, p.579.

émotions passe d'abord par une 'musicalité' ». Dès que nous avons saisi la position de Rousseau, admettant que la musique précède tout acte de parole, les quelques questions suivantes ont encombré notre esprit : la musique serait-elle vraiment le premier langage ? Quels seraient les éventuelles ressemblances entre la musique et le langage ? Quelle forme la littérature aurait-elle prise au cas où le premier langage serait la musique ? Quelle place la musique aurait-elle occupée dans le passé dans la création littéraire ? Et pour finir, quelle serait la situation actuelle de la musique dans la littérature ? Nous avons mis de côté cette série de questions pour nous focaliser essentiellement sur les interventions contemporaines de la musique dans la littérature. Sur ce point, nous avons délimité nos recherches sur les créations littéraires traitant de la musique, dans toutes ses dimensions. Au cours de nos lectures, nous sommes intéressés au propos suivant de Pascal Quignard qui a clôturé notre processus de recherche :

« ... Une voix résonne dans le temps. Puis se déprend des conditions pratiques, dialoguées ou chantées, sociales de la parole humaine. Elle joue avec le fantôme d'elle-même. Ou bien elle joue avec l'image d'elle-même. Ou bien elle joue avec son souvenir. On a nommé toutes ces possibilités, très récemment, la 'littérature'.¹⁷ »

Dans cette citation, Pascal Quignard révèle l'aspect sonore de la littérature. Il fait allusion à une voix quelconque, une voix magique, orphique, spirituelle et éphémère qui serait, pour lui, à la fois la source de la chanson et de la création littéraire. Quignard, dit de cette voix, qu'elle pourrait être soit « dialoguée » soit « chantée », d'où nous pouvons déduire qu'il ne fait aucune distinction entre voix littéraire et musicale. Selon lui, une fois que cette voix créatrice et inspiratrice est émise, elle s'éloigne de son contexte originel ainsi que de la personne qui la produit. L'écrit littéraire et la composition musicale ne sont autres que le résultat d'une accumulation de sons et de sonorités ; ces derniers se transforment dans l'une en chanson, et dans l'autre en prose tout en excluant leur créateur.

Dans l'interview faite par Baptiste Liger, Patrick Chamoiseau affirme que « l'objet de la littérature, [ce] n'est plus cette conception illusoire qui voudrait organiser le monde par un récit ou une narration, avec un début, un milieu et une

¹⁷ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.58

fin. »¹⁸ D'après Chamoiseau, la littérature ne se définit plus à partir d'une simple histoire, ni d'une organisation prédéterminée et/ou d'une narration classique dans le sens large du terme. Nous constatons que Chamoiseau est d'avis que la conception de la littérature n'est pas stable et que l'organisation de l'œuvre littéraire change permanemment d'aspect, elle aussi. A partir de cette remarque faite par Chamoiseau, vient à l'idée la multitude forme de tissage pour la création de l'œuvre littéraire, dont le contrepoint et la fragmentation qui seront l'objet de notre travail.

A ce titre, nous remarquons que l'œuvre littéraire quignardienne se rejoint à la pensée de Chamoiseau tout en comportant certains traits paradoxaux : elle unit les répétitions et l'originalité, les ruptures et la totalité. Même si Quignard exploite, dans la majorité de ses œuvres, les thèmes récurrents tels que la musique, la mue¹⁹, le parallélisme existant entre l'écriture et la mue, son originalité en tant qu'auteur se manifeste par ses choix de forme littéraire. La structure de ses œuvres semble hésiter entre beaucoup de genres : plus nous le lisons, plus nous nous trouvons dans un univers littéraire composé des fragments, essais, autobiographies, roman historiques ou contemporains. Cette particularité de Quignard le rend un acteur indispensable pour le processus de création littéraire contemporaine, et le met au centre de notre réflexion.

Quant à Quignard, au-delà d'inclure la musique dans ses récits en tant que thème, il nous propose une expérience de lecture dans laquelle nous lisons et entendons la musique en même temps. Dans ses œuvres où le thème général est la musique, nous avons vu que la sonorité du texte et la structure de l'œuvre en entier pouvaient être interprétés comme des aspects musicaux. A partir de cette idée, nous avons pris comme exemple deux œuvres de Quignard : *Tous les Matins du Monde*, roman inspiré de la vie d'un compositeur célèbre à l'époque Baroque et *La Leçon de Musique*, recueil fragmenté où trois épisodes parlent de la musique et de la voix humaine. Il est possible que ces deux œuvres soient entièrement discernés selon

¹⁸ Baptiste Liger, "Chamoiseau: L'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires", le 06/03/2012, https://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-chamoiseau-l-objet-de-la-litterature-n-est-plus-de-raconter-des-histoires_1089728.html

¹⁹ "Changement marqué chez les garçons qui s'opère dans le timbre, la hauteur et la force de la voix au moment de la puberté", (LAROUSSE, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mue/53098?q=mue#209693>)

l'approche du « modèle musical » lancée par Frédéric Sounac. Cette approche consiste à l'intervention de la musique sur le territoire littéraire.

Selon Sounac, il en existe trois sortes : il propose « d'utiliser trois termes, *logogène*, *mélogène* et *méloforme*, forgés à l'origine par la musicologie pour décrire le processus de 'tropaison' des mélodies de plain-chant, termes que nous détournons donc de leur usage ordinaire pour les appliquer à trois types fondamentaux de 'musicalisation' ». ²⁰ L'intervention *logogène* se manifeste au cas où l'œuvre tient un discours « positif, descriptif, historique, philosophique, éventuellement technique » ²¹ sur la musique. L'intervention *mélogène*, dans ce cas, apparaît lorsqu'il existe « volonté de produire de la musique à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe » ²². Quant à l'intervention *méloforme*, c'est le cas où l'œuvre « [...] cherche [...] à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale : il y a alors, idéalement, production d'une forme musicale. »

Sur ce point, notons que « les travaux [...] insistent sur le fait que la recherche de 'correspondances' entre les arts ne doit en aucun cas donner lieu à des analyses aboutissant à proclamer l'identité des phénomènes : tout au plus peut-on suggérer des analogies [...]. » ²³ En discernant les aspects musicaux dans les deux œuvres, il ne faut pas oublier que « le sens musical, quand il est traduit par les mots, est abusivement converti en significations trop précises et littérales. Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale. » ²⁴ Nous pouvons, donc, en déduire que les travaux comparatifs effectués par les grands théoriciens du domaine sont restés, selon eux, au niveau de la recherche de l'idéal musical dans le territoire littéraire. Donc, nous nous demandons la question suivante : « dans quelle mesure la musique pourrait intervenir dans le champ littéraire ? »

Avant de nous lancer dans l'univers musico-littéraire, nous sentons la nécessité de nous délimiter d'une manière concrète : nous essayerons de ne pas trop

²⁰ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque : Genèse et visages d'une utopie esthétique**, Classiques Garnier, Paris, 2014, p.40.

²¹ **ibid** p.41

²² **ibid** p.41

²³ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque : Genèse et visages d'une utopie esthétique**, Classiques Garnier, Paris, 2014, p 21.

²⁴ Françoise Escal, **Contrepoints. Musique et Littérature**, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, p.104.

entrer dans le territoire des sciences de la musicologie puisque, en tant que littéraires, nous avons sous les yeux un corpus purement littéraire. Nos analyses, dans ce cas, ne pourront guère dépasser d'être de simples constatations analogiques faites de notre part.

Dans le but de trouver une réponse raisonnable à notre question, nous avons divisé notre mémoire en trois parties. Dans la première partie, commençant par la relation et les similitudes entre la langue et la musique, nous évoquerons les différentes approches concernant l'inclusion musicale dans le domaine de la littérature. Puis, nous expliciterons le vocabulaire de l'intervention musico-littéraire emprunté par Frédéric Sounac en donnant quelques exemples précis, sans trop expliciter dès le début du travail, et tirés des œuvres quignardiennes *Tous les Matins du Monde* et *La Leçon de Musique*.

Quant à la deuxième partie de notre mémoire, en se portant sur la notion générale du 'personnage romanesque', nous essayerons de la délimiter à la conception quignardienne et nous initierons notre quête de musicalité dans *Tous les Matins du Monde* à travers le personnage quignardien. Comme déjà mentionné, nous essayerons de rester sur notre repère tridimensionnel précisé par Frédéric Sounac, concernant les plans *logogènes*, *mélogènes* et *méloformes*.

Nous consacrerons la troisième partie de notre travail à la même analyse pour l'œuvre intitulée *La Leçon de Musique*. Dans ce cas, le genre 'fragmentaire' sera au centre de notre réflexion. Enfin, nous conclurons notre travail dans le cadre de la terminologie établie par Frédéric Sounac et nos analyses approfondies.

Dans le but d'analyser la problématique que nous venons d'exposer ci-dessus, nous utilisons l'approche de l'intervention musico-littéraire tridimensionnelle expliquée par Frédéric Sounac dans son livre *Modèle Musicale et Composition Romanesque*. Nous tentons d'analyser lesdites notions de l'intervention musico-littéraire qui nous mèneront vers une recherche musicale dans les pages quignardiennes.

1) APPROCHES THEORIQUES : LA MUSICO-LITTERATURE

1.1. Introduction partielle

Pour mieux aborder l'approche théorique musico-littéraire, ne faudrait-il donc pas faire un petit retour en arrière dans le temps pour pouvoir repérer le moment où la musique et la littérature se sont alliées. Et pour mieux intérioriser l'intimité entre la littérature et la musique, faudrait-il sans doute chercher à savoir comment le concept de la littérature est entré dans la vie de l'homme avant l'invention de l'écriture. Les légendes, les épopées, les contes, c'est-à-dire toute sorte d'histoire folklorique étaient faites oralement et que leur transmission de génération en génération a été faite de bouche à oreille. Ainsi, tout ce qui était littéraire, auparavant, était 'sonore' ; qui dit sonore, dit sonorité et qui dit sonorité dit musicalité. Ainsi il existait, entre la musique et la littérature, un lien organique et durable que rien ne pouvait briser ; ni même l'invention de la machine à imprimer, ce progrès technique perturbant le cours de l'histoire de littéraire, qui constituait, au départ, une vraie menace contre ce lien en faveur de la littérature. En revanche, il est à savoir que le lien de fraternité entre la musique et la littérature s'est avéré plus puissant, plus profond, plus intime, d'autant que la machine à imprimer n'a pu briser cette réciprocité musico-littéraire : elles se sont suivies, elles ont échangé la voix (la mue, si nécessaire), le rythme, l'harmonie (la désharmonie, si nécessaire), elles ont eu des missions communes comme la communication ainsi que l'esthétique, elles se sont inspirées tout au long de l'histoire, pour ainsi dire elles continuent davantage à se nourrir. C'est pourquoi les trouvères et les troubadours ont continué à suivre leur chemin sans séparer leur parole de leur instrument, leur littérature de leur musique. Les poètes, les romanciers ont toujours manié leurs œuvres, d'une manière latente ou inconsciente, par la délicatesse musicale, mais certains parmi eux se différaient des autres par leur amplitude musicale.

Etant donné ces aspects du créateur, il nous a semblé opportun de bien déterminer son appellation et sa fonction. La langue française nous offre deux appellations pour expliciter l'actant qui produit une œuvre littéraire : « *écrivain* » et

« *auteur* ». Au cours de ce mémoire, nous opterons pour le terme d'« *auteur* » car celui-ci a un sens plus profond et connotatif par rapport à « *écrivain* ». Comme définition, le dictionnaire du CNRTL nous a proposé pour *auteur* : « *Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose* » ; et pour *écrivain* : « *Celui, celle dont le métier est d'écrire pour autrui.* » Ces définitions nous ont montré *a priori* qu'il existe une différence entre ces deux actes. La différence entre ces deux termes pourrait notamment s'expliquer par leur étymologie ; en effet, le mot « *auteur* » qui provient du mot latin « *auctōr* » désigne en premier « *auteur, créateur, exécuteur, fondateur* »²⁵ alors qu'*écrivain* vient du mot « *scriba* » qui signifiait, à l'époque, « *scribe, secrétaire privé ou public, au service du Sénat ou des magistrats* »²⁶. Pour aller plus loin dans notre comparaison, nous nous référons à nos connaissances rudimentaires de la science de la sémantique lesquelles renforceront beaucoup mieux notre point de vue concernant notre choix d'appellation, quant à la productivité de Quignard. Sémantiquement parlant, nous nous permettrons de préciser que le sémème²⁷ « *écrivain* » contient en lui plusieurs sèmes²⁸ dont, et exclusivement, /*écriture*/, tandis que le sémème « *auteur* », ne fait pas de renvoi direct au phénomène /*écriture*/, tout en ne l'excluant pas, mais fait plutôt allusion aux sèmes spécifiques /*créativité*/ et /*appartenance*/ .

Notre premier chapitre sera consacré, donc, à la comparaison de la langue et de la musique, aux concepts et théories musico-littéraires et à la présentation d'une terminologie, issue de la musicologie médiévale et adaptée au champ littéraire par Frédéric Sounac, désignant l'inclusion musicale dans le texte littéraire. Même si nous dédierons deux gros chapitres tout particuliers à l'analyse de l'intervention musico-littéraire dans les œuvres littéraires quignardiennes, les extraits brefs de *Tous les Matins du Monde* et *La Leçon de Musique* seront également présents dans ce chapitre

²⁵ Définition tirée du site internet suivant: <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?lemma=AUCTOR200>

²⁶ Définition tirée du site internet suivant: <https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=scriba>

²⁷ Jean Dubois, Mathee Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mevel, **Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Paris, 2012, p. 424: "Dans l'analyse sémique, le sémème est l'unité qui a pour correspondant formel le lexème; il est composé d'un faisceau de traits sémantiques appelés sèmes."

²⁸ **ibid** p. 424: "Unités minimales non susceptibles de réalisation indépendante"

afin de concrétiser et consolider notre approche théorique. Alors, nous débiterons notre recherche de musicalité dans l'œuvre quignardienne d'abord par une connaissance succincte à la musico-littérature.

1.2.Musique et Langage

L'art, l'activité humaine servant à l'expression libre de soi-même d'une manière esthétique, nécessite un certain bagage intellectuel et émotionnel pour être produit et perçu d'une manière propre. La musique, parmi plusieurs domaines de l'art, nous semble être la plus proche au moyen communicatif de l'homme, puisqu'il s'agit de l'art qui permet à l'homme de s'exprimer par l'intermédiaire des sons.²⁹

Ce qui nous a mené à mettre la musique au centre de notre travail passe par deux constatations que nous avons essayé de faire à propos du caractère de la musique : notre première constatation provient du fait que la musique permet à l'être humain de s'exprimer verbalement, ou par l'intermédiaire d'un instrument de musique. Donc, le langage et la musique, les deux, s'adressent à l'oreille, c'est-à-dire ils passent par la voie auditive de chaque élément étant impliqués dans le partage communicatif. C'est par ce moyen que les sons produits par le langage et par la musique semblent créer des perceptions et des impressions similaires chez l'interlocuteur à l'aide de l'organisation des sons, des nuances rythmiques et prosodiques et de la sensibilité aux tons (le ton joyeux du parler équivaut aux tons majeurs de la musique) qui seraient communs chez le langage et la musique. Quant à notre deuxième constatation, la musique a une telle universalité que tout être humain rencontre, entend, fait et aime la musique d'une manière singulière. Prenons par exemple l'être humain qui, même sans avoir aucune éducation sur sa langue maternelle ou encore sur l'alphabet de cette langue peut "parler". C'est qu'il y a, certes, autour de lui, d'autres individus qui communiquent verbalement, donc il "subit" le langage. La musique fonctionne de la même manière : éduqué ou non, chacun a son goût personnel et sa propre réaction instinctive face à la musique. Nous pensons que, tout homme vit dans sa vie une période où la musique joue un rôle majeur. Cette importance se manifeste dans la vie de chacun sous différents traits : il

²⁹ Dictionnaire LAROUSSE, Définition de "musique"
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>

se peut que la musique nous ait aidé à nous échapper de certaines situations pénibles, qu'elle ait rendu notre vie plus tolérable ou encore qu'elle l'ait embellie. Cela peut être tout simplement une chanson qui nous plaît et que nous ne pouvons arrêter de chanter seulement parce que cela nous fait plaisir. Cette familiarité de la musique avec le langage nous a dirigé vers une analyse littéraire où la musique serait primordiale. Justement le texte de Pascal Quignard qui constituera le corpus de ce travail prend la musique en tant que thème majeur et le caractère sonore de la musique occupe une grande place dans le déroulement de l'histoire narrée dans ses œuvres.

En revanche, il nous paraît que la musique et le langage ont plus de points communs que ce que l'on vient de citer dans les constatations précédentes.

La musique est un outil de communication tout comme le langage. Le schéma de communication et les six fonctions du langage avaient été définies par Roman Jakobson en 1960 dans son œuvre intitulée *Essais de Linguistique Générale*.³⁰ Selon Jakobson, la communication est assurée par le destinataire, le destinataire, le message, le canal, le code et le référent. Le destinataire, nommé aussi "l'émetteur" ou "le locuteur", est celui qui émet le message tandis que le destinataire, correspondant au "récepteur" ou à "l'interlocuteur", le reçoit. Le message, dans ce cas, devient le contenu transmis par l'émetteur. Chaque message passe par le canal, c'est-à-dire la voie physique reliant l'émetteur au récepteur. Le canal n'apparaît pas forcément dans la seule communication verbale et spontanée, ce canal peut être un support sur lequel le message figure (une feuille de papier ou autre outil technologique servant à établir une interaction). La communication se réalise toujours selon un contexte qui se réfère aux informations communes aux deux participants au moment de la communication. Quant au code, il s'agit d'un système conventionnel de signes communs (ces signes peuvent être totalement ou partiellement maîtrisés) chez les participants de la communication. Tous les éléments de ce partage communicatif interagissent directement avec la fonction que l'on pourrait attribuer au langage ; parmi ces fonctions, celle émotive et conative sont particulièrement représentatives quant à notre étude. Alors que la fonction émotive dépend du locuteur qui exprime ses

³⁰ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963.

émotions et ses opinions, la fonction conative est, elle, relative à l'interlocuteur chez qui le locuteur voudrait créer des réactions ou des émotions. Il nous semble possible de montrer la similitude fonctionnelle et communicationnelle entre la musique et le langage : quand nous écoutons une chanson, elle nous renvoie des sons qui nous semblent être notre "code" passant par le "canal" et nous parvenant. Les sons que nous venons de recevoir ne sont pas mis l'un à la suite de l'autre par hasard : ils sont organisés suivant des règles précises et nous renvoient un message à travers la perception esthétique conventionnée : si la chanson est composée du ton mineur, nous avons tendance à nous sentir triste. Au contraire, la disposition majeure des notes évoque des sentiments joyeux. La musique adopte, donc, ainsi une fonction conative chez l'auditeur.

Quand M. de Sainte Colombe de *Tous les Matins du Monde* chante à ses filles à la suite de la perte de leur mère au lieu d'essayer de les soulager verbalement, il devient l'émetteur et rend ses filles les récepteurs. De la même manière, il utilise la musique – plus précisément la chanson – en tant que code, et à l'aide d'une chanson triste, il délimite le contexte n'étant autre que la mort de Mme de Sainte Colombe, et qui est inévitablement partagé par toute la famille. Dans ce cas, la communication verbale est assurée, cette fois-ci, par l'utilisation de la musique en tant que code. Dès lors, cette chanson émise par M. de Sainte Colombe en tant qu'utilisateur de la fonction émotive, semble avoir une charge conative dans cet échange sentimental.

Quant à l'approche comparative de Frédérick Duhautpas, celle-ci souligne un divers aspect du rapport musico-littéraire : "Ne parle-t-on pas de « syntaxe musicale », de « phrase », [...] ou encore de « dialogue entre les instruments » ? Ne parle-t-on pas souvent de « langage » pour désigner le style d'écriture d'un compositeur ?"³¹ Effectivement, nous remarquons une sorte de domination de la terminologie linguistique sur celle musicale non seulement dans la langue quotidienne mais également dans la langue académique. Vu que la langue est notre outil de communication principal, cette supériorité est compréhensible en terme de la fréquence d'utilisation du langage métalinguistique. Si nous donnons un exemple précis ; la syntaxe, l'ensemble des relations entre les unités linguistiques, équivaut

³¹ Frédérique Duhautpas, **Au-delà du modèle linguistique en tant que paradigme structurel et expressif de la musique: Perspectives esthétiques, historiques et socioculturelles**, http://www.musicologie.org/publirem/au_dela_du_modele_linguistique.html

aux règles musicales comme la pulsation des temps-tempo et des mesures, et la permanence du ton. De la même manière, les notes de musique sont souvent associées aux ensembles de sons articulés, c'est pourquoi nous percevons la combinaison rythmique de ces notes comme "langage" du compositeur. La phrase et le dialogue, parties du discours, subissent aussi un transfert sémiotique puisqu'ils apparaissent également comme terme musical. A ce stade, nous pourrions nous souvenir de *La Leçon de Musique* de Pascal Quignard. En essayant de décrire la difficulté des compositions de Marin Marais, Quignard parle de l'écriture de la musique ». Dans ce cas, nous remarquons qu'il associe la transcription musicale à un mot quotidien utilisé tout simplement pour désigner la représentation d'une langue par des graphies.

En outre, « L'élément commun et fondamental où baignent les deux arts, c'est le temps. Tous deux ont affaire avec une succession de sons articulés et organisés selon des structures de perceptions analogues : tension, répétitions, contrastes. ». À partir de cette affirmation faite par Vuong, nous pourrions en déduire que la musique et le langage ont la même organisation temporelle. Le ton, le refrain des chansons et les différentes notes se trouvent sur l'axe de temps qui organise également le parler. Le temps coule de la même manière quand nous parlons, nous chantons ou nous jouons un instrument. Pascal Quignard nous rappelle cette réalité évidente, dans *La Leçon de Musique*, en disant : « Le récit, la mélodie, c'est le pouvoir d'offrir le temps humain à ce monde. »³² Il considère le verbal et le musical, les deux, comme les signes concrets de l'existence du temps en précisant que le temps n'est observable ou mesurable pour l'homme que par la présence des paroles ou des notes.

L'idée de comparer le langage et la musique n'est pas récente. Ces travaux continuent depuis des décennies de sorte que les sémioticiens, les musicologues, les linguistes, les critiques et les écrivains s'y intéressent de diverses manières, voire ils créent des domaines interdisciplinaires comme la sémiologie de la musique³³ et la

³² Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.61.

³³ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, C. Bourgois, Antibes, 1987.

critique musico-littéraire³⁴. La sémiologie de la musique, proposée par Nattiez, consiste à décrypter les signes du “langage musical”. Elle consiste à vérifier “si la musique, dans son déroulement linéaire implicatif, émet du sens au même titre que le langage usuel”³⁵. Ce travail nécessite une entité de connaissances solides en sémiologie, en musicologie et en linguistique. La critique musico-littéraire, en revanche, consiste, elle, à mettre en évidence la présence des traces musicales dans le corpus littéraire. “Elle dresse des ponts non seulement entre des systèmes sémiotiques, mais décloisonne la littérature en la ramenant du côté du sensible.”³⁶ Comme le précise Perreault, la musique et la littérature, ayant des systèmes sémiotiques différents, semblent être rapprochées, parallélisées et comparées l’une dans l’autre par l’intermédiaire de la critique musico-littéraire.

« À mesure que le réel devient plus problématique, que le langage ne peut intégralement en rendre compte, le reconstruire, que le discours ne coïncide plus ni avec le vécu, ni à plus forte raison avec le monde, il est logique que l’écrivain cherche à incorporer à sa parole des éléments hétérogènes comme la musique. [...] Les romans interrogent avant tout le sujet.³⁷ »

Pautrot qualifie la présence musico-littéraire comme “le statut ontologique de la musique pour chaque écrivain”. Il met en évidence que la musique fait apparaître ce qui est caché dans l’inconscient, que les expériences personnelles de l’auteur contribuent à la représentation de l’objet musical dans l’objet littéraire, enfin il ajoute que la présence musico-littéraire nécessite un effort par le lecteur dans le but de l’identification réussie avec l’œuvre en question.

Jusqu’ici, en essayant de faire une nomenclature des côtés communs de la langue et de la musique, nous avons essayé de faire les constatations suivantes : la langue et la musique, toutes les deux, tout d’abord, s’adressent à l’oreille, c’est-à-dire

³⁴ Ce terme a été évoqué par Frédérique ARROYAS dans son article intitulé “**Spéculations musico-littéraires, lecture et comparaison interartiel**” (1998) publié dans la Revue Canadienne de Littérature Comparée.

³⁵ Wael Samoud, **La méthode analogique musique-langage dans l’étude de l’expression musicale : enjeux et limites. Vers une transversalité sémiotique**, <http://ctupm.com/fr/the-analog-music-language-method-in-the-study-of-musical-expression/>, 2016

³⁶ Isabelle Perreault, “Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d’une aporie” **Acta fabula**, vol. 18, n.4, Essais critiques, Avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/acta/document10217.php>, page consultée le 15 mars 2018.

³⁷ Jean-Louis Pautrot, **La musique oubliée: La Nausée, L’Ecume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile**, Librairie Droz, Genève, 1994, p.228

leur particularité primaire est le son. Puis, elles sont communément partagées par tout le monde, même si elles ne sont totalement maîtrisées. Elles ont, toutes les deux, l'aspect communicatif ainsi que la conception linéaire du temps. Le fait qu'elles possèdent des termes en commun comme la phrase, le syntaxe et l'écriture fortifient leur relation analogique, et c'est la raison pour laquelle plusieurs méthodes de critique sont inventées pour pouvoir les mettre en parallèle plus profondément. A titre d'exemple, tous ces progrès au domaine musico-littéraire, nous sommes dans la curiosité de creuser l'œuvre musico-littéraire quignardienne : nous pensons que Quignard, ayant déjà remarqué toutes ces analogies musico-linguistiques, enrichit ses œuvres littéraires par la présence persistante de la musique. Dès lors, nous imaginons que ce dernier, ayant envahi thématiquement, auditivement et formellement les deux œuvres quignardiennes, est évident même pour un lecteur ordinaire.

1.3. Etablissement du lien musico-littéraire

En tant qu'académiques en lettres, nous sommes toujours dans la quête d'adapter les théories littéraires aux œuvres que nous lisons et d'y trouver des approches interdisciplinaires concernant les différentes interprétations artistiques. Afin de pouvoir changer notre point de vue, pensons aux lecteurs ordinaires. Au cas où ils n'auraient aucune idée sur l'analyse musico-littéraire, dans quelles conditions pourraient-ils saisir toutes les allusions musicales faites par Quignard dans *Tous les Matins du Monde* ou *La Leçon de Musique* ?

Puisque l'activité de lecture, sémantiquement parlant, contient en soi l'idée de lire ce qui est écrit par une autre personne, nous pourrions facilement en déduire qu'il s'agit d'un acte 'dynamique'. Il renferme au moins deux personnes, c'est-à-dire deux intervenants : un émetteur et un récepteur qui partagent l'expérience miraculeuse de la lecture. En effet, dès qu'une œuvre sort de la plume de l'auteur, elle commence, cruellement, à appartenir au lecteur ; quoi que soit le contenu, la forme, et la dimension artistique du livre, le message est transmis dans la mesure où le lecteur l'accepte. Dans notre cas de la musico-littérature, nous imaginons que la manière dont le lecteur lit ce qui est sous les yeux importe au niveau des interférences artistiques. S'il s'agit d'une lecture 'profonde', c'est-à-dire la lecture où le lecteur « fait intervenir son expérience personnelle, sa connaissance des contextes historique

et culturel dans lesquels l'œuvre a été produite, »³⁸ cela assurerait l'interprétation du contexte musicale présent dans l'œuvre. Le lecteur qui fait intervenir ses connaissances musicales hétérogènes que tout lecteur aurait la chance de posséder adopterait des moyens d'interpréter le texte dans le cadre de la signification de l'objet musical. Donc, nous rejoignons à l'idée selon laquelle « les lecteurs doivent interroger les significations que pourrait avoir l'objet musical et questionner leur pertinence dans le cadre de l'œuvre littéraire. »³⁹

Dans *Tous les Matins du Monde*, M. de Sainte Colombe paraît comme un maître de viole qui vient de perdre sa femme. À la première lecture, nous établissons le lien automatique entre la mélancolie qui domine dans le texte et la mort de la femme de Sainte Colombe : il s'exile dans sa baraque quinze heures par jour avec sa viole, il arrête de communiquer avec le reste du monde, voire il chasse tous ceux qui lui rendent visite pour l'inviter à l'orchestre royal. Quant à *La Leçon de Musique*, au premier regard, le livre semble être un recueil d'essais aléatoires dont les thèmes s'alternent parmi les sujets variantes autour du thème général de la musique. En revanche, si le lecteur pensait que la musique est tout simplement un décor qui intensifie l'idée de la perte de quelqu'un aimé, ou bien de la voix perdue, la lecture quignardienne risquerait de rester superficielle. Sans connaître Quignard, sans prendre en compte sa relation complexe avec sa mère, ou bien sans savoir la place où Quignard met la musique dans son esprit, nous imaginons que la lecture quignardienne ne serait pas complète. C'est pourquoi l'investissement personnel du lecteur dans la vie de l'auteur est incontournable pour mieux comprendre l'influence de la musique sur le personnage romanesque. « La comparaison interartielle⁴⁰ musico-littéraire engage l'imagination du lecteur, son savoir et sa sensibilité musicale afin que puisse résonner dans le texte certaines composantes musicales jugées pertinentes pour son interprétation. »⁴¹ Selon Arroyas, étant le maître de Sounac qui nous a appris la terminologie de l'intervention musico-littéraire, « la caractérisation de la musique [...] se fait à partir d'une analyse des passages portant

³⁸ Frédérique Arroyas, **La Lecture Musico-Littéraire : A L'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte**, Ontario, 1997

³⁹ **ibid, op, cit**, p.32

⁴⁰ Le néologisme "interartiel" est emprunté à Etienne Souriau, de son ouvrage **La correspondance des arts éléments d'esthétique**, Paris, 1947 (référence d'Arroyas en 1998)

⁴¹ Frédérique Arroyas, **La Lecture Musico-Littéraire : A L'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte**, Ontario, 1997
p.61

sur la musique mais aussi s'effectue à partir d'une analyse du contexte mis en œuvre par cette présence, à savoir, une enquête biographique et historique permettant d'éclairer la perception de l'objet musical. »⁴² Pour pouvoir mieux appréhender la relation musico-littéraire, nous nous permettons de dire que le lecteur, *a priori*, doit savoir comment la musique détermine l'auteur sur le plan de sa propre réalité, autrement dit sur les plans ontologique, psychique ou social.

Nous pensons que Quignard est un auteur particulier. De même, nous imaginons que le lecteur de Quignard, étant capable d'écouter la mélodie auprès des pages, ayant une imagination musicale hors limites et pouvant établir de l'empathie avec la réalité propre de Quignard, est aussi singulier que son auteur.

1.4. Etudes musico-littéraire : approches théoriques

Nous pouvons nous référer à la notion du mutualisme qui se présente en tant qu'un des éléments qui se trouve dans la nature des œuvres multidimensionnelles. Le mot « *mutualisme* » (*symbiose*), terme appartenant au domaine de la biologie et désignant tout type d'interaction basée sur le bénéfice de deux ou plusieurs espèces quelconques impliquées dans une commune donnée, serait, nous semble-t-il, le terme propice pour qualifier l'interdisciplinarité appliquée à la littérature et pour s'y approfondir. Cette interaction n'est pas forcément nécessaire quant à l'existence de chacun des membres, mais, elle leur serait utile puisque sa présence leur fournit certains profits. Notons que ce rapport bilatéral, jouant un rôle préliminaire entre les membres de cette union, se fait ressentir, chez Quignard, puisque celui-ci dans la création de son œuvre littéraire, a recours à deux disciplines voisines, à savoir la narration et la musique. En effet, Quignard fait intuitivement croiser ces deux disciplines tout au cours de son procédé narratif.

L'approche qui vise à déchiffrer la représentation musicale dans la littérature n'est pas récente. Même si la littérature comparée inclut les études musico-littéraires dans son champ d'étude, il s'agit d'une analyse qu'Etienne Souriau qualifie d'interartistique⁴³ et qu'Isabelle Piette considère comme une "discipline"⁴⁴. "C'est

⁴² *ibid* p.61.

⁴³ Etienne Souriau, *La correspondance des arts éléments d'esthétique*, Flammarion, Paris, 1947.

sans doute avec l'ouvrage de base du comparatisme musico-littéraire (Calvin S. Brown, *Music and Literature, A Comparison of the Arts*⁴⁵) que s'engage l'accélération de la réflexion sur le phénomène musico-littéraire."⁴⁶

“La musique nous intéresse parce qu'elle présente une différence avec l'écriture, un autre rapport au monde, au corps, parce qu'elle implique la présence de rappels que les psychanalystes qualifient de nostalgiques, parce qu'elle instaure un certain rapport à la voix et au désir de l'autre, parce qu'elle introduit ce désir dans la temporalité d'une manière qui lui est caractéristique, tout en restant en contiguïté avec le langage.”

Ces mots de Pautrot décrivent bien la fonction de la musique quand nous l'incluons dans l'écriture : elle nous rappelle les notions de la nostalgie, de la voix, de l'autre sans les expliciter ; Pautrot souligne qu'elle les traite de son propre manière ; c'est-à-dire grâce aux associations qu'elle crée chez le lecteur.

Nous tenterons de nous plonger, à ce stade, à une certaine comparaison entre lesdites disciplines ; et ce, afin de pouvoir démontrer leur rapport qui nous semble très étroit. Pour mener à bien cette démarche, il nous faudrait, donc, avoir recours à une certaine classification que nous voyons chez Frédéric Sounac; puisque ce dernier résume de la manière la plus efficace les interférences qui existent entre ces disciplines.

Avant d'essayer de les expliquer, nous pourrions admettre que la présence de la musique dans la littérature a une histoire plus ancienne que nous imaginions dans un premier lieu. Pour pouvoir expliquer l'origine de notre approche théorique, nous aurons besoin d'évoquer, de prime abord, la notion de « trope », utilisée pour désigner l'intervention de la musique dans les rites ou les messes de différentes cultures ou civilisations. Le trope ou le tropaire, dont la racine vient du mot grec ancien « tropos », équivaut principalement à la « façon de combiner les sons ».

⁴⁴ Isabelle Piette, **Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique**, Presses universitaires de Namur, 1987.

⁴⁵ Calvin S Brown, **Music and Literature, A Comparison of the Arts**, University of Georgia Press, 1948.

⁴⁶ Jean-Louis Cupers, **Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique : Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire**, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.

Au Moyen Âge, étant donné que de nouveaux genres musicaux apparaissent, le verbe « tropare » acquiert le sens « d’inventer des poèmes ou mélodies ». Quant au trope, c’est « le nom donné aux amplifications non officielles de textes liturgiques, destinées en général à leur donner une plus grande solennité, ou à adapter à telle ou telle circonstance un texte prévu dans un sens général. »⁴⁷ Selon Michel Huglo, « la distinction entre tropes *mélogènes*, dont la mélodie a été à l’origine du trope en prose et tropes *logogènes* (ou textes en vers ou en prose, mis en musique) a contribué à éclaircir l’origine ou plutôt les origines de ces innombrables pièces composées entre la fin du IX^e s. et le début du XII^e. » Nous nous permettons de dire que la terminologie de Sounac nous semble être empruntée à celle de la musicologie médiévale. Il souligne les trois types de textualisation musicale⁴⁸ qui interviennent directement au territoire littéraire; à savoir, respectivement *logogène*, *mélogène* et *méloforme*.

Le premier type de rencontre musico-littéraire, “logogène traite la musique en tant que “thème” à l’aide duquel l’auteur enrichit le contenu, définit ses personnages, donne des références musicales à l’aide de son bagage et décrit “le statut ontologique de la musique”⁴⁹ chez lui. Le deuxième qui nous intéresse particulièrement, la textualisation “*mélogène*”, se focalise essentiellement sur le texte en lui-même : l’écrivain se sert de certaines applications stylistiques portant sur la sonorité pour pouvoir mettre en avant son propre engouement rythmique et l’aspect musical du texte ; selon Sounac, ce procédé met en exergue la dimension sonore figurant dans le texte littéraire. Ainsi, la sonorité l’emporte sur le sens. Ce type de rencontre musico-littéraire musicalise le langage littéraire par l’intermédiaire des allitérations, assonances, changements rythmiques et répétitions consécutives. Le troisième, la textualisation “*méloforme*”, concerne les œuvres littéraires ayant une structure entièrement adaptée à un style ou une composition musicale comme la sonate, la fugue, le canon, le contrepoint etc.

⁴⁷ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/trope/170449>

⁴⁸ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d’une utopie Esthétique**, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.41.

⁴⁹ Jean-Louis Pautrot, **Musique, Littérature et Psychanalyse: La Présence de l’Autre**, Université Washington, Missouri, 1992, p.44

La rencontre musico-littéraire, s'il s'agit d'une rencontre sur le territoire littéraire, serait une contribution purement subjective tout dépendant à son auteur. Dans ce contexte bien précis, il nous est donc possible de mentionner l'importance d'un « tout », c'est-à-dire, toutes sortes d'éléments externes jouant un rôle primordial dans la créativité littéraire de l'auteur : rapports à autrui, relations de parenté, affections, situation psychologique, prise de position face à des diverses circonstances, mais aussi et surtout connaissances acquises ; dans ce cas, la conception musicale que possède l'auteur aurait une grande importance pour le degré de musicalité de l'œuvre. Dès lors, nous oserons faire le commentaire suivant : les trois types de présence musico-littéraire peuvent coexister dans des conditions qu'établit l'auteur. Nous nous permettons de dire que la manière dont l'auteur met la musique dans son œuvre dépend de sa perception musicale : Nous, en tant que lecteurs des littératures occidentales, sommes habitués à l'intervention musicale dans les œuvres littéraires. Nous avons déjà précisé que les auteurs mélomanes, qui, aiment passionnément la musique et la mettent au centre de leur vie, préfèrent cette technique qui rendent leurs œuvres multidimensionnelles. L'éventail littéraire nous offre de nombreux auteurs ayant considéré la musique comme une de leurs inspirations les plus remarquables.

Duras utilise la “forme-sonate” traitant de deux thèmes en alternance dans son œuvre intitulée *Moderato Cantabile*. Sa position en face de la musique est aussi technique que métaphorique. Elle utilise la Sonatine de Diabelli, les exercices de gamme et les différentes références musicales pour préciser son appartenance à la voie musicale. Les leçons de musique qu'elle a prises lui donnent la possibilité de “composer” une œuvre *méloforme*, en même temps, elle étale sous nos yeux son approche métaphorique de l'écriture autobiographique,⁵⁰ donc elle réussit à amalgamer le style *méloforme* et *logogène*. Du point de vue *logogène*, il s'agit de l'histoire d'une certaine Anne qui emmène son fils aux leçons particulières de piano. La préceptrice du fils utilise très fréquemment la terminologie appartenant à la transcription musicale comme ‘allegro’ et ‘moderato’ ainsi que celle appartenant aux techniques d'application musicale comme ‘la gamme’, ‘l'arpège’ et ‘la sonatine’.

⁵⁰ Midori Ogawa, **La Musique dans l'Oeuvre Littéraire de Marguerite Duras**, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 291

« La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant. [...] »⁵¹ décrit Duras la manière dont l'enfant joue du piano. « Modéré et chantant »⁵² avertit la préceptrice l'enfant pour pouvoir préciser la nuance musicale de la sonatine jouée. Quant au plan *méloforme*, le fait que Duras crée une œuvre à deux facettes et à trois mouvements renvoie à la forme à deux thèmes de la Sonatine de Diabelli. Ainsi, le récit principal est formé des leçons successives de piano de l'enfant tandis que le récit enchâssé se dérive du premier : au cours d'une des leçons, Anne entend des cris d'un événement de meurtre et afin d'avoir plus d'information sur l'événement, elle entre dans un bistrot tout près où elle fait connaissance à un homme mystérieux. Ces deux récits sont donnés en trois mouvements –même s'ils ne sont pas concrètement précisés par Duras- en tant que parties typiques d'un roman tels que l'introduction, le développement et la conclusion. Ces parties typiques dans *Moderato Cantabile* correspondent au procédé lancée par Kauffmann : « la « forme sonate » [...] est une structure dithématique articulée en trois mouvements. »⁵³, elle constitue un bon exemplaire quant à la forme de *Moderato Cantabile*.

Quant à Proust, dans son oeuvre intitulée *A La Recherche du Temps Perdu*, il crée un personnage appelé Vinteuil et « entre son personnage fictif et les génies réels comme Beethoven, Wagner et Debussy, il cherche un déplacement, un transfert sur les oeuvres de Vinteuil des qualités sensibles des compositions de ces génies. »⁵⁴ Proust assure, par ce moyen, une base vraisemblable et solide aux compositions de Vintueil. Sa passion de composition musicale vient de sa jeunesse où on lui permettait d'utiliser le piano dans les salons de l'Opéra pour qu'il compose certaines partitions musicales. C'est la raison pour laquelle à part l'invasion de la musique sur une grande partie de son œuvre, les phrases longues et rythmiques rendent musical son style. Donc il nous semble que Proust a aussi réussi de donner une œuvre *logogène* et *mélogène* en même temps. A ce stade, nous voudrions toucher au moment où Swann et Odette, protagonistes dans *A La Recherche du Temps Perdu* parlent sur Vinteuil et sa composition :

⁵¹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Editions de Minuit, Paris, 1987, p.49.

⁵² *ibid* p.9.

⁵³ Judith Kauffmann "Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras." *Études littéraires*, 15 (1), 1982, 97–112.

⁵⁴ Jean-Louis Pautrot, *Musique, Littérature et Psychanalyse: La Présence de l'Autre*, Université Washington, Missouri, 1992, p. 210

« Aussi quand le pianiste eut fini, Swann s'approcha-t-il de lui pour lui exprimer une reconnaissance [...] Swann racontait à Odette comment il avait été amoureux de cette petite phrase. Quand Mme Verdurin, ayant dit d'un peu loin : "Eh bien ! Il me semble qu'on est en train de vous dire de belles choses, Odette", elle répondit : "Oui, de très belles" et Swann trouva délicieuse sa simplicité. Cependant il demandait des renseignements *sur* Vinteuil, *sur* son oeuvre, *sur* l'époque de sa vie où il avait composé cette sonate, *sur* ce qu'avait pu signifier pour lui la petite phrase, c'est cela surtout qu'il aurait voulu savoir. »⁵⁵

Nous voyons, donc, que sur le plan *logogène*, la musique dans à *La Recherche du Temps Perdu* contribue à l'amour de Swann et Odette dans la mesure où elle les unit : en écoutant la sonate, ils parlent sur Vinteuil, sa composition ainsi que ses phrases musicales.

Et finalement sur le plan *mélogène*, nous constatons que la longueur des phrases proustiennes, surtout celle dernière, nécessite l'utilisation successive des mêmes éléments grammaticaux tel que le mot « sur » apparaissant quatre fois dans la même phrase. De la même manière, afin de poétiser ses longues phrases, nous voyons que Proust fait recours au son [a] trois fois à la fin de la même phrase.

Quant à Quignard, nous voulons tenter de voir sa perception de musique :

“[...] je simplifie beaucoup la mélodie. J'opère des réductions et ne conserve que ce que je préfère. Je joue une musique simplifiée. C'est aussi simple que de faire un plan mais beaucoup plus efficace. On met sur une musique, comme avec des pincés à linge, des chapitres du roman. Je ne commence un roman que lorsque je retiens tout de l'intrigue dans une sorte de chant. Si ça résiste au temps qui passe sans que je n'aie rien noté, c'est qu'il est temps de rédiger. La musique est là, la fissure dans l'espace aussi, et je sais déjà tout. Après il ne s'agit que de couper. Comme une saturation. Il faut que tout sature, images, sons, lieux, pour produire un effet de vérité, de présence intense. Pour moi, et peut-être pour celui qui lit.”⁵⁶

⁵⁵ Marcel Proust, **Du côté de chez Swann**, https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/proust_du_cote_de_chez_swann.pdf, p.96-97.

⁵⁶ Sylvain Bourmeau, “Dans cette fissure j’installe une ville”, **Libération**, 13 octobre 2011

A partir des paroles ci-dessus de Quignard, nous constatons que d'abord, il imagine une base musicale, une mélodie simplifiée. Il la fait attendre jusqu'à une certaine maturité, jusqu'au point où il ne la modifierait plus. Cette base lui servirait d'un thème sur lequel il construirait son récit et fonderait ses personnages. Il s'agit d'un plan. Ce processus est bénéfique pour lui-même autant que le lecteur. La musique sert à rendre le récit vraisemblable et intense. Donc, nous pourrions attendre que les œuvres quignardiennes seraient « hybrides » en terme de l'intervention musicale ; une base mélodique permettrait au récit d'avoir une forme entièrement ou partiellement musicale soit au niveau poétique *-mélodène-*, soit au niveau formelle *-méloforme-*. Ayant une origine musicale, il se peut que le thème de l'œuvre concerne majoritairement la musique, la musicalité, le compositeur et ainsi de suite *-logogène-*.

Il est à souligner, encore une fois, que suite à nos recherches préliminaires, il nous a semblé opportun de nous orienter vers Pascal Quignard dont l'œuvre est imprégnée de mutualisme musico-littéraire absolu ; ces éléments multidimensionnels rejoignent justement notre analyse thématique. Quignard, étant mélomane par famille et par intérêt, rend la musicalité dans ses œuvres plus intéressants puisque dans son esprit, « il n'y a pas, de sa part, volontarisme, intention, préméditation, « stratégie » musicale consciente. » Il décrit l'acte d'écrire comme un fait passif. Selon lui, « c'est l'audition qui prime, mais comprise, étymologiquement, comme obéissance à une langue perdue, obéissance qui ne peut être qu'intuitive : « [...] J'obéis, je fais tout à l'oreille. [...] Que ça sonne comme il faut pour le Surmoi pour lequel j'écris. J'écris pour le premier royaume. J'écris in aurem. » »

Parmi l'impact de ces trois paramètres ; nous voyons, *a priori*, que, dans *Tous les Matins du Monde* ainsi que *La Leçon de Musique*, lesquels forment l'étude de notre mémoire, l'intervention *logogène*, celui de la thématique, l'emporte sur les deux autres ; car le rapport musico-thème se manifeste dès l'incipit et s'impose jusqu'à l'excipit. Nous constatons, *a posteriori*, que ce n'est pas réellement le cas puisqu'à une lecture méticuleuse, nous voyons que les deux autres paramètres s'imposent, eux aussi, chacun leur tour, et de manière durable, à travers les œuvres. Il s'agirait, donc, non d'une domination de l'un sur l'autre mais d'une coexistence ternaire ; voire une liaison ionique, lien métallique invulnérable. Les paroles dotées

de la musique, de la mélodie, et de l'harmonie de M. de Sainte Colombe dans *Tous les Matins du Monde* nous rappelle que c'est justement à partir de son parler que nous avons une idée sur sa passion de musique. « Monsieur, puis-je tenter une dernière leçon ? »⁵⁷ demande Marin Marais, « Monsieur, puis-je tenter une première leçon ? »⁵⁸ rétorque M. de Sainte Colombe. Sa réponse rimée contribue à expliciter le côté musical de son caractère. Sans *mélogène*, c'est-à-dire l'intervention poétique et sonore, la *logogène*, celle thématique, perd sa valeur. Quant à *La Leçon de Musique*, chaque fragment a sa propre organisation musicale qui nous conduit à les considérer comme des partitions instrumentales : « [...] C'est faire d'un moment de temps-long une faveur du sort. C'est de divertir du temps par une espèce d'attente de lui. C'est de l'ennui qui jouit. »⁵⁹ dit Pascal Quignard en décrivant la musique. Les structures répétitives 'c'est' aux débuts de phrases nous font penser que sans la *mélogène*, la *méloforme* serait inaccompli. Donc, le fait que ces paramètres s'unissent au sein de ces œuvres littéraires en question et dans toute leur étendue, nous conduit, *ipso facto*, à entendre psychiquement une certaine mélodie dans l'enchaînement de la narration ; et de la même manière, en écoutant l'une des pièces de musique dont les noms sont mentionnés dans lesdites œuvres, nous nous retrouvons, grâce aux sons et mélodies provenant de divers instruments et des percussions, dans un monde sonore qui fait voltiger, de manière féerique, devant nos yeux, une série de mots, phénomène psychique qui nous fait penser à une narration illusoire. *Le Tombeau des Regrets*, composé par M. de Sainte Colombe, même justement en regardant son titre, ne nous évoque inévitablement la mort de sa femme ? Ce mutualisme à multiple facette, d'apparence *partielle* et indépendante, mais qui dans le fond, s'avère *absolu* dans les romans de Quignard, ne serait-il pas, le fondement de la plupart des textes narratifs ?

Prenant en considération les œuvres citées de certains auteurs mélomanes et surtout celles de Quignard que l'on prend comme objet d'étude, nous pouvons en déduire que c'est la manière dont l'auteur inclut la musique dans ses œuvres qui importe en faisant l'analyse musico-littéraire. Certains auteurs comme Duras, à partir de leurs connaissances de musique, 'composent' leurs œuvres littéraires comme s'ils produisent une combinaison harmonieuse. Certains comme Proust se mettent en place d'un personnage principal fictif et réalisent leurs rêves de devenir musicien. Et

⁵⁷ Pascal Quignard, *Tous les Matins du Monde*, Gallimard, Collection Folio, 1991, p.113.

⁵⁸ *ibid* p.113

⁵⁹ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Gallimard, Collection Folio, 1987, p.68.

finalement, certains comme Quignard incluent instinctivement la musique dans leurs territoires littéraires. Ainsi, nous constatons que le talent ou l'oreille musical, la connaissance musicale et l'importance de la musique dans la vie de l'auteur influence le contenu de l'œuvre musico-littéraire.

1.5. Intervention « *logogène* » :

Il est à noter que c'est essentiellement par le biais du langage verbal que la musique est intégrée dans un récit littéraire puisque l'auteur n'est pas forcément doté de l'infrastructure musicologique nécessaire pour produire un tel texte interartistique tout comme le lecteur n'a pas celle nécessaire pour le saisir. La raison pour laquelle nous pensons que l'intervention « *logogène* » soit le plan musico-littéraire le plus évident au niveau de compréhension est que, nous nous situons en général, en tant que lecteur, dans une perspective littéraire, et non musicologique. Il nous semble que le moyen le plus efficace d'introduire les traces d'une autre discipline dans le territoire littéraire serait de l'inclure à travers le thème du texte. Nous oserons même dire que les éléments textuels visibles comme l'évocation directe des noms d'œuvres musicales ou l'emploi de la terminologie musicale signalerait mieux la présence de la musique dans le domaine littéraire.

L'intervention *logogène*, que l'on pourrait définir comme la musique thématique, se manifeste de plusieurs manières : puisque ce genre d'intervention thématique se trouve au niveau des signifiés, elle peut faire des références aux compositions et compositeurs réels ou imaginaires, contenir les descriptions des émotions qu'elle éveille chez l'être humain, expliciter les réactions et les jugements en face de la présence de la musique ou définir l'espace et le temps qu'elle occupe, et la personne qu'elle envahit. L'auteur use du langage verbal pour décrire les compositions dont il évoque même les titres, refléter l'émotion éveillée chez les personnages, thématiser la musique sous différents traits pour chacun d'eux et introduire celle-ci dans les dialogues. Nous nous permettons de déduire que parmi les œuvres contemporaines de la littérature française, la majorité de celles qui traitent la musique d'une manière *logogène* sont en particulier produites par les auteurs mélomanes, chez qui la musique occupe une place primordiale : Pascal Quignard, Marguerite Duras, Boris Vian, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre entre autres. Bien que

nous soyons dans le but d'approfondir la textualisation *logogène* dans le deuxième chapitre de notre travail, nous imaginons qu'il vaut mieux de donner quelques exemples afin de concrétiser notre base théorique.

Dans *Tous les Matins du Monde*, Quignard expose essentiellement les personnages qui ont un intérêt, d'une certaine manière, pour la musique. Même si *Tous les Matins du Monde* compte seulement 117 pages, nous apprenons énormément d'informations concernant les connaissances et les comportements musicaux de Colombe, ses filles, Marais et également des personnages secondaires. M. de Sainte Colombe, maître de viole, trouve sa place dans le récit avec ses propres compositions comme « le Tombeau des Regrets », « les Pleurs » et « la Barque de Charon »⁶⁰. Après la mort de sa femme, Sainte Colombe passe quinze heures par jours à jouer de la viole dans sa baraque. Sainte Colombe n'est pas un simple musicien, Quignard souligne son talent exceptionnel en précisant qu'« 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 médus, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante »⁶¹. En donnant un titre à chacune de ses compositions et en créant plusieurs personnages ayant, chacun, attribué un sens particulier à la musique, Quignard concrétise le thème de la musique à travers ses personnages romanesques. Quant à *La Leçon de Musique*, Quignard, cette fois-ci, augmente le degré du réel tellement qu'il évoque plusieurs noms de compositeurs comme Marin Marais, Mozart, Beethoven, Corelli ainsi que de ceux de compositions comme Les Voix humaines, Alcione et La Désolée. En utilisant la technique fragmentaire, Quignard organise le thème de musique dans chacun des fragments qui, en eux-mêmes et pour eux-mêmes, deviennent considérablement riches en termes de l'atmosphère musical.

La présence si évidente du thème de la musique dans le texte de Quignard nous a montré la nécessité d'une étude approfondie en terme d'intervention musicale car il se peut qu'elle se manifeste sous d'autres formes textuelles. Maintenant, nous verrons les différents types d'intervention musicale, surtout celles formelles, qui se manifestent dans la littérature et également dans l'univers quignardien.

⁶⁰ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Gallimard, Collection Folio, 1991, p. 115.

⁶¹ **ibid**, p. 12.

1.6. Intervention « *mélogène* » :

Nous définissons l'intervention *mélogène* de la musique comme la musicalisation de la langue, c'est-à-dire l'aspect sonore du texte, par le biais des différentes figures de style tels que les assonances, les allitérations et les répétitions qui nous frappent à l'oreille. Cette intervention se trouve au niveau du signifiant, c'est-à-dire à l'image acoustique du texte. Il s'agit d'un usage langagier esthétique que l'auteur, consciemment ou inconsciemment, inclut dans son style d'écriture. L'intervention *mélogène* s'enrichit soit grâce aux figures de style soulignant directement la sonorité comme le parallélisme, l'anaphore, l'assonance, l'allitération, la paronomase etc. soit à l'aide de l'insertion de la poésie ou de paroles de chanson dans le texte. Nous sentons le besoin de prendre en compte le style *mélogène* dans l'écriture musico-littéraire, parce que nous imaginons qu'il y a des cas où l'auteur introduirait inconsciemment le style musical dans son texte. Considérant que la musique influence la manière dont nous pensons, il se peut que l'auteur, selon son intimité avec la musique, utilise, sans s'en rendre compte, les effets stylistiques sonores pour mieux mettre en évidence la place de la musique dans le récit. Autrement dit, l'auteur pourrait utiliser la musique elle-même pour en parler, et ce processus peut s'introduire d'une manière inconsciente. Pour ceci, la connaissance musicale n'est pas nécessaire, nous estimons que c'est l'oreille qui reflète ce qu'elle entend en tant que musical.

Le langage est l'un des moyens le plus primordial pour la caractérisation du personnage, c'est parce que l'auteur lui donne de la parole. Sa façon de parler, de s'exprimer la définit et la situe quelque part dans le récit. Dans *Tous les Matins du Monde*, nous essayerons de voir que l'intervention *mélogène* se fait par les dialogues des personnages. M. de Sainte Colombe se considère dans son entourage comme le seul à faire de la musique puisqu'il est le seul à « sentir » la musique. « [...] Pour moi il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention : c'est la vie passionnée que je mène. »⁶² déclare-t-il afin d'exprimer son enthousiasme. Nous constatons par ailleurs que parmi tous les locuteurs, c'est M. de Sainte Colombe qui nous semble le plus « musical » puisque

⁶² Pascal Quignard, *Tous les Matins du Monde*, Gallimard, Collection Folio, 1991, p. 74.

tous les propos qu'il tient sont en rapport étroit avec la musique, la sonorité, car il formule des expressions qui contiennent des assonances, harmonies vocaliques, et allitérations, harmonies consonantiques : « Je préfère mes vêtements de drap à vos perruques in-folio. Je préfère mes poules aux violons du roi et mes porcs à vous-mêmes. »⁶³

En ce qui concerne le cas de *La Leçon de Musique*, nous remarquons que même si la voie dont Quignard donne l'effet de musicalité est différent que celui précédent, il s'agit d'une réussite absolue en termes de sonorité. Etant divisé en une centaine de parties, *La Leçon* renferme une organisation détaillée et soignée au niveau de la sonorité puisque cette fois-ci, le plan *mélogène* se place au niveau des fragments : nous verrons que chaque fragment a sa propre musicalité assurée par des figures de style portant sur l'esthétique sonore. Les anaphores, les allitérations, les assonances et les répétitions contribuent à fortifier la mise en avant des aspects rythmiques et mélodiques de l'œuvre.

Laisant le reste de nos constatations d'exemple de l'intervention *mélogène* pour nos chapitres prochains, nous insisterons sur l'intervention *méloforme*, le type le plus compliqué pour ce genre de lecture.

1.7. Intervention « méloforme » :

L'intervention *méloforme* « consiste à vouloir adapter à la littérature un procédé compositionnel propre à la musique : fugue et contrepoint, leitmotiv, thème et variation etc. Ou encore à tenter d'apparenter l'œuvre littéraire à un genre musical (la symphonie, la suite, etc.) ou même à une œuvre précise (la Symphonie héroïque, les Variations Diabelli, etc.). »⁶⁴ Ce genre d'intervention, ayant pour représentant des hommes de lettres comme Duras, Gide, Proust, requiert un bagage théorique assez considérable dans le domaine de la musicologie ; à savoir Duras a pris des leçons particulières de piano, Gide avait un attachement particulièrement à Jean-Sébastien Bach et Proust a joué du piano pendant plusieurs années dans les salons. Ce type

⁶³ **ibid** p. 30

⁶⁴ Timothée Picard, "Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse", « bibliothèque comparatiste » de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/picard.html>.

d'intervention est évoqué au niveau du signe « *en tant que combinaison globale d'un signifiant et d'un signifié ; mais sans doute cette présence est-elle analysable par le signifiant et le signifié séparément.* »⁶⁵ C'est parce que sans « discerner » le signe et sans avoir jeté un coup d'œil à son niveau conceptuel/thématique, nous n'aurions guère penser à approfondir l'analyse interartistique jusqu'au niveau acoustique.

Quant à l'approche quignardienne, il nous est, en effet, possible de dire qu'elle est fondée sur la musique baroque, car Quignard avait un intérêt tout particulier à cette modalité de musique puisque non seulement il exerce la fonction de Conseiller du Centre de Musique Baroque de Versailles, mais en plus il le préside entre les années 1988-1994.⁶⁶ C'est pourquoi, nous pouvons en déduire qu'il serait normal qu'il ait une connaissance élargie à propos des styles ou genres musicaux principalement joués pendant la période Baroque.

Etant donné que les années 1600, période où la trame de *Tous les Matins du Monde* se déroule, coïncident à l'époque où prédomine le « baroque », nous nous permettrons d'établir un lien entre le baroque réel et le baroque fictif ; ce qui nous permettra de mieux distinguer l'emploi des références musicales dans l'étendu des chapitres. Ainsi, pour les cas de *Tous les Matins du Monde*, notre point de vue sera basé sur la technique de 'contrepoint', qui s'est apparu au XIVE siècle, dont la première définition est donnée comme la suivante : « Art de composer en superposant deux ou plusieurs lignes mélodiques. »⁶⁷ Le terme en question est également utilisé en littérature, théâtre et cinéma en tant que « technique narrative où l'auteur superpose plusieurs intrigues et plusieurs thèmes qui se font écho. »⁶⁸ Nous avons fait une codification⁶⁹ à partir de laquelle nous détecterons les histoires distinctes de chaque personnage. Cette codification, pour ces différents types de personnages, nous permettra, dans notre analyse ultérieure, de mieux distinguer et percevoir les nuances existant dans la composition des « mélodies », et ajoutera une autre dimension à l'ensemble du récit. Afin de pouvoir distinguer la projection de ces « mélodies », à la fois dans leur intégrité et leur unicité, dans l'œuvre, nous

⁶⁵ Louis Hébert, **L'Analyse des textes littéraires – une méthodologie complète**, Classiques Garnier, Paris, 2014, p.91.

⁶⁶ <http://pascal-quignard.fr/biographie/paris-1969-1994/>

⁶⁷ <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepoint>

⁶⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepoint>

⁶⁹ Voir le tableau récapitulatif à la p. 56-57.

aborderons, dans chacun des chapitres, les thèmes généraux portant sur les histoires des personnages romanesques ; et nous en ferons un compte-rendu succinct. Nous pourrions, à ce stade, affirmer que le système des personnages romanesques permet, à lui seul, de donner un certain rythme, dynamisme et point de vue à l'organisation romanesque. Il nous est, donc, possible de poursuivre la linéarité du récit à travers la totalité de ces sous-récits ; ce qui se recouvre entièrement avec la technique du contrepoint. L'histoire de M. de Sainte Colombe, protagoniste étant constamment dans un état de deuil pour sa femme morte, constitue le premier texte de *Tous les Matins du Monde*. Celle-ci est accompagnée par l'histoire de Marin Marais ayant besoin d'un maître qui le rendra un grand musicien, celle de Madeleine, amoureuse de Marin Marais, et celle de Toinette essayant de mener sa propre vie dans cette drame familiale. Cet effet de contrepoint littéraire pourrait également être un exemple concret de la conception de la polyphonie bakhtinienne où l'auteur engage un récit en adoptant simultanément des différents points de vue au niveau des actants – dans ce cas, ce sont les personnages-. La seule différence, d'après la lecture musico-littéraire, c'est que l'on doit penser ce changement de point de vue au niveau des chapitres au lieu de le chercher dans des phrases ou parties de discours ; tel que l'auteur narre l'histoire de M. de Sainte Colombe dans un tel chapitre lorsqu'il introduit Marin Marais dans le même chapitre. Tel qu'il continue à raconter l'aventure de Marin Marais pendant qu'il accentue l'amour soudain de Madeleine à Marais.

La Leçon de Musique, œuvre littéraire particulière au niveau du genre puisque l'on est incapable de le définir d'une manière sure et certaine, est comparée, de notre part, à une *concerto grosso* signifiant une composition instrumentale à trois ou plusieurs mouvements, joué par le *tutti* – l'orchestre – et le *concertino* – les instruments solo -. L'organisation des fragments selon ses thèmes nous ont fait penser, inéluctablement, à imaginer un orchestre représentant une telle œuvre musicale sur scène. Quignard, nous présente l'aventure de devenir un grand musicien à partir des réalités biologiques concernant la puberté humaine, des réflexions propres à Quignard concernant la musique, et des mythes et des histoires. En décrivant la voix des femmes qui ne subissent à aucun changement biologique dans un fragment, soudainement, Quignard fait allusion à la mue de Mozart dans un autre. Puis, il continue à narrer l'histoire de Marin Marais à laquelle il avait donné une

pause pour pouvoir expliciter les autres sujets concernant la musique. Donc, il les manie de façon alternante et bien organisée, comme si nous entendons la flûte, la viole et l'orchestre aux instruments à cordes se succèdent afin de pouvoir construire un tout. En effet, le fait que *La Leçon de Musique* soit composée de trois mouvements ayant chacun des différents rythmes narratifs fortifient ladite comparaison. Le premier épisode sur Marin Marais, interrompu fréquemment par les réflexions à propos de musique de Quignard se progresse plus lentement que le deuxième qui évoque la vie entière d'Aristote.

La technique *contrapuntique* assurée par l'alternance de la narration des histoires de personnages dans *Tous les Matins du Monde* laisse sa place, dans *La Leçon de Musique*, à une structure analogue d'un *concerto* où les fragments littéraires s'organisent d'une manière similaire à ce dernier. Nous remarquons, à partir de nos lectures, que la présence du contexte musicale dans l'univers quignardien peut même envahir la forme entière de l'œuvre littéraire.

1.8. Conclusion partielle

Ayant dans le but de situer nos analyses ultérieures dans une cadre méthodologique, nous avons consacré notre premier chapitre aux similitudes entre la langue et la musique ainsi qu'aux approches musico-littéraires parmi lesquelles nous avons pris comme repère celle de Frédéric Sounac. Ainsi, nous avons tenté de préciser les moyens possibles à travers desquels la musique s'introduise et se trouve une place dans le territoire littéraire. Dans ce contexte, les plans *logogènes*, *mélogènes* et *méloformes* nous ont inspirés davantage en continuant notre recherche des notes dans des pages.

A partir d'ici, nous essayerons d'illustrer le lien organique entre la musique et la littérature par nos deux choix d'ouvrages quignardiens envahis par la musique autant que possible, *Tous les Matins du Monde* et *La Leçon de Musique*. Dès lors, l'objectif de notre lecture affinée pour lesdits œuvres sera d'exposer la musicalisation des textes à travers des éléments purement littéraires tels que le personnage et la technique d'écriture fragmentaire.

2. UNIVERS QUIGNARDIEN : *TOUS LES MATINS DU MONDE*

2.1. Introduction partielle

Notre quête de musicalité continue avec le deuxième chapitre traitant du fameux roman intitulé *Tous les Matins du Monde* de Pascal Quignard. Nous verrons que ladite œuvre, dont le fil narratif est simple à comprendre, met le concept de ‘personnage’ au premier plan plutôt que l’histoire principale puisqu’il nous sera possible de suivre les aventures distinctes et simultanées de chaque personnage d’une manière claire et nette. D’abord, nous jetterons brièvement un regard sur l’œuvre, puis nous essayerons de comprendre la conception du personnage chez Quignard.

Dans ce chapitre, nous verrons que la notion de ‘personnage’ a le rôle clé au niveau de l’intervention musicale sur les plans *logogènes*, *mélogènes* et *méloformes*. Ce chapitre sera consacré à l’analyse de l’invasion musicale tout au long de *Tous les Matins du Monde*.

2.2. Personnage Quignardien :

2.2.1. Regard sur *Tous les Matins du Monde*

Paru en 1991, le roman *Tous les Matins du Monde* est un chef d’œuvre de par son originalité qui a été offert au monde littéraire par Pascal Quignard. Nous pensons que *Tous les Matins du Monde*, au-delà d’être un roman traditionnel, est un roman singulier et hybride du point de vue de sa créativité artistique assurée par la présence constante de la musique ainsi que la profondeur psychique des personnages qu’il renferme. Pour aller plus loin dans notre prétention, nous nous permettrons d’énumérer respectivement les quelques caractéristiques du roman. D’abord, celui-ci présente un champ interartistique vu que la musique va de pair avec tout élément « textuelonarratif » : il s’agit d’une omniprésence musicale qui ne cesse de rivaliser avec la narration jusqu’à la fin du roman. Par ailleurs, la réincarnation des noms de compositions de Marin Marais, la passion extrême de Sainte Colombe envers la

musique, la musicalité des discours de Sainte Colombe et la forme *contrapuntique* de l'œuvre assurée par la succession des personnages au cours du récit, renforcent notre point de vue. Puis, les personnages situés dans *Tous les Matins du Monde*, lesquels interviennent successivement au cours du déroulement de l'histoire, rendent cette œuvre propice à une lecture musico-littéraire centrée sur les personnages. Nous verrons que tout personnage surgissant dans le roman apportera une autre dimension à la présence de musique dans le roman. *Tertio*, ayant une intrigue située au XVII^{ème} siècle, nous nous permettons de bénéficier des données du mouvement baroque qui a dominé la culture Européenne pendant le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle. Tout ceci, fait de ce roman une œuvre sans pareil, dotée d'éléments qui nous ouvrent une perspective originale pour l'analyse d'un roman.

Quant à la structure du roman, nous y voyons une narration non interrompue ; le narrateur n'intervient aucunement au rythme narratif. Dans l'étendu du roman, il s'agit d'une histoire à plusieurs dimensions, aussi bien fictives que réelles. Parallèlement à l'intrigue, M. de Sainte Colombe, personnage au centre de l'histoire, a, lui aussi, plusieurs facettes. Quignard nous invite à découvrir à la fois la passion de musique de Sainte Colombe ainsi que sa solitude suite à la mort de sa femme. Dans ses aventures, notre héros Sainte Colombe sera accompagné de plusieurs personnages, notamment de Marin Marais, qui, tous, seront déterminants dans son évolution artistique. Notons que le premier épisode de *La Leçon de Musique* est une biographie succincte du héros Marin Marais tandis que, le deuxième, *Tous les Matins du Monde*, inclut seule la partie de sa vie qui s'entrecroise avec celle de Sainte Colombe. Les personnages en question ajoutent, en effet, 'une dimension polyphonique' à l'œuvre, phénomène que nous avons tenté de soumettre dans le chapitre intitulé « Intervention *Méloforme* » : M. de Sainte Colombe se trouve dans le récit premier tandis que les autres –Marin Marais, Madeleine, Toinette- y interviennent à tour de rôle en tant que récits enlâchés au déroulement de l'histoire ; cette intervention se manifeste de telle manière que chacun constitue un « personnage-mélodie » ; ce qui contribue à la forme contrapuntique de la narration. Si nous devons brièvement résumer l'intrigue, nous pourrions dire que depuis la mort de Mme de Sainte Colombe, M. de Sainte Colombe, maître de viole très réputé, s'exile dans la musique. Enfermé dans sa baraque, il joue de la viole quinze heures par jour. Il n'est guère attiré par la gloire, la réputation ou la cour ; il manifeste cette

attitude dès le début du roman. Un jour Marin Marais, « rejeté à la rue »⁷⁰ de la chanterie de l'église à cause de sa voix brisée, vient pour être le disciple de Sainte Colombe. Il est extrêmement talentueux, mais Sainte Colombe ne veut pas confier ses secrets de la musique à Marin Marais, séduit plus par la gloire de la musique de la cour que l'essence propre de la musique. Pendant que Sainte Colombe donne à Marais des leçons de viole, Marais s'accouple secrètement avec Madeleine, la fille aînée de Sainte Colombe considérée par Marin Marais comme le révélateur des secrets musicaux de son maître : même après être chassé de chez Sainte Colombe, elle l'aide pour qu'il puisse écouter les pièces de viole composées par Sainte Colombe.

2.2.2. Personnage dans *Tous les Matins du Monde* :

Nous pourrions faire une simple définition du personnage en disant que « *Le personnage littéraire est la représentation fictive d'une personne. (...) En tant que représentation, le personnage littéraire apparaît en effet indissociable, depuis les écrits d'Aristote, d'une interrogation sur la place et les pouvoirs de la mimésis* ». ⁷¹ A cet égard le personnage littéraire se présente comme un élément constitutif de la fiction romanesque, dont l'existence est indispensable pour créer un effet du réel. Cependant la notion du personnage a évolué au cours des siècles en passant par des étapes qui nous ont permis d'atteindre le concept du personnage contemporain, et le personnage quignardien dans *Tous les Matins du Monde*. Dans ce cas, nous insisterons sur les siècles à partir du XIX^e puisque Quignard adopte un style de personnage conforme à ce dernier.

Quant au XIX^e siècle, parallèlement à l'apparition du mouvement réaliste dans l'histoire littéraire, une nouvelle perception du personnage s'opère. En effet, le réalisme qui tend à représenter « le réel tel qu'il est » joue un rôle primordial sur la création des personnages « réalistes », ayant une profondeur psychologique ainsi qu'une description physique détaillée créant « l'effet du réel ». C'est ainsi que nous voyons « *le triomphe du modèle représentatif, qui imprègne encore nos conceptions*

⁷⁰ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p. 41

⁷¹ Eric Bordas, Gilles Bonnet, Aude Deruelle, Claire Barel-Moisan, Christine Marcandier-Colard, Christine Marcandier, **L'analyse littéraire**, Armand Colin, 2005, p. 147.

de la description romanesque ». ⁷² Nous pourrions donc dire que ce nouveau modèle des personnages romanesques repose sur une « *volonté mimétique, le souci de faire vrai, de montrer le monde tel qu'il est, sans l'embellir et sans passer le filtre des topoi. L'auteur a une mission de connaissance concurrente de celle du savant. Il doit objectiver le réel non plus se laisser aller aux divagations de la subjectivité. Le vrai remplace le pittoresque, accompagné d'une attention au détails qui authentifient et d'un désir d'exhaustivité.* » ⁷³ La présence du personnage devrait donc être cohérente et réaliste et celui-ci devrait avoir des motivations crédibles afin de donner une impression vraisemblable d'une personne en chair et en os. C'est exactement le cas de *Tous les Matins du Monde*, où Quignard réincarne M. de Sainte Colombe et son disciple Marin Marais, n'étant autre que compositeurs réellement vécus à l'époque Baroque. Nous pourrions aisément dire que la création du personnage fictif est strictement liée à la représentation du réel dans la création artistique. Ainsi, « *à l'heure actuelle, la notion du personnage porte en soi toutes les formes évoquées* » ; puisque la problématique essentielle réside dans la représentation (soit subjectivée, soit objectivée) du réel dans le cœur du réel. Due à cette relation intime entre le réel et la fiction ; nous pouvons concevoir que « *le personnage littéraire est la représentation fictive d'une personne.* » ⁷⁴

Au XX^e siècle dans le domaine de la critique littéraire, nous sommes pris par Michel Butor qui, à lui seul, établit une approche musico-littéraire. Pour Butor, depuis des siècles, car Butor prétend que même depuis l'époque de Platon, la superposition de deux voix dans les chœurs était considérée comme dangereuse, ambigu et incompréhensible. De ce fait, Butor affirme que « de là est né ce que nous appelons aujourd'hui le contrepoint en musique. » ⁷⁵ Ainsi, la volonté de trouver une solution au problème d'ambiguïté pendant que l'on met deux voix ensemble, a donné vie à la technique contrapuntique où le compositeur, en faisant attention à les distinguer l'un de l'autre en utilisant les règles de l'harmonie, positionne deux ou plusieurs mélodies d'une manière superposée. Tout comme la musique, la littérature,

⁷² Yves Reuter, **Introduction à l'analyse du roman**, Dunod, Paris, 1996, p.27

⁷³ **ibid, op, cit.** p.28.

⁷⁴ Eric Bordas, Gilles Bonnet, Aude Deruelle, Claire Barel-Moisan, Christine Marcandier-Colard, Christine Marcandier, **L'analyse littéraire**, Armand Colin, 2005, p. 147

⁷⁵ Michel Butor, "Composition littéraire et composition musicale", **Communication et langages**, n°13, 1972, p. 30.

elle aussi, a l'habitude de faire entendre plusieurs personnes en même temps. Butor explicite cette idée par les mots suivants :

« [...] Quelqu'un qui écrit un roman peut raconter les aventures d'un individu, mais il est impossible de raconter les aventures d'un individu tout seul. On croit qu'un roman, c'est le roman de quelqu'un. Ce n'est jamais vrai. Dans beaucoup de romans, il y a un éclairage très fort sur un personnage, qui représente la colonne vertébrale du récit, mais il n'arrive quelque chose à ce personnage que s'il rencontre d'autres personnes, et ainsi de suite. »⁷⁶

En ce lieu, Butor affirme qu'il existerait, inévitablement, d'autres histoires qui continuent en arrière-plan du roman. Ce procédé s'explique par la notion du contrepoint musical ayant le même principe de fonctionnement. Dans ce cas, nous pouvons partir de la constatation de Butor et l'adapter au cas de *Tous les Matins du Monde*, où la présence de M. de Sainte Colombe n'aurait pas une telle importance s'il n'était pas le maître de Marin Marais, le mari de Mme. de Sainte Colombe ou le père de Madeleine et Toinette. Lorsque Marin Marais insiste à M. de Sainte Colombe pour qu'il lui donne des cours particuliers de viole, Madeleine essaie de le séduire en l'aidant pendant que M. de Sainte Colombe pleure dans sa baraque pour sa femme qui lui apparaît en tant que silhouette onirique.

Dès lors, nous constatons que les personnages quignardiens se démarquent, de manière flagrante, de l'image du personnage que nous venons de présenter ci-dessus. A cet égard, nous essayerons de voir ce qui nous mène à reconsidérer l'enjeu de la réalité du personnage quignardien :

⁷⁶ **ibid** p.31

« L'appartenance du personnage littéraire à la fiction, par ailleurs, exige du lecteur une conscience claire de la part d'imaginaire qui le constitue. Pour autant, oublier les liens étroits du personnage avec la personne reviendrait à nier un des modes de fonctionnement essentiel de la lecture littéraire. C'est la raison pour laquelle on réservera le terme de personnage au sens strict à la création textuelle d'un être humain ou d'une réalité explicitement anthropomorphisée. »⁷⁷

Lesdits « liens étroits » entre le réel et l'imaginaire évoquent la question de la représentation des personnes réelles dans les œuvres fictives. Depuis les épopées médiévales, jusqu'aux récits contemporains, la présence des personnes historiques ainsi que les figures populaires de la culture occidentale hantent constamment la création artistique. Barthes nomme cette utilisation des personnages connus par le public dans les récits fictifs comme un « effet de réel ». « *Mêler personnages historiques et personnages exclusivement construits par la diégèse permet en effet de revendiquer un réalisme supérieur pour le récit concerné* »⁷⁸. Cet effet de réel qui se crée à partir de l'utilisation des personnages réels se présente essentiellement dans *Tous les Matins du Monde* qui constitue une partie majeure de notre recherche.

Nous voyons que la forme contrapuntique –ce qui est relatif à la technique du contrepoint- de *Tous les Matins du Monde* se forge à partir des histoires imaginaires de M. de Sainte Colombe, Mme de Sainte Colombe, Marin Marais et les filles des Colombe et que chacun des récits appartenant aux personnages forment le récit dans son intégralité. Les récits des personnages qui se succèdent sans répit constituent donc la totalité de l'intrigue du roman. A ce titre, il nous faut tout d'abord expliquer la vie réelle de Marin Marais et celle de M. de Sainte Colombe.

Selon les manuscrits de Tillon du Tillet, écrivain de biographie des célèbres compositeurs du XVII^{ème} siècle, Marin Marais est « [un] parisien, né le 31 Mai 1656 et ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi pour la Viole. Sainte Colombe fut même le maître de Marais ; mais s'étant aperçu au bout de dix mois que son Elève pouvoit le surpasser, il lui dit qu'il n'avoit plus rien à lui montrer. »⁷⁹

⁷⁷ Eric Bordas, Gilles Bonnet, Aude Deruelle, Claire Barel-Moisan, Christine Marcandier-Colard, Christine Marcandier, *L'analyse littéraire*, Armand Colin, 2005, p.147

⁷⁸ *ibid*, *op. cit.* p.148

⁷⁹ http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/Marais_Tillet.htm

Tillon de Tillet, dans cette citation, évoquant certains fragments de la vie de Marin Marais, affirme que Sainte Colombe, son précepteur de viole, ressent une crainte que son étudiant Marais le « surpasse ». En revanche, nous voyons que ce n'est pas le cas dans *Tous les Matins du Monde*, puisque M. de Sainte Colombe n'abandonne pas Marais non qu'il puisse le surpasser, mais qu'il se considère être le seul et véritable musicien à savoir les astuces de la musique et que Marin Marais n'est pas à cette hauteur. En nous basant sur cette altération, nous pourrions dire que l'auteur se voit entièrement libre dans l'élaboration de sa fiction. Cette altération est une falsification de la réalité. Ledit manuscrit de Tillon de Tillet, continue par les mots suivants :

« *Marais qui aimoit passionnément la viole, voulut cependant profiter encore du savoir de son Maître pour se perfectionner dans cet Instrument ; [...] il prenoit le temps en été que Sainte Colombe étoit dans son jardin enfermé dans un petit cabinet [...] Marais se glissoit sous ce cabinet ; il y entendoit son maître, et profitoit de quelques passages [...] Pour rendre la Viole plus sonore, Marais est le premier qui ait imaginé de faire filer en laiton les trois dernières cordes des Basses. [...] En 1709 il [...] donna à Sa Majesté un concert [...] exécuté par lui et par trois de ses fils [...] Le Roi entendit ensuite ces trois fils séparément, et lui dit : « **Je suis bien content de vos enfants ; mais vous êtes toujours Marais, et leur père...** » [...] Les trois fils de Marais [...] font encore aujourd'hui l'admiration des personnes qui les entendent jouer [...].* »⁸⁰

Cette fois-ci, nous voyons une concordance entre le texte de Quignard et celui de Tillet. En effet, dans sa fiction, Quignard calque la réalité telle qu'elle est présentée par Tillon de Tillet. Il a plutôt tendance à mettre au centre de sa fiction romanesque des personnages qui se recouvrent entièrement avec des personnes qui ont réellement existé. Dans *La Leçon de Musique*, il nous transmet le dialogue entre Louis le Grand et Marin Marais exactement avec les mêmes mots : « *Le roi entendit les trois fils de Marin Marais à la viole, séparément, et dit : « Je suis bien content de vos enfants. Mais vous êtes toujours Marais, et leur père. »* »⁸¹

⁸⁰ http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/Marais_Tillet.htm

⁸¹ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.73

En se référant des réalités et des figures historiques comme M. de Sainte Colombe et Marin Marais, Quignard crée des personnages auxquels il attribue des qualités de représentation fictive lesquels concrétisent le thème de la musique : au niveau thématique de la lecture du roman, nous constatons que chez chacun des personnages, la musique symbolise un autre aspect émotionnel : pour M. de Sainte Colombe, la musique provoque la nostalgie : quand il joue, il songe à sa femme qu'il a perdue. Pour Marin Marais, le son de sa viole symbolise la voix d'enfance qu'il a perdue à cause de la puberté ; donc il s'agit d'un traumatisme de mue. Pour Madeleine et Toinette, la musique symbolise l'union familiale puisque dès leur enfance, ils se réunissent pour donner des petits concerts publics et privés.

Nous ajoutons, sur ce point, quelques particularités concernant la période où se déroule l'intrigue de *Tous les Matins du Monde*. L'histoire comprend la période Baroque en commençant au printemps de 1650 et en finissant en hiver 1684. Les figures de Louis XIV, des Libertins, les Messieurs du Port-Royal, donc l'atmosphère royale et Janséniste se fait sentir tout au cours du récit. L'exil de M. de Sainte Colombe dans sa baraque nous rappelle des vrais exils dans les Monastères. En revanche, nous pensons que Quignard réussit de nous diriger vers un autre point : Quel que soit l'époque et les conditions historiques dans lesquelles l'action se déroule, dans le texte quignardien *Tous les Matins du Monde*, c'est le personnage qui entraîne l'intégralité de l'histoire. Dans *Tous les Matins du Monde*, le Jansénisme et le Baroque ne sont qu'un simple décor en arrière-plan des histoires des personnages et ne constituent en aucun cas l'histoire en elle-même. En effet, quand l'abbé Mathieu veut embaucher M. de Sainte Colombe en tant que musicien du palais de Versailles, nous ne nous focalisons pas sur l'intervention de deux officiers royales à cheval, mais nous accordons notre attention sur l'objection totale de M. de Sainte Colombe en face de cette proposition. Il « préfère [ses] poules aux violons du roi »⁸². En tant que lecteur, nous privilégions les réactions des personnages plutôt que les décors historiques.

En somme, le personnage quignardien porte des traces de la conception de personnage réaliste marqué par 'l'effet de réel', et il mêle ce modèle réaliste avec celui de la Nouvelle Critique qui met en évidence l'importance des rapports entre les

⁸² Pascal Quignard, *Tous les Matins du Monde*, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.30.

personnages pour une narration cohérente. Nous voyons que Pascal Quignard amalgame ingénieusement ces deux écoles de personnages et crée son propre genèse qu'il utilise en incluant la musique dans son territoire littéraire.

2.3. Les Personnages-Mélodies dans *Tous les Matins du Monde*

L'intervention *logogène*, ici, est assurée à travers les personnages, il nous semble, donc, raisonnable de créer des sections bien distinctes afin de pouvoir distinguer l'effet de la musique pour chacun des personnages. Dans ce cas, il est certain d'associer l'effet correspondant à chaque personnage afin de mieux distinguer le plan *logogène* au niveau de personnage.

Dans les chapitres précédents, nous avons vu que l'intervention musico-littéraire pouvait être sous forme thématique, sonore et formelle -en termes savants et respectivement *logogène*, *mélogène* et *méloforme*- et que les œuvres étudiées de Pascal Quignard comprenaient amplement lesdits caractéristiques musico-littéraires. Dans cette partie de notre travail, nous nous focalisons essentiellement sur la présence thématique, donc celle *logogène*, de la musique dans *Tous les Matins du Monde*.

Avant tout, nous aurons l'audace de dire que le thème de la musique n'est guère présent en tant que tel dans l'œuvre, mais que sa présence se fait ressentir d'une manière d'une autre. En effet, l'intervention *logogène* contient toute sorte d'intermédiaire évoquant la musique ; il suffit de s'y pencher, d'un œil attentif, afin de pouvoir la rendre explicite. A partir de nos constatations, il existe deux dimensions qui génèrent le thème de la musique : d'abord la dimension réelle, c'est-à-dire l'expérience propre de l'auteur reflétée par les personnages réels ainsi que les noms des compositions musicales, ensuite la dimension fictive qui se manifeste par la présence des différentes définitions de la musique pour chacun des personnages tout au long du roman.

Au-delà d'une simple évocation thématique de la musique dans *Tous les Matins du Monde*, nous pensons qu'il faudrait également prendre en considération

les deux dimensions que nous venons de mentionner, lesquelles, à notre avis, fortifieraient la relation musico-littéraire thématique dans l'œuvre. De prime abord, nous voudrions démasquer la dimension réelle, c'est-à-dire l'expérience personnelle de l'auteur liée directement à la musique, parmi les autres expériences vécues. Cette dimension de la vie de Quignard est considérée comme le *leitmotiv* de l'écriture de *Tous Les Matins du Monde* : En 1976, Quignard fait la connaissance de Jordi Savall, célèbre musicien et musicologue catalan épris « par le désir de faire revenir de la musique perdue »⁸³. Savall, cette personne d'une sensibilité incommensurable envers la musique, ressent la nécessité de s'engager à réincarner les musiciens baroques ; pour l'accomplissement de son ambition, cet homme de tâche se plonge à « lire des manuscrits de musique »⁸⁴ et à faire des disques entiers consacrés à ces compositeurs, depuis longtemps oubliés. En 1965, lors d'une visite effectuée à la Bibliothèque Nationale, Savall découvre les livres de Marin Marais et les pièces de Sainte-Colombe dont il s'émerveille. Donc, Savall choisit, de prime abord, d'enregistrer Marin Marais, tout en s'opposant aux conseillers des travaux éditoriaux, qui, eux, proposaient l'enregistrement de Beethoven et Couperin. Car pour lui « découvrir des choses qui étaient merveilleuses et que personne ne jouait, c'était une tâche fascinante »⁸⁵.

En effet, la naissance de *Tous les Matins du Monde* pourrait s'expliquer, entre autres, par la volonté de Savall qui s'est livré à réveiller la musique injustement oubliée. Inspiré de Savall, Quignard place au centre de son œuvre le personnage de Sainte Colombe, qui, à juste titre, luttera, lui aussi, contre l'art imposé par la cour suprême pour parvenir à ses fins. Selon Quignard, « Pendant des siècles et des siècles, on défendait plutôt les nobles, les puissants qui nous payaient, et l'art ne se consacrait pas à défendre ce qui était omis, perdu, oublié. ». L'union des phrasés de Quignard et des notes de Savall mettent en œuvre une histoire qui attire les amateurs de musique et de littérature. Donc, Jordi Savall, entêté de submerger, ce qui, concernant la musique, était englouti dans les pénombres, inspire Quignard qui placera, prestement, au centre de sa réflexion les pièces composées par M. de Sainte Colombe en personne. Cet « effet de réel » créé par la présence constante des noms

⁸³ Mireille Calle-Gruber, Gilles Declerq, Stella Spriet, **Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses**, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p.173-174.

⁸⁴ **ibid**, p.174.

⁸⁵ **ibid** p.174

des vraies compositions de musique contribue incontestablement à la réincarnation des personnages tels que Sainte Colombe et Marin Marais. En effet, M. de Sainte Colombe doit sa réincarnation à l'apparition de son nom cent huit fois dans le récit. Marin Marais le suit par quatre-vingt-quatre apparences. Par ailleurs, étant donné que le personnage littéraire se manifeste comme « la représentation fictive d'une personne », nous pouvons en déduire que le personnage littéraire représente les vraies personnes sur l'espace littéraire.

Ensuite, nous voudrions attribuer le mérite aux personnages quignardiens qui déterminent la valeur du thème de la musique et qui leur accordent, à leurs propres manières, une valeur sacrée ; d'où naît une nouvelle définition, un nouveau sens, une nouvelle perception de la musique. Leurs expériences, leurs points de vue, leurs sentiments et finalement leurs réactions suite à certains événements s'amoncellent et constituent ce que nous nommons « la sacralisation de la musique » : si M. de Sainte Colombe n'avait pas perdu sa femme, n'aurait-il sans doute pas conçu la musique en tant qu'évocation de nostalgie ou de révolte. Si Marin Marais n'était pas venu chez Sainte Colombe, n'aurait-il, lui non plus, fort probablement pas perçu la musique comme le moyen primordial d'expression. De plus, le thème de musique n'apparaît pas seulement à travers les personnages principaux, mais aussi les personnages secondaires : on parle d'un ami de Sainte Colombe, M. Vauquelin « qui avait souhaité mourir avec un peu de vin de Puisey et de musique ». Etant donné que ce nom ne paraît qu'une seule fois dans le texte et qu'il soit uniquement défini par son rapport à la musique, l'idée qui nous vient à l'esprit est que tout personnage qui surgira par la suite dans le roman apportera une autre forme de présence de la musique.

Nous pouvons donc dire qu'étant conscient de l'importance de la notion de « personnage » dans l'œuvre littéraire, Quignard attribue à chacun de ses personnages des sens bien précis tels que la mue, l'expression du moi et l'union, mais ceci en fonction de la musique ; car en considérant de près les dialogues s'engageant entre les personnages, nous constatons que chacun semble chercher une réponse à la question « Qu'est-ce que la musique ? ». En somme, l'existence de ce thème dans l'œuvre quignardienne serait étroitement liée au bagage personnel de l'auteur tandis que la distinction de la définition de la musique dépendrait, elle, de

chacun des personnages. Il va sans dire que chez Quignard, le personnage semble être le sosie de son créateur puisque ce dernier dispose de plusieurs points communs avec ses personnages et donc devient une présence permanente tout au long de son œuvre. Son écriture, imprégnée de traits autobiographiques tels que son traumatisme d'autisme à cause duquel il n'a pas pu parler pour un certain temps, ou la mort de quelqu'un aimé s'incorpore dans ses personnages de manière métaphorique. C'est la raison pour laquelle nous remarquons qu'il existe de différentes définitions portant sur la musique et que nous essayerons d'élaborer à partir de la contribution de la vie personnelle de l'auteur.

Mis à part la vision subjective et les perceptions personnelles des personnages quignardiens concernant la musique, nous voyons que ceux-ci, dans ledit domaine, ont visiblement un point commun : l'emploi d'un instrument de musique qu'est la viole. Ce fait ne devrait pas être aléatoire puisque l'histoire se déroule dans une époque bien précise, celle du Baroque ; période dans laquelle la musique et inéluctablement les instruments musicaux, surtout ceux proches de la voix de l'homme tel que la viole sont privilégiés.

Avant d'aborder la perception de la musique de chacun des personnages et d'en déduire de différents sens pour pouvoir faire d'éventuelles définitions, nous tenterons d'expliquer l'importance qu'a la viole. Cet instrument se démarque des autres du fait qu'il non seulement représente un élément musico-narratif mais aussi qu'il a les qualités d'être un instrument ayant un lien affectueux avec les personnages quignardiens.

Nous pensons que Quignard, en maniant les points de vue de ses personnages envers la musique, profite du fait que la viole ait la capacité d'imiter la voix humaine. Il nous paraît que la viole devient une métaphore remplaçant la voix de chacun des personnages.

2.3.1. Logogène dans *Tous les Matins du Monde*

2.3.1.1. Rapport Baroque-Viole

L'intrigue de *Tous les Matins du Monde* se déroule entre les années 1650 et 1689, période où Madame de Sainte Colombe meurt et où Marin Marais voit M. de Sainte Colombe pour la dernière fois. Historiquement parlant, les années en question font partie de la période baroque. Le mot 'baroque' vient portugais, le mot '*barroco*' désigne des perles de forme irrégulière. Cette irrégularité se manifeste par l'apparition des styles hybrides où coexistent l'ancien et le nouveau. Par ailleurs, ce qui justifie « ...dans le domaine de la musique, en Italie, on observe une évolution du style musical par la fusion de formes anciennes à la découverte de formes nouvelles (fugue, suite, cantate, concerto grosso, sonate).»⁸⁶ De plus, la simplicité mélodique laisse sa place aux phrases harmoniques plus complexes. « La monodie s'oppose à la composition polyphonique (contrepoint). »⁸⁷ Le fait que les compositeurs de la musique baroque soient dans le but d'imiter la voix humaine leur conduit à jouer un instrument qui a une telle fonction :

*« Rousseau, Maître de Viole, élève du fier de Sainte Colombe, l'un des plus grands joueurs de cet instrument sous Louis XIV, prétend prouver que la Viole est un des premiers instruments connus, parce que les hommes ayant dû s'attacher à imiter la voix humaine par l'artifice des instruments, n'ont rien trouvé qui pût mieux l'imiter que la Viole. »*⁸⁸

M. de Sainte Colombe, le maître, et Marin Marais, son disciple, apparaissent en tant que virtuoses de viole dans *Tous les Matins du Monde*. En ce qui concerne la viole, Quignard nous décrit, dès le premier chapitre, la technique de jouer et la capacité du son de la viole :

⁸⁶ Ana Maria Peçanha, "Le baroque dans la mode", **Sociétés: Revue des Sciences Humaines et Sociales**, 2008/4 (n° 102), p. 15-22.

⁸⁷ *ibid* p.15

⁸⁸ Jean B. De La Borde, **Essai sur la musique ancienne et moderne**, Tôme I, Paris, 1780 p.306.

« Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet. Il ajoute une corde basse à l'instrument [...] afin de lui procurer un tour plus mélancolique. Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main [...] à l'aide de l'index et du médus, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. [...] il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine : [...] avec très peu d'accords, et peu fournis... »

Comme nous venons de remarquer grâce à la citation au-dessus, Quignard souligne non seulement le talent extraordinaire de M. de Sainte Colombe, mais aussi il met en évidence le moyen qui permettrait à M. de Sainte Colombe de devenir un grand virtuose de viole : il améliore la technique habituelle de jouer de la viole et il arrive à produire toutes les voix que l'être-humain a la capacité d'émettre. Dès lors, nous associons le tel effort de M. de Sainte Colombe à sa volonté de rendre la voix de viole 'sa voix' : peut-être il s'exprime par l'intermédiaire de la viole. Il se peut que M. de Sainte Colombe met cette voix émise par la viole à la place de ses expressions verbales jamais prononcées.

Nous en déduisons que la viole, utilisée en tant que symbole Baroque, a une place majeure dans le récit quignardien puisque l'auteur la met au centre de sa réflexion. A part de sa fonction imitative des voix humaines, nous pensons que la viole devient la voix sourde des protagonistes principales. A cet égard, nous essayerons maintenant de mieux comprendre la manière dont la musique influence chacun des personnages.

2.3.1.2. La Musique et la Mue

Nous avons déjà parlé de l'influence des interactions et expériences personnelles de l'auteur sur les personnages du roman. Dès lors, nous pensons que cet « effet de réel » créé par précise la valeur du thème en question. Il nous semble raisonnable, à ce stade, de donner l'information suivante sur la vie de Pascal Quignard. Nous pensons que Quignard, avec une telle accentuation de la voix, voudrait souligner un aspect humain : c'est la mue, « maladie sonore que seule la castration guérit »⁸⁹ Il s'agit du changement de voix enfantine due au processus biologique nommé 'la puberté'. A ce stade, nous rappelons que Quignard avait perdu sa voix à l'âge de puberté et à l'âge de deux à la suite du départ de sa nurse. Cette situation le mène à « une crise d'anorexie et de mutisme »⁹⁰.

A l'appui de cette information, nous prenons en main le personnage de Marin Marais. Après être arrivé chez Sainte Colombe afin de vouloir participer à certains cours particuliers de viole, nous commençons à apprendre son passé. Par contre, ce qui nous attire l'attention est que dans cette partie, il n'y a aucun monologue où Marin Marais s'exprime. C'est à partir des mots de l'auteur que nous apprenons son aventure : « ...Puis, quand sa voix s'était brisée, il avait été rejeté à la rue [...] La blessure qu'il avait reçue à la gorge lui paraissait aussi irrémédiable que la beauté du fleuve. [...] C'est alors qu'il [...] deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé. »⁹¹ Ici, c'est le narrateur qui parle. Il explique comment Marin Marais décide d'être violiste. Comme le mouvement baroque privilégie l'imitation de la voix humaine en tant que style musical, la volonté de remplacer sa voix par le son de viole nous semble rationnel grâce à la particularité de l'instrument en question. Donc, pour Marin Marais, la musique est le moyen de lutter contre l'enlèvement féroce de sa voix par la nature humaine. Pour aller plus loin, il faut que nous discutions l'expression 'la blessure qu'il avait reçue à la gorge' qui nous donne déjà l'idée de quelque chose de traumatique. Il nous semble qu'il perd sa voix d'une manière aussi métaphorique que physique : l'auteur nous reflète son traumatisme de mue par l'intermédiaire du personnage de Marin Marais de façon si profonde qu'il ne permet pas, dans cette

⁸⁹ Pascal Quignard, **La Leçon de Musique**, Hachette, Paris, 1987, p.30.

⁹⁰ <http://pascal-quignard.fr/biographie/verneuil-sur-avre/>

⁹¹ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p. 41-44.

partie, à Marin Marais de s'exprimer. L'utilisation de la troisième personne du singulière devient la voix de Marin Marais, la remplace et la maintient au cours du 8^{ème} chapitre. Etant tous les deux au discours rapporté, les phrases « Un jour, un grand enfant de dix-sept ans [...] vint frapper à leur porte et demanda à Madeleine s'il pouvait solliciter de Monsieur de Sainte Colombe qu'il devînt son maître [...]. »⁹², « Monsieur Marais [...] expliqua qu' [...]il était allé chez Monsieur Caignet [...] » associent la situation de mue vocale avec celle de Marin Marais dont la voix est absente au cours de la narration de ce chapitre. Parallèlement à cette manque de voix, il nous semble raisonnable qu'il assemble, dans son esprit, la musique avec le silence, de sorte qu'il demande à Sainte Colombe : « Peut-être la véritable musique est-elle liée au silence ? » La musique de Marin Marais se présente où sa voix s'absente. C'est par la perte de voix enfantine qu'il se met à faire des efforts afin de devenir un violiste célèbre.

Par ailleurs nous remarquons que la mue vocale de Marin Marais touche Sainte Colombe même s'il se manifeste en tant qu'homme fermé à toute sorte de sentiment humain sauf le chagrin. Ne voulant guère l'accepter en tant que disciple, il déclare : « Cependant votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art. »⁹³ Nous ne pourrions être sûr s'il a pitié de Marin Marais ou s'il sert de ce prétexte, mais nous savons qu'il se termine par l'accepter à ses cours de viole. Nous pensons, en tous cas, que « la pitié » de Sainte Colombe pourrait très bien représenter l'approche de Pascal Quignard envers l'affaire de mue : peut-être c'est l'auteur qui sent la douleur de Marin Marais et qui intervient par la phrase en question.

Nous aurons l'audace de dire que la crise de mue causée par le départ de Cäzilia provoque un fort désir d'expression du soi chez Quignard, c'est pourquoi il se peut que Quignard met en branle certaines voix humaines et instruments de musique pour créer une espace d'expression sonore. Il lutte contre l'affaire de mue à travers le personnage de Marin Marais. Nous pourrions peut-être dire qu'il se termine par se venger de l'affaire de mue à travers Marin Marais qui termine son combat par devenir un grand musicien.

⁹² **ibid** p.40.

⁹³ **ibid** p.54.

2.3.1.3. La Musique et l'Expression de moi

Nous avons déjà souligné l'origine commune de la langue et de la musique en précisant que l'origine de la langue provient de l'expression des sentiments qui passe, tout d'abord, par une 'musicalité'. Selon Rousseau, les sons émis, dans le temps et selon les besoins qui doivent être explicités d'une manière plus évidente, s'améliorent, c'est-à-dire prennent des formes plus complexes qui se manifestent par des énoncés. Avant que les premiers sons ne se transforment aux structures linguistiques, nous devons expliciter cet aspect primaire 'musical' de la langue, afin de le situer dans notre analyse.

Rousseau, en faisant la description de l'origine des premiers sons, il prétend que « ... la première invention de la parole ne vient pas besoins, mais des passions. Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes, et que les passions arrachèrent les premières voix. »⁹⁴ Au miroir de cette réflexion, Rousseau semble à comparer, la formation du mécanisme linguistique à la physiologie humaine qui donne des 'réactions' en face des situations stimulantes provoquant des émotions extrêmes. Au cas où on apprendrait une très bonne nouvelle, on s'écrie. C'est une réaction inconsciente en face d'un stimulant inattendu. De la même manière, quand on apprend la mort de quelqu'un aimé, on s'écrie. Cette voix émis de façon inconsciente n'est pas limitée par l'apprentissage de la mauvaise nouvelle. A partir du premier moment, il commence à résider dans notre ton de parler. Chaque fois que nous nous rappelons de cet événement, ou chaque fois que nous en parlons, la musique restant de ce premier cri envahit notre parler. Dans la plupart du temps, les mots qui ont déjà perdu leur sens pour pouvoir désigner une perte si douloureuse restent insuffisants. Dans ce cas, notre protagoniste M. de Sainte Colombe, ayant le même cas, s'exprime via la musique. Quand il entend ses filles pleurer durant la nuit, il leur chante. « Il s'excusa une autre fois auprès d'elles de ce qu'il ne s'entendait guère à parler.... Que pour ce qui le concernait il n'avait guère d'attachement pour le langage... »⁹⁵ Selon lui, la musique remplace le langage quand il n'arrive pas à se sentir assez fort afin de pouvoir parler ainsi qu'à consoler ses filles quant à la perte

⁹⁴ Jean-Jacques Rousseau, **Essai sur l'Origine des Langues**, Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°, édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 7 octobre 2012 <http://www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php>

⁹⁵ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.17.

de leur mère. Il dit une fois à Marin Marais que « la musique aussi est une langue humaine. »⁹⁶ La mort de sa femme est, chez lui, « [une] tristesse indéfinissable. » Il admet à Marin Marais : « [...] la parole ne peut jamais dire ce dont je veux parler et je ne sais comment le dire. [...] Voilà la cabane où je parle ! »⁹⁷ en lui montrant la cabane où il se ferme et il fait de la musique quinze heures par jour. Pendant la dernière leçon de musique de M. de Sainte Colombe et Marin Marais, Sainte Colombe précise la place de musique dans son esprit avec les mots suivants : « La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut pas parler. »⁹⁸ Dans sa mentalité, les émotions fortes ne peuvent être évoquées par la parole, mais par la musique.

Nous en déduisons, à partir de notre lecture profonde du point de vue du personnage de M. de Sainte Colombe, qu'il considère la musique, similairement à Levi-Strauss, comme « le langage moins le sens. ». Ainsi, un signifiant et un signifié formant un signe bien déterminé ne pourraient certainement pas expliciter les sentiments autant que l'aspect musical étant détaché des notions sémiotiques. Donc, pour M. de Sainte Colombe, la musique est le seul moyen d'exécuter, d'une manière efficace, l'action de l'expression de 'moi'.

2.3.1.4. La Musique et l'Union

Rousseau, dans son *Essai sur l'Origine des Langues*, précise que le rôle de l'ennui est autant que celui du besoin pour que les humaines se réunissent : « A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, et sa chaleur agréable au corps : l'aspect de la flamme, qui fait fuir les animaux, attire l'homme. On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des festins, on y danse. » Selon lui, bien que le feu soit un besoin pour pouvoir se nourrir et se réchauffer, la réunion des gens va plus loin qu'une assemblée autour du feu : dans ce cas, le feu ne devient qu'une excuse qui fait danser et chanter le peuple. Naturellement, nous imaginons que le festin et la danse sont accompagnés par le prototype du premier parole appelé 'la musique'.

⁹⁶ **ibid** p.63.

⁹⁷ **ibid** p.79.

⁹⁸ **ibid** p.113.

Tous les Matins du Monde semble avoir M. de Sainte Colombe en tant que protagoniste. Dans quasiment toutes les petites histoires qu'il renferme, c'est M. de Sainte Colombe qui passe au premier plan avec ses opinions, sentiments et réactions envers la musique. Toutefois, si nous optons pour une vue d'ensemble à propos du roman, nous voyons que l'histoire de M. de Sainte Colombe n'est entièrement indépendante de celle de sa famille. Contrairement à l'idée de protagoniste qui envahit toute l'intrigue, l'idée d'une certaine famille qui se réunit autour de la musique est une des réalités de ce roman, comme si les premiers gens se réunissaient autour du feu et faisaient de la musique.

Quignard, qui a vécu *pour et par* la musique, s'incarne dans ses personnages qui, eux aussi, « pendant plusieurs années ils [Monsieur de Sainte Colombe, Madeleine et Toinette] vécurent dans la paix et pour la musique. »⁹⁹ Comme nous le voyons dans cette citation, Quignard cherche à nous faire comprendre que la famille de Sainte Colombe vit de manière paisible ; mais seul « la paix » en tant que tel ne leur est pas suffisant ; les trois personnes auront la chance de retrouver la vraie 'sérénité' en se résignant à la musique. C'est pourquoi il leur octroie une mission qui n'est autre que le fait de s'orienter voire s'agripper à la musique.

⁹⁹ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p. 33

2.3.2. *Mélogène dans Tous les Matins du Monde*

“Tout est écrit dans les sons. Le passé, le présent et le futur de l'homme. Un homme qui ne sait pas entendre ne peut écouter les conseils que la vie nous prodigue à chaque instant. Seul celui qui écoute le bruit du présent peut prendre la décision juste.”

Paulo Coelho¹⁰⁰

L'expression « Tout est écrit dans les sons » utilisée par Coelho résume assez bien l'intention de l'intervention *mélogène* qui met au premier plan la musicalisation de la langue littéraire. La musicalisation en question se manifeste à travers les assonances, les allitérations et les autres figures de style portant sur la sonorité. Nous précisons avant tout que l'intervention *mélogène* n'est pas, à elle seule, placée au centre de notre étude puisqu'il existe, dans *Tous les Matins du Monde*, deux autres interventions, celles *logogène* et *méloforme*, qui, elles, s'avèrent plus évidentes au niveau d'apparence et plus riches en termes de musicalité. Par contre, même si la présence de l'intervention *mélogène* demeure implicite, ce genre de procédé musico-littéraire mérite d'être submergé pour la raison suivante : la sonorité serait l'élément qui rapproche le plus la langue à la notion de « musique » ; puisque les deux disciplines ont en commun « le son », en tant qu'unité minimal de la production d'éléments communicationnels. Le son, qui, en passant par différentes étapes se mue miraculeusement en une forme n'étant autre que la création littéraire, est l'indicateur primaire d'une intervention *mélogène* dans l'œuvre littéraire ; comme le propose Pascal Quignard dans la citation suivante :

« ... Une voix résonne dans le temps. Puis se déprend des conditions pratiques, dialoguées ou chantées, sociales de la parole humaine. Elle joue avec le fantôme d'elle-même. Ou bien elle joue avec l'image d'elle-même. Ou bien elle joue avec son souvenir. On a nommé toutes ces possibilités, très récemment, la 'littérature'. »¹⁰¹

¹⁰⁰ Paulo Coelho, *Le Pèlerin de Compostelle*, Editions J'ai Lu, Paris, 2009, p.117.

¹⁰¹ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.58

Dans le cas de *Tous les Matins du Monde*, parmi tant de personnages, M. de Sainte Colombe, dont la manière de parler, du point de vue de la musicalité, l'emporte sur les autres, est celui qui attire de plus près notre attention. Notre prétention se base surtout sur les qualités et attitudes de chaque personnage vis-à-vis de la musique. A titre d'exemple, M. de Sainte Colombe se considère comme un des seuls 'vrais musiciens' puisqu'il préfère vivre et sentir la musique plutôt que la transformer en un spectacle, voire une démonstration. « A [son] avis, peu importe qu'on exerce son art dans un grand palais de pierre à cent chambres ou dans une cabane qui branle dans un mûrier. »¹⁰² Les pièces de musique composées pour être applaudies, les ajouts ingénieux des ornements mélodiques et harmoniques dans les compositions ainsi que les grands concerts de cour n'importent guère pour un vrai musicien, dans le genre de Sainte Colombe. Passionné par la force émotive de la musique, ce dernier étale sous les yeux sa motivation pour la musique par les mots suivants :

*« Oh ! mes enfants, je ne compose pas ! Je n'ai jamais rien écrit. Ce sont des offrandes d'eau, des lentilles d'eau, de l'armoise, des petites chenilles vivantes que j'invente parfois en me souvenant d'un nom et des plaisirs. [...] Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin. »*¹⁰³

Dans cette citation, nous sentons que la musique a envahi jusqu'au cou la personne de M. de Sainte Colombe, ainsi imagée par Pascal Quignard. Nous oserons même dire que la musique serait inculquée dans son esprit ; ceci dit, elle se reflète *ipso facto* dans son parler. A cet égard, tomber dans les discours de M. de Sainte Colombe sur des figures de style portant, entre autres, sur la sonorité vocalique et consonantique ne nous surprend aucunement. Ainsi, nous voyons chez M. de Sainte Colombe des propos renvoyant aux figures de style portant essentiellement sur la musicalité. Si nous examinons de près la citation ci-dessus, nous constatons d'abord une accumulation, figure de rhétorique consistant à énumérer des mots afin d'étayer le sens¹⁰⁴, mais qui toutefois, dotée de sons. Cette énumération, visant un effet

¹⁰² Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.73.

¹⁰³ **ibid** p.74.

¹⁰⁴ Nizamettin Kasap, **Fransız Şiirinde Versifikasyon ve Söz Sanatları**, Ürün, Ankara, 2018

sonore, comporte plusieurs assonances et allitérations ; il est donc question de la reprise des sons vocaliques tels que [i], [o], [(w)a], [ã] et consonantiques tels que [l], [j], [k], [f-v], [t-d], [ʃ-z]. Tout au long du roman, M. de Sainte Colombe, à plusieurs reprises, tient des propos de ce genre, lesquels comportent, phonétiquement parlant, des mots proches.

Refusant de se joindre à l'orchestre de la cour, Sainte-Colombe dit : « Je suis si sauvage, Monsieur, que je pense que je n'appartiens qu'à moi-même. »¹⁰⁵ Dans cette expression, nous ressentons aussi la présence d'un effet sonore ; cette fois-ci l'on est face à 'l'épanalepse', figure qui consiste en la répétition successif d'un élément grammatical¹⁰⁶ ; ici l'usage successif de la première personne du singulier 'je', non seulement renforce l'effet de la déclaration de 'sauvagerie' tout en intensifiant l'émotion exprimée, mais en même temps fait entendre à l'oreille une harmonie sonore en [ʒ]. Par ailleurs, l'allitération en [s] et en [k] se fait nettement entendre à l'oreille. L'épanalepse en question, outre sa fonction émotive, fonction qui donne une certaine profondeur au sentiment du lecteur, 'musicalise' le discours de M. de Sainte Colombe, grâce à la répétition consécutive du « je ». Le même effet sonore et rythmique est présent dans la majorité des répliques de M. de Sainte Colombe. De la même manière, les allitérations des consonnes 's', 'j' et 'q' frappe à l'oreille. Nous voudrions également prendre en main un des longs discours de M. de Sainte Colombe, où celui-ci fait part, à Marin Marais, des particularités de la véritable musique et de ce que devrait être un vrai musicien :

« Vous pourrez aider à danser les gens qui dansent. Vous pourrez accompagner les acteurs qui chantent sur la scène. Vous gagnerez votre vie. Vous vivrez entouré de musique mais vous ne serez jamais musicien. Avez-vous un cœur pour sentir ? Avez-vous un cerveau pour penser ? Avez-vous idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s'agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi ? »

A partir de la citation au-dessus, nous pouvons faire quelques constatations à propos de l'emploi successif de la tournure 'vous' suivi d'un verbe conjugué au futur simple : ladite utilisation en début de phrases figurant dès les débuts du discours

, p.113-114. Ladite phrase est traduite de notre part.

¹⁰⁵ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.26.

¹⁰⁶ Nizamettin Kasap, **Fransız Şiirinde Versifikasyon ve Söz Sanatları**, Ürün, Ankara, 2018 p.157. Ladite phrase est traduite de notre part.

tente d'énumérer les pensées de M. de Sainte Colombe à propos de Marin Marais, musicien en qui il n'a pas confiance. Ainsi, Sainte Colombe, en tant que musicien compétant, fait des 'prévisions noires' sur la vie ultérieure de Marin Marais. Afin de marquer le sens, Quignard se sert de l'anaphore, figure qui consiste à répéter le groupe lexical dans des énoncés consécutifs afin d'harmoniser et de musicaliser le discours et intensifier l'émotion donnée. Les constructions 'vous', suivi d'un verbe conjugué au futur simple, répétées plusieurs fois, et caractérisée en gras ci-dessus, nous donne l'impression qu'il s'agit, en terme de musique, d'un refrain d'une pièce de musique dotée d'accords répétitifs, et ayant le mérite de se faire écouter. De ce fait, Quignard, grâce à cet effet de musicalité, déclenche notre imagination et nous donne une idée à propos de l'être et l'avenir de Marin Marais. Sur ce point, rappelons que Frédéric Sounac admet qu'une intervention est *mélogène* si « il y a volonté de produire de la musique à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe. »¹⁰⁷ ; ce qui raffermit nos exemples. Vers la fin du discours, les questions par inversion 'avez-vous' suivies d'un nom, et reprises plusieurs fois, attirent par ailleurs notre attention ; puisque celles-ci, ne sont que de nature rhétorique car elles n'attendent aucune réponse précise. D'ailleurs, dans ce contexte, toutes ces questions rhétoriques ne sont que de pures phrases révélatrices quant à l'incompétence musicale de Marin Marais, accusé par M. de Sainte Colombe de 'ne pas avoir de cœur pour sentir, de cerveau pour penser ni d'idée sur la vraie fonction des sons, si ce n'est que de plaire au roi'. L'auteur, en faisant affronter ces deux antagonistes, étant en conflit dans le domaine de la musique, l'un doué et expert, l'autre pitre vêtu d'une tenue de musicien n'ayant la moindre idée sur la vraie fonction des sons, veut refléter ses pensées réelles sur la musique. A cet effet, l'intervention *mélogène* faite par les expressions anaphoriques devient, pour l'auteur, l'un des moyens le plus efficace pour pouvoir démontrer que la musique ressort des pensées et des émotions les plus profondes.

Comme nous avons pu le constater, Quignard serait à la quête de la constitution d'une beauté 'verbalo-sonore' à travers ses écrits et les propos du personnage de M. de Sainte Colombe. Nous nous permettons de dire, par ailleurs, que Sainte Colombe, donc Quignard, joue au maximum avec les effets sonores afin

¹⁰⁷ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie Esthétique**, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.41.

de pouvoir démontrer ses/leurs propres qualités de musicien. En l’occurrence, Quignard fait parler M. de Sainte Colombe comme si ce dernier était une viole, l’instrument le plus proche de la voix humaine ; il le considère comme un instrument servant à démontrer son enthousiasme et son savoir envers la musique. Nous voyons donc un M. de Sainte Colombe qui parle plutôt pour être écouté que lu. Lorsque nous nous plongeons à la lecture des autres textes de Quignard, nous sommes persuadés que notre âme se trouve envahie du charme sonore et de la magie musicale ; ce qui nous pousse à dire que ce jeu de style fait partie intégrante de son procédé narratif.

2.3.3. *Méloforme dans Tous les Matins du Monde*

*“La musique est la
littérature du cœur ; elle
commence là où le
langage se perd”
Alphonse de Lamartine*

Quand la musique tient place comme sujet principal de la littérature, il s’agit d’une composition littéraire dont chaque dimension est dotée d’une autre forme d’art puisque c’est le cas dans *Tous les Matins du Monde*. Etant convaincu à la richesse et à la beauté d’un texte littéraire traitant la musique comme élément principal, que nommerait-on le cas où un roman cherche à atteindre, idéalement, une production d’une forme musicale ? Serait-il une forme d’utopie esthétique ?

La définition de la notion ‘d’utopie’ est donnée comme la suivante : « ce qui appartient au domaine du rêve, de l’irréalisable »¹⁰⁸. Il est vrai que la présence d’une œuvre sur la musique écrite d’un style musical nous semble comme un ‘fantasme’ en tant qu’idée, mais un ‘idéal’, donc un ‘impossibilité’ en tant que production. Si pendant la lecture, un musicien invisible prenait sa viole de gambe et commençait, soudain, à jouer l’histoire de chaque personnage romanesque d’une manière polyphonique et momentanée, si nous pouvions comprendre tout ce qui se passe à

¹⁰⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/utopie>

partir des notes produites, le *mélodème* se concrétiserait et cesserait d'être un idéal. Dans ce cas, Sounac définit l'intervention *méloforme* par les mots « utopie esthétique » puisque l'intervention de la musique se contente de n'être qu'au sens métaphorique. De plus, nous imaginons la difficulté de ce genre d'intervention pour l'auteur puisque celle-ci nécessite une bonne oreille et une certaine connaissance musicale. Sounac admet que « dans la musicalisation *méloforme* [...] la narrativité ne rend pas les armes, qui semble la plus 'idéale' et qui est du reste la moins souvent 'réalisée' dans l'histoire littéraire. »¹⁰⁹ Donc pour le lecteur, nous envisageons la même difficulté musicale pour la plupart des lecteurs qui n'a pas de connaissance musicale bien profonde et nous proposons que le seul moyen de distinguer le *méloforme*, en définitive, est de lire le roman devant nous en rêvant d'entendre des différentes mélodies. En bref, après avoir précisé, plusieurs fois, la spécificité du roman *Tous les Matins du Monde* au nom de la musico-littérature, nous nous mettons à nous jeter dans l'intervention musicale la plus complexe à voir puisque celle-ci ne nécessite pas mal d'imagination et de curiosité musicale.

Avant toute autre chose, il nous faudrait expliquer la notion du « contrepoint », technique musicale, considérée comme l'une des plus significatives de la musique baroque, pour mieux saisir son corrélat dans l'écriture :

« Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres. »¹¹⁰

Cette définition révèle que le contrepoint consiste à mettre ensemble, et de manière superposée, deux ou plusieurs mélodies, pour créer un effet polyphonique tout en donnant la possibilité de les distinguer dans leur unicité. Le terme en question est « composé de contre et de point, au sens de « note », car les notes de musique

¹⁰⁹ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie Esthétique**, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.41

¹¹⁰ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>

étaient à l'origine figurées par des points. »¹¹¹ Nous retrouvons cette technique dans plusieurs œuvres de M. de Sainte Colombe, *Le Tombeau des Regrets* et *Les Pleurs* incluses.

Sachant que l'intervention *méloforme* consiste à appliquer directement une forme musicale à la forme dont l'auteur compose son récit, il faudrait que nous essayions de mettre en vue les différents stades de cette technique dans l'organisation narrative des chapitres de *Tous les Matins du Monde*. Nous pensons que le tempérament et les traits caractéristiques des personnages, ainsi que leur évolution, jouent un rôle prépondérant sur la mise en œuvre de cette technique musicale dans la narration. C'est pourquoi, avant de nous plonger dans le vif du sujet, nous pensons qu'il serait plus opportun de faire une brève classification des chapitres en corrélation avec les personnages pour rendre plus concret, plus visuel, l'alternance de cet effet mélodique. Nous faisons recours à un style d'écriture souligné mode calligraphique pour mieux repérer les nuances existant entre les variations contrapuntiques. Nous avons cherché à distinguer les différentes mélodies en les soulignant différemment. Chaque ligne de dessous, ayant des caractéristiques différentes, renvoie à un "personnage-mélodie" bien distinct. La ligne fine représente le parcours de M. de Sainte Colombe quant à sa passion envers la musique ; la ligne serpentine exprime les visites imaginaires de Mme de Sainte Colombe dans l'esprit de M. de Sainte Colombe ; celle discontinue renvoie au vécu de Madeleine ; celle double appartient aux épisodes de Toinette ; enfin celle épaisse symbolise Marin Marais. Tous ces aspects, ou caractéristiques se rapportant directement ou indirectement à la musique :

Tableau récapitulatif I

Chapitre Premier : Description de Sainte Colombe

Chapitre II : Description physique de Sainte Colombe et la mort de Mme de Sainte Colombe

Chapitre III : Description des filles

Chapitre IV : Visite de l'abbé et l'orchestre royal chez Sainte Colombe, appel aux Versailles et la désobéissance de Sainte Colombe

¹¹¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepont>

Chapitre V : Retour de l'abbé et son rejet par Sainte Colombe

Chapitre VI : Prolepse et l'apparition de la silhouette de Mme de Sainte Colombe

Chapitre VII : Etat psychologique de Sainte Colombe après l'apparition de la silhouette de sa femme

Chapitre VIII : Arrivée de Marin Marais et sentiments de Madeleine envers Marin Marais

Chapitre IX : Rêve n.4 de Sainte Colombe

Chapitre X : Seconde leçon de Marin Marais

Chapitre XI : Visite de Marin Marais et Sainte Colombe chez Baugin le peintre.

Chapitre XII : Suite du XI^e chapitre

Chapitre XIII : Rejet de Marin Marais par Sainte Colombe et amour de Marin Marais et Madeleine

Chapitre XIV : Rendez-vous secret de Marin Marais et Madeleine pour écouter Sainte Colombe

Chapitre XV : Situation générale et politique de l'époque et deuil de Sainte Colombe

Chapitre XVI : Rendez-vous secret de Marin Marais et Madeleine, et sentiment de Toinette vers Marin Marais

Chapitre XVII : Rendez-vous secret de Marin Marais et Toinette

Chapitre XVIII : Séparation de Marin Marais et Madeleine

Chapitre XIX : Prolepse de 13 ans : maladie de Madeleine, enfant mort de Madeleine, mariage de Toinette

Chapitre XX : Rêve n.9 de SC

Chapitre XXI : Séance d'écoute secret de Sainte Colombe par Marin Marais

Chapitre XXII : Suite de la séance d'écoute

Chapitre XXIII : Discussion de Marin Marais avec Toinette

Chapitre XXIV : Discussion de Marin Marais avec Madeleine

Chapitre XXV : Suicide de Madeleine

Chapitre XXVI : Prolepse de dizaine d'années, états psychologiques de Sainte Colombe et Marin Marais

Chapitre XXVII : Dernier leçon de Marin Marais.

L'intrigue commence par l'histoire de Sainte Colombe, et finit par celle de Marin Marais. Cependant, le fait que chaque chapitre traite l'histoire d'un autre personnage ne veut pas dire qu'un chapitre correspond à un seul personnage ; au contraire, lorsqu'un personnage est exposé, l'histoire d'un autre continue en arrière-plan. Si le premier texte est constitué par les chapitres où l'histoire de M. de Sainte Colombe se déroule, celui de Marin Marais forme le deuxième texte. ; puisque M. de Sainte Colombe semble être notre protagoniste tandis que Marin Marais est le personnage dont l'arrivée déclenche l'approche émotionnelle de Sainte Colombe envers la musique. Dans ce cas, les parties où le fantôme de Mme. de Sainte Colombe s'introduit, celles de Madeleine et celles de Toinette deviennent les arrières-textes. Ceci ne veut pas dire qu'ils importent moins ; en revanche, la continuité des arrières-textes autant que ceux premier et deuxième nous donne un effet multidimensionnel au niveau de personnage et de la musique, ainsi que la conception de la polyphonie bakhtinienne où plusieurs actants s'introduisent au sein d'un récit jouant sur différents points de vue à propos de chaque personnage. Comme l'affirme également Michel Butor, « on a ainsi une polyphonie qu'on peut appeler une polyphonie diachronique. Nous racontons les histoires de plusieurs personnages, mais en respectant quand même une écriture linéaire. Nous avons alternativement les aventures de A et les aventures de B... Ainsi, le lecteur sait que, pendant qu'il lit les aventures d'Ernestine, les aventures de Babylas continuent. Il y a là un contrepoint latent. »¹¹²

C'est le comportement du père envers les filles qui précise/dévoile les relations entre Madeleine et Toinette : Quignard décrit Madeleine avec les mots suivants : « Quand sa fille aînée eut atteint la taille nécessaire à l'apprentissage de la viole, il lui enseigna les dispositions »¹¹³, comme par exemple, sans évoquer M. de Sainte Colombe, nous ne pouvons pas penser la deuxième leçon de Marin Marais de manière séparée puisque c'est M. de Sainte Colombe qui est le maître : « Le jeune Marin Marais éprouvait des sentiments mêlés en entendant les conclusions de son maître. »¹¹⁴ Dans le même chapitre, l'entrée de Marin Marais chez Sainte Colombe est enrichie par l'excitation de Madeleine puisqu'elle s'engagera, plus tard, dans une

¹¹² Michel Butor, "Composition littéraire et composition musicale", **Communication et langages**, n°13, 1972. p. 30

¹¹³ Pascal Quignard, **Tous les Matins du Monde**, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.21.

¹¹⁴ **ibid** p.53.

autre histoire amoureuse avec Marin Marais : « Quand il arriva pour son deuxième cours, ce fut Madeleine, très mince, les joues roses, qui ouvrit la grande porte cochère. »¹¹⁵ Sur ce point, nous tombons exactement sur le principe de contrepoint, qui consiste, lui aussi, à arranger les mélodies de manière superposées, pour créer un effet de simultanéité, autrement dit une sorte de polyphonie. D'ailleurs, nous osons d'admettre qu'un personnage ne s'avère jamais seul, il est déterminé à partir des autres ; ce sont justement ses rapports avec les autres qui créent de multiples « dimensions » dans l'ensemble du récit. Toutes ces dimensions, autrement dit les « personnages-mélodies » ainsi créés par Quignard, dans *Tous les Matins du Monde* coexistent ; toutefois cette coexistence, due à l'intervention et au croisement de chacun, s'avère difficile à repérer puisque chaque personnage intervient, à tour de rôle, et à sa propre manière ; toutes ces interventions à la fois se superposent, se marient et se singularisent de manière latente, dissimulé ; ceci reste à être découvert. Nous pouvons, par ailleurs, témoigner que cette apparition successive garde en même temps sa singularité pour chacun des personnages. Nous remarquons, grâce à la technique du contrepoint, que la polyphonie se fait non seulement avec le changement de point de vue du narrateur, mais aussi avec la narration des aventures de tous les personnages qui surgissent et interviennent d'affilée.

2.4. Conclusion partielle

Nous avons essayé de préciser notre émerveillement envers le côté créatif et artistique de Quignard, mais à la suite de la lecture soignée de *Tous les Matins du Monde*, nous avons vu que la créativité musico-littéraire atteint une nouvelle dimension vu ces interventions musicales thématiques, sonores et formelles. Le point de vue à propos de la musique de chaque personnage assure la musicalisation thématique tandis que le degré de présence des figures de style dans leurs paroles maintient la musicalité sonore, ainsi que les 'personnages-mélodies' composés par Quignard, fonctionnant chacune en tant que formes porteuses des aventures de tous les personnages, contribuent à l'accomplissement musico-littéraire. Nous voudrions préciser que lesdites constatations faites de notre part serviront ultérieurement à en déduire quelques résultats à propos de la contribution de l'auteur à la relation intime entre la musique et la littérature.

¹¹⁵ *ibid* p.52.

3. UNIVERS QUIGNARDIEN : *LA LEÇON DE MUSIQUE*

3.1. Introduction partielle

Prenant comme repère la constatation selon laquelle « Le tout est plus que la somme de ses parties »¹¹⁶ nous en déduisons qu'il s'agit de la relation existant entre les parties qui assure l'intégralité du tout. Dans ce cas, nous consacrerons notre ultime chapitre à l'analyse musico-littéraire de *La Leçon de Musique* à travers laquelle nous verrons que la musique s'y trouve une place à travers les fragments – petits extraits textuels sous forme d'anecdotes, de récits ou de réflexions-. Afin de consolider notre démarche, nous initierons notre analyse par une vision brève de l'œuvre ; ensuite nous tenterons de voir la méthode qu'utilise Quignard afin de se bénéficier de la technique fragmentaire pour construire conception du personnage chez Quignard. Nous insisterons également sur le contenu, la sonorité et l'organisation de fragments quignardiens afin d'atteindre l'intervention musico-littéraire tridimensionnelle.

3.2. Fragments dans *La Leçon de Musique*

3.2.1. Regard sur *La Leçon de Musique*

Nous venons de voir, dans l'analyse du roman *Tous les Matins du Monde*, que la théorie du modèle musical de Frédéric Sounac est appliqué au roman en question par l'intermédiaire d'un élément littéraire assez majeur du genre romanesque : le personnage. Nous pensons que le cas de *La Leçon de Musique* sera aussi intéressant que celui précédent puisque cette fois-ci, nous croyons que l'intervention musicale se fait par l'écriture fragmentaire, procédé littéraire qui consiste à entremêler récits et méditations. *La Leçon de Musique* comprend trois épisodes ayant chacun des caractéristiques formelles bien distinctes, surtout du point de vue de la longueur. Le premier épisode est une sorte d'anticipation du second livre, de sorte qu'il prépare l'intrigue et comble les lacunes portant sur la vie du personnage Marin Marais. Du

¹¹⁶ Depuis l'époque d'Aristote, cette indication qui constitue la base du 'holisme' trouve sa place dans plusieurs domaines tel que les mathématiques, la logique, l'architecture, la littérature et ainsi de suite.

point de vue de la trame, il s'agit, dans le premier livre, d'épisodes à part entière. Le premier épisode de *La Leçon de Musique* intitulé *Un épisode tiré de la vie de Marin Marais*, contenant quatre parties, est la tranche du roman où l'auteur raconte essentiellement le processus biologique de « l'affaire de mue », notamment chez le mâle, en commençant par « les mammifères mâles sonores » ; Quignard évoque d'abord le changement radical de la voix masculine pendant l'adolescence, puis donne un fragment de la vie de Marin Marais qui, avant de devenir un grand compositeur, était 'enfant de chœur', mais qui, par la suite, a été « jeté de la maîtrise » vu qu'il avait perdu sa voix enfantine.

Dans le second épisode, celui le plus court, nommé *Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée*, Quignard fait allusion à l'arrivée, au Pirée, d'Aristote qui « a écrit dans Histoire des animaux VII. 1, 581 a »¹¹⁷ pour argumenter sa réflexion portant sur la 'mue' et pour pouvoir ainsi démontrer son rapport avec la tragédie :

« (...) ò kalousi tragizein, « on appelle cela muer. » *Mot à mot* : « on appelle cela bêler comme un bouc. » *Les Grecs ont inventé la tragédie. La tragédie, en grec, cela se dit tragôdia. Tragôdia signifie le « chant-du-bouc »*»¹¹⁸

Nous voyons que Quignard se sert de cette définition en grec d'Aristote, pour mieux nous faire comprendre la signification de la 'mue', cette transformation de nature tragique. Selon Quignard, le bêlement du bouc est assimilé aux « instruments dont les cordes seraient détendues »¹¹⁹, c'est-à-dire il s'agit d'une voix triste, brisée et malheureuse. Il nous est, donc, possible de comprendre pourquoi l'on nomme 'tragédie' toute œuvre dramatique comportant un ensemble d'événements malencontreux.

Dans le troisième et dernier épisode *La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien*, Quignard ressuscite une ancienne légende 'chinoise' tout en y insérant des souvenirs et des dialogues fictifs, sans briser le cours de l'intrigue. Il narre l'histoire d'un certain Tch'eng Lien qui est en train d'enseigner à son disciple Po Ya la façon de « créer de l'émotion dans l'oreille humaine. » Nous nous permettrons, à ce stade,

¹¹⁷ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p. 82

¹¹⁸ *ibid* p. 83

¹¹⁹ *ibid* p.110

de dire que ces trois épisodes nous font intuitivement penser à l'assemblage et la progression d'un « concerto » quant au contenu, à la vivacité et à la longueur, puisque celui-ci est composé de trois mouvements successifs que nous voyons également dans la trame de *La Leçon de Musique*.

3.2.2. Fragments dans *La Leçon de Musique* :

Il est à préciser, avant tout, qu'en littérature, le lien entre le tout et les parties est, en effet, plus embrouillé qu'il n'y semble à première vue. Il est possible d'avoir, pour certains textes, une organisation toute intégrale où il n'y a aucune partition ; en revanche, il existe plusieurs textes dont les parties sont séparées concrètement l'une de l'autre. La relation entre ces parties, dans ce cas, devient aussi importante que leur existence : est-ce qu'elles se suivent, se différencient ou se mettent en place comme des pièces d'un puzzle ?

Au moment où le fragment serait en question, sa définition varie d'un théoricien à l'autre puisqu'un texte fragmenté pourrait avoir plusieurs origines selon la nature de l'objet d'étude : il nous semble que l'œuvre quignardienne *La Leçon de Musique* est un exemple particulier de cette forme d'écriture à partir du thème abordé, les chapitres et les sous-chapitres ainsi que le bagage intellectuel de son auteur. La définition la plus convenable pour cette œuvre quignardienne est faite par Jean-François Chassay dans l'ouvrage intitulé *Dictionnaire du littéraire*. Chassay attribue trois sens au terme 'fragment' :

*« Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme, il désigne une sorte de genre, car s'est développé très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité. »*¹²⁰

¹²⁰ Alain Viala, Denis Saint-Jacques, Paul Aron, **Dictionnaire du littéraire**, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p.237-238. ("Fragment" rédigé par Jean-François chassay)

Nous pensons que toutes les trois définitions sont plus ou moins conformes à la manière dont Quignard utilise la technique du fragment dans *La Leçon de Musique*. D'abord, nous remarquons que la première définition contient l'idée du "témoignage du passé". Quignard se réfère aux informations peu vérifiées et légendaires à propos de l'époque où Aristote arrive en Macédoine afin de mieux argumenter le sens étymologique de la mue. Quant à la deuxième définition concernant l'extrait d'un ouvrage, il nous renvoie aux parties où nous tombons sur les citations tirées d'*Histoire des Animaux* d'Aristote.

A l'appui des connaissances de biologie d'Aristote, Quignard constitue son raisonnement pour pouvoir définir et concrétiser l'affaire de mue chez l'être humain. Par contre, selon nos lectures élaborées, la troisième des définitions proposées par Chassay correspond davantage au style de *La Leçon de Musique* étant donné que celle-ci représente, de façon très claire, le point de vue de Quignard par rapport au style en question. Selon lui, il s'agit d'un des signes les plus marquants de l'art moderne « qui pousse à tout contraster plutôt qu'à tout unifier »¹²¹. Il ajoute que « affirmer [que] "Les fragments sont posés les uns à côté des autres sans rapport", c'est nier la lecture, son temps, la succession des pièces linguistiques fragmentées, l'ordre qui en résulte. Une succession d'irréconciliables fait un ordre. »¹²²

Irena Kristeva observe, de la même façon, les travaux de Quignard et elle en fait quasiment la même déduction : « Chez Pascal Quignard, [...] le fragment ne représente guère une partie du tout qu'on peut reconstruire par un réassemblage mécanique des pièces détachées, mais paradoxalement une petite unité bien finie malgré son imperfection apparente. »¹²³ Bref, Quignard considère le fragment comme son « noyau de pensée » autour duquel il construit son œuvre.

¹²¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Editions Fata Morgana, Cognac, 1986, p.33.

¹²² *ibid* p.55.

¹²³ Irena Kristeva, *Pascal Quignard La Fascination du Fragmentaire*, L'Harmattan, Paris, 2008, p.40.

Dans *La Leçon de Musique*, nous remarquons trois grands épisodes dont le premier est divisée en quatre sous-parties contenant une centaine de fragments. Les deux derniers épisodes non-divisées en sous-parties sont formées directement des fragments de longueurs différents, dont chacun a la fonction d'être le noyau du raisonnement d'idée associée. Quignard, qui organise son œuvre d'une telle méticulosité quand il s'agit de la fragmentation de ses propres idées, précise l'importance de son raisonnement de segmentation par les mots suivants :

« En termes de petit solfège : le changement de chapitre constituerait la pause, l'alinéa le soupir, le demi-soupir etc. Resterait le blanc ou le pied de mouche ou la petite étoile alors assimilables à des espèces de demi-pauses. Mais on peut aisément imaginer des lecteurs qui passent ces blancs et font se succéder les fragments comme des paragraphes. »¹²⁴

Il se peut qu'un texte 'fragmenté' soit plus 'complet' qu'une narration linéaire en tant qu'intégralité du sujet, pensée mise en évidence, voire esthétique romanesque : tout comme *La Leçon de Musique* qui n'adopte pas de structure habituelle romanesque. En d'autres termes, l'œuvre en question ne dispose pas de narration classique univoque où nous pourrions facilement distinguer le temps, l'espace et les personnages. Il s'agit d'une organisation où il nous semble, tout au début, que chaque partie nous parle d'une autre histoire ; en revanche, ce n'est pas du tout le cas. Le fragmentaire quignardien, mode littéraire capable de créer un tout à partir des 'tronçons', se rend compte de l'idée fixe réaliste qui, pour longtemps, nous a fait oublier que le roman ne sert pas à représenter le monde tel qu'il est mais plutôt à en créer un à partir d'une nouvelle modalité d'écriture : une modalité qui divise l'œuvre en centaines de parties, mais en même temps qui la tient toute en plénitude. Comme admet Barthes, « Voilà un état très subtil, presque intenable, du discours : la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible. »¹²⁵ Il est à noter que Quignard a un point de vue marginal envers la distinction des genres littéraires :

¹²⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Editions Fata Morgana, Cognac, 1986, p.56.

¹²⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions Points, Paris, 1973 p.17.

« Je ne fais aucune différence entre le conte, l'intrigue, l'intrication, l'implication, la story, le récit, la généalogie, la chronologie, l'énumération de ce qui s'est passé dans le bon ordre des séquences. Quand dans un restaurant de Rome je lève la main et m'écrie : "Il conto", je demande une énumération ordonnée (entrée, pâtes, plat, dessert, café), qui dit l'action qui s'est déroulée avant même de dire son équivalent sous forme de monnaie, l'addition des coûts étant d'abord la succession chronologique des séquences. »¹²⁶

Quignard, à l'aide des mots précédents, marque le non-importance de faire la classification des produits littéraires pourvu que le message donné, organisé d'une certaine manière, soit transmis. En racontant l'histoire de Marin Marais qui vit, pendant quasiment toute sa vie adulte, en tant que musicien fameux et glorieux, Quignard éparpille partout des réalités scientifiques qui renforcent le côté musical des hommes plus que celui des femmes. Quand il évoque la vie d'Aristote à Athènes, il nous emmène à l'origine cachée de l'étymologie de l'affaire de mue, étant la tragédie inventée par les Grecs. Lorsqu'il narre la vieille légende de 'la dernière leçon de musique de Tch'eng Lien', légende quasi-fictive dont la dernière partie s'agit d'une histoire réelle, il nous parle, sous-entendu, d'un jeune musicophile qui s'évolue miraculeusement vers le plus grand musicien du monde. Par le titre de « *La Leçon de Musique* », il nous donne une vraie leçon concernant l'origine, la cause, la manière et la conséquence de devenir un vrai musicien. A la fin de lecture, nous sentons que *La Leçon* a finalisé son but : l'apprentissage est terminé. Dans ce cas, si la fin du récit clôt, d'une manière logique, une succession de faits, que peut-on discuter sur l'intégralité ? Si ce n'est pas un exemple d'une intégralité littéraire, qu'est-ce qu'en est une ? C'est pourquoi il flotte entre fictif et réel, légende et sciences, essai et roman. C'est pourquoi il abolit, sans hésiter, tout à trac, les tabous et les distinctions littéraires.

Etant dans le but de poursuivre notre quête de musicalité dans le territoire littéraire, nous ferons une lecture profonde de *La Leçon de Musique* dans le cadre des interventions *logogènes*, *mélogènes* et *méloformes*.

¹²⁶ Pascal Quignard, **Rhétorique Spéculative**, Gallimard (Folio), Paris, 1995, p.149

3.3. Fragments-Mélodies dans *La Leçon de Musique*

3.3.1. *Logogène* dans *La Leçon de Musique*

Le titre de « *La Leçon de Musique* », signe évident d'une certaine sagesse musicale à digérer, déjà, nous donne l'impression que quel que soit le niveau ou la difficulté de cette 'leçon', il s'agit d'un discours dans lequel nous confronterions à un métalangage musical où l'auteur utilisera un champ lexical défini, des théories musicales, voire certains noms de pièces musicales en tournant les pages. Etant familier, désormais, au style mélomane de Quignard, nous ne sommes pas surpris d'avoir vérifié nos hypothèses préexistantes avant la lecture de *La Leçon*.

D'abord, il nous semble intéressant de remarquer que si le livre n'était pas divisé en fragments, nous aurions dit que le plan *logogène* se répandait tout au long de l'œuvre et que chaque page contenait des traces, des informations, des théories et des réflexions concernant la musique. Dans ce cas, le livre aurait risqué d'être considéré comme s'il s'agissait justement d'un long discours ou essai traitant la musique en tant que centre de réflexion. Par contre, la manière dont Quignard utilise les fragments nous paraît logique puisque le style quignardien nous donne l'impression qu'une centaine de fragments contenant des histoires magiques à propos de la musique se suivent afin de nous donner une vraie leçon de musique. Les fragments de Quignard, manœuvrent favorablement la profondeur et la richesse de ce qui nous instruit : l'aventure délicat d'être un vrai musicien passe par des étapes intenses et difficiles à dépasser pendant le flux de vie, mais ces étapes sont les seuls moyens d'y parvenir. Alors, les fragments deviennent ces étapes à achever afin de nous rendre des apprentis réussis de cette leçon.

En ce qui concerne l'importance des fragments sur le plan *logogène* - thématique – de *La Leçon de Musique*, nous pouvons admettre, sans hésiter, que tous les fragments de l'œuvre sont marqués, même ceux qui sont très courts, par la présence d'un élément du contexte musical : il est intéressant de remarquer que le nom propre du thème, c'est-à-dire 'la musique', envahit beaucoup de fragments, surtout ceux de la troisième partie d'*Un épisode tiré de la vie de Marin Marais* puisqu'ils traitent plutôt l'univers musical à travers les réflexions de Quignard. Le

fragment n.47, isolément, contient 4 fois ‘la musique’ : « Les langues nationales ne sont que des petits fragments de *musique*, des petits districts de *musique*.[...] »¹²⁷
 « [...] Le plaisir éprouvé lors de l’audition d’une *musique* tonale est régressif. [...] »¹²⁸ « Ce mouvement qui nous guide vers la *musique* est fusionnel. »¹²⁹

Ensuite, nous devons accorder notre attention sur le métalangage musical tout au long de l’œuvre. Nous avons déjà révélé que l’intervention *mélogène* peut se manifester à travers les mots terminologiques et spécifiques appartenant au domaine de la musique ou de la sonorité. Dès la première lecture du livre, ce genre de terminologie musicale frappe à l’œil. Nous pouvons également constater des noms des compositeurs de musique comme Bach et Mozart dont la connaissance est obligatoirement partagée par toute la communauté mélomane et les noms des compositions de Marin Marais comme ‘Le Tombeau des Regrets’, ‘Les Voix Humaines’ et ‘Alcione’. Bien plus, tout au long de la lecture, surtout dans le troisième épisode où se trouve le dialogue entre Po Ya et le réparateur d’instrument, nous faisons face aux noms d’instruments, plusieurs fois, comme ‘une viole’, ‘une violon’, ‘un luth’ et ‘une guitare’.

Nous précisons que nous considérerons toute sorte de rupture narrative, même les trois grands épisodes dans *La Leçon* comme ‘fragment’, qui sont liés l’un à l’autre d’une manière invisible au premier regard, mais d’une manière implicitement solide et déductible au cours de la lecture. Désormais, nous observons que *La Leçon de Musique* contient trois grands épisodes et 124 fragments divisés par des pieds de mouche. Semblant traiter différents sujets en première vue, ils sont liés avec ceux qui les précèdent et le suivent. En ce qui concerne le bénéfice du fragmentaire par rapport à cette constatation, il se peut que le lien entre les fragments se construise à travers ‘une transmission d’idée’, c’est-à-dire la formation d’une continuité de sens sans avoir des connecteurs logiques servant à la solidification d’un raisonnement d’idée.

¹²⁷ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.52.

¹²⁸ *ibid* p.53

¹²⁹ *ibid* p.53

Tout au long de l'œuvre, il est fréquent de voir « un système de liens créateurs de sens »¹³⁰ entre deux fragments successifs à travers le champ lexical de la sonorité et de la musique. Le passage d'un fragment à l'autre est assuré par ce lien en question ; c'est-à-dire par le partage du lexique commun jusqu'à ce que l'auteur, dans le contexte musical, change le sujet. A ce stade, examinons la dernière phrase du deuxième fragment et celle première du troisième fragment de l'œuvre :

« *La voix qui est sexué est une voix soudain plus basse.* »

*

« *Au sein de la voix humaine masculine il y a une cloison qui sépare de l'enfance.* »¹³¹

De la même manière, le fragment n.107 et 108 sont contextuellement liés grâce à la lexique commune :

« *[...] il n'en peut plus, il est malade. C'est la dernière mue.* »

*

« *La première mue est la naissance.* »¹³²

En dernier lieu, nous rappelons encore une fois que nous considérons les trois grands épisodes en tant que fragments, parties d'un tout ou pièces de puzzle mises ensemble pour pouvoir former la trame du livre entier.

En effet, malgré la présence de fragments, l'œuvre est un tout. D'abord, le premier épisode est également notre première Leçon qui révèle *la raison* pour laquelle les hommes deviennent compositeurs beaucoup plus fréquemment que les femmes : c'est la mue. Au début de l'adolescence, les hormones mâles rendent la voix masculine plus basse, pour ainsi dire elles récupèrent « l'expression de son identité, [la] voix qui liait son corps à la langue maternelle »¹³³

¹³⁰ Gaspard Turin, « Entre centre et absence » : fragmentation et style chez Pascal Quignard », **Littérature**, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 86-101.

¹³¹ Pascal Quignard, **La Leçon de Musique**, Hachette, Paris, 1987, p.12

¹³² **ibid** p.92.

¹³³ Pascal Quignard, **La Leçon de Musique**, Hachette, Paris, 1987, p.33.

Quant au deuxième épisode, l'auteur va jusqu'à l'Antiquité pour pouvoir retrouver l'origine de l'expression 'muer', et donc pour pouvoir inclure, dans le contenu de notre Leçon, *le niveau* de ce phénomène biologique. Il dévoile l'origine cachée du verbe 'muer' en traduisant son correspondant grec 'o kalousi tragizein' signifiant mot-à-mot 'on appelle cela bêler comme un bouc'. Il nous attire l'attention sur le fait que 'tragizein' et 'tragédie' ont la même racine étymologique. Donc, la mue est une sorte de 'tragédie' qui conduit l'homme à s'exiler dans sa musique.

Le troisième épisode, en ce qui le concerne, est un peu particulier puisqu'il est rédigé sous forme d'un récit classique. Il traite l'aventure de Po Ya, étant dans le but de devenir musicien, qui prend des cours particuliers du maître Tch'eng Lien. L'accomplissement de ces leçons a une nature, disons, tragique puisque Tch'eng Lien abandonne Po Ya près d'une montagne, justement avec sa guitare, pour qu'il atteigne son niveau plancher au niveau émotionnel et qu'il puisse refléter cette solitude dans ses mélodies afin de créer de l'émotion dans l'oreille humaine. Donc, cet épisode est *l'accomplissement* de notre Leçon ; il nous parle de la manière dont nous devenons grands musiciens. Dès lors, l'ensemble thématique, dans notre cas l'intervention *logogène* dans la totalité de l'œuvre, est assuré par ce dernier épisode. Bref, nous pouvons considérer les deux premiers épisodes comme des leçons préparatrice pour l'entrée en scène du dernier épisode, c'est-à-dire la leçon complémentaire qui mêle tout ce qui était implicite dans les deux autres et assure l'apprentissage. Nous pouvons dire que les fragments qui gagnent une fonction de synthétiser le thème de la musique, transforment le livre en une véritable 'leçon de musique', comme le titre l'indique.

3.3.2. *Mélogène dans La Leçon de Musique*

La chance de pouvoir lire Pascal Quignard provoque, chez le lecteur mélomane, la volonté de l'écouter plutôt que le lire. Simplement, le langage quignardien donne l'impression que tout acte de parole devient plus éloquent quand la musicalité s'y introduit. Quignard, afin de 'réincarner' le son qui s'est mué pour pouvoir se transformer à la forme littéraire, éparpille subtilement des effets acoustiques dans son discours. De cette manière, il nous conduit vers un tel état d'âme que tout d'un coup, nous nous trouvons dans le désir d'enregistrer la lecture à voix haute d'une de ses œuvres, et faire écouter aux gens qui veulent devenir des grands musiciens. C'est pourquoi en cherchant à interpréter la musicalité dans les œuvres quignardiennes, nous nous sentons plus instruits, plus conscients, pour ainsi dire plus 'accomplis' à propos de la musique. Enfin, nous avons constaté que la mélomanie de Quignard est ressentie dans la plupart de ses œuvres sur les plans musico-littéraires. Le titre de *La Leçon de Musique*, nous promet déjà d'une aventure dotée de la musique dans toutes les dimensions qu'un livre pourrait possiblement avoir. Nos instincts ne nous ont guère trompés, parce que le fragmentaire nous a fourni de nombreux cas où il est possible d'entendre une mélodie, à ce stade nous n'oublions pas d'ajouter que ces mélodies sont particulièrement propres à chaque fragment.

« La production de musique verbale par dénarrativisation »¹³⁴ semble à être concrétisé dans *La Leçon de Musique* dans la mesure où chaque fragment ait sa propre organisation sonore. D'abord, nous pouvons commencer par les anaphores¹³⁵, c'est-à-dire les tournures phrastiques qui se répètent tout au long du discours. Dans ce cas, le fragment n.28 est l'un parmi plusieurs qui contient les exemples les plus substantiels des structures anaphoriques :

*« Aux femmes la voix est fidèle. Aux hommes la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés. Les assujettit à muer. Les assujettit à changer. »*¹³⁶

¹³⁴ Frédéric Sounac, **Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie Esthétique**, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.41.

¹³⁵ Pour avoir plus d'explications, voir le chapitre "Intervention Méloforme dans *Tous les Matins du Monde*".

¹³⁶ Pascal Quignard, **La Leçon de Musique**, Hachette, Paris, 1987, p. 35.

Nous avons mis ce fragment entièrement à votre disposition pour pouvoir mieux identifier les tournures « aux ... la voix est ... » et « les assujettit à ». La répétition des mêmes constructions tout au long du même fragment sert à attirer l'attention, musicaliser et harmoniser la langue quignardienne. Parmi six phrases constituant le fragment entier, les cinq favorisent l'intervention *mélogène* de Quignard et contribuent à intensifier l'émotion provoquée par la description métaphorique de l'affaire de mue. A ce stade, si nous accordons notre attention aux trois dernières phrases, nous verrons il s'agit du cas de phrase elliptique où des éléments grammaticaux ou lexicaux s'absentent afin d'atteindre une certaine poésie. Ici, le sujet grammatical « un destin biologique » manque de série des phrases en question. Dès lors, nous pouvons en déduire que Quignard cesse de suivre les règles grammaticales, profite des phrases elliptiques et réalise la dénarrativisation à l'aide de ces phrases courtes et grammaticalement incorrectes afin de pouvoir musicaliser le fragment donné.

L'anaphore dans le fragmentaire se manifeste également dans le fragment n.93 sous forme de l'utilisation de l'adverbe « alors » au début des phrases : « Alors *théatron* voulait dire 'lieu où on regarde'. Alors *orchèstra* voulait dire 'lieu où on danse'. Alors *skèné* désignait la cabane de bois [...]. »¹³⁷. Sémantiquement parlant, nous comprenons tous, en tant que locuteurs de français, que l'emploi de l'adverbe 'alors' sert à introduire, dans un contexte ordinaire, l'expression d'une conséquence.

En revanche, nous pensons que Quignard privilégie cet adverbe non pour marquer sa fonction grammaticale, mais pour favoriser sa beauté sonore du mot en question contenant deux voyelles graves comme [a] et [o] autour des consonnes liquides à prononciation coulante comme [l] et [r]. Il est à souligner que la dimension sonore de l'anaphore quignardien, parfois, passe par un style discursif 'dégradé' grâce auquel le fragment soit poétisé, rimé et fortifié au sens musical. A cet égard, nous essayerons de traiter brièvement le fragment n.83.

¹³⁷ *ibid* p. 84

« Dieu est éternel. Il était enfant. Il était soprano. Il ne connaissait pas encore le langage. Il était Dieu. Il était dans une crèche. Ils arrivèrent. On les appelait les rois mages. Ils étaient trois. Ils offrirent au jeune dieu le passé pour regretter... »¹³⁸

Au lieu de diviser l'évolution métaphorique de Dieu en plusieurs énoncés commençant par « il », Quignard aurait pu très bien transmettre cette idée en une ou deux phrases. Par contre, la répétition successive du pronom personnel 'il' a l'air des notes d'un instrument à voix 'basse' répété souvent dans une pièce de musique afin d'assurer l'organisation rythmique d'un couplet musical. De la même manière, la suite de cette histoire dégradée est supportée par la tournure consécutive du pronom personnel 'ils' et d'un verbe initié par une voyelle. Ce changement du pronom personnel juste au milieu du fragment assure la même assiduité rythmique, mais par une autre note de basse puisque les prononciations de 'il' et 'ils' se diffèrent au cas où une voyelle se placerait derrière le 's' à la fin du pronom personnel 'ils'.

Nous avons examiné la manière dont Quignard contribue à la composition des *fragments-mélodies* dans *La Leçon de Musique* : en organisant chaque fragment en tant qu'ensemble mélodieux dans son propre unicité, il surprend le lecteur, surtout celui mélomane, jusqu'au point où il croit écouter des partitions musicales.

3.3.3. Méloforme dans *La Leçon de Musique*

Nous avons déjà parlé de la difficulté de distinguer la présence délicate d'une forme musicale dans un texte littéraire dans un des chapitres précédents.¹³⁹ Avec son approche du modèle musical, Frédéric Sounac nous a averti plusieurs fois que la visibilité de l'intervention d'une forme musicale à la littérature n'est possible qu'au niveau abstrait, c'est-à-dire au niveau d'imagination du lecteur.¹⁴⁰ Nous imaginons que l'intervention *méloforme* nécessite un regard méticuleux puisqu'elle est, parmi les autres, celle qui est la plus rare, donc celle qui est la plus cachée auprès les pages. D'ailleurs, si le lecteur a l'oreille musicale sensible et quand il la rassemble avec sa

¹³⁸ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p. 75

¹³⁹ Voir le chapitre précédent intitulé *L'Intervention Méloforme dans Tous les Matins du Monde*.

¹⁴⁰ Frédéric Sounac se réfère de l'œuvre de Françoise Escal: "Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale."

connaissance musicale déjà acquise, nous pensons qu'il parviendrait à mieux saisir ce genre de musicalité dans le texte littéraire.

La Leçon de Musique, en effet, constitue un cas particulier en tant qu'œuvre musico-littéraire puisque son style adopté par Quignard n'est pas tout à fait ordinaire. Révélant essentiellement les étapes de devenir un vrai musicien, l'auteur divise cette profonde 'leçon de musique' en trois épisodes et 124 fragments ayant, entre chacun d'eux, un lien plus résistant que celui de deux phrases successives dans un roman quelconque.

En parlant des réalités biologiques tels que la voix produite par les grenouilles qui s'accouplent ou la mue humaine dans un fragment, nous trouvons Quignard, soudain, donner ses propres réflexions à propos du sujet dans un autre fragment. De la même manière, tout d'un coup, il continue à narrer son récit étant 'en jachère' depuis quelques fragments, à partir des réalités et réflexions qu'il vient d'exposer. Comme si dans une pièce de flûte, une viole coupait la parole et entraînait en jeu, suivi par le violon auquel se joignait, de nouveau, le flûte. Cette succession significative nous rappelle, d'une manière miraculeuse et euphonique, le *concerto* ayant ses trois mouvements dans lesquels nous observons l'alternance des partitions instrumentales dans le cadre d'une certaine signification et organisation.

Dès lors, nous essayerons de lancer quelques définitions propres au *concerto* afin d'être plus concret dans nos idées imaginaires. Au sujet de notre interprétation musico-littéraire, nous vous donnons, d'abord, quelques informations concernant les caractéristiques générales de *concerto*, sans trop détailler le côté technique puisqu'il s'agit d'un travail de littérature comparée et non celui de musicologie.

Le terme en question était utilisé, auparavant, pour les œuvres chorales accompagnées d'instruments pour pouvoir les distinguer des œuvres *a capella*, c'est-à-dire les œuvres vocales non-accompagnées d'instruments musicaux. Nous voyons la convenance, à ce stade, de traiter ici le *concerto grosso*, car il s'agit d'exemple typique de la période Baroque, et il constitue notre modèle d'intervention *méloforme* de *la Leçon de Musique*. Quant au *concerto grosso*, il s'agit d'une forme Baroque formée de deux groupes contrastés : l'un appelé *concertino* ou *principale* composé

de deux ou quatre artiste-interprètes ‘*solo*’, et l’autre nommé *concerto*, *tutti* ou *ripieno* concernant l’orchestre entier.

En général, le *concertino* comprend deux violonistes, et quelques autres interprètes, celliste ou harpiste qui jouent les partitions basses. Pour sa part, le *tutti* est l’orchestre aux instruments à cordes ou à vent. Dans le *concerto*, on ne met pas au premier plan le *concertino*, au contraire c’est le contraste entre le *concertino* et le *tutti* qui est mis en avant et qui définit le style du genre.¹⁴¹

Depuis Vivaldi qui a déclenché un nouveau chapitre dans le progrès de *concerto grosso*, c’est le type à trois mouvements, ayant des schémas caractérisés par les *tempos* comme *allegro* ou *andante*, qui se manifeste en scène musicale.

Les définitions ci-dessus, que nous étions obligés de donner, sont marquées dans le but de montrer l’adaptabilité de ce genre musical à une structure purement littéraire. Le *tutti* et le *concertino* s’alternent tout au long du *concerto*, ces deux groupes ne soient pas en rivalité, tout au contraire, ils sont dans une telle distribution où ils soient en opposition afin de se manifester. Tous ces particularités que nous trouvons dans le genre de *concerto* nous font penser à une œuvre littéraire multidimensionnel où plusieurs types de discours narratifs fragmentaires comme les mythes, les réalités scientifiques et les parties fictives s’alternent comme la viole, le piano et le *tutti*. Avec ses trois mouvements typiques, le *concerto* nous rappelle, inconsciemment, la présence de trois épisodes de *La Leçon de Musique*, ayant chacun des rythmes particuliers à propos de ce qui est marqué. Ici, nous ajoutons que quand le *concerto grosso* est en question, le premier grand nom qui vient à l’esprit est Vivaldi ayant établi la formation du *concerto* à trois mouvements. Son *L’estro armonico* contenant douze concertos nous a inspiré en cherchant à établir ce parallélisme musical avec l’écriture quignardienne.

¹⁴¹ Leon Stein, **Structure & Style – The Study and Analysis of Musical Forms**, Summy-Birchard Inc., Miami, 1979, p.161. La traduction est faite de notre part.

Dans *La Leçon de Musique*, afin de concrétiser notre musique qui intervient dans le territoire quignardien, nous traitons chaque fragment comme une mesure.¹⁴² De surcroît, considérons les fragments contenant les réalités scientifiques - biologiques, psychologiques qui renforcent l'homme de devenir un véritable musicien- comme les partitions du *tutti* –puisque c'est le message entier donné par l'auteur-, et les autres fragments concernant la réflexion, la fiction, les légendes et l'Antiquité comme partitions du *concertino*.

Il nous semble raisonnable de prendre en main le premier épisode de *La Leçon de Musique*. L'histoire que nous avons sous les yeux commence avec les fragments où Quignard parle des réalités biologiques qu'il mêle avec ses propres réflexions. « Ce qui définit la mue vocale est toujours double, toujours redouble, toujours hante le corps d'une symétrie obscure et que la pudeur s'essaie à oublier. »¹⁴³ Nous sentons le contraste entre la présence des expressions « la mue vocale » et « hanter le corps » côte à côte, comme le contraste entre les partitions du *tutti* et celles du violon du *concertino* qui s'entendent en alternance. Lorsque nous tournons les pages, les symptômes de la mue continuent à accompagner les réflexions de Quignard, l'histoire se progresse d'une manière *andante*. Nous le sentons pendant six fragments, c'est-à-dire il s'agit d'une partition de six mesures remplie du *tutti* et du violon. Tout à coup, le fragment racontant Marin Marais s'introduit, comme si nous entendons le deuxième violon qui se rejoint au *concertino* : « Il fut Ordinaire de la musique de la chambre du roi. L'enfant s'appelait Marin Marais. »¹⁴⁴ Puis, nous voyons encore une fois la succession des fragments de réalité, de réflexion et de récit. C'est le *coda*¹⁴⁵ qui consiste à la reprise du début jusqu'à la fin de la partie en question. Pendant la lecture, nous remarquons fréquemment les médiations des fragments légendaires, comme si le violoncelle entre en jeu avec le son feutré et confidentiel : « La mue de Mozart. En 1770, à Bologne »¹⁴⁶. « Je songe aux vieux lettrés chinois de l'époque des Ming [...] »¹⁴⁷. Quand les fragments de réflexion et de réalité continuent à régner, nous entendons

¹⁴² Le terme de la mesure est utilisée pour désigner la division de la partition par groupe de temps. Dans une composition musicale, elle est distinguée en général par les barres de mesure.

¹⁴³ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.13

¹⁴⁴ *ibid* p.17

¹⁴⁵ Coda est «la section conclusive d'un morceau de musique».

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coda/16879>

¹⁴⁶ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.35

¹⁴⁷ *ibid* p.49

nos instruments associés, le violon et le *tutti*, s'accorder. Enfin, Marais entre en scène pour la dernière fois et pour 16 fragments/mesures lorsque Quignard, d'une manière *andante*, donne fin à la vie de Marais. Le deuxième violon quitte la scène : « *La Passion selon saint Matthieu* est écrite dans le style de Marais. Sublime signe dans le temps : *Komm, süßes Kreuz*¹⁴⁸... »¹⁴⁹ Le premier épisode se ferme par une légende ; la mort du roi Tibère est comparée, par l'auteur, à l'affaire de mue. Le violoncelle et le *tutti* cloîtent la scène.

Quant au deuxième épisode de *La Leçon de Musique*, remarquablement court parmi les trois épisodes, il nous semble que l'on peut le comparer à un mouvement *allegro* d'un *concerto* puisqu'il nous semble qu'il traite brièvement les origines et l'étymologie de l'affaire de mue à travers la vie d'Aristote au sein des traditions et idiomes grecques. Dans ce cas, le fragment de récit, musicalement parlant celui du deuxième violon, entre en scène : « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée. »¹⁵⁰ Suit celui-ci une série de fragments –de mesures- d'Antiquité. Ceci est comparé, de notre part, à une harpe de *concertino* en raison de sa connotation mythique. Les fragments de la vie d'Aristote continuent à s'alterner avec ceux d'Antiquité ; nous comprenons que la mue était comparée, auparavant, au bêlement du bouc. En même temps, nous remarquons la personnalité observatrice, réaliste et zoologue d'Aristote. Les notes sorties du violon, donc, se mêlent avec celles des instruments du *tutti*. L'épisode, ainsi le mouvement, se termine par la mort du corps d'Aristote mais non celle de son esprit. Nous entendons la chute progressive du violon.

Le troisième épisode/mouvement de *La Leçon de Musique* donne lieu plutôt à une narration moins discontinue, mais qui contient certains « soupirs »¹⁵¹ marqués par les petites étoiles. On révèle l'histoire de Po Ya qui devient le plus grand musicien du monde grâce à la leçon de son maître Tch'eng Lien. N'acceptant pas que Po Ya soit un véritable musicien, Tch'eng Lien emmène Po Ya au pied d'une montagne et il part. Po Ya, laissé dans la solitude, ne trouve personne à parler. Donc il mue. Sa voix le manque. Il prend sa guitare et il en joue en pleurant. Sur le plan

¹⁴⁸ «Viens, douce croix.»

¹⁴⁹ Pascal Quignard, *La Leçon de Musique*, Hachette, Paris, 1987, p.77.

¹⁵⁰ *ibid* p.81.

¹⁵¹ En musique, le soupir est une mesure de silence.

méloforme, l'aventure de Po Ya, joué dans notre imaginaire par le violon, est accompagnée du *tutti*, étant omniprésent pendant tout au long de l'œuvre, afin de marquer le moyen de s'accroître au maximum en tant que musicien.

Nous constatons, à la suite d'une lecture affinée et soignée, que Quignard, en composant son œuvre, nous fait écouter les instruments qui jouent auprès de pages de *La Leçon de Musique*. Il utilise sa plume magiquement comme s'il manie le baguette d'orchestre avec tout sa virtuosité.

3.4. Conclusion partielle

En guise de conclusion, dans cet ultime chapitre, nous avons tenté de traiter de l'intervention musico-littéraire dans *La Leçon de Musique*. Nous avons constaté que Quignard s'est servi de la technique fragmentaire pour pouvoir exposer son talent littéraire ainsi que sa virtuosité musicale. Les fragments dotés du thème de la musique relient tous ces unités tandis que chaque fragment possède sa propre musicalité au niveau sonore, voire mélodique. En termes d'organisation, Quignard dispose ses fragments de telle manière que l'on veut, soudainement, établir un parallélisme avec un genre musical à trois mouvement qui contient des divers instruments : à ce stade, le *concerto grosso* nous est venu à l'esprit.

Quignard nous a fasciné, pour une dernière fois, avec sa créativité au niveau littéraire et artistique. En revanche, nous nous demandons toujours si cette inclusion musicale au territoire littéraire quignardien est intentionnelle ou si l'oreille de Quignard fonctionne indépendamment de sa conscience. La réponse nous reste encore ambiguë même en relisant ses pages pour pouvoir entendre lesdites notes.

CONCLUSION

Ayant des connaissances antérieures dans le domaine de la musique et suite à une lecture globale à ce sujet et de par notre curiosité excessive envers cette discipline ainsi que ses effets incontestables sur les férus de musique de notre genre, et tout en faisant preuve de sagacité quant à l'éventuel lien pouvant exister entre la musique et la littérature, il nous est aussitôt venu à l'esprit de nous interroger sur la question majeure suivante : dans quelle mesure la musique peut-elle être introduite dans le domaine de la littérature ? Et afin de pouvoir trouver quelques réponses satisfaisantes à cette question de départ, nous avons décidé, dans ce grand éventail d'hommes de lettres, de nous pencher vers Pascal Quignard. Cet auteur mélomane place la musique au cœur de sa production artistique. Il nous a été quasi-impossible de trouver un meilleur exemple comme Pascal Quignard. Puisque cet homme de lettres imprégné de musique a eu l'unique passion de fusionner ces deux arts ; art de la musique lui étant légué de sa famille, dès son petit âge, et sa vraie passion étant l'art de l'écriture, mais une écriture toute singulière.

Le choix de Pascal Quignard a été fortifiée par des raisons suivantes : ses parents paternels musiciens et ses connaissances sur les philosophes mélomanes, la psychanalyse musicale et les mythes musicaux. Parmi l'ensemble de son œuvre, les deux œuvres intitulées *Tous les Matins du Monde* et *La Leçon de Musique*, quoique distinctes soient-elles du point de vue de leur genre et narration, ont particulièrement attiré notre attention par le fait qu'elles étaient dotées de bon nombre d'exemples susceptibles à mener à bien à notre étude. Après avoir opté pour ces deux œuvres et effectué une lecture soignée, nous avons pu constater que celles-ci étaient très riches en termes de philosophie, de psychologie, de mythologie et bien évidemment de musicalité. Conformément au sujet de notre mémoire portant directement sur l'intervention de la musique aux œuvres littéraires, il nous a semblé bon de nous plonger expressément dans une relecture analytique musico-littéraire ; à partir de quoi nous avons pu mieux repérer les différentes manières dont l'auteur musicalise son texte. En effet, *Tous les Matins du Monde*, roman traditionnel mettant en avant la vie passionnée d'un fameux musicien, et *La Leçon de Musique*, méditations et récits recueillis sous forme d'une véritable leçon de musique mettant en exergue l'aventure

de vouloir devenir un grand musicien, étaient véritablement deux œuvres où Quignard manifeste sa virtuosité musico-littéraire. De plus, ces œuvres, malgré leur différence de genre et plus précisément de style, se rapprochent dans le sens où le premier épisode de *La Leçon de Musique* reprend l'histoire d'un des héros apparus dans *Tous les Matins du Monde*. Nonobstant ce, nous ne pouvons imaginer œuvres plus propices pour trouver ne serait-ce qu'une seule réponse à notre question essentielle.

Suite aux recherches préliminaires que nous avons effectuées avant l'élaboration de notre mémoire, nous avons témoigné de l'existence de plusieurs méthodes évaluatives servant à l'analyse de la musicalité dans le texte littéraire. Nous avons toutefois eu l'opportunité de découvrir Frédéric Sounac dont l'approche nous a paru la plus profitable pour l'analyse du style quignardien ; car ce premier, pour désigner le contenu, la sonorité et la forme figurant dans la musique médiévale, utilise respectivement les interventions *logogène*, *mélogène* et *méloforme* ; terminologie qui nous a mis sur la bonne piste. En d'autres termes, l'approche de Sounac nous a aidé à mieux comprendre l'œuvre du Quignard artiste, musicien et créateur. Les éléments primaires du genre romanesque peuvent se manifester de façons différentes. Nous avons fait une lecture approfondie des deux dits œuvres de Quignard afin de pouvoir exposer son talent en termes de la musico-littérature. Dans ce cas, la linéarité ou la cassure de la narration, le nombre de narrateur ou d'événement dépendent entièrement des choix de son créateur.

Dans ce travail, notre ultime motif était donc de démontrer que la musique pouvait s'introduire dans un texte littéraire par le biais de différents procédés, en l'occurrence, l'emploi du personnage et du fragmentaire, dans le cas de Quignard. Suite à cela, nous avons décidé de nous plonger dans une lecture appropriée. Bien qu'une recherche musicale multidimensionnelle : -thématique, sonore et formelle- nous apparaisse bien difficile, l'inclusion de la musique chez Pascal Quignard a énormément facilité notre analyse.

En effet, nous sommes fascinés par les compétences et performances musico-littéraires de Quignard car l'on ne peut nous empêcher de dire que notre virtuose a visiblement le talent de manier les deux arts à la fois. Métaphoriquement parlant, son instrument devient, pour lui, une plume servant à sa production littéraire ; et vice

versa, son œuvre ainsi créée, prend l'apparence et/ou la forme d'un instrument de musique qui résonne. Il est à noter que dans *Tous les Matins du Monde*, Quignard traite de la musicalité par le biais des personnages romanesques tandis que dans *La Leçon de Musique*, celui-ci, a recours au procédé littéraire fragmentaire.

Dans *Tous les Matins du Monde*, genre proprement romanesque, nous voyons la présence des personnages, de l'espace et du temps, tous ces éléments constitutifs d'un roman. Il va sans dire que pour l'inclusion de la musique à l'œuvre, dans ce roman, parmi tant d'autres éléments narratifs, entrent en jeu notamment les personnages. C'est essentiellement à travers les personnages que se repèrent tous les paramètres et effets visuels et sonores se rapportant à la musique. Il nous a été utile de mentionner ici le nom de Jordi Savall -musicien ingénieux ayant obstinément eu pour mission de faire ressortir ce qui était caché dans les gouffres de l'univers musical-, lequel a été très représentatif pour Quignard dans son élan à la création de cette œuvre musico-littéraire.

En effet, ce premier a présenté à Quignard les deux célèbres violistes Marin Marais et son maître M. de Sainte Colombe qui deviendront, par la suite, les protagonistes du roman. Nous avons pu constater que Quignard avait introduit dans son roman ces deux personnes réelles dans l'ultime but de vouloir marquer l'intervention musicale.

Par ailleurs, dans cette même perspective, nous avons pu constater que Quignard a effectué certaines opérations pour la création spécifique de son œuvre étant vraisemblablement un amalgame musico-littéraire. Nous pouvons nous permettre de dire que Quignard, pour mieux finaliser sa démarche, a ingénieusement doté l'ensemble de ses personnages de certaines qualités toujours en corrélation avec la musique.

Sur le plan *logogène*, soit thématique, l'auteur de *Tous les Matins du Monde* a créé des personnages ayant chacun des traits caractéristiques bien distincts, et donc des approches bien différentes en ce qui concerne la musique. Pour certains des personnages la musique représente un moyen de surmonter la mue humaine. Elle sert, en quelque sorte, à réincarner la voix enfantine -douce, innocente, excellente-perdue lors de la puberté. Pour d'autres, elle favorise l'expression du moi, l'expression de ce que l'on ne peut guère manifester à haute voix, pour diverses

raisons. Et pour les enfants, finalement, la musique a pour fonction de catalyseur dans le tissage de l'union familiale ; union ne pouvant aucunement être concrétisée en son absence.

Quant au plan *mélogène*, soit sonore, Quignard, à l'aide des figures de style portant sur la sonorité, 'a musicalisé' expressément le parler de M. de Sainte Colombe, qui, différemment de tous les autres personnages, se considère comme accompli, voire, en terme purement musical, 'perlé'.

Pour l'inclusion musicale *méloforme*, soit formelle, Quignard fait recours à la technique du contrepoint, procédé musical consistant en la superposition des mélodies, afin de pouvoir créer un effet polyphonique. Quignard donc superpose intentionnellement et habilement les histoires de chaque personnage à tour de rôle : tandis qu'une histoire, celle principale, se déroule au fil de la narration, d'autres secondaires, viennent s'y insérer en alternance.

A priori, *La Leçon de Musique*, dans son intégralité, nous a semblé être interrompue du point de vue de la narration puisque nous avons eu l'impression d'être face à des pièces d'un puzzle non assemblé. A posteriori, nous avons été fasciné de voir que chacun des fragments constituait, en fait, une unité thématique, sonore et formelle. Nous avons pu témoigner que Quignard avait discrètement joint ce qui semblait être disjoint. De par cet assemblage, il s'est efforcé à assurer le sentiment d'accomplissement thématique. Quignard a-t-il eu volontairement adopté ce style narratif discontinu pour accentuer la vie d'un grand musicien qui fait face aux obstacles biologiques et sociologiques.

Sur le plan *logogène*, nous avons pu constater que Quignard fait un lien entre les fragments sans avoir recours à aucune phrase de transition ni aucun connecteur logique. Il parvient, malgré tout, à établir une 'unité d'ensemble' en faisant usage du signifiant 'musique' et de tous ses signifiés. Dans cette perspective, Quignard d'une part utilise des mots appartenant au champ lexical de la musique et de l'autre fait allusion aux noms de musiciens, de compositeurs, de pièces musicales et de différents instruments de musique, mais tout en prenant soin de délimiter le contexte et le contenu de chaque fragment.

Sur le plan *mélogène*, nous avons constaté que Quignard manœuvre admirablement bien la beauté musicale de son œuvre, de telle sorte que chaque fragment a sa propre mélodie en soi. Similairement à *Tous les Matins du Monde*, les figures de style portant sur la sonorité dans *La Leçon de Musique* dominent les fragments à tel point que nous avons l'impression d'entendre des mélodies à part entières dans chacun des fragments. Et quant à la disposition des textes, nous croyons être face à une succession de transcriptions de couplets de chansons.

Quant au plan *méloforme*, nous avons déduit que Quignard respecte une certaine organisation en ce qui concerne la mise en page des fragments, bien que ceux-ci aient de différents contenus. L'auteur les regroupe tantôt sous des quinquets tantôt des quartets ; non seulement il se sert de chacun des groupes de fragments en tant qu'instrument ou combinaison d'instruments, mais aussi rapproche les fragments et les unit comme les mouvements d'un *concerto grosso*, lesquels résonnent miraculeusement dans les pages de *La Leçon de Musique*.

Comme nous l'avions bien précisé dans le premier chapitre de notre mémoire, la fraternité entre la musique et la littérature remonte bien loin dans l'histoire et que leur lien est indestructible. Quant à l'indestructibilité du lien musico-littéraire, nous avons vu qu'il existe en supplément un autre médiateur, à savoir les écrivains sensibles à la musique. Ces écrivains mélomanes, à l'instar de Quignard, mettent en scène une nouvelle œuvre renouant et consolidant ce lien. Dans ce cadre, il est à reconsidérer que les deux œuvres de Quignard reflètent la musicalité soit par le biais de l'un des constituants de l'œuvre, tel que le personnage, soit par l'un des procédés littéraires, tel que le fragmentaire. Il va sans dire que ces médiateurs ont la liberté d'inclure à leur guise la musique dans leurs œuvres, il nous a fallu les nommer non 'écrivain' mais 'auteur'.

A compter de ces données et de nos constatations à partir desquelles nous avons fondé notre hypothèse de musicalité dans l'œuvre quignardienne, nous avons jugé que le terme « *écrivain* » demeure insuffisant pour qualifier le degré de la créativité de Quignard. A notre sens, Pascal Quignard, ne se contente pas seulement de la production d'œuvres littéraires en tant que telle, mais, s'efforce en même temps

à leur attribuer un aspect musical tridimensionnel : *logogène, mélogène et méloforme*. Par ailleurs Pascal Quignard affirme qu'il « *n'aime pas se dire écrivain* »¹⁵² : Bogaert et Hersant confirment notre point de vue. Selon eux, « Comme un lettré de la Renaissance, il a exalté la *varietas*. Comme un compositeur baroque, improvisant sur une basse continue, il a tissé de multiples variations sur quelques thèmes omniprésents. »¹⁵³ Quignard, en ce sens, n'est donc pas écrivain mais auteur, surtout pas 'écrivain' dans sa compréhension globale.

S'il nous est à donner une réponse à la question de départ, qui est « dans quelle mesure la musique peut-elle s'introduire dans le domaine de la littérature ? », nous nous permettrons de dire, à ce stade, que notre lecture quignardienne et notre analyse méticuleuse de son œuvre nous ont montré que ceci était possible dans la mesure où il est question d'un 'auteur' créatif, doté d'une certaine connaissance musicale ainsi que d'une capacité de production littéraire.

En effet, Quignard, ayant à la fois un bagage musical et étant apte à jouer avec les lettres fait preuve d'un talent inouï à travers l'amalgame de ces deux disciplines. Il manifeste le génie d'inclure la musique auprès les pages de son œuvre littéraire tant sur les plans thématiques, sonores que formelles. Notre analyse nous a permis de constater que Quignard a forgé son œuvre de façon à ce que ses écrits soient joués et que sa musique soit feuilletée. Ce désir de créer une œuvre à double facette n'a été que le résultat de ses propres 'instruments-littéraires'.

« Tous les arts sont à la poursuite absolue de la musique, et au point de se dénaturer. » dit Ahmet Hamdi Tanpınar. Mais est-ce que l'art de la littérature se serait-il réellement dénaturé au profit de la musique ou se serait-il nourri et exalté de par sa coexistence ?

¹⁵² Fabienne Durand-Bogaert, Yves Hersant, **Critique**, Critique n° 721-722 : "Pascal Quignard", Les Editions de Minuit, 2007

¹⁵³ *ibid* p.721.

BIBLIOGRAPHIE

Références Théoriques

Arroyas, Frédérique, **La Lecture Musico-Littéraire : A L'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte**, Ontario, 1997

Barthes, Roland, **Le plaisir du texte**, Editions Points, Paris, 1973

Bordas, Eric ; Bonnet, Gilles Deruelle, Aude ; Barel-Moisan, Claire ; Marcandier-Colard, Christine; Marcandier, Christine, **L'analyse littéraire**, Armand Colin, 2005

Brown, Calvin S., **Music and Literature, A Comparison of the Arts**, University of Georgia Press, 1948.

Calle-Gruber, Mireille; Declerq, Gilles; Spriet, Stella ; **Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses**, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011

Cupers, Jean-Louis, **Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique : Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire**, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002

De La Borde, Jean B., **Essai sur la musique ancienne et moderne**, Tôme I, Paris, 1780

Dubois, Jean ; Giacomo, Mathee ; Guespin, Louis ; Marcellesi, Christiane ; Marcellesi , Jean-Baptiste ; Mevel, Jean-Pierre ; **Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Paris, 2012.

Duhautpas, Frédérique, **Au-delà du modèle linguistique en tant que paradigme structurel et expressif de la musique: Perspectives esthétiques, historiques et socioculturelles**, http://www.musicologie.org/publirem/au_dela_du_modele_linguistique.html

Escal, Françoise, **Contrepoints. Musique et Littérature**, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990.

Hébert, Louis, **L'Analyse des textes littéraires – une méthodologie complète**, Classiques Garnier, Paris, 2014

Jakobson, Roman, **Essais de Linguistique Générale**, Editions de Minuit, Paris, 1963.

Kasap, Nizamettin, **Fransız Şiirinde Versifikasyon ve Söz Sanatları**, Ürün, Ankara, 2018

Kristeva, Irena, **Pascal Quignard - La Fascination du Fragmentaire**, L'Harmattan, Paris, 2008

Levi-Strauss, Claude, **Mythologiques**, 4. L'Homme nu. Paris, Plon, 1971

Nattiez, Jean-Jacques, **Musicologie générale et sémiologie**”, C. Bourgois, Antibes, 1987

Ogawa, Midori, **La Musique dans l’Oeuvre Littéraire de Marguerite Duras**, L’Harmattan, Paris, 2002

Pautrot, Jean-Louis, **La musique oubliée: La Nausée, L’Ecume des jours, À la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile**, Librairie Droz, Genève, 1994.

Pautrot, Jean-Louis, **Musique, Littérature et Psychanalyse: La Présence de l’Autre**, Université Washington, Missouri, 1992.

Piette, Isabelle, **Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique**, Presses universitaires de Namur, 1987

Quignard, Pascal, **Une gêne technique à l’égard des fragments**, Editions Fata Morgana, Cognac, 1986.

Reuter, Yves, **Introduction à l’analyse du roman**, Dunod, Paris, 1996

Rousseau, Jean-Jacques, **Essai sur l’Origine des Langues**, Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°

Samoud, Wael, **La méthode analogique musique-langage dans l’étude de l’expression musicale : enjeux et limites. Vers une transversalité sémiotique**, <http://ctupm.com/fr/the-analog-music-language-method-in-the-study-of-musical-expression/> , 2016

Sounac, Frédéric, **Modèle musical et composition romanesque : Genèse et visages d’une utopie esthétique**, Classiques Garnier, Paris, 2014

Souriau, Etienne, **La correspondance des arts éléments d’esthétique**, Flammarion, Paris, 1947.

Stein, Leon, **Structure & Style – The Study and Analysis of Musical Forms**, Summy-Birchard Inc., Miami, 1979.

Viala, Alain; Saint-Jacques, Denis; Aron, Paul; **Dictionnaire du littéraire**, Presses Universitaires de France, Paris, 2002

Articles

Butor, Michel, “Composition littéraire et composition musicale”, **Communication et langages**, n°13, 1972.

Durand-Bogaert, Fabienne; Hersant, Yves, **Critique**, Critique n° 721-722 : “Pascal Quignard”, Les Editions de Minuit, 2007.

Kauffmann, Judith, “Musique et matière romanesque dans Moderato cantabile de Marguerite Duras.” **Études littéraires**, 15 (1), 1982, 97–112.

Peçanha, Ana Maria, “Le baroque dans la mode”, **Sociétés: Revue des Sciences Humaines et Sociales**, 2008/4 (n° 102)

Perreault, Isabelle “Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d’une aporie” **Acta fabula**, vol. 18, n.4, Essais critiques, Avril 2017.

Picard, Timothée “Musique et indicible dans l’imaginaire européen: Proposition de synthèse”, « **bibliothèque comparatiste** » de la **Société Française de Littérature Générale et Comparée**, 2010, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/picard.html>.

Turin, Gaspard, « Entre centre et absence » : fragmentation et style chez Pascal Quignard », **Littérature**, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 86-101.

Références Littéraires

Coelho, Paolo, **Le Pèlerin de Compostelle**, Editions J’ai Lu, Paris, 2009.

Duras, Marguerite, **Moderato Cantabile**, Editions de Minuit, Paris, 1987.

Proust Marcel, **Du Côté de Chez Swann**, e-book, consulté de https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/proust_du_cote_de_chez_swann.pdf

Quignard, Pascal, **La Leçon de Musique**, Hachette, Paris, 1987.

Quignard, Pascal, **Tous les Matins du Monde**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1991.

Quignard, Pascal, **Rhétorique Spéculative**, Gallimard (Folio), Paris, 1995

Interviews

Bourmeau, Sylvain, “Dans cette fissure j’installe une ville”, **Libération**, 13 octobre 2011

Sites Internets

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mue/53098?q=mue#209693>

<http://www.cnrtl.fr/definition/utopie>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepoint>

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/trope/170449>

http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/Marais_Tillet.html

<http://pascal-quignard.fr/biographie/paris-1969-1994/>

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepoint>

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/contrepoint>

<http://pascal-quignard.fr/biographie/verneuil-sur-avre/>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coda/16879>



ANNEXE

Œuvres de Pascal Quignard

Série du Dernier Royaume

Les Ombres errantes, 2002
Sur le jadis, 2002
Abîmes, 2002
Les Paradisiaques, 2005
Sordidissimes, 2005
La Barque silencieuse, 2009
Les Désarçonnés, 2012
Vie secrète, 1997
Mourir de penser, 2014
L'enfant d'Ingolstadt, 2018

Traités

Petits traités, Tome I, 1981
Petits traités, Tome II, 1983
Petits traités, Tome III, 1984
Petits traités, Tome I à VIII, 1990

Romans

Carus, 1979
Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia, 1984
Le Salon du Wurtemberg, 1986
Les Escaliers de Chambord, 1989
L'Amour conjugal, 1994
L'Occupation américaine, 1994
Terrasse à Rome, 2000
Villa Amalia, 2006
Requiem, 2006
Les Solidarités mystérieuses, 2011
Les Larmes, 2016
Dans ce jardin qu'on aimait, 2017

Récits

Le Lecteur, 1976
La Raison, 1990
Tous les matins du monde, 1991

Contes

Le Secret du domaine, 1980
Éthelrude et Wolfram, 2006
L'Enfant au visage couleur de la mort, 2006
Triomphe du temps, 2006
Princesse Vieille Reine, 2015
Le Chant du marais, 2016.

Nouvelles

Le Petit Cupidon, 2006

Essais

L'Être du balbutiement, 1969
La Parole de la Délie : essai sur Maurice Scève, 1974
Michel Deguy, 1975
Le Vœu de silence, 2005

Oeuvres sur l'Art

Cécile Reims grave Hans Bellmer, 2006
Une vie de peintre, Marie Morel, 2014

Autres

Alexandra de Lycophron, 1971
Écho, suivi de Épistolè Alexandroy, 1975
Sang, 2005
Hiems, 2005
Sarx, 2005
Les Mots de la terre, de la peur et du sol, 1978
Inter aeras fagos, 1979
Sur le défaut de terre, 1979
Longin, 1985
Une gêne technique à l'égard des fragments, 1986
La Leçon de musique, 1987
Albucius, 1990
Georges de La Tour, 1991
La Frontière, 1992
Le Nom sur le bout de la langue, 1993
Le Sexe et l'Effroi, 1994
Les Septante, 1994
Rhétorique spéculative, 1995

La Haine de la musique, 1996
Tondo, 2002
Écrits de l'éphémère, 2005
Pour trouver les Enfers, 2005
Quartier de la Transportation (avec Jean-Paul Marcheschi), 2007
Boutès, 2008
Lycophon et Zétès, 2010
Medea, 2011
Sur le désir de se jeter à l'eau, 2011
L'Origine de la danse, 2013
Leçons de Solfège et de piano, 2013
La Suite des chats et des ânes, 2013
Sur l'image qui manque à nos jours, 2014
Sur l'idée d'une communauté de solitaires, 2015
Critique du jugement, 2015
Vita e morte di Nitardo, 2016
Performances de ténèbres, 2017



Tous les Matins du Monde

Une des chefs d'œuvres de Pascal Quignard, *Tous les Matins du Monde* est publié en 1991. La même année, une adaptation cinématographique réalisée par Alain Corneau est présentée au public. Nous précisons que l'histoire de *Tous les Matins du Monde* est considérablement inspirée de l'un des précédents œuvres quignardiennes *La Leçon de Musique* où Quignard narre l'histoire de deux violistes du période Baroque ayant réellement existés tels que M. de Sainte-Colombe et Marin Marais.

Les événements se déroulent ainsi : Mme de Sainte Colombe meurt en 1650 laissant derrière son mari Sainte Colombe et leurs filles Madeleine et Toinette. Dans le but de pouvoir surmonter la mort de son épouse, M. de Sainte Colombe commence à se perdre dans l'univers de la musique ainsi qu'à donner des cours particuliers de viole de gambe à certains étudiants talentueux. Il se ferme dans sa cabane en bois et réussit de perfectionner sa technique de jouer son instrument tellement qu'il commence à imiter toutes les voix humaines.

Quand les filles grandissent, M. de Sainte Colombe leur apprend à jouer de la viole et il organise des concerts à *trio*, qui finissent par avoir un grand succès de sorte que le Roi souhaite inviter M. de Sainte Colombe à la cour. Par contre, en se décrivant comme un 'sauvage', celui-ci refuse ladite proposition.

Un soir, lorsqu'il joue la pièce composée en l'honneur de sa femme, M. de Sainte Colombe, soudainement, rencontre la silhouette de Mme de Sainte Colombe. Puisque ce dernier ne cesse de lui rendre visite, M. de Sainte Colombe commence à penser qu'il devient fou.

Puis, la vie des Sainte Colombe s'anime grâce à l'arrivée de Marin Marais, puisque ce dernier, chassé du chœur à cause de sa voix muée ainsi qu'ayant dans la volonté de faire de la musique, demande à M. de Sainte Colombe qu'il l'accepte comme son disciple. A la suite d'une dispute, il décide de lui donner des cours, mais il n'est pas du tout content de sa manque d'émotion. Cependant, ayant joué devant le Roi, Marin Marais frustre M. de Sainte Colombe tellement qu'il casse la viole de Marin Marais et le chasse de chez lui, parce que M. de Sainte Colombe pense que la musique ne peut être absolument pour le Roi. C'est Madeleine qui console Marin Marais et devient son amant ainsi qu'elle l'aide pour qu'il puisse écouter secrètement ce que M. de Sainte Colombe joue dans sa cabane. Après avoir devenu musicien de la cour, Marin Marais abandonne Madeleine qui se suicidera plus tard à cause de cette séparation.

Les années passent vite. Marais visite M. de Sainte Colombe pour une dernière leçon de musique. A la suite de la mort de Madeleine et au vieillissement grave de M. de Sainte Colombe, le lecteur apprend que Marin Marais finit par retrouver la vraie émotion qui réside dans la musique.

La Leçon de Musique

Paru en 1987, *La Leçon de Musique* est également une des chef d'œuvres sous forme de récits et méditations entremêlés afin de parvenir à un ensemble des fragments où Pascal Quignard parle de l'aventure de devenir un grand musicien. Il évoque la mue humaine, la voix, la musique, la vie de Marin Marais ainsi que celle de Po-Ya et il nous propose que la manière d'éviter la mue passe par l'acte de devenir musicien.

Quignard, d'abord, propose que contrairement aux femmes qui ne perdent leur voix en aucune cas, les hommes subissent inéluctablement l'affaire de mue à l'âge de puberté ainsi qu'ils sont profondément influencés par ce changement biologique. Face à cette cassure de voix, Quignard affirme que les hommes choisissent de devenir compositeurs plutôt que les femmes. De ce fait, ils ont l'espoir de remplacer leur instrument naturel grâce à l'utilisation d'instruments en bois.

Ensuite, Quignard narre l'histoire d'un certain jeune macédonien, qui n'est autre qu'Aristote. En revanche, l'idée principal sur lequel on insiste est l'origine étymologique de la mue, car Quignard part du personnage d'Aristote pour s'y référer : selon ce dernier, l'origine étymologique de cette voix muée et brisée provient de « bêler comme un bouc » puisque le mot 'tragédie', genre du théâtre où le malheur envahit quasiment toute dimension de l'œuvre, dérive de la même racine. Il compare, donc, la voix d'un bouc qui sanglote à la voix masculine muée.

En tant que dernier épisode, Pascal Quignard, étant inspiré d'une vieille légende, nous propose l'histoire d'un jeune musicien appelé Po Ya et de son maître Tch'eng Lien. Ce dernier n'est pas du tout satisfait de la performance de son élève sous prétexte qu'il ne dispose plus d'émotion. A la suite d'un certain effort, Po Ya –il rend visite à un vieux réparateur d'instrument, il poursuit son précepteur Tch'eng Lien même s'il ne sait pas où ils vont- arrive finalement à posséder la sensibilité qui lui manquait après être laissé dans la solitude par son maître. Dans ce cas, les références à *Tous les Matins du Monde* au niveau de l'intrigue attirent l'attention.

CURRICULUM VITAE

A la suite de l'obtention de son baccalauréat du Lycée Saint-Joseph d'Istanbul, Simay Turan est diplômée du département de Linguistique Comparée et Langues Etrangères Appliquées de l'Université Galatasaray. Elle a passé une année universitaire Erasmus au département des Sciences du Langage de l'Université Nice Sophia-Antipolis.

Ses études dans lesdits domaines ainsi que celles au Conservatoire de l'Université d'Istanbul l'ont conduite à s'intéresser à la musico-littérature dans ses recherches. Elle travaille en tant que chargée de recherche à l'Université de Hacettepe au département de la Langue et Littérature Françaises.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Simay TURAN
Tez Başlığı : Créativité Musico-Littéraire chez Pascal Quignard :
Tous les Matins du Monde et La Leçon de Musique
Savunma Tarihi : 8. / 01. / 2019
Danışmanı : Doç. Dr. S. Seza YILANCIOĞLU

JÜRİ ÜYELERİ

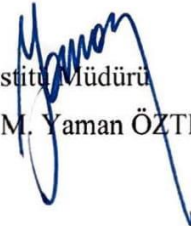
Unvanı, Adı Soyadı

İmza


Prof. Dr. Arzu KUNT


Doç. Dr. S. Seza YILANCIOĞLU


Dr. Öğr. Üyesi Attila DEMİRCİOĞLU


Enstitü Müdürü
Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK