

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SÉMIOTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE DE LA VOIX
CINQ VOIX DANS LA MOUVANCE
DE LA MUSIQUE VERS LE TEXTE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DANIEL MONGRAIN

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Jean Fisette, directeur de la présente recherche, qui m'a écouté, m'a fait confiance et m'a encouragé dans les moments difficiles. Mes études auraient été bien différentes sans sa disponibilité, sans ses conseils de professeur, de directeur et d'ami.

Je veux également remercier les professeurs qui ont appuyé ma démarche et qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette thèse. Je pense à Pierre Ouellet, à Simon Harel, à Max Roy, à Anne Éline Cliche et à Shawn Hauffman du département d'Études littéraires de l'UQAM, ainsi qu'à Claude Dauphin du département de Musique de l'UQAM.

Sans contredit, l'écriture d'une thèse a des incidences sur la vie familiale, sur les amitiés et sur la vie de couple. C'est pourquoi je remercie du fond du coeur mes parents Jacques et Louise, ma soeur Caroline, Yrick Normandeau pour son amitié fraternelle et son soutien technique, ainsi que Pierre Maillot pour avoir pris le temps de m'écouter et de me lire. Je remercie mes amis et mes collègues de leur soutien et de leur compréhension tout au long de ces années. Je tiens à remercier Eve Dubois qui s'est jointe à l'aventure au moment de donner le dernier coup de barre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
1 Lire cette voix qu'on ne saurait voir.....	3
1.1 Exploration de quelques aspects de la voix dans « Un roi à l'écoute » d'Italo Calvino	4
1.2 Une logique de l'audible	7
2 Le corpus.....	11
2.1 Cinq interprétants de l'espace sonore.....	11
2.2 Faire appel à la musique comme expression de la priméité de la voix.....	14
3 Le corpus théorique.....	16
3.1 Une sémiotique générale	17
3.2 Une sémiotique musico-littéraire	18
3.3 Une sémiotique de la voix.....	20
4 Remarques méthodologiques.....	23
4.1 Cinq moments sémiosiques de la voix	23
4.2 Une logique abductive.....	24
5 Présentation des chapitres.....	24
6 Dernières remarques.....	27
CHAPITRE 1	
LES POÉTIQUES MUSICO-LITTÉRAIRES	28
Introduction	28
1 La langue et la musique.....	31
1.1 Quelques idées reçues sur le rapport entre la langue, le texte et la musique.....	31
1.1.1 La musique: une dégénérescence de la langue?	31
1.1.2 Sur la musique de la langue.....	35
1.2 Le fondement sémiologique d'une comparaison entre la langue et la musique ...	36
1.2.1 Le langage	36

Table des matières iv

1.2.2 La langue	37
1.2.3 La parole.....	39
1.3 La fonction poétique et la fonction esthétique.....	40
2 Littérature et musique.....	44
2.1 L'apport de Jean-Jacques Nattiez dans le domaine musico-littéraire.....	44
2.2 La « lecture musico-littéraire » selon Frédérique Arroyas	48
2.3 Les difficultés méthodologiques de la lecture musico-littéraire.....	52
2.4 Le <i>texte musiqué</i> selon Julia Kristeva	56
Conclusion.....	59
CHAPITRE 2	
UNE SÉMIOTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE DE LA VOIX	63
Introduction	63
1 La sémiotique peircienne.....	66
1.1 La maxime pragmatiste	69
1.2 Les trois univers phanéroscopiques.....	71
1.3 Le signe (fondement, objet, interprétant)	75
1.4 Dix relations logiques.....	77
1.5 L'iconicité	79
1.6 La deuxième sémiotique.....	80
1.7 La sémiose.....	88
1.8 À propos de la sémiotique de Peirce dans l'étude en cours	91
2 Le texte comme le prolongement d'un signe « non consommé ».	
Le signe musical chez Suzanne K. Langer	91
3 L'hypothèse Langer-Fisette.....	94
4 Le ton de la musique.....	97
5 L' <i>Essai sur l'origine des langues</i> : un écrit sur la musique où il est question de la voix....	102
5.1 La sonorité des langues	103
5.2 Le signe musical	106
5.3 Sur l'allégorie de l'origine des langues: une lecture pragmatiste de l' <i>Essai</i>	107
5.4 L'effet pratique de la voix	113

Table des matières v

5.5 À propos de la lecture de l'Essai par Jacques Derrida	113
5.6 L'Essai: un maillon dans l'interaction verbale.....	117
6 Le corpus	117

CHAPITRE 3

L'HABITABILITÉ DU PAYSAGE SONORE

LE POST-EXOTISME EN DIX LEÇONS, LEÇON ONZE D'ANTOINE VOLODINE

124

Introduction	124
--------------------	-----

1 Le paysage sonore	127
---------------------------	-----

1.1 La modalité de l'audible.....	127
-----------------------------------	-----

1.2 Une écologie du son	130
-------------------------------	-----

1.3 Une logique de l'audible	132
------------------------------------	-----

2 Les qualités du paysage sonore	135
--	-----

2.1 La hauteur.....	136
---------------------	-----

2.2 Le timbre	139
---------------------	-----

2.3 La durée.....	140
-------------------	-----

2.4 L'intensité.....	142
----------------------	-----

3 L'habitabilité de la voix post-exotique.....	145
--	-----

4 La voix narrative comme investissement de la voix dans la priméité	151
--	-----

4.1 L'écho des voix	152
---------------------------	-----

4.2 Le potentiel sémiotique de la voix	155
--	-----

Conclusion.....	157
-----------------	-----

CHAPITRE 4

LA VIRTUALITÉ DE LA VOIX

LE NEVEU DE RAMEAU DE DENIS DIDEROT.....

160

Introduction	160
--------------------	-----

1 La sériation des instances discursives selon Julia Kristeva.....	164
--	-----

2 La virtualité de la voix du neveu	169
---	-----

2.1 Une esquisse.....	170
-----------------------	-----

2.2 Un hiéroglyphe	172
--------------------------	-----

Table des matières vi

2.3 L'instabilité du personnage	174
3 Une voix décentrée	176
3.1 L'émotion	178
3.2 Une habitation reportée... ..	181
3.3 ...au profit de la sémiose	182
Conclusion	184

CHAPITRE 5

FAIRE SILENCE. *VIE SECRÈTE* DE PASCAL QUIGNARD

Introduction	188
1 Le silence au fondement du signe.....	191
1.1 Deux instants de silence	192
1.2 La négativité du silence	196
1.3 Sentir le silence	197
1.4 Le paysage sonore comme objet immédiat du silence.....	201
2 Les voix du silence	206
3 Le rythme des voix	209
3.1 Temps continu et temps discontinu	210
3.2 Métrique versus rythmique.....	213
3.3 Réminiscence de la voix	213
3.4 Une <i>distentio</i> vocale	215
3.5 L'attente et la déception	219
3.6 Le souffle des voix	221
Conclusion.....	224

CHAPITRE 6

UNE VOIX AU CORPS MULTIPLE

LE PETIT KÖCHEL DE NORMAND CHAURETTE

Introduction	229
1 Sur l'aspect musical et vocal de l'écriture de Normand Chaurette	231
1.1 Références musicales et imitation de la musique	232

Table des matières vii

1.2 La voix <i>pluricorporelle</i>	235
2 Le fondement musical et vocalique de l' <i>être-ensemble</i>	237
2.1 La sensation commune du temps de la voix	239
2.2 L'espace de la performance.....	243
2.2.1 La performance.....	244
2.2.2 La théâtralité.....	246
3 Une mémoire collective de la voix	249
3.1 Briser l'euphonie	249
3.2 Quatre voix et une sonnette: le paysage sonore du <i>Petit Köchel</i>	252
3.3 Une théâtralité restreinte à la performance vocale	253
3.4 Une force agissante dans un corps collectif.....	276
3.5 L'incarnation d'une voix dans un corps multiple.....	257
3.6 Une abstraction de la performance	259
3.7 Figurer la théâtralité dans une performance ritualisée	261
3.8 Une éthique de la voix.....	264
Conclusion.....	266

CHAPITRE 7

LA DISSONANCE DE LA VOIX

<i>A CLOCKWORK ORANGE</i> D'ANTHONY BURGESS.....	269
Introduction	269
1 Présentation de <i>A Clockwork Orange</i>	271
2 Une performance vocale fondée sur une expérience esthétique de la musique orchestrale	273
2.1 Le paysage sonore de la musique orchestrale.....	274
2.2 Une émotion	275
2.3 Une action ponctuelle.....	276
2.4 Une performance totale	277
3 La théâtralité de la musique orchestrale	279
4 La corporéité du « nadsat talk » ou le chant d'Alex	283
4.1 Entre le corps et le loges, la voix est un chant	286

Table des matières viii

4.2 « Sauver la parole par le chant »	290
5 La dissonance de la voix.....	293
Conclusion.....	296
CONCLUSION	299
1 Une sémiologie exhaustive de la voix.....	299
2 La voix: un passage de l'esthétique à l'éthique	306
3 Les voix de l'écoute.....	308
GLOSSAIRE	310
BIBLIOGRAPHIE	313

RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse est de démontrer que les textes du corpus constituent différentes avancées sémiotiques de la voix, entre la musique et le texte littéraire.

La voix ne semble pas exister par elle-même. Elle est généralement liée à un événement sonore. Elle serait l'ensemble des qualités sonores de la parole. Lorsqu'on parle de l'émotivité ou du *ton* de la parole, il est généralement question de qualités sonores qui définissent la voix. C'est pourquoi la parole est neutre sans la voix. Toutefois, en l'absence de qualités sonores, est-ce que la parole littéraire est condamnée à la monotonie? Peut-on toujours parler de voix narrative? Comment reconnaît-on une voix à l'énonciation ou à la parole littéraire?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de passer par une sémiotique musico-littéraire. En effet, selon Suzanne K. Langer, le signe musical est *non consommé* (« an unconsumated symbol »), c'est-à-dire qu'il appartient à la *priméité*, au sens de Peirce, puisque la relation entre le fondement et l'objet du signe n'est jamais fixée, ce qui relance indéfiniment le mouvement de la sémiose — toujours au sens de Peirce. C'est à partir de cette définition du signe musical que Jean Fisette a formulé l'hypothèse selon laquelle le texte littéraire pourrait se situer dans le prolongement sémiotique de la musique. Dans ce processus, la musique structurerait le texte de l'intérieur et agirait sur l'écriture en devenant une voix. Le texte littéraire serait ainsi l'occasion de *faire parler la musique*. Définir la voix consiste alors à décrire son avancée dans un mouvement sémiotique qui se fonderait sur une expérience esthétique de la musique et qui générerait une action sensible dans le texte littéraire.

Les textes du corpus contiennent virtuellement une sémiotique musico-littéraire de la voix qui sera explicitée et formalisée dans un discours théorique. Plus précisément, les cinq œuvres, dans leur succession et telles qu'analysées, tracent un parcours, celui de la construction progressive d'une sémiotique de la voix.

Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze d'Antoine Volodine construit ce que R. Murray Shafer nomme un *paysage sonore* de la voix dont la sonorité, ou les qualités sensibles, en détermine l'*habitabilité*, c'est-à-dire la manière possible d'habiter, d'agir et d'être dans ce paysage sonore.

Le Neveu de Rameau de Denis Diderot esquisse un personnage qui imite la musique du 18^{ième} et qui lui assigne un nombre indéterminé de voix sociales sans jamais en réaliser une seule. Ces voix suggèrent continuellement de *nouvelles habitations possibles* de la musique, *bouleversent la manière habituelle* d'habiter la musique et *suscitent l'émotion*. Ainsi, la virtualité de ces voix relance indéfiniment le mouvement de la sémiose.

Vie secrète de Pascal Quignard pose la question du fondement silencieux de la voix. Comment conférer une voix au silence si celui-ci se définit comme une négativité sonore? Il s'agit alors de définir le silence comme une *distention* vocale, au sens de Saint-Augustin, c'est-à-dire comme un point de passage entre les voix du passé et des voix anticipées. Ainsi, *faire silence*, c'est *rythmer* la mouvance sémiotique de la voix.

Le Petit Köchel de Normand Chaurette est une *performance* collective d'une seule voix qui contraint les corps parlant à s'unir et à se répéter indéfiniment. Ce texte questionne principalement le danger d'une *euphonie*, au sens d'Herman Parret, c'est-à-dire la fusion des voix d'une communauté affective, lorsque celle-ci ne repose plus sur l'expérience esthétique et devient une dictature de la voix.

A Clockwork Orange d'Anthony Burgess gonfle la voix pour en faire un *chant*. Le chant est une *performance*, au sens de Paul Zumthor, sensuelle et corporelle de la voix qui se fonde sur une expérience esthétique de la musique et qui devient le fondement sensible d'un signe ultérieur. Dans ce texte, le chant confère une *théâtralité* violente à la musique orchestrale qui se cristallisera sous l'action d'une force extérieure. Finalement, le chant relance la sémiotique en faisant de la voix un espace sensible pour autrui.

En somme, on reconnaît une voix au texte littéraire lorsque celle-ci se fonde sur une expérience esthétique du paysage sonore, qu'elle suggère diverses façons d'habiter celui-ci et qu'elle chante librement et avec émotion une habitation du monde. C'est ainsi que le texte littéraire, en s'inscrivant dans la mouvance sémiotique de la voix, fait de la position esthétique un passage nécessaire à la position éthique de la voix.

Mots-clés: VOIX, MUSIQUE, PAYSAGE SONORE, TEXTE, LITTÉRATURE, SÉMIOTIQUE, ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE

INTRODUCTION

Some day, I hope, there will be a really substantial book about the relationship between the art of words and the art of sound, though I doubt if I, whose approach to both arts has always been highly empirical, will ever be sufficiently qualified to write it. Such a book ought to be addressed to the ordinary reader and listener, who have, or has, a right to intelligible answers to questions about beauty and meaning, as also to the resolution of confusion about the literary intentions of music and the musical intentions of literature. (Burgess 1982:9)

Récemment, les études littéraires ont amorcé un changement épistémologique, délaissant le discours formel sur le langage pour une réflexion tenant compte des données sensibles du langage. C'est ainsi que la question de la voix est devenue incontournable pour la recherche sur l'esthétique du langage. Dans les années 60, le structuralisme avait imposé le modèle de la linguistique aux études littéraires qui concevaient dès lors le texte comme une entité autonome, comme une structure close et déterminée par la langue. À la fin des années 70, la critique du structuralisme, qui se situait dans le prolongement des écrits de Mikhaïl Bakhtine, a permis l'émergence de la philosophie du langage ou encore de la pragmatique du langage qui conçoit le langage et le texte comme l'action d'une parole. La notion d'énonciation, qu'avait définie Benveniste quelques années plus tôt, a ouvert une problématique de l'identité des sujets parlants, révélant notamment que ceux-ci ne constituent pas une société homogène, comme le laissaient entendre les théories linguistiques¹, mais des sociétés hétérogènes, morcelées et très complexes. La notion d'énonciation nous a préparés au phénomène très contemporain de la mondialisation, du choc des cultures et des

¹ D'un point de vue strictement linguistique, pour que la langue puisse être un moyen de communication efficace, il faut que la société qui la parle soit homogène. L'étude de la langue, contrairement à l'étude de la parole, ne tient pas compte des classes sociales, des écarts géographiques, de l'âge des locuteurs et de leur appartenance culturelle.

mouvements migratoires. Ce glissement épistémologique, de la langue à la parole, a fait ressortir cette chose curieuse, marginale, dont l'usage est souvent métaphorique et qui n'a pas encore reçu de définition formelle en sciences du langage. Cette chose que j'étudierai ici est ce qu'on nomme la voix.

Qu'est-ce que la voix? Le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés (1979) n'a aucune entrée lexicale sous le mot « voix ». Quant au *Nouveau Petit Robert* (1995:2410), ce dernier définit la voix comme l'« ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales ». Herman Parret, dans le plus important ouvrage sur la voix depuis les dernières publications de Paul Zumthor, écrit que « la voix, dans le lexique de tous les jours, est avant tout l'aptitude ou la faculté d'émettre des sons » (2002:36). Que l'humain crie, rie, balbutie, chuchote, marmonne, parle ou chante, on lui reconnaît sans cesse une voix. Qu'est-ce qui distingue alors l'émission de sons chez les humains des autres sons? Si, comme le rappelle Herman Parret, « la parole humaine est de par son essence *vocale* » (2002:23), la *vocalité* semble être exclusive à l'humain. Parret relève chez Aristote deux caractéristiques qui *humanisent* la voix. Premièrement, à l'encontre de tous les bruits, la voix est chargée d'une signification potentielle, elle « s'installe là où le sens est en train de naître » (Parret 2002:29). Deuxièmement, la voix, dans son rapport à l'ouïe, doit être constituée de certaines qualités sonores afin d'être reconnue comme voix. Selon Parret, « La voix porte, de par ses qualités intrinsèques, des signifiés de mots ou d'autres séquences discursives: elle évoque en plus une beauté certaine, là où la concordance de la voix et de l'ouïe est euphonique, symphonique ». Ainsi, la voix serait à la fois « sémantisée et esthétisée » (Parret 2002:26).

Parret définit trois étapes de la voix: la « *voix d'avant le langage*, la *voix-parole* et la *voix d'après le langage* » (Parret 2002:31). La première étape réunit toutes les manifestations de la voix telles que le balbutiement et le cri. La voix est alors asémantique et porte les traces du corps. À la deuxième étape s'ajoutent les émissions vocales porteuses de sens. La voix passe alors dans le domaine de la linguistique. La troisième étape est d'ordre esthétique: la voix se gonfle pour devenir chant. La voix entre alors dans le domaine de la musique. Ces trois étapes de la voix montrent que l'étude de la voix est nécessairement

multidisciplinaire. Herman Parret propose à cet effet de nommer « *phono-esthétique* » (Parret 2002:37) l'étude pluridisciplinaire de la voix qui tiendrait compte des trois étapes de la voix. La voix attire vers elle nombre de travaux de diverses disciplines notamment la psychanalyse (Vasse, Poizat, Rosolato), la philosophie (Derrida, Agamben, Court, Parret), la sémiologie (Barthes). Cependant, la voix n'a pas encore reçu de définition stable et générale qui intégrerait l'ensemble des définitions actuelles. Peut-être que sa force d'attraction vient justement du fait qu'elle n'est la chasse gardée d'aucune discipline.

En études littéraires, la voix pose un problème important. La voix est-elle un objet autonome ou est-elle condamnée à s'identifier avec la parole, avec l'énonciation, avec la narration? Aussi, comment tenir compte de la *vocalité* de la parole, c'est-à-dire de ses qualités sonores? Louis Marin (1981:157) pose justement la question de la vocalité de l'écriture: « est-il possible d'écrire *de* la voix? Comment écrire la voix pour qu'elle se laisse entendre quand tu liras? ». Les études littéraires sont de plus en plus sensibles à la voix, mais se limitent trop souvent à la description de « *phonotextes* », selon l'expression de Jean-Pierre Martin (1998:11) dans un ouvrage consacré à l'étude de la voix dans le nouveau roman. La question consiste à savoir par quel moyen pouvons-nous décrire cette écriture de la voix ou, mieux encore, par quel moyen pouvons-nous décrire *l'effet de la voix sur l'écriture*?

1 Lire cette voix qu'on ne saurait voir

En études littéraires, la notion de voix renvoie généralement à celle de voix narrative. En effet, dans *Discours du récit. Essai de méthode*, Gérard Genette consacre un chapitre entier à la voix, dans lequel il identifie la voix à l'instance narrative. La voix est dite soit *extradiégétique* lorsqu'elle se situe à l'extérieur des événements racontés, soit *intradiegétique* lorsqu'elle se situe à l'intérieur des événements racontés. Aussi, la voix est dite soit *homodiégétique* lorsque la *focalisation* se fait sur l'instance narrative elle-même, c'est-à-dire que l'information est donnée du point de vue du narrateur, soit *hétérodiégétique* lorsque la focalisation se fait sur un personnage autre que le narrateur, c'est-à-dire quand l'information est donnée du point de vue d'un personnage autre que le narrateur. Les termes qu'emploie Genette pour décrire la voix narrative, comme la « focalisation » et le « point de vue », appartiennent à la modalité du visible. La voix, chez Genette, donne l'information dans une

logique propre à la vision plutôt qu'à l'audition, c'est-à-dire qu'elle donne davantage à voir ce qu'elle raconte qu'elle ne se fait entendre. La narratologie classique laisse en marge l'aspect sonore de la voix et la modalité de l'audible qui ne sont pas seulement sensoriels, mais également fonctionnels dans le texte. Or, une étude littéraire de la voix doit tenir compte de sa sonorité, puisqu'il s'agit de sa qualité sensible. Suivant le médiéviste Paul Zumthor (1983), la modalité du médium a une incidence sur sa réception et sur son interprétation. Il faut donc prévoir que la modalité sensible de la voix puisse agir ou produire un effet sur l'écriture du texte. Pour appuyer cette affirmation, une lecture de la nouvelle « Un roi à l'écoute » d'Italo Calvino, un des textes les plus pertinents et des plus incontournables sur la voix, suggérera l'orientation théorique d'une sémiotique de la voix fondée sur l'expérience sensible du son. Malgré la longueur de la présentation, il ne s'agira pas ici de procéder à l'analyse du texte de Calvino, mais d'illustrer une pluralité d'aspects importants de la problématique de la voix, notamment la sonorité de la voix, l'instabilité de ce qu'elle représente et l'action qu'elle génère. Le texte de Calvino, tout comme l'*Essai sur l'origine des langues*, est un point de départ de ma réflexion et illustre avec éloquence le caractère instable et difficilement saisissable du son et de la voix. Cette illustration clarifiera la nécessité d'un appareil théorique vaste, mais souple, qui rendra compte des différents aspects de la voix.

1.1 Exploration de quelques aspects de la voix dans « Un roi à l'écoute » d'Italo Calvino

Faire appel à un texte littéraire en début d'introduction n'est pas une procédure habituelle. Il semble toutefois judicieux d'introduire les principaux aspects de la voix et du son par la nouvelle de Calvino qui, d'une part, est exemplaire des textes qui constitueront le corpus² et qui, d'autre part, suggèrent une nouvelle orientation du discours théorique sur la voix.

« Un roi à l'écoute » est écrit à la deuxième personne: une voix parvient à un roi qui ne prend jamais la parole. Ce roi n'assume jamais la subjectivité de l'énonciation, pas plus

² Ce texte devait initialement faire partie du corpus de la présente thèse. Toutefois, lors de l'examen doctoral, le comité d'évaluation a demandé le retrait de ce texte pour une raison strictement linguistique: l'auteur de la thèse ne maîtrise pas l'italien qui est la langue d'origine du texte.

que la voix qui ne se désigne jamais comme le sujet de l'énonciation³. D'entrée de jeu, la voix narrative indique que le roi est sur le trône, immobile jusqu'à sa mort, condamné à écouter les sons du royaume. Ainsi, le palais devient une immense oreille, une caisse de résonance, un espace sonore.

Le palais est une construction sonore qui tantôt se dilate, tantôt se contracte, tenue serrée comme par un noeud de chaînes. Tu peux le parcourir en te laissant guider par les échos, en localisant craquements, grincements, imprécations, en suivant à la trace souffles, bruissements, marmottements, gargouillements. (« Un roi à l'écoute »:66)

Cet espace sonore qu'est le palais évoque différents lieux (le château, la ville, un cachot) suggérés par la voix narrative afin que le roi, tout confiné qu'il est sur son trône, s'imagine en train de se déplacer. Cependant, un même bruit peut évoquer plusieurs lieux. Bien que l'information soit donnée par la voix, il n'y a pas de point de vue qui stabiliserait l'information que la voix transmet. En somme, plutôt que de régulariser l'information, la voix brouille les pistes en proposant plusieurs sources possibles aux sons qui résonnent dans le château.

Un tintement argentin ce n'est pas simplement une petite cuillère qui tombe de la soucoupe sur laquelle elle était en déséquilibre, c'est aussi un coin de table recouvert d'une nappe de lin avec des franges en dentelle, éclairée par une grande baie vitrée d'où pendent des tiges de glycine; un bruit sourd et souple, ce n'est pas seulement un chat qui bondit sur une souris, c'est aussi une soupente humide et moisie, interdite par des planches hérissées de clous. (« Un roi à l'écoute »:65-66)

L'identité des sons entendus dans le royaume n'est pas connue, tout comme l'identité de la voix narrative. On ne sait pas qui parle, pas plus qu'on ne sait d'où ça parle. La source demeure incertaine. La voix laisse entendre qu'elle serait objective, une voix extérieure, un phénomène sonore empiriquement observable, comme si elle était la voix d'une personne qui se cachait dans la salle du trône et qui s'adressait au roi. Puis, cette même voix suggère à l'inverse qu'elle serait une voix intime, la voix intérieure du roi, comme si le roi s'écoutait lui-même.

³ La posture du roi est semblable à celle de la personne à qui s'adresse cette voix désincarnée dans *Compagnie* de Samuel Beckett: « Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. Imaginer. » (*Compagnie*: 7).

Tu fais bien d'écouter, de ne pas relâcher un seul instant ton attention, mais sois convaincu de ceci: c'est toi-même que tu es en train d'écouter, c'est au fond de toi que les fantômes prennent voix. Quelque chose que tu n'arrives pas à te dire à toi-même cherche douloureusement à se faire entendre... Tu n'en es pas convaincu? Veux-tu une preuve certaine de ce que tous ces bruits viennent de l'intérieur de toi, non de l'extérieur?
Jamais tu n'auras une preuve absolue. (« Un roi à l'écoute »:72)

La voix est issue de plusieurs sources possibles. La voix n'est pas « partout et nulle part en même temps », elle se pose à la fois comme une voix extérieure au roi et comme une voix intérieure au roi. Il n'y a aucune indication voulant que le roi serait à l'écoute de sa propre voix ou de la voix de quelque d'autre. Cette voix occupe tout l'espace. Ce faisant, elle fait éclater le corps du roi en assimilant ce dernier à la structure sonore qu'est le palais: « Le palais est le corps du roi » (« Un roi à l'écoute »:66). En abolissant ainsi les frontières qui permettent à la voix de représenter quelque chose, le texte d'« Un roi à l'écoute » insiste sur la « richesse » d'une relation potentielle entre le son et son objet plutôt que d'identifier *de facto* l'objet de cet espace sonore, comme on peut le lire dans l'extrait suivant.

Es-tu en train d'imaginer la femme qui chante? Quelle que soit l'image que tu cherches dans ta fantaisie à lui attribuer, l'image-voix sera toujours plus riche. Tu souhaites certainement ne perdre aucune des possibilités qu'elle renferme; c'est pourquoi il vaut mieux te contenter de la voix, résister à la tentation de courir hors du palais et d'explorer la ville rue après rue, jusqu'à ce que tu aies trouvé la femme qui chantait. (« Un roi à l'écoute »:77)

D'une part, la voix invite le roi à se déplacer dans les lieux sonores qu'elle présente et, d'autre part, elle n'associe jamais un objet stable et déterminé à ces lieux sonores. Lorsque la voix suggère au roi que certains sons qu'il entend sont ceux d'une révolte, elle incite le roi à fuir le palais et à agir ainsi dans l'incertitude d'une représentation sonore suggérée par la voix. C'est alors que le roi se retrouve à l'extérieur, sans couronne, au milieu du tumulte, passant inaperçu.

Il n'y a plus de palais autour de toi, il n'y a qu'une nuit pleine de hurlements et de détonations. Où es-tu? Es-tu encore vivant? As-tu échappé aux auteurs de l'attentat qui ont fait irruption dans la salle du trône? L'escalier secret t'a-t-il ouvert le chemin de la fuite?
La ville a explosé, cris et flammes. La nuit a explosé, s'est renversée sur elle-même. Le silence et l'obscurité s'abîment en eux-mêmes et rejettent leur envers de feu et de hurlements. La ville se recroqueville comme une feuille qui brûle. Cours, sans couronne, sans sceptre, personne ne peut s'apercevoir que tu es le roi. (« Un roi à l'écoute »:82)

La nouvelle d'« Un roi à l'écoute » raconte ainsi que la déchéance d'un roi survient avec son immersion dans un espace sonore. La voix lui suggère différentes actions, en fonction des relations possibles entre le son et ce qu'il représente. Plus le roi est à l'écoute de la voix et plus celle-ci suggère des lieux, des personnes, des objets multiples.

Ne te fixe pas sur les bruits de ton palais, si tu ne veux y rester pris comme dans un piège. Sors! fuis! prends le large! Hors de palais s'étend la ville, la capitale du royaume, de ton royaume! Tu es devenu roi pour posséder non pas ce palais triste et sombre, mais la ville variée, bigarrée, pleine de vacarme, aux mille voix! (« Un roi à l'écoute »:73)

La voix suggère que le roi ne peut se fixer sur une représentation possible de l'espace sonore sans quoi il resterait pris dans le piège dans cet espace. Le roi doit s'ouvrir à toutes les représentations possibles et être à l'écoute de tout le royaume. Dans ce royaume sonore, mille voix retentissent et le roi n'est plus qu'une voix parmi d'autres⁴.

1.2 Une logique de l'audible

Comme le fait remarquer Michel Chion, « ainsi, tout son longuement écouté devient une voix. Les sons parlent » (Chion 1998:71). C'est précisément ce qui se passe dans la nouvelle d'Italo Calvino: un espace sonore génère une voix, qui est la voix narrative. La voix narrative s'enracine dans cet espace sonore où est immergé le roi et multiplie indéfiniment la relation possible entre le son et son objet. Il y a ainsi une logique qui sous-tend l'écriture d'« Un roi à l'écoute » et qui tient compte de la modalité de l'audible. Bien que l'audible ne s'oppose pas ici au visible⁵, il y a ici une différence importante entre une logique du visible et une logique de l'audible. Par exemple, en narratologie classique, la distance entre la voix narrative et la diégèse, ainsi que l'identification de cette voix aux éléments diégétiques, régularisent la lecture. Dans le texte d'« Un roi à l'écoute », l'idée même d'une distance entre la voix et ce qu'elle suggère est caduque puisque la narration n'est pas donnée selon un

⁴ L'opéra *Le roi Roger* du compositeur polonais Karol Szymanowski, raconte cette même histoire, celle du roi de Naples qui, sous l'impulsion de la voix *dionysiaque* d'un berger, abandonne la couronne pour se confondre avec ses sujets.

⁵ Raymond Court, dans *Le voir et la voix*, argumente que les modalités du visible et de l'audible sont complémentaires puisque l'oeil, par moment, peut entendre tandis que l'oreille, à un autre moment, peut voir.

point de vue. La voix n'y a pas d'identité stable puisqu'elle peut être à la fois la voix du roi, comme celle de toute autre personne ou de toute chose dans le royaume. La narratologie classique⁶ reconnaît à la voix une identité stable dont la source est clairement repérable soit à l'extérieur soit à l'intérieur de l'espace diégétique. Quant à la voix dans « Un roi à l'écoute », elle est en soi un espace qui abolit les frontières entre l'intériorité et l'extériorité. La narratologie répond aux questions *qui parle?* et *d'où ça parle?* puisqu'elle conçoit la relation entre la voix narrative et la diégèse dans une logique du visible en tentant de révéler la source et la location de la voix. Or, un texte écrit dans une logique de l'audible ne permet pas de répondre à ces questions, car la voix, comme événement strictement sonore, n'a pas d'origine identifiable avec certitude.

Ce serait une erreur de croire que le texte d'« Un roi à l'écoute » soit un rejet de la modalité du visible. En effet, la différence entre le visible et l'audible en littérature ne devrait pas s'opposer à l'instar de la figuration et de la non-figuration. Il faut situer la question de l'audible et du visible non plus dans un rapport binaire, mais à l'intérieur d'un mouvement sémiotique⁷: le visible et l'audible sont des modalités de signes dont l'expérience sensible produit des effets différents pouvant être complémentaires. On évite ainsi le piège d'une simplification à outrance de la relation entre le visible et l'audible. Plus subtilement, le texte d'« Un roi à l'écoute » questionne la représentation liée à l'information diégétique et déplace la problématique de la représentation, qui appartiendrait à une logique du visible, vers une problématique de la sémiologie vocale qui s'inscrirait dans une logique de l'audible. D'une part, il importe de reconnaître la spécificité de la modalité de l'audible et de sa logique qui sous-tend l'écriture. Dans « Un roi à l'écoute », le contenu diégétique s'annule puisqu'aucune image suggérée par la voix narrative n'est retenue définitivement pour illustrer

⁶ Il ne s'agit pas ici de critiquer ou encore moins de rejeter la narratologie classique en lui opposant un modèle qui tiendrait compte de la modalité de l'audible. Je tiens simplement à souligner qu'il y a ici une différence importante entre une logique du visible et une logique de l'audible, et que cette dernière, à l'époque où la narratologie a été mise en plan par Gérard Genette, n'était pas dans l'horizon épistémologique des théoriciens. Toutefois, une thèse qui définit la voix comme le prolongement d'un signe auditif dans le texte littéraire doit, à juste titre, insister sur la modalité de l'audible et sur sa logique qui sous-tend l'écriture d'un texte comme celui d'« Un roi à l'écoute ».

⁷ Je reviendrai plus loin dans cette introduction sur la notion de la sémiologie qui fait l'objet d'une présentation détaillée dans le deuxième chapitre.

la source de la voix et pour l'identifier. Il en résulte que le contenu diégétique est éphémère et changeant. Il n'y a que la voix narrative qui soit permanente en occupant tout l'espace, absorbant du même coup la diégèse et en relançant indéfiniment son avancée. D'autre part, il faut accepter que la logique de l'audible spatialise différemment le texte que ne le fait la logique du visible. La voix narrative occupe tout l'espace du texte, un espace à la fois intérieur et extérieur dans lequel celui qui écoute s'immerge malgré lui et s'y déplace constamment, suivant les nombreuses suggestions de la voix. Dans une logique de l'audible, on reconnaît la voix non pas à ce qu'elle dit, mais à l'effet qu'elle produit. Le médiéviste Paul Zumthor écrivait justement que « la voix ne décrit pas; elle agit, abandonnant au geste le soin de désigner les circonstances » (Zumthor 1983:54).

Dans « Un roi à l'écoute », la voix narrative se confond à l'espace sonore et suggère ce que pourrait représenter chaque son de cet espace. En ce sens, elle est un paysage sonore, pour reprendre l'expression *soundscape* de F. Murray Schafer, qui retarde indéfiniment la représentation d'un objet déterminé. La voix est un espace dans lequel se trouve le roi et qui suggère un ensemble indéterminé de lieux dans lesquels le roi pourrait se trouver sans jamais y être fixé. Cette voix narrative ne raconte ni n'affirme quelque chose. Elle ne fait que suggérer les événements possibles du récit. La diégèse n'est pas encore proprement constituée: il n'y a pas d'histoire, mais une promesse d'histoire sans cesse renouvelée.

Formellement, dans une logique de l'audible, le texte est travaillé de l'intérieur par l'action d'une voix narrative qui, parce qu'elle est issue d'un espace sonore, ne régularise plus aucune information, plonge la représentation dans l'incertitude et retarde ou relance indéfiniment la diégèse. À partir de cette brève lecture d'« Un roi à l'écoute », il est possible de relever trois aspects observables de cette logique de l'audible qui sous-tend la voix narrative. Premièrement, la voix s'enracine dans un espace sonore qui n'a pas de frontière. Deuxièmement, la voix suggère un ensemble indéterminé d'objets que pourrait représenter l'espace sonore, sans jamais se fixer à une seule représentation. Troisièmement, en fonction de ce que pourrait représenter l'espace sonore, la voix génère une action. Ces trois aspects pragmatiques de la voix narrative que sont 1) un espace sonore, 2) une pluralité d'objets possibles de l'espace sonore et 3) une action, peuvent correspondre à la définition peircienne

du signe, permettant ainsi l'esquisse d'une sémiotique de la voix. En effet, chez Peirce, le signe est constitué du *fondement*, de l'*objet* et de l'*interprétant*⁸. Le fondement est un ensemble de qualités indistinctes et prises pour elles-mêmes. Les qualités de l'espace sonore seraient ici le fondement de la voix. L'objet est l'ensemble de ce que pourrait représenter cet espace sonore. L'interprétant est l'action générée ou l'effet produit par la voix qui consolide la relation entre le fondement et l'objet⁹. La voix est ici un signe qui se saisit de l'espace sonore pour en suggérer un certain nombre de représentations possibles, afin d'agir à l'intérieur de cet espace sonore en fonction de la représentation retenue. L'incertitude maintenue par la voix, dans le texte d'« Un roi à l'écoute », est la caractéristique d'une voix *iconique*¹⁰, c'est-à-dire que l'objet du signe vocal n'est pas encore déterminé, qu'il est virtuellement contenu dans le fondement. Le signe générera alors une action à partir d'une relation hypothétique entre le fondement et l'objet. Dans « Un roi à l'écoute », l'action que génère la voix est la fuite du roi hors du château, à la recherche de la source sonore, ce qui conduira à sa chute puisque la source sera toujours inconnue. En somme, parce qu'elle est une relation sémiotique entre un fondement sonore en relation avec un contenu instable, indéterminé et incertain, la voix agit dans le texte comme un interprétant du son et, en ce sens, rend manifeste la logique de l'audible qui sous-tend l'écriture du texte.

Voilà les aspects théoriques dont une sémiotique de la voix devra tenir compte. Ce sont précisément ces aspects qui seront recherchés dans les textes littéraires qui constitueront le corpus de cette thèse.

⁸ Une discussion plus complète de la sémiotique peircienne sera présentée au deuxième chapitre.

⁹ Il ne faut pas confondre l'interprétant avec l'interprète. Ce dernier est une personne alors que le premier est une fonction du signe.

¹⁰ Je définirai la relation iconique de façon plus détaillée au deuxième chapitre.

2 Le corpus

Les textes qui constituent le corpus de cette thèse sont, dans l'ordre où ils seront étudiés, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* d'Antoine Volodine¹¹ (1998), *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot¹², *Vie secrète* de Pascal Quignard (1998), *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette (2000) et *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess¹³ (1962). Ces textes, qui appartiennent à diverses époques, nationalités et genres littéraires, ont été écrits par un compositeur comme Burgess, par des musiciens de formation comme Quignard et Chaurette, ou par des mélomanes comme Volodine et Diderot. Ce sont des textes sensibles à l'environnement sonore, à la sonorité de la voix, à notre manière d'agir et d'être dans l'espace du son.

2.1 Cinq interprétants de l'espace sonore

Ces textes ont ceci en commun avec la nouvelle d'« Un roi à l'écoute »: leur écriture appartient, en prédominance, à une logique de l'audible et présente les trois aspects de la voix, la prédominance d'un aspect sur un autre variant suivant l'oeuvre. Ce sont des textes de voix qui, tour à tour, présentent des voix sonores (*Post-exotisme*), des voix sociales (*Neveu*), des voix rythmées (*Vie secrète*), des voix autoritaires (*Petit Köchel*), des voix charnelles (*Clockwork*). Ces voix agissent dans le texte comme différents interprétants, au sens de Peirce, d'un espace sonore. Je me limiterai ici à une présentation du corpus en relevant les aspects de la voix qui ont été identifiés à la lecture d'« Un roi à l'écoute ». Je démontrerai plus loin dans cette introduction comment l'ensemble du corpus s'intègre dans le mouvement de la sémiologie, rétroactivement, révèle la cohésion du corpus.

¹¹ Des extraits de romans de Volodine ont été mis en musique par Denis Frajerman et réunis sous le titre: *Les suites Volodine*. Frajerman a d'ailleurs composé sur un texte original de Volodine une pièce intitulée: *Vociférations*.

¹² Le cas du *Neveu de Rameau* est particulier. Il a été écrit à partir de 1756, mais n'a jamais été publié du vivant de Diderot. Il a d'abord été publié en Allemagne dans une traduction de Goethe en 1805 et n'a paru, dans sa version originale, qu'en 1891.

¹³ Anthony Burgess a été compositeur et pianiste avant de se mettre pleinement à l'écriture, à l'âge de 42 ans. Il a composé plus d'une centaine d'oeuvres dont trois symphonies. Il a publié plusieurs articles sur la musique et sur la littérature et, comme professeur d'anglais, il a écrit quelques ouvrages sur les langues.

Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze d'Antoine Volodine décrit une prison comme un espace sonore à l'intérieur duquel des prisonniers politiques créent une littérature vocale, dite post-exotique, qui se transmet de cellule en cellule. Le son des voix post-exotiques forme un espace sonore à l'intérieur duquel les *prisonniers-poètes* constituent une communauté, un « entre soi », qui n'existe que dans l'espace sonore de ces voix. Cet espace sonore diminue de plus en plus jusqu'au rôle du dernier prisonnier. Dans *Le post-exotisme*, plutôt que d'exprimer la liberté, ces voix deviennent elles-mêmes un espace de liberté. La voix narrative a la particularité de se joindre aux voix post-exotiques et de vibrer dans cet espace sonore qu'elle décrit. Elle est une immersion dans la sonorité des voix post-exotiques et agit à l'intérieur de cet espace sonore. En ce sens, la voix narrative est un interprétant qui met l'accent sur le fondement sonore des voix post-exotiques.

Le neveu de Rameau est d'abord le monologue d'un philosophe devisant avec lui-même et qui évoque la rencontre du neveu du compositeur Jean-Philippe Rameau. Le texte devient alors un dialogue étrange entre le philosophe désigné par *Je* et le neveu désigné par *Lui*, comme si la voix du neveu se faisait toujours entendre indirectement par l'intermédiaire de la voix du philosophe-narrateur. La voix du neveu se présente alors comme une partie intégrante de la voix narrative. Le neveu est un pantomime qui imite la musique du 18^{ième} siècle à laquelle il associe un nombre indéterminé de voix sociales. La voix du neveu ne se réduit pas à une seule voix, elle n'est pas la voix d'un corps dont l'identité est stable et déterminée: elle est la voix plurielle de la musique, elle est l'objet du signe musical. Quant à la voix narrative, elle est un interprétant de l'espace sonore du 18^{ième} siècle et se laisse infléchir ou décentrer par la voix du neveu qui suggère diverses habitations inhabituelles de cette musique.

Vie secrète a la particularité de faire du silence le fondement sonore de la voix, ce qui a pour effet de fragmenter la voix narrative. Dans le silence, toutes les voix sont possibles, aucune voix n'a prédominance sur une autre pour se faire entendre. Le texte présente de cette façon un nombre indéterminé de voix narratives qui agissent chacune comme un interprétant du silence. En effet, certaines voix racontent la relation adultère entre un violoniste, qui assume alors la narration, et sa professeuse de musique. D'une voix à l'autre, on apprend que

les cours de musique deviennent en fait des cours de silence. C'est dans le silence que la relation adultère peut être vécue parce ce que cette vie amoureuse est une « *Vie secrète* ». D'autres voix portent sur l'amour, la lecture, le silence, la musique et se présentent sous la forme d'une anecdote ou d'un récit. Dans cette succession de voix, celles-ci s'enchevêtrent, fusionnent, disparaissent puis reviennent. Ainsi, la voix narrative agit comme le rythme des voix du silence: chaque voix est la réminiscence d'une voix passée et l'attente d'une voix à venir. C'est dans ce rythme des voix que se construit l'objet du silence.

Le Petit Köchel de Normand Chaurette est une dramaturgie qui met en scène quatre voix, celles des quatre mères — deux musiciennes et deux musicologues — d'un même enfant qui se terre dans le sous-sol, qu'on n'entend pas, qu'on ne voit pas, mais qui agit sur l'ensemble des voix de ses mères. En effet, la voix du fils est une voix autoritaire qui force les mères à répéter en tout point les paroles qui ont été dites avant sa mise à mort et avant la communion de sa chair. Les mères incarnent la voix de leur fils, ce qui a pour effet de les maintenir captives dans la circularité d'un rituel qui n'est plus enraciné dans un espace sensible et qui ne génère plus d'émotion. La voix du fils est une voix abstraite, un interprétant qui ne repose plus sur un fondement sensible et qui se prend lui-même comme l'objet du signe. La voix du fils agit alors comme une force contraignante sur la collectivité.

A Clockwork Orange présente une voix narrative dont l'identité est beaucoup plus stable que celle des autres voix du corpus. Cette voix narrative est celle d'un personnage, Alex, dont le corps s'immerge dans l'espace sonore de la musique orchestrale. L'expérience sensible de cette musique génère une émotion qui se manifeste par une série d'actions violentes. Cette violence est décrite par la voix narrative au moyen d'un dialecte particulier, le « nadsat talk », dont le lexique s'apparente au lexique d'une langue slave. Le « nadsat talk » donne une épaisseur à la voix narrative, lui donne une corporéité que les autres voix du corpus n'ont pas. Ainsi, la voix narrative agit comme l'interprétant de l'espace sonore de la musique orchestrale: la violence que génère cet interprétant détermine l'objet de cette musique. Une autre particularité de la voix narrative est qu'elle agit sous le mode vocatif, c'est-à-dire qu'elle interpelle un auditoire non défini, comme si elle devenait l'espace sonore pour autrui lorsqu'elle-même est déracinée de son fondement sonore.

2.2 Faire appel à la musique comme expression de la priméité de la voix

Les textes du corpus ont ce point en commun: ils font tous appel à la musique. Comme je le démontrerai plus loin dans cette introduction, une sémiotique de la voix ne peut se construire sans tenir compte d'une réflexion sur le signe musical, puisque, dans tous les textes du corpus, la question de la voix est intimement liée à celle de la musique. Il sera donc nécessaire d'intégrer la problématique de la voix à l'intérieur d'une problématique plus large de la relation entre le texte littéraire et la musique. Pourtant, dans sa thèse de doctorat portant sur une phénoménologie de la voix chez Louis René des Forêts, Sarah Dominique Rocheville écrit que la voix n'a rien à voir avec la musique:

On s'étonnera peut-être de cette précision qu'il m'importe d'apporter: la voix, telle que je l'entends, n'a rien à voir avec la musique. Et bien que des Forêts ait usé pleinement de la parenté musicale que la voix instaure presque naturellement dans l'esprit, on ne saurait y voir qu'un travail associatif ou mimétique qui se trame autour de la composition formelle. Les mots ne sont pas des sons, quoiqu'en pensent Schubert et certains romantiques. Les dièses, les bémols, les staccatos n'expriment pas les accidents poétiques ou les hiatus de la pensée. La musique ne prend pas le relai de l'ineffable, la mélodie ne renvoie pas au sens d'un vers. La référence musicale, inutile d'insister, « n'enchanté » en rien le texte poétique. Alors que la voix du texte s'appuie dans une large mesure (que je tenterai de préciser) sur le littéral, la musique d'un texte, elle, m'apparaît en tout point métaphorique. (Rocheville 2004:37-38)

Rocheville a raison de vouloir prendre ses distances de la méthodologie comparatiste qui tombe dans le piège d'un parallélisme de structure entre une forme musicale et une forme littéraire, sans toutefois problématiser la présence de la musique dans le texte. Ce qui irrite Rocheville c'est la démarche comparatiste qui a tendance à enfermer le texte littéraire dans le discours formaliste de la musicologie. Pour Rocheville, s'il y a une proximité entre la musique et la littérature, celle-ci serait « idéale », au sens phénoménologique du terme, et n'existerait qu'au niveau du commentaire qui crée une analogie entre le texte et la musique¹⁴.

¹⁴ Cette proposition est exploitée sérieusement par Frédérique Arroyas dont la thèse sera présentée au premier chapitre.

J'aimerais d'abord poser que la musique qui apparaît dans l'oeuvre littéraire (contrairement à une partition musicale) ne constitue pas un espace de résonance de la voix (elle n'apparaît pas comme phénomène), mais plutôt comme le point d'ancrage, une référence, comme si le musical devenait l'*illustration* exemplaire de la perception de la voix. Le phénomène musical évoqué dans l'oeuvre littéraire tire sa phénoménalité de son évocation (*ex-vocare*), et non de sa donation. Ainsi, ce qui est donné dans le musical littéraire, c'est le souvenir d'une autre donation (celle de la voix donnée lors d'un concert auquel on aurait assisté) que l'on retrouve par analogie seulement. (Rocheville 2004:45-46)

Rocheville se situe dans une problématique phénoménologique de la voix et non pas, comme je le fais ici, dans une problématique sémiotique de la voix. Elle ne pose pas la très problématique question de la signification de la musique et de l'incidence de cette question sur l'écriture du texte littéraire, car cette question n'est pas pertinente en phénoménologie. Le signe musical, tel que le décrit la philosophe Suzanne Langer (1942) a la capacité d'associer à la musique un ensemble indéterminé de contenus possibles, sans qu'un seul ne soit établi de façon permanente. Pour Langer, la musique est un « symbole non consommé » (Langer 1942:240), c'est-à-dire un signe dont l'objet n'est pas encore fixé. Le fondement sonore de la musique est en relation avec un « jeu de contenus éphémères » (Langer 1942:240). Ici, cet appel à la musique est nécessaire pour bien comprendre le travail de la voix à partir d'une expérience de qualités sonores. La musique chez Langer n'a pas la capacité de discriminer un objet stable, justement parce que le fondement de ces signes est un espace sonore. Mais la musique reste malgré tout, pour Langer, un signe; il y a là une affirmation fondamentale. Et ce signe musical appartient à la catégorie phanéroscopique de la *priméité*.

Peirce reconnaît trois catégories phanéroscopiques: la priméité (qualité d'être premier), la secondéité (qualité d'être deuxième) et la tercéité (qualité d'être troisième¹⁵). La priméité est la catégorie de la virtualité, de la possibilité. La secondéité est la catégorie de l'existence factuelle, de la discrimination. La tercéité est la catégorie de la médiation, de l'habitude, du symbolique. Les trois catégories se présupposent les unes les autres suivant des règles précises. La tercéité, parce qu'elle est troisième, présuppose la secondéité et la priméité; la secondéité, parce qu'elle est seconde, présuppose la priméité; la priméité, parce qu'elle est

¹⁵ Une discussion plus approfondie de ces catégories sera présentée au chapitre 2.

première, existe pour elle-même. Les trois catégories ne sont pas étanches et le passage d'une catégorie à l'autre décrit ce que Peirce nomme la sémiologie ou le mouvement de la sémiologie. Ainsi, dire que le signe musical est un investissement de la sémiologie dans la priméité, c'est dire que la relation entre le fondement et l'objet du signe n'a pas encore d'existence factuelle et déterminée. Les textes littéraires du corpus font appel à la musique parce qu'elle est la manifestation de la priméité de la voix. Ils se saisissent de la musique pour parler de la priméité de la voix.

La priméité de la voix n'est pas un état primitif ou antérieur de la voix. Elle est difficile à saisir parce qu'elle est première: aussitôt qu'elle est distinctement saisie, elle devient seconde. En effet, l'objet du signe vocal, par une habitude conventionnelle, est rapidement sémiotisé¹⁶. Cette habitude conduit le signe vocal dans la tercéité et fait de la voix une langue. Notre apprentissage de la langue, ainsi que nos habitudes linguistiques nous rendent très peu sensibles au fondement sonore de la voix. Saisir la priméité de la voix devient ainsi un travail plus ardu. En faisant appel à la musique, les textes du corpus insistent sur l'aspect sensible de la voix (*Post-exotisme*), sur sa capacité à produire de nouvelles associations (*Neveu*), à relancer la sémiologie (*Vie secrète*), à générer une émotion (*Clockwork*), et critiquent toute forme symbolique qui ne se fonderait plus sur le sensible et qui cristalliserait la sémiologie dans la secondéité (*Petit Köchel*).

3 Le corpus théorique

L'ensemble des textes du corpus littéraire suggère un discours théorique qui, rétroactivement, lui confère une cohésion. Il ne s'agira pas ici d'écraser le texte littéraire sous le poids d'un lourd appareil théorique. Il s'agit de construire le discours théorique à partir de la lecture des textes littéraires qui, eux, contiennent virtuellement une sémiotique de la voix que le discours théorique rendra plus explicite. La lecture des textes du corpus suggère que le discours théorique tienne compte 1) de l'aspect sonore ou sensible de la voix,

¹⁶ Une langue est un ensemble fini de sons produits par l'appareil phonatoire, dont la combinaison est mise en relation avec un objet soit par une habitude normée soit par une convention propre à un temps et à un lieu donnés. La langue ne s'oppose pas à la voix, elle n'est qu'un spectre sonore de la voix déterminé par une habitude. La langue est un signe vocal qui arrive au terme de son avancée sémiotique, c'est-à-dire dans la tercéité.

2) de la capacité de la voix à multiplier indéfiniment les relations possibles entre les qualités sonores et ce qu'elles représentent et 3) de l'action et des effets de la voix dans le texte. Afin de bien comprendre la dynamique à l'oeuvre dans les textes du corpus, et de décrire la voix narrative comme un interprétant d'un espace sonore agissant comme une force structurante dans le texte, je me référerai à un corpus théorique que je divise en trois sémiotiques: une sémiotique générale, une sémiotique musico-littéraire et une sémiotique de la voix.

3.1 Une sémiotique générale

L'expression « sémiotique générale » peut être piégée dans la mesure où elle peut faire référence au projet sémiologique que Saussure a proposé dans son *Cours de linguistique générale* et que le structuralisme avait entrepris de réaliser. D'entrée de jeu, la difficulté que l'on rencontre avec la sémiologie c'est qu'elle conçoit le signe comme une relation binaire et abstraite entre des instructions phonétiques et des éléments de définition d'un concept. Or, cette définition ne permet pas de rendre compte de l'aspect sensuel de la voix. La voix, tel que le suggèrent les textes du corpus littéraire, requiert que l'on tienne compte de sa sonorité, de ses qualités sensibles. Le signe vocal est une positivité et, en ce sens, la sémiotique peircienne semble tout à fait appropriée pour la saisir. Selon la sémiotique peircienne, que je présenterai plus en détail au deuxième chapitre, le signe est une relation entre trois constituants: le fondement, l'objet et l'interprétant, qui appartiennent respectivement aux catégories phanéroscopiques de la priméité, de la secondéité et de la tercéité. Le fondement du signe vocal, parce qu'il est premier, serait l'ensemble des qualités sensibles de la voix, sa sonorité. L'objet, parce qu'il est deuxième, serait cette chose non encore définie que le signe vocal met en relation avec les qualités sonores de la voix. L'interprétant, parce qu'il est troisième, est une action qui détermine et qui consolide la relation entre le fondement et l'objet du signe vocal et devient le fondement d'un signe ultérieur. Ce qu'il faut retenir ici c'est que l'objet du signe, ou plus particulièrement l'objet du signe vocal, n'est pas connu d'avance et n'a pas d'existence préalable puisqu'il est construit par l'action générée par l'interprétant du signe que Peirce, dans une refonte des constituants du signe, nomme

*l'interprétant dynamique*¹⁷. Ainsi, toute action du signe repose sur une expérience sensible et devient elle-même le fondement sensible d'un nouveau signe. L'action de la voix se fonde sur une expérience esthétique du son et, ultérieurement, devient le fondement d'un autre signe voire d'une autre voix¹⁸. La sémiotique peircienne est une philosophie ou, plus exactement dans l'esprit de Peirce, une logique des signes.

La sémiotique peircienne ne sera pas un canevas pour l'analyse des textes, elle agira plutôt comme une basse continue, c'est-à-dire qu'elle générera les harmoniques qui serviront d'assises à l'analyse du corpus qui, de chapitre en chapitre, tracera le fil mélodique d'une sémiotique de la voix. De cette sémiotique, je retiendrai d'abord ce principe que tout signe et, plus spécifiquement ici, le signe vocal, est issu d'une expérience sensible et qu'il génère une action sensible. Je retiendrai ensuite cette notion de la *sémiosis* qui décrit la mouvance des signes et particulièrement la mouvance du signe vocal dans le temps et dans l'espace. Le signe vocal se définit ainsi par sa capacité à relancer le mouvement de la sémiose en devenant le fondement d'un signe ultérieur.

3.2 Une sémiotique musico-littéraire

Puisque tous les textes du corpus font référence à la musique, il devient incontournable que l'étude de la voix, dans cette thèse, se situe dans le prolongement des récents travaux sur la relation entre le texte littéraire et la musique. Dans son article sur *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, Jean Fissette fait appel à la définition du signe musical chez la philosophe Suzanne K. Langer. La musique, selon Langer, serait un signe dont l'objet se fusionne à la musique. Plutôt que de rejeter, comme l'a fait le critique musical Édouard Hanslick, la possibilité que la musique puisse signifier quelque chose, Langer affirme que le signe serait en relation avec un « jeu de contenus éphémères » (1942:240), c'est-à-dire que le

¹⁷ Dans cette nouvelle formulation des constituants du signe, que je présenterai au deuxième chapitre, *l'interprétant dynamique* génère une action qui détermine *l'objet dynamique*.

¹⁸ On a ici la parfaite illustration du dialogisme tel que le définit Mikhaïl Bakhtine. En effet, suivant le principe dialogique, toute parole est le prolongement d'une autre parole à l'intérieur d'une interaction verbale ininterrompue: « Toute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc. » (Bakhtine 1929:105)

signe musical ne parviendrait jamais, de lui-même, à fixer une relation entre le fondement et l'objet: la musique serait un signe « non consommé » (1942:240). Jean Fisette, en comparant le signe musical chez Langer à la description peircienne du signe, propose que le texte littéraire puisse faire avancer le signe musical dans le mouvement de la sémiologie en stabilisant une relation entre la musique et son objet, en conférant à la musique une voix.

Il est pourtant nécessaire d'abord de poser la distinction entre un discours écrit qui parlerait de la musique, la prenant pour objet (le propos du musicologue ou du sémioticien, par exemple) et un autre discours qui, tout en parlant de la musique, laisserait cette dernière porter elle-même la voix qui, sur une scène fictive, assumerait l'énonciation; ce n'est qu'à cette condition que la formule que nous avons retenue comme titre de cet article, *faire parler la musique*, pourrait se justifier. (Fisette 1997:88, les italiques sont de l'auteur et je souligne)

Fisette introduit ici cette hypothèse centrale selon laquelle le texte littéraire serait cette « scène fictive » nécessaire à la musique afin qu'elle puisse devenir une *voix* qui assumerait « l'énonciation ». Cette voix investirait le texte et le structurerait de l'intérieur. De cette façon, la voix vient dynamiser la relation entre la musique et le texte littéraire qui, chez les comparatistes, est souvent décrite comme une relation binaire. Dans cette thèse, la relation entre la musique et le texte sera triadique. Cette hypothèse de travail, que je nomme respectueusement l'hypothèse Langer-Fisette, permet de définir ou de concevoir la voix comme un passage de la musique vers le texte. L'objectif de cette thèse est de démontrer que l'écriture des textes au corpus serait fondée sur l'écoute de la musique ou sur l'écoute de l'espace sonore. Suivant le principe de la sémiologie, la voix serait issue d'une expérience esthétique de l'espace sonore de la musique et générerait une action à l'intérieur du texte littéraire. Ainsi, chaque texte du corpus sera une étape différente ou un instant différent de la voix dans le mouvement de la sémiologie. L'ordre des textes ne répondra pas à une logique chronologique, mais à la logique de la sémiologie. Il s'agit donc d'étudier 1) le fondement musical de la voix en relation avec 2) l'objet de la voix que détermine 3) l'action de la voix à l'intérieur du texte littéraire. Ainsi, étudier la voix consiste à décrire sa mouvance, de la musique vers la parole littéraire.

Le point de départ de la sémiologie vocale est son fondement sonore. Il s'agit d'un espace sonore dont les qualités sensibles définiront ce que Raymond Murray Shafer nomme

un paysage sonore, expression qui est la traduction de l'anglais *Soundscape*. Cette notion de paysage sonore, qu'on ne retrouve pas dans la majorité des textes théoriques sur la relation entre le texte littéraire et la musique, sera fondamentale pour comprendre la logique de l'audible qui sous-tend l'écriture et pour saisir le fondement sonore de la sémiologie vocale. Pour Shafer, qui est lui-même compositeur, il est possible de saisir la musique autrement que par ses qualités formelles afin de décrire la façon dont elle détermine ou façonne un environnement sonore. La notion de paysage sonore implique une immersion nécessaire du sujet dans le son: on ne se situe pas devant un paysage sonore, mais à l'intérieur de celui-ci. Dans les textes du corpus, la voix narrative est celle d'un sujet immergé dans un paysage sonore: elle fait partie de ce paysage sonore et en est influencée. La voix est ainsi émise de l'intérieur d'un paysage sonore, le prolonge dans le texte et suggère différentes façons d'y agir et d'y être dans, ou différentes façons de l'habiter. L'habitation est précisément un effet pratique de la voix qui détermine l'objet dynamique de la musique. La musique peut produire de la signification dans la mesure où elle devient d'abord un paysage sonore dont l'habitabilité, c'est-à-dire l'ensemble des habitations possibles du paysage sonore, relance le mouvement de la sémiologie, génère de nouvelles voix qui agiront comme les interprétants dynamiques du paysage sonore.

3.3 Une sémiotique de la voix

L'expression « sémiotique de la voix » renvoie ici à l'ensemble des travaux sur la voix qui, dans cette thèse, permettra d'explicitier cette sémiotique de la voix que contient virtuellement l'ensemble des textes du corpus. Je présente ici la synthèse de quatre ouvrages fondamentaux sur la voix: *L'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau, *Introduction à la poésie orale* de Zumthor, *Le voir et la voix* de Raymond Court et *La voix et son temps* de Herman Parret.

Dans *La voix et son temps* d'Herman Parret, poser la question de la voix, c'est interroger les conditions pour qu'un langage puisse produire de la signification. La voix n'est pas codée, comme la langue. Il y a bien sûr des règles d'usage de la voix mais celles-ci sont variables dans le temps et dans l'espace. Lorsqu'on parle, on cherche peut-être le sens d'une parole, le sens des mots choisis en fonction du contexte, mais on ne cherche pas le sens d'une

voix. Pour la linguistique d'appartenance saussurienne, comme pour la pragmatique du langage, le recouvrement du sens est donné comme la finalité de la communication. Dans *Esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Herman Parret rejette d'emblée ce « paradigme économique » des sciences du langage. La signification n'est pas une marchandise que l'on négocie à partir d'un code et de règles d'usage. Pour Parret, la voix signifie dans la mesure où elle s'offre à une expérience esthétique commune qui serait le fondement de ce que Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, nomme l'« être-ensemble ».

Il s'agit en effet de construire une théorie de la *qualité* de la voix, de son *aiesthèsis* comme éclat de sa subjectivité, comme ciment de l'être-ensemble dans la communauté, comme raison du sentiment de communauté. (Parret 2002:37)

Chez le médiéviste Paul Zumthor, il n'est jamais question du sens de la voix, mais d'une pratique de la voix, d'une manière d'agir et d'être par et dans la voix. Zumthor parle alors de la performance qui est l'action d'un corps faisant entendre une voix à un auditoire dans un temps et dans un lieu donnés. Tout ce qui accompagne la performance, c'est-à-dire le décor, le vêtement, etc., en détermine la théâtralité. Autrement dit, chez Zumthor, la signification d'une voix résiderait dans l'effet pratique que produit sa performance et qui en détermine la théâtralité.

Dans les textes du corpus, l'expérience esthétique du son génère une action du corps qui se manifeste par une performance vocale. La voix conserve la trace du corps qui l'émet: il y a une « corporéité généralisée de la voix » (Parret 2002:35). Parret apporte la nuance suivante: si la voix est toujours un *corps fait voix*¹⁹, elle n'est toutefois pas l'expressivité du corps.

¹⁹ L'expression « le grain de la voix » de Roland Barthes (1972) fait précisément référence à cette idée d'une manifestation du corps dans la voix.

Ce que l'on perçoit et sent quand une voix nous atteint, n'est pas une voix « libérée » du corps qui la profère, mais c'est le *corps* même *fait voix*. Et pourtant la voix est l'indécidable du corps. Elle naît de lui mais elle l'oublie, l'efface. Issue de son dedans, elle n'est pas pour autant son intériorité. Allant vers son dehors, elle n'est pas pour autant son expression. Il n'y a pas une intimité du corps que la voix représenterait au-dehors. Le corps *se fait voix* sans pour autant *s'exprimer* par la voix. (Parret 2002:29)

La voix est cette rencontre entre un *corps fait voix* et un « corps fait oreille » (Parret 2002:135). Elle est un *inter-corps* qui fonde ce que Raymond Court (1997:120) nomme la « chair de la voix ». La chair de la voix est la rencontre d'un corps parlant et d'un corps écoutant dans et par la voix. Si la voix signifie quelque chose, c'est parce qu'elle offre l'occasion d'une rencontre, la possibilité de fonder une manière d'être et d'agir ensemble. La performance vocale déterminerait ainsi une forme de socialité.

Cette conception contemporaine de la voix se situe, assez étonnamment, dans le prolongement de l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau. D'entrée de jeu, l'*Essai* pose la condition de la signification de la voix: si la voix génère un effet sur un auditoire, c'est parce qu'elle est d'abord une esthésie sonore. Cette esthésie de la voix, que l'*Essai* nomme les *accents* de la voix, est le signe d'un être sensible ou, puisqu'elle est indissociable de l'ouïe, est le signe qui nous « rappelle que ne sommes pas seuls » (1781:116). Dans l'*Essai*, cette sémiotique de la voix est mise en parallèle avec une sémiotique musicale. Ces deux sémiotiques, en fin de parcours, s'enchevêtrent au point où parler de la musique et parler de la voix, c'est parler de la même chose puisque la musique ne produira véritablement de la signification que si elle devient une voix et, inversement, la voix ne produira de la signification que si elle devient un chant.

Le chant, de par sa nature vocale, se fonde sur l'expérience esthétique d'un espace sonore: on ne chante pas si on n'est pas d'abord immergé dans le son. Le chant est probablement la performance vocale la plus théâtrale. Parret écrit à propos du chant qu'il est « l'au-delà du langage ». Je reprendrais cette expression à mon compte pour dire que le chant est l'au-delà du signe: le chant est une voix fortement esthétisée et, en ce sens, peut devenir le fondement d'un signe ultérieur. Le chant, chez Rousseau, comme chez Zumthor, est ce qui permet de sauver la voix de son mutisme et de relancer la sémiose vocale.

4 Remarques méthodologiques

Avant de terminer cette introduction, il est nécessaire d'attirer l'attention sur deux aspects méthodologiques de la thèse.

4.1 Cinq moments sémiotiques de la voix

La présente thèse n'est pas historique, mais théorique. Il ne s'agit pas d'une thèse sur l'ensemble de la production littéraire d'un ou de plusieurs auteurs. Il s'agit plutôt d'une thèse dont les textes du corpus ne seront pas étudiés en fonction de leur appartenance historique, sociologique, voire nationale, mais en fonction de leur apport à une sémiotique musico-littéraire de la voix. Dans un ouvrage récent qui, comme la présente thèse, propose une lecture de différents textes littéraires, Dominique Rabaté (1999) parle non pas d'*une* poétique de la voix, mais *des* poétiques de la voix: « il ne peut y avoir *une* poétique de la voix, et pas seulement parce qu'elle varie selon les auteurs. Plusieurs dynamiques coexistent et jouent ensemble, dans un même texte, selon les stratégies énonciatives mobiles » (Rabaté 1999:8). L'ouvrage de Rabaté étudie les stratégies discursives de différents textes, mais ne les intègre pas dans un ensemble complet. Il n'y a pas une conception d'ensemble de ces poétiques de la voix. Dans la présente thèse, il ne sera pas question de *poétiques* de la voix, mais d'une *sémiotique* de la voix et plus précisément d'une *sémiotique musico-littéraire* de la voix. Les textes du corpus ne sont pas étudiés pour eux-mêmes, individuellement et exhaustivement, par un appareil théorique, mais dans leur ensemble. La sémiotique musico-littéraire de la voix se construit dans un ensemble de textes de fiction et de textes théoriques. Chaque texte n'est qu'une sémiotique partielle de la voix. C'est pourquoi il est nécessaire de situer chacun des textes dans le mouvement de la sémiose vocale afin de bien marquer le moment sémiotique décrit par chaque texte. Parce qu'un texte met davantage l'accent sur un aspect particulier de la voix, la sémiotique musico-littéraire de la voix ne pourrait être exhaustive en se fondant sur un seul texte. Les textes du corpus constituent ainsi cinq interprétants différents de la voix ou cinq avancées de la voix dans un mouvement général de la sémiose.

4.2 Une logique abductive

La composition du corpus littéraire est déterminée à partir d'une réflexion théorique sur la voix, laquelle est elle-même issue d'une lecture d'un texte de fiction: « Un roi à l'écoute ». Ainsi, théorie et fiction se situent sur un même pied, à la différence que le texte théorique est un texte *sur* la voix et que le texte de fiction est un texte *de* voix, c'est-à-dire que le texte théorique est un savoir constitué et explicite sur la voix, tandis que le texte littéraire est un savoir virtuel ou une connaissance sensible de la voix. La méthodologie de la thèse sera fidèle à cette démarche, en situant la théorie et la fiction dans un dialogue où l'un prolonge l'autre et où se construit, au fil des analyses, une sémiotique de la voix.

Les textes du corpus ne seront pas considérés comme des objets d'étude à analyser à partir d'un appareil théorique qui, tel un métalangage, agirait comme une grille d'analyse afin de faire parler le texte littéraire. Mes études de maîtrise m'ont appris que le texte littéraire pouvait tout aussi bien poser et répondre à des questions d'ordre sémiotique, au même titre que les textes théoriques. L'analyse du corpus ne sera pas une application d'une théorie à un texte littéraire, mais plutôt une contribution d'un texte littéraire au savoir théorique. Le texte littéraire, un texte de voix, contient virtuellement une sémiotique de la voix que le texte théorique, un texte sur la voix, rend plus explicite. Le texte littéraire n'est donc pas soumis à la théorie, il participe avec la théorie au dialogue, à la construction d'une sémiotique de la voix. En ce sens, la démarche de la thèse sera abductive en ce que la sémiotique de la voix ne sera pas décidée d'avance par l'appareil théorique, mais qu'elle se construira à mesure de l'avancée de la thèse. Chaque texte littéraire sera ainsi une contribution à un savoir sur la voix qui se constituera au terme de la thèse.

5 Présentation des chapitres

La thèse se divise en sept chapitres, deux théoriques et cinq analytiques. Il ne faut pas comprendre que les chapitres théoriques construiront un appareil théorique complet pour l'appliquer dans les chapitres analytiques. Au lieu de cela, les chapitres théoriques questionneront le rapport entre la musique et le langage afin de dégager la notion de voix que les chapitres analytiques développeront par la suite. Chaque chapitre analytique portera sur un texte particulier du corpus et démontrera comment chaque texte s'inscrit dans le

mouvement de la sémiose vocale. Comme j'ai déjà présenté le corpus un peu plus tôt dans cette introduction, il s'agira ici de rendre plus explicite le fil conducteur entre les différentes analyses, de manière à bien présenter la problématique de la voix qui se construira d'un chapitre à l'autre.

Le premier chapitre fait le point sur la relation entre le langage littéraire et le langage musical. Il y sera question des poétiques musico-littéraires qui se structurent autour de la fonction poétique, telle que l'avait définie Roman Jakobson. La définition binaire du signe saussurien, qui est à la base de la fonction poétique, conduit ces poétiques à définir la relation musico-littéraire soit comme un parallélisme de structure (Arroyas 2001), soit comme une déconstruction du signe linguistique (Kristeva 1977). Ce chapitre me permettra de prendre mes distances par rapport à la conception structuraliste du langage qui ne ménage pas de place pour la voix.

Le deuxième chapitre propose une sémiotique musico-littéraire de la voix. Une longue présentation de la première et de la deuxième sémiotique de Peirce sera nécessaire afin de comprendre la dynamique du signe vocal. Ensuite, je présenterai la réflexion de Suzanne Langer sur le signe musical que Jean Fisette intègre à une sémiotique musico-littéraire. C'est à ce chapitre que je formulerai l'hypothèse Langer-Fisette sur la relation entre le texte littéraire et la musique. Le chapitre se terminera sur une lecture pragmatiste de *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau, qui présente une première véritable réflexion moderne sur la voix et une première définition du signe musical.

Le troisième chapitre présentera la notion de *paysage sonore*, au sens de Raymond Murray Schafer, dans laquelle se fond la musique et tout autre événement sonore comme la parole. Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* d'Antoine Volodine, le paysage sonore est un aménagement de l'espace carcéral dans lequel les prisonniers pratiquent une littérature orale. Cette littérature « post-exotique », telle une pièce musicale, est décrite comme un paysage sonore habité exclusivement par les prisonniers au nombre desquels se trouve un narrateur aux propriétés particulières: il est une voix qui se fond au paysage sonore et qui en détermine l'*habitabilité*, c'est-à-dire l'ensemble des qualités sensibles du paysage

sonore susceptibles de déterminer une manière d'être et d'agir ensemble dans l'espace sonore.

Le quatrième chapitre porte sur la *virtualité* de la voix dans *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot. Le personnage du neveu est protéiforme au point qu'il n'est représenté dans le texte que par une multitude de voix. Le neveu a la particularité d'imiter les voix musicales et sociales. Ce faisant, il suggère une relation entre la musique et la société. Les voix du neveu suggèrent de nouvelles formes d'*habitation* du paysage sonore qui bouleversent les manières habituelles d'agir dans le monde avant toute considération d'ordre éthique.

Le cinquième chapitre pose la question de la voix en relation avec le silence dans *Vie secrète* de Pascal Quignard. Comment conférer une voix au silence si celui-ci se définit comme une absence de qualités sonores? Il s'agit alors de définir le silence comme une *distentio*, au sens de Saint-Augustin, c'est-à-dire comme un point de passage entre deux voix. Ainsi, *faire silence*, c'est rythmer la mouvance sémiosique de la voix.

Le sixième chapitre emprunte à Paul Zumthor la notion de *performance* qui se définit comme la mise en action de la voix, afin de démontrer que *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette est une performance collective d'une voix qui contraint les corps parlant à s'unir et à se répéter. Ce texte est une critique de l'*esthétisation de l'être-ensemble* par la musique et questionne l'éthique d'une sémiose qui se déracine de son fondement sensible.

Le septième et dernier chapitre reprend la notion de performance pour définir la voix narrative, dans *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess, comme un *chant*. Ce chant est d'abord un interprétant de la musique orchestrale qui détermine une forme d'habitation du paysage sonore. Le chant est aussi un appel à l'autre lorsque le corps qui le produit ne peut plus, pour des raisons morales, habiter la musique, lorsque le corps n'a plus de lieu pour parler. C'est alors que la voix devient sensible, qu'elle devient un chant permettant la relance du mouvement de la sémiose.

6 Dernières remarques

La diversité du corpus n'est pas exceptionnelle puisque quelques ouvrages parus récemment sur la voix et sur la relation entre la musique et le texte littéraire présentent un corpus composé de textes de différents auteurs. Je pense aux ouvrages de Jean-Louis Pautrot *La musique oubliée* (1994), de Jean-Pierre Martin *La bande sonore* (1998) et à celui de Rabaté *Poétiques de la voix* (1999). La présente thèse a la particularité d'intégrer chacun des textes du corpus dans un mouvement sémiotique de la voix qui donne au corpus toute sa cohésion.

Cette thèse est une des premières à situer explicitement la problématique de la voix au cœur d'une sémiotique musico-littéraire. Elle ne prétend pas être ce livre qu'espérait Anthony Burgess sur la relation entre le texte et la musique, dont il est fait mention en exergue de cette introduction. Elle apporte néanmoins quelques réponses, d'ordre esthétique et éthique, à la question de l'*habitabilité* de la voix, c'est-à-dire la capacité de la voix à déterminer notre manière d'agir et d'être dans le monde.

CHAPITRE 1

LES POÉTIQUES MUSICO-LITTÉRAIRES

Introduction

Dans *L'homme nu*, Claude Lévi-Strauss écrit qu'à l'origine, le texte littéraire et la musique étaient réunis dans le mythe et qu'à la mort de celui-ci, au 18^{ième} siècle, le texte aurait hérité du sens, tandis que la musique aurait hérité de la forme du mythe. Depuis, les musiciens et les littéraires tentent de les fondre à nouveau.

En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe. En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipés des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprendrait mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le XVIIe ou le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours: l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant toujours vers la pluralité mais se désagrégeant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne à quoi le nouveau roman tente de remédier par un étalement externe, mais qui n'a plus rien à supporter. (Lévi-Strauss 1971:583)

Levi-Strauss se réfère, dans ce passage, à cette période attestée historiquement, où le rapport entre la langue, le texte, et la musique, a été mis au grand jour lorsqu'au 17^{ième} siècle, les musiciens ont commencé à composer des formes musicales qui s'affranchissaient de la langue. La musique cessait alors d'être un ornement de la langue et devenait un art autonome. Ce nouveau statut de la musique a été contesté par certains esthètes au nombre desquels se trouve l'abbé Batteux¹, pour qui le sens de la musique reposait dans la soumission de la musique au texte ou de la musique aux images². Coupée de la langue, la musique

¹ Je discute plus longuement du problème de l'autonomie de la musique au troisième chapitre consacré au *Neveu de Rameau* de Denis Diderot.

² La peinture était alors au premier rang des beaux-arts et sa fonction référentielle, au sens de Jakobson, servait de modèle pour les autres arts.

n'aurait plus de sens. Levi-Strauss aborde la relation entre le texte et la musique d'une façon qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes d'ordre sémiologique. Pour le dire en termes hjelmsléviens, cet extrait semble suggérer que le texte et la musique constitueraient les fonctifs d'un signe, comme si le texte était la forme d'un contenu qui serait en relation avec une forme d'expression musicale. Cette citation implique, d'une part, que le texte littéraire serait dépourvu de structure formelle et, d'autre part, que la musique serait dépourvue de sens. Or, si le texte littéraire ne répond pas aux exigences formelles de la musique, il a tout de même une structuration interne qui sous-tend³ la narration; si le sens de la musique ne nous apparaît pas clairement à l'esprit, il est cependant difficile de défendre que la musique serait, suivant la formule de Pierre Boulez (1981:9), un « signifiant sans signifié ».

Le présent chapitre propose une synthèse de l'approche sémiologique dans le domaine des études sur les rapports entre la langue, le texte et la musique. Par sémiologie, j'entends l'ensemble des travaux sur le signe qui se fondent sur les notions empruntées à la linguistique saussurienne. Le chapitre sera divisé en deux parties. La première partie mettra de côté cette idée reçue sur la relation entre la langue et la musique, à savoir que la musique serait un état primitif de la langue, et critiquera la métonymie qui en découle, celle de « la musique de la langue ». En se référant aux notions théoriques de la linguistique, il sera possible de décrire objectivement les ressemblances et les différences entre la langue et la musique. Si la question du sens empêche la musique d'être comparée à la langue, il suffit alors de tourner la question à l'envers et chercher les conditions qui permettent de comparer la langue à la musique. C'est Roman Jakobson qui a suggéré que la langue peut se comparer à la musique dans la mesure où, dans sa matérialisation, la langue remplit une fonction poétique sous la forme d'un texte littéraire. Dans cette perspective, la musique serait une forme de communication qui, par définition, illustrerait au mieux la fonction poétique de la langue. La musique serait l'aboutissement d'un processus de poétisation de la langue⁴. Jakobson jette les bases d'une étude formelle de la relation entre la langue et la musique. On abandonne

³ L'acquis central de la sémiotique greimassienne repose sur la structure narrative.

⁴ Jakobson formalise ici l'intuition de Wagner et de Mallarmé.

ainsi la question du sens et on s'intéresse aux analogies de structure entre une forme littéraire et une forme musicale.

La deuxième partie de ce chapitre présentera une synthèse des différentes études sur la relation entre le texte littéraire et la musique sur la base d'une poétique ou, ce qui revient sensiblement au même, d'une esthétique comparée. Il s'agira de démontrer comment les avancées théoriques présentées dans la première partie, trouvent leur aboutissement dans les études musico-littéraires les plus importantes. Il sera d'abord question des travaux de Jean-Jacques Nattiez sur la sémiologie musicale dont le modèle théorique s'inspire de la tripartition de Jean Molino. Dans son ouvrage sur Proust, Nattiez a recours à la tripartition pour étudier la mélodie de la Sonate de Vinteuil que *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust a rendue si célèbre. Le modèle que propose Jean-Jacques Nattiez à la suite de Molino, sera repris intégralement par Frédérique Arroyas dont le récent ouvrage *La lecture musico-littéraire* permet de synthétiser la démarche générale des travaux en esthétique comparée. Enfin, dans une démarche qui est différente des comparatistes, les travaux de Julia Kristeva sur le langage ont temporairement glissé, le temps d'un article sur l'écriture du *Neveu de Rameau*, du côté du langage musical. Déjà, dans *La révolution du langage poétique*, Kristeva citait la musique comme exemple d'une sémiotisation du symbolique. La poétisation de la langue, processus que Kristeva compare elle aussi à la musique, rend possible la sémiotisation du symbolique, c'est-à-dire met en cause la prédominance du code et du sens, de manière à ce que le sujet puisse s'exprimer dans la collectivité sans y être aliéné. La problématique de la musicalisation de la langue ou, suivant l'expression reprise par Kristeva, du *texte musicalisé*, situe la relation entre la langue et la musique non plus dans un rapport formel entre deux structures, mais dans le rapport du sujet à la collectivité.

En somme, ce chapitre fera le point sur les principales recherches sur la relation entre la littérature et la musique à partir de la position théorique proposée par Roman Jakobson à l'effet que la musique n'est pas une dégénérescence de la langue, mais plutôt un des points d'arrivée de la fonction poétique de la langue. Cette proposition est le cœur épistémologique de la recherche sur la relation entre la musique et la littérature. Les Dujardin, Ruwet, Nattiez, Arroyas et Kristeva proposent différentes poétiques musico-littéraires qui convergent vers ce

noyau épistémologique mis de l'avant par Jakobson. En ce sens, il ne sera pas question d'une seule poétique, mais des poétiques musico-littéraires.

La conclusion de ce chapitre discutera du peu d'espace que ces poétiques musico-littéraires, appelées aussi littératures comparées, réservent à la voix. Elle annoncera que la voix, si elle est absente de ces poétiques, sera centrale à une sémiotique musico-littéraire.

1 La langue et la musique

Cette première partie de ce chapitre a pour objectif de faire le point sur la relation entre la langue et la musique. Il s'agira de comparer deux systèmes sémiologiques afin de savoir si la musique est un système de signes semblable à la langue. Cette comparaison se fera à partir du point de vue de la linguistique d'appartenance saussurienne. Elle aboutira sur la suggestion de Roman Jakobson à savoir que ces deux systèmes sémiologiques peuvent être comparables dans la mesure où ils remplissent tous deux une fonction poétique. Le point de comparaison sera le texte littéraire. Ainsi, à travers le texte littéraire, on ne comparera plus la musique à la langue, mais la langue à la musique. On ne demandera plus comment la musique peut devenir une langue, mais plutôt comment la langue peut devenir musique. Avant de débiter, il est utile d'identifier certaines idées reçues sur le rapport entre la langue et la musique.

1.1 Quelques idées reçues sur le rapport entre la langue, le texte et la musique

1.1.1 La musique: une dégénérescence de la langue?

En 1931, Édouard Dujardin publie un essai intitulé *Le monologue intérieur* dans lequel il affirme que la musique est à l'origine de la forme du monologue intérieur, forme littéraire dont il s'attribue la paternité en France⁵. Dujardin raconte dans cet essai que l'écriture de son roman *Les lauriers sont coupés* a été fortement influencée par les opéras de Wagner. La forme du monologue intérieur se présenterait ainsi comme une tentative de reproduire en

⁵ À la fin des années 20, on croyait que James Joyce était l'inventeur de la forme du monologue intérieur. Cependant, lors d'une conférence organisée par son traducteur Valéry Larbaud, Joyce a affirmé que l'idée du long monologue de Molly Bloom qui termine *Ulysses* lui est venue après avoir lu le roman d'Édouard Dujardin *Les lauriers sont coupés*, lequel était entièrement écrit dans la forme du monologue intérieur et avait été publié près de 30 ans auparavant, soit en 1887.

littérature cette succession de motifs musicaux qui, chez Wagner, constituent la mélodie infinie.

À l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède. De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel, mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé⁶. (Dujardin 1931:55)

Il est possible d'étudier la forme du monologue intérieur comme un des aboutissements de l'écriture symboliste et dont la venue se préparait en France depuis plusieurs décennies. Toutefois, avant de formuler sa définition du monologue intérieur, Dujardin tenait à préciser que, pour lui, le monologue intérieur est d'abord et avant tout un prolongement romanesque de la musique de Wagner. Il ne faut pas oublier que de 1885 à 1887, Dujardin dirige la *Revue wagnérienne* qu'il a fondée et par laquelle il veut faire connaître l'esthétique de Wagner en France et du même coup, faire connaître la musique à Mallarmé. L'écriture des *Lauriers* se situe dans la mouvance et dans l'effervescence de cette revue. Cette précision est importante, car bien que la musique soit fondamentale dans la mise au point de cette forme littéraire, la définition du monologue intérieur de Dujardin omet toute référence à la musique. Il n'est même pas question de musique dans *Les lauriers*.

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel le personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire dans son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de « tout venant ». (Dujardin 1931:58-59)

⁶ La phrase de Proust, longue et savamment construite cherche à reproduire la mélodie infinie de Wagner alors que le texte hachuré de Dujardin, cherchant à abolir le sens, trouve à se situer très loin de la longue période proustienne; à l'opposé, en fait. Bref, Dujardin et Proust cherchent à reproduire deux aspects différents de la mélodie infinie; la structuration pour Proust, l'absence de sens pour Dujardin. Mais dans les deux cas, on se trouve dans un mimétisme de structure. L'écart entre les deux mimétismes démontre bien l'incompatibilité des codes et le caractère illusoire des transpositions entre musique et écriture.

L'absence de référence à la musique dans la définition du monologue intérieur peut s'interpréter de la façon suivante: la définition d'un texte écrit dans la forme du monologue intérieur est un texte qui, dans sa facture langagière, tente non pas de reproduire la musique, mais de mettre en évidence une forme linguistique qui, plutôt que de structurer la pensée, représenterait une pensée mouvante, permettant ainsi l'expression instantanée d'une émotivité. À ce propos, dans un ouvrage sur le monologue intérieur, Belinda Cannone insiste sur la convergence entre la forme du monologue intérieur que définit Dujardin et le langage que met à jour *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau.

À l'instar de Rousseau encore, qui concevait le langage primitif comme la faculté de communiquer les émotions sans médiation, par le principe d'une effusion d'âme à âme, Dujardin confère au langage primitif, et donc à la poésie, la capacité de transmettre les émotions pures, par le seul vecteur des ondes sonores. (Cannone 1998:62)

Selon Cannone, *l'Essai* tenterait de décrire un langage non conventionnel, un langage qui n'exprimerait pas une pensée rationnelle mais une émotion. Ce langage est décrit par Dujardin comme une « forme primitive du langage » qui a plus à voir avec la musique qu'avec la langue telle que l'ont décrite les grammairiens depuis Port-Royal⁷. Cette philosophie qui sous-tend le projet d'une poétique du langage, Dujardin l'exprime très clairement en ces mots:

En même temps qu'il est un retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur est un retour, évidemment modernisé, aux formes primitives du langage; et c'est la doctrine même de l'origine musicale de la parole qui est ici utilisée. [...] Le caractère « poésie » du monologue intérieur nous a conduits nécessairement à son caractère « musique ». (Dujardin 1931:52-53)

Malgré l'étroite affinité entre les deux essais, Dujardin ne fait pas mention de *l'Essai sur l'origine des langues*. C'est plutôt chez Wagner que Dujardin puise une conception de la musique comme une forme primitive de la langue. Dans une lettre écrite en français pour un admirateur parisien, et qui a été reproduite dans la *Revue wagnérienne*, Richard Wagner

⁷ Cette suggestion de la musique comme langue primitive, originaire ou pré-linguistique, qui est une lecture romantique de *l'Essai sur l'origine des langues*, appartient à Dujardin et ne sera pas retenue par la présente thèse qui s'en dissocie formellement.

résume l'essentiel de sa poétique qui consiste à libérer la langue de ses conventions, de manière à être plus apte à communiquer l'émotion, c'est-à-dire à devenir une musique.

Je cherchais ce que voulaient dire ces espérances obstinées; j'en trouvais, à ce qu'il me semblait, l'explication dans un penchant naturel au poète et qui domine chez lui la conception comme la forme; ce penchant est d'employer l'instrument des idées abstraites, la langue, de telle sorte qu'elle agisse sur la sensibilité elle-même. Cette tendance est manifestée dans l'invention du sujet poétique; le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs, qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite, font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le coeur. Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique; et par conséquent, l'oeuvre la plus complète du poète doit être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique. (Wagner 1864:189)

Cette *Lettre sur la musique* de Wagner met de l'avant une poétique du langage intimement liée à une conception expressionniste de la musique⁸. C'est d'une poétique musicale du langage dont il est question et que veut reprendre Dujardin lorsqu'il écrit que le monologue intérieur est « l'entrée fulgurante de la poésie dans le roman » (Dujardin 1931:51). Le projet Wagner-Dujardin est de travailler la langue de manière à permettre la communication de sentiments, ce que ne permettrait pas une langue soumise à des règles et à des conventions. Cette langue échapperait ainsi à toute grammaire puisque l'objet artistique serait l'état non normé de la langue⁹.

⁸ Un des objectifs de la *Revue wagnérienne* était de faire connaître Wagner non seulement comme musicien, mais aussi comme poète. Frieda Weissman (1974:490) rapporte à cet effet que Dujardin avait même songé à nommer sa revue: *Revue wagnérienne littéraire*.

⁹ Dujardin ne suit pas ici les traces de son maître Mallarmé pour qui la poésie est première par rapport à la musique. Pour Mallarmé, l'intelligibilité de la poésie passe devant la musique qui n'est, selon une lettre de Claudel à Mallarmé, qu'« une folle qui ne sait ce qu'elle dit » (Cité dans Court 1987:59). Il est tout aussi curieux de constater que l'entreprise surréaliste de Breton rejette toute référence à la musique à un point tel qu'Yves Bonnefoy, selon Locatelli (2001:95) aurait dû quitter le mouvement afin de pouvoir écrire « musicalement ». Le refus de la musique dans le texte pourrait s'expliquer par cette évidence que le texte littéraire s'écrit à partir d'une langue ou encore que le texte littéraire représente une maîtrise parfaite de la langue. Or, la mise en suspens du code, tel qu'elle a été proposée par Dujardin, n'est pas sans poser des questions fondamentales. Peut-on écrire un texte littéraire si la langue n'est plus à sa source? Parle-t-on toujours de texte si l'on remplace la langue par une forme qui se rapproche plus de la musique, comme c'est le cas de l'écriture explorée de Claude Gauvreau ou de l'écriture dada de Tristan Tzara?

Dans *La haine de la musique*, Pascal Quignard écrit qu'« au-delà de ce qui est sémantique séjourne le corps du langage: c'est la définition de la musique » (Quignard 1996:253-254). Si la formule est séduisante, elle demeure tout de même obscure. Quel est ce corps du langage? Est-ce sa matérialité? Est-ce cette substance sonore qui signifie par elle-même sans qu'aucun système ne vienne en décoder un sens? Est-ce la voix? Peut-on, sans tomber dans un excès de généralité, faire appel à la musique pour décrire une forme linguistique qui, comme le suggère Dujardin à la suite de Wagner, déconstruit, transforme ou modifie la syntaxe voire le lexique? Est-ce que tout texte qui transforme la langue pour en faire perdre le sens et pour en faire entendre la substance sonore est un texte musical? Toutes ces questions gravitent autour d'une seule: est-ce que la musique et la langue sont deux formes sémiotiques différentes ou bien deux états d'une même forme sémiotique? Empiriquement, et d'un point de vue synchronique, la langue et la musique sont deux formes sémiotiques complètement différentes et même étanches l'une à l'autre. Toutefois, des littéraires et certains philosophes argumentent que la musique serait l'état primitif de la langue, comme s'il y avait un passage ou une continuité de la musique à la langue et, par extension, au texte littéraire. C'est comme si on pouvait saisir en diachronie la relation entre la musique et le langage. Est-il alors possible de rétablir ce lien phylogénétique entre la musique et la langue?

1.1.2 Sur la musique de la langue

Les expressions comme « la musique des mots » ou « la musique de la langue » sont les premières que l'on entend lorsqu'on aborde la relation entre la musique et le langage. Que veulent-elles dire exactement? Elles renvoient à des procédés littéraires — le plus souvent à l'allitération — qui font ressortir ce que Hjelmslev nomme la substance de l'expression d'une langue, c'est-à-dire la matière sonore que la langue découpe pour en abstraire ses phonèmes. Ainsi, les langues germaniques, ou germanisées comme le français, offrent une plus grande variété de sons que les langues latines. Par exemple, la langue française avec ses quelques 17 voyelles découpe davantage l'espace sonore que l'espagnol ou l'italien qui n'ont que 5 voyelles. Étonnamment, au 17^{ième} et au 18^{ième} siècles, un débat sur l'art lyrique a mis en évidence une position esthétique selon laquelle les langues latines seraient préférables aux langues germaniques ou germanisées, parce qu'elles seraient plus

chantantes, plus *musicales*. La musicalité d'une langue ne semblait pas être liée à la quantité de voyelles, mais à la qualité des voyelles. Comment déterminer que la voyelle /u/ en italien est plus musicale qu'en français? Comment déterminer la qualité musicale d'une langue? Il n'y a pas de réponse à cette question, tout simplement parce qu'il s'agit d'une fausse question. Empiriquement, il n'y a pas de langue plus musicale qu'une autre. L'expression « musique de la langue » est vide de sens. Dire qu'une langue est musicale est un jugement culturel qui repose sur des idées préconçues. La vraie question consiste à se demander s'il y a ou non une relation entre la langue et la musique. Je propose dans un premier temps de comparer la musique et la langue d'un point de vue linguistique. Je me référerai à la linguistique saussurienne pour la description du langage et de ses composantes. Cette linguistique a dominé les sciences humaines en Europe au cours du 20^{ième} siècle et a été le fondement de la sémiologie¹⁰. Afin d'éviter toute confusion et pour assurer la clarté et la cohésion de mon propos, je propose de reprendre ici les principaux postulats de la linguistique.

1.2 Le fondement sémiologique d'une comparaison entre la langue et la musique

1.2.1 Le langage

Dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure définit le langage comme la faculté de communiquer au moyen d'une langue. À partir de cette définition, il faut distinguer ce sens précis du mot « langage » d'un autre sens plus général qui s'assimile au premier, et qui permet de générer des expressions comme « le langage des oiseaux », « le langage pictural » ou « le langage musical ». La musique, la peinture et le chant des oiseaux ne sont pas des langages selon la définition de Saussure. Autrement la définition du langage musical serait la faculté de communiquer au moyen d'un code musical. Or, comme je vais le montrer à l'instant, il n'existe pas de code musical comparable au code linguistique.

¹⁰ À la suite de mon directeur de thèse, j'emploierai le terme « sémiologie » pour parler de la science des signes qui a pour modèle le signe linguistique tel que défini par Saussure, et je réserve l'emploi du terme « sémiotique » pour parler de la philosophie qui s'appuie sur une conception logique — donc élargie — des signes.

1.2.2 La langue

Dans la définition saussurienne du langage, l'essentiel de la communication repose sur l'acquisition d'une langue par l'ensemble des individus de manière à assurer la communication entre ces mêmes individus. La langue est, pour Saussure, de nature strictement psychique, de sorte qu'il ne faut pas confondre la langue avec la pensée ni avec le son. La langue est un système autonome et un intermédiaire entre la pensée et le son.

Pour bien distinguer la langue de la pensée et du son, Saussure invente deux termes: le signifiant et le signifié. Le signifiant est un découpage mental du son, une matrice qui permet de distinguer deux sons entre eux, et délimite le nombre de sons pouvant être produits par l'appareil phonatoire. Ces empreintes mentales du son peuvent s'intégrer, selon Benveniste (1966), pour former des unités porteuses de sens. Par exemple, les phonèmes [p], [ɛ] et [r] s'intègrent pour former le lexème [pɛr]. Le signifié est le sens assigné au signifiant qui effectue un découpage de la pensée et qui délimite les concepts concevables par la pensée. Le postulat fondamental de la linguistique saussurienne est que les signifiants et les signifiés sont structurés dans des paradigmes en fonction de leurs ressemblances et de leurs différences. Par exemple, les signifiés « père », « mère », « fille » et « fils » forment un paradigme dont le signifié « pupitre » ne fait pas partie. En somme, la langue serait un ensemble de paradigmes de nature strictement psychiques qui, par ses signifiants, structure les sons produits et entendus et qui, par ses signifiés, structure la pensée. La relation entre le signifiant et le signifié est strictement binaire, c'est-à-dire que le moindre changement au niveau du signifiant produit un changement au niveau du signifié. Il n'existe pas, dans la langue, de signifiant qui n'aurait pas de sens. De même que toute unité de sens repose nécessairement sur un support susceptible de se matérialiser. Le signe linguistique serait alors défini comme l'union insécable d'un signifiant et d'un signifié, permettant l'encodage et le décodage d'un message.

Selon un autre postulat de la linguistique, la relation systémique prévaut sur le sens, c'est-à-dire que la valeur d'un élément appartenant à un système fermé est plus importante que le sens lui-même. De fait, le système phonétique d'une langue qui permet de distinguer un bruit ambiant d'un son de la langue. Ainsi, toute forme sémiotique doit posséder un

système de valeurs à l'intérieur duquel les signifiants d'un côté et les signifiés de l'autre se définissent négativement les uns par rapport aux autres. En peinture, le système des couleurs permet de distinguer une tache d'un dessin, de même que le système musical permet de distinguer un bruit d'une note. Par exemple, tout son qui ne fait pas partie d'un système musical n'aura aucune valeur lors de la perception d'une forme musicale donnée, il ne sera pas perçu comme une note se définissant en fonction des autres notes du système. Ainsi, la perception d'une pièce musicale, d'un tableau ou d'une phrase se fait toujours en fonction d'un système. C'est à partir de ces considérations générales que Nicolas Ruwet, à la suite de Claude Lévi-Strauss, critiquera la musique sérielle. Les compositeurs contemporains, selon Ruwet, n'ont pas su se constituer un nouveau système musical après avoir abandonné le système tonal. Pour Ruwet, la musique sérielle n'a pas de système de base qui générerait l'ensemble des syntagmes musicaux.

Quand Henri Pousseur, par exemple, parle de l'infinie richesse des bruits par rapport à la pauvreté relative des sons musicaux sélectionnés par les musiques traditionnelles, c'est comme s'il disait préférer la richesse du babil enfantin, où tous les sons possibles et imaginables qui puissent être prononcés par un organe humain trouvent place, à la pauvreté des systèmes phonologiques du français ou du chinois, ou encore comme s'il opposait la variété des conduites amoureuses des grands singes aux limitations qu'imposent les systèmes de parenté humains. Mais le babil enfantin ne signifie rien, et la vie amoureuse des grands singes est purement anarchique, ne fonde aucune conduite sociale. De même, la richesse des bruits ne saurait passer tel quel dans un système musical¹¹. (Ruwet 1959:26)

Cette défense du système tonal, lequel permettrait à la musique de s'élever au rang de langage, soulève plusieurs questions. D'abord, quel serait le signifiant musical? Y a-t-il une structure psychique permettant le découpage des sons perçus? Si on admet qu'il y a une telle structure psychique permettant la reconnaissance et la discrimination des sons de la gamme¹², on se rend compte que, contrairement au signifiant linguistique, le signifiant musical ne peut s'intégrer pour constituer une unité porteuse de sens, car, comme l'écrit Benveniste

¹¹ Il faut noter cette critique qu'adresse Ruwet à Henri Pousseur ne tient plus aujourd'hui. La pluralité des formes d'expression prévaudra sur les limites du système, le babil enfantin nous apprendra davantage sur la communication, la signification et la voix, que le système phonologique.

¹² Les sons de la musique, tout comme les sons d'une parole, ne font pas partie du code et ne doivent pas être confondus avec le signifiant. Le signifiant est d'ordre paradigmatique et non syntagmatique, il est une forme psychique, non une matière. Aussi, comme la linguistique s'intéresse au phonème, la sémiologie musicale s'intéresse à la note, qui est une abstraction du son.

(1966:127), c'est le sens qui permet aux unités d'un niveau de s'intégrer pour atteindre un niveau supérieur. Le signifiant musical ne s'intègre pas et n'accède pas à un niveau supérieur parce que le sens fait défaut à la musique. En effet, quel serait le signifié musical? Il est unanimement reconnu que la musique est une forme asémantique ou, selon la formule de Pierre Boulez, que « la musique est un signifiant sans signifié » (1981:9). Il n'existe pas de signifié musical, ni de code musical. Si on applique avec rigueur le modèle de la linguistique à la sémiologie générale, force est d'admettre que la musique ne fait pas partie de cette sémiologie, car elle n'est pas un système sémiologique. Un système sémiologique n'existe que par l'union d'un signifiant à un signifié — ou par une relation entre une forme de l'expression et une forme de contenu. Selon le *Cours de linguistique général*, le projet d'une science générale des signes aurait dû servir de modèle à la linguistique ainsi qu'à l'étude de toute forme signifiante comme la musique. Or, historiquement, c'est la linguistique qui est devenue le modèle de la sémiologie. Ainsi, toute forme signifiante doit se comparer à la langue et se conformer au modèle linguistique. La musique ne satisfait pas les critères d'adhésion à cette science générale des signes. De ce point de vue, tout projet d'une sémiologie musicale à partir du modèle linguistique est impossible.

1.2.3 La parole

La parole est, selon Saussure, un acte de phonation. Si la langue est paradigmatisée, la parole quant à elle est strictement syntagmatique. C'est-à-dire qu'elle est la réalisation ou la manifestation d'une combinaison particulière de signifiants sélectionnés à partir des paradigmes. Tandis que le paradigme est de nature psychique, le syntagme est quant à lui de nature physique, il est une présence sonore dans le monde. Il est possible de comparer la parole avec cette composante de la musique que l'on nomme la mélodie et qui se définit comme une combinaison de notes sélectionnées à partir d'un ensemble prédéfini de notes. La parole est la matière sonore à partir de laquelle le linguiste relève les éléments réguliers afin d'induire la façon dont ces éléments se structurent dans la langue. Il en est ainsi pour le musicologue qui relève les éléments réguliers de la mélodie pour en reconnaître les formes de composition comme la fugue ou le canon. La parole et la musique, comme productions sonores, se déploient dans le temps et fusionnent pour former le chant. Il y a suffisamment de points de comparaison entre la musique et la parole pour conclure qu'une relation entre la

musique et le langage sera strictement d'ordre syntagmatique. C'est ici qu'entre en jeu la fonction poétique.

1.3 La fonction poétique et la fonction esthétique

La fonction poétique proposée par Jakobson en 1959 se situe dans le prolongement de la linguistique saussurienne, et a été une avancée majeure pour les études littéraires. La fonction poétique a permis de mettre en évidence une structure abstraite et régulière dans la parole, comme si cette structure fixait et cristallisait la parole.

Le postulat de la linguistique saussurienne stipule que la langue serait un ensemble de signes dont les signifiants et les signifiés seraient structurés en paradigmes, c'est-à-dire dans des systèmes homogènes où tous les éléments se définiraient négativement les uns relativement aux autres. Par définition, les paradigmes seraient strictement psychiques et ne s'offriraient pas à l'observation directe. Un paradigme est ainsi reconstruit par induction à partir des éléments distribués sur le syntagme. Afin de pouvoir étudier empiriquement les paradigmes, Jakobson (1959) a proposé que la linguistique se penche davantage sur la fonction poétique du langage qui se définit par la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, et qui serait dominante dans les textes littéraires. Ceci signifie que le langage poétique ou, par extension, le texte littéraire, mettrait « en évidence le côté palpable des signes » (Jakobson 1959:218), matérialiserait ou objectiverait les éléments du paradigme. La fonction poétique du langage consiste à rendre homogène un syntagme par la présence d'éléments structurés en fonction de leurs ressemblances et de leurs différences.

Selon Nicolas Ruwet, l'importation de cette fonction permettrait de repérer une combinaison de notes en mettant en évidence leur structure, comme celle de la fugue du canon, à l'intérieur d'une séquence ou d'une phrase musicale. Ruwet suggère que, faute d'une sémantique, c'est vers la grammaire et plus précisément vers la syntaxe que devrait se tourner une éventuelle sémiologie musicale. Tout comme le linguiste américain Noam Chomsky projette de créer une grammaire générale qui générerait tous les syntagmes possibles pour l'ensemble des langues, Ruwet croit que l'on pourrait expliquer la syntaxe d'un roman ou d'une symphonie à partir de règles de transformation d'une grammaire

générale du roman ou à partir d'une grammaire générale de la symphonie. Pour connaître l'esthétique de Baudelaire, par exemple, il suffirait de connaître les règles baudelairiennes de transformation de la grammaire littéraire. De même, pour connaître l'esthétique de Mozart, il suffirait de décrire les règles mozartiennes de transformation de la grammaire musicale. La méthode consisterait à étudier exhaustivement un corpus pour en induire les règles. Ainsi, toute forme musicale serait le résultat particulier d'une transformation de la grammaire générale. Pour qu'une sémiologie musicale puisse prendre son envol, il faut être en mesure de délimiter le signifié musical. Pour Ruwet « la seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la 'syntaxe' musicale » (Ruwet 1972:12). Ce serait par analogie avec d'autres formes syntaxiques que la musique acquerrait un sens.

L'analyse, suffisamment poussée, d'un fragment d'une oeuvre, d'un ensemble d'oeuvres, du style d'une époque donnée, etc., devrait permettre de dégager des structures musicales qui sont homologues d'autres structures, relevant de la réalité ou du vécu; c'est dans ce rapport d'homologie que se dévoile le « sens » d'une oeuvre musicale. Prenons un exemple simple: soit un fragment musical tonal composé de deux parties A et A'; A se termine sur une cadence rompue, A' commence de la même manière que A et se termine sur une cadence parfaite. Dans le cadre du système tonal, il est clair que la première partie sera interprétée comme un mouvement mené jusqu'à un certain point et interrompu ou suspendu, et la seconde comme la reprise du même mouvement, cette fois mené jusqu'à son terme. On voit dans ce cas que la simple description permet de dégager une certaine structure — mouvement esquissé et suspendu, puis repris et mené à son terme — qui est homologue d'un ensemble indéfini d'autres structures qui peuvent se retrouver dans le réel ou dans le vécu. C'est dans ce rapport d'homologie que je verrais ce qu'on peut appeler le sens (partiel) du fragment en question, et il est évident que seule l'analyse formelle interne permet de le dégager. (Ruwet 1972:14)

Le sens musical, selon Ruwet, n'émane donc pas seulement de la syntaxe, de la structure, il réside également dans un « rapport d'homologie » avec d'autres structures (littéraires, sociologiques, *et caetera*). Une sémiologie musicale serait possible, toujours d'après Ruwet, à l'intérieur d'une étude comparée entre la musique et une autre structure. La connaissance de cette autre structure permettrait, par analogie, de connaître le sens de la structure musicale. Qu'en est-il du « rapport d'homologie » entre la musique et le langage poétique ou, du moins, l'une de ces parties? La réponse est esquissée dans Nattiez (1971) qui reprend les propos de Jakobson à savoir que la musique et le langage doivent être comparés à partir de leur fonction esthétique respective.

En un mot, la musique ne joue pas le même rôle que le langage parce qu'elle n'a pas la même fonction. Roman Jakobson nous a fait remarquer que, si le langage a pour fonction principale, parmi d'autres, la fonction cognitive, dans la musique, parce qu'elle est un domaine artistique, la fonction esthétique est de première importance. C'est pourquoi l'entreprise comparative ne doit pas se limiter à la confrontation de la musique et du langage, mais s'étendre à la comparaison de la musique avec des formes esthétiques du langage comme la poésie. (Nattiez 1971:8)

Dans *Le langage en relation avec les autres systèmes de communication*, Roman Jakobson a élargi la définition de la fonction poétique, qui est d'origine linguistique, afin de tenir compte de l'ensemble des systèmes de communication, qu'ils soient linguistiques ou non. C'est ainsi qu'il la renomme et redéfinit comme la fonction esthétique. Cette nouvelle définition n'est plus linguistique, ni sémiologique, mais sémiotique. Une forme de communication est dite esthétique lorsque la fonction référentielle se détourne d'un référent extérieur pour pointer plutôt vers la structure du message. Du même coup, Jakobson propose une définition du signe musical.

La sémosis introversive, le message qui se signifie lui-même, est indissolublement liée à la fonction esthétique des systèmes de signes et domine non seulement la musique mais également la poésie glossolalique ainsi que la peinture et la sculpture non figurative. (Jakobson 1971:100)

La fonction esthétique permet de décrire le repli de la représentation sur le matériau artistique, c'est-à-dire de décrire les formes artistiques comme des formes auto-référentielles. C'est sur cette dernière fonction que reposerait, selon Roman Jakobson et Jean-Jacques Nattiez, la relation entre la musique et le langage. À défaut de comparer le signe musical au signe linguistique, c'est vers une problématique des formes esthétiques du langage que doivent se tourner les études sur la relation entre la musique et le langage. Si la langue est le système sémiologique de base de la fonction poétique, la musique serait la forme sémiotique de base de la fonction esthétique. Jakobson opère ici un renversement important que ni lui ni ses successeurs n'ont noté: ce n'est plus le signe linguistique qui fonde l'esthétique, mais le signe musical. C'est toute l'esthétique du langage qui doit être redéfinie à partir d'une sémiotique musicale. Le centre de gravité de la relation entre la musique et le langage se déplace de la langue vers la musique. Il s'agit d'étudier la musique pour renouveler notre conception du langage. On ne cherchera plus à décrire formellement les deux systèmes sémiologiques afin d'en établir des comparaisons structurales. On cherchera plutôt à savoir comment les études sur le signe musical permettent d'imaginer un langage en l'absence de

code, car la dichotomie entre la musique et le langage n'existe que si l'on situe le code au centre même du langage. Le déplacement d'une problématique linguistique vers une problématique esthétique laisse présager une sémiotique fondée sur le sensible plutôt que sur l'abstrait. Dans ce cas, la référence théorique ne serait plus la sémiologie saussurienne, mais la sémiotique peircienne. Toutefois, Roman Jakobson n'a pas continué dans cette voie et est demeuré dans les limites de la sémiologie.

Étienne Souriau (1947) distingue l'« esthétique comparée » de la « littérature comparée ». Si la littérature comparée étudie les comparaisons, les éléments communs entre des textes de langues et de cultures différentes, le problème, pour Souriau, est de comparer deux formes artistiques entre elles, comme la musique et le texte par exemple, car chacune de ces formes a ses propres techniques, ses propres matériaux. Selon Souriau, puisque les arts traversent les frontières nationales et linguistiques, les données socio-culturelles sont trop variables et parfois difficilement identifiables pour en tenir compte en esthétique comparée. La seule donnée permanente et objective demeure la structure observable des formes artistiques. Ainsi, l'esthétique comparée, pour Souriau, consiste à comparer la structure de diverses formes artistiques entre elles.

L'esthétique comparée a largement contribué à recenser des textes susceptibles d'être en relation avec la musique. Elle divise ses recherches en deux volets qui commandent des approches différentes. Le premier volet consiste à chercher la présence de la littérature dans la musique. Le corpus étudié est constitué, d'une part, de symphonies à programme — la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou la *Symphonie pastorale* de Beethoven, par exemple — et de poèmes symphoniques puis, d'autre part, de chants comme le lied, l'opéra, l'oratorio, la cantate, la messe voire la chanson. Dans ce volet de la recherche, l'esthétique comparée veut démontrer comment certaines pièces musicales très précises confèrent une émotion aux textes littéraires dont elles sont issues ou qu'elles accompagnent. Le deuxième volet consiste à chercher la présence de la musique dans la littérature. Dans ce cas, le corpus étudié est constitué de textes littéraires — des poèmes et surtout des romans — qui font référence à la musique, ou auxquels les auteurs affirment avoir donné une forme musicale, ou dont la forme ressemble à une forme musicale. Je ne m'intéresserai qu'au deuxième volet de la recherche

en esthétique comparée puisqu'il est plus proprement littéraire alors que le premier volet est plus musicologique.

2 Littérature et musique

Cette deuxième partie du chapitre a pour objectif de faire le point sur les principales avancées dans le domaine de la relation entre la langue et la musique à travers le texte littéraire. Elle poursuivra cette idée que la fonction poétique du texte littéraire est le point de convergence entre la langue et la musique. Je présenterai d'abord la méthodologie proposée par Jean-Jacques Nattiez dans ses recherches sémiologiques dans le domaine musical et dans son analyse de *La recherche* de Marcel Proust. Nattiez a démontré comment la disposition des références musicales dans *La recherche* permettrait de conclure que la philosophie de Schopenhauer sous-tendait l'écriture de *La recherche*. Cette méthodologie proposée par Nattiez sera reprise par la suite dans la thèse de Frédérique Arroyas sur la lecture musico-littéraire et dont la présentation, ici, permettra de faire la synthèse des différents travaux en littérature comparée sur la relation entre la langue, le texte et la musique et de faire la critique de cette méthodologie. La dernière partie de ce chapitre présentera un article de Julia Kristeva sur *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot.

2.1 L'apport de Jean-Jacques Nattiez dans le domaine musico-littéraire

Dans un article de 1997, Jean-Jacques Nattiez écrit que la sémiologie n'existe pas. Il s'explique en écrivant que, d'une part, « les investigations qui [...] se sont donné le label sémiologique, se réclament d'orientations épistémologiques diverses et ont un passé scientifique extrêmement varié » et, d'autre part, « personne ne semble avoir proposé un paradigme d'analyse suffisamment cohérent, un corpus de méthodes universellement accepté » (Nattiez 1997:7). En somme, selon Nattiez, la sémiologie n'est pas une « discipline autonome et homogène » (Nattiez 1997:7). Nattiez est arrivé à cette conclusion lorsque, au début de son parcours sémiologique, qui avait conduit à l'écriture de son premier ouvrage *Fondements d'une sémiologie de la musique* paru en 1975, il avait tenté de faire le pont entre les différentes théories sémiologiques en les appliquant chacune aux corpus musicaux. C'est par la suite que Nattiez s'est tourné vers un seul modèle théorique, celui que Jean Molino a proposé dans son article « Fait musical et sémiologie de la musique », paru dans la revue

Musique en jeu en 1975. Dans son dernier grand ouvrage *Musicologie générale et sémiologie*, paru en 1986, Nattiez présente les principales difficultés que rencontre le projet d'une sémiologie musicale et prend le parti du modèle de la tripartition de Jean Molino.

La tripartition n'est pas un modèle d'analyse, mais une méthode de travail qui permet de distinguer trois niveaux d'analyse¹³. D'abord, au niveau poétique, le chercheur étudie les stratégies qui ont conduit le compositeur à produire une forme symbolique. Au niveau neutre, le chercheur observe les faits tels qu'ils se présentent dans l'oeuvre. C'est à ce niveau que le chercheur procède à une analyse formelle de l'oeuvre musicale. Enfin, c'est au niveau esthétique que le chercheur réunit les différentes stratégies de réception et d'interprétation de la forme symbolique. Pour Jean-Jacques Nattiez, la signification d'une forme symbolique, qu'elle soit musicale, littéraire ou autre, se situe dans ces trois niveaux ou, plus précisément, dans la différence des stratégies d'interprétation entre le niveau poétique et le niveau esthétique, entre le travail du créateur et l'effet produit sur l'auditeur. Autrement dit, la signification d'une forme symbolique résiderait, selon Nattiez, dans l'asymétrie des stratégies d'interprétation de cette forme qui, elle, s'offre objectivement au niveau neutre. Cette asymétrie de l'analyse tripartite ouvre le sens de la musique plutôt que de l'enfermer dans un code, comme c'est le cas du modèle classique de la communication qui fait de l'encodage et du décodage des processus symétriques. La tripartition relativise l'analyse strictement formelle d'une forme symbolique afin d'en étudier les contextes de création et de réception. De plus, comme la tripartition est une méthode, elle permet à chaque discipline d'utiliser le discours analytique qui lui est propre.

Au sujet de la question de la musique, du langage et de la littérature, Jean-Jacques Nattiez publiait en 1984 son *Proust musicien*, une étude sur la relation entre la narration de *La recherche* de Marcel Proust et la musique et notamment sur la signification de la *Sonate* et du *Septuor*, oeuvres fictives du personnage-compositeur nommé Vinteuil. Il s'agit là d'un rare ouvrage d'analyse littéraire par un musicologue. Il est important de noter que Jean-Jacques Nattiez est un spécialiste de Wagner et que l'analyse du grand texte de Proust

¹³ Je reprendrai la définition de ces trois niveaux à la rubrique 2.2.

consiste en quelque sorte en un prolongement de ses propres études musicologiques sur Wagner. Nattiez s'inspire des recherches qui ont été faites ultérieurement sur *La recherche* afin de les ordonner et de les articuler suivant la tripartition, c'est-à-dire suivant que les études portent sur le processus de création, sur le texte lui-même ou sur les interprétations. Ainsi, l'étude de Nattiez s'intéresse aux niveaux poétique et neutre de *La Recherche*. L'étude du niveau esthétique est implicite dans la mesure où Nattiez se réfère en grande partie aux articles déjà existants sur *La recherche* et qui, parce qu'ils sont saisis par Nattiez comme des interprétations du texte de Proust, appartiennent d'emblée au niveau esthétique.

Au premier chapitre de Proust musicien, Nattiez cherche les sources de la *Sonate* et du *Septuor* du compositeur imaginaire Vinteuil. Le propos de Nattiez consiste à démontrer qu'au niveau poétique, le texte de *La recherche* cache les sources historiques de la *Sonate* et du *Septuor* de Vinteuil, d'autant plus que Proust lui-même semble vouloir brouiller leur origine. Cependant, les notes et la correspondance de Proust montrent bien que l'auteur de *La recherche* s'était bel et bien inspiré de la musique de Wagner, et particulièrement de *Parsifal*.

Ainsi, Wagner apparaît bien comme une source essentielle de la pensée de Proust: il lui apporte l'image en miroir de sa propre poétique et celle, quelque peu narcissique, d'un *alter ego* créateur; plus encore, il lui fournit, à une phase antérieure de la genèse du roman, une oeuvre qui raconte une quête analogue à celle de la *Recherche* et qui, par contamination, pourrait être l'oeuvre qui provoque chez le Narrateur la révélation de l'absolu: « Je présenterai comme une illumination à la Parsifal, écrit-il dans les notes de 1913-1916, la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé, etc. » (Nattiez 1984:70-71)

Proust, selon Nattiez, aurait voulu mettre la référence à *Parsifal* au centre d'une quête de l'« absolu » alors que le Narrateur s'affirme comme écrivain. Nattiez explique que la disparition de cette référence à une musique historiquement attestée au profit d'une musique

inventée, imaginée, résulterait de cette idée que le travail d'écriture ne peut atteindre un certain degré d'absolu que s'il est fondé sur une musique de papier¹⁴.

À partir du moment où Proust eut l'idée que la révélation au Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une oeuvre musicale, et que cette oeuvre serait l'amplification de la Sonate qui avait conduit Swann à l'échec, il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans *Le Temps retrouvé*, une référence concrète à Parsifal: il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une oeuvre d'art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une oeuvre réelle reste toujours décevante; la saisie de l'absolu ne peut être suggérée que par une oeuvre désincarnée, irréelle et idéale. (Nattiez 1984:70)

Le deuxième chapitre de *Proust musicien* démontre qu'au niveau neutre du texte de *La recherche*, les références implicites d'abord à Debussy, puis à Wagner et enfin à Beethoven ont une fonction bien précise: un retour aux origines par le travail de la mémoire. Les références musicales sont présentées à rebours, comme si elles ordonnaient un retour en arrière ou une suspension du temps. Pour interpréter ces références musicales au niveau neutre, Nattiez propose de chercher du côté du niveau poétique les traces de l'influence de Schopenhauer sur l'écriture de *La recherche*, puisque, selon Nattiez, la rétrospection des références musicales correspondrait à l'idéal philosophique de Schopenhauer.

L'important, c'est que au travers la musique de Debussy, de Wagner et de Beethoven, quel que soit leur degré hiérarchique d'objectivation par rapport à la Volonté, il y ait la possibilité pour celui qui les écoute d'accéder à l'essence. Or, cet accès dépend moins de l'oeuvre musicale elle-même que de son auditeur. La preuve en est que, dans la *Recherche*, des types concrets de musique — impressionnisme, leitmotiv, quatuor à cordes — sont censés se retrouver dans la même oeuvre, le Septuor. Ce que Proust décrit donc surtout, c'est, face au fait musical général, le travail de l'intelligence qui s'écarte de la raison raisonnante pour atteindre « une vérité de plus » grâce à l'effort de la contemplation pure. (Nattiez 1984:168)

¹⁴ Mon mémoire de maîtrise a démontré que dans la mesure où un texte littéraire représente ou fait référence à une oeuvre musicale, celle-ci est nécessairement resémotisée. La question de l'identification historique n'est pas nécessaire pour que la musique produise de la signification dans le texte, comme c'est le cas de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven dans *A Clockwork Orange* ou de *La Sonate à Kreutzer* de Beethoven dans la nouvelle éponyme de Tolstoï. Autrement dit, il n'y aurait pas eu de différence si, dans le texte de *La recherche*, la révélation de la littérature était passée par l'écoute de *Parsifal*. Ceci étant dit, Nattiez justifie cette conclusion sur le fait que ses recherches portent sur le niveau poétique, sur le processus de création. Nattiez s'intéresse principalement aux motivations qui ont conduit à l'écriture de *La recherche*.

La philosophie de Schopenhauer a influencé la production musicale allemande au 19^{ème} siècle, et en particulier l'oeuvre de Wagner. Tant Schopenhauer que Wagner se sont référés à la musique de Beethoven comme modèle de leur travail respectif. Pour Schopenhauer, la musique serait un modèle philosophique voire métaphysique, lequel, selon Nattiez, serait au fondement de l'écriture de Proust: « le grand oeuvre de Schopenhauer prête à Proust la trame narrative de la fonction de la musique dans le roman » (Nattiez 1984: 171). La musique deviendrait ainsi, selon Nattiez, le modèle métaphysique de la littérature qui serait celui d'atteindre l'absolu par l'art purement formel. Enfin, selon Nattiez, c'est par ce travail formel dans le but d'atteindre l'absolu que se révèle au Narrateur sa vocation d'écrivain.

La méthodologie que défend Jean-Jacques Nattiez a inspiré la thèse de Frédérique Arroyas sur la relation entre la littérature et la musique, qui fera l'objet de la prochaine rubrique. Cette méthodologie permet de synthétiser un grand nombre de recherches qui ont été menées sur la relation entre la littérature et la musique. Elle fera par la suite l'objet d'une critique qui en identifiera les principales difficultés et qui annoncera la méthodologie retenue pour cette thèse.

2.2 La « lecture musico-littéraire » selon Frédérique Arroyas

L'ouvrage le plus récent, portant sur la relation entre la musique et le texte littéraire, est *La lecture musico-littéraire* de Frédérique Arroyas. En se référant aux régimes de la lecture définis dans *À l'écoute de la lecture* de Bertrand Gervais, Arroyas prétend que la lecture musico-littéraire est une « lecture en profondeur », c'est-à-dire une lecture spécialisée qui doit tenir compte à la fois de la théorie littéraire, de la théorie musicale et de toute donnée extra-textuelle et extra-musicale, comme la biographie des écrivains et des compositeurs, leurs commentaires sur leurs oeuvres, les contextes de publication d'un texte ou de création d'une pièce musicale. Arroyas propose une méthode pour l'analyse de textes littéraires dans un contexte musical. La « lecture musico-littéraire », selon l'expression d'Arroyas, se divise en trois niveaux distincts, empruntés, comme l'a fait Jean-Jacques Nattiez, à la sémiotique de Jean Molino: le *niveau poïétique*, le *niveau neutre* ou le *niveau immanent* et le *niveau esthétique*.

Le niveau esthétique réunit les stratégies d'interprétation du niveau neutre par les processus de la création, il tient compte de la production de l'oeuvre, du contexte dans lequel l'oeuvre a été pensée et créée par l'artiste. Par exemple, lorsque Jean-Jacques Nattiez (1984) recherche dans la genèse de *La Recherche* des éléments qui permettraient d'identifier une oeuvre musicale qui aurait existé historiquement et qui aurait servi de modèle à la sonate de Vinteuil, Nattiez situe son analyse du texte de Proust au niveau poétique. À ce niveau, la lecture musico-littéraire se justifie par les données biographiques, surtout lorsque certains écrivains comme Honoré de Balzac, Anthony Burgess, Alejo Carpentier, Louis-René Des Forêts, Denis Diderot, Édouard Dujardin, André Gide, Herman Hesse, Thomas Mann, Friedrich Nietzsche et Pascal Quignard ont été soit musiciens — voire compositeurs — soit musicologues, soit plongés dans un univers musical. Ce niveau poétique justifie également la méthodologie qu'adopte Jean-Louis Pautrot (1994) dans son analyse de textes dont les auteurs ont d'emblée une relation intime avec la musique. Pour Pautrot, raconter son lien affectif avec la musique c'est aussi se raconter. La musique serait l'inconscient qui trouve le discours. Pour procéder à cette étude, « il importe d'abord de rechercher dans le vécu de l'écrivain les éléments d'un certain lien biographique avec la musique, qui peuvent renseigner sur la façon dont va fonctionner le texte » (Pautrot 1994:31). Dans le cas des *Lauriers sont coupés* de Dujardin, le niveau poétique de la lecture musico-littéraire consisterait à faire ce que j'ai présenté au début de ce chapitre, c'est-à-dire de réunir tout indice fourni par l'auteur lui-même qui permettrait d'amorcer une analyse formelle du texte. Pour établir un lien entre le roman de Dujardin et la musique de Wagner, il faut réunir des données pertinentes, comme le fait que Dujardin ait assisté au Festival de Bayreuth, ait fondé et dirigé la *Revue wagnérienne* et, finalement, ait explicitement fait le lien entre la forme littéraire dont il clame la paternité et la succession de *leitmotive* à l'intérieur, et entre le discours continu et la mélodie infinie. Ces informations suffiraient, selon Arroyas, pour poursuivre la recherche au deuxième niveau de la lecture musico-littéraire.

Le niveau neutre ou immanent rend compte de l'aspect formel ou thématique du texte littéraire. En 1987, Isabelle Piette publie un ouvrage qui synthétise les différentes études sur la relation entre la musique et le texte littéraire. Pour Piette, l'objectif des études musico-littéraires est d'« observer comment des formes musicales comme la sonate, le rondo ou la

fugue peuvent diriger le fil d'un récit romanesque ou charpenter une oeuvre poétique » (Piette 1987:36). C'est au niveau neutre que la présence de la musique peut être observée dans le texte. Par exemple, *Passacaille* de Robert Pinget, selon Arroyas, reproduirait la forme musicale de la passacaille, *Les faux monnayeurs* d'André Gide, selon Françoise Escal (1990), reproduirait la forme de la fugue, *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, à la lecture de Kauffmann (1982), reproduirait la forme sonate, et celui de *Chasse à l'homme* d'Alejo Carpentier, comme l'indique l'auteur lui-même dans une note donnée avant le roman, serait une variation sur un thème:

L'action de *Chasse à l'homme* dure le temps d'une exécution traditionnelle de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, soit à peu près quarante minutes. La structure du récit répond, en une certaine manière, à la forme d'une sonate en trois mouvements, dont le second présenterait une série de variations sur les trois thèmes-personnages du début. (Alejo Carpentier 1956:8)

D'ailleurs, l'incipit de *Chasse à l'homme* est une citation du programme d'origine de la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Après cette citation, il y a un claquement de porte qui rappelle les deux accords qui introduisent la symphonie:

« Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il souvvenire di un grand'Uomo, e dedicata a Sua Alteza Serenissima il Principe di Lobkowitz, da Luigi Van Beethoven, op. 53, N° 111 delle Sinfonie... » Et ce fut le claquement de porte qui le fit sursauter, brisant l'orgueil puéril qu'il éprouvait à comprendre ce texte. (*Chasse à l'homme*:12)

Au niveau neutre, on ne retrouve pas que des formes ou des références musicales, il y a aussi tous ces jeux sur la langue qui rappellent et situent le lecteur dans un contexte musical. L'extrait suivant de *L'art effaré*, un opéra inachevé de Georges Perec, combine des lexèmes dont la morphologie est homophone aux notes de musique: « Choeur: Scylla mire et dorée / Domicile admiré / Scylla dorée / Scylla d'eau mirée / D'eau Scylla amie » (cité dans Locatelli 2001: 53). Dujka Smoje (1982), dans une analyse musicale de la poésie de Saint-Denys Garneau, reprend cette idée selon laquelle la mise de côté de la sémantique permet une structuration syntagmatique qui se rapprocherait de la musique. C'est ici que l'on toucherait au « corps du langage » qui, selon Quignard (1996) serait la définition de la musique. Ainsi, les textes surréalistes ou encore les textes exploréens de Claude Gauvreau sont-ils souvent comparés à la musique, parce qu'ils abolissent le plan du contenu afin de mettre en évidence

le plan de l'expression, c'est-à-dire la *matérialité* de la langue ou encore la *musicalité* de la langue¹⁵, au profit de l'aspect émotif. C'est au niveau neutre que la comparaison entre la forme littéraire et la forme musicale se présente objectivement dans le texte, et que l'analyse musico-littéraire glisse du côté du positivisme: aucune comparaison n'est possible entre le texte et la musique s'il n'y a pas, au niveau neutre, une référence à un contexte musical. Toutefois, et c'est là la difficulté que rencontre la littérature comparée, on ne retrouve jamais au niveau immanent la forme de la fugue ou de la sonate dans un texte puisque la fugue ou la sonate sont des formes musicales étrangères au discours. Arroyas reconnaît ce problème et pour le résoudre — c'est ici qu'Arroyas se distingue des autres chercheurs dans le domaine — fait reposer l'analyse musico-littéraire en grande partie sur le niveau esthétique. Ce dernier niveau réunit les stratégies interprétatives du niveau neutre à partir de la lecture. Pour Arroyas, il ne saurait y avoir une analyse musico-littéraire qui ne tiendrait pas compte de la lecture du texte car, comme je viens de le mentionner, il n'existe pas de texte proprement musical. Si une relation est possible entre le texte littéraire et la musique, c'est en grande partie grâce à l'acte de lecture. La lecture est un acte inférentiel et son mode, selon Arroyas, est essentiellement analogique. La comparaison entre le texte et la musique n'est pas tant une comparaison de faits qu'une comparaison symbolique ou plutôt métaphorique. La métaphore, selon Arroyas, serait une interface construite par le lecteur dans les limites de ses compétences à reconnaître dans le texte, c'est-à-dire au niveau neutre, une forme musicale sur la base d'une analogie partielle entre une structure musicale et la structure du texte. Il suffirait ainsi de reconnaître certains indices d'une forme musicale dans le texte pour prétendre, au niveau esthétique, à une analogie formelle. L'analogie, selon Arroyas, permet de procéder à une description et à une interprétation du texte. La « lecture musico-littéraire », comme le suggère Arroyas, implique que le lecteur doit avoir une connaissance des notions de musicologie afin de reconnaître certaines techniques de composition musicale ou certaines thématiques au niveau neutre. La relation entre la musique et le texte littéraire reposerait

¹⁵ On verra à la rubrique 2.4 que Julia Kristeva (1977) parle alors de « textes musiqués ». Étrangement, un grand nombre des auteurs de ces « textes musiqués », dont Breton et Gauvreau, refusent toute comparaison avec la musique. On a donc ici un cas où le niveau poétique serait en contradiction avec le niveau immanent de l'analyse musico-littéraire.

ainsi sur un savoir déjà constitué chez le lecteur, et n'existerait que dans l'interface construite lors de la lecture:

Cette lecture est également spécialisée, puisqu'elle est axée sur un aspect particulier du texte, autrement dit, en ce qui nous concerne, elle s'attache à l'exégèse d'une oeuvre en privilégiant des phénomènes musicaux. Un lecteur qui tient compte d'une composante musicale dans un texte littéraire établit un contexte extralinguistique et extralittéraire qu'il peut choisir d'actualiser comme stratégie interprétative. Actualiser le contexte musical dans l'interprétation du texte littéraire demande, dans le cas d'une lecture en « profondeur » et « spécialisée », que le lecteur fasse intervenir des connaissances musicales hétérogènes au texte et adopte des stratégies interprétatives permettant de rendre compte de la signification de l'objet musical. (Arroyas 2001:23)

Pour revenir au texte des *Lauriers*, on pourrait dire, à la suite de Dujardin, qu'au niveau neutre, la relation entre la forme du monologue intérieur et la mélodie continue de Wagner repose essentiellement sur une syntaxe courte et syncopée qui, contrairement à la syntaxe de *La Recherche*, empêche le développement d'un discours structuré, comme si le discours avançait pas à pas, mais sans jamais prévoir ou anticiper le pas suivant. La structure syntaxique de la narration agit directement sur la façon de raconter les événements. Ces événements et ces lieux sont rapportés directement, mais de façon fragmentaire par le narrateur. La narration ne consiste plus à décrire exhaustivement le monde, comme la narration chez un Balzac ou un Zola, mais à décrire le monde tel qu'il est senti lorsqu'on s'y déplace: partiellement et en constant changement. Ceci nous conduit à une comparaison formelle entre la forme du monologue intérieur et la mélodie infinie de Wagner: une succession de motifs musicaux / discursifs qui expriment une succession d'états émotifs.

2.3 Les difficultés méthodologiques de la lecture musico-littéraire

Procéder à une analyse musico-littéraire suivant la méthodologie de la tripartition a l'avantage d'identifier à quel niveau se situe l'analyse musico-littéraire, ce qui fait cruellement défaut aux comparatistes dans les recherches sur les relations entre la musique et le texte littéraire. Il est important de retenir qu'on ne peut pas prendre chacun des niveaux isolément pour procéder à une lecture musico-littéraire. Premièrement, une relation entre la musique et le texte littéraire ne pourrait se justifier uniquement sur la volonté de l'écrivain. Bien que des écrivains comme Herman Hesse disent avoir donné une forme sonate à leur

texte¹⁶, il y a là une assise au niveau poétique qui disparaît rapidement lorsqu'on passe au niveau neutre. Deuxièmement, un texte littéraire ne pourra jamais reproduire une forme musicale. À ce jour, aucune étude n'a réussi à découper dans un texte une forme musicale. Aucun texte n'a été écrit qui reproduise à la perfection une forme musicale, et ce, malgré la volonté des écrivains. Trouver une forme musicale au niveau immanent semble aller de soi alors qu'en réalité cet exercice a quelque chose d'artificiel. Même Jean-Jacques Nattiez, dans son *Proust musicien*, a consciemment écarté la possibilité d'une structure musicale dans *La recherche*. Lorsqu'on tente d'établir une analogie de structure entre la musique et le texte, on réduit par le fait même le texte littéraire à une pure forme et on réduit également la musique à une forme classique telle que la fugue, la sonate, le rondo alors qu'historiquement, la production musicale ne compte qu'une petite partie de pièces écrites dans une de ces formes. Ce que semblent oublier les études musico-littéraires, c'est qu'il y a des formes, la répétition par exemple, qui appartiennent autant au domaine littéraire qu'au domaine musical, comme l'écrit Jean-Louis Pautrot:

Il n'y a pas d'écriture musicale, au sens où on peut l'entendre quelquefois en poésie et en stylistique. Ce qu'on appelle la musicalité d'un poème, terme purement métaphorique, s'appuie sur des phénomènes de langage, de prosodie, non pas des phénomènes musicaux. Il s'agit le plus souvent d'assonances, d'allitérations, d'homophonies. Le rythme et la répétition appartiennent aussi de plein droit à la phrase, au langage, à l'écriture. (Pautrot 1994:27, les italiques sont de l'auteur)

Pour pallier la faiblesse des deux premiers niveaux de la lecture musico-littéraire, Arroyas propose de s'en remettre à la perception d'une forme musicale dans un texte, et de tout miser sur l'acte de lecture. Un minimum d'indices tant au niveau poétique qu'au niveau immanent suffit pour que le lecteur puisse amorcer une analyse musico-littéraire. Cependant, si l'analogie n'existe pas au niveau poétique et si elle n'existe que partiellement au niveau immanent, est-ce que la lecture musico-littéraire est alors une question de perception, n'existe-t-elle que dans le discours de l'analyste? Le problème, lorsqu'on fait reposer l'analyse musico-littéraire sur le niveau esthétique, est de dire comme Pierre Brunel: « pour

¹⁶ Voir Ziolkowski, Theodore (1958) « Hermann Hesses's *Steppenwolf* : A Sonata in Prose » dans *Literature and Music : essays on form*, sous la direction de Nancy Anne Cluck, Provo (Utah), Brigham Young University Press, 1981, p. 195-212.

moi et en moi, la musique et la littérature forment des arpèges composés. Je les ai toujours associées, et je les crois inséparables » (Brunel 1997:9) et de voir des indices musicaux là où il n'y en a pas, de forcer une comparaison sans l'appuyer sur des données concrètes.

La méthodologie défendue par Nattiez et reprise par Arroyas se frotte à trois objections: premièrement, une lecture musico-littéraire dépend essentiellement des connaissances musicales (littéraire, philosophique, *etc.*) du lecteur. Selon Arroyas, seul un lecteur bien informé, spécialisé, maîtrisant parfaitement les intentions de l'écrivain et le discours de la musicologie est en mesure d'établir un rapport d'homologie entre le texte et la musique. Une lecture musico-littéraire est par conséquent une lecture spécialisée puisqu'il n'est pas donné à tous de posséder les connaissances nécessaires pour reconnaître une relation entre la musique et le texte littéraire. Deuxièmement, pour Arroyas, l'analogie ne sert qu'à l'interprétation du texte, qu'à la compréhension de la forme du texte. L'idée d'Arroyas est que la forme musicale conférerait à un texte une forme nouvelle qui pourrait engendrer des effets de sens nouveaux.

L'analogie musico-littéraire n'est pas une fin en soi, elle a le but non seulement d'établir un lien interartiel [*sic.*], mais de montrer que l'oeuvre lue à la lumière du modèle musical sera mieux comprise. [...] La fugue devient rentable heuristiquement en tant qu'instance interprétative. Par ailleurs, il faut considérer que le recours au modèle de la fugue éclaire l'oeuvre d'une certaine manière. L'activité comparative a donc des conséquences dans la mesure où elle structure l'interprétation de l'oeuvre. Lorsque, à la lecture, on choisit de privilégier et d'élucider une métaphore, un modèle particulier, il y a désormais orientation, structuration de l'interprétation du texte. (Arroyas 2001:69)

On peut tout de suite objecter à Arroyas que l'établissement d'une analogie entre la musique et le texte ne constitue pas une interprétation du texte. Une analogie entre deux formes ne signifie rien. Expliquer une forme par une autre n'explique rien. D'un point de vue hjelmslévien, pour qu'une relation entre deux formes remplisse une fonction sémiotique, il faut que ces deux formes soient différentes. De même que d'un point de vue tout à fait différent, celui du pragmatisme, l'interprétation d'une forme doit produire quelque chose de neuf. Or, il n'y a rien de nouveau dans l'analogie entre un texte littéraire et une forme musicale déjà connue. Troisièmement, les travaux de Nattiez et de Arroyas, bien qu'ils aient le mérite de proposer une méthodologie pour l'analyse de la relation entre le texte littéraire et

la musique, ne posent pas la question du signe musical et la laissent là où Jakobson l'avait conduite trois décennies plus tôt. Ce point est important, car il n'existe pas à l'heure actuelle une théorie suffisamment diffusée des relations entre la musique et la littérature fondée sur une problématique du signe musical. Pourtant, le signe musical est au centre des débats sur la musique depuis qu'elle s'est instituée comme art autonome, il y a presque trois cents ans. La musicologie a échoué à mettre sur pied une sémiologie musicale, parce qu'elle n'a pas réussi à construire une problématique du signe musical. Elle s'est plutôt cantonnée dans un formalisme hanslickien¹⁷. Si l'on reconnaît la musique comme un système sémiotique, on est toutefois incapable d'en décrire le signe. Il en va de même pour les études musico-littéraires qui, si elles refusent le discours formaliste selon lequel la musique est le signe de sa propre expression, adoptent un discours expressionniste qui stipule d'une façon trop générale que la musique serait le langage des émotions. La principale difficulté de cette analyse est qu'elle conçoit le signe musical à partir d'une forme musicale abstraite et idéale et ne tient pas compte de l'audible qui est la modalité même de la musique: la relation entre la musique et le texte littéraire, selon Arroyas, nécessite préalablement l'acquisition d'un savoir formel. Or, la présente thèse démontrera qu'un texte littéraire raconte ou rend compte d'une expérience sensible d'un phénomène sonore. Il est possible de faire cette expérience sans passer par le discours abstrait de la musicologie. Écouter la musique, ce n'est pas décoder une forme musicale à partir d'un savoir déjà constitué, mais s'immerger dans un flot sonore. Écouter la musique, c'est être sensible à un phénomène sonore. Il n'est pas nécessaire de connaître le discours musicologique pour faire l'expérience sensible de la musique. On peut apprécier la *Cinquième symphonie* de Beethoven sans rien connaître à la forme sonate ou à la fugue. Ce qui ne veut pas dire que la connaissance de la théorie musicologique prive l'individu de l'expérience esthétique, pas plus qu'elle ne favoriserait une expérience « plus profonde ». La signification de la musique n'émane pas d'une structure abstraite comme forme de la sonate ou de la fugue, mais de cette expérience sensible du son, c'est-à-dire qu'il n'est pas

¹⁷ Édouard Hanslick (1825-1904) était un influent critique musical à Vienne. Il défendait la musique formelle d'inspiration classique et pourfendait la musique à programme et l'esthétique de Wagner, au point où Anton Bruckner, un compositeur wagnérien, a été contraint de créer ses symphonies à l'extérieur de Vienne. Il sera plus longuement question de la position de Hanslick au deuxième chapitre, lors de la présentation de la philosophie de Suzanne K. Langer.

nécessaire que la musique soit structurée pour signifier quelque chose. Nattiez et par la suite Arroyas laissent de côté le sensible et l'écoute au profit d'un métalangage.

2.4 Le texte *musiqué* selon Julia Kristeva

Dans un long article datant de 1977 et portant sur *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot, Julia Kristeva reprend l'essentiel de sa *Révolution du langage poétique* dans une perspective musicale. Plus précisément, Kristeva construit une interprétation de la musique atonale ou sérielle qui servira également d'interprétation pour le texte poétique.

Sur le plan musical, cet article fait contre-poids à Lévi-Strauss qui, dans *L'homme nu*, privilégie la musique tonale dont la structuration est porteuse du mythe. De même que Lévi-Strauss va à l'encontre de la position de Nicolas Ruwet qui, dans la critique adressée à Henri Pousseur, préfère le système clos à la sériation. Pour Ruwet, le système est ce qui permet d'élever la musique au rang du langage tandis que la sériation constitue une entrave à la réalisation de la musique comme langage. Ruwet compare la sériation au babil enfantin qui a une très grande richesse sonore mais qui ne signifierait rien alors que seul un système serait en mesure de garantir le sens. Ce qui est rejeté par Ruwet constitue le point central de la sémiotique kristévienne. Kristeva se réfère à la musique atonale parce qu'elle met justement fin au mythe et, donc, à une certaine forme de représentation. C'est avec une conception atonale de la musique que Kristeva aborde le langage poétique, lequel pluraliserait les instances discursives par un éclatement des normes linguistiques. La musique, pour Kristeva, serait aussi un « système sémiotique sériel ». Par sériation Kristeva entend « un dispositif dans lequel le message met en question le code: le texte poétique pose ses propres règles transgressant le code de la communication ordinaire » (1977:184). La sériation, toujours selon Kristeva, « met en cause l'universalité d'un code normatif » (1977:184). Il y a non seulement ici une référence à la musique sérielle, comme elle a été développée par Arnold Schönberg, mais aussi une interprétation de cette musique, laquelle a mis en cause le système tonal qui servait de code normatif depuis *Le clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach.

Pour Kristeva, le système limite le sens tandis que la sériation le pluralise¹⁸. Dans le processus de pluralisation du sens s'inscrirait le corps du sujet, permettant ainsi une libération des bases pulsionnelles. La musique serait le signe d'une « expérience sensori-motrice » du langage.

En deçà et au-delà de la langue — du signe, du sens, — la musique dispose de différences qui obéissent à une régularisation (sont une opération sémiotique) et renvoient directement à l'expérience sensori-motrice. La musique, quelle qu'elle soit — tonale ou atonale et sérielle — saisit le sujet dans un état de non-forclusion, où il effectue une « opération sensori-motrice » et non purement mentale. Cette particularité du système sémiotique musical le rend ouvert à une pluralité de sens que les sujets investissent concrètement selon leur expérience propre (Kristeva 1977:187)

La musique chez Kristeva serait le signe d'une expérience langagière antérieure à l'apprentissage de la langue. La musique déracinerait le langage du symbolique pour le ramener dans le sémiotique¹⁹, rendant le sens incertain. Comme si le code — qui assure la stabilité du signe — était mis en suspens, cessait d'être universel et aliénant et mettait de l'avant l'arbitraire du signe, motivant ainsi un renouvellement du signe qui tiendrait alors compte des charges pulsionnelles. Le signe musical serait ici davantage une action ou un « fonctionnement » du langage qu'une structure stable, serait un passage ou un relai entre le symbolique et le sémiotique. La *semiosis*, selon Kristeva serait ce travail de sériation du langage, de pluralisation du sens, d'éclatement du sujet, de libération des charges pulsionnelles. C'est davantage le travail sur le langage ou plutôt l'action du langage qui importe ici que le produit final du langage, puisque c'est l'activité sensori-motrice qui permet la libération des charges pulsionnelles.

¹⁸ Kristeva rejette le second postulat saussurien présenté plus haut, qui est au fondement du structuralisme, à savoir la prévalence du système sur le sens.

¹⁹ Le sémiotique, chez Kristeva, est un retour aux bases pulsionnelles qui se réalise par une pluralisation du sens ou une mise en suspens du sens, et par l'éclatement du sujet, tandis que le symbolique est le code ou la loi qui normalise le sens et le sujet.

On comprend alors l'intérêt esthétique et théorique de l'évocation de la pratique musicale lorsqu'il s'agit d'un système discursif. Se référer à la musique au sujet d'une pratique translinguistique veut dire écarter l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage en tant que simplement dénotative. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne communicative, et l'ouverture — à travers la ligne — d'une constellation de signifiants: d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux, du fonctionnement. (Kristeva 1977:188)

La musique sérielle s'apparenterait à cette phase du développement du langage où la capacité expressive de l'enfant permet une libération des bases pulsionnelles. Cette phase proto-linguistique se terminerait avec l'apprentissage de la grammaire d'une langue et s'accompagnerait d'une frustration du désir.

Le langage poétique (prosodique, rythme, intonation, etc.) est une série de signes conventionnels, mais motivés par une motivation sensori-motrice, corporelle, pulsionnelle: une série de différences investies de charges pulsionnelles. En ceci, il représente une reprise d'une phase archaïque de l'évolution du langage. (Kristeva 1977:189)

Ceci n'est pas sans rappeler la forme du monologue intérieur définie par Dujardin. Pour Dujardin, le monologue intérieur, par son analogie avec la musique, serait un langage primitif. Pour atteindre son objectif, Dujardin procède à une *dégrammaticalisation* de la langue, ne s'attaquant essentiellement qu'à la syntaxe²⁰. Pour Dujardin, seules les phrases courtes et peu développées rendent le langage aussi expressif que la musique. La définition kristévienne du langage propose une interprétation des formes linguistiques. Le *texte musique*²¹, pour reprendre l'expression de Kristeva, se définit comme un travail sur la langue. Ce travail, selon Kristeva, serait une sériation des catégories linguistiques.

La poésie s'apparente à ce type de pluralisation et depuis Mallarmé l'inscrit à son programme. Série de signifiants, non pas structure close mais infinie, auto-contestatrice, procédant par confrontation de code, etc.: la littérature cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui. (Kristeva 1977:188)

²⁰ Kristeva écrit précisément que « la musicalisation de la langue suppose un travail sur la syntaxe » (1977:200).

²¹ Je reviendrai sur la définition du texte musical au troisième chapitre.

Kristeva ébauche ici une première véritable poétique musico-littéraire. Cette poétique a le mérite de sortir la relation entre la musique et le texte littéraire de l'analogie formelle. La pratique poétique chez Kristeva — qui est fortement inspirée de la poétique mallarméenne — consiste à travailler le langage de l'intérieur par une sériation du signifiant. Ce travail aboutit à une sériation des composantes du signe dont la fonction est de relancer indéfiniment le procès de la signifiante, c'est-à-dire la désignation d'un objet ou la constitution d'un sujet de l'énonciation. Chez Kristeva, la conception saussurienne de la langue comme système fermé, autonome et sans sujet, est de fait fondamentalement rejetée.

La sériation du langage, la musicalisation du texte, n'est pas le propre des textes du 20^{ème} siècle; elle était déjà présente dans le texte du *Neveu de Rameau* de Denis Diderot, que Kristeva décrit comme une synthèse ou plutôt comme « une tentative [...] pour ramasser dans une pratique sémiotique globale et dans le langage, à la fois *l'univocité rationaliste* vers laquelle tend la communication verbale et la *pluralisation de la semiosis* et du sujet que représente la musique » (1977:201). Lorsque Kristeva définit la musicalisation du langage comme une suspension du sens, comme une inscription du corps dans le langage et comme une pluralisation des instances discursives (une polyphonie du discours), elle jette alors les bases d'une sémiotique de la voix²².

Conclusion

Dans *Le cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure prévoyait une science générale des signes dont ferait partie la linguistique. L'histoire a démontré que c'est la linguistique qui a servi de science pilote pour la sémiologie, comme si la linguistique et la sémiologie ne faisaient qu'une. La sémiologie s'est approprié le métalangage de la science

²² Suite à cet article de Kristeva, on ne s'étonne plus qu'historiquement, la fin de la tonalité ait été marquée par la voix ou ait annoncé l'ère de la voix. En effet, le deuxième quatuor à corde d'Arnold Schönberg abandonne le système tonal sur des poèmes du poète symboliste allemand, autre disciple de Mallarmé, Stefan George. Le dernier poème chanté par la soprano, intitulé « L'éloignement » du cycle *Le septième anneau*, fait entendre les strophes suivantes: « Je sens l'air d'autres planètes. / Les visages qui hier encore me souriaient / S'éloignent dans l'obscurité [...] Je me dissous en sons qui tourment, / se suspendent, / M'offrant sans rien attendre au grand souffle / Du remerciement sans raison / et de louange sans objet. [...] Nager dans une mer de cristal — / Je ne suis qu'un éclat de feu sacré / Je ne suis qu'un grondement / parmi les voix célestes. »

de la langue et l'a exporté vers d'autres disciplines. La définition sémiologique du signe est donc celle qu'a choisie la linguistique saussurienne pour l'étude spécifique de la langue. Ainsi, toute structure sémiologique était comparée à la langue ou conçue comme une forme de communication régie par le modèle du code. La démarche sémiologique consiste alors à chercher le code, c'est-à-dire les signifiés et les signifiants, qui permet d'interpréter une forme de communication. Ce modèle sémiologique du code présuppose l'existence et une connaissance préalable du signe afin de produire et d'interpréter une forme symbolique quelconque. Les limites de ce modèle ont été atteintes lorsque la sémiologie s'est intéressée à la musique. La recherche d'un code musical s'est avérée vaine puisque la musique, contrairement à la langue, n'a pas de sens général ou de signifié permettant le décodage immédiat d'un énoncé musical. La sémiologie a donc proposé que le signe musical soit replié sur le signifiant et que le décodage de la musique ne présuppose pas la connaissance préalable du signe musical, mais la connaissance théorique de la structure des signifiants d'où émanerait le sens. C'est à partir de cette sémiologie musicale que les études musico-littéraires ont procédé à la comparaison entre une structure littéraire et une structure musicale. Pour ce faire, il a fallu travailler sur la fonction poétique de la langue qui se compare à une forme musicale.

La relation entre le texte littéraire et la musique pose d'abord le problème des ressemblances et des distinctions entre la langue et la musique. La musique, contrairement à la langue, n'est pas un système dont les composantes assureraient l'encodage et le décodage. La musique ne peut être décodée, au sens strictement saussurien, pour en obtenir un sens. À l'inverse, lorsqu'on compare la langue à la musique, on observe de moins en moins de différences et de plus en plus de points de comparaison. Roman Jakobson a démontré que la langue, lorsqu'elle remplit une fonction poétique, se modélise sur le signe musical, un signe qui met en évidence les composantes de sa propre structure. C'est alors que la musique peut s'offrir comme un modèle formel au texte littéraire lequel, par définition, remplit une fonction poétique au détriment de la fonction référentielle. Ainsi se justifient les études comparées dont la méthodologie consiste à comparer la forme littéraire à une forme musicale. Toutefois, cette conception de la relation entre le texte littéraire et la musique condamne la

musique à n'être qu'une forme abstraite déterminée par le discours spécialisé de la musicologie.

Dans une tout autre approche, les travaux de Kristeva sur la « sémanalyse » ont situé la problématique du signe musical au centre de la relation entre le texte littéraire et la musique. En effet, pour Kristeva, la pratique poétique consisterait à *musiquer* le texte littéraire de manière à ce qu'il déconstruise le signe linguistique de l'intérieur, par un procès de signifiante qui suspend le sens.

En somme, la principale différence entre le modèle comparatiste et le modèle kristévien c'est que le premier laisse de côté la question du sens pour se concentrer essentiellement sur la forme des signifiants textuels, tandis que le deuxième s'intéresse particulièrement à la façon dont la musique modélise l'énonciation pour en subvertir le sens. Les deux modèles situent la fonction poétique comme le point de jonction de la littérature et de la musique. Les travaux de Nattiez, d'Arroyas et de Kristeva ont le mérite d'offrir le meilleur de ce que le modèle théorique avait à offrir. Ils ont produit une pensée critique importante et ont poussé les limites d'une poétique musico-littéraire jusqu'à leur point de rupture. La présente thèse appartient à une épistémologie autre qui sera présentée au prochain chapitre.

Si les comparatistes laissent de côté la question du sens, Arroyas et Nattiez défendent l'idée que la sémiotique musico-littéraire réside dans la différence des stratégies d'écriture et de réception d'une forme symbolique. Ces stratégies sont généralement d'ordre théorique, elles se fondent sur un métalangage et ne tiennent pas compte des qualités sensibles, c'est-à-dire des qualités sonores de la parole et de la musique. Nattiez va même plus loin dans son analyse de *La recherche* en démontrant que l'ordre des références musicales dans le texte de Proust est motivé par une métaphysique qui fait de la musique le symbole d'une quête de l'absolu par le truchement d'un art purement formel.

Julia Kristeva conçoit le texte littéraire non pas comme structure musicale, mais comme *énonciation musiquée*. Bien que le terme « voix » ne soit pas explicitement

mentionné dans son article, il est implicitement assimilé à ce phénomène énonciatif que Kristeva décrit comme un « texte musiqué ». Ce texte musiqué est, selon Kristeva, une mise en cause du sens afin que la voix du sujet puisse s'unir aux voix sociales qui, autrement, sont aliénantes. Ainsi, la voix questionne le sens. Elle est, suivant l'expression de Kristeva, une régression, c'est-à-dire une sémiotisation du symbolique. Le modèle kristévien du texte musiqué est une poétique musico-littéraire de la voix. C'est-à-dire que la voix, comme la musique, remplit une fonction poétique dont l'effet est d'abolir le sens du texte et de subvertir les normes linguistiques, afin que le sujet puisse participer au dialogue social sans avoir à refouler ses bases pulsionnelles.

La principale critique de cette conception de la relation entre le texte et la musique est qu'elle définit le travail de la voix comme une déconstruction du signe. Le modèle de Kristeva est juste, mais ne prédit pas comment la voix pourrait produire de la signification et devenir symbolique puisque, chez Kristeva, la voix n'est pas un objet normé ni soumis à un code²³ et que, par définition, elle en est la subversion. La voix, parce qu'elle est de nature corporelle, se trouve ainsi dans un rapport d'opposition au sens et au code. Or — ce point est important — bien qu'elle soit asémantique, la voix a la capacité de produire de la signification. La présente thèse ne souscrit pas à cette logique de la déconstruction qui oppose la voix, et les bases pulsionnelles qu'elle libère, au sens. Au contraire, elle défendra cette position voulant que la voix, saisie dans ses qualités sensibles — qui sont laissées pour compte par les comparatistes et les tenants de la tripartition — est au fondement d'un mouvement d'avancée de la signification. Plus encore, la thèse soutiendra que ces qualités sonores, que ces qualités sensibles, parce qu'elles sont perçues par une personne ou par une collectivité à l'écoute, se situent au fondement d'un processus sémiotique qui pourrait permettre à la musique de produire de la signification. Telle est la différence fondamentale entre l'approche poétique, inspirée par les travaux de Saussure et de Jakobson présentés dans ce chapitre, et l'approche sémiotique de la voix qui sera développée au prochain chapitre.

²³ S'il y a des usages conventionnels de la voix, ceux-ci ne sont pas définis d'avance par un métalangage, ils se fondent sur une expérience sensible de la voix.

CHAPITRE 2

UNE SÉMIOTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE DE LA VOIX

Introduction

Le dernier chapitre présentait le paradigme — au sens épistémologique du terme — de la poétique musico-littéraire, fondée sur le signe linguistique tel que Saussure l'avait défini. Le présent chapitre propose une nouvelle définition du signe, laquelle sera ici à la base de la relation entre la littérature et la musique. Cette relation, plutôt que d'être saisie dans un rapport binaire et synchronique, sera conçue dans un rapport triadique et diachronique. On ne parlera plus d'un parallélisme de structure, mais d'un passage d'un signe musical au signe littéraire. Ce passage définira le mode d'existence de la voix. L'introduction de la voix dans le modèle musico-littéraire vient ici médiatiser la relation entre la littérature et la musique. Il s'agira maintenant de valider ce changement de paradigme en justifiant la voix comme troisième constituant du signe musico-littéraire.

Pour bien comprendre cette nouvelle approche du signe musico-littéraire, il sera nécessaire d'introduire la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Cette sémiotique souscrit au principe pragmatiste selon lequel toute forme sensible pourrait signifier quelque chose dans la mesure où elle produit une action. Plus précisément, la signification de toute forme sensible réside dans la totalité des actions qu'elle pourrait produire. Le signe peircien est triadique par définition et est constitué 1) d'un fondement sensible dont la perception suggère 2) un ensemble indéterminé d'objets possibles qui générera 3) un interprétant, c'est-à-dire l'action du signe. La sémiotique peircienne situe ainsi l'expérience sensible du monde comme point de départ du processus conduisant à la signification. Aussi, la signification d'une forme sensible n'est pas connue avant qu'elle ne produise une action. Ce qui signifie que le signe n'est pas immédiatement interprété et que la signification conservera toujours une part d'imprévu. Enfin, le signe n'existe pas en soi, il n'est jamais complet en soi; il est toujours le prolongement d'un signe antérieur et sera à son tour prolongé par un signe

ultérieur. Le signe peircien est temporel et ce mouvement d'avancée du signe dans le temps se nomme la sémiose ou le mouvement sémiosique¹.

La sémiotique peircienne n'est pas un métalangage, mais une logique des signes. Cette même logique se retrouve également chez Suzanne K. Langer (1942:240) où le signe musical est défini comme un « symbole non consommé ». En effet, pour Suzanne Langer, la signification de la musique ne serait jamais totalement épuisée, l'objet du signe musical étant un « jeu de contenus éphémères ». La musique, selon Langer, serait un signe dont le développement est à venir et dont le fondement sonore serait en relation avec un nombre indéterminé d'objets possibles. Cette sémiotique musicale de Langer fera l'objet d'une présentation plus détaillée, puisqu'elle redéfinit le signe musical en critiquant à la fois les conceptions formaliste et romantique — ou expressionniste — de la musique.

Après avoir traité de la logique des signes chez Peirce et, parallèlement, de la logique du signe musical chez Langer, je proposerai un modèle d'analyse de la relation entre la musique et le texte littéraire. L'hypothèse avancée par Jean Fisette (1997:85-97), à propos de la relation entre la musique et la littérature, s'inscrit dans la sémiotique peircienne et dans le prolongement direct de la sémiotique musicale de Langer. Pour Fisette, l'écriture serait une des actions possibles produites par le signe musical. Plus précisément, le texte serait un « prolongement interprétatif de la musique » (Fisette 1997:87). En termes peirciens, le texte serait un interprétant du signe musical, c'est-à-dire une action possible du signe musical. Fisette situe ici la musique en amont du mouvement sémiosique, et le texte en aval.

La dernière étape consiste à introduire la voix dans la relation entre la musique et le texte littéraire. Pour ce faire, le chapitre présentera les conclusions de mon mémoire de maîtrise sur la notion de ton. Cette notion, suggérée par Jean Fisette, a permis de médiatiser la relation entre la musique et le texte. Le texte littéraire, parce qu'il se situe dans le

¹ L'adjectif « sémiosique » renvoie ici à la sémosis, à l'avancée des signes dans la sémiose, à la mouvance de la signification. Il est à distinguer de l'adjectif « sémiotique » qui renvoie à la théorie et à la définition du signe.

prolongement sémiotique de la musique, se saisit des qualités sonores pour en faire un ton. Le ton se définit dans le passage de la musique vers le texte. C'est-à-dire que, suivant la définition peircienne du signe, le fondement du ton est un ensemble de qualités sonores, celles de la musique qui génèrent un ton comme objet possible de la musique. Ce ton produit une action dans un texte littéraire. En tant qu'objet du signe, le ton ne se discrimine pas des qualités sensibles de la musique et, pourtant, il existe bel et bien puisqu'il est susceptible de générer une action comme l'écriture: il agit comme une force à l'intérieur du texte littéraire. C'est pour cela que le ton n'est pas seulement celui de la musique, mais aussi celui du texte. La difficulté avec l'expression de « ton », c'est que cette dernière reçoit déjà une définition en musicologie: le ton mesure l'intervalle entre deux notes. Aussi, la notion de ton limite le corpus à des textes qui font référence explicitement à la musique. C'est pourquoi, suite à cette définition du ton, il suffit de faire un pas de plus et de changer théoriquement le *ton* par la *voix*. Ce changement théorique n'est pas que terminologique. La notion de voix est beaucoup plus large que la notion de ton, ouvre le corpus et évite le piège de l'analyse thématique. La voix se définirait ainsi: un ensemble de qualités sonores qui produit une action par l'écriture, laquelle agit comme une force à l'intérieur du texte littéraire. La musique, lorsqu'elle est prolongée par le texte littéraire, devient un ensemble indéterminé de voix qui agissent à l'intérieur du texte. La voix serait celle de la musique, ou de tout autre objet sonore, et celle du texte puisqu'elle se fonde sur les qualités sonores de la musique et qu'elle agit par l'écriture. C'est ainsi que la voix se définirait comme une médiation dans le passage de la musique au texte littéraire.

Par la suite, ce chapitre ouvre une problématique de la voix en présentant *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau. Cet essai est divisé en deux grandes parties, l'une sur les langues et l'autre sur la musique. La première partie tente de démontrer que les langues signifient quelque chose dans la mesure où elles ont la capacité de produire un effet pratique comme une émotion partagée par les individus qui, du même coup, s'unissent et forment une communauté. En effet, le chapitre central de *l'Essai* est une allégorie sur la première langue, ou la langue d'origine, qui raconte comment les sons de la langue ont pu affecter les humains entre eux, les rapprocher et créer la première société. Cette allégorie parle moins d'une langue mythique que des langues modernes. Chez Rousseau, les langues

permettent aux humains de se rassembler, non pas en ce qu'elles peuvent porter un discours abstrait, mais bien parce qu'elles ont la capacité d'éouvoir par leurs qualités sonores et d'ouvrir un espace affectif partagé par ceux qui sont à l'écoute. À la suite de cette allégorie, l'*Essai* s'intéresse à la question de la signification de la musique. L'*Essai* rejette la primauté de l'harmonie sur la mélodie, ainsi que le propose le *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau. L'*Essai* défend l'idée que la musique signifie quelque chose dans la mesure où elle imite la langue en produisant elle aussi un effet émotif sur les individus. L'*Essai* offre ici une des premières définitions du signe musical, à savoir que la musique n'est pas seulement un ensemble calculé de sons, mais « le signe de nos affections » (1781:84). Il ouvre une problématique de la voix: la voix, parce qu'elle est un phénomène sonore, a la capacité de nous unir. Une voix qui ne nous unit plus est une voix qui a perdu sa capacité de produire de la signification. On comprend alors que l'*Essai* annonce clairement que la question de la voix en est une à la fois d'esthétique et d'éthique. La sémiotique musico-littéraire de la voix devra donc tenir compte de ces questions qui seront abordées plus en détail dans les chapitres ultérieurs.

La question de la voix est essentiellement sémiotique. La sémiotique de Peirce est centrale ici puisqu'elle constituera une méthode de travail en même temps qu'une façon de penser la relation entre la musique et le texte littéraire. Tout aussi incontournable, l'*Essai sur l'origine des langues*, en définissant la voix en termes d'*esthésie* et d'*ethos*, enrichit la problématique de la voix à partir d'une réflexion sur le langage et sur la musique. La sémiotique peircienne ainsi que l'*Essai* ouvrent une problématique du signe et de la voix dans laquelle s'inscrivent les textes qui constitueront le corpus. Cette problématique donne sa cohésion d'ensemble à l'analyse des textes du corpus qui sera présentée en dernière partie de ce chapitre.

1 La sémiotique peircienne

La sémiotique musico-littéraire de la voix exige un changement épistémologique important en ce qui concerne la définition générale du signe. Premièrement, la définition dyadique du signe saussurien a pour conséquence de réduire la relation entre le texte et la musique à une relation binaire. Il n'y a pas de place pour la voix dans la logique

saussurienne. Introduire la voix dans la relation entre le texte et la musique, c'est demander une nouvelle définition du signe qui tienne compte d'une dynamique à trois constituants. Deuxièmement, selon la définition strictement saussurienne du signe, le signifiant et le signifié sont des abstractions. Le signifié n'est pas la pensée mais une structure de la pensée dont l'unité de base est le sème, c'est-à-dire un élément de définition d'un concept. Le signifiant n'est pas le son, mais une image mentale du son dont la forme de base est le phème, c'est-à-dire une instruction phonétique. Le signe saussurien se situe théoriquement entre la pensée et le son. Cette définition des composantes du signe conduit à une conception abstraite de la relation entre le texte et la musique, et néglige l'aspect sensible, voire sensuel, des signes. Introduire la voix dans la relation entre le texte et la musique forcera la sémiotique musico-littéraire à tenir compte des qualités sonores. Il ne s'agit plus, maintenant, de parler d'unités formelles intégrées à une structure plus complexe, mais de qualités qui, prises en elles-mêmes, laissent présager ce qu'elles pourraient signifier. Il s'agit, ici, de tenir compte des qualités sensibles qui seront saisies comme la promesse d'un signe à venir; de tenir compte du fondement sensible du signe.

Cette nouvelle sémiotique musico-littéraire intégrera la réflexion sémiotique du philosophe américain Charles Sanders Peirce qui, au tournant du 20^{ème} siècle aux États-Unis, jetait les bases d'une philosophie de l'action nommée pragmatisme. Peirce était un scientifique de formation. Plus précisément, il était un logicien qui s'intéressait à la pratique des sciences qui consiste à observer le monde, à classer des données et à en tirer des règles générales. Peirce réfléchissait à une méthode pour les sciences normatives fondée sur la logique. Puisque le monde ne s'offre au scientifique que par l'intermédiaire des signes, la sémiotique devenait centrale à la réflexion de Peirce. C'est ainsi que la sémiotique a été conçue comme une logique des signes. D'ailleurs, Peirce ne distinguait pas la *semeiotic* de la logique. La sémiotique est pour Peirce une logique du monde qui n'existe que comme signes. La sémiotique outrepassa les frontières de la science, bien qu'elle ait été pensée en fonction de celle-ci. En effet, sur le plan de la perception, il n'y a pas de distinction entre un scientifique et un écrivain dans la mesure où leur perception du monde repose sur des qualités sensibles. La principale différence entre un scientifique et un écrivain réside dans leur action et dans l'objet qu'ils produisent respectivement. Bien que la sémiotique peircienne parle peu

du sujet, qui n'est pas un être psychologique, elle situe néanmoins le corps du sujet dans le monde et percevant ce monde. Il y a toujours un être qui écoute, regarde, sent, touche et goûte une parcelle du monde. La posture peircienne est celle d'une immersion du corps dans le monde sensible, participant à un processus de découverte par les sens, puis d'une régulation des données recueillies par une action dans ce monde. C'est en agissant dans le monde que le sujet, qui en a fait l'expérience sensible, lui confère une signification.

Chez Peirce, la sémiotique est intimement liée au pragmatisme et le signe est conséquemment défini comme une action. Sur un plan plus formel, le signe est composé de trois constituants: les qualités sensibles, l'ensemble des objets possibles du signe et l'action du signe. Les termes retenus pour désigner ces trois constituants sont le *fondement*², l'*objet* et l'*interprétant*. Le signe, pour des raisons pragmatistes qui seront expliquées plus loin, est une relation irréductible à trois termes. La relation entre le fondement et l'objet du signe est toujours médiatisée par l'interprétant.

Tout au long de cette thèse, la sémiotique peircienne ne servira pas de grille d'analyse, ni de métalangage à partir duquel les données observées dans le texte littéraire seraient classées et analysées. Il ne s'agira pas non plus de valider la définition peircienne du signe par l'analyse du texte. Cette sémiotique est d'abord une façon d'observer ou de reconnaître les différentes étapes dans l'avancée ou dans le développement du signe, à partir des qualités sensibles jusqu'à l'action produite par le signe. Elle est donc centrale pour problématiser la question de la voix. La sémiotique musico-littéraire, qui se construira au fil de la succession des prochains chapitres, fera appel à la sémiotique peircienne, non pas pour l'imposer à l'analyse des textes du corpus, mais pour observer l'avancée sémiotique de la voix, de la musique vers le texte littéraire.

² Peirce emploie l'expression *Ground* dans ses premiers textes. Par la suite, il emploie plus souvent les expressions *signe* et *représentamen*. Jean Fisette (1996:73), suivant la leçon de David Savan, propose de conserver l'expression *fondement* qui « suggère que tout nouveau processus de sémiose, d'avancée, de gain de savoir, de conscience ou de beauté doit nécessairement passer par une sortie du monde des abstractions, opérer un retour à la priméité des acquis antérieurs, à la simple virtualité, à la priméité de la sensation ».

Prenant pour acquis qu'il y a, chez les lecteurs de la présente thèse, une connaissance de base de la sémiotique peircienne, les prochaines pages rappelleront simplement les notions centrales telles que la première et la deuxième sémiotique, l'iconicité, la sémiosis, l'interprétant dynamique et l'objet dynamique³. Ces notions orienteront le travail de recherche sur la relation entre la musique, la voix et le texte littéraire.

1.1 La maxime pragmatiste

Le pragmatisme est une philosophie matérialiste développée notamment, au tournant du 20^{ème} siècle aux États-Unis, par le psychologue William James et le philosophe John Dewey. C'est à Charles Sanders Peirce que l'on doit le choix du terme et la définition du pragmatisme, rédigée à l'origine en anglais puis traduite en français par Peirce, qui deviendra la référence en philosophie américaine. Toutefois, le terme « pragmatisme » a reçu avec le temps plusieurs définitions qui s'éloignent de celle formulée initialement par Peirce et qui bénéficient d'une grande diffusion grâce à l'influence de William James dans le monde anglo-saxon⁴.

Peirce est un scientifique, un mathématicien, un logicien, un philosophe empiriste et évolutionniste, qui est à la recherche d'une méthode scientifique qui fonderait la connaissance sur l'expérience sensible, car c'est l'expérience qui conduit à la découverte et qui fait avancer la science. L'apport de Peirce consiste à décrire, d'une manière strictement logique, les processus inférentiels qui conduisent au renouvellement des lois scientifiques. Le pragmatisme peircien est ainsi une épistémologie des sciences. Le pragmatisme est davantage une posture qu'une définition, ce qui signifie qu'il est d'abord une manière d'être et d'agir, une règle de conduite ou une éthique. Peirce décrit ainsi la maxime pragmatiste:

³ En langue française, la sémiotique de Peirce a fait l'objet de trois introductions importantes, celle de Gérard Deledalle (1978), Jean Fisette (1989) et Nicole Evraert-Desmet (1990), dont les titres complets apparaissent en bibliographie.

⁴ Afin de ne pas être identifié à ces « pragmatistes », Peirce a déjà suggéré, par dépit, de renommer sa philosophie par l'expression « pragmaticisme ». Pour des raisons de simplicité, la thèse conservera l'expression pragmatisme, telle qu'elle a été définie à l'origine.

Pour développer le sens d'une pensée, il faut donc simplement déterminer quelles habitudes elle produit, car le sens d'une chose consiste simplement dans les habitudes qu'elle implique. Le caractère d'une habitude dépend de la façon dont elle peut nous faire agir non pas seulement dans telle circonstance probable, mais dans toute circonstance possible, si improbable qu'elle puisse être. Ce qu'est une habitude dépend de ces deux points: quand et comment elle fait agir. Pour le premier point: quand? tout stimulant à l'action dérive d'une perception; pour le second point: comment? le but de toute action est d'amener au résultat sensible. Nous atteignons ainsi le tangible et le pratique comme base de toute différence de pensée, si subtile qu'elle puisse être. Il n'y a pas de différence de signification assez fine pour ne pouvoir produire une différence dans la pratique.

Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet. (Peirce 1879:135)

Trois points importants doivent être retenus de cette citation afin de démontrer la nature matérialiste du pragmatisme. D'abord, le paragraphe terminal de cet extrait constitue la définition reconnue du pragmatisme. Ensuite, la signification de toute chose réside dans l'action qu'elle produit. Si une chose produit deux actions, alors cette chose aura deux significations. La signification n'est donc pas donnée préalablement par un métalangage et n'est jamais connue d'avance à moins que cette signification n'ait créé une habitude⁵. Enfin, l'action de toute chose « dérive d'une perception sensible » et produit un « résultat sensible ». La signification, tout comme la pensée, n'est pas abstraite, mais matérielle, voire sensuelle, puisqu'elle se fonde sur une perception sensible du monde et qu'à son terme elle agit sensiblement dans le monde. Pour cette raison, l'attitude pragmatiste situe la question de la signification à la fois du côté de l'esthétique et de l'éthique.

L'approche pragmatiste de la relation entre le texte littéraire et la musique devra d'abord identifier le support sensible du signe musico-littéraire ainsi que l'action ou les actions de ce signe. En introduisant la voix dans le signe musico-littéraire, il sera possible de formuler l'hypothèse que la musique constituerait le support sensible de la voix et le texte littéraire, l'action de la voix. Ainsi, une des significations possibles d'une expérience sensible de la musique serait de produire une voix agissant dans le texte littéraire. Cette hypothèse, annoncée ici, sera développée plus loin et justifiée à partir d'une sémiotique

⁵ Une habitude est une action anticipée résultant de la croyance que la signification d'une chose doit produire ladite action.

musicale. Pour l'instant, il importe de décrire le mode de fonctionnement logique d'une relation à trois termes.

1.2 Les trois univers phanéroscopiques

Pour Gérard Deledalle (2000:17), le mode de fonctionnement triadique chez Peirce aurait débuté dans un article publié vers 1867 et intitulé *A New List of Categories*, dans lequel Peirce propose notamment une nouvelle façon de concevoir la distinction entre différents objets sur la base de la discrimination, de la dissociation et de la *prescission*. Prenons comme exemple un jeu de couleurs rouge et bleue sur une surface quelconque. La discrimination saisit individuellement les constituants pour les distinguer en fonction de ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, le rouge se discrimine du bleu, tout comme le jeu de couleurs se discrimine de la surface qu'il occupe. La dissociation distingue les constituants en mettant en évidence la relation qui existe entre eux. Ainsi, le rouge se dissocie du bleu bien que le rouge et le bleu ne puissent se dissocier du fait qu'ils constituent le jeu de couleurs. Aussi, le jeu de couleurs ne peut se dissocier de la surface qu'il occupe. À ces deux catégories, Peirce en introduit une troisième, la *prescission*⁶, qui est une façon de distinguer les trois constituants que sont les couleurs prises individuellement, le jeu de couleurs et la surface colorée, sans réduire cette distinction à une opposition entre deux constituants. Ainsi, il est possible de concevoir le rouge pour ce qu'il est, indépendamment du fait qu'il appartient à un jeu de couleurs et qu'il occupe un espace sur la surface. Il est donc possible de *prescinder* le rouge du jeu de couleurs et de la surface. Il est aussi possible de concevoir le jeu de couleurs indépendamment de la surface qu'il occupe, mais on ne peut pas concevoir le jeu de couleurs sans tenir compte du rouge et du bleu. Enfin, il n'est pas possible de concevoir la surface sans tenir compte du jeu de couleurs et des couleurs rouge et bleue. En somme, la discrimination distingue les constituants individuellement, la dissociation distingue les constituants en reconnaissant une relation dyadique entre eux, et la *prescission* reconnaît un rapport hiérarchique dans la relation triadique entre les constituants, fondé sur un principe de présupposition. Ainsi, dans cette relation triadique, le troisième terme présuppose toujours le

⁶ L'utilisation de cette expression est strictement circonstancielle et ne revient pas dans le discours de Peirce. Toutefois, elle démontre la logique triadique qui domine tout le discours de Peirce.

deuxième et le premier, le deuxième terme présuppose toujours le premier et, finalement, le premier terme est saisi pour lui-même. Cette logique triadique met en évidence une règle de présupposition, liée à la numération ordinale, qui définit les trois catégories phanéroscopiques: le premier, le second et le troisième.

Les catégories phanéroscopiques de Peirce se distinguent des catégories phénoménologiques de Kant dans la mesure où les premières sont hiérarchisées par la règle de présupposition. Si la phénoménologie est l'étude du phénomène, la phanéroscopie est l'étude du *phanéron*. Le phénomène se définit littéralement par ce qui est perçu par la conscience et, en ce sens, il appartient davantage au domaine de la psychologie. Le phanéron « est la totalité collective de tout ce qui apparaît indépendamment du fait qu'on l'aperçoive » (Peirce C.P. 1.284). Les créatures mythologiques qui peuplent l'imaginaire d'une culture, dans la mesure où elles n'ont jamais fait l'objet d'une perception, ne sont pas des phénomènes mais des phanérons. Les phanérons, plutôt que d'être classés dans des catégories étanches, appartiennent à chacune des trois catégories phanéroscopiques que Peirce nomme la *priméité* (*Firstness*), la *secondéité* (*Secondness*) et la *tercéité* (*Thirdness*).

La priméité existe en soi. Elle est l'univers de la positivité, des qualités telles qu'elles sont perçues immédiatement par les sens avant même que celles-ci ne soient discriminées, avant tout jugement ou analyse: le phanéron est là mais n'est pas encore reconnu. La priméité est l'univers de la sensation, de ce que la langue anglaise nomme *feelings*. Elle annonce qu'une chose *pourrait être*, mais n'est pas encore déterminée. La priméité ne se dévoilera jamais complètement. Elle ne peut être dite, ni circonscrite, ou pointée du doigt sans qu'elle ne passe dans l'univers de la secondéité. Elle a une réalité sensible et échappe en grande partie à toute description conceptuelle. En effet, parce que la priméité ne peut pas être décrite directement, Peirce décrit la priméité au moyen d'adjectifs et de métaphores, et précise que toute description de la priméité sera nécessairement insuffisante.

It precedes all synthesis and all differentiation; it has no unity and no parts. It cannot be articulately thought: assert it, and it has already lost its characteristic innocence; for assertion always implies denial of something else. Stop to think of it, and it has flown! What the world was to Adam on the day he opened his eyes to it, before he had drawn any distinctions, or had become conscious of his own existence - that is first, present, immediate, fresh, new, initiative, original, spontaneous, free, vivid, conscious, and evanescent. Only remember that every description of it must be false to it. (Peirce C.P. 1.357)

Dans la priméité, les phanérons ne sont plus saisis selon leur usage habituel ou normé, ni discriminés les uns des autres. C'est dans la priméité que la conception des phanérons se renouvelle à partir de leurs qualités sensibles. C'est l'univers de toutes les possibilités. La priméité, c'est Eurydice avant qu'Orphée ne se retourne pour la regarder.

La secondéité est l'univers du factuel, de l'actuel, du quantitatif, de la relation, de la négativité, de la dualité, de la déception. La secondéité est brutale et sans raisonnement. C'est la force qu'un corps exerce sur un autre, la pomme qui tombe de l'arbre et qui frappe la tête avec force, sans qu'on sache encore qu'il s'agit de la force universelle de la gravité — car cette connaissance appartient à la tercéité. C'est dans cet univers que les qualités du phanéron sont mises en relation avec un objet déterminé, circonscrit, identifiable, vérifiable. Si, dans la priméité, les phanérons n'étaient qu'un ensemble confus ou chaotique de qualités, dans la secondéité, les phanérons se distinguent soudainement les uns des autres, peuvent être ordonnés, classés, catégorisés sans toutefois établir de règle. Le comble de la secondéité, c'est un personnage de Samuel Beckett: un vieillard allongé dans la boue, essayant d'avancer, mais n'y parvenant pas.

La tercéité est l'univers de la connaissance, de la loi, de la règle, de la norme, de la prédiction, de la généralité, de l'habitude. Le chimiste Mendeliev a comparé et classé les éléments dont il étudiait les propriétés. Cette classification l'a conduit à produire le tableau périodique des éléments. À l'époque, Mendeliev avait laissé vides des cases du tableau puisque plusieurs éléments n'avaient pas encore été découverts. Mais suivant son tableau, Mendeliev était en mesure de prédire la propriété des éléments qui allaient être découverts par la suite. L'étude des propriétés d'un élément inconnu, pris pour lui-même, appartient à la priméité. La comparaison de cet élément avec d'autres du tableau et sa classification parmi

eux appartiennent à la secondéité. La prédiction de la propriété des éléments à découvrir appartient à la tercéité.

L'exemple précédent illustre la logique de la méthode scientifique chez Peirce. Cette logique n'est toutefois pas exclusivement scientifique et elle est tout à fait concevable dans d'autres domaines comme celui de la littérature. Prenons l'exemple d'un roman lu pour la première fois. Le roman, pris en lui-même, pour ses qualités, est premier. Ce roman, une fois annoté — certains passages ont été soulignés —, et mis en relation avec d'autres productions littéraires, devient second. Lorsque ce roman, une fois mis en relation avec d'autres textes, produit une connaissance plus générale de l'ensemble de ces textes et qu'il devient représentatif de cette connaissance, alors ce roman accède à la tercéité. Suivant le principe de présupposition qui régit les catégories phanéroscopiques, la théorie littéraire implique un travail de relations entre les textes étudiés et implique également une saisie des qualités du texte prises pour elles-mêmes. Autrement dit, toute théorie littéraire provient d'une première lecture sensible du texte; elle n'en est pas un préalable. Le cas contraire ferait en sorte que la théorie ne reposerait plus sur une connaissance sensible, mais sur une connaissance abstraite du texte. Ce n'est qu'après coup, en fin de parcours, par un effet de retour, que la théorie devient une connaissance générale d'un corpus de textes sélectionnés qui oriente la lecture.

Les phanérons passent de la priméité à la secondéité, puis de la secondéité à la tercéité. Certains phanérons demeurent plus longtemps dans un univers, d'autres passent très rapidement à un autre alors que d'autres, seconds, retournent à la priméité sans jamais accéder à la tercéité. Les catégories phanéroscopiques sont poreuses et ne doivent pas être prises comme des casiers ou comme des cages. C'est pour cela que l'emploi de l'expression « univers phanéroscopiques » pourrait être adéquat puisque selon la cosmologie, un univers est un espace fini, mais sans bords, sans frontières. Cette référence à la cosmologie n'est pas fortuite puisqu'une citation de Peirce sur la création du cosmos tente de décrire la dynamique cosmique à partir des trois univers phanéroscopiques, et ce, bien avant le concept du *Big Bang*:

In the beginning — infinitely remote — there was a chaos of impersonalized feeling, which being without connexion or regularity would properly be without existence. This feeling, sporting here and there in pure arbitrariness, would have started the germ of a generalizing tendency. (Peirce 6.33)

Il y a ici une illustration du passage de l'état chaotique de la priméité, à la régularité de la secondéité puis à la tendance générale de la tercéité. Suivant toujours la logique de la présupposition, cette tendance générale naît d'un chaos de sensations non discriminées. Ce passage d'un univers phanéroscopique à l'autre décrit une des notions les plus importantes de la sémiotique de Peirce: le mouvement *sémiosique* ou le mouvement de la *sémiose*. Avant d'aborder la notion de la *sémiose*, il est nécessaire de définir le signe qui est né de la rencontre de la maxime pragmatiste et de la phanéroscopie.

1.3 Le signe (fondement, objet, interprétant)

Dans la priméité, les phanérons constituent un ensemble indéterminé de qualités sensibles saisies pour elles-mêmes. Dans la secondéité, ces qualités sensibles sont mises en relation avec un phaneron discriminé. Ce phaneron est lui-même mis en relation et classé avec d'autres phanérons puisqu'il occupe une place dans le monde: cette relation produit finalement une connaissance du phaneron qui se manifeste par une action sensible. Le passage d'un univers phanéroscopique à un autre décrit le mouvement de la *sémiose*. En formalisant cette relation triadique et en analysant ce mouvement d'avancée des phanérons dans les univers phanéroscopiques, Peirce parvient à une définition du signe: une connaissance d'une chose à partir de laquelle nous connaissons autre chose: « something knowing which we know something else »⁷ (Peirce C.P. 8.332).

Le signe est une relation entre trois constituants. L'ensemble des qualités sensibles constitue le *fondement* du signe, traduit du mot anglais *Ground*. Le phaneron, une fois discriminé, constitue l'*objet* du signe. Cependant, l'objet n'existe pas pour lui-même; il n'existe que dans sa relation avec le fondement. Cette relation entre le fondement et l'objet

⁷ Jean Fisetite traduit et commente de la façon suivante: « *une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire* » (Fisetite 1989:9, les italiques sont de l'auteur).

du signe produit une saisie générale de cet objet, saisie qui se fonde sur l'expérience sensible du phanéron, laquelle permet de l'identifier comme un objet du monde. Cette saisie se manifestera concrètement par une action ou par une habitude que suggérera la relation entre le fondement et l'objet du signe. Cette manifestation sensible de la connaissance constitue l'*interprétant* du signe. Suivant la règle de présupposition, l'interprétant présuppose toujours une relation entre le fondement et l'objet et l'objet présuppose toujours un fondement sensible, le fondement pouvant être saisi pour lui-même. Le signe souscrit ici à la maxime pragmatiste qui dicte que toute connaissance générale d'un objet se fonde sur son expérience sensible et que toute connaissance générale doit produire un résultat ou une action sensible. Ce qui implique que l'interprétant, au terme de sa fonction, deviendra le fondement sensible d'un nouveau signe à naître.

L'approche pragmatiste du signe consiste à dire que la connaissance n'est pas vectorielle et n'est pas une accumulation de généralités conduisant à une abstraction absolue du monde. La connaissance n'est pas un passage de la priméité vers une destination finale qui serait la tercéité. Tout ce qui est dans la tercéité finit par retourner à la priméité. Le signe n'est pas absolu et n'est pas permanent. Un signe peut s'imposer pendant des décennies avant de finalement disparaître complètement ou avant de se renouveler et ainsi changer notre connaissance du monde. Le signe est un passage, une traversée, un pont entre deux expériences sensibles du monde qui, chacune, génère chaque fois une connaissance partielle du monde.

Cette connaissance du monde est partielle parce que l'habitude que produit la connaissance générale de la relation entre le fondement et l'objet du signe est une habitude possible parmi d'autres. La connaissance générale de la relation entre le fondement et l'objet du signe ne peut prétendre être exhaustive puisqu'elle ne produira jamais toutes les habitudes possibles que permettrait la relation entre le fondement et l'objet. Nous ne connaissons les signes que par nos habitudes qui, elles-mêmes, appartiennent au signe. Autrement dit, nous comprenons les signes de l'intérieur. Nous sommes toujours dans les signes. Plus encore, nous sommes nous-mêmes signes pour d'autres (Deledalle 1979:248): « When we think, then, we ourselves, as we are at that moment, appear as a sign » (Peirce 1968:38). Nous ne

sommes pas les spectateurs de la traversée des signes puisque nous sommes nous-mêmes de cette traversée.

1.4 Dix relations logiques

La relation triadique entre les constituants du signe a fait l'objet d'un travail constant dans le discours de Peirce. Gérard Deledalle identifie deux grandes étapes dans la conception de la relation entre les constituants du signe. La première appartient aux premiers écrits. Elle conçoit que chaque constituant puisse être saisi dans chacun des trois univers phanéroscopiques. Par exemple, bien que le fondement soit premier, il est possible qu'il puisse être saisi comme deuxième et comme troisième. Par exemple: un son se fait entendre. Ce son, en ce qu'il est un ensemble de qualités sensibles prises pour elles-mêmes, appartient à la priméité. Lorsque les qualités sensibles du son sont mises en relation avec une série de notes musicales, alors le son est considéré comme second. Lorsque ces notes sont discriminées et reconnues comme faisant partie d'un ensemble structuré de notes à l'intérieur d'une gamme, alors le son est considéré comme troisième. Un fondement saisi comme premier est un *qualisigne*, un fondement saisi comme deuxième est un *sinsigne* et un fondement saisi comme troisième est un *légisigne*.

La relation à l'objet peut également être saisie dans chacun des trois univers phanéroscopiques. Lorsque l'objet du signe n'est pas clairement déterminé, et qu'il demeure inconnu et virtuel, alors la relation entre le fondement et l'objet est dite iconique. Dans l'icône, le fondement et l'objet du signe ne se distinguent pas. Le signe ne fait que suggérer ce que pourrait être l'objet possible du signe dont les qualités fusionnent avec celles du fondement. Ainsi, l'objet du signe demeure virtuel. Dès que l'objet se distingue du fondement, alors la relation devient indiciaire et le signe devient l'indice de son objet. Enfin, lorsque la relation entre le fondement et l'objet du signe est déterminée d'avance par une habitude, cette relation est dite symbolique. Un objet saisi comme premier est une *icône*, un objet saisi comme deuxième est un *indice* et un objet saisi comme troisième est un *symbole*.

Enfin, l'interprétant premier est un interprétant en attente, une promesse d'une action, une habitude qui pourrait être. L'interprétant est alors un *rhème*. L'interprétant second est

une action immédiate, souvent une réaction soudaine à une force ou un réflexe habituel comme le joueur de baseball qui frappe la balle qui se dirige sur lui. Cet interprétant est alors un *dicisigne*. Enfin, l'interprétant troisième est une action complexe et lente comme l'implantation d'une réforme institutionnelle ou la rédaction d'une thèse. L'interprétant troisième est un *argument*.

Suivant la règle de présupposition, un fondement premier ne peut être en relation qu'avec un objet premier, une icône, et produire un interprétant premier, un rhème. Autrement dit, un qualisigne ne sera jamais un indice ni un symbole et les interprétants seront toujours virtuels, jamais manifestes comme un dicisigne ou un argument. Par contre, un fondement second, un sinsigne, peut être en relation avec un objet premier ou second, et générer un interprétant premier ou second. Enfin, un fondement troisième, un légisigne, peut être en relation avec un objet premier, second ou troisième et générer des interprétants premier, second ou troisième. Il existe en somme dix relations triadiques possibles et strictement logiques entre les fondements premier, deuxième et troisième, les objets premier, deuxième et troisième, et les interprétants premier, deuxième et troisième. Un signe appartient logiquement à une de ces dix relations triadiques. Le danger avec une telle conception est de saisir les dix relations triadiques comme si elles étaient exclusives; comme si elles étaient des casiers étanches où l'on classe les signes. Or, il faut concevoir les dix relations triadiques comme des étapes dans l'avancée du signe dans les univers phanéroscopiques. Un signe passe théoriquement, et à des vitesses variables, par les dix relations triadiques. Certains signes régressent vers des étapes logiquement antérieures, d'autres stagnent à une étape quelconque de leur développement.

La tradition a essentiellement retenu la triade icône / indice / symbole comme méthode de classification des signes. Ici, c'est la logique de l'icône, l'iconicité, qui sera centrale puisque c'est autour d'elle que se développera la problématique du signe vocal.

1.5 L'iconicité

Une relation symbolique entre le fondement et l'objet implique toujours qu'elle ait d'abord été une relation iconique puis indiciaire. L'indice implique toujours qu'il a d'abord été iconique. L'icône est la première des relations entre le fondement et l'objet. Autrement dit, une relation habituelle, troisième, entre le fondement et l'objet a d'abord été une relation de fait, deuxième, et, avant d'être une relation de fait, a d'abord été une relation potentielle et sensible, première. La relation iconique est un passage obligé de tout signe. Mais toutes les relations entre le fondement et l'objet n'accèdent pas à la secondarité ou, le cas échéant, à la tertiété. Certains signes, comme la musique et le tableau non figuratif, demeurent indéfiniment iconiques dans leur relation entre le fondement et l'objet. Jean Fissette (1996:158-160) fait appel aux figures mythiques, comme la sirène ou le centaure, afin d'illustrer ces icônes qui n'existent pas en dehors du signe qui les porte, comme un poème, une sculpture ou une peinture. Il en va des figures mythiques comme des personnages littéraires. Ces signes ont la caractéristique d'être authentiquement iconiques. On parlera alors de l'*iconicité* des signes, précisant que la notion d'iconicité ne se réduit pas aux signes visuels.

La notion d'iconicité suscite l'intérêt du chercheur en esthétique en ceci que dans le signe iconique, l'objet n'est pas encore discriminé; il n'est pas encore connu et n'est qu'une pure possibilité. Aussi, l'interprétant du signe iconique retarde indéfiniment l'action du signe. La question qui se pose d'entrée de jeu, lorsqu'il est question d'iconicité, est de savoir comment le signe peut signifier quelque chose s'il ne produit aucune action. Par exemple, pour connaître la signification de la musique, il faut étudier les actions qu'elle produit. Or, tout signe musical est un légisigne iconique rhématique, ce qui signifie que l'interprétant du signe musical est premier et que l'action de la musique serait une action à venir, une action possible, mais indéterminée.

Il s'agit maintenant d'étudier les actions possibles que pourrait produire tel ou tel signe iconique. On peut se demander si les actions potentielles sont variables d'un signe iconique à un autre. Dans l'affirmative, il faudra alors émettre l'hypothèse que les actions possibles varieraient en fonction de l'expérience sensible des qualités qui constituent le fondement de

chaque signe. Il en serait ainsi puisque l'objet du signe iconique ne se distingue pas du fondement. L'interprétant serait un effet produit qui ne se distinguerait pas de l'expérience sensible, se confondant avec elle. L'iconicité serait ainsi un investissement du signe dans la priméité de l'expérience esthétique. Dès lors, il faut admettre que les actions possibles de la musique différeraient des actions possibles d'un tableau non figuratif. Mais comment le vérifier si, logiquement, l'action n'est pas manifeste? De plus, de façon générale, est-ce que l'action de tout signe ne serait pas déterminée par le fondement du signe et par ses qualités sensibles, plutôt que par sa relation avec l'objet? Est-ce que l'objet du signe ne lui serait pas conféré après coup, par l'action du signe? Il est peu probable que ce soit pour des raisons esthétiques liées à l'iconicité que Peirce ait procédé à un changement important de la relation entre les trois constituants du signe qui répond aux dernières interrogations. Cette révision est suffisamment importante pour que Gérard Deledalle distingue de ce qu'il appelle une première sémiotique, qui vient d'être présentée, une deuxième sémiotique dont il sera question à l'instant. La notion d'iconicité a d'abord été pensée en fonction de la première sémiotique et de la triade icône / indice / symbole. Les questions d'ordre esthétique que soulève ici la notion d'iconicité trouveront une réponse plus satisfaisante dans la deuxième sémiotique.

1.6 La deuxième sémiotique

Dans les années postérieures à 1904, Peirce a procédé à un remaniement de la relation entre les trois constituants du signe. Cette « deuxième sémiotique », bien qu'elle ait été laissée en plan, est beaucoup plus dynamique que la « première ». La principale différence est que dans la première sémiotique, c'est la relation entre le fondement et l'objet qui produit l'interprétant. Il y a une application rigoureuse de la logique de la présupposition qui régit les trois univers phanéroscopiques puisque les trois constituants sont issus respectivement de ces univers. Dans la deuxième sémiotique, le fondement est lié à un objet virtuel qu'un interprétant déterminera rétroactivement. Ici, le *processus* prévaut sur le rapport *formel* ou *définitoire* entre les constituants. La première sémiotique, qui est davantage taxinomique, *définit des signes* tandis que la seconde sémiotique, plus organique, *décrit des mouvements sémiotiques*. Cette deuxième sémiotique semble s'éloigner de la phanéroscopie à l'origine de

la première sémiotique pour se rapprocher davantage d'une pragmatique de la signification, définie comme action sensible.

La nouvelle définition du signe reprend les trois constituants du signe soit le fondement, l'objet et l'interprétant. Cependant, les constituants s'analysent sur le modèle logique des trois catégories phanéroscopiques: le fondement existe seul, l'objet est divisé en deux soit l'objet immédiat et l'objet dynamique, et l'interprétant en trois, soit l'interprétant immédiat, l'interprétant dynamique et l'interprétant final. L'objet subit une transformation dans le processus interprétatif, tandis que l'interprétant remplit une triple action: il consolide une première relation fondement / objet, la transforme et prépare la sortie du signe afin qu'il devienne le fondement d'un signe ultérieur. Les constituants du signe de la deuxième sémiotique se distribuent selon le schéma suivant suggéré dans Fissette (1989:48):

- 1^{er}) 1^{er}) Fondement
- 2^{ième}) 1^{er}) Objet immédiat
2^{ième}) Objet dynamique
- 3^{ième}) 1^{er}) Interprétant immédiat
2^{ième}) Interprétant dynamique
 - 1^{er}) affectif
 - 2^{ième}) énergétique
 - 3^{ième}) logique qui conduit à:
 - 1^{er}) de nouvelles associations
 - 2^{ième}) des changements d'habitudes
 - 3^{ième}) un autre signe mental
- 3^{ième}) Interprétant final
 - 1^{er}) esthétique
 - 2^{ième}) antéthique
 - 3^{ième}) philosophique

La nouvelle relation entre les constituants du signe va comme suit. Tout d'abord, les qualités sensibles qui constituent le *fondement* du signe, lequel est lié de façon virtuelle à son objet, sont discriminées par l'*interprétant immédiat* qui, rétroactivement, détermine l'*objet* immédiat du signe. Ainsi, l'expérience sensible du fondement amorce un premier processus interprétatif, provisoire et virtuel. L'interprétant immédiat, ou l'interprétant premier, n'est

pas une interprétation du fondement, mais son *interprétabilité*. L'objet immédiat est le résultat d'une saisie du fondement au premier degré et conduit à un *interprétant dynamique* qui, à partir d'*informations collatérales* ou *contextuelles*, génère l'*objet dynamique*.

L'interprétant dynamique, ou l'interprétant second, est l'action du signe qui actualise l'effet pratique du signe, de manière à faire surgir l'objet dynamique qui n'existe pas d'emblée dans le signe, mais qui est suggéré par l'effet actuel du signe. L'interprétant dynamique s'analyse sur le modèle triadique. Une action strictement sensible est un *interprétant dynamique affectif* qui dynamise émotivement l'objet du signe. Une action qui est ponctuelle est un *interprétant dynamique énergétique*. Enfin, une action plus complexe et qui serait une totalisation des différents interprétants dynamiques est un *interprétant dynamique logique*. Ainsi, suivant la règle de présupposition, l'interprétant logique implique l'interprétant énergétique qui, à son tour, implique l'interprétant affectif⁸. L'interprétant dynamique logique agit de trois façons: premièrement, il génère de nouvelles associations entre le fondement et l'objet dynamique; deuxièmement, il conduit à un changement d'habitude et, troisièmement, il conduit à un autre signe mental; l'ensemble des interprétants dynamiques prépare la mutation du signe vers un signe ultérieur. En fait, l'interprétant dynamique constitue le cœur du signe en ce qu'il est un processus ou un travail de détermination et de transformation *ad infinitum* de l'*objet dynamique* du signe.

Si l'on se réfère à la maxime pragmatiste, le sens de tout signe réside dans la totalité des actions sensibles de ce signe. En d'autres termes, l'objet dynamique réside dans la totalité des interprétants dynamiques que le signe génère. L'interprétant dynamique ne peut déterminer que partiellement l'objet dynamique qui, lui, demeurera toujours inachevé et toujours instable. C'est ici que la question de l'iconicité refait surface. Dans la première sémiotique, l'icône est une sous-classe de signe dont la relation entre le fondement et le signe

⁸ Fisette (1989:48-49) remarque que l'interprétant dynamique, puisqu'il est logiquement second, devrait se diviser en deux plutôt qu'en trois. Or Peirce définit nommément un interprétant dynamique troisième, le logique. La difficulté est qu'un interprétant dynamique énergétique ne suffit pas, à lui seul, à dynamiser le mouvement sémiotique et à opérer un déplacement d'un signe vers un autre signe mental.

est saisie comme première, au sens phanéroscopique du terme. Dans la première sémiotique, l'icône est toujours définie dans une relation triadique avec l'indice et le symbole. Dans la deuxième sémiotique, il n'est plus question d'icône, mais d'iconicité, c'est-à-dire de la qualité inhérente à la sémiose d'être inachevée et instable. Ce qui veut dire que la stabilisation et l'achèvement de l'objet dynamique n'est pas la fonction principale du signe, qui consiste plutôt à relancer l'interprétant dynamique dont chaque nouvelle action détermine une nouvelle parcelle de l'objet dynamique.

Enfin, le travail de détermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique générera l'*interprétant final*, ou l'interprétant troisième, qui, au terme du processus interprétatif, marque une pause d'une durée indéterminée, un arrêt provisoire. Bien que l'interprétant final soit une retombée du processus de la sémiose ou une saisie globale du signe, il n'est toutefois pas une finalité en soi: il clôt temporairement le processus sémiosique. L'interprétant final est en fait un mode de saisie de la sémiose. Il existe trois catégories d'interprétant final. L'*interprétant final esthétique* est une saisie sensible de la sémiose, une compréhension affective du signe. L'*interprétant final antéthique*⁹ est une saisie ponctuelle et factuelle de la force à l'oeuvre à l'intérieur de la sémiose. Enfin, l'*interprétant final philosophique* est une saisie générale de la sémiose, faisant le point sur l'ensemble du processus sémiosique. Suivant la règle de présupposition, l'interprétant philosophique implique l'interprétant antéthique qui implique l'interprétant esthétique.

Prenons par exemple la phrase « Les idées vertes incolores dorment furieusement » de Noam Chomsky. Les phonèmes ou les graphèmes de cette phrase constituent le fondement qui génère un interprétant immédiat, dont le travail est de discriminer les phonèmes et les graphèmes pour les associer afin de déterminer l'objet immédiat. Cet objet immédiat est la phrase telle qu'elle se présente avec ses contradictions et ses difficultés logiques malgré le respect de la syntaxe. Cet objet immédiat génère un interprétant dynamique qui, à l'aide d'informations contextuelles sur l'énonciation de cette phrase, détermine un objet

⁹ Il s'agit d'une conception propre à Peirce de la question de l'éthique. L'expression « antéthique » signifie que cet interprétant final est logiquement antérieur à toute considération morale, puisqu'il en définit les conditions.

dynamique. Ces informations contextuelles nous apprennent notamment que cette phrase n'apparaît pas dans un recueil de poésie surréaliste, mais dans un article de linguistique portant sur l'autonomie de la syntaxe. L'interprétant dynamique énergétique détermine donc l'objet dynamique suivant: cette phrase illustre que la relation syntaxique des morphèmes prévaut sur la validité sémantique de la phrase. Enfin l'objet dynamique génère l'interprétant final philosophique qui pourrait conduire à cette considération générale à l'effet que la linguistique américaine, depuis Bloomfield, a délaissé la question de la sémantique au profit de la syntaxe et, qu'en ce sens, par cette phrase, Chomsky situe ses travaux dans le prolongement de la tradition de la linguistique américaine. La phrase de Chomsky ne signifie par pour elle-même, elle signifie dans la mesure où elle produit une action ou une habitude. Ici, cette phrase renforce cette habitude chez les linguistes américains de délaissé la question de la sémantique au profit de la syntaxe.

Qu'en est-il maintenant de la musique? Au fondement du signe, il y a un ensemble de qualités sonores. L'interprétant immédiat discrimine ces qualités sonores pour en reconnaître les notes et leurs interrelations, pour en reconnaître leur fréquence, leur timbre lié aux instruments qui émettent les sons, leur volume et leur durée. L'objet immédiat, que génère l'interprétant immédiat, est un ensemble structuré de notes et présente des thèmes ou une forme musicale quelconque jouée par un ou des instruments quelconques. C'est à l'objet immédiat que s'arrête généralement l'analyse formaliste en musicologie et qui correspond au niveau neutre chez Nattiez. L'analyse formaliste se limite ainsi à la première étape de la sémiologie musicale.

L'intérêt du signe musical réside dans la deuxième étape de la sémiologie. La détermination de l'objet immédiat conduit à l'interprétant dynamique qui, à l'aide d'informations contextuelles sur la composition et sur la réception de la pièce musicale dans l'histoire — si cette pièce est reconnue par l'auditeur — ou sur la réception en cours de cette pièce, produit l'objet dynamique. La difficulté centrale du signe, et particulièrement du signe musical, est l'impossibilité pour l'interprétant dynamique de déterminer exhaustivement l'objet dynamique. Ce dernier demeure incomplet et sa détermination est constamment retardée.

C'est à ce moment que la question de l'iconicité refait surface. Selon la première sémiotique, l'interprétant d'un signe iconique sera toujours un rhème — le signe iconique le plus sémiosiquement avancé est un légisigne iconique rhématique. Or, la difficulté que pose le signe iconique, tel que défini par la première sémiotique, c'est que l'interprétant retarde indéfiniment l'action du signe, il n'est que la promesse d'une action. Autrement dit, dans la première sémiotique, le signe iconique ne produirait aucun effet sensible. La deuxième sémiotique résout ce problème en modifiant la relation entre les constituants du signe: ce n'est plus la relation avec l'objet qui produit l'interprétant, mais l'interprétant dynamique qui détermine l'objet dynamique, à partir de l'expérience sensible qui est au fondement du signe. C'est l'effet pratique du signe qui détermine sa relation avec l'objet.

L'iconicité n'est pas une particularité du signe musical, elle est inhérente à tout signe. En effet, l'interprétant dynamique ne pourra jamais déterminer totalement et exhaustivement l'objet dynamique. Il y aura toujours une part plus ou moins grande d'inconnu et d'incertitude dans la détermination de l'objet dynamique. En situant l'iconicité au coeur de la sémiose, la sémiotique répond ainsi à la maxime pragmatiste: pour déterminer l'objet dynamique d'un signe, il faut envisager tous les interprétants dynamiques possibles de ce signe. Or, on le sait, un signe n'épuisera jamais la totalité des interprétants qui pourraient surgir. En ce sens, un signe est toujours inachevé.

Si, dans le texte de Peirce, la présence de la musique est quantitativement négligeable, elle est toutefois une référence de choix lorsque l'auteur introduit certaines notions sémiotiques centrales. Par exemple, Peirce fait appel à la musique pour décrire le premier interprétant dynamique qui est l'*interprétant affectif* (emotional interpretant).

Now the problem of what the "meaning" of an intellectual concept is can only be solved by the study of the interpretants, or proper significate effects, of signs. These we find to be of three general classes with some important subdivisions. The first proper significate effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign, although the foundation of truth in this is frequently very slight. This "emotional interpretant," as I call it, may amount to much more than that feeling of recognition; and in some cases, it is the only proper significate effect that the sign produces. Thus, the performance of a piece of concerted music is a sign. It conveys, and is intended to convey, the composer's musical ideas; but these usually consist merely in a series of feelings. (Peirce C.P. 5.475)

L'effet de l'interprétant dynamique est une sensation voire une émotion (*feelings*). Ce point est très intéressant dans la mesure où, généralement, l'émotion est décrite depuis les romantiques comme l'objet du signe. L'émotion est ici un effet pratique de la musique qui, à partir des qualités sonores, suggérera l'objet dynamique du signe musical. Si l'on croit que l'émotion est l'objet du signe, c'est parce que, à cette étape de la sémiose, l'objet dynamique se confond alors avec l'interprétant affectif. Cet effet pratique appartient à la première catégorie d'interprétants dynamiques. L'interprétant affectif est un interprétant dynamique premier.

Dans un contexte particulier, sur une piste de danse d'une nuit *rave* par exemple, l'effet de la musique peut produire un mouvement musculaire singulier et spontané, comme un mouvement de danse non prémédité sur une musique quelconque¹⁰. Ce mouvement est un effet pratique plus avancé dans le mouvement de la sémiose et appartient à la catégorie des interprétants dynamiques énergétiques. L'interprétant énergétique peut également être un effort mental ponctuel, comme lorsqu'on essaie de comprendre immédiatement ce qui s'offre à nos sens. L'interprétant énergétique, dans l'ordre phanéroscopique, est un interprétant dynamique second et présuppose donc un interprétant affectif.

If a sign produces any further proper significate effect, it will do so through the mediation of the emotional interpretant, and such further effect will always involve an effort. I call it the energetic interpretant. The effort may be a muscular one, as it is in the case of the command to ground arms; but it is much more usually an exertion upon the Inner World, a mental effort. It never can be the meaning of an intellectual concept, since it is a single act, [while] such a concept is of a general nature. But what further kind of effect can there be? (Peirce C.P. 5.475)

Enfin, l'objet dynamique peut être déterminé par un interprétant dynamique dont le travail de médiation a une durée certainement plus longue que les deux premières catégories d'interprétants. L'interprétant dynamique logique est la troisième catégorie d'interprétants dont l'action peut prendre la forme d'une écriture, d'une chorégraphie ou d'une peinture.

¹⁰ L'interprétant énergétique peut changer d'une musique à l'autre. Ainsi, on ne danse pas de la même façon sur une valse que sur une salsa ou que sur un tango. Ces danses, ou interprétants dynamiques énergétiques, diffèrent d'une expérience sonore à une autre. Il est possible qu'il en soit de même pour la voix. L'expérience sonore d'une voix pourrait produire un interprétant dynamique différent de l'expérience d'une autre voix.

Puisque l'interprétant logique implique l'interprétant énergétique et l'interprétant affectif, l'action qu'il génère serait une totalisation des interprétants dynamiques. Ainsi, l'écriture, qui ne peut se réduire à un seul interprétant, serait le fait de déplacements entre les trois catégories d'interprétants dynamiques. Comment opère alors l'interprétant dynamique logique? Suivant Peirce, l'interprétant logique opère une « transsocioation », un changement d'association qui résulte en un changement d'habitude.

In advance of ascertaining the nature of this effect, it will be convenient to adopt a designation for it, and I will call it the logical interpretant, without as yet determining whether this term shall extend to anything beside the meaning of a general concept, though certainly closely related to that, or not. Shall we say that this effect may be a thought, that is to say, a mental sign? No doubt, it may be so; only, if this sign be of an intellectual kind -- as it would have to be -- it must itself have a logical interpretant; so that it cannot be the ultimate logical interpretant of the concept. It can be proved that the only mental effect that can be so produced and that is not a sign but is of a general application is a habit-change; meaning by a habit-change a modification of a person's tendencies toward action, resulting from previous experiences or from previous exertions of his will or acts, or from a complexus of both kinds of cause. It excludes natural dispositions, as the term "habit" does, when it is accurately used; but it includes beside associations, what may be called "transsocioations," or alterations of association, and even includes dissociation, which has usually been looked upon by psychologists (I believe mistakenly), as of deeply contrary nature to association. (Peirce C.P. 5.476)

Autrement dit, l'écriture¹¹, qui est la scène des mouvements des interprétants dynamiques logiques possibles du signe musical, produirait un changement d'habitude par une altération des associations connues. L'écriture modifie la façon d'être et d'agir dans la musique, à partir d'une expérience sensible du son. Ici, l'interprétant dynamique logique est la notion centrale de la relation entre le texte littéraire et la musique et fera l'objet d'une plus longue discussion ultérieurement dans ce chapitre. La problématique de la présente thèse se développera à partir de cette question essentielle de l'interprétant dynamique.

La détermination d'un objet dynamique par l'interprétant dynamique peut générer un interprétant final. En musique, l'interprétant final esthétique est une reconnaissance abstraite de la valeur sensible du signe, comme la prise en compte du plaisir ressenti lors de l'écoute

¹¹ Il faut comprendre l'écriture non pas comme la chose écrite mais plutôt comme l'acte d'imaginer, d'écrire.

d'une oeuvre musicale. L'interprétant final antéthique saisit le signe d'une manière factuelle en mettant l'accent sur la force à l'oeuvre dans le signe. Par exemple, dans une boîte de nuit, à chaque fois qu'une musique particulière se fait entendre, les gens se précipitent sur la piste de danse. Cette précipitation des corps sur la piste de danse, qui est en définitive l'effet de l'interprétant dynamique énergétique, est saisie au niveau de l'interprétant antéthique comme une action particulière et habituelle pour ce type de musique dans la perspective de la socialisation, par exemple. Enfin, l'interprétant final philosophique saisit globalement la sémiuse musicale, comme le ferait un ouvrage de sémiotique musicale, un article musicologique, une chronique musicale ou une causerie qui précède un concert.

1.7 La sémiuse

Dans la première sémiotique, comme dans la deuxième, le travail de l'interprétant est, en dernier lieu, de produire une action sensible qui, si les conditions se présentent, pourrait devenir le fondement d'un signe ultérieur. Un signe ne se crée pas *ex nihilo*, il se fonde toujours sur l'expérience sensible d'un signe antérieur. Cette succession des signes dans le temps trace le mouvement de la *sémiuse ad infinitum* dans l'antériorité autant que dans la postérité, ce qui rend utopique la recherche des origines. Dans la première sémiotique, la sémiuse est le passage d'une catégorie de signe à une autre. Dans la deuxième sémiotique, c'est l'action de l'interprétant à l'intérieur du signe et une mutation du signe vers un signe ultérieur qui oriente le mouvement sémiosique. Alors qu'elle paraît statique dans la première sémiotique où elle n'y est que postulée, la sémiuse, dans la deuxième sémiotique, se situe en avant-plan par la nouvelle articulation entre l'objet et l'interprétant.

La sémiuse, c'est la signification en acte puisque, selon la maxime pragmatiste, le sens de toute chose repose sur une expérience sensible dont l'objet dynamique produit un effet sensible susceptible d'être au fondement d'un signe ultérieur. L'orientation de la sémiuse dépend en partie de l'appartenance de l'objet dynamique à l'un ou l'autre des trois univers phanéroscopiques. Par exemple, si le signe ne produit plus un effet habituel, c'est parce que l'objet dynamique est remis en cause. La sémiuse s'oriente alors vers la priméité, vers un retour à l'expérience sensible dont l'interprétant dynamique fera surgir un nouvel objet dynamique. La sémiuse passe d'un univers phanéroscopique à un autre sans nécessairement

suivre un rythme régulier¹². Chaque interprétant final marque un arrêt provisoire du mouvement sémiotique. Si l'interprétant final devient insuffisant, il y a alors une régression vers l'interprétant dynamique et vers l'objet dynamique afin de relancer la sémiose.

Bien que l'orientation de la sémiose dépend de l'objet dynamique, la détermination voire la représentation claire et nette de celui-ci n'est pas l'objectif de la sémiose puisque l'objet dynamique ne pourra jamais être saisi exhaustivement. La sémiose consiste plutôt à produire un effet sensible susceptible de fonder un signe ultérieur afin de s'y prolonger. Dans un article portant sur les références musicales chez Peirce, Anne Freadman (1994:94) écrit que ces références sont cruciales dans le texte de Peirce, bien qu'elles n'occupent pas une grande part de sa réflexion, car elles sont presque systématiquement liées à la définition de la *semiosis ad infinitum*¹³. En effet, selon Freadman, plutôt que d'imposer une représentation à la musique, Peirce aurait développé le principe fondamental de la *semiosis ad infinitum*, c'est-à-dire un mouvement d'avancée des signes nécessaire à la signification, laquelle ne se réduit pas à la désignation d'un objet du signe.

“ Music ” appears infrequently in Peirce’s writing, and it is never central. But I have argued that it is insistent because of its intrication in two crucial principles of his work: the principle of infinite semiosis, and the principle of material action of signs in the world. These principles are exactly what take Peirce’s semiotic out of the confines of a theory of representation. Nevertheless, the question of representation continues to be an imperative in his work, and his work continues to be distract from it. Peirce’s stated aim, and his intention, is to account for knowledge on the basis of a theory of representation. The question for me, reading Peirce, is whether “ representation ” continues to be the premiss of his theory of signs. It is at least plausible to suggest that it does not. (Freadman 1994:94)

Il est possible que la musique devienne ici une modalité de la sémiotique, une façon de concevoir la sémiotique. La sémiotique étudie le mouvement de la sémiose qui n'est pas une représentation du monde, ni une prise sur le monde, ni une compréhension abstraite du

¹² Jean Fiset (1996:44-46) souligne que la sémiose peut être retardée, avortée, suspendue, etc.

¹³ Deux citations de Peirce sont particulièrement révélatrices du lien entre la musique et le mouvement de la sémiose: « thought is a thread of melody running through the succession of our sensations » (C.P. 5.395); « [belief] is the demi-cadence which closes a musical phrase in the symphony of our intellectual life » (C.P.5.397).

monde. La sémiose est un mouvement d'avancée des signes et, ce faisant, elle est une transformation du monde. La compréhension du monde se fait donc de l'intérieur, partiellement et toujours avec une part d'inconnu.

Cette sémiotique est très proche de la philosophie du langage de Mikhaïl Bakhtine¹⁴. Selon Bakhtine, le sens et la pensée ne sont pas des abstractions, ils sont objectivement donnés dans l'action qui s'offre aux sens. Le dialogisme, chez Bakhtine, est ce principe selon lequel l'action d'une parole consiste à prolonger une parole antérieure. La parole est une réplique à l'intérieur du dialogue social. Tout comme pour le signe peircien, la parole n'apparaît pas *ex nihilo*, elle se fonde toujours sur l'écoute d'une autre parole et prépare la parole à venir.

Toute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc. (Bakhtine 1927:105)

Le sens d'une parole n'est pas préalablement déterminé par un métalangage. Le sens se construit au fur et à mesure que l'interaction verbale avance. Ainsi, le sens d'une parole, son recouvrement, son décodage, sa détermination, n'est pas le point d'aboutissement de la communication et n'est pas la finalité de l'interaction verbale. La signification d'une parole n'est pas la détermination d'un sens, mais plutôt l'orientation de l'interaction verbale, ou de la sémiose, par l'action de la parole. Suivant le principe dialogique, tout acte de parole implique l'écoute d'une parole antérieure, c'est-à-dire l'expérience sensible d'une parole antérieure, qui conduit à un acte de parole ultérieur. Ainsi, écouter une parole ne consiste pas à en décoder le sens, mais à générer une parole ultérieure qui orientera l'interaction verbale.

Si on accepte ce rapprochement entre le mouvement de la sémiose et l'interaction verbale et que l'on définit la parole comme un phénomène sonore ou audible, il est alors

¹⁴ Il y a lieu de croire que Bakhtine possédait une sensibilité musicale. En effet, c'est après avoir longuement discuté de l'écriture musicale de Dostoïevski que Bakhtine propose la notion de *polyphonie* pour décrire une pluralité de voix irréductibles qui multiplient les points de vue.

possible de dire que la sonorité de la parole serait au fondement de l'interaction verbale. Écouter une parole serait une expérience esthétique de sa sonorité, préalable à son prolongement dans l'interaction verbale. Ainsi, l'interaction verbale exigerait une immersion dans la sonorité ou dans la priméité de la parole. La notion de polyphonie découle du principe dialogique à savoir qu'une parole prolonge une parole antérieure, continuant à la faire entendre. La particularité de la parole littéraire résiderait en ceci que, tout en faisant entendre une parole antérieure, elle décrirait également le processus sémiotique qui, depuis l'expérience esthétique de cette parole antérieure, a généré la parole littéraire. Il semble, ici, que cette particularité du texte littéraire, comme on le verra plus loin, soit une condition pour qu'une parole se prolonge dans la parole littéraire sous la forme d'une voix.

1.8 À propos de la sémiotique de Peirce dans l'étude en cours

Avant de poursuivre, il est important de noter que la sémiotique peircienne n'est pas l'objet de la thèse. La présentation de la philosophie de Peirce n'a pas non plus pour objectif de créer une orthodoxie peircienne. Il s'agit d'une thèse sur le rapport triadique entre la musique, la littérature et la voix. Comme il sera question d'une relation à trois termes, il faut reconnaître ici l'importance de la sémiotique peircienne en ce qu'une sémiotique musico-littéraire de la voix souscrit à la logique triadique de la phanéroscopie ainsi qu'à la maxime du pragmatisme. Il ne faut pas concevoir cette sémiotique comme une grille d'analyse des textes ni comme un point d'arrivée de la recherche, ce qui serait paradoxal quant à la philosophie peircienne. La sémiotique peircienne n'est pas ici un métalangage, mais une habitude voire une posture qui est celle d'une immersion dans les signes; c'est une façon de penser la relation entre les signes qui relance constamment la recherche et qui favorise la découverte.

2 Le texte comme le prolongement d'un signe « non consommé ». Le signe musical chez Suzanne K. Langer

La philosophe Suzanne K. Langer, dès le début de son chapitre intitulé: « On significance in music », pose la question à savoir ce qui distingue une forme artistique d'un artefact. Roman Jakobson avait eu à répondre à une question semblable: qu'est-ce qui fait du langage un objet d'art? La réponse de Jakobson a été essentiellement formaliste: le langage

devient un objet d'art lorsqu'il met en évidence le côté palpable du signe linguistique. La réponse de Langer excède le formalisme pour tenir compte de l'aspect sensible, voire affectif, de la musique. D'abord, Langer rejette la position d'Édouard Hanslick¹⁵ pour qui « la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même » (Hanslick 1854:135, les italiques sont de l'auteur). Langer reconnaît que la musique est, par essence, une forme non figurative (« non representative »), mais elle n'accepte pas une définition qui ferait de la musique une forme purement abstraite qui ne tiendrait pas compte de la valeur sensuelle du ton (« sensuous value of tone »).

La position de Langer concilie les deux positions dans le débat sur ce que Jean Fisette (1997:85) nomme « la capacité représentative de la musique ». Que signifie la musique? Pour les formalistes, qui refusent à la musique toute désignation d'un contenu, la musique ne signifierait rien. Pour les expressionnistes, la musique serait en mesure d'exprimer non pas des concepts ou des idées abstraites et raisonnées, mais des émotions. Toutefois, cette position conduit tout droit vers une sémantique musicale et, donc, à une désignation d'un contenu musical. Pour Langer, la musique serait un réservoir de contenus possibles, un *jeu de contenus éphémères* (« a transient play of content »). Le contenu de la musique serait kaléidoscopique ou *chatoyant* (« iridescent »)¹⁶. Il échapperait à la langue parce qu'il est ambivalent. Le signe musical a ainsi la capacité de signifier ce que la langue ne peut signifier (« music articulates forms which language cannot set forth »). C'est à ce propos que Vladimir Jankélévitch écrit que la musique est ineffable.

[...] la musique est inexpressive en ceci qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétations, entre lesquelles elle nous laisse choisir. [...] Langage ineffablement général (si tant est que ce soit un « langage »), la musique se prête docilement à d'innombrables associations. (Jankélévitch 1961:95)

¹⁵ Édouard Hanslick a été un critique musical important dans la Vienne de la seconde moitié du XIXe siècle; dans un essai intitulé *Du beau dans la musique*, il défend une esthétique formaliste de la musique allant à l'encontre de l'esthétique expressionniste de Wagner.

¹⁶ Il est important de noter ici que Langer n'utilise pas les termes *opaque* ou *transparent* qui conduiraient soit à une position formaliste (opaque) soit à une position expressionniste (transparent). Jean Fisette (1999:51) note chez Langer l'emploi du terme « chatoyant » (« iridescent ») qui se situe dans une position mobile entre les extrêmes.

Le signe musical n'a pas de relation déterminée avec un objet. Il en résulte donc une incomplétude du signe musical, lequel est sans cesse changeant, toujours nouveau, jamais totalement réalisé. L'expression de Langer est que la musique est un *symbole non consommé*: « *for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol* » (Langer 1942:240). Le signe musical se distingue nettement du signe linguistique, selon Langer, parce que le signe musical repose sur une connaissance non conceptuelle du monde, c'est-à-dire que la musique contribue à faire connaître une réalité du monde qui ne peut être nommée, parce qu'ineffable, et qui ne peut pas être soumise à l'examen de la sémantique. Une autre différence entre le signe musical et le signe linguistique réside dans l'instabilité du premier. Si le signe linguistique est stabilisé par une convention, que sa définition est claire et connue de tous via l'institution d'un dictionnaire, le signe musical, parce qu'il est en relation avec une pluralité d'objets possibles, est éphémère et ne dure bien souvent que le temps du son. La nature éphémère du signe musical prive de toute certitude cette connaissance non conceptuelle du monde. Cette connaissance, immédiate, mais non durable, Langer la décrit comme un *éclair de compréhension* (« flash of understanding ») qui a pour effet de *rendre les choses concevables* (« make things conceivable ») plutôt que de constituer un savoir organisé. Plus généralement, si la relation à l'objet du signe musical est instable et que la connaissance de cet objet nous est révélée immédiatement, mais sans certitude, il est possible de formuler l'hypothèse que la musique serait une connaissance de la mouvance des émotions (« knowledge of how "feelings go" »).

Ce chapitre de Langer marque un acquis parce qu'il met fin au débat insoluble entre la position formaliste et la position expressionniste. Pour Langer, la musique est une forme concrète et raisonnée qui s'offre à notre entendement, mais qui signifie quelque chose qui n'est pas connu d'emblée ou qui pourrait échapper à notre entendement. C'est à cette condition que la musique peut devenir le signe de quelque chose comme une émotion, qui ne se distinguerait pas de la forme musicale. Ainsi, la musique s'adresserait indistinctement à l'intellect et à l'affect. De cette fusion entre l'affect et l'intellect résulterait, selon Langer,

une *compréhension musicale*: « [...] for its entire record is emotional satisfaction, intellectual confidence, and *musical* understanding »¹⁷ (1942:244, les italiques sont de l'auteur).

Langer compare cette *compréhension musicale* à une *conscience mythique* (« mythical consciousness »), qui ne distinguerait pas le signe de ce qu'il représente. L'exemple le plus clair est l'eucharistie: le pain, tout en représentant le corps du Christ, devient ce corps. Cette conscience mythique, en ne distinguant pas le signe de ce qu'il représente, confère un pouvoir aux objets du monde. Il en va de même en musique où il n'y a pas de distinction entre la musique et ce que la musique représente. L'iconicité du signe musical est précisément ce moment où le fondement et l'objet ne se distinguent pas encore. C'est ce qui confère à la musique son pouvoir d'évocation.

Suzanne Langer conçoit la musique comme un mode de construction du signe. Langer s'intéresse à la capacité de la musique à devenir un signe, à représenter quelque chose, à fusionner ce qui est objectif et ce qui est subjectif. Elle s'intéresse à la façon dont la musique représente le monde, représente notre manière de vivre parmi les signes lorsque notre pensée s'apparente à la pensée mythique. La musique nous dévoilerait une façon de penser que ne permettrait pas la langue. En effet, d'un point de vue linguistique, la capacité de penser dépend de l'acquisition des catégories linguistiques. Pour Langer, la musique permet de saisir et de comprendre le indépendamment de la détermination du sens par ces catégories linguistiques.

3 L'hypothèse Langer-Fisette

Langer définit le signe musical comme une fusion entre la forme musicale et ce qu'elle représente. En ce sens, il est tout à fait normal, écrit Langer, qu'on prête des émotions à la musique — qui ne les contient pas d'emblée — puisque les effets que produit le son de la musique ressemblent à ces émotions.

¹⁷ Cette compréhension musicale illustre tout à fait l'interprétant final esthétique de la deuxième sémiotique de Peirce.

The notion that certain effects of music are so much like feelings that we mistake them for the latter, though they are really entirely different, may seem queer, unless one looks at the music as an « implicit » symbolism; then, however, the confusion appears as something to be expected. (Langer 1942:245)

Pour Langer, la musique est un signe dont l'objet ne nous est pas donné d'avance par une quelconque convention, et se confond avec la forme musicale. Lorsqu'on intègre la définition du signe musical de Langer à la sémiotique peircienne, force est d'admettre l'iconicité du signe musical. Selon Jean Fisette (1997:87), l'expression de Langer voulant que le signe musical serait un signe *non consommé*, fait écho à la sémiotique peircienne selon laquelle le signe est en attente de produire de la signification. D'un point de vue peircien, le fondement du signe musical est en relation avec une pluralité d'objets possibles mais qui n'ont pas encore été déterminés par l'interprétant.

Dire alors de la musique qu'elle serait une langue primitive ne semble plus tout à fait juste dans la mesure où la musique, sur le plan sémiotique, n'est pas une forme primitive ou dégénérée de la langue. La langue serait plus avancée dans le mouvement de la sémiose que la musique. L'objet dynamique de la langue est déterminé par une habitude instituée, tandis que l'objet dynamique de la musique n'est pas encore connu puisqu'il est, par définition, instable et éphémère. Il ne s'agit donc plus ici d'opposer la musique à la langue, mais de relativiser leur ordre respectif dans le mouvement de la sémiose.

[...] l'on ne saurait imaginer la musique comme l'antithèse du signe (linguistique, par exemple); au contraire, la musique affiche l'origine, la richesse préalable et la condition de tout signe [...] (Fisette 1999:52)

La musique et la langue se situent à différents endroits du mouvement de la sémiose. Le signe linguistique, parce que sa relation avec son objet est symbolique, se situerait à une étape ultérieure de la sémiose, dans la tercité, tandis que le signe musical, parce qu'il ne se distingue pas de son objet, se situerait à une étape antérieure de la sémiose, dans la priméité. Suivant la règle de présupposition que l'on retrouve chez Peirce, l'iconicité est un point de passage obligé pour tout signe. Ainsi, le signe linguistique a déjà été iconique et s'est déjà situé au même endroit que le signe musical dans le mouvement de la sémiose. Plus généralement, étudier la musique, c'est étudier l'origine sémiotique non seulement de la

langue, mais de toute forme sémiotique. La musique offre ainsi la possibilité d'étudier les signes avant que ceux-ci ne soient normalisés par un code.

Dans « Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde* », Jean Fisette (1997) propose une hypothèse de travail dans l'étude de la relation entre le texte littéraire et la musique, à partir de la définition du signe musical de Suzanne Langer. Sachant que la musique est essentiellement iconique, Fisette propose que, pour faire avancer la musique dans le mouvement de la sémiose et, donc, pour la faire signifier, il suffit de prolonger le signe musical dans un signe ultérieur, lequel pourrait stabiliser la relation entre la musique et son objet.

Plus simplement, je me propose d'explorer des positions défendues par Suzanne K. Langer, à savoir que la musique est un *symbole non consommé*. Je tenterai de suivre la piste ouverte par cette proposition en m'appuyant sur l'idée que le texte littéraire, lorsqu'il s'écrit dans le prolongement interprétatif d'une oeuvre musicale, constitue une occasion — parmi d'autres, certes mais privilégiée je crois —, dans laquelle le symbole musical trouve à se prolonger, à se réaliser plus avant dans l'ordre de la signification, bref, à se consommer. (Fisette 1997:87)

Cette hypothèse, que je nomme hypothèse Langer-Fisette, stipule que le discours littéraire pourrait être un prolongement du signe musical. Ce discours ferait signifier la musique ou, pour reprendre l'expression de Fisette, ferait « parler la musique ». Fisette distingue deux discours: un qui « *parlerait de la musique* » comme le discours de la musicologie sur la musique, et un autre, littéraire celui-là, qui, au lieu de parler de la musique d'un point de vue métalinguistique, ménagerait une place à la musique, « laisserait cette dernière porter elle-même la voix qui, sur une scène fictive, assumera l'énonciation » (Fisette 1997:88). Le discours sur la musique serait un interprétant final, selon la deuxième sémiotique de Peirce, qui a pour objectif de cerner le signe musical, de le circonscrire. Le discours de la musique serait un interprétant dynamique qui parcourt toutes les catégories d'interprétants dynamiques. Ainsi, le discours littéraire laisserait parler la musique en faisant d'elle une voix qui, comme dans la nouvelle d'« Un roi à l'écoute » (Calvino 1986), suggérerait les objets possibles du signe musical. Cette hypothèse est centrale dans la présente recherche sur la relation entre la musique et le texte littéraire, puisqu'elle inscrit le

texte à l'intérieur d'une problématique du signe musical. Dans le mouvement de la sémiose, la voix serait un interprétant dynamique logique de la musique qui agit à l'intérieur du texte.

4 Le ton de la musique

La signification de la musique, comme la signification de toute chose par ailleurs, est intimement liée aux interprétations et aux usages possibles qu'on pourrait en faire. Pris pour lui-même, le signe musical est iconique parce que le fondement et l'objet du signe ne se distinguent pas l'un de l'autre. D'un point de vue pragmatique, on dira que le fondement du signe musical, c'est-à-dire ses qualités sonores, est en relation avec une pluralité d'objets possibles reportant indéfiniment l'action du signe. Comment alors parler de quelque chose dont on ne sait pas ce qu'il signifie? La question est aussi pertinente pour le critique musical d'un journal ou d'une revue que pour l'écrivain qui désire parler de la musique. Il est difficile de parler d'un concert autrement qu'en parlant de l'exécution et du contexte dans lequel la musique a été jouée. Et pourtant, on ne peut nier, comme le fait Hanslick, l'effet de la musique, on ne peut nier son potentiel sémiosique. Un discours qui tiendrait compte de cet effet de la musique parlerait alors du ton de la musique. Suivant la définition peircienne du signe, le fondement du ton est un ensemble de qualités sonores, celles de la musique, qui génère un ton comme objet possible de la musique, et ce ton produit une action dans le texte littéraire. En tant qu'objet du signe, le ton ne se discrimine pas des qualités sensibles de la musique et, pourtant, il existe bel et bien puisqu'il produit une action qui se manifeste par l'écriture: le ton agit comme une force à l'intérieur du texte littéraire. Pour le dire autrement, le texte littéraire se saisirait d'un son pour en faire un ton¹⁸. Le ton serait une médiation entre l'expérience sensible de la musique et l'action du signe musical par l'écriture. Parler du ton, c'est parler du signe musical tout en préservant sa virtualité. Ainsi, tout discours qui se situerait dans le prolongement sémiosique de la musique conférerait un ton à la musique.

Qu'ont en commun une sonate pour violon et piano de Beethoven, une nouvelle de Tolstoï et un quatuor de Janaček sinon leur titre: *Sonate à Kreutzer*? Qu'ont en commun un

¹⁸ Il ne faut pas confondre ici le ton avec ce que la musicologie nomme la tonalité. Le ton, tel que je le définis ici, n'est pas déterminé par la gamme, il est construit lors de l'écoute.

quatuor de Schubert, une pièce de théâtre de Dorfmann et un film de Polansky sinon leur titre: *La jeune fille et la mort*? Qu'ont en commun un poème de Mallarmé et un prélude de Debussy sinon leur titre *L'Après-midi d'un faune*? Au premier abord, on ne peut imaginer que la sonate de Beethoven puisse évoquer une scène d'adultère dans la Russie tsariste, pas plus qu'on ne peut imaginer que le quatuor de Schubert puisse évoquer une salle de torture dans le Chili de Pinochet. Lorsque Mallarmé a appris que Debussy avait mis son poème en musique, il aurait réagi en disant qu'il croyait l'avoir déjà fait. Raymond Court (1987:65) rapporte une lettre de Mallarmé écrite à Debussy: « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur ». Ce prolongement de l'émotion du poème dont parle Mallarmé est précisément le ton de son poème. Dans *A Clockwork Orange*, la narration confère un ton d'une rare violence à la musique de Beethoven. Le quatuor de Janáček confère un ton à la nouvelle de Tolstoï dont la lecture donne, à son tour, un ton à la sonate de Beethoven. Ainsi, le ton n'est pas un objet déterminé et observable, il n'existe que dans la mouvance de la musique vers le texte, et du texte vers la musique.

Une brève analyse du *Loup des steppes* d'Herman Hesse, tirée de mon mémoire de maîtrise, permettrait d'illustrer la notion de ton¹⁹. Ce texte présente une classification bipolaire du monde et situe d'un côté l'Europe impériale de l'époque classique et de l'autre côté l'Europe de la fin des années 1920. La conception de ces Europes et leur opposition repose essentiellement sur deux tons musicaux. D'abord la musique des maîtres anciens (Bach, Mozart et Haydn) qui est la musique d'une Europe des Lumières, de la raison, de l'intelligence, du contrôle, de l'interdiction des excès, d'une Europe bien ordonnée. C'est une musique qui suspend le temps et qui donne accès à l'éternité. Le ton de la musique ancienne, représenté dans le texte de Hesse, est un ton austère.

¹⁹ La notion de ton a été proposée à l'origine par Jean Fisette lors d'un cours au baccalauréat. J'ai traité de cette notion dans mon mémoire de maîtrise sur *Le loup des steppes* d'Hermann Hesse. Elle a également fait l'objet d'une publication dans Mongrain (2000).

Je ne regrettais que là-présent et l'aujourd'hui, toutes ces innombrables heures et journées perdues, subies, sans qu'elles m'apportassent un don ou un bouleversement. Dieu soit loué, il y avait parfois, rares et belles exceptions, d'autres heures qui brisaient les cloisons et me rejetaient, moi l'égaré, dans le sein vivant de l'univers. Triste et profondément ému, je cherchai à évoquer la dernière émotion de ce genre. C'était à un concert, on donnait de la magnifique musique ancienne; et, entre les deux mesures d'un morceau joué au piano, la porte de l'au-delà se rouvrit soudain pour moi; je parcourus le ciel et vit Dieu à l'oeuvre; je souffris des douleurs bienheureuses, je ne résistai plus à rien, je ne craignis plus rien au monde, je dis oui à tout, j'abandonnai mon coeur. (*Le loup des steppes*: 34)

Le ton austère de la musique ancienne s'oppose au ton du jazz, musique noire américaine, encore étrangère aux Européens des années 20, musique d'un jeune continent, musique de danse, musique du corps, musique au ton charnel.

Lorsque je passai devant un dancing, un jazz violent jaillit à ma rencontre, brûlant et brut comme le fumet de la viande crue. Je m'arrêtai un moment: cette sorte de musique, bien que je l'eusse en horreur, exerçait sur moi une fascination secrète. Le jazz m'horripilait, mais je le préférais cent fois à toute la musique académique moderne; avec sa sauvagerie rude et joyeuse, il m'empoignait, moi aussi, au plus profond de mes instincts, il respirait une sensualité candide et franche. [...] J'aspirai l'air un long moment, je flairai la musique sanglante et bariolée, je humai, lubrique et exaspéré, l'atmosphère du dancing. La partie lyrique du morceau était sucrée, graisseuse, dégoulinante de sentimentalité; l'autre était sauvage, extravagante, puissante, et toutes les deux, pourtant, s'unissaient naïvement et paisiblement et formait un tout. C'était une musique de décadence, il devrait y en avoir eu de pareilles dans la Rome des derniers empereurs. Comparée à Bach, à Mozart, à la musique enfin, elle n'était, bien entendu, qu'une saleté, mais tout notre art, toute notre pensée, toute notre civilisation artificielle, ne l'étaient-ils pas, dès qu'on les comparait à la culture véritable? Et cette musique-là avait l'avantage d'une grande sincérité, d'une bonne humeur enfantine, d'un négroïsme non frelaté, digne d'appréciation. (*Le loup des steppes*: 45)

D'entrée de jeu, le ton austère de la musique ancienne est également le ton de la narration. Tout au long du discours, le ton de la narration change, devient plus charnel et adopte le ton du jazz. Après un concert de musique ancienne, le narrateur revient chez lui où l'attend Maria, une prostituée dont les caresses incarnent la musique ancienne, comme si une fusion entre les deux tons était possible, comme si le jazz pouvait nourrir l'esprit et la musique ancienne mouvoir le corps.

Les caresses de Maria ne blessaient pas la merveilleuse musique que je venais d'entendre, elles en étaient dignes, elles étaient sa réalisation. (*Le loup des steppes*: 131-132)

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 100

C'est parce que le ton est virtuel qu'il peut changer et devenir un ton tout à fait opposé à ce qu'il était. Le ton n'est pas inscrit d'emblée dans la forme ou dans le genre musical. Historique, le ton peut se perdre ou changer au fil du temps, car, bien qu'il soit fondé sur une matière sonore, il n'existe que dans le mouvement sémiosique propre à une époque et à un lieu donnés²⁰. Le ton arrache l'oeuvre musicale de son appartenance historique pour la situer à l'intérieur d'un nouveau contexte, pour la réactualiser, pour la recontextualiser, pour lui donner une nouvelle orientation sémiosique.

La notion de ton, comme prolongement sémiosique de la musique vers le texte littéraire, tient compte de l'aspect sensible de la musique, contrairement à la démonstration d'Arroyas qui, comme on l'a vu au premier chapitre, fixe la relation entre la musique et le texte littéraire dans une relation binaire fondée non pas sur le sensible mais sur une connaissance formelle, voire abstraite, de la musique. La notion de ton dynamise la relation entre la musique et le texte littéraire et n'a d'existence que dans cette relation triadique, c'est-à-dire que le ton a un fondement sensible, qui est la sonorité de la musique, et une action qui est l'écriture. Le ton est à la fois musical et littéraire.

La notion de ton, telle qu'elle est définie ici, limite le corpus à un ensemble de textes qui fait référence à une écoute musicale pour conférer un ton à la musique. Ceci réduit, par le fait même, la problématique de la relation entre la musique et la littérature à la question du signe musical. La cause en est que la notion de ton, à l'origine, s'inscrit au centre de la problématique du signe musical. Les signes sonores ne se réduisent pas au signe musical. À l'inverse, le signe musical peut devenir un modèle pour les autres signes sonores comme la parole. En effet, lorsqu'on donne à la parole sa pleine sonorité, il est possible de concevoir que la parole puisse produire de la signification avant toute détermination linguistique.

²⁰ Le ton du jazz ne sera évidemment pas le même pour le noir américain victime de la ségrégation que pour l'Européen qui cherche une nouvelle forme de sensibilité.

L'acte de phonation rend manifestes les phonèmes ainsi que d'autres éléments sonores laissés pour compte par les linguistes, parce que ces éléments échappent au système linguistique²¹.

Avant de poursuivre, il faudrait ici clarifier une double ambiguïté terminologique. D'abord, la notion de ton a déjà reçu une définition musicologique. Le ton est un intervalle entre deux notes. Par exemple, entre un do et un ré, l'intervalle est d'un ton; entre un do et un do#, l'intervalle est d'un demi-ton. Étant donné la spécificité de la notion de ton dans le champ de la musicologie, il faudrait trouver un autre terme pour désigner ce troisième élément du signe musico-littéraire. Ensuite, la deuxième ambiguïté terminologique concerne la parole et la voix. Si, dans la francophonie, la parole a reçu traditionnellement une définition ferme de Saussure comme la manifestation particulière de phonèmes, la voix en revanche demeure mal définie et est souvent confondue avec la parole. Aussi, la voix semble être ce quelque chose qui est insaisissable dans la parole. La voix ne serait-elle pas en définitive le ton de la parole? Ainsi, parler de la voix serait parler de la façon dont la parole se prolonge dans le mouvement de la sémiose, pour devenir le fondement d'un signe ultérieur. Les qualités sonores de la parole seraient le fondement d'un signe vocal dont l'effet pratique produirait une action comme l'écriture ou, suivant le principe dialogique de Bakhtine, une autre parole.

S'il est possible de substituer la notion de ton par celle de la voix pour décrire l'avancée sémiotique de la parole, il pourrait en être tout autant pour ce qui est de la musique. La substitution du ton par la voix situe la sensibilité dans une relation triadique avec la musique et le texte littéraire. Ainsi, la voix se définirait premièrement par une expérience sensible de qualités sonores, deuxièmement par un effet pratique qui agit comme une force à l'intérieur du texte littéraire, déterminant l'objet dynamique de la voix. La voix serait celle de la musique comme celle du texte puisqu'elle se fonde sur la musique et qu'elle agit par

²¹ L'ouvrage *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, de Ivan Fònagy est une étude empirique de ces éléments non-linguistiques qui se font entendre en même temps que les phonèmes dans la parole. Il s'agit d'une étude d'un corpus réunissant diverses paroles présentant ces éléments qui, dans la perspective psychanalytique privilégiée par Fònagy, connoteraient une émotion chez le sujet ou une inscription d'une pulsion dans la parole.

l'écriture. C'est ainsi que la voix se définirait comme le passage de la musique vers le texte littéraire. Cette définition de la voix se distingue de celle de Kristeva. Chez cette dernière, la voix, ou le texte musiqué, est une déconstruction du logos. La présente définition de la voix propose au contraire que la voix serait une avancée sémiotique d'un signe sonore musical vers le texte littéraire. La musique ou la parole serait le fondement sonore de la voix et l'écriture, l'effet pratique. Pour connaître l'objet dynamique de la voix, il faut étudier son effet pratique, c'est-à-dire l'action que produit le signe vocal lorsqu'il se fonde sur la musique ou sur la parole. Il faut, pour cela, remonter quelques siècles en arrière, jusqu'à *l'Essai sur l'origine des langues* qui aborde cette question de l'effet pratique de la voix.

5 L'Essai sur l'origine des langues: un écrit sur la musique où il est question de la voix

Au 18^{ième} siècle, le débat sur l'autonomie de la musique questionnait le principe d'imitation imposé aux beaux-arts. Que peut bien imiter une sonate, une symphonie ou toute autre forme musicale affranchie du texte dont le sens permettrait de reconnaître à cette forme l'objet qu'elle imite? À cette époque, il n'était pas question de rejeter le principe d'imitation, mais de débattre de la nature de cette imitation: la musique imite-t-elle la nature physique ou la nature humaine? Le musicologue et dix-huitiémiste Claude Dauphin résume bien le débat en ajoutant que l'intérêt général pour la musique a donné naissance à un nouveau genre littéraire:

Au temps des encyclopédistes, en effet, s'est tenu un vigoureux débat public autour d'une possible figuration musicale dont le corollaire le plus important a été de situer la musique dans l'ordre du savoir. L'échange de vues sur la musique parmi les arts qui a pris place entre 1752 et 1754 constitue dans les faits la tenue d'*états généraux de l'esthétique*, les seuls dont l'histoire humaine ait gardé la trace. Des auteurs de toutes les catégories sociales, de divers horizons professionnels, ont écrit des mémoires, des pamphlets, les libelles, créant un genre littéraire nouveau, les « écrits sur la musique », dans le but de déterminer ce que la musique devait imiter, ce dont elle pouvait rendre compte et examiner les moyens les plus convaincants de le faire. (Dauphin 2001:19-20, les italiques sont de l'auteur)

L'Essai sur l'origine des langues de Jean-Jacques Rousseau est un de ces écrits sur la musique. L'apport principal de *l'Essai*, en plus d'avoir pris une position ferme dans le débat, est d'avoir ébauché une des premières sémiotiques musicales. Sur le plan de l'écriture, bien que la génétique de *l'Essai* fasse encore l'objet de recherches, il est généralement admis que *l'Essai* soit un regroupement de divers textes. Ainsi, le chapitre IX, selon Catherine Kintzler

(1993:9), serait un passage retiré du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. D'autre part, l'*Essai* reprend quelques passages tirés de deux autres textes de Rousseau: *Du principe de la mélodie, ou réponse aux « Erreurs sur la musique »* et de *L'examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Dans le *Discours*, Rousseau avait écrit, sous un mode spéculatif, un long passage sur l'origine des langues associée à la formation des premières sociétés, alors que dans les deux autres textes, Rousseau répondait aux attaques de Rameau contre les entrées sur la musique dans l'*Encyclopédie*, rédigées par Rousseau lui-même. L'*Essai* serait ainsi le produit d'une intégration d'un texte sur l'origine des langues et sur celle des sociétés, et de textes sur la musique à l'intérieur d'une même problématique, d'où peut-être le titre ambigu ou composite de l'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*.

L'*Essai* est donc composé de deux grandes parties. D'une part, l'*Essai* critique l'abstraction de l'entreprise des grammairiens. D'autre part, selon Catherine Kintzler (1993:12), l'*Essai* serait une réponse finale à Jean-Philippe Rameau ainsi qu'une critique de la philosophie qui sous-tend la pensée musicale de celui-ci. L'intérêt de l'*Essai* tient précisément à cette mise en parallèle de la langue et de la musique, comme si la question du signe linguistique et du signe musical était une seule et même question.

5.1 La sonorité des langues

L'*Essai* se distingue du discours dominant sur la langue aux 17^{ième} et 18^{ième} siècles tenu par les grammairiens, dont les travaux consistaient essentiellement à décrire la structure syntaxique et phonétique des langues afin de les comparer. Le postulat qui sous-tend l'entreprise grammairienne laisse entendre que la langue serait le reflet de la raison. Parler au moyen d'une langue serait exposer un raisonnement. Décrire la langue d'une nation consisterait donc à décrire les manières de raisonner de cette nation. L'ouvrage de référence à cette époque était la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal²², qui a eu le mérite d'affranchir la grammaire du français de la grammaire latine, reconnaissant du même coup un raisonnement propre aux locuteurs de la langue française. En imitant la raison, la langue

²² Cette *Grammaire* est à l'origine des travaux de Chomsky sur la grammaire générative.

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 104

déterminerait les concepts propres d'une communauté linguistique. Pour les grammairiens, la grammaire d'une langue permettait d'imiter un raisonnement ou une manière de penser. Or, l'Essai critique ce niveau d'abstraction de la langue.

Tout ceci mène à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractère et perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire et la logique, plus on accélère ce progrès, et que pour rendre bientôt une langue froide et monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle. (Rousseau 1781:79)

Bien qu'il soit une critique de la grammaire raisonnée, à savoir que la langue n'imité pas un raisonnement, l'Essai conserve cette obsession des grammairiens, qui privilégiaient les langues anciennes au détriment des langues modernes, à l'effet que les langues modernes étaient des formes corrompues des langues anciennes et que l'évolution des langues allait dans le sens d'une dégénération. Cependant, la dégénération qu'observaient les grammairiens, était structurale alors que la dégénération dont parle Rousseau est d'ordre pragmatique: celle du signe linguistique qui ne produit plus d'effet sur l'auditeur.

Pour bien comprendre l'effet produit par le signe linguistique, l'Essai sur l'origine des langues pose d'emblée la question des modalités du langage, en soulignant que nous pouvons communiquer soit par des signes visuels, soit par des signes auditifs. Les premiers présentent directement et clairement à l'esprit ce qui est communiqué, alors que les seconds ont une expression plus vague, mais agissent directement sur le cœur. Les signes visuels, comme les gestes, seraient efficaces pour remplir une fonction de monstration, alors que les signes sonores comme les langues seraient mieux disposés à exprimer un sentiment.

Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ces accents qui nous font tressaillir, ces accents auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvements qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons. (Rousseau 1781:58)

Dans l'*Essai*, c'est un être sensible qui semble s'être mis à parler, davantage qu'un être de raison²³. Le médium le plus propre à communiquer la sensibilité des individus serait le son de la langue. L'*Essai* distingue deux types de langue, celles du sud et celles du nord, qui se différencient par leur sonorité. Les sociétés du nord se seraient formées à l'origine autour d'une langue servant à exprimer un besoin de survie et d'adaptation technologique en raison du climat instable lié au changement des saisons. Leurs langues auraient été consonantiques et articulées parce qu'elles devaient exprimer clairement les besoins à satisfaire, ainsi que leurs solutions. Les langues du sud, au contraire, se seraient développées tout autrement. Les individus vivant dans un climat tempéré n'étaient pas portés à se parler puisqu'ils subvenaient eux-mêmes à leurs besoins. Les sociétés du sud se seraient formées autour d'une langue propre à partager le sentiment qu'un individu éprouve envers un autre, afin de partager sa joie, sa tristesse, son amour. La force des langues du sud ne résidait pas dans le sens, mais dans la vocalité. Plus encore, ces langues auraient été des chants. Ainsi, les langues du nord auraient été davantage raisonnées que les langues du sud, de nature affective²⁴. En somme, c'est parce qu'elles sont essentiellement vocales que ces langues du sud auraient eu la capacité d'émouvoir. C'est alors que l'*Essai* passe sans rupture d'un discours hypothétique sur l'origine des langues à un discours théorique sur la musique. Ces langues et la musique auraient été des formes sémiotiques similaires.

Les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue. [...] Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois furent en vers; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. (Rousseau 1781:102-103)

²³ Cette position de Rousseau annonce le romantisme à venir.

²⁴ Comme nous allons le souligner plus loin, ces langues décrites dans l'*Essai* sont strictement fictives. La rhétorique de l'*Essai*, à propos des langues, est davantage spéculative qu'empiriste.

Le glissement de la langue vers la musique n'est pas que terminologique. La rhétorique de l'*Essai* passe d'un mode hypothétique, de la spéculation ou de la fiction sur l'origine des langues, à un mode affirmatif sur des considérations musicales propres à l'époque de Rousseau. La première partie de l'*Essai* sur les langues d'origine jette les bases de ce qui sera la réponse de Jean-Jacques Rousseau à l'esthétique de Jean-Philippe Rameau sur la capacité imitative de la musique, et ouvre une problématique du signe musical.

5.2 Le signe musical

Au 18^{ième} siècle, le discours dominant sur la musique était celui tenu et même créé par le musicien Jean-Philippe Rameau. Ce discours répondait à un critère d'intelligibilité et au principe imposé par l'esthétique classique auquel devaient se plier les Beaux-Arts: l'imitation de la nature. D'une part, la musique devait imiter la nature et, d'autre part, cette imitation devait être rendue intelligible. En se fondant principalement sur des recherches empiriques sur le son, et notamment sur la théorie de Pythagore sur les harmoniques du son, Rameau a défini le son, à l'état naturel, comme un élément décomposable en harmoniques, c'est-à-dire en d'autres sons, qui partagent physiquement les mêmes fréquences que le premier son appelé le son fondamental. Pour Rameau, le travail du musicien consisterait à se saisir des sons disponibles dans la nature et à les structurer à l'intérieur d'une composition, sur la base de leurs harmoniques. La musique, pour Rameau, imiterait ainsi les sons tels qu'on les retrouve dans la nature, mais en les rendant plus beaux, c'est-à-dire en les restructurant, en créant un nouvel ordre dans la nature sonore ou dans le paysage sonore. Le point en litige de cette esthétique est qu'en acoustique, un son, qu'il soit musical ou non, émet des harmoniques, peu importe si quelqu'un est à l'écoute ou non. Autrement dit, l'esthétique musicale de Rameau ne tient pas compte d'un être à l'écoute, puisque la musique imiterait objectivement la nature indépendamment du fait qu'elle soit écoutée. La musique serait ainsi imitative parce que son fondement harmonique la reliait à la nature et plus précisément à une nature objective. Pour Rousseau, la musique est imitative parce que son fondement mélodique la relie à la nature, mais à une nature morale. Selon l'*Essai*, la mélodie signifie quelque chose parce qu'elle excède ou transcende sa matérialité, devenant quelque chose de plus qu'une structure sonore; le signe d'une émotion.

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 107

Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image. (Rousseau 1781:111)

Cette définition du signe musical est, comme le fait remarquer Catherine Kintzler, un processus à deux temps. Dans un premier temps, la mélodie imite réellement, dans sa matérialité, le phrasé, les accents ou le ton d'une parole, et son mouvement est, dans un deuxième temps, l'imitation non plus d'une parole réelle, mais d'une « voix intérieure ».

Le rapport d'imitation s'inverse et devient plus fondamental: la ligne mélodique musicale, loin d'être subordonnée à l'imitation de tel ou tel phrasé existant dans telle ou telle langue réelle, représente au contraire le principe de toute vocalité, elle se présente comme originaire. Elle n'imité pas la voix d'une langue, elle évoque la voix primitive, l'archétype de toute ligne vocalique; c'est une mise en scène du principe moral du sens, une voix intérieure. (Kintzler 1993:note 70, p. 247)

L'expression « voix intérieure » appartient ici à Catherine Kintzler et n'apparaît pas dans *l'Essai*. Selon Kintzler, la musique, dans *l'Essai*, n'imiterait pas une voix sonore et objective, mais immatérielle et intériorisée: « il faut se retourner vers le *monde intérieur*, monde psychique ou plutôt monde *moral* spécifique aux êtres humains. À côté de la nature objective des classiques, une nature intime et humaine doit être pensée. »(1993:25). Kintzler fait ainsi se démarquer la position de Rousseau de celle de Rameau. Je ne retiendrai toutefois pas cette expression de « voix intérieure » que Kintzler ne définit pas clairement. Je propose plutôt de reconnaître une autre interprétation de la voix dans *l'Essai*: la musique n'exprimerait pas directement un sentiment, mais imiterait la voix par laquelle les individus se communiquent des sentiments. Autrement dit, si la musique évoque un sentiment chez l'auditeur, c'est parce qu'elle imite cette voix fondatrice de la société, dont les accents fusionnent avec la musique. Ainsi en imitant la voix, la musique reçoit le pouvoir d'émouvoir et de réunir les individus à l'intérieur d'une collectivité.

5.3 Sur l'allégorie de l'origine des langues: une lecture pragmatiste de *l'Essai*

Il semble important d'insister davantage sur le fait que toute la première partie sur l'origine des langues est une allégorie écrite sur un mode hypothétique. Lorsqu'il est question des premières langues dans *l'Essai*, il n'est pas question d'une proto-langue, au sens que donne la linguistique à ce terme. L'existence de ces langues primitives n'est pas

historiquement attestée. Comme l'écrit Catherine Kintzler, il importe peu que ces langues aient existées historiquement ou non.

Chez Rousseau [...] on voit [...] s'édifier l'idée d'une langue primitive qui n'a pas nécessairement d'existence empirique: son existence est philosophique, ou du moins il importe peu qu'on croie ou non à son existence empirique. Elle a une fonction d'explicativité. [...] La fonction théorique de cette langue n'a rien à voir avec celle d'une référence historique ou empirique: elle est essentielle dans un dispositif d'intelligibilité. Rousseau propose sa théorie des langues à travers le roman philosophique de leur développement-dégradation dont le point de départ est un mythe philosophique, un modèle philosophique. (Kintzler 1993:230, note 39)

Kintzler justifie sa lecture de l'*Essai* par une référence au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dont une partie aurait été retranchée pour se retrouver dans l'*Essai*, qui explique clairement le mode de l'écriture du *Discours* et qui serait également, selon Kintzler, celui de l'écriture de l'*Essai*.

Que mes lecteurs ne s'imaginent donc pas que j'ose me flatter d'avoir vu ce qui me paraît si difficile à voir. J'ai commencé quelques raisonnements; j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état. D'autres pourront aisément aller plus loin dans la même route, sans qu'il soit facile à personne d'arriver au terme. Car ne c'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes *pour bien juger de notre état présent*. (Rousseau 1754:159, je souligne)

Commençons par écarter tous les faits, car ils ne touchent point à la question. Il ne faut pas prendre les recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet, pour des vérités historiques, mais seulement pour *des raisonnements hypothétiques et conditionnels*; plus propres à éclaircir la nature des choses, qu'à en montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font tous les jours nos physiciens sur la formation du monde. (Rousseau 1754:169, je souligne)

L'allégorie de la langue d'origine n'est pas une description d'une langue-mère, d'une langue originelle, qui, accentuée, passionnelle et affective, dégénère en devenant monotone, articulée et raisonnée. Il n'est pas question ici de saisir cette allégorie au premier degré, ce qui produirait une lecture idéaliste de l'*Essai*. Au contraire, il s'agit ici d'une lecture pragmatiste de l'*Essai*. Suivant les extraits du *Discours*, il est possible d'affirmer que l'*Essai* propose cette allégorie afin de « bien juger de notre état présent », cherchant davantage « à éclaircir la nature des choses, qu'à en montrer la véritable origine ». L'*Essai* tente de saisir

une sémiotique ou une pragmatique du langage qui ne peut être désignée directement ou formulée explicitement, et qui ne peut être suggérée que par la médiation d'une métaphore, d'une allégorie, d'une fiction. L'*Essai*, en décrivant sur un mode hypothétique la langue d'origine, décrit cette chose qui est tout à fait contemporaine et qui porte le nom de voix. Il n'est pas question d'une voix d'origine, mais d'une voix telle qu'elle agirait²⁵ maintenant. L'allégorie illustre la capacité de la voix à produire de la signification. Suivant la terminologie de la première sémiotique de Peirce, il est possible de saisir la première partie de l'*Essai* comme un légisigne iconique rhématique. C'est-à-dire que la première partie est un signe possédant une structuration interne qui est mise en relation avec un objet indéterminé, virtuel, et dont l'interprétant retarde l'action du signe en multipliant toutes les actions possibles de ce signe. Force est de reconnaître ici l'iconicité de cette première partie. Ce qui expliquerait les nombreuses lectures psychanalytiques, philosophiques et sémiotiques de l'*Essai*. En cela, l'*Essai* n'est pas bien différent d'un texte littéraire. Cependant, l'allégorie ne peut à elle seule construire une sémiotique de la voix. Dans l'*Essai*, cette sémiotique de la voix est intimement liée à une sémiotique musicale.

En effet, la deuxième partie de l'*Essai*, celle qui porte sur la musique, est écrite sur un mode affirmatif, et parle de la musique du 18^{ème} siècle — donc historiquement attestée — participant au débat historique et factuel sur l'imitation musicale. La deuxième partie est, sur le plan sémiotique, plus avancée que la première, elle est un légisigne symbolique dicent, c'est-à-dire que le texte est un signe dont la structuration interne est mise en relation avec un objet déterminé par un discours théorique et dont l'interprétant consiste à produire un effet persuasif et, selon Kintzler, définitif à l'intérieur du débat sur l'imitation musicale. Il y a donc une avancée sémiotique de la voix par la médiation d'une sémiotique musicale dans laquelle inscrire la voix. En effet, si la première partie *imagine* un signe vocal, la deuxième partie *définit* le signe musical. La musique n'imit pas une langue primitive, mais la voix telle qu'elle agirait maintenant. La voix est l'objet de l'imitation musicale et, ce faisant, la

²⁵ L'usage du conditionnel marque le potentiel sémiotique de la voix fortement illustré dans l'*Essai* et indique également que la voix ne produit pas toujours l'effet dont il est question dans l'*Essai*.

musique confère à la voix une existence tout à fait contemporaine qui n'était qu'hypothétique ou virtuelle dans la première partie.

En même temps qu'il est un « écrit sur la musique », l'*Essai* est un écrit sur la voix. En termes sémiotiques, plutôt que de décrire une langue d'origine, la première partie de l'*Essai* tente de saisir la priméité de la voix. La priméité de la voix n'est pas une antériorité historique mais une antériorité logique qui est toujours présente dans le signe vocal. Elle est difficile à saisir parce qu'elle est première. C'est pour cela que l'*Essai* fait appel à la musique qui est la manifestation de la priméité de la langue. L'*Essai* est en définitive une des premières sémiotiques musico-littéraires de la voix, d'autant plus qu'il agit au départ comme un texte littéraire. En somme, l'*Essai sur l'origine des langues*, tout comme les textes du corpus de la présente thèse, se saisit de la musique pour parler de la priméité de la voix.

5.4 L'effet pratique de la voix

L'*Essai sur l'origine des langues* situe les discours sur la voix et sur la musique au coeur d'une anthropologie des fondements de nos sociétés. Il importe peu que la musique imite une voix dont l'existence historique ait été attestée ou non. Il importe toutefois que l'expérience sensible du son de la musique produise l'effet d'une voix, en devenant le fondement d'une socialité, c'est-à-dire d'une manière sensible, voire affective, d'être ensemble. La persuasion, qui est un effet pratique ou un interprétant dynamique logique de la voix, est décrite comme une « force publique » (1781:125). En suivant la logique de l'*Essai*, la musique peut produire cet effet à la condition qu'on lui reconnaisse l'imitation de cette voix fondatrice d'une socialité. Ainsi, la musique n'agit pas sur nous comme son mais comme le signe d'une voix saisie comme première, au sens phanéroscopique du terme. La voix et la musique peuvent produire cet effet pratique parce que ceux qui sont à l'écoute font communément l'expérience sensible d'une sonorité.

La socialité dont il est question ici ne désigne pas encore une société organisée et policée, mais la possibilité d'être et d'agir ensemble au moment même où une musique ou une parole fait l'objet d'une écoute collective. C'est l'annonce d'une nouvelle habitude ou éthique sociale. Elle peut être d'ordre strictement affectif et demeurer virtuelle, auquel cas,

suivant les notions de la deuxième sémiotique de Peirce, cette socialité ne serait qu'un interprétant dynamique affectif. Elle peut être manifeste à travers un geste ponctuel comme un regard complice, un sourire adressé à un autre, une main qui cherche celle du voisin ou un mouvement de balancier produit par les corps à l'écoute, auquel cas cette socialité serait un interprétant dynamique énergétique. Cette socialité peut également être le résultat d'un changement d'habitude dans notre manière d'être et d'agir ensemble, qui rompt l'association habituelle entre la musique et une forme de socialité pour la remplacer par une autre, naissante. Ainsi, cette socialité serait le résultat d'un interprétant dynamique logique.

Cet effet pratique de la voix et de la musique, telle qu'il est présenté dans *l'Essai*, est reconnu par le médiéviste Paul Zumthor, qui fait de la voix du poète le fondement de la communauté médiévale. Il est reconnu également par le philosophe Hermann Parret pour qui la sonorité de la voix et de la musique s'offre à une expérience sensible et commune qui est au fondement de ce que Kant nomme *l'être-ensemble*. Enfin, dans *La haine de la musique*, l'écrivain et musicien Pascal Quignard aborde cette question en termes très clairs:

Indélimitable et invisible, la musique paraît être la voix de tous. Il n'est peut-être pas de musique qui ne soit agroupante parce qu'il n'y a pas de musique qui ne mobilise sur-le-champ souffle et sang. Âme (animation pulmonaire) et cœur. Pourquoi les modernes écoutent-ils de plus en plus de la musique en concert, dans des salles de plus en plus vastes, en dépit des possibilités toutes récentes de la diffusion et de la réception privées? Même la musique la plus raffinée, chinoise, résolument solitaire, présente dans ses légendes les plus radicales l'idée de groupe: au minimum la rencontre de deux amis indéfectibles. Un couple. (Quignard 1996:122)

Ceci signifie que l'expérience esthétique de la voix et de la musique produit un *éthos*, c'est-à-dire une manière d'être et d'agir ensemble. *L'Essai* situe l'éthique au terme d'une sémiotique de la voix. En effet, dans le dernier chapitre intitulé « Les rapports des langues aux gouvernements », après avoir construit une sémiotique musicale, *l'Essai* revient à la pratique de la voix moderne. Dans ce chapitre, *l'Essai* laisse entendre que la voix moderne ne produit plus d'effet pratique qui correspondrait à un interprétant énergétique. La société moderne s'assemble dans la permanence de la parole législative, policée et abstraite, dans la permanence d'un métalangage qui contraint la manière d'être et d'agir ensemble à telle ou telle forme de socialité, en dehors de toute expérience sensible et libre de la voix.

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 112

Les sociétés ont pris leur dernière forme; on n'y change plus rien qu'avec du canon et des écus, et comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues ou des soldats dans les maisons. Il ne faut rassembler personne pour cela: au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la première maxime de la politique moderne. Il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans. (Rousseau 1781:126, les italiques sont de Rousseau)

La parole moderne n'est plus sonore, elle ne chante plus. On ne lui reconnaît plus cette voix fondatrice de la socialité. En fait, la voix moderne divise plus qu'elle ne rassemble. Il s'agit là d'une critique sévère des formes modernes du discours politique. Il en va de même pour la musique. En prenant une position ferme dans le débat sur l'imitation musicale, l'*Essai* reproche à la musique moderne, particulièrement à la musique française, de ne plus imiter la voix fondatrice de la socialité. C'est en ce sens que, pour Jean-Jacques Rousseau, la musique française ne signifie rien. Plus près de nous, un autre débat sur la musique contemporaine a présentement cours sur la capacité de celle-ci à produire de la signification. Dans *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Alessandro Baricco affirme sur un ton polémique que la musique contemporaine qui ne parvient pas à se constituer un auditoire ne produit plus l'effet pratique dont il est question dans l'*Essai* et, par conséquent, qu'elle ne produit plus de signification.

Mais l'art lyrique a un public, les oeuvres de la grande tradition classique ont un public, même la musique ancienne a un public. Il ne suffit pas à leur assurer l'indépendance économique, mais il suffit en tout cas à justifier qu'on se précipite à leur secours. L'étonnant avec la musique contemporaine, c'est que, de public, qu'on le veuille ou non, elle n'en a pas. Même le terrorisme culturel des années soixante et soixante-dix n'a pas réussi à canaliser vers elle des passions authentiques. Le public continue à ne pas la comprendre, à l'éviter, au mieux à la tolérer. Si l'on exclut de grands événements ou (*sic.*) les disciples chanceux de quelques très rares « maestros », la vie quotidienne de la musique contemporaine est peuplée de salles à moitié vides. Elle est dans les faits, l'objet de désir d'une minorité absolue. Baricco 1996:71-72)

Cet effet pratique de la voix et de la musique n'est pas idéaliste. Il est possible et tout à fait reconnu par des auteurs et des chercheurs contemporains. Il s'agit ici d'une lecture pragmatiste de l'*Essai*, tout comme il en existe des lectures phénoménologiques, déconstructionnistes et psychanalytiques. En ce sens, la présente lecture de l'*Essai* est incomplète et ne prétendait pas être exhaustive d'entrée de jeu. On ne peut pas ignorer les acquis qu'elle génère, qui permettront de reconnaître l'action de la voix dans les textes du

corpus. Ces textes parlent de cet effet pratique de la voix qui consiste à produire un *être-ensemble* ou *agir-ensemble*. Plus encore, ces textes laissent la voix agir de l'intérieur, parce qu'ils sont eux-mêmes un effet pratique de la voix. Le texte littéraire, comme la première partie de *l'Essai*, tente de saisir cette voix fondatrice de la socialité en passant par l'expérience esthétique de la musique. Une sémiotique musico-littéraire de la voix doit alors définir la voix comme un passage de l'esthétique vers l'éthique.

5.5 À propos de la lecture de *l'Essai* par Jacques Derrida

La lecture de *l'Essai* qui est proposée ici diffère de la lecture proposée par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*. D'abord, Derrida s'intéresse à l'écriture, dont la modalité sensible, le visible ou le scriptible, est différente de celle de la musique qui appartient à l'ordre de l'audible. Ces modalités sous-tendent des logiques bien différentes. Pour illustrer sa conception de l'écriture, Derrida propose une lecture de *l'Essai sur l'origine des langues* qui situe l'écriture antérieurement à la parole. Le geste, le signe visuel, le signe muet, précèdent le son, précèdent la parole. Il ne s'agit pas ici de critiquer la lecture de Derrida, de la confirmer ou de l'infirmer, mais de montrer que la problématique qui sous-tend la lecture de Derrida ne correspond pas à la problématique qui sous-tend ma lecture de *l'Essai*.

Dans *De la grammatologie*, Derrida critique d'abord le phonocentrisme chez Saussure qui rejette l'écriture comme objet de la linguistique. La langue, pour Saussure, est sonore avant d'être écrite; l'écriture est un système dérivé et une approximation de la langue. Saussure distingue la langue de l'écriture à partir de leur substance respective. Or, Derrida soulève une contradiction chez Saussure: ce dernier rejette l'écriture au profit du son, mais lorsque vient le temps de définir la langue, il s'emploie à dire que le signifiant n'est pas le son mais une abstraction du son. La langue n'est pas constituée d'éléments définis positivement comme le son, mais d'éléments définis négativement comme le phonème. La langue est fondée sur un principe de négativité, c'est-à-dire que chaque élément de la langue est ce que les autres éléments de la langue ne sont pas. La langue n'est pas une substance mais une forme. Dès lors, Derrida ne voit plus pourquoi l'écriture devrait être chassée de la linguistique, d'autant plus qu'il considère la langue comme une forme d'écriture: « avant

d'être ou de n'être noté, « représenté », « figuré » dans une « graphie », le signe linguistique implique une écriture originaire (Derrida 1967a:77). Derrida propose ainsi une théorie qui va dans le sens contraire de ce qui est généralement accepté en linguistique en faisant de la grammatologie, science de l'écriture, la réalisation du projet sémiologique annoncé par Saussure et à laquelle devrait se soumettre le signe linguistique.

Nous croyons que l'écriture généralisée n'est pas seulement l'idée d'un système à inventer, d'une caractéristique hypothétique ou d'une possibilité future. Nous pensons au contraire que la langue orale appartient déjà à cette écriture. (Derrida 1967a:81)

Chez Derrida, l'écriture est saisie comme une déconstruction du logos préalable à l'émission de la voix. Derrida inverse ainsi la proposition centrale et explicite de l'*Essai* qui situe l'écriture dans la postérité de la voix. Ce faisant, Derrida fait de l'*Essai* un écrit non plus sur la musique, mais sur l'écriture. La lecture de Derrida est particulière justement parce qu'elle prend ce que Rousseau « dit » explicitement, pour faire dire à Rousseau ce qu'il « voudrait dire », mais qu'il ne dit pas, comme l'affirme la citation suivante:

Rousseau introduit le concept d'articulation au chapitre IV « Des caractères distinctifs de la première langue, et des changements qu'elle dut éprouver ». Les trois premiers chapitres traitaient de l'origine des langues. Le chapitre V sera intitulé *De l'écriture. L'articulation est le devenir-écriture du langage*²⁶. Or Rousseau qui *voudrait dire* que ce devenir-écriture survient à l'origine, fonde sur elle, après elle, *décrit en fait* la manière dont ce devenir-écriture survient à l'origine, advient dès l'origine. Le devenir-écriture du langage est le devenir-langage du langage. Il *déclare* ce qu'il *veut dire*, à savoir que l'articulation et l'écriture sont une maladie post-originale de la langue; il *dit* ou *décrit* ce qu'il *ne veut pas dire*: l'articulation et par conséquent l'espace de l'écriture opèrent à l'origine du langage. (Derrida 1967a:325-326, les italiques sont de Derrida)

Dans la présente thèse, il importe peu de savoir ce qui vient avant et ce qui vient après puisque la question de l'origine n'est pas pertinente ici. Si *De la grammatologie* aborde l'*Essai* à partir d'une problématique de l'écriture, la présente thèse aborde l'*Essai* à partir d'une problématique du son et du signe musical. Ici, la question est de savoir comment des formes sonores comme la voix et la musique, en dehors de toute détermination

²⁶ Dans l'édition de Starobinski (La Pléiade) et celle de Kintzler de l'*Essai sur l'origine des langues*, le titre du cinquième chapitre est « De l'écriture ». La suite, « L'articulation est le devenir-écriture du langage », semble être ajoutée par Derrida lui-même.

métalinguistique, peuvent produire de la signification. C'est pourquoi ma lecture de l'*Essai* se rapproche davantage de celle de Catherine Kintzler pour qui la musique devient, dans l'*Essai*, un modèle pour décrire la voix.

La voix, selon Derrida, est une abstraction, un « s'entendre-parler pur », un signifiant qui se replie sur le signifié, qui, en fin d'analyse, ne nécessite même pas la présence d'un interlocuteur. La voix, chez Derrida, n'est même pas audible. Dans *La voix et le phénomène* — dont la définition de la voix est reprise telle quelle dans *De la grammatologie*, publié également en 1967 —, Jacques Derrida fait une lecture serrée de Husserl et écrit que la « voix phénoménologique serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi — *de s'entendre* — en l'absence du monde » (Derrida 1967b:15). Pour saisir cette définition, il faut se rappeler que chez Saussure, le signifiant n'est pas le son que la bouche émet mais une empreinte psychique du son. Lorsque le sujet parle, il s'entend à la fois, indépendamment du fait qu'il y ait quelqu'un pour écouter. Pour lui, le signifiant qu'il veut réaliser par la parole devient transparent et fait apparaître immédiatement le signifié. La voix n'existe que dans cette proximité d'un « vouloir dire » quelque chose et d'un « s'entendre parler » ou d'une « auto-affection pure ». La voix, chez Derrida, n'est pas médiatisée par la parole; elle n'est pas un objet extériorisé par la conscience: « la voix *est* la conscience » (Derrida 1967b:89).

Parler à quelqu'un, c'est sans doute s'entendre parler, être entendu de soi, mais aussi et du même coup, si l'on est entendu de l'autre, faire que celui-ci *répète immédiatement* en soi le s'entendre-parler dans la forme même où je l'ai produit. Le répète immédiatement, c'est-à-dire reproduise l'auto-affection pure sans le secours d'aucune extériorité. Cette possibilité de reproduction, dont la structure est absolument unique, *se donne* comme le phénomène d'une maîtrise ou d'un pouvoir sans limites sur le signifiant, puisque celui-ci a la forme de la non-extériorité elle-même. Idéalement, dans l'essence téléologique de la parole, il serait donc possible que le signifiant soit absolument proche du signifié visé par l'intuition et guidant le vouloir-dire. Le signifiant deviendrait parfaitement diaphane en raison même de la proximité absolue du signifié. Cette proximité est rompue lorsque, au lieu de m'entendre parler, je me vois écrire ou signifier par gestes. (Derrida 1967b:90)

Il y a chez Derrida une pensée tout à fait moderne de la voix qui se situe, au niveau philosophique, dans le prolongement de cette forme littéraire qu'Édouard Dujardin avait nommée, au début des années 30, le monologue intérieur, à la suite du psychologue William

James qui parlait, à la fin du 19^{ième} siècle, du *stream of consciousness*. Il s'agit d'une voix intérieure, une *pensée-voix*, qui n'a pas à se matérialiser dans le son et qui est une « couche préexpressive du sens » (Derrida 1967b:90).

La définition de la voix, dans la présente thèse, ne suivra pas le chemin tracé par Derrida. D'ailleurs, les travaux contemporains sur la voix ne suivent pas davantage cette voie²⁷. L'intérêt de la voix est précisément son fondement sonore, le fait qu'elle ne soit pas abstraite mais bel et bien sensible et sujette à une expérience esthétique, agissant dans le monde d'abord comme un phénomène sonore et oral. La présente thèse souscrit davantage aux travaux du médiéviste Paul Zumthor qui écrit à propos de *De la grammatologie*:

Le terme d'*écriture*, certes, dans l'usage qu'en a fait, depuis un quart de siècle, certaine phénoménologie, est équivoque. L'écriture ne va pas de soi. Ma la voix est-elle donnée? Il ne s'agit pas de relancer le débat ouvert il y a quinze ans par J. Derrida, d'en retourner les termes au profit d'une Voix originelle. Nul doute que nos voix ne portent la trace de quelque « archi-écriture »; mais la trace, on peut le supposer, « s'inscrit » d'une autre manière dans ce discours, d'autant moins temporel qu'il est mieux enraciné dans le corps et s'offre davantage à la seule mémoire. En tant que lieu et moyen d'articulation des phonèmes, la voix porteuse de langage — dans une tradition de pensée qui la considère et la valorise pour cette seule fonction — n'est rien d'autre en effet que le « déguisement d'une écriture première »: c'est ainsi que durant trois millénaires l'Occident « s'entendit parler » dans la substance phonique. Pourtant, ce qui me retient ici davantage, c'est la fonction large de la vocalité humaine, dont la parole certes constitue la manifestation principale, mais non la seule ni peut-être la plus vitale: j'entends l'exercice de sa puissance physiologique, sa faculté de produire la phonie, l'action d'organiser cette substance. La *phônè* ne tient pas de façon immédiate au sens, elle lui prépare le milieu où il se dira; comme telle, contrairement à l'opinion d'Aristote au *De interpretatione*, elle ne produit pas de symboles. Dans cette perspective, où *oralité* signifie *vocalité*, s'exténue tout logocentrisme. (Zumthor 1983:27)

La question est de reconnaître la voix comme conditionnelle à la production de la signification par le langage. La voix permet d'enraciner le langage dans le sensible. Elle garde le langage de toute propension au méta-langage, en le maintenant en relation avec le corps. La question de la voix n'est pas, ici et pour les pages à suivre, d'ordre métaphysique,

²⁷ À la rubrique 4.2 du septième chapitre, il est question de la voix comme signe d'un être sensible. La voix ou la *chair de la voix* se définit chez Raymond Court (1997) par le chiasme *phonè-ouïe*. La voix est une interpellation et implique toujours un corps parlant et un corps écoutant. Derrida, en définissant la voix comme une auto-affection pure, ne tient pas compte de l'aspect dialogique de la voix.

mais d'ordre pragmatique: comment la voix fait avancer le langage dans le mouvement de la sémiose?

5.6 L'*Essai*: un maillon dans l'interaction verbale

La signification d'un texte, selon Bakhtine (1927:100), réside dans son appartenance à une interaction verbale. Ainsi, un texte signifie dans la mesure où il agit comme une réponse à un autre texte, et dans la mesure où il prépare sa répartie. Or, la répartie de l'*Essai* a été donnée au 19^{ième} siècle par les romantiques qui interprétaient la voix et la musique comme l'expression de sentiments. On peut argumenter que le texte de Rousseau rejoint également nos préoccupations contemporaines. En effet, la sémiotique tente maintenant de s'éloigner des modèles linguistiques du signe²⁸. Aujourd'hui, l'intérêt pour l'esthétique pose la question d'une sémiotique fondée non pas par un métalangage et dominée par la convention d'un code, mais sur l'expérience sensible du monde. La sémiotique délaisse la recherche du sens pour la recherche des fondements sensibles de la signification. C'est pour cette raison que la notion de voix est centrale ici dans la mesure où elle implique l'expérience sensible de qualités sonores, l'action du corps, le chant, la musique, le rythme, voire le silence. La notion de voix force une nouvelle définition des modalités de l'interaction verbale et de la signification. L'*Essai*, s'il était une réponse à l'esthétique du 18^{ième} siècle, ouvre une problématique de la voix qui se prolonge, comme on le verra, dans les travaux contemporains sur la voix de Raymond Court (1997), de Paul Zumthor (1983, 1987) et d'Hermann Parret (2002).

6 Le corpus

Le texte littéraire, dans la problématique du signe musical, se situe dans le prolongement interprétatif de la musique. Suivant l'expression de Jean Fisette (1997:88), le texte littéraire est un discours *de* la musique et non pas un discours *sur* la musique, comme c'est le cas du métalangage de la musicologie. En tant que discours *de* la musique, le texte littéraire laisse la musique parler, devenir une voix ou un ensemble de voix. Une sémiotique

²⁸ À Lyon, en juillet 2004, la session de clôture du congrès de l'Association internationale de sémiotique proposait justement d'explorer d'autres modèles sémiotiques, notamment celui de la musique.

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 118

musico-littéraire de la voix implique que, premièrement, la musique et la parole soient saisies comme des phanérons sonores et situées en amont de la sémiose. Deuxièmement, elle envisage le texte littéraire comme un phanéron qui se situe, en aval, dans le prolongement sémiosique de ces phanérons sonores. Troisièmement, elle définit l'action de la voix comme une médiation entre la musique et le texte littéraire. La voix est un véhicule qui porte la sémiose musico-littéraire, c'est-à-dire que le signe vocal se définit dans la relation entre la musique et le texte littéraire. La musique et la parole constituent le fondement sonore de la voix et le texte littéraire est un interprétant dynamique du signe vocal. La voix est ainsi un passage, une traversée sémiosique entre la musique et le texte au cours de laquelle se construit l'objet dynamique du signe vocal. *La voix est à la fois musique et texte.*

La notion de voix a l'avantage, sur celle de ton, d'ouvrir le corpus; elle permet de tenir compte de textes qui, sans se référer explicitement à la musique, inscrivent l'écriture dans une logique de l'audible. La relation triadique entre le texte littéraire, la voix et la musique ouvre le corpus jusqu'alors limité aux textes littéraires qui faisait explicitement référence à la musique. Les textes du corpus, en souscrivant à la logique de l'audible, s'inscrivent dans le mouvement d'avancée sémiosique de la voix, en ce qu'ils marquent des étapes dans l'avancée du signe vocal. Les cinq textes retenus pour le corpus sont des oeuvres de voix qui se situent, d'un texte à l'autre, à différents moments de la sémiose. Un texte du corpus ne pourrait à lui seul saisir exhaustivement toutes les avancées sémiosiques de la voix. En ce sens, l'analyse des cinq textes permet de bien étudier cette avancée, en faisant ressortir les catégories phanéroscopiques qui dominent chacun des textes, bien que toutes les catégories phanéroscopiques soient présentes dans chacun d'entre eux. En cela, l'analyse de chacun des textes paraîtra partielle parce qu'elle insistera sur un des constituants du signe vocal.

Le choix et l'ordre des textes sont établis en fonction de cette avancée sémiosique du signe vocal. Pour ce qui est du choix des textes du corpus, il fallait répondre à certains critères de sélection: les textes doivent souscrire à une logique de l'audible, saisir la musique ou la parole comme des phanérons sonores et laisser la musique devenir un ensemble de voix qui travaillent le texte de l'intérieur. Les textes qui composent le corpus sont des textes de voix, des textes polyphoniques, des textes de performances vocales. Des textes dont les voix

sont intimement liées à leur fondement sonore et qui, en cela, produisent un effet sur l'écriture. Quant à l'ordre des textes du corpus, il répond à la mouvance sémiotique de la voix. Chacun des textes est une étape dans l'avancée de la voix dans le mouvement de la sémiose. Le premier texte à l'étude sera sémiotiquement moins avancé que le dernier.

Le premier texte sera *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* d'Antoine Volodine. Dans ce texte, le son de la voix est un espace sonore dont les interprétants dynamiques qu'il pourrait générer dépendent de son *habitabilité*, c'est-à-dire de la capacité du son des voix à unir les corps et à définir ce que la narration nomme l'« entre-soi ». *Le post-exotisme* est la première étape de la sémiose vocale en ceci qu'il est un investissement de la voix dans la priméité.

Le deuxième texte, *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot, met l'accent sur l'objet dynamique du signe vocal. Le personnage du neveu est instable, il change constamment d'apparence d'autant plus qu'il est un pantomime: il imite tous les pupitres de l'orchestre et toutes les voix sociales. Le philosophe-narrateur a du mal à le décrire, à le saisir, ce qui a pour effet de déstabiliser la narration. Dans ce texte, le personnage du neveu est l'objet dynamique de la voix que la narration, qui agit essentiellement comme un interprétant dynamique affectif — le philosophe est en quelque sorte un spectateur de la performance du neveu —, ne parvient pas à déterminer totalement, puisque la voix du neveu suggère sans cesse de nouvelles *habitations* possibles de la musique, c'est-à-dire de nouvelles manières d'être et d'agir dans l'espace sonore de la société.

Le troisième texte est *Vie secrète* de Pascal Quignard. Dans ce texte, des cours de musique deviennent des cours de silence. Une relation adultère se développe entre la professeure et son élève et n'existe que par et dans ce silence. La narration de *Vie secrète* agit comme un interprétant dynamique à la fois affectif et logique du silence: elle cherche à décrire comment le silence rend possible l'union des corps au moyen de références à des êtres historiques ou à des récits. Cette action du silence dans l'écriture fragmente la narration en un nombre indéfini de voix narratives. La narration se présente ainsi comme un ensemble de voix dont la rythmique crée des points de tension vocale et marque constamment une relance

narrative ou un nouvel élan narratif. La narration détermine un objet dynamique qui se construit partiellement à chaque point de tension vocal.

Le quatrième texte est *Le petit Köchel* de Normand Chaurette. Comme il s'agit, à l'origine, d'une pièce de théâtre, il n'y a pas de narration à proprement parler. Il s'agit de quatre femmes qui parlent et dont le tour de parole est ordonné comme à l'intérieur d'une structure musicale, comme un quatuor. Ces quatre voix semblent graviter autour d'une cinquième, la voix de leur fils commun, qui agit comme une tonalité dominante dans une musique tonale. Cette voix interdit toute sortie vers d'autres tonalités voire d'autres modalités, elle ordonne la manière commune d'agir et d'être et cristallise la voix des mères dans la secondarité. La voix du fils agit comme un interprétant dynamique logique qui surdétermine son objet dynamique, qui ne permet pas le changement d'habitude, impose son habitation aux mères et enferme la sémiose dans une logique circulaire. Cette surdétermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique génère un interprétant final antéthique qui est mis en évidence à chacune des tentatives, toutes vaines, de relancer la sémiose.

Le cinquième et dernier texte est *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess. Ce texte est un investissement de la voix dans la tercité de la performance vocale. Il couvre l'ensemble de la sémiose vocale: de l'expérience esthétique de la musique, jusqu'à l'action de cette musique sous la forme d'une voix particulièrement violente, le « nadsat talk », qui, à la fin du texte, devient un interprétant final philosophique. Cette voix est la plus incarnée et la plus individualisée de tout le corpus, ce qui accentue sa violence à l'endroit d'une société normée et conformiste. L'écoute de la musique symphonique, particulièrement celle de Beethoven, produit une action violente qui est l'effet de l'interprétant dynamique du signe musical dans son travail de détermination de l'objet dynamique. Plutôt que d'unir, l'écoute de la musique individualise le corps et le met à l'écart des autres. Lors de son incarcération, le narrateur subit une cure afin de conformer son écoute de manière à ce que son corps intègre le corps social. Ce texte pose avec force la question de l'éthique de la musique, davantage que les autres textes du corpus. Lorsque le narrateur parle du plaisir que lui procure le signe musical, alors la narration agit comme un interprétant final esthétique;

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 121

lorsqu'il parle de la violence à répétition que génère le signe musical, la narration agit comme un interprétant final antéthique; et s'il discute de la moralité du signe musical, alors la narration agit comme un interprétant final philosophique. Ce texte est conséquemment, des cinq oeuvres ici présentées, l'étape la plus sémiosiquement avancée de cette mouvance de la voix entre la musique et le texte littéraire.

Chacun des cinq textes marque une étape dans le mouvement de la sémiose. Chaque texte met l'accent sur un constituant particulier du signe vocal: son fondement sonore, son objet dynamique, ses interprétants.

Le **fondement** de la voix, c'est le son à l'état brut de la pluie et des voix saisies indistinctement (*Le post-exotisme*), le son de la musique du 18^{ième} siècle à Paris (*Le neveu*), le silence qui précède l'exécution d'une pièce musicale (*Vie secrète*), le son de la sonnette qui envahit tout l'espace (*Petit Köchel*), le son de la musique orchestrale (*A Clockwork Orange*).

L'**objet immédiat** de la voix est virtuellement contenu dans le fondement, il est un ensemble des qualités sonores qui caractérise le fondement. L'objet immédiat, c'est le chuchotement des voix post-exotiques et le vacarme de la pluie qui façonnent l'espace sonore du quartier de haute sécurité (*Le post-exotisme*), c'est les pantomimes musicales (*Le neveu*), c'est ce silence particulier de la rencontre amoureuse (*Vie secrète*), la hiérarchie entre les divers sons qui se structurent en fonction d'un son dominant (*Le Petit Köchel*), le timbre complexe des divers instruments de l'orchestre (*A Clockwork Orange*).

L'**interprétant immédiat** consolide la relation entre le fondement et l'objet immédiat, c'est-à-dire entre la musique et les qualités sensibles qui caractérisent cette musique. C'est généralement la voix narrative qui agit comme un interprétant immédiat en décrivant le caractère exclusif de la sonorité des voix des prisonniers (*Le post-exotisme*), les différentes manières possibles d'agir afin d'imiter la musique (*Le neveu*), les qualités du silence qui font du silence un espace exclusif pour les amoureux (*Vie secrète*), la dictature d'une sonnette sonore (*Le Petit Köchel*), la couleur et la texture du son des instruments de l'orchestre (*A Clockwork Orange*).

Une sémiotique musico-littéraire de la voix 122

Ces premières étapes de la sémiologie génèrent par la suite un **interprétant dynamique**, c'est-à-dire que les sons décrits dans le texte agissent comme des interprétants dynamiques en devenant des voix qui libèrent l'esprit (*Le post-exotisme*), qui subvertissent les codes sociaux (*Le neveu*), qui *distendent* la narration (*Vie secrète*), qui cristallisent l'agir-ensemble (*Le Petit Köchel*), qui font violence à autrui (*A Clockwork Orange*).

L'action de ces voix est l'effet des trois catégories d'interprétants dynamiques qui créent l'**objet dynamique** de la voix. Ces objets dynamiques sont de nouvelles manières d'agir et d'être ensemble dans le son. Les voix post-exotiques créent un espace commun de liberté pour les prisonniers (*Le post-exotisme*), la voix du neveu rend concevables de nouvelles mœurs sociales (*Le neveu*), le silence de la voix est la condition à une relation adultère (*Vie secrète*), la voix autoritaire du fils s'incarne dans le corps des mères et les contraint à se répéter (*Le Petit Köchel*), la voix d'Alex brise le lien social pour en évoquer un autre fondé sur la violence (*A Clockwork Orange*).

Il est certain que l'ensemble de cette brève présentation est une simplification des trois constituants du signe vocal et qu'il n'est pas possible de réduire les oeuvres à quelque chose d'aussi déterminé. Il s'agit ici d'une simple esquisse visant à introduire le fondement, l'objet et l'interprétant du signe vocal: ce qui est senti, ce qui est construit et ce qui agit dans et par la voix.

Ainsi déterminé, l'ordre des textes décrit le mouvement sémiotique de la voix à partir de la sonorité de la musique ou de la parole vers une action dans le texte. La voix ne se définit que provisoirement et qu'au moment où elle se trouve dans le mouvement sémiotique entre la musique et le texte. Bien que *A Clockwork Orange* soit un signe vocal plus complet ou plus achevé que les autres textes du corpus, son analyse bénéficie des retombées théoriques issues des analyses antérieures; son achèvement sémiotique n'apparaît qu'à la fin du parcours sémiotique. En somme, chaque texte affiche une sémiologie partielle ou une parcelle de sémiologie.

Le choix et l'ordre des textes du corpus sont intimement liés à cette problématique de la voix. Le cadre théorique, même s'il détermine le choix et l'ordre du corpus, n'est pas une grille d'analyse des textes mais une amorce de la problématique que complétera l'analyse du corpus. L'analyse n'est donc pas déductive ou habituelle, mais abductive, selon l'expression de Peirce. L'abduction est une inférence qui conduit à la formulation d'une hypothèse à partir d'éléments nouveaux qui enrichissent la réflexion. En ce sens, les textes du corpus, plutôt que d'être saisis comme une validation du discours théorique, seront les lieux logiques d'une avancée du savoir. Ce n'est pas la sémiotique qui est une connaissance de la relation entre la musique et le texte littéraire. Au contraire, c'est l'étude du corpus qui contribue à la connaissance générale de la sémiotique. C'est l'avancée de l'analyse, d'un texte à l'autre, qui construit la sémiotique musico-littéraire de la voix, non l'inverse. C'est pourquoi la sémiotique musico-littéraire de la voix se référera à la sémiotique peircienne uniquement comme point de repère sémiotique ou comme fil conducteur au fur et à mesure que les analyses se succéderont, afin de bien marquer l'avancée sémiotique de la voix. L'analyse abductive produira sa propre terminologie à partir de la lecture des textes littéraires. Ainsi, pour parler de l'objet immédiat de la musique et de la parole, il sera question du paysage sonore. Pour parler de la socialité comme objet dynamique du signe vocal, il sera question de la théâtralité, telle que la définit Paul Zumthor. Pour ce qui est de l'action de l'interprétant dynamique, il sera question de la performance, toujours au sens de Zumthor, ou du chant comme action du corps par la voix. Pour parler de l'habitude que produit la détermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique, il sera question de l'habitation du paysage sonore qui connote ici une immersion du corps dans l'espace sonore. Enfin, pour parler du potentiel sémiotique d'une musique ou d'une parole, il sera question de leur habitabilité. Cette terminologie ici annoncée met l'accent à la fois sur une esthétique et sur une éthique de la voix.

CHAPITRE 3
L'HABITABILITÉ DU PAYSAGE SONORE
LE POST-EXOTISME EN DIX LEÇONS, LEÇON ONZE
D'ANTOINE VOLODINE

Introduction

Le texte du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* décrit un quartier de haute sécurité comme un espace sonore dans lequel se font entendre des sons différents qui s'incluent les uns dans les autres, qui se superposent et s'influencent mutuellement. *Le post-exotisme* fait ainsi entendre le vacarme que fait la pluie, le chuchotement de la poésie carcérale, le cri sourd d'une narratrice, le râle du dernier prisonnier. Chaque son produit un effet différent sur les prisonniers. Ainsi, le vacarme incessant de la pluie captive l'attention auditive et rend captifs les prisonniers qui ne peuvent s'en défaire. Audiblement¹, dans le texte du *Post-exotisme*, les prisonniers ne sont pas incarcérés dans des cellules, mais dans un espace sonore, celui de la pluie. Le son de la pluie emprisonnerait mieux que ne pourrait le faire un mur. Ainsi, le son de la pluie devient une métaphore pour le centre d'incarcération. Cette captivité ou cette incarcération serait alors la manière d'être dans le son de la pluie. Au son captivant de la pluie s'oppose le son des voix des prisonniers politiques qui, suivant l'expression de Fissette (2001:90) « *il-limite* » les frontières, ouvre les portes et les murs des cellules et permet une certaine forme d'évasion. Les prisonniers ne sont pas décrits comme des personnages, mais comme des voix dont le son fait vibrer les murs du quartier de haute sécurité. Les prisonniers « s'évadent » de la prison au moyen d'une littérature, qui appartient à un mouvement non

¹ Je crée ce néologisme que je calque sur l'adverbe « visiblement ». En effet, « visiblement » n'a pas, en français, son équivalent pour parler d'un mode auditif de perception et de représentation du monde. « Audiblement » n'est pas encore un adverbe en français. La raison en est qu'on ne s'est jamais intéressé à notre manière d'agir dans le son, il n'existe pas encore d'éthique du son comme le propose Raymond Murray Schafer. L'adverbe « acoustiquement » désignerait la manière dont le son occupe l'espace alors que l'adverbe « auditivement » désignerait plutôt la façon dont le son est physiologiquement capté et transformé en influx nerveux par l'appareil auditif.

officiel et non institutionnel, appelée « le post-exotisme », et qui se transmet oralement d'une cellule à l'autre. Le « post-exotisme » est une « littérature » carcérale, exclusive aux prisonniers politiques dont Lutz Bassmann serait le dernier narrateur, la dernière voix post-exotique. Les qualités sonores des voix post-exotiques confèrent une nouvelle configuration à l'espace sonore qu'est le centre de haute sécurité, permettant d'imaginer la liberté. Le texte du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* oppose donc le son de la pluie au son des voix post-exotiques à partir de la manière d'habiter ces sons.

Dans *Le post-exotisme*, plus que dans tout autre texte du corpus, l'aspect sensible du son est prédominant. En effet, les qualités sonores sont décrites par la narration de sorte que le son de la pluie ainsi que le son des voix post-exotiques déterminent différents « paysages sonores », expression que j'emprunte à Raymond Murray Schafer (1979). La narration discrimine des qualités sonores à partir desquelles elle détermine un paysage sonore. En termes peirciens, la narration est dans *Le post-exotisme* un interprétant immédiat qui met en relation les qualités sensibles, qui constituent le fondement des voix post-exotiques, pour en déterminer le paysage sonore qui, dans le mouvement de la sémiologie, constitue l'objet immédiat des voix post-exotiques. Le paysage sonore est ce qui est déterminé par la narration à partir des qualités sensibles de l'espace sonore. Tout espace sonore est représenté dans le texte comme un paysage sonore dont les qualités sensibles en détermineraient l'habitabilité, c'est-à-dire une manière d'être dans le son. « Être à l'écoute » voudrait dire ici « habiter un espace sonore ». Le terme « habitation » spatialise et dynamise celui d'« écoute » qui, trop souvent, est réduit à un processus passif de décodage. Être à l'écoute, c'est être sensible à l'environnement sonore et agir à l'intérieur de celui-ci. L'habitation du paysage sonore, comme je le montrerai plus loin, est un moment ultérieur de la sémiologie et est déterminée par l'habitabilité du paysage sonore. En somme, le texte du *Post-exotisme* agit principalement comme un interprétant immédiat qui saisit le son des voix post-exotiques pour en déterminer leur habitabilité.

Je voudrais d'abord apporter une précision quant à l'expression « post-exotisme ». Le « post-exotisme » n'est pas une notion théorique, ni un genre, ni une école, ni un courant littéraire. Selon l'aveu même d'Antoine Volodine, elle est une étiquette vide, « un concept,

écrit-il, [...] pour alléger le discours critique (et d'abord auto-critique) sur l'édifice romanesque que je construisais et continue à construire » (Volodine 2002:193). L'oeuvre de Volodine a d'abord été publiée chez Denoël dans la collection « Présence du futur » réservée aux textes appartenant au genre fantastique et à la science-fiction. D'autres textes de Volodine ont été publiés par la suite chez Minuit, à commencer par *Lisbonne dernière marge* puis chez Gallimard, l'éditeur du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, et enfin au Seuil où a paru son dernier roman *Dondog*. La critique littéraire a interprété le passage de Denoël à Minuit comme une évolution ou encore comme une promotion de l'écriture de Volodine vers une écriture plus savante. Il n'en était rien. Volodine a toujours refusé qu'on appose l'étiquette « science-fiction » à ses premières publications. D'une maison d'édition à une autre, l'écriture de Volodine a été constante et cohérente, ce qui n'a pas satisfait la critique française qui voulait compartimenter et classer les grands courants littéraires français. C'est par lassitude de devoir toujours définir son travail par rapport à celui des autres que Volodine a créé l'étiquette « post-exotisme » qui ne fait référence qu'à son propre travail d'écriture. Il s'avère inutile de procéder à une analyse sémantique de l'expression « post-exotisme » et de tenter de définir ce « post » à partir d'un concept d'« exotisme » qui n'existe pas. Le « post-exotisme » est une pratique; sa définition n'est pas sémantique, mais pragmatique.

Selon Volodine, bien que le post-exotisme ne soit pas un « — isme » comme le classicisme, l'impressionnisme ou le modernisme, il reste toutefois un « — isme »: il fait référence à une littérature fictive que pratiquent les narrateurs post-exotiques. Volodine représente dans la fiction son propre travail d'écriture. Le texte du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* se présente ainsi comme une fiction-synthèse dans laquelle on retrouve l'ensemble des procédés d'écriture qui constituent l'écriture post-exotique que pratique réellement Volodine et que pratiquent dans la fiction les nombreux narrateurs.

En examinant le titre complet *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, on constate que ce texte présente la onzième leçon comme un texte sans paragraphe entrecoupé subitement et même brutalement des dix premières leçons, comme si la voix d'une des dix leçons s'ajoutait ou s'harmonisait avec la voix de la onzième. Parmi ces dix leçons, huit sont signées par des auteurs fictifs. Les deux autres leçons, soit la première et la dixième, ne sont

respectivement qu'une liste de noms: « Inventaire fragmentaire des dissidents décédés » et une liste de 343 titres: « Du même auteur, dans la même collection ». Les huit signataires fictifs des leçons sont, avec Antoine Volodine, co-signataires de la onzième leçon, comme si l'auteur devenait solidaire de ses narrateurs dont on apprend qu'il est du nombre des « porte-parole ». Comme s'il s'agissait d'ancrer dans le réel une énonciation fictive et de représenter dans la fiction une réalité que le 20^{ième} siècle a bien connue et qui occupe la scène internationale en ce début du 21^{ième} siècle: révolutions, contre-révolutions, putschs, génocides, guérillas, sabotages, terrorisme, torture, meurtres, attentats, fanatisme, mondialisation et, pourquoi pas ce terme récent, altermondialisation, qui se réfère à la nouvelle résistance de la gauche et qui correspond étrangement à la résistance décrite dans le *Post-exotisme*. À propos de cette absence de frontière entre le réel et le fictif, Volodine écrit qu'elle permet « au lecteur (à la lectrice) de faire coïncider l'univers romanesque imaginaire et la réalité historique sans passer par ' l'évocation historique ' [...] Autrement dit, il n'y a pas de différenciation qualitative entre le rêve et la réalité » (Volodine 2002:196).

1 Le paysage sonore

Le texte du *Post-exotisme* peut être décrit comme un récit présentant les qualités sensibles d'un quartier de haute sécurité. Parmi ces modalités, celle de l'audible domine les autres, comme si le centre d'incarcération était avant tout un espace sonore. À l'extérieur de la prison, un orage éclate et le son du tonnerre remplit tout l'espace. À l'intérieur, les détenus font entendre leur voix, tantôt successivement tantôt simultanément, des voix douces, des voix murmurantes, des voix fortes, des voix étouffées. La présente rubrique démontrera que, dans *Le post-exotisme*, le son de la pluie et celui des voix constituent des paysages sonores, c'est-à-dire un aménagement particulier de l'espace sonore du quartier de haute sécurité.

1.1 La modalité de l'audible

Dans le texte du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la onzième leçon, bien qu'elle soit donnée en bloc dans un texte continu, se divise en cinq parties que j'intitule ainsi: 1) « Le murmure de Lutz Bassmann » (pages 9-18), 2) « Le colloque sur le post-exotisme » (pages 18-53), 3) « Les voix post-exotiques » (pages 53-74), 4) « Tous d'une seule voix » (pages 74-83) et 5) « Le rôle de Lutz Bassmann » (pages 83-85). Les dix leçons insérées

dans la onzième sont liées au contenu narratif de celle-ci, elles en sont des compléments. Les première et cinquième parties constituent le récit central qui évoque le souvenir de l'agonie et de la mort de Lutz Bassmann. Les trois parties centrales sont les souvenirs d'une collectivité qui a trouvé la mort dans le quartier de haute sécurité et dont Lutz Bassmann est l'unique survivant. Plus distinctement, la deuxième partie est le souvenir d'un colloque au cours duquel les détenus passaient un à un au parloir pour être interrogés sur le post-exotisme par deux « salariés de l'idéologie dominante », décrits comme « deux virtuoses du journalisme, du vedettariat et de l'écriture, un homme et une femme qui avaient mis en sourdine leurs convictions mercantiles » (*Le post-exotisme*:19). La troisième partie est le souvenir « *d'être entre soi* », d'appartenir à une communauté exclusive de détenus dont l'espace était délimité par le son des voix multiples qui retentissaient à l'intérieur du centre d'incarcération et dont « *l'hermétisme limpide [...] caressait [les] symphonies romanesques* » (*Le post-exotisme*:63). Enfin, la quatrième partie est le souvenir d'un texte fondateur que tous chuchotaient d'une seule voix, créant un nouvel espace « pour quitter le quartier de haute sécurité et continuer à exister quelque part, dans un quelconque enfer, ensemble. Dans une quelconque réalité, fictive ou non, faussement tantrique ou non, mais ensemble » (*Le post-exotisme*:80). C'est dans cette partie que la voix post-exotique devient un paysage sonore qui, suivant l'expression de Fisette (2001:90), *il-limite*² les murs de la prison et permet une forme d'évasion.

Chacune de ces parties est le souvenir d'un environnement sonore. La première partie, par exemple, évoque l'espace de la cellule où Lutz Bassmann agonise. La représentation de cette cellule insiste sur les aspects sensibles de l'espace en décrivant ses modalités auditives, visuelles, olfactives et même tactiles, en les surchargeant de stimuli.

² Chez Fisette, l'emploi de ce néologisme vise à faire contrepoids à la délimitation qui appartient à une logique du visible où tout se rapporte à un point de vue. Dans une logique de l'audible, il n'y a pas de point de vue possible et, en ce sens, il n'y a pas une délimitation du paysage sonore, mais une *illimitation* de celui-ci. L'illimitation du paysage sonore signifie qu'il est impossible d'en faire une saisie exhaustive parce qu'on ne domine pas le paysage sonore: on y est complètement submergé.

L'habitabilité du paysage sonore 129

Les derniers jours, Lutz Bassmann les passa comme nous tous, entre la vie et la mort. Une odeur de pourri stagnait dans la cellule, qui ne venait pas de son occupant, encore que celui-ci fût à l'article de [*sic*] et se négligeât, mais du dehors. Les égouts, dans la ville, fermentaient, les docks des installations portuaires émettaient des signaux rances, les marchés couverts empestaient, comme souvent au printemps, en période de crue et de premières chaleurs. Le mercure des thermomètres n'indiquait jamais moins de 34 ou 35° avant le petit matin, et il remontait dès que la nuit se retirait pour laisser place à d'accablantes grisailles. Des flaques de moisissure avaient refait leur apparition sur tous les murs. Dans les heures qui précédaient l'aube, l'obscurité gagnait en puissance au fond des poumons, sous le lit, sous les ongles. Les nuages crevaient en cataractes au moindre prétexte. Ce bruit obsédait tout le monde. Depuis que Bassmann avait commencé à se sentir mal, la pluie n'avait cessé de crépiter sur la façade de la prison, grenailant le silence et le meublant. (*Le post-exotisme*:9)

Dans cet extrait, les modalités sensibles se succèdent et fusionnent les unes avec les autres. Par exemple, la chaleur ne peut pas être vue, ni entendue, mais les effets sont perçus par l'odorat; l'obscurité de l'aube s'étend jusqu'« au fond des poumons ». Si le rapport de force entre les différentes modalités semble être équilibré, il faut toutefois souligner que le son de la pluie sur la façade, bien plus que les odeurs, que la chaleur ou que les images, « obsédait tout le monde ». La modalité de l'audible serait plus marquée pour ne pas dire plus remarquable que les autres modalités. Ce vacarme vient constamment interrompre la communication qui se fait oralement de cellule en cellule.

Nous avons encore plus de mal que d'ordinaire à converser de cellule en cellule, en raison du fond sonore parasite, de ce monotone balayage et de ce dégoulinement qui ne s'interrompaient pas quelle que fût l'heure et qui brouillaient le contenu de nos messages. (*Le post-exotisme*:12)

Le récit présente un espace sonore où s'enchevêtrent le murmure et le râle de Lutz Bassmann, le son de la pluie, le colloque qui est enregistré par des policiers « preneurs de son », la littérature post-exotique qui, dans le centre d'incarcération, se pratique oralement, de cellule à l'autre. Dans la production post-exotique on retrouve des *shaggås*, des *românces*, des *entrevoûtes* et, puisqu'il s'agit de performances orales, des *murmurats*³ dont certains sont intitulés à partir d'une situation de communication orale entre les cellules de la prison: « Brughel appelle Clémenti », par exemple. Michel Chion (1998:23) écrit que si le son n'est pas localisable dans un milieu c'est parce que « physiquement parlant le son 'est' cet

³ La *Shaggå*, le *românce*, l'*entrevoûte* et le *murmurat* renvoient à des formes narratives que pratiquent les prisonniers dans le texte du Post-exotisme.

ébranlement du milieu en question ». Le centre d'incarcération est un édifice que le son anime, à l'image des grottes paléolithiques que Pascal Quignard, dans *La haine de la musique*, décrit comme des caisses de résonance. De même que les personnages et les lieux visiblement représentés dans le texte sont comme les images peintes sur les parois de ces grottes.

Je présente la spéculation propre à ce petit traité sous la forme suivante: ces cavernes ne sont pas des sanctuaires à images.

Je soutiens que les grottes paléolithiques sont des instruments de musique dont les parois ont été décorées.

Elles sont des résonateurs nocturnes qui furent peints d'une façon qui n'était nullement panoramique: on les a peints dans l'invisible. Le choix des parois décorées fut celui de l'écho. Le lieu du double sonore est l'écho: ce sont des chambres à échos. (Quignard 1996:148)

Tout son est un espace sonore, un lieu qui s'agite, qui est délimité par son intensité, mais qui ne connaît pas le cloisonnement malgré que, pour résonner, le son doive d'abord être émis dans un lieu clos⁴. L'expression « espace sonore » est générale, elle se définit comme l'« ébranlement d'un lieu ». Qualitativement, l'espace sonore est variable. Il aura telles qualités à l'intérieur d'une usine, mais aura d'autres qualités à l'intérieur d'une église. La perception de ces qualités de l'espace sonore détermine ce que Raymond Murray Schafer nomme un « paysage sonore ».

1.2 Une écologie du son

L'expression « paysage sonore », relativement récente, date de moins d'une trentaine d'années. Elle a été créée en grande partie par le compositeur Raymond Murray Schafer, dans son ouvrage intitulé *The tuning of the world*, et a été traduite de l'expression anglaise « soundscape ». Historiquement, les recherches sur le paysage sonore ont été largement subventionnées par le *Projet mondial d'environnement sonore* dont le siège social, si je puis dire, est l'Atelier de recherches sur les sons du Département des Communications à l'Université Simon Fraser, qui se situe dans la province où est né également le mouvement écologiste Green Peace, la Colombie-Britannique. Le paysage sonore chez Schafer

⁴ En effet, on reconnaît la difficulté de se faire entendre au grand air parce que le son n'est pas contenu dans un espace clos. Tout le génie d'une salle de concert est de faciliter l'ébranlement de l'espace. La particularité du son est d'outrepasser le cloisonnement nécessaire à sa diffusion dans l'espace.

L'habitabilité du paysage sonore 131

correspond à l'environnement sonore, musical ou non, dans lequel nous vivons et qui nous affecte plus ou moins selon nos habitudes ou notre tolérance à cet environnement. Le paysage sonore est un lieu habitable et habité qui ne peut se définir en termes de frontières territoriales, lesquelles appartiennent à la modalité du visible.

L'intérêt de Schafer pour le paysage sonore est d'abord écologique. Selon Schafer, nos oreilles auraient perdu leur sensibilité au paysage sonore et se seraient habituées à une certaine pollution sonore. L'étude du paysage sonore met en commun les recherches scientifiques, celles de l'acoustique, qui font une description objective d'un paysage sonore donné, et les recherches en esthétique qui étudient la perception du paysage sonore, cherchant à distinguer les sons nuisibles des sons utiles, de façon à diminuer le taux de pollution sonore. Il faut alors distinguer une écologie acoustique d'une esthétique acoustique. La première « se définit [...] comme l'étude des influences d'un environnement acoustique ou d'un *paysage sonore* sur les caractères physiques et le comportement des êtres qui l'habitent » (Schafer 1979:373). La deuxième « est à la recherche des principes qui permettront d'améliorer la qualité esthétique de l'environnement acoustique, ou *paysage sonore* » (Schafer 1979:374). Cette dernière se chargera notamment de l'éducation de nos oreilles afin de nous sensibiliser à notre environnement sonore et de l'aménager. Schafer, lui-même compositeur, compare le paysage sonore à une pièce musicale dont le travail de composition serait collectif et dirigé ou, du moins, orienté par les musiciens et les esthéticiens. L'objectif écologique proposé par Schafer vise l'appropriation du paysage sonore par l'éducation des citoyens et par l'implication des spécialistes comme les acousticiens et les musiciens. Cette entreprise est utopique, certes, mais elle a le mérite de porter à notre conscience que notre environnement peut être perçu autrement que par la vue ou par l'odorat.

La notion de paysage sonore proposée par Schafer, en dehors de toute considération écologique, pourrait être très utile pour le discours critique qui évaluerait une oeuvre non plus seulement en fonction de sa structure formelle ou en fonction des techniques de composition, mais en fonction de sa capacité à aménager l'espace sonore, à nous rendre sensibles à l'espace sonore que l'on habite. En somme, le discours critique jugerait de ce que j'appelle l'« habitabilité » du paysage sonore, ce que le critique s'attarde déjà à faire lorsqu'il parle de

la chaleur d'une voix ou de la tiédeur de l'orchestre. Car le plaisir d'écouter de la musique dépend en bonne partie de son habitabilité. La notion de paysage sonore ouvre une problématique de la représentation du son dans le texte littéraire. Beaucoup plus qu'une simple représentation du son, le paysage sonore est la représentation d'un lieu commun où l'on se rassemble.

1.3 Une logique de l'audible

Il y a une réelle difficulté à parler du son. Cette difficulté relève, comme je vais le montrer, d'une hégémonie de la logique du visible dans nos modes de représentation du monde et de notre peu de sensibilité à l'espace sonore que l'on habite. Le plus étonnant est que ce manque de sensibilité à notre espace sonore est délibéré: la linguistique et la musicologie ont laissé le son de côté pour des raisons épistémologiques et ont préféré une abstraction du son comme le phonème et la note. Le développement de la linguistique nous fait oublier que la langue est de nature orale. Les linguistes, bien qu'ils admettent que l'étude de la langue doit passer par l'oral plutôt que par l'écrit, ne considèrent pas la langue dans sa dimension sonore; elle est pour eux un système de nature strictement psychique. Saussure est très clair sur ce point: en séparant la parole de la langue, il veut éviter toute confusion entre le son et l'image acoustique — ou entre le son « a » et le phonème [a] par exemple. En remplaçant l'expression « image acoustique » par le terme « signifiant », Saussure insiste sur le caractère exclusivement psychique, voire abstrait, de l'image acoustique. Les variations sonores, pour les linguistes, n'affectent en rien la langue qui, elle, est intangible et immuable.

La sémiologie musicale définit la musique dans les mêmes termes que la linguistique. Selon le musicologue Boris de Schloezer (1947), il y a une structure permanente dans une oeuvre musicale qui n'est pas affectée par le temps ni par l'espace et qui est reconnaissable parmi toutes les exécutions possibles de cette oeuvre. Cette permanence, selon Schloezer, serait assurée par la partition. Le jugement esthétique d'une exécution devrait toujours se faire à partir de cette partition. Cette position objectiviste est appuyée par les recherches psycho-esthétiques menées par Robert Francès. Selon Francès, « la perception du son musical *est douée d'un certain pouvoir d'abstraction et de généralisation* » (1958:23, les italiques sont de l'auteur). La note serait ainsi une abstraction du son: c'est la note qui est

musicale, non le son. Une pièce musicale ne serait pas autre chose qu'une notation. À la limite, l'exécution de la partition pourrait être considérée comme un événement extra-musical. Ainsi, en musicologie comme en linguistique, l'organisation systémique d'une pièce musicale ou d'une langue prévaut sur sa perception sensible.

Ce qui [...] a permis l'évasion de la musique hors des limites d'un cosmos sensible, c'est, nous semble-t-il, l'institution de la *notation musicale*. Destinée primitivement à fixer sur le papier les éléments des structures sonores, la notation a joué un rôle considérable dans l'édification de la syntaxe et de la rhétorique en Occident. Ainsi, peu à peu, est née une véritable pensée musicale, dont la mobilité et la richesse combinatoires se sont développées pour elles-mêmes, se séparant, dans une certaine mesure du plan des réalités acoustiques. Seule la musique pouvait aller si loin sur le chemin de la conceptualisation, par une sorte d'hypertrophie de son activité symbolique. (Francès 1958:146)

En musicologie comme en linguistique, il y a un refus d'aborder la musique et la langue comme des phénomènes sonores. Le son, pour le linguiste ou pour le musicologue, est variable, relatif et ne signifie rien. Selon Michel Chion (1998:23), l'étude objective du son semble vouée à l'échec dès le départ, car le son est événementiel, c'est-à-dire qu'il est déterminé par l'espace dans lequel il est émis et par le temps de son émission. Le son est éphémère et ne peut pas être reproduit. Il n'y a pas deux concerts de musique identiques, ni deux paroles identiques, ce qui ne permet pas aux scientifiques de répéter l'expérience du son, et qui compromet l'objectivité de son étude.

La physique du son, l'acoustique, ne serait pas en mesure de fournir une définition satisfaisante du son. Selon le compositeur Michel Chion « le son est inrécifiable » (1998:23) et ne serait qu'un ensemble de qualités. Le son ne se laisse pas isoler, il ne connaît pas de frontière et n'est pas localisable. Le son n'a pas de centre, il n'est qu'une dispersion. Il est lui-même un espace: ce que l'on croit être le point d'origine d'un son est en fait un espace où le son est le plus intense. Aussi, le son est souvent confondu avec sa source — qui est bien souvent incertaine — ou avec ses effets — qui sont souvent des états psychologiques qui n'ont rien à voir avec le son. Le son est « l'ébranlement » (Chion 1998:23) physique d'un lieu et « occupe la totalité de l'espace » (Fisette 2001:83). Le son n'apparaît pas devant ou aux côtés de nous qui le percevons, il agit sur nous et nous met en branle parce qu'il est une énergie. Nous sommes ébranlés par le son puisque nous nous situons à l'intérieur du son.

Nous percevons le son de l'intérieur et nous n'avons aucune prise sur lui, car « le son est à la fois en nous et au-dehors de nous, comme il est à la fois dans l'objet source et au-dehors de lui » (Chion 1998:109). Il n'est pas possible de s'abstraire du son autrement qu'en tenant un discours sur le son. Selon Antoine Hennion (1998:102), prendre nos distances par rapport au son, c'est refuser d'écouter afin de se libérer de l'enveloppe sonore. Nous sommes tenus captifs dans le son. Ceci est d'autant plus vrai que nous ne possédons pas de défense contre le son. Nous ne pouvons fermer les oreilles comme nous nous fermons les yeux sur ce que nous ne voulons pas voir ou sur ce que nous voulons ignorer; ce que rend fort justement la formule de Pascal Quignard, « les oreilles n'ont pas de paupières⁵ » (1996:108). Nous sommes assujettis au son.

Selon Fisette (2001:90), puisque le son est un espace qui n'a pas de limite, il n'y aurait pas de point de vue possible à partir duquel on puisse parler. Le point de vue appartient à la logique du visible qui circonscrit l'objet observé afin d'en permettre une saisie focalisée propre à la construction d'un savoir. La « logique de l'audible » multiplie indéfiniment les points de vue de sorte qu'ils ne sont plus fiables dans la construction d'un savoir; elle conduit donc nécessairement à la perte des certitudes.

L'absence de point de vue, qui marque la logique de l'audible (cela a été abondamment illustré précédemment en référence à l'écho), et l'impossibilité de *fixer un mouvement*, finissent par *il-limiter* les objets. Et effectivement, c'est placé dans un environnement à prédominance sonore que le sujet peut prendre conscience de l'impossibilité d'une saisie *exhaustive* des objets [...]. Le sujet est alors placé dans la nécessité d'assumer, dans l'ordre du savoir, l'incertitude; le savoir — qui autrement était un absolu — devient une valeur relative, c'est-à-dire, assez simplement, un instrument, pourtant nécessaire, permettant de vivre avec souplesse et intelligence dans le monde. (Fisette 2001:91-92, les italiques sont de l'auteur)

Nous trouverons difficile de tenir un discours sur le son tant et aussi longtemps que l'on voudra imposer un point de vue à son propos, tant et aussi longtemps que notre discours appartiendra à une logique du visible. La logique du visible domine à ce point notre perception du monde et notre façon de le représenter que lorsque l'on veut parler du son, il faut constamment préciser que tel objet « est » sonore sans quoi cet objet sera pensé dans une

⁵ Dans *A Clockwork Orange*, l'épisode de la cure insiste sur l'horreur d'être sans défense contre le son et sur la violence du son qui est comparable au viol et au meurtre.

logique du visible, car, dans notre culture, le visible est la perception sensible par défaut. Par défaut, parler d'un « espace sonore », c'est d'abord parler d'un espace visuel pour ensuite préciser qu'il s'agit d'un espace sonore⁶.

Lorsqu'un discours embrasse une logique de l'audible, il cesse d'être un point de vue sur le son. La posture discursive n'est plus celle d'un corps qui prend ses distances par rapport au son, mais plutôt celle d'un corps parlant qui s'immerge à l'intérieur de l'espace sonore et qui ajoute le son de sa voix à cet espace. Le corps parlant habite l'espace sonore et, en le décrivant de l'intérieur, en fait un paysage sonore. La notion de paysage sonore, dans la sémiotique musico-littéraire de la voix, constitue l'objet immédiat du signe vocal que l'interprétant immédiat, le discours littéraire, détermine à partir des qualités de l'espace sonore qui constituent le fondement du signe vocal. Ainsi, dans le texte du *Post-exotisme*, les qualités sonores des voix post-exotiques, comme celles d'une musique, constituent le fondement du signe vocal dont l'effet, produit par l'interprétant immédiat, détermine un paysage sonore auquel s'ajoute la voix narrative qui prolongera ce paysage sonore de l'intérieur.

2 Les qualités sonores

Le texte du *Post-exotisme* présente d'abord le son de la pluie et celui des voix post-exotiques à partir de leurs qualités. Puis, il les représente comme des paysages sonores. Le texte décrit ainsi les forces qui s'opposent dans le quartier de haute sécurité; le texte n'est qu'un rapport de force entre ces paysages sonores. La pluie est un d'entre eux qui est une métaphore à la fois du pouvoir politique et du centre de détention. Les voix post-exotiques constituent un paysage sonore fortement hermétique qui est le lieu de la résistance, de la dissidence. Cette lutte entre les deux paysages sonores prendra fin avec la mort des narrateurs post-exotiques dont les voix s'éteignent une après l'autre jusqu'à la dernière. La lutte est inégale, mais héroïque puisque les voix post-exotiques portent, jusque dans le silence de leur défaite, les convictions idéologiques de femmes et d'hommes rêvant d'un autre

⁶ Cette hégémonie du visible est peut-être due au fait que, de tous les objets connus du monde, seulement cinq pour cent d'entre eux, selon Chion (1998:113), émettraient un son. À côté du paysage visuel, le paysage sonore semble très dépouillé.

monde. Par exemple, dans la deuxième partie du texte, celle que j'intitule « Le colloque sur le post-exotisme », des détenus, dont Irina Kobayashi, sont interpellés dans un parloir où ils doivent répondre aux questions de deux journalistes représentant l'autorité officielle, que les narrateurs post-exotiques jugent incompetents à comprendre la littérature post-exotique. Les réponses des narrateurs aux questions des journalistes sont enregistrées par un policier « preneur de son ». Cependant, les détenus, méprisant les auteurs du colloque, sont peu coopératifs, tandis que le son de la pluie occupe tout l'espace du parloir et interfère avec la parole d'Irina Kobayashi.

Dehors, la pluie s'épanouissait en rythmes et en sous-rythmes, en grenailages à sept temps, en élaboussures ternaires. Elle écouta cette musique tout en jugeant ce fantôme du pouvoir officiel, dont l'intelligence butait sur les éléments les plus lumineux du post-exotisme. (*Le post-exotisme*:52)

Chaque paysage sonore est un aménagement particulier de l'espace sonore dont la perception est strictement qualitative. C'est donc sur les qualités de l'espace sonore que l'on reconnaît un paysage sonore et qu'on le distingue d'un autre. Selon Michel Chion (1998) et Raymond Court (1976), il y aurait quatre paramètres musicaux fondamentaux: la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Cette liste n'est certes pas exhaustive et il est probable qu'un paysage sonore soit constitué d'autres paramètres que je n'ai pas retenus ici. Néanmoins, ces quatre paramètres suffisent à décrire les paysages sonores représentés dans le texte du *Post-exotisme*.

2.1 La hauteur

La hauteur est définie par Michel Chion comme « une perception qualitative d'un phénomène physique quantitatif, la fréquence » (1998:63). La hauteur est une échelle, une hiérarchie qui permet de distinguer une note d'une autre. Le Do, par exemple, est une note plus basse ou plus grave que le Ré. Le système tonal occidental est construit essentiellement sur les différences de hauteur. À l'intérieur du système musical, les notes se définissent négativement les unes par rapport aux autres selon un principe de différence: une note diffère d'une autre parce qu'elle n'a pas la même hauteur. La différence de hauteur ordonne les notes à l'intérieur d'un système. On peut dès lors distinguer le son d'un bruit ambiant d'un son musical parce qu'un bruit est un son qui n'appartient pas à ce système. À l'intérieur du

système musical, les notes sont structurées à partir des lois dites « naturelles » de l'harmonie⁷. Chaque son émet une série de sons secondaires, les harmoniques. Ainsi, la fréquence sonore du Do recoupe la fréquence sonore du Sol qui est une harmonique du Do. La consonance est le résultat d'un rapprochement de notes partageant les mêmes fréquences (le Do et le Sol, par exemple) alors que la dissonance est le résultat d'un rapprochement de notes ne partageant pas les mêmes fréquences (le Do et le Si, par exemple). Une musique tonale est une forme de composition des sons, à partir d'un ensemble fini de notes, et dont la sélection se fait en fonction des règles harmoniques de consonance et de dissonance. Une musique tonale est un espace sonore concentrique parce que, selon Raymond Court (1976:63) la tonalité exercerait une force gravitationnelle sur les autres notes qui gravitent autour d'elle. Une musique tonale est dominée par une hauteur ou une fréquence pré-déterminée, appelée également la tonalité, et dont les notes secondaires sont hiérarchisées par les lois dites naturelles de l'harmonie.

Raymond Court (1976:65) décrit le passage de la musique tonale vers la musique atonale comme un changement de la force régissant les notes à l'intérieur de l'espace sonore. La musique atonale, contrairement à la musique tonale, est un espace sonore excentrique et anarchique dans lequel aucune note n'a prédominance sur les autres. C'est Arnold Schönberg qui a énoncé le principe égalitariste qui est fondamental dans la musique dite sérielle: toute note, avant d'être entendue une deuxième fois, doit céder la place aux autres notes pré-sélectionnées par le compositeur. En effet, l'espace atonal n'est plus déterminé par la tonalité, dont on tire les lois de la nature, mais par la volonté du compositeur, sans égard aux critères esthétiques de consonance et de dissonance qui deviennent ainsi caducs. Par le fait même, l'espace atonal se déploie en dehors de toute contrainte qui n'aurait pas été librement choisie par le compositeur, c'est-à-dire que c'est le compositeur qui s'impose, de lui-même, ses propres contraintes, et non pas une loi naturelle qui échappe à son contrôle. Situés dans l'espace atonal, nous ressentons l'équivalent d'une perte de la perspective en art visuel. Il n'y a plus de point de repère sonore, il n'y a plus cette force d'attraction entre les

⁷ L'histoire nous apprend que Pythagore aurait été le premier à discuter de la décomposition des sons en harmoniques en étudiant la vibration d'une corde, et que Jean-Philippe Rameau, au 18^{ème} siècle, aurait été le premier musicien à ériger ces lois naturelles de l'harmonie en règles de composition musicale, sous la pression de l'esthétique dominante à son époque. Je reviendrai sur ce point à la rubrique 4 ainsi qu'au troisième chapitre.

notes dont les lois gravitationnelles seraient celles de l'harmonie. Les musiques tonale et atonale sont deux manières d'aménager l'espace sonore.

La musique atonale, telle que pratiquée par la deuxième école de Vienne, bien qu'en conservant le rapport de hauteur entre les notes, a rendu possible l'introduction de sons alors considérés comme non musicaux. Elle a ouvert la voie à la musique contemporaine et plus particulièrement à la musique dite « concrète », qui confère une valeur musicale à tous les sons et non aux seuls sons du système musical. L'orchestre contemporain s'enrichit d'instruments à percussion et de bandes sonores qui reproduisent les sons quotidiens de la vie urbaine ou rurale, comme nous le fait remarquablement entendre l'Atlantide de Michel Georges Brégent. L'abolition du système musical fondé sur une différence de hauteur a permis à la musique occidentale d'incorporer la musique d'autres cultures et a rendu possible un métissage de l'espace sonore. Le système tonal ne tient plus puisque les éléments musicaux sont de plus en plus hétérogènes. Au premier chapitre, une citation de Ruwet exposait clairement sa propre réaction à la musique contemporaine, sa préférence pour la relation systémique et l'homogénéisation des éléments musicaux, au détriment de la variété des sons de l'espace sonore. Cette réaction allait à l'encontre d'une déclaration d'Henri Pousseur, que j'ai aussi présentée au premier chapitre, où celui-ci disait préférer au système la richesse, la variété et l'hétérogénéité de l'espace sonore.

Dans le texte du *Post-exotisme*, la présentation de l'espace sonore ne tient pas compte de la hauteur⁸. L'espace sonore n'est pas hiérarchisé ou concentrique, bien qu'il s'agisse d'un espace carcéral. Tout au mieux pourrait-on dire que *Le post-exotisme* présente un espace sonore atonal. Aucun son n'a prédominance sur les autres. Même le vacarme incessant de la pluie est un fond sonore qui se mêle aux voix des détenus conversant entre les cellules. Le son de la pluie n'est pas plus haut ni plus bas que le son des voix, il ne domine

⁸ Tout comme *Le neveu de Rameau*, qui se moque d'ailleurs des rapports de hauteur entre les sons que Jean-Philippe Rameau a hissé en théorie musicale: « Sa fille et sa femme [parlant de Jean-Philippe Rameau] n'ont qu'à mourir, quand elles voudront; pourvu que les cloches de la paroisse, qu'on sonnera pour elles, continuent de résonner la douzième et la dix-septième, tout sera bien » (*Le neveu de Rameau*:20).

pas les autres sons comme le fait par exemple la note dominante d'une musique tonale⁹. Si ce vacarme semble être le son le plus important ou le plus imposant du récit, c'est parce que, comme je le montrerai plus loin, il a une intensité et une durée plus importante que les autres sons de l'espace sonore.

2.2 Le timbre

Michel Chion (1998:165) définit le timbre comme cette qualité du son qui met en évidence les « caractéristiques physiologiques » de sa source. On reconnaît le son d'une trompette ou le son d'un violon à leur timbre. De même, on reconnaît la voix d'une personne à son timbre. Il est possible de rapprocher le timbre de la voix avec ce que Roland Barthes (1972) nomme le « grain de la voix ». Il faut toutefois apporter la nuance suivante: le timbre est une qualité sonore tandis que le « grain », chez Barthes, est l'inscription du corps dans la langue. Par exemple, le babil enfantin a un timbre, mais n'a pas de « grain » puisque le babil n'est pas une langue. Le grain s'ajouterait ainsi au timbre de la voix avec l'acquisition de la langue. Pour Barthes, le grain de la voix ne révèle rien de l'état d'âme ou de la psychologie de la personne qui parle; c'est le corps qui se fait entendre dans la langue. Notons que Roland Barthes s'intéresse moins à la sonorité qu'à l'aspect corporel de la voix. Je discuterai plus longuement du grain de la voix au chapitre sept consacré au texte de *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess dans lequel le timbre de la musique orchestrale domine le paysage sonore et agit dans la narration.

Dans le texte du *Post-exotisme*, chaque voix d'un narrateur a un timbre différent du paysage sonore post-exotique. Les voix post-exotiques constituent donc un paysage sonore ponctué de voix dont les timbres donnent une image sonore des personnages. On reconnaît ainsi Lutz Bassmann à son rôle, Maria Schnittke à sa voix frêle et crevassée de lassitude, Yasar Tarchalski à son grondement et à son braillement, Ellen Dawkes à sa voix brisée, Irina Kobayashi à sa voix enflée, « superbe, de cantatrice, dont les inflexions nous faisaient frémir

⁹ Le *Post-exotisme* ne pourrait pas s'intituler par exemple: *Paysage sonore en pluie majeur*. Le texte du Petit Köchel pourrait représenter un paysage sonore tonal avec son constant « retour en si bémol », évoquant ainsi la sonate en si bémol majeur pour quatre mains K.358. Au chapitre 6, je démontrerai que la voix de l'enfant qui se trouve dans le sous-sol est en quelque sorte un centre de gravité autour duquel tournent les voix de ses mères.

à chaque fois que, depuis la cellule 1459, elles parcouraient le cinquième étage du bloc de haute sécurité » (*Le post-exotisme*:53). C'est par les timbres du paysage sonore qu'on entre en contact avec ces femmes et ces hommes, qu'on est touché de leur présence. Le timbre nous fait entendre des corps meurtris qui résistent malgré tout à leur propre disparition. Il est probablement la seule trace d'individualité dans le paysage sonore post-exotique. C'est par le timbre qu'une voix, tout en étant en accord avec les autres voix du paysage sonore, se fait entendre isolément. C'est donc sur le timbre que repose la polyphonie, car il n'y a pas qu'un seul timbre au paysage sonore post-exotique, mais plusieurs timbres qui rendent manifeste la multitude de femmes et d'hommes incarcérés à l'intérieur du quartier de haute sécurité, qui joignent leur voix au paysage sonore dans lequel aucune voix n'a prédominance sur les autres.

2.3 La durée

La durée est physiquement fondamentale au son parce que c'est elle qui rend possible l'existence même du son. Il n'existe pas de son hors temps. C'est la raison pour laquelle la musique est souvent définie comme l'art par excellence du temps¹⁰. La durée de l'émission d'un son est également la durée d'un espace sonore. Le son est un espace qui peut être éphémère comme le tonnerre ou plus durable comme le son de la pluie. Dans le texte du *Post-exotisme*, la représentation de la durée peut être ponctuelle, comme l'allongement d'une voyelle qui marque la prédominance de la modalité de l'audible.

Mais ces générations ont reflété, disait-elle, des moments différents, des fractures avec l'histoire contemporaine dont la largeur a évolué avec le temps. À l'instant où elle allongeait le « u » de fractures, une bouffée fétide se faufila sous la porte du parloir, depuis le sas de surveillance, et nous entourait, elle, le preneur de son et moi. (*Le post-exotisme*:24)

On y trouve également la représentation de sons plus durables. Le vacarme de la pluie, par exemple, pourrait être décrit comme un incessant bruit de fond qui occupe tout l'espace et dont la durée rythme les saisons.

¹⁰ Parret (1999) écrit que pour Aristote, dans *De anima*, la musique est une esthésie du temps, c'est-à-dire qu'elle est une perception sensible du temps.

L'habitabilité du paysage sonore 141

La pluie qui sonnait et résonnait dans l'agonie de Bassmann n'avait rien d'exceptionnel à cette époque, elle était même de règle au mois d'avril. Dans cette région que touchent des queues de mousson, nous avons pris l'habitude d'associer au printemps non les images de verdure renaissante qui dans la littérature occidentale s'imposent d'office, mais le lent et fort vacarme du déluge, la moiteur, les atmosphères méphitiques. (*Le post-exotisme*:12)

Dans *Le post-exotisme* le son durable de la pluie occupe tout l'espace carcéral, emprisonne tous ceux qui l'occupent, policiers comme incarcérés. Personne ne s'évade de ce son dont la durée assure un emprisonnement à perpétuité: « La pluie avait envahi l'espace sonore. Elle le striait, elle lui imposait ses écailles filantes, ses mélodies bourbeuses, elle le quadrillait, elle l'étouffait » (*Le post-exotisme*:46). Le texte met l'accent sur le son durable de la pluie qui contraste avec les voix post-exotiques, lesquelles ne sont plus portées que par la voix de Lutz Bassmann à l'agonie. Le paysage sonore post-exotique tire à sa fin dans la permanence de la pluie. L'extrait suivant montre bien, par l'usage de l'imparfait, que le paysage sonore post-exotique tire à sa fin.

Il ne tapait plus sur les tuyaux du lavabo ou sur la porte, disant, par exemple, J'appelle la cellule 546, ou sur le syphon scellé derrière la cuvette des cabinets, demandant la cellule 1157, ou sur les barreaux de la fenêtre, disant Ici Bassmann... répondez... Bassmann écoute... répondez... Il ne cognait, désormais, nulle part. Il concentrait son regard sur nous, sur les photographies de ceux et celles qui l'avaient précédé dans la disparition, et il faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchît ses lèvres, feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement que les plus tantriques d'entre nous avaient maintes fois utilisée dans leurs romances: avec du souffle à peine audible, le narrateur prolonge, non sa propre existence, mais l'existence de ceux qui vont s'éteindre, parce qu'il est le seul à conserver encore leur mémoire. Mot à mot, râle après râle, Lutz Bassmann se battait pour faire durer l'édifice mental qui allait redevenir poussière. Son haleine se confondait avec les sueurs putrides qui erraient dans la prison. Il s'accrochait encore un peu au réel et il s'arrangeait pour que les débris. [sic.] Il s'arrangeait pour que sa voix ne s'évanouisse pas encore. (*Le post-exotisme*:13,16)

La durée est ici cette qualité du son de la pluie à partir de laquelle le texte détermine un paysage sonore qui agit comme une prison. Le son de la pluie est un paysage sonore d'autant plus significatif qu'il survit à l'autre paysage sonore, celui des voix post-exotiques, qui s'éteint à petit feu dans le son durable de la pluie. La durée est également cette qualité des voix post-exotiques à partir de laquelle le texte détermine un paysage sonore qui s'éteint, marquant ainsi la défaite de l'entreprise post-exotique. Ce sentiment d'une défaite est admis explicitement par le « narrateur ». Il est présent dans l'ensemble du texte, particulièrement dans la dernière partie dans laquelle Lutz Bassmann, dans un effort ultime pour prolonger les

voix post-exotiques à travers sa propre voix qui s'éteint, récite le române intitulé *Retour au goudron*¹¹. Ce române, qui exprime la puissance de la voix post-exotique, n'a plus de raison d'être faite d'auditeurs.

Des paroles s'échappaient de nos lèvres, qui déjà ne coïncidaient plus qu'abstraitement avec un acte de création. Quand je dis « nos » lèvres, je distords la réalité d'une manière qui ne porte pas à conséquence, puisque nul n'était là pour. [sic.] Nul n'était là pour assister à cette distorsion. Les artifices poétiques s'accumulaient sur le carrelage, au pied du lit, comme des grumeaux de poussière. Les images et les inventions sonores, personne ne se donnerait la peine des relever avec sympathie. On avait de plus en plus de mal à en distinguer la signification ou la raison d'être. L'aventure de Maria Schrag, de Wernieri, chuintait à un millimètre au-dessus du sol, parmi les granules sales, dans les courants d'humidité fétide. Retour au goudron possédait les qualités d'un române puissant, et je crois qu'il aurait pu être une manifestation de la vitalité inventive du post-exotisme, mais il sonnait ainsi, faiblissamment, à peu près sans auteur et sans auditeurs, pour rien. (*Le post-exotisme*:84)

Le paysage sonore post-exotique est éphémère dans la permanence du paysage sonore de la pluie, tandis que la courte durée des voix post-exotiques porte le poids d'une défaite en compromettant la liberté que ces voix, jadis, portaient. Les narrateurs post-exotiques sont morts prisonniers du paysage sonore de la pluie qui devient la métaphore du centre de haute sécurité.

2.4 L'intensité

Le volume ou l'espace délimité par un paysage sonore est proportionnel à son intensité. Plus un son est intense, plus il délimite un espace volumineux. Un paysage sonore dont l'intensité diminue est un paysage sonore qui se retire, qui cède la place à un autre paysage sonore. Dans *Le post-exotisme*, le paysage sonore constitué des voix des narrateurs perd en intensité et ne tient qu'au rôle de Lutz Bassmann. Malgré leur expression de violence, les voix post-exotiques ne sont pas tonitruantes, elles sont au contraire des chuchotements, des murmures et parfois même du silence. Un murmure est à peine voisé, pour reprendre ce terme à la phonétique, tandis que le chuchotement ne l'est pas du tout, il n'est que du souffle, que le son d'une chambre à air qui se vide. Je dis « chambre à air » plutôt que « poumons » parce que ces narrateurs post-exotiques ne sont presque plus

¹¹ Selon Antoine Volodine (2002), *Retour au goudron* est réellement le titre du dernier texte de sa production littéraire portant l'étiquette du post-exotisme.

humains, ils ne sont que du souffle « à peine audible ». Ce sont des voix de faible intensité, contrairement au paysage sonore de la pluie qui est de forte intensité. Toutefois, l'intensité du paysage sonore n'est pas nécessairement proportionnelle à l'expressivité du corps parlant, comme le montre ce long extrait de la deuxième partie du récit, celle du colloque sur le post-exotisme¹². Cet extrait fait entendre un hurlement chuchoté, une femme qui crie en silence dans le parloir où elle est interrogée.

Mais revenons à ce colloque, au parloir poisseux, au bruit de la pluie. Ellen Dawkes émettait un murmure pensif, si ténu que le policier et la journaliste s'inclinaient vers la grille selon un angle comparable, dans une même contorsion d'auditeurs frustrés. La Shaggâ, oui... marmonna Ellen Dawkes. Sept séquences d'égale longueur... L'incertitude des choses... L'illusoire... La beauté extrême des messages non transmis... La splendeur des mythologies non désobscuries... [...] Sa voix se brisait, repartait, les morceaux de phrases se chevauchaient, elle ne faisait pas effort pour que ses idées victorieusement se superposent aux grêlures de l'orage. La Niouki griffonnait en tendant l'oreille. Elle transcrivait. Elle réussissait à transcrire ce flux infime. Rien n'a été éveillé par les Shaggâs de la première génération... rauqua Ellen Dawkes, et elle se leva. Sa voix avait baissé encore en intensité, et pourtant une terrible violence s'y était introduite, terrible et amère. Maintenant, elle stationnait en face du grillage, ne fixant les yeux ni sur la Niouki ni sur son ombre. Les membranes électroniques du magnétophone n'enregistraient guère plus que des bruits de lèvres, mais il était évident qu'Ellen Dawkes hurlait. Aucun incendie!... dans quelque sphère que!... criait-elle, comme dans un film muet quand une impératrice maudit une civilisation de l'arrogance. Les auteurs de cette prose fondatrice sont morts, exécutés dans leurs cellules!... Pendus!... Étranglés haut et court!... avec des ceintures qu'on leur avait confisquées des années auparavant!... le jour de leur arrivée!... et qui par miracle!... Ou suicidés au jerrycan!... ou au couteau de chasse!... alors que les seuls ustensiles dont!... on nous autorise la possession!... sont!... une cuillère et un peigne!... La Niouki avait un peu reculé et elle était là, derrière les croisillons, effrayée par le déversement de silence. (*Le post-exotisme*:32-34)

La voix d'Ellen Dawkes, comme on peut le lire dans le dernier extrait, est tour à tour un « murmure pensif », un chuchotement, une voix brisée et rauque, un « flux infime » de phrases qui se chevauchent, un « bruit de lèvres » et finalement un « déversement de silence ». Malgré son faible volume sonore, cette voix quasi absente est un hurlement porteur d'« une terrible violence ». Marmonner et chuchoter constituent des formes sensibles de résistance au pouvoir politique qui est à l'écoute, comme ce policier preneur de son. Même le lecteur-auditeur est un ennemi potentiel. Par exemple, lorsque le narrateur révèle les noms

¹² Pour des raisons de clarté, afin de ne pas confondre intensité avec expressivité, je parlerai dorénavant du volume sonore.

de certaines voix *sur narratives*¹³ qui constituent le paysage sonore, il laisse planer un doute sur l'exhaustivité et sur l'exactitude de la liste des noms. Ce faisant, le narrateur se rend complice des narrateurs qui exploitent le « mensonge littéraire »:

Cette liste que je donne contient des informations volontairement erronées et elle est incomplète. Elle respecte le principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre inutilisables par l'ennemi. La liste aux apparences objectives n'est qu'une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien. Car l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs. Il faut continuer à parler sans qu'il en tire bénéfice. Il faut faire cela comme lorsqu'on dépose devant un tribunal dont on ne reconnaît pas la compétence. On élabore une proclamation solennelle, dans une langue qui paraît être la même que celle des juges, mais que les juges écoutent avec consternation ou ennui, car ils sont incapables d'en percevoir le sens... On la récite pour soi-même et pour des hommes et des femmes non présents... À aucun détour de phrase n'harmonisant ses propos avec l'intelligence des magistrats... (*Le post-exotisme*:12)

Le faible volume des voix fait partie de cette stratégie visant à dissimuler l'information. Le paysage sonore post-exotique n'occupe pas tout l'espace carcéral, il a un volume restreint à l'intérieur de cet espace, non par dépit, mais par nécessité: le paysage sonore post-exotique, comme je le montrerai à la prochaine rubrique, est un espace exclusif, sélectif et habitable exclusivement par les narrateurs post-exotiques. L'intensité des voix post-exotiques révèle une volonté d'« être entre soi », comme si les voix étaient repliées sur elles-mêmes, donnant l'effet d'un hermétisme du paysage sonore, comme si ce paysage était un espace exclusif aux prisonniers post-exotiques.

¹³ L'expression « surnarrateur » qui revient à l'occasion dans *Le post-exotisme*, n'appartient pas au discours de la narratologie classique. Cette expression n'existe que sur la scène fictive du *Post-exotisme*. Le texte du *Post-exotisme* est divisé en dix leçons enchâssées dans une onzième. La voix narrative de chacune d'au moins huit des dix leçons est la voix d'un surnarrateur correspondant à celle d'un prisonnier clairement identifié. Par exemple, Lutz Bassmann est un surnarrateur post-exotique. La voix narrative de la onzième leçon est celle d'un narrateur, qui n'a pas d'identité définie et qui se confond avec la voix des surnarrateurs.

L'habitabilité du paysage sonore 145

La voix post-exotique sonnait selon des modes musicaux totalement dépourvus d'incohérence et totalement auto-suffisants, c'est-à-dire qui moins encore qu'auparavant cherchaient, pour affirmer leur particularité, à se confronter avec l'univers poétique officiel ou avec le réel non carcéral. Erdogan Mayayo, dans une causerie didactique chuchotée juste avant qu'un poignard de parachutiste, sous le lavabo de la cellule 891, le fasse taire, avait expliqué combien la conscience d'*être entre soi* influait sur les choix structurels du post-exotisme. L'*entre soi* conduisait à un langage et à des images capables de trouver dans notre propre huis-clos leur lumière, leurs nuances, leur chaleur, leur histoire, leur fonction. [...] Lutz Bassmann parlait d'un *hermétisme limpide* qui caressait nos symphonies romanesques. (*Le post-exotisme*:63, les italiques sont textuels)

Le paysage sonore post-exotique n'est pas destiné à toutes les oreilles. La résistance à l'oppression politique se fait exclusivement à l'intérieur du paysage sonore post-exotique. La violence exprimée à l'endroit de l'autorité officielle est elle-même entièrement contenue dans la faible intensité des voix post-exotiques. Non pas parce que cette violence ne doit pas être déclarée à l'autre, mais parce que c'est dans le murmure et le chuchotement que la violence des voix post-exotiques est la plus véhémence. Le paysage sonore post-exotique est une négation de tout ce qui lui est extérieur: « Nous avons dépouillé le paysage de son extérieur » (*Le post-exotisme*:69).

La littérature post-exotique n'est que le son d'un ensemble de voix dont le volume, aussi faible soit-il, délimite un paysage sonore à l'intérieur d'un autre paysage sonore, celui de la pluie: « Avec frénésie ils délimitaient les territoires de leur liberté intérieure, qui se trouvaient correspondre aux territoires de leur propre littérature » (*Le post-exotisme*:35-36). C'est donc à partir de leur volume que les voix post-exotiques deviennent des paysages sonores à l'intérieur desquels les prisonniers se libèrent du son de la pluie et du centre de haute sécurité, tout en y demeurant.

3 L'habitabilité de la voix post-exotique

Le son est un espace qui ne connaît d'autres frontières que celles délimitées par son volume. Par exemple, dans le texte du *Post-exotisme*, le son de la pluie est très volumineux et occupe tout l'espace carcéral dans lequel se trouvent confinés non seulement les prisonniers politiques, mais également les gardiens et les journalistes littéraires venus interroger les prisonniers. Le son est un espace que l'on habite bon gré mal gré et que l'on a parfois la possibilité d'aménager pour en faire un paysage sonore. Le texte littéraire se saisit

L'habitabilité du paysage sonore 146

des qualités sonores pour en déterminer l'habitabilité. Ce faisant, le texte agit comme un interprétant immédiat qui consolide la relation entre le fondement et l'objet immédiat, respectivement, l'espace sonore et le paysage sonore. En reprenant la distinction entre la musique tonale et la musique atonale, présentée à la rubrique 2.1, il est possible de dire que ces deux « langages » musicaux sont en fait deux manières différentes d'aménager l'espace sonore. Comme le suggère Raymond Court (1976:63) à la suite de Pierre Boulez, la musique tonale crée un espace sonore dont les éléments s'organisent autour d'un centre de gravité, tandis que la musique atonale crée un espace sonore sans centre de gravité. Le 19^{ième} siècle est le siècle du peuple, le siècle au cours duquel l'orchestre a doublé voire triplé sa taille et a introduit les cuivres et les percussions, de manière à augmenter considérablement le volume sonore, afin que tous puissent habiter cette musique. Il faut voir, par comparaison, comment le faible volume de la musique de chambre, qui ne lui enlève rien de sa véhémence, ne détermine qu'un espace restreint, ne pouvant être habité que par un petit nombre de corps collés les uns contre les autres. Le 20^{ième} siècle fait entendre une durée discontinue par rapport à la musique du 19^{ième}, en introduisant le silence comme matériau musical. Pensons à la musique de Webern qui, plus silencieuse et plus courte que celle de Schönberg et Berg, travaille davantage le timbre. D'une époque à une autre, d'un courant musical à un autre, les qualités sonores de la musique fondent différents paysages sonores que l'on contemple de l'intérieur. Plus encore, les qualités sonores de la musique suggèrent des façons d'habiter l'espace sonore. Nous n'habitons pas la musique tonale comme nous habitons la musique atonale, tout comme nous n'habitons pas la musique de Beethoven comme nous habitons la musique de Rameau. Il y a diverses formes d'habitations du paysage sonore qui se fondent sur ses qualités sonores déterminées par des paramètres comme la hauteur, la durée, le volume et le timbre.

L'habitation du paysage sonore est une étape plus avancée de la voix dans le mouvement de la sémiose; elle correspond chez Peirce à l'interprétant dynamique. L'habitation d'un paysage sonore n'est pas une abstraction, elle se fonde sur l'expérience sensible du son qui génère une action à l'intérieur d'un paysage sonore. En ce sens,

l'esthésie du son contient virtuellement son habitation¹⁴. C'est ce que j'appelle l'*habitabilité* de l'espace sonore ou, à propos de la voix, l'*habitabilité* du son de la voix. L'habitabilité désigne le potentiel d'habitation d'un espace sonore, qui se réalise à travers les interprétants dynamiques générés par cet espace. L'habitabilité est ici une interprétabilité de l'espace sonore, c'est-à-dire l'interprétant immédiat du son. Parler du potentiel sémiotique de la musique ou de la parole, c'est parler de leur habitabilité. L'habitabilité de la musique, c'est l'ensemble des qualités sonores pouvant suggérer une forme d'habitation de la musique. C'est lorsque le son est habité qu'il avance dans la sémiologie.

Dans *Le post-exotisme*, les voix post-exotiques sont d'abord présentées comme un espace sonore. Tout comme la musique, le potentiel sémiotique de ces voix repose sur leur habitabilité. L'habitabilité des voix post-exotiques fait de ces dernières un paysage sonore. Les voix post-exotiques se font entendre lorsque les prisonniers se transmettent oralement leur littérature. Privés de papier et de crayons, les prisonniers ont développé une littérature sonore qui se transmet en chuchotant de cellule en cellule. Le *murmurat* est cette première forme de littérature sonore qui consiste à lancer un appel à un autre prisonnier et dont le titre provient de la fonction phatique du *murmurat*: « Breughel appelle Clémenti ». Le *murmurat* a pour fonction de mettre en relation les prisonniers du quartier de haute sécurité. C'est dans cet appel à l'autre que les voix s'unissent pour former le paysage sonore post-exotique.

Quand tout nous avait été retiré, même les masques, nous écoutions les musiques de Clementi. [...] Après une heure ou deux de vigilance, l'un d'entre nous reprenait, disant: Breughel appelle Clementi, répondez. Alors, au milieu du noir, la musique naissait, très intense, se jouant des frontières organiques et pénétrant en chacun tantôt depuis l'intérieur du local, tantôt depuis le refuge de nos crânes. Nous murmurions une poignée de phrases terribles, jadis émises par les moines de l'automne et par les dissidents, nous chuchotions des chants d'angoisse de la commune d'Ingrid Schmitz, puis nous nous recroquevillions plus solidairement encore en nos enveloppes. La musique de Clementi prêtait son architecture à nos formes, la musique de Clementi recomposait ce qui de nous avait été détruit et souillé, nos enfances disloquées et souillées, les songes que les animaux des maîtres ou les clowns officiels des maîtres avaient distordus et souillés. Au fil des rythmes, plus hermétiquement encore nous recommençons à exister en nos enveloppes. (*Le post-exotisme*:66,68)

¹⁴ L'habitation du paysage sonore est influencée en partie par les habitudes socio-culturelles. Elle peut être déterminée par ces habitudes comme elle peut provoquer leur changement. Tel est le travail du musicien: aménager l'espace sonore de manière à satisfaire nos manières habituelles d'agir dans le son ou, au contraire, à changer notre manière d'habiter le son.

L'habitabilité du paysage sonore 148

Le *murmurat* est un paysage sonore rassembleur, mais exclusif aux prisonniers qui « n'existent que dans leurs enveloppes ». Le *murmurat* agit ici comme un interprétant immédiat des voix post-exotiques. Le son des voix constitue le fondement du signe vocal que l'habitabilité aménage en un paysage sonore. Ce paysage sonore génère un interprétant dynamique, c'est-à-dire une habitation de la voix. Puisque l'habitation est une manière d'être et d'agir dans la voix, alors l'habitation déterminera l'objet dynamique qui est, ici, une socialité de la voix exclusive aux prisonniers. Les voix post-exotiques forment un paysage sonore dont le faible volume sonore, toutefois, *il-limite* l'espace carcéral et ouvre un espace de liberté à l'intérieur duquel s'évade l'esprit des prisonniers. Cet espace de liberté est précisément l'objet immédiat des voix post-exotiques. Autrement dit, l'habitabilité ou le potentiel sémiotique du *murmurat* reposerait sur sa faible intensité sonore. Cette liberté d'« être entre soi » est une forme d'habitation collective, mais exclusive du *murmurat*, lequel a rendu possibles « les univers que nous inventions, les villes, les campagnes, les océans et les déserts que nous fabriquions pour quitter le quartier de haute sécurité et continuer à exister quelque part, dans un quelconque enfer, ensemble » (*Le post-exotisme*:80).

Il existe des genres littéraires post-exotiques tels que la Shaggâ et le române qui réservent une place pour un auditeur provenant soit de l'intérieur de la communauté post-exotique, soit de l'extérieur et qui obéissent au même principe d'« être entre soi ». Ces genres ont leurs propriétés formelles respectives. La Shaggâ, par exemple, est composée de sept séquences narratives racontant un même événement, et laisse l'auditeur dans une sorte de « stagnation narrative, voire de répétition¹⁵ » (*Le post-exotisme*:29). La Shaggâ, comme le române, « semble s'adresser à un lecteur qui est en connivence idéologique et culturelle étroite avec l'auteur, mais elle sonne devant un public plus vaste, inconnu, parmi lequel se dissimulent des entités inamicales » (*Le post-exotisme*:29). La Shaggâ et le române sont des paysages sonores dont l'habitabilité suggère diverses formes d'habitation en fonction de l'appartenance ou non de l'auditeur à la communauté post-exotique. Ainsi, la Shaggâ est un paysage sonore habitable par tous, mais suggère une forme d'habitation de l'espace sonore dans lequel l'étranger au post-exotisme « éprouve des doutes sur ce qui se passe, et pourtant

¹⁵ Cette forme poétique imaginée dans *Le post-exotisme*, abolit la différence fondamentale entre la structure narrative classique et la structure formelle musicale réduite à la variation.

une seule chose se passe, à quoi [il] assiste plusieurs fois » (*Le post-exotisme*:29). Le române est quant à lui un paysage sonore dans lequel « l'auditeur réel, l'auditrice réelle à qui on dicte son române à travers les murs » ne risquent pas de s'y perdre puisqu'ils « appartiennent à l'univers du quartier de haute sécurité, et ils en partagent les labyrinthes, les dysfonctions et les valeurs absurdes, et les effrois, et les rêves, et les littératures » (*Le post-exotisme*:43). La Shaggå et le române sont des paysages sonores qui, comme la musique, orchestrent les voix dont l'habitabilité réunit les prisonniers post-exotiques à l'intérieur d'une communauté exclusive. Ces paysages sonores sont, comme la musique, habitables par tous, mais suggèrent différentes formes d'habitation de l'espace sonore. La littérature post-exotique est destinée à des auditeurs qui partagent une même forme d'habitation du paysage sonore post-exotique, c'est-à-dire qui partagent une même écoute. Autrement dit, écouter une voix c'est habiter cette voix. De même qu'écouter une musique c'est l'habiter.

Dans son livre consacré à l'écoute, Peter Szendy (2001:19) cherche les conditions qui rendent possible le partage d'une écoute particulière. Szendy se demande s'il est possible de signer une écoute, de se l'appropriier et de la partager avec quelqu'un. En guise d'introduction à sa réflexion, Szendy se remémore une écoute d'une musique de Bartók qu'il partageait avec son oncle. Lors de cette écoute, Szendy et son oncle formaient une petite communauté, à la manière des poètes post-exotiques, dont ne faisait pas partie sa cousine qui, pourtant, habitait elle aussi la musique de Bartók.

Je me souviens par exemple de la fascinante écoute du mouvement lent — « nocturne » — de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, dans la chambre de mon oncle à Budapest. Nous l'écoutions tous les deux, en silence, à peine troublés, plutôt confirmés dans notre écoute par les grillons du jardin, le soir. Nous l'écoutions dans une version que j'ai oubliée, figurant sur une compilation intitulée « Aimez-vous Bartók? » (*Szereti ön Bartókot?*). Écoute intense, certes, peuplée d'aventures, d'événements étranges, de songes... mais qui n'advenait à elle-même qu'après coup, lorsque nous nous concertions pour l'adresser à une autre. C'était ma cousine: depuis ses oreilles d'enfant (elle avait cinq ans et moi huit), elle entendait avec terreur quelque chose qui, dans les premières mesures, devait ressembler à une mécanique d'insectes fabuleux.

C'est donc dans ces moments où, non sans quelque perversion, nous jouissions, mon oncle et moi, du pouvoir terrifiant de cette musique sur une enfant, c'est dans ces moments que, adressée à une autre, notre écoute devenait vraiment *nôtre*: une marque de complicité, une oeuvre de collaboration. (Szendy 2001:18)

L'habitabilité du paysage sonore 150

La cousine est une étrangère à la communauté formée par Szendy et son oncle, même si elle habite avec eux la même musique. Elle ne partage pas la même écoute, elle ne partage pas la même manière d'habiter cette musique. L'habitabilité du paysage sonore est la possibilité d'une écoute partagée, dans la mesure où les corps à l'écoute font une expérience sensible commune de la sonorité. L'habitabilité de la voix, comme celle de la musique, rend possible la réunion des corps à l'intérieur du paysage sonore dont l'habitation rend ultérieurement manifeste une écoute partagée de la voix et de la musique¹⁶. Dans *Le post-exotisme*, l'incarcération est la seule forme d'habitation possible du paysage sonore de la pluie dont l'habitabilité repose sur son fort volume et sur sa durée. Cependant, l'habitation de la pluie est imposée à tous comme si la manière d'agir et d'être dans le son de la pluie était une habitation seconde du paysage sonore, au sens phanéroscopique du terme. L'habitabilité du paysage sonore post-exotique détermine, quant à elle, deux habitations possibles. L'union des prisonniers dans une communauté s'évadant au moyen de la fiction est une des formes d'habitation possible des voix post-exotiques dont l'habitabilité repose sur le faible volume sonore des voix. L'autre forme d'habitation de ces voix est l'errance et l'incompréhension chez ceux qui sont à l'extérieur de la communauté post-exotique, mais à l'intérieur du paysage sonore post-exotique.

Dans *Le post-exotisme*, l'habitabilité d'un paysage sonore suggère une pluralité de formes d'habitations possibles du paysage sonore. Dès lors, il est possible qu'il y ait simultanément plus d'une façon d'habiter un même paysage sonore et que ces habitations du paysage sonore puissent être divergentes, voire contradictoires. La musique et la voix sont des paysages sonores habitables simultanément par tous. Cependant, aucune voix, voire aucune musique, ne peut prétendre à l'universalité, car l'habitabilité d'une voix suggère toujours une pluralité d'habitations possibles de cette voix. En terme peircien, l'interprétant dynamique produit différents effets pratiques. Conséquemment, l'interprétant dynamique déterminera différents objets dynamiques, c'est-à-dire plusieurs formes de socialités possibles. En somme, l'esthésie de la voix, comme celle de la musique, réunit une pluralité

¹⁶ Je développerai davantage sur la réunion des corps dans la musique au sixième chapitre portant sur *Le Petit Köchel* de Normand Chaurrette.

de corps qui, au terme de la sémiologie, peuvent avoir des façons différentes d'habiter une même voix, une même musique, un même paysage sonore, comme le propose Peter Szendy :

Je ne pense pas qu'il y ait jamais, face à une oeuvre — et c'est une question qui dépasse le domaine de la musique — une communauté stable... Disons-le comme ça. Donc les mots « d'auditeur » et « d'auditoire » posent problème. Dès qu'on les utilise, il me semble qu'on présuppose la stabilité de quelque chose: on réifie, on hypostasie une « chose » stable, qui puisse se maintenir, se mesurer, s'étudier. (Peter Szendy dans Vandiedonck et Da Lage-Py:22)

Parler de l'écoute, c'est parler de l'habitation de paysages sonores comme la voix et la musique. Parler de notre écoute, c'est parler de notre manière d'habiter l'espace sonore, la musique, la voix. L'auditoire n'est pas seulement un ensemble de corps réunis passivement à l'intérieur d'un paysage sonore. L'écoute commande une immersion des corps à l'intérieur d'un espace sonore. L'auditoire c'est l'ensemble des corps qui habitent tous le même paysage sonore dont les effets pratiques réalisent des habitations possibles du paysage sonore. Ainsi, le signe vocal trouve à se réaliser dans les différentes manières de l'habiter. L'habitabilité est la capacité du paysage sonore à unir les corps et à leur suggérer une certaine manière d'agir et d'être. L'espace sonore est le fondement du signe vocal et le paysage sonore, son objet dynamique qui est virtuellement contenu dans l'espace sonore. L'interprétant immédiat consolide la relation entre l'espace sonore et le paysage sonore en déterminant l'habitabilité de ce dernier. L'habitabilité du paysage sonore, ou du son de la voix, en détermine ainsi le potentiel sémiotique. L'habitation, prolongeant le paysage sonore, en fait un objet dynamique et, de ce fait, lui confère une signification.

4 La narration comme investissement de la voix dans la priméité

La rubrique précédente démontre comment, dans le texte du *Post-exotisme*, le récit représente le quartier de haute sécurité comme un espace sonore hétérogène où simultanément plusieurs paysages sonores se font entendre. Le son de la pluie et le son des voix post-exotiques sont représentés comme des paysages sonores dont l'habitabilité produit différents effets pratiques sur les corps réunis dans le paysage sonore. La présente rubrique portera plus spécifiquement sur l'énonciation du *Post-exotisme* qui, comme instance narrative, est un discours qui se fonde aux événements racontés. On ne peut pas séparer l'énonciation du récit, séparer ce qui narre de ce qui est narré, parce que la voix narrative se

joint aux voix post-exotiques dans le récit, elle est elle-même une voix post-exotique. Ainsi, la narration s'investit dans la priméité de la voix, c'est-à-dire dans son fondement sonore, et en est affectée. En ce sens, la voix narrative souscrit à une logique de l'audible.

Cette rubrique propose d'abord une première partie descriptive de la voix narrative puis une deuxième partie analytique.

4.1 L'écho des voix

Dans le texte du *Post-exotisme*, les prisonniers sont les auteurs de la poésie post-exotique. Ces personnages-auteurs sont représentés comme des voix narratives qui se font entendre individuellement dans huit des dix leçons intercalées dans la onzième et qui se font entendre collectivement lorsqu'elles s'enchevêtrent pour constituer, telle une musique, le paysage sonore post-exotique. Ces personnages-auteurs sont nommés les « surnarrateurs ».

La littérature post-exotique est portée par de nombreux auteurs, hommes et femmes. Ils interviennent dans les livres en y échangeant leur voix, en les juxtaposant, en les entremêlant, et en organisant la narration, et en organisant une fiction romanesque dont eux-mêmes font partie. Ces hommes et ces femmes, je les ai appelés les surnarrateurs (et les surnarratrices). (Volodine 2002:193)

Ces surnarrateurs sont à la fois des personnages du récit et les co-auteurs, avec Antoine Volodine, de la onzième leçon. Les voix post-exotiques qui constituent un paysage sonore dans le récit sont précisément les voix des surnarrateurs. L'expression « surnarrateur » a été inventée pour décrire les personnages du récit, et rend caduques les frontières délimitées par la narratologie. En effet les surnarrateurs sont à la fois intradiégétiques et extradiégétiques. Il s'agit de voix qui occupent tout l'espace textuel et participent à un processus intertextuel puisqu'elles se font entendre dans d'autres textes post-exotiques. Quant au narrateur, il a un statut particulier dans *Le post-exotisme*. Il n'est pas tout à fait un personnage, même s'il est présent à quelques endroits dans le récit. Cette présence du narrateur dans le récit relève d'un « mensonge littéraire » qui est entièrement assumé par le narrateur, et qui est une mise en application du principe post-exotique qui consiste à brouiller systématiquement la représentation des événements et l'identité énonciative, cherchent à rendre inutilisable l'information fournie par le narrateur.

L'habitabilité du paysage sonore 153

J'ai dit « nos » visages, parmi « nous », « nous étions ». C'est un procédé du mensonge littéraire, mais qui, ici, joue avec une vérité tapie en amont du texte, avec un non-mensonge inséré dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction. (*Le post-exotisme*:11)

Je dis « je », « je crois » mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner les voix des autres, elle ne signifie rien de plus. Sans dommage pour la compréhension de ce poème, on peut considérer que je suis mort depuis des lustres, et ne pas tenir compte du « je »... Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort. (*Le post-exotisme*:19)

Le narrateur est une créature des surnarrateurs. En ce sens, le texte du *Post-exotisme* inverse la position classique qui fait du récit une création du narrateur. Le narrateur est un personnage sans nom et sans identité. Il est un « narrateur de paille [qui] orchestre la fiction et [qui] s'y intègre » (*Le post-exotisme*:38). Le narrateur est un chef d'orchestre dirigeant la musique composée par quelqu'un d'autre, jouant lui-même d'un instrument au sein de l'orchestre et, bien qu'il transcende les événements du récit, qui se présente lui-même comme un élément du récit. La voix narrative ne domine plus les autres voix. Il y a ici une perte de la tonalité narrative et de la hiérarchie des voix. La voix narrative est immanente au paysage sonore puisqu'elle s'y joint, puisque le narrateur laisse croire qu'il est lui aussi un prisonnier, mais elle est également transcendante, puisque, comme je vais le montrer à l'instant, elle se fait encore entendre alors que toutes les autres voix font silence. L'immanence et la transcendance de la voix narrative accentuent l'instabilité de l'identité du narrateur. Comme l'indique Pierre Ouellet, qui a déjà abordé cette question de l'identité narrative dans *Le post-exotisme*, l'absence d'identité narrative stable résulte d'une double condition de la voix post-exotique: elle est d'être à la fois enfermée dans le quartier de haute sécurité et capable de maintenir ouvert l'espace de la liberté à l'intérieur de la prison, puisque le narrateur n'est pas contraint par les conditions d'incarcération.

C'est dire que l'identité même du narrateur, qui a plusieurs mains et plusieurs voix pour écrire et pour parler, plusieurs oreilles pour entendre, ne relève pas tant d'une multiplication de sa personne, d'un dédoublement de la personnalité, comme dit la plus bête des psychologies, mais d'une commune condition des êtres parlants ou des singularités narratives, qui est d'être à la fois enfermées dans les quartiers de haute sécurité du monde entier et *libéré* mystérieusement par une parole qui échappe profondément aux traditions du monde officiel, auquel elle est parfaitement « étrangère ». (Ouellet 2002a:75, les italiques sont de l'auteur)

L'habitabilité du paysage sonore 154

La voix narrative se joint au concert des voix post-exotiques et se trouve par le fait même enfermée dans le quartier de haute sécurité. Cette voix et celles des surnarrateurs s'entremêlent au point de ne plus savoir exactement qui est responsable de la prise de parole, qui est l'auteur d'un poème post-exotique: « Plus spontanément qu'au cours des décennies précédentes, chacun de nos narrateurs se mit à former avec nous et avec ses propres personnages un moi insoluble » (*Le post-exotisme*:70). Il s'agit encore là du principe post-exotique qui consiste à brouiller les identités énonciatives.

De tous et de toutes nous nous efforcions de prolonger ainsi la présence terrestre. Les personnalités s'échangeaient, les signatures se mêlaient, comme dans l'amitié on mêle les sangs: il nous arrivait d'empreindre [*sic.*] le nom des trépassés sous des textes que nous venions de composer; ou à l'inverse, nous revendiquions haut et fort des crimes, ou des livres, dont nos frères et soeurs disparus avaient été les auteurs. (*Le post-exotisme*:58)

Le paysage sonore post-exotique est un enchevêtrement de voix. Ainsi, les râles et le silence de Bassmann, le hurlement chuchoté d'Ellen Dawkes, le sifflement de Yasar Tarchalski et le chant d'Irina Kobayashi constituent le paysage sonore post-exotique auquel se fusionne la voix narrative qui devient à son tour un râle, un hurlement chuchoté, un sifflement et un chant. La voix narrative, comme la musique, n'est pas opaque, c'est-à-dire qu'elle ne fait pas entendre un corps dont l'identité serait bien délimitée comme dans *A Clockwork Orange*; elle n'est pas non plus totalement transparente puisqu'elle se distingue des voix surnarratives, elle serait « chatoyante », suivant l'expression de Langer, puisqu'elle fait entendre une pluralité de voix. Elle est comparable à un instrument de musique dans un concerto pour orchestre qui tantôt se met en évidence et s'identifie, tantôt se fond dans la masse orchestrale. La voix narrative, dans *Le post-exotisme*, est fondamentalement polyphonique, c'est-à-dire qu'elle fait constamment entendre la voix d'autrui, celle des surnarrateurs. En se fusionnant au paysage sonore post-exotique, la voix narrative outrepassé les frontières carcérales, ouvre les murs de la prison et *il-limite* l'espace de la liberté. Ce faisant, elle englobe toutes les voix surnarratives et devient le paysage sonore des voix post-exotiques, au prix d'une identité énonciative stable et délimitée.

Le narrateur se situe à l'intérieur des voix post-exotiques, et c'est de l'intérieur que sa parole les prolonge, les fait résonner et leur fait écho. À la fin du récit, suite au décès du

dernier surnarrateur, tout ce qui reste du paysage sonore post-exotique est la voix narrative. Comme elle n'a pas encore d'existence autonome en dehors du paysage sonore, elle s'interrompt subitement. L'énonciation, liée à la narration, se poursuit alors qu'il n'y a plus de récit, qu'il n'y a plus rien à dire, comme si la voix narrative se préparait à faire écho aux voix surnarratives qui se sont tues. Ainsi, lorsque Lutz Bassmann meurt à la toute fin du récit, c'est la voix narrative qui prend le relai énonciatif et qui, en l'absence d'un point final, est laissée en suspens dans le texte afin qu'elle ne se taise pas.

La prison immense gémissait comme un bateau abandonné par les rats, par l'équipage, et qui attendait encore un peu avant de s'abîmer. Dans les couloirs, le vent sifflait, et parfois, prophétisant la dernière phrase sur quoi s'arrêterait le souffle post-exotique, il se taisait. On avait du mal à établir une frontière entre les bruits d'eau émis par le déluge, les râles de Bassmann émis par Bassmann, les simulacres de souvenirs émis par les photographies de ceux qui avaient été nos surnarrateurs. Le post-exotisme s'achevait là. La cellule sentait le monde décomposé, l'humus brûlant, la fièvre terminale, elle empestait les peurs que les animaux les plus humbles, et je le regrette, ne trouvent jamais les mots pour dire. Il n'y avait plus un seul porte-parole qui pût succéder à. C'est donc moi qui (*Le post-exotisme*:85)

La voix narrative est à l'image des voix surnarratives. Elle prolonge les voix qui se taisent, comme celle d'Irina Kobayashi qui, lorsqu'elle mourut assassinée, « vibra avec la nôtre, dans la nôtre. Sa mémoire continua à exister, à remuer des souvenirs que nous pouvions nous approprier, et elle continua à fabriquer des images où nous nous déplaçons avec bonheur, des rêves qui niaient le réel et qui le subvertissaient » (*Le post-exotisme*:54,57). Prolonger la parole d'autrui consiste à contraindre « sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues. D'où cette insistance du narrateur à prétendre qu'il est déjà mort » (*Le post-exotisme*:39). Le texte du *Post-exotisme* multiplie sans cesse les voix post-exotiques qui se prolongent indéfiniment dans la voix narrative. Bien que sur le plan diégétique, le texte ait une finalité, sur le plan narratif, il ne lui est pas donné de point final, comme si la narration se poursuivait indéfiniment.

4.2 Le potentiel sémiotique de la voix

Le texte du *Post-exotisme* décrit un univers à nette prédominance sonore qui, sur le plan du récit, vient rétroactivement agir sur l'écriture du texte. C'est alors que l'on passe du mimétique au sémiotique. L'énonciation ne se limite pas à une description ou à une représentation figée et objective d'un espace sonore. Elle s'inscrit bien au contraire à

l'intérieur de l'espace sonore qu'elle décrit et tient compte d'un mode de représentation qui n'est pas tant visuel qu'auditif. *Le post-exotisme*, « avec ses commentaires, fonctionnait [...] à la fois sur un plan d'écriture et sur un plan d'oralité » (*Le post-exotisme*:79), redonne à la voix ses qualités sonores que lui avaient retirées les discours théoriques des trente dernières années. En effet, la narratologie, telle que proposée par Genette (1972), repose sur un mode visuel de la représentation¹⁷. Le mode narratif, qui implique une relation entre le récit et l'instance narrative, marque une distance entre l'instance narrative et ce qui est raconté, et indique le point de vue selon lequel l'instance narrative raconte les événements.

« Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran. (Genette 1972:183-184, les italiques sont de l'auteur)

Dans le texte du *Post-exotisme*, il n'y a ni distance ni perspective, car le contenu narratif n'est pas un champ de vision que dominerait la voix narrative. L'instance narrative ne se situe pas devant ce qu'elle raconte, elle se fait entendre de l'intérieur du paysage sonore qu'elle décrit. Dès lors, la représentation du paysage sonore est toujours partielle, jamais exhaustive, comme le suggèrent très fortement les nombreuses phrases laissées inachevées dans le texte. Ainsi, un mode de représentation qui s'inscrit dans une logique de l'audible ne serait plus en mesure de réguler l'information narrative. La narration ne peut pas prendre de recul par rapport à ce qu'elle raconte et se trouve par conséquent affectée par son immersion dans le paysage sonore post-exotique dont « l'action obéit en même temps à des principes d'incertitude et à une tenace exigence de stagnation narrative, voire de répétition. On éprouve des doutes sur ce qui se passe [...] » (*Le post-exotisme*:29). Suivant Antoine Hennion (1998:102), une distanciation ou un recul, dans un espace sonore comme celui des voix post-exotiques, « ne peut qu'être un refus ». Le recul est un refus d'habiter le paysage sonore, la musique ou la voix d'autrui. La distanciation prise envers un espace sonore est un

¹⁷ Genette consacre un chapitre à la voix dans lequel il la décrit comme une instance narrative se situant soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de la diégèse. Cette opposition intérieur / extérieur appartient d'emblée à une logique du visible puisque, dans une logique de l'audible, elle n'existe pas.

refus d'interagir verbalement avec autrui, un refus de prolonger l'espace sonore de la voix dans le mouvement de la sémiologie.

Dans *Le post-exotisme*, l'instance narrative se situe à l'intérieur du paysage sonore post-exotique. C'est de l'intérieur du paysage sonore que la voix narrative prolonge les voix post-exotiques. Il est difficile de ne pas évoquer ici le principe dialogique chez Bakhtine selon lequel toute voix est le prolongement de la voix d'autrui. La lecture du *Post-exotisme* permet de comprendre la parole d'autrui comme un paysage sonore dont l'habitabilité permettrait à cette parole de se prolonger dans une voix ultérieure. L'interaction verbale devient alors un espace sonore changeant et mouvant. Ce changement et cette mouvance sont assurés par l'habitabilité de la parole d'autrui. L'habitabilité de la voix suggère différentes habitations. Elle est donc l'inscription de la voix, ou de la musique, dans le mouvement de la sémiologie et au cœur de l'interaction verbale. Prolonger la voix des autres implique d'abord une habitation de ces voix, comme on peut le lire dans *Le post-exotisme*, où la voix narrative prolonge les voix post-exotiques parce qu'elle les habite. Habiter la voix de l'autre, c'est d'abord faire l'expérience esthétique de cette voix, amorcer le mouvement sémiotique dans la voix de l'autre.

Conclusion

Le présent chapitre a démontré que le texte du *Post-exotisme* est un investissement de la voix dans la priméité, c'est-à-dire une immersion dans la sonorité de la voix. *Le post-exotisme* est une esthétique du son de la voix préalable à son avancée sémiotique. En mettant ainsi l'accent sur le fondement du signe vocal, le texte se situe en amont de la sémiologie vocale. Plus que dans tous les autres textes du corpus, l'aspect sensible du son est ici prédominant. Il y est question du vacarme que fait la pluie, du chuchotement de la poésie carcérale, du cri sourd d'une narratrice, du râle du dernier prisonnier. Tous ces sons sont saisis d'abord dans leur appartenance à la priméité.

Le fondement du signe vocal est constitué des qualités sensibles de l'espace sonore présentées dans le texte: la durée, la hauteur, le timbre et le volume. L'objet immédiat de la voix, son paysage sonore, est virtuellement présent dans l'espace sonore et est construit par

l'interprétant immédiat à partir des qualités sonores du fondement. L'interprétant immédiat de la voix se fonde sur un travail de discrimination des qualités sonores, cherche à consolider la relation entre le fondement et l'objet immédiat. Dans *Le post-exotisme*, l'interprétant immédiat est une description du son de la pluie et de la voix post-exotique qui, tous deux, se distinguent par leur volume respectif: la description du vacarme détermine cet objet sonore qu'est la pluie et la description du murmure détermine la poésie carcérale. La narration du *Post-exotisme* agit comme un interprétant immédiat qui saisit l'espace sonore pour en faire un paysage sonore. L'habitabilité des paysages sonores est à la mesure de leur habitation potentielle par les corps qui font l'expérience commune des qualités sensibles du son. L'interprétant immédiat détermine l'habitabilité du paysage sonore à partir de la sonorité de ce paysage sonore.

L'interprétant dynamique de ces paysages sonores produit deux effets pratiques différents, voire antagonistes. Le paysage sonore de la pluie génère un interprétant dynamique énergétique dont l'effet est de maintenir captifs les corps en délimitant l'espace carcéral, tandis que le paysage sonore des voix post-exotiques génère un interprétant dynamique affectif dont l'effet est d'*il-limiter* les murs de la prison en créant un espace de liberté. Ces effets des interprétants dynamiques du paysage sonore déterminent des objets dynamiques différents. En effet, le paysage sonore de la pluie détermine la captivité des corps, leur limite, leur soumission, leur emprisonnement. Le paysage sonore des voix post-exotiques devient l'espace imaginaire d'une communauté de corps libres où tous s'unissent dans un « entre soi », malgré le fait que les prisonniers soient effectivement isolés dans leurs cellules.

Dans *Le post-exotisme*, la voix est toujours celle des prisonniers qui sont immergés dans le flux sonore et qui ne peut accéder à un interprétant final, auquel cas, les prisonniers se prépareraient à sortir de cet espace sonore et, donc, à sortir de la prison. Or, ces prisonniers ne s'évadent pas *de facto*, ils créent un deuxième paysage sonore afin de créer un espace de liberté. Le texte du *Post-exotisme* ne tend pas vers une pause de la sémiologie vocale: le narrateur poursuit sa narration, fait toujours entendre une voix post-exotique malgré le fait que tous les prisonniers post-exotiques se soient tus.

L'habitabilité du paysage sonore 159

La narration du *Post-exotisme* est une écoute. C'est-à-dire qu'elle est une immersion dans la priméité de la voix et de la musique, donc dans leur sonorité. L'écoute est d'abord une esthésie du son puis une détermination d'un paysage sonore habitable. L'habitabilité du paysage sonore, c'est la capacité du paysage sonore à unir les corps à l'intérieur d'une expérience sensible de l'espace sonore. Ce que semble suggérer le texte du *Post-exotisme*, c'est que l'expérience esthétique du son ne conduit pas une même habitation du paysage sonore pour tous. Autrement dit, l'habitation que générera la voix ou la musique ne sera pas partagée par tous, elle ne sera pas universelle. L'esthésie du son, dans la mesure où elle est une habitation potentielle de son, ne pose pas encore la question de l'éthique. Ce n'est que lorsque le signe vocal aura généré une habitation factuelle du son, comme on le verra dans les textes du *Petit Köchel* et de *A Clockwork Orange*, que la question de l'éthique de la voix se posera, d'emblée. L'écoute n'est pas une activité passive de décodage du sens. Écouter un paysage sonore c'est l'habiter, c'est y investir le corps dont l'action détermine son habitation. Dans la sémiotique musico-littéraire de la voix, le terme « habitation » se substitue au terme « écoute » en lui conférant une dimension esthétique et éthique. L'habitation d'un paysage sonore, plus que son écoute, implique l'action d'un corps, une manière d'être et d'agir à l'intérieur d'un espace sensible, à l'intérieur de la musique, à l'intérieur de la voix. Les diverses habitations d'un même espace sonore correspondent à une diversité d'interprétants dynamiques et en constituent donc des illustrations.

CHAPITRE 4
LA VIRTUALITÉ DE LA VOIX
LE NEVEU DE RAMEAU DE DENIS DIDEROT

Introduction

La production littéraire de Denis Diderot a été assez tardive et a marqué chez lui un isolement ou un retrait de la vie publique. Abandonnant les discours pamphlétaires, polémiques et engagés, Diderot se tourne vers un discours qui lui permet de s'abstraire de la caution du réel pour mieux commenter ce réel ou pour le penser comme de l'intérieur. Dans la biographie qu'il lui consacre, Pierre Lepape (1991) affirme que l'écriture a été pour Diderot une nouvelle façon d'agir dans le monde. D'une part, l'écriture lui a permis de prendre publiquement la parole sans toutefois en assumer la responsabilité, en déchargeant celle-ci sur des êtres de fiction. D'autre part, l'écriture, notamment celle du *Neveu de Rameau*, a été le moyen par lequel Diderot a creusé des failles dans la pensée cartésienne. Ainsi, le doute et l'incertitude n'étaient pas chez Diderot des prétextes pour faire table rase des acquis antérieurs, mais bien une occasion d'accueillir l'inconnu à l'intérieur d'une pensée imprévisible et en mouvement.

Il a aussi appris les infinies capacités de mensonge que recelait l'écriture. Avec *Le Neveu*, ce pouvoir de présenter et de masquer devient le centre d'une esthétique nouvelle qui joue sur l'ébranlement de toutes les certitudes, sur l'abandon de toute démonstration linéaire pour laisser le lecteur dans l'inquiétude. L'art devient une école de l'incertitude, du trouble, du questionnement sans fin. À l'harmonie et à l'ordre classique succèdent le soupçon, l'indécision des frontières, le mélange des caractères, l'ambiguïté morale. (Lepape 1991:272-273)

« L'ébranlement des certitudes », « l'abandon de toute démonstration linéaire », « l'inquiétude », le « trouble » et « le questionnement sans fin » sont des caractéristiques de l'écriture du *Neveu de Rameau*. Caractéristiques qui, dans la logique de ce récit, marquent la présence de la musique. *Le neveu de Rameau* n'est pas un texte sur la musique comme le serait un ouvrage de musicologie ou d'esthétique, il est un *texte musical*, suivant l'expression

de Julia Kristeva, c'est-à-dire qu'il est structuré de l'intérieur par la musique. Jean Fissette remarque qu'au moyen de l'écriture, « Diderot n'élabore pas une pensée de la musique; plutôt, il construit un imaginaire de la musique », c'est-à-dire « un effort consenti pour maintenir le vague qui marque le cheminement indécis de l'esprit en quête de nouvelles découvertes et retarder la fixation des concepts, des valeurs, des limites, tous termes qui caractérisent l'oeuvre du symbolique » (Fissette 2000:75).

L'écriture du *Neveu de Rameau*¹ se situe à l'époque où les Beaux-Arts étaient soumis au principe de l'imitation de la nature. En 1746, l'abbé Charles Batteux, connu pour sa traduction d'Aristote, publiait *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* dans lequel il énonçait le principe auquel devaient se soumettre les Beaux-Arts, celui de l'imitation de la nature, et dont la peinture était le modèle: « Qu'est-ce que la peinture? Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est phantôme [*sic.*] chez elle, et sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité » (Batteux 1746:36). Ce principe de l'esthétique classique impose aux formes artistiques d'imiter un objet connu et reconnaissable. Il a été farouchement contesté par les musiciens et par les encyclopédistes qui défendaient l'impossibilité pour la musique de respecter ce principe de l'imitation² comme le faisait la peinture. Sans véritablement s'impliquer dans le débat sur la capacité de la musique à imiter la nature, Diderot demande dans une lettre à Mademoiselle de la Chaux:

Comment se fait-il donc que, des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que, montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux? (Diderot 1751:84)

¹ L'écriture du *Neveu de Rameau* aurait débuté vers 1761 et se serait poursuivie jusqu'en 1774. Ce texte n'a jamais été publié du vivant de l'auteur. Il est d'abord paru dans une traduction allemande de Goethe en 1805. Cette édition allemande a été traduite en français et publiée en 1821. Ce n'est qu'en 1891 qu'une copie du *Neveu de Rameau*, signée de la main de Diderot et retrouvée par hasard, a été publiée. Cette copie est considérée comme une version « définitive » du *Neveu de Rameau* et a servi à la réédition du texte jusqu'à nos jours.

² Le système harmonique de Rameau a été une solution pour respecter ce principe. L'harmonie des sons musicaux est en tout point identique à l'harmonie de la nature, avec cette différence qu'au lieu d'imiter la nature, la musique la reconstruit à partir de son propre matériau. Rousseau critique le système harmonique de Rameau parce qu'il ne conçoit pas la musique comme un signe.

La virtualité de la voix 162

Parce que la musique n'est pas un art d'imitation, Diderot lui reconnaît une force que les autres arts n'ont pas: celle d'émouvoir et de libérer l'imagination. La position de Diderot par rapport au signe musical est centrale dans le texte du *Neveu de Rameau*. Ce texte présente d'abord un philosophe de bonnes moeurs menant une vie honnête, qui raconte un entretien qu'il a eu avec Jean-François Rameau, neveu du grand compositeur Jean-Philippe Rameau. Le texte commence sous la forme d'un monologue dans lequel le narrateur dit aimer se promener tout en s'entretenant « avec lui-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie », et abandonner son « esprit à tout son libertinage ». Arrêté dans un café où on joue aux échecs, le philosophe, « regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins », fait la rencontre du neveu. Cette rencontre influence la modalité de la narration puisque, dès cette rencontre, le philosophe regarde moins et écoute davantage.

Au reste il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas; ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuyez. Dieux, quels terribles poumons. (*Le neveu de Rameau*:16)

Le neveu est d'abord représenté comme une paire de poumons dont la vigueur produit une forte émission de la voix. Il y a donc une primauté de l'audible sur le visible dans la représentation du neveu: la forte intensité vocale est la première caractéristique du neveu. Une autre caractéristique du neveu est qu'il est protéiforme; il change constamment d'apparence et est toujours en train d'imiter ou de contrefaire les instruments d'un orchestre. Quant au philosophe, il est un amateur de musique, un auditeur. Il est un moraliste et un idéaliste qui préfère l'immortalité d'un Racine, malgré le malheur qu'il semait dans son entourage, qu'un être bon dans sa vie mais qui ne lègue rien à la société. Au contraire, le neveu tient un discours matérialiste et préfère noyer Racine et voler son prochain, car l'honnête homme est le seul perdant de la société. La voix du philosophe représente la société policée et la voix du neveu sonne faux par rapport celle-ci. Dans ce dialogue, les deux voix sont dissonantes.

Ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau et qui en éparpille les rayons. (*Le neveu de Rameau*:96)

Les dissonances ne sont pas que musicales, elles sont aussi sociales. Le neveu suggère au philosophe de nouvelles manières d'agir et d'être ensemble, de nouvelles habitations possibles de la musique, qui ne correspondent pas du tout à la société policée que représente le philosophe. Cependant, l'antagonisme des discours s'estompe par endroits lorsque le philosophe donne raison à son fou³, se laisse séduire par la voix du neveu. Alors, la voix du neveu déstabilise la voix du philosophe-narrateur. La nouvelle habitabilité de la musique du 18^{ème} siècle, suggérée par la voix du neveu, décentre la voix narrative: le philosophe questionne sa propre habitation de la musique et met en doute son code d'éthique et ses acquis. L'habitation de la musique suggérée par le neveu est inavouable par le philosophe. C'est pourquoi la voix du neveu est si subversive: elle infléchit celle du philosophe et force sa narration à poursuivre le dialogue.

Dans une problématique psychanalytique, Kristeva analyse cette force du neveu comme un procès de signifiante qui suspendrait le sens du texte, ouvrirait le signe et produirait une sériation⁴ des instances discursives, permettant ainsi une libération des charges pulsionnelles. Dans l'article de Kristeva — dont j'ai présenté le contenu théorique au premier chapitre —, la musique sert de modèle sémiotique pour étudier le travail du sémiotique à l'intérieur du symbolique, au sens psychanalytique. Je présenterai l'analyse du *Neveu* proposée par Kristeva afin de dégager cette idée maîtresse que le personnage du neveu est une force à l'oeuvre dans la narration, mais qui déstabilise la voix narrative. Cependant, l'interprétation que j'en ferai ne sera pas d'ordre psychanalytique, puisque ma problématique est celle d'une sémiotique musico-littéraire de la voix. En effet, suivant l'hypothèse que j'ai présentée au deuxième chapitre, la musique se prolongerait dans le texte littéraire sous la forme d'une voix agissant comme une force structurante à l'intérieur du texte.

³ Il s'agit ici de la folie au sens de *La folie et la chose littéraire* de Shoshana Felman, c'est-à-dire un éclatement des sens et non de la folie clinique qu'évoquait Michel Foucault dans *Histoire de la folie*, précisément à propos du *Neveu de Rameau*.

⁴ Le terme « sériation » renvoie à la musique atonale dite « sérielle ». La sériation est un principe de composition qui consiste à sélectionner au préalable les notes qui constitueront l'oeuvre, et à les combiner de sorte qu'une note ne pourra se faire entendre une deuxième fois que lorsque toutes les autres notes de la série auront été entendues. Julia Kristeva attribue un autre sens à la « sériation », qu'elle définit comme une multiplication des instances discursives, de manière à retarder la désignation d'un sujet de l'énonciation.

Le neveu de Rameau est un texte de musique. La musique, pour Diderot, est semblable à une esquisse dont l'objet, contrairement à l'objet d'un tableau, n'est jamais totalement constitué, n'est jamais totalement connu. Diderot donne à l'objet de la musique le nom d'*hiéroglyphe*. Le hiéroglyphe est l'objet construit par le signe à partir des qualités sensibles de ce dernier. Le hiéroglyphe de la musique, comme celui de l'esquisse, change à chaque note ou à chaque coup de crayon. Il est instable, insaisissable et éphémère, et correspond ici à l'objet *dynamique* de la sémiotique peircienne, c'est-à-dire que l'interprétant dynamique ne peut que le suggérer, mais il n'est pas en mesure de le déterminer exhaustivement. Le texte du *Neveu de Rameau* saisit le son de la musique du 18^{ième} siècle pour en faire une voix, celle du neveu, qui est précisément le hiéroglyphe de cette musique, son *objet dynamique*. La voix narrative, celle du philosophe, agit comme un *interprétant dynamique affectif* dont le travail consiste à associer la voix du neveu à la musique. La difficulté est que ce personnage est instable et que cette instabilité *affecte* la narration. En effet, la voix du neveu suggère un nombre indéterminé d'habitations possibles de la musique, de nouvelles manières d'agir et d'être ensemble dans la musique, qui confrontent l'éthique du philosophe, lequel finit par douter de ses certitudes et à donner raison à son *fou*.

1 La sériation des instances discursives selon Julia Kristeva

Kristeva, dans la première partie de son article sur *Le neveu*, questionne, d'un point de vue psychanalytique, l'unité du sujet dans le langage poétique, à partir d'une sémiotique musicale.

Depuis Benveniste, le sujet n'est plus un être pensant, comme le prétendait Descartes, mais un être parlant, un être de langage. L'apport fondamental de la psychanalyse aux sciences du langage est d'avoir démontré que l'identité du sujet parlant n'est pas monolithique, que le langage est défaillant. C'est par ces failles que les bases pulsionnelles se manifestent, que l'identité du sujet vacille et qu'elle se pluralise. Ainsi, le sujet « assume la totalité des instances discursives » (Kristeva 1977:164). Le texte du *Neveu de Rameau* serait un cas type d'énonciation défaillante: « ce roman, écrit Kristeva (1977:163), est en effet un dialogue dans lequel l'*autre*, ou la 2^e personne, se présente comme une 3^e personne. *Je/tu*, est devenu: *je/il* ». La troisième personne, suivant la distinction que fait Benveniste

(1966) des pronoms, est une non-personne ou une personne absente de l'énonciation. Il y aurait ainsi, selon Kristeva, une suspension du dialogue entre un moi et un autre. Cette suspension du dialogue relancerait le procès sémiotique, c'est-à-dire qu'elle favoriserait la libération des bases pulsionnelles, par une sériation des instances discursives: le sujet parlant occuperait alors toutes les instances discursives, comme si la subjectivité de l'énonciation pouvait être assumée à la fois par la première et par la troisième personne.

Nous dirons que « lui » (personnage) représente l'autre (Lui) dans « je »: il est l'intériorisation de l'autre (le destinataire comme lieu de l'infinité signifiante est un moment du procès sémiotique) et le dédoublement ou l'exportation hors de soi du « je »; « Lui » du personnage est le lieu de ce « je est un autre » qui résumera la division productrice (à distinguer de l'aliénation) du sujet de l'écriture. (Kristeva 1977:166-167)

Cet article de Kristeva sur *Le neveu de Rameau* se situe dans le prolongement de *La révolution du langage poétique*, dans lequel elle démontre notamment que le sujet du langage poétique n'est jamais totalement constitué et qu'il est soumis au procès de la signifiante. Ce procès est dynamisé par une « effraction du symbolique par le sémiotique dans la pratique poétique » (Kristeva 1974:62). Le sémiotique est un retour aux bases pulsionnelles d'avant l'acquisition d'une langue socialement définie, tandis que le symbolique est un principe d'ordre auquel appartiennent les catégories linguistiques. Chez Kristeva, la fonction poétique du langage fissure le symbolique, c'est-à-dire qu'elle met en cause les catégories linguistiques en exploitant les failles du langage en y introduisant le sémiotique. Ainsi, comme l'illustre la relation *Je/Il* dans *Le neveu de Rameau*, le sujet n'occupe plus une seule position dans le langage, mais toutes les positions possibles, permettant du même coup une libération des bases pulsionnelles.

L'article sur *Le neveu de Rameau* permet à Kristeva d'intégrer la musique à la problématique de la signifiante. En termes saussuriens, puisqu'il y aurait dans la musique un primat du signifiant sur le signifié, la musique serait par définition un procès de signifiante et deviendrait le point d'aboutissement du langage poétique. En effet, par la pratique poétique, « le langage tend à être extrait de sa fonction symbolique (signe-syntaxe) pour se déployer dans une articulation sémiotique: avec un support matériel comme la voix, ce réseau sémiotique donne une 'musique' dans la lettre » (Kristeva 1974:62). Cette pratique du

langage poétique produirait alors une écriture « musiquée », expression que Kristeva a empruntée au texte du *Neveu de Rameau* et qui, originellement, signifie « mettre un texte en musique⁵ ». Dans *Le neveu de Rameau*, on trouve la définition de texte musiqué qui a inspiré l'article de Kristeva.

J'aimerais autant avoir à musiquer les *Maximes* de La Rochefoucauld, ou les *Pensées* de Pascal. *C'est au cri animal de la passion, à dicter la ligne qui nous convient.* Il faut que ses expressions soient pressées les unes sur les autres; il faut qu'une phrase soit courte; que *le sens en soit coupé, suspendu*; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties; en omettre un mot, ou le répéter; y en ajouter un qui lui manque; *la tourner et retourner, comme un polype, sans la détruire*; ce qui rend la poésie lyrique française beaucoup plus difficile que dans les langues à inversions qui présentent d'elles-mêmes tous ces avantages... (*Le neveu de Rameau*:89-90, je souligne)

L'écriture musiquée, selon Kristeva, est une écriture qui présente une musicalisation ou, plus précisément, une « sériation du langage ». Une telle écriture ne permettrait pas seulement une suspension et une pluralisation du sens, mais aussi une suspension du dialogue par une pluralisation des instances discursives auxquelles le sujet s'identifierait simultanément. La sériation du langage est un retour aux bases pulsionnelles qui conduirait, comme le suggère l'analyse de Kristeva, à une confusion des instances discursives. Cette confusion n'est pas propre au langage poétique, mais c'est le langage poétique qui le met en évidence.

Ce que Diderot propose, c'est que cette particularité polyphonique, « sérielle » des opérations sémiotiques, traverse la *langue naturelle aussi*: que des pratiques sémiotiques en langues naturelles préservent pour le sujet la possibilité de pluralisation et d'infinisisation du code normatif, à l'intérieur même de ce code lui-même hautement élaboré. (Kristeva 1977:200, les italiques sont de l'auteure)

Le neveu de Rameau est un texte musiqué dans la mesure où on y trouverait une sériation du langage et plus particulièrement une sériation des instances discursives: l'usage de *Moi* et de *Lui* exercerait un dédoublement du sujet, comme s'il y avait plusieurs sujets parlant à l'intérieur de l'énonciation. Dans *Le neveu de Rameau*, le sujet serait déstabilisé,

⁵ Ici, le texte musiqué serait à l'inverse une musique *textualisée*.

vacillant dans son identité, comme s'il était « possédé d'un million de diables » (Neveu:29). Le dialogue suspendu dont parle Kristeva multiplie les voix de l'énonciation⁶.

Cette pluralisation de l'instance discursive comporte une *mise-à-l'écart de l'allocution*: le dialogue est suspendu pour que se produise un dédoublement du sujet Je/lui, à partir duquel tous les pronoms (instances discursives) peuvent être introduits mais autrement que dans le processus réel de la communication. (Kristeva 1977:165, les italiques sont de l'auteure)

Pierre Lepape (1991:273), dans son chapitre sur *Le neveu de Rameau*, joint sa voix à celle de Kristeva lorsqu'il écrit que Diderot « refuse de construire un ' je ' », et que ce serait pour cette raison qu'il aurait mis en place un dialogue où un « je » discuterait avec *Lui*, cet autre qui pourrait aussi être lui-même. Aussi, dans le texte du *Neveu*, le sujet de l'énonciation occuperait, selon Kristeva, trois instances différentes et serait représenté par trois figures dans le texte: Rameau l'oncle, Rameau le neveu désigné par *Lui* et le philosophe désigné par *Moi*.

Rameau l'oncle ne participe pas à l'énonciation dans la mesure où il en est absent. Pourtant, même en dehors de l'énonciation, il a quand même une emprise sur celle-ci. L'emprise symbolique qu'exerce cette figure paternelle de l'oncle Rameau sur l'énonciation est comparable à celle que Rameau a historiquement eue sur la production de l'*Encyclopédie*. Claude Dauphin (2001:11) écrit en effet que Jean-Philippe Rameau, même s'il n'a pas été invité à participer à la rédaction de l'*Encyclopédie*, réussit tout de même à influencer cette rédaction. Les entrées sur la musique, écrites en grande partie par Rousseau, ont été retravaillées par Diderot et d'Alembert de façon à être en règle avec cette figure paternelle, le surmoi de l'*Encyclopédie*. Il en irait de même, selon Kristeva, avec le texte du *Neveu*. C'est l'oncle Rameau qui a énoncé les règles de l'harmonie telles qu'elles doivent être respectées en musique conformément au principe d'imitation de la nature.

⁶ Dans un article intitulé « Les voix d'une voix », Jean-François Lyotard a démontré que cette polyphonie énonciative serait à l'origine de la découverte par Freud du *transfert*, lors de la cure de l'« homme aux rats ».

Rameau le neveu quitte l'*opera seria* pour l'opéra bouffe. Il joue pour l'amusement du public. Sa musique a une humeur que n'a pas celle de son oncle, elle n'a pas la même habitabilité. Il se moque des règles de l'harmonie, car c'est dans la succession mélodique des voix sociales que le dialogue a lieu et que la surprise surgit. En effet, le neveu passe successivement d'une voix à l'autre, car il est impossible de les faire entendre toutes à la fois. Le neveu est l'artiste qui se joue des lois, qui se joue du code. Il est à l'image de cet être dionysiaque au sens de Nietzsche (1872:136), qui déconstruit de l'intérieur l'édifice symbolique. Le nom de Rameau, selon Kristeva, serait à la fois le code et sa subversion, un nom qui porte la contradiction; pure signifiante, suivant ses termes, Rameau serait l'artiste dont « [la] pratique et [la] fonction sociale, consiste à textualiser le refoulé, à introduire les pulsions, et tout ce qui tombe sous l'interdit sexuel, dans le langage » (Kristeva 1977:174).

Enfin, le philosophe serait, contrairement à l'artiste, un « 'sujet normativisé', obéissant à la loi et l'inculquant » (Kristeva 1977:179). Il serait un sujet « apollinien », au sens de Nietzsche (1872:139), qui s'assimile à la masse, aux gens ordinaires, qui se plie aux bonnes mœurs, dont le langage ne commet pas d'excès et régularise les idiotismes, et qui n'admet pas la contradiction. Cette troisième figure du sujet représenterait, selon Kristeva, « l'idéologie bourgeoise érigée en règle universelle de la conscience universelle » (Kristeva 1977:180). Le dialogue entre *Moi* et *Lui*, entre le philosophe et le neveu, serait ainsi à l'image de la dialectique entre le sémiotique et le symbolique: un procès de signifiante par lequel il y a une subversion des structures sociales. Cette dialectique, selon Kristeva, se manifesterait dans le texte musical en rendant possible l'action désaliénée d'un sujet parlant à l'intérieur d'une société; elle lierait l'individuel au collectif.

Le Moi universaliste-moraliste n'est pas pour autant rejeté. Un sujet sous la loi est le seul capable d'une action: d'une transformation du réel, et c'est seulement si un sujet-moraliste s'associe à la négativité propre à l'artiste qu'ils peuvent devenir socialement transformateurs. (Kristeva 1977:181)

C'est la stabilité, l'uniformité et la conformité du signe à une norme qui, d'une part, assurent la cohésion sociale et qui, d'autre part, aliènent l'être parlant. Le texte musiqué ou encore le langage poétique est un procès de la signifiante qui déstabilise le signe par une sériation du signifiant, en permettant à un être parlant de s'assumer comme sujet de l'énonciation. Ce faisant, le sujet devient marginal et paradoxal puisqu'il s'identifie à toutes les instances discursives et qu'il assume du même coup la contradiction. La dialectique entre le symbolique et le sémiotique doit constamment être maintenue dans le texte musiqué, de façon à ce que le sujet puisse s'identifier au langage qui le lie à la société. Ainsi, le dialogue entre *Lui* et *Moi* déconstruirait de l'intérieur le sujet de l'énonciation, dont la stabilité est socialement normée, de manière à ce que le langage musiqué puisse construire un pont entre l'individuel et le collectif.

Pour Kristeva, la voix narrative est une pure productivité, elle est une action motivée par la libération des bases pulsionnelles. La problématique de Kristeva consiste essentiellement à ouvrir le signe linguistique en le modélisant sur une définition du signe musical et plus particulièrement sur une sémiotique de la musique sérielle. Chez Kristeva, la sériation des instances discursives a pour effet une multiplication des positions du sujet dans l'énonciation. Dès lors, comme dans la musique sérielle, il n'est plus possible d'identifier un point de vue, une perspective, ou une tonalité, car l'énonciation fait entendre une pluralité d'êtres parlant dont aucun n'a prédominance sur les autres. Le procès de la signifiante est une véritable mouvance à l'oeuvre dans le texte du *Neveu* qui retarde la détermination d'un sujet de l'énonciation. Le sujet, tel que décrit par Kristeva, n'est pas plongé dans un espace sonore. Le procès de signifiante n'est pas fondé sur une expérience esthétique de la musique, sur une écoute de la musique, mais sur un discours théorique à propos du signe musical. La question que je pose, et à laquelle je tenterai de répondre dans les prochaines pages, est la suivante: est-ce que l'instabilité de la voix narrative dans le texte du *Neveu* ne serait pas plutôt due au fait qu'elle serait une écoute de la voix du neveu?

2 La virtualité de la voix du neveu

La problématique du signe musical que je propose ici diffère largement de celle de Kristeva. En effet, pour Kristeva, la musique est une déconstruction du signe par la

dynamique du sémiotique à l'intérieur du symbolique. Pour moi, le signe musical est une construction qui part de qualités sonores. La voix narrative, dans *Le neveu de Rameau*, participe à la construction du signe musical et elle en serait même un constituant. En effet, la musique du 18^{ième} siècle, contemporaine à l'écriture du *Neveu*, constitue le fondement du signe musical, l'espace sonore qu'habite le philosophe-narrateur et d'où proviendrait la voix narrative⁷. Les pantomimes du neveu sont une interprétation de cette musique. Lorsque la narration décrit ces pantomimes, elle agit comme un interprétant immédiat qui consolide alors leur relation avec l'espace sonore, faisant des pantomimes l'objet immédiat du signe musical. La narration ne se limite toutefois pas à la description des pantomimes musicales. La narration agit comme un interprétant dynamique dont le travail est de déterminer la voix du neveu, c'est-à-dire l'objet dynamique de la musique du 18^{ième} siècle. Cet interprétant dynamique, comme je le montrerai dans la troisième partie de ce chapitre, n'est pas en mesure de saisir la voix du neveu qui lui échappe constamment parce qu'elle est éphémère, changeante, instable. La voix narrative est une écoute à la fois de la musique et de la voix du neveu. La présente partie du chapitre sera consacrée à la voix du neveu que je présenterai comme un *hiéroglyphe* musical ou comme *l'objet dynamique* du signe musical.

2.1 Une esquisse

L'incapacité de la musique à imiter un objet a été non seulement reconnue, mais également revendiquée dès le 18^{ième} siècle par les musiciens et les encyclopédistes. Claude Dauphin (2001:21) écrit que les encyclopédistes ont contribué à l'émancipation de la musique par un appui à la position formaliste des musiciens qui refusaient de voir leur art soumis au même principe que la peinture. La position des encyclopédistes aurait été clairement formulée quelques années plus tard par Michel Chabanon qui affirme qu'« il n'y a rien de si douteux que ce besoin d'imiter, dont on fait une des propriétés essentielles de la Musique⁸ » (Chabanon 1785:40). L'écriture du *Neveu de Rameau* n'est certes pas étrangère à

⁷ Diderot connaissait bien la musique de son époque. Il entretenait des relations avec des musiciens dont Carl Philipp Emanuel Bach, fils de Jean-Sébastien Bach, virtuose du clavecin et théoricien du clavier, à qui Diderot commandait des partitions pour sa fille.

⁸ Dauphin ajoute que du « postulat de la représentation, on peut avancer trois définitions opérantes depuis la fin du Grand Siècle: imitation de la nature, imitation de l'intériorité, imitation du langage » (Dauphin 2001:20). La position formaliste défendue par les musiciens et les encyclopédistes déplace

La virtualité de la voix 171

cette revendication des musiciens à laquelle se sont liés les encyclopédistes. D'autant plus qu'alors que Diderot écrivait le *Neveu de Rameau*, il rédigeait le « Salon de 1765 » dans lequel il compare, d'une part, la perception d'une esquisse à celle d'une musique instrumentale et, d'autre part, la perception d'un tableau à celle d'une musique vocale.

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait; or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre coeur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée: combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées! (Diderot, Salon de 1765:388)

Cet extrait du « Salon de 1765 » délaisse, sans le mentionner, le principe de l'imitation formulé par l'abbé Charles Batteux, selon lequel les Beaux-Arts doivent représenter la nature et les passions humaines. L'esquisse est un tableau inachevé dont la représentation d'un objet est « à peine prononcée », elle n'est pas encore arrêtée, pas encore « consommée », pour reprendre ce terme à Langer à propos du signe musical. Tel est donc le rapport entre l'esquisse et la musique: elles échappent totalement au principe de l'imitation de la nature. Cet extrait du « Salon de 1765 » affirme ici l'iconicité du signe musical, comme du signe dont l'esquisse serait le fondement. L'objet de ces signes est virtuellement présent dans la forme esthétique et, comme le « work in progress » au milieu du vingtième siècle, s'offre strictement aux sens de l'observateur: « la plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer ». La relation entre l'esquisse et son objet, tout comme celle entre la musique et son objet, est vague, elle n'est pas déterminée parce qu'elle n'est pas arrêtée, puisque le signe est toujours en mouvement. Enfin, cet extrait montre à quel point le signe visuel qu'est l'esquisse et le signe musical sont des signes très aérés, c'est-à-dire qu'ils

l'imitation de l'extérieur vers l'intérieur, vers la musique elle-même. Dauphin interprète cette entreprise comme une « forme de résistance à la spéculation idéologique des esthètes et académiciens au sujet de l'obligation faite à la musique d'imiter l'extériorité pour accéder au rang des Beaux-Arts » (Dauphin 2001:20).

sont ouverts, qu'ils ouvrent l'espace sémiotique plutôt que de le fermer sur un objet déterminé. Ainsi, pour Diderot, la musique serait une esquisse sémiotique.

2.2 Un hiéroglyphe

Selon Durand-Sendrail (1994), la position de Diderot serait ambivalente, à la frontière entre le formalisme et le sensualisme. La position sensualiste — davantage annoncée qu'affirmée par Diderot — serait une façon de sortir la musique de la problématique de l'imitation. Je défendrai l'idée que Diderot dégage la musique de l'imitation obligée pour la situer dans une problématique sémiotique. En effet, l'écriture du *Neveu de Rameau*, comme celle du « Salon de 1765 », ne penche pas vers une position formaliste, mais plutôt vers une position sémiotique. C'est-à-dire que la musique ne ferait pas seulement référence à ses composantes internes, ne serait pas seulement une belle forme qui s'adresserait uniquement aux sens, mais serait également en relation avec quelque chose qui n'a pas encore d'existence. Durand-Sendrail a relevé chez Diderot la notion d'« hiéroglyphe » qui se définirait par la manière dont un art fait « impression sur la sensibilité » (Durand-Sendrail 1994:176). Le hiéroglyphe serait l'objet d'un signe qui se fond avec son fondement, c'est-à-dire avec les qualités sensibles de la forme esthétique.

À l'inverse des écritures alphabétiques, les hiéroglyphes renverraient directement aux choses, ils en donnent une image sans passer par l'arbitraire d'un signe conventionnel. La « chose » est effectivement présente dans le « signe » qui la re-présente. Le signe hiéroglyphique tire sa force signifiante non pas de sa valeur symbolique, mais de sa qualité d'objet pictural. Il n'agit pas par la médiation d'un codage préalable, mais par la seule vertu de ses propriétés plastiques, par l'impression qu'il produit sur la sensibilité visuelle. (Durand-Sendrail 1994:176)

Le fondement d'un signe, c'est-à-dire « ses propriétés plastiques », est formé ou structuré de sorte que le hiéroglyphe puisse immédiatement être reconnu. Parler du hiéroglyphe musical semble alors contradictoire puisque la détermination du hiéroglyphe musical est sans cesse reportée. Le hiéroglyphe musical est à peine prononcé, il n'est que suggéré. C'est ainsi que l'on peut comparer, sur une base sémiotique, les hiéroglyphes propres à chaque art, comme le montre l'extrait suivant de la Lettre à Mademoiselle de La Chaux.

La virtualité de la voix 173

Son hiéroglyphe [à la musique] est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet si le plaisir infailible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque. La peinture montre l'objet même; la poésie le décrit; la musique en excite à peine une idée. (Diderot 1751:84)

Pour Diderot, la musique, parce que son expression est « souvent équivoque », se présente à nous comme une pure forme sensible. Elle serait la plus sensuelle des formes artistiques et deviendrait du même coup l'art pilote pour l'ensemble des Beaux-Arts. Si la musique est sensuelle, ce n'est pas parce qu'elle n'imité rien, c'est parce que son hiéroglyphe est « furtif » et « facile à perdre » ou à « mésinterpréter ». Diderot se tourne vers une position sémiotique qui transcende le formalisme et le sensualisme. Il inverse la position classique qui faisait de la peinture, avec sa capacité d'imiter la nature, l'art modèle et qui situait la musique au dernier rang avec la danse. Avec la notion de hiéroglyphe, Diderot modifie le rapport entre les arts en abolissant toute hiérarchie entre eux: si le principe d'imitation des classiques normalise la capacité d'un art à imiter un même objet, la notion de hiéroglyphe chez Diderot semble au contraire tenir compte de la capacité propre à un art d'imiter un objet, à partir de ses qualités sensibles⁹. Il est donc possible de faire des comparaisons entre les arts à partir de leur hiéroglyphe respectif, comme c'est le cas dans le « Salon de 1765 » où le hiéroglyphe de l'esquisse serait comparable au hiéroglyphe de la musique, parce que l'esquisse agirait sur la vue de la même manière que la musique agirait sur l'ouïe, contrairement au tableau qui serait plus achevé sur le plan de la représentation et dont le hiéroglyphe serait facilement reconnaissable et interprétable.

Le travail de détermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique variera d'un signe artistique à l'autre. Ainsi, l'interprétant dynamique de la peinture et de la poésie¹⁰ désignerait plus exhaustivement l'objet dynamique ou, du moins, parviendrait à le circonscrire davantage que ne le ferait l'interprétant dynamique de la musique. Parler de la particularité du hiéroglyphe musical, c'est en fait parler de l'iconicité du signe musical. L'interprétant dynamique du signe musical n'est pas en mesure de conférer à la musique un

⁹ L'emploi de l'expression « hiéroglyphe » est particulier à Diderot et n'a pas été retenu par la tradition.

¹⁰ Il faut garder à l'esprit qu'il s'agit ici de la peinture et de la poésie du 18^{ième} siècle.

objet stable et préalablement connu. L'instabilité de l'objet dynamique relance indéfiniment le travail de l'interprétant dynamique et, du même coup, le mouvement de la sémiologie. Le personnage du neveu est précisément ce hiéroglyphe ou cet objet dynamique de la musique du 18^{ième} siècle.

2.3 L'instabilité du personnage

Dans un ouvrage faisant un panorama historique de la relation entre la musique et la littérature, Jean-Louis Backès écrit que des textes comme *The Waves* de Virginia Woolf et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dont l'écriture a pu notamment reposer sur l'écoute de la musique, ont permis de repenser cet être de fiction que l'on nomme personnage.

Et Virginia Woolf et Proust passent, à juste titre, pour avoir quelque peu dissous le personnage classique. Peut-être, ce faisant, ont-ils révélé comment se construisent ces êtres de discours: points d'ancrage, grâce au nom propre, d'une série de chaînes associatives, dont les éléments, éventuellement récurrents, produisent par là même une impression de permanence. [...] Ce que nous appelons « personnage » pourrait bien, comme le sens d'un texte, comme l'esprit d'une musique, désigner un objet construit, et non donné; construit par une accumulation de traits que réunit l'effet de systèmes associatifs juxtaposés, et non l'application de lois psychologiques nécessaires. (Backès 1994:261)

Le personnage n'est pas donné dans le texte, il ne serait, selon Backès, qu'un ensemble de traits dont le cumul produirait un effet de permanence. En ce sens, la description du personnage est faite sur un mode impressionniste. Cela vaut pour l'écriture d'*À la recherche* ou celle de *The Waves*, mais ne correspond pas exactement avec l'écriture du *Neveu*. Le texte du *Neveu de Rameau*, dès le 18^{ième} siècle, a dissout le personnage en abandonnant complètement la figuration. En effet, le personnage du neveu est construit suivant un ensemble de traits qui ne produisent *aucun* effet de permanence.

La virtualité de la voix 175

Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelque fois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consommation; on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il montre et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai selon les circonstances. (*Le neveu de Rameau*:16)

Le neveu n'est pas un personnage bien défini avec des traits qui produiraient un effet de permanence. Le neveu est un pantomime et ne fait qu'imiter ce dont il parle. En imitant la musique, le neveu imite les différents instruments de l'orchestre, les voix musicales, les intonations et les caractères de la musique. Ce faisant, il confère à ces voix musicales les voix de la société.

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte, il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air. [...] Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire, à la manière dont il contrefaisait les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable, pour les instruments à cordes dont il cherchait les sons les plus rapprochés; il sifflait les petites flûtes; il recouait les traversières, criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisant lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, écumant de la bouche. [...] Que ne lui vis-je pas faire? Il pleurait, il riait, il soupirait; il regardait, ou attendri ou tranquille, ou furieux; c'était une femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux livré à tout son désespoir; un temple qui s'élève; des oiseaux qui se tassaient au soleil couchant; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes; un orage; une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre; c'était la nuit, avec ses ténèbres; c'était l'ombre et le silence; car le silence même se peint par des sons. (*Le neveu de Rameau*:86-88)

Le neveu n'est pas un personnage, mais une pluralité de voix. Le fondement musical de l'écriture a contribué, sur le plan de la représentation, à l'instabilité des identités, voire à leur éclatement, ce qu'a reconnu par la suite le discours psychanalytique. La musique n'a pas la capacité de représenter, comme dans le mode visuel, un objet stable et défini. Jean Fissette

propose à cet effet que le personnage du neveu soit une entité dissoute jusqu'à ce qu'il n'en reste que la voix.

Il n'y a plus de *figure* (au sens de la *dramatis persona*) qui ne soit indépendante des voix. Si, à la lecture, on en arrive à croire au personnage, c'est strictement par habitude car, en l'absence de toute évocation de paysage urbain ou de tout contexte, il n'y a rien d'autre que l'effet d'une voix, ce qu'indique bien l'étymologie du mot, *per-sona* désignant un masque de théâtre, un artifice qui a comme fonction de faire passer et d'amplifier le son; et aussi de cacher les traits, ce qui problématise les identités. (Fisette 2000:77)

La dissolution du personnage déjoue les règles classiques de la représentation fondée sur la reconnaissance d'une figure toute faite. On ne cherche plus qui est le sujet — ou quels sont les sujets — de l'énonciation, on ne cherche plus l'énonciataire, on cherche plutôt la dynamique des voix à l'intérieur d'un mouvement sémiotique. La voix du neveu est une voix multiple qui est associée à la pantomime musicale. Si le neveu n'est pas un personnage bien défini, c'est parce qu'il est un intermédiaire entre la musique et les voix sociales. Le neveu imite une musique qui n'est qu'une esquisse des voix sociales, c'est-à-dire que ces voix sont virtuellement présentes dans cette musique. Dans *l'Essai sur l'origine des langues*, Rousseau écrit que « c'est un des plus grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre » (1781:116). La voix du neveu, en imitant la musique, fait sonner les voix sociales qu'on ne saurait entendre. La musique, par l'intermédiaire de la voix du neveu, est l'esquisse d'une société. En ce sens, les voix sociales qui composent la voix du neveu constituent *l'objet dynamique* du signe musical. Le neveu, comme pantomime musical, devient une voix qui suggère différentes manières d'habiter la musique, sans jamais se fixer sur une. Le neveu réside en cette voix qui, dans le passage de la musique vers le discours, demeure virtuelle comme le hiéroglyphe. La voix du neveu, parce qu'elle est irréductible à un personnage ou un sujet déterminé, parce qu'elle est inobjectivable, serait une force agissante à l'intérieur de la narration, conviant la voix narrative à réaliser une forme d'habitation de la musique.

3 Une voix décentrée

Le texte du *Neveu de Rameau* n'est pas un dialogue suspendu, comme l'écrit Kristeva, mais un dialogue entre *Moi* et *Lui* rapporté par la narration. En effet, le texte du *Neveu*

s'ouvre par un monologue du philosophe qui se promène dans Paris et qui entre dans un café: « C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie » (*Le neveu de Rameau*:15). Puis, dans ce café où l'on joue aux échecs, le philosophe fait la rencontre de Jean-François Rameau, neveu du compositeur, théoricien et mathématicien de la musique Jean-Philippe Rameau: « je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer » (*Neveu*:16). Le texte du *Neveu de Rameau* fait entendre un dialogue entre le philosophe-narrateur *Moi* et le neveu *Lui*. Le philosophe raconte l'entretien qu'il a eu avec le neveu. Le dialogue est rapporté d'une même voix. Le texte du *Neveu de Rameau* est un texte de voix, tantôt concordantes, tantôt discordantes, qui s'enchevêtrent, se relancent et s'interrompent mutuellement. Le texte ne donne rien d'autre à entendre que ces voix et rien d'autre à voir que le neveu dont la représentation dans le texte est instable parce qu'il ne cesse d'imiter des musiciens jouant dans un orchestre ou de contrefaire les personnes dont il parle. Le personnage du neveu est donc fait d'une succession de personnages différents, faisant entendre une pluralité de voix. Il donne un portrait sonore de la société parisienne, fait d'elle un paysage sonore. La voix narrative, plutôt que chercher à représenter ce personnage instable en le circonscrivant, laisse les voix du neveu investir tout l'espace narratif. C'est ainsi que le monologue devient polyphonique et que la voix du philosophe-narrateur se laisse décentrer, à travers son enchevêtrement avec celle de l'autre, la voix du neveu.

La musique du 18^{ième} siècle constitue le fondement du signe musical. Le neveu, en imitant cette musique, donne d'elle une image, en fait un paysage sonore. La pantomime est l'objet immédiat du signe musical que la narration, qui agit ici comme un interprétant immédiat, met en relation avec le fondement. Le paysage sonore qu'est la pantomime du neveu génère un interprétant dynamique qui détermine l'objet dynamique du signe musical. La deuxième partie de ce chapitre a démontré que la voix du neveu constitue l'objet dynamique du signe. Cette voix est plurielle, elle est un ensemble de voix sociales, irréductibles à une seule voix. Elle est instable, éphémère et protéiforme. La voix du neveu est la voix de la musique qui agit à l'intérieur de la narration pour devenir un tissu de voix sociales, elle décentre la narration, la fait vaciller. Quant à la voix narrative, dont il sera

question dans la présente partie du chapitre, elle est la voix du philosophe qui agit comme interprétant dynamique du signe musical. Elle interprète la pantomime musicale pour lui conférer un objet dynamique: les voix sociales. Mais voilà que cet objet est insaisissable; la voix narrative ne peut le circonscrire, le montrer, le décrire exhaustivement.

Béatrice Durand-Sendrail (1987 et 1994) a démontré que Diderot s'est déplacé du niveau poétique au niveau esthétique, c'est-à-dire de la posture du compositeur à la posture du mélomane, du côté de celui qui écoute. C'est effectivement derrière cette posture qui est mise de l'avant par la voix narrative dans le texte du *Neveu de Rameau*. Cette voix parle de la voix du neveu tout comme l'énonciateur du « Salon de 1765 » parle de l'effet de l'esquisse et de la musique sur l'imagination de l'observateur. Si sa pantomime est l'objet immédiat de la musique, sa voix en est l'objet dynamique. L'écriture du *Neveu de Rameau*, qui est intimement liée à celle du « Salon de 1765 », n'est pas une réponse à Batteux et à tous les tenants du principe de l'imitation, car elle n'est pas une esthétique à part entière. Historiquement, si Jean-Philippe Rameau et l'entreprise encyclopédique ont contribué, selon Claude Dauphin (2001), à mettre sur pied une musicologie en Europe ou du moins en France, l'écriture du *Neveu de Rameau* aurait ouvert, selon Fisette (2000:75), un imaginaire musical rendant possible un discours fondé non plus sur un savoir académique, mais sur une expérience esthétique.

La voix du neveu est un ensemble de voix sociales qui suggère un nombre indéterminé d'habitations possibles de la musique, c'est-à-dire un nombre indéterminé de manières d'agir et d'être dans la musique. Cependant, ces habitations possibles de la musique remettent en question l'éthique du philosophe. Si, au départ, la voix du philosophe et la voix du neveu étaient dissonantes, elles finissent par produire ponctuellement une consonance, réussissant ainsi à conférer à la musique du 18^{ième} siècle une nouvelle habitabilité.

3.1 L'émotion

Le texte du *Neveu de Rameau* propose l'expérience sensible d'un paysage sonore dont l'habitabilité bouleverse les manières d'agir dans la musique et suscite du même coup une émotion.

Il insistait sur les endroits où le musicien s'était particulièrement montré un grand maître; s'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments qu'il laissait subitement, pour revenir à la voix; entrelaçant l'une à l'autre, de manière à conserver les liaisons, et l'unité du tout; s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée... Admirais-je? oui, j'admira! étais-je touché de pitié? j'étais touché de pitié; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments, et les dénaturait. (*Le neveu de Rameau*: 87)

Cet extrait résume bien l'ensemble du texte du *Neveu de Rameau*. Pourquoi l'admiration de l'imitation de la musique ainsi que la pitié qu'elle suscite est-elle teintée de ridicule? C'est que pendant ce court instant où le neveu imite la musique, le philosophe-narrateur habite cette musique d'une nouvelle manière. Le ridicule marque une distance entre le philosophe et cette habitation, comme si, par cette teinte de ridicule, le philosophe refusait d'habiter la musique de la sorte. Le sentiment de ridicule vient ici régulariser la situation dans laquelle se trouve le philosophe-narrateur qui s'était abandonné dans l'imitation de la musique, surgissant comme une conscience éthique qui viendrait mettre un terme à l'expérience esthétique de la musique. Cette impression de ridicule peut également consister ici en une critique du principe de l'imitation, comme s'il était ridicule qu'une émotion puisse être suscitée par une imitation de la musique et non pas par la musique elle-même, et que le philosophe se soit fait prendre au piège de cette imitation.

Si l'émotion n'est pas à l'extérieur du signe musical, elle ne correspond pas non plus à l'objet du signe, comme l'a prétendu le romantisme. Elle n'est pas non plus quelque chose qui serait enfermé dans un corps en attendant que la *déconstruction* ou la *musicalisation* du langage la libère. Le texte du *Neveu de Rameau* laisse entendre qu'en musique, l'émotion rend concevable une nouvelle manière d'agir dans la musique, qu'elle annonce une habitation possible de la musique. L'émotion, puisqu'elle est située dans la voix narrative plutôt que dans la voix du neveu, participe au signe à titre d'interprétant dynamique affectif, qui pourrait conduire à une habitation de la musique susceptible d'être partagée par l'ensemble de la collectivité. Autrement dit, une habitation partagée de la musique, ou une manière d'agir ensemble dans la musique, révélerait que l'émotion n'est pas le propre d'un individu, mais qu'elle est plutôt partagée par la collectivité habitant une même musique.

Dans le texte du *Neveu*, la voix narrative agirait sous le coup de l'émotion. L'émotion n'est pas dans la voix du neveu, tout comme elle n'est pas dans la musique; elle est dans cette voix du narrateur-philosophe. Tout le texte du *Neveu* pourrait très rapidement être résumé ainsi: « j'ai fait la rencontre du neveu de Rameau, j'ai écouté ses imitations de la musique et ce que me disait sa voix. Cela m'a bouleversé à un point tel que je ne sais toujours pas comment en parler ». Il ne s'agit pas ici d'une inhibition de la parole. Au contraire, il y a bel et bien un acte de parole, mais cette parole avance à tâtons, elle se brise constamment car elle n'a pas l'assurance de ce qu'elle affirme. Cette impossibilité d'agir formellement maintient l'énonciation dans cet état de tension ou de doute que suscite l'émotion, faisant de la voix narrative une voix émotive.

Le doute vivant est produit par un facteur externe qui échappe à notre contrôle et détruit la croyance qui nous contentait auparavant. [...] L'émotion vivante, pareillement, est une condition affective où quelque force brute échappant à notre contrôle a dérangé ou détruit notre équilibre émotionnel antérieur, en sorte que nous ne pouvons plus y revenir à notre gré. (Savan 1976:694)

Cette citation de David Savan décrit bien ce qui se passe dans le texte du *Neveu de Rameau*. Le texte s'ouvre sur un monologue du philosophe donné sous une modalité du visible. La voix du philosophe-narrateur dominait ou était en contrôle de la situation avant que celui-ci ne fasse la rencontre du neveu. Alors la modalité de la narration change pour l'audible. La voix narrative perd ses points de repère et se laisse dominer par la voix du neveu qui la décentre. Ce décentrement suscite une émotion dans la voix narrative qui tente alors de régulariser la situation mais qui n'y parvient pas. L'instabilité et la force agissante de la voix du neveu convient le philosophe à habiter la musique, tel que le suggèrent les voix du neveu. En somme, il n'y a pas d'expérience esthétique de la musique sans les voix du neveu pour suggérer de nouvelles formes d'habitations de la musique. Ces habitations possibles bouleversent les habitudes du philosophe en suscitant chez lui une émotion. Lors de l'avancée de la musique dans le mouvement de la sémiologie, toute émotion annonce un changement d'habitation de la musique, et ce, avant même toute considération éthique qui réduirait le potentiel sémiotique de la musique, qui minerait son habitabilité. Car l'émotion c'est cela: la mouvance d'une voix de la musique vers le discours de la musique qu'est le texte littéraire.

3.2 Une habitation reportée...

Dans le texte du *Neveu de Rameau*, la musique du 18^{ième} siècle est le fondement sonore du signe musical. La voix du neveu, comme objet dynamique, en modifie l'habitabilité, c'est-à-dire qu'elle fait entendre une pluralité de voix qui, chacune, suggère une façon d'habiter la musique. En principe, la voix narrative devrait être un interprétant qui, sous l'impulsion de la voix du neveu, conduirait à une habitation du paysage sonore. Or, ce n'est pas ce qui arrive dans le texte: la voix narrative reporte indéfiniment l'habitation de la musique. Séduite par la performance musicale du neveu, la voix narrative n'accepte cependant pas l'habitabilité de cette musique que propose la voix du neveu.

Je l'écoutais; et à mesure qu'il faisait la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait; l'âme agitée de deux mouvements opposés, je ne savais si je m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon coeur se termina par un éclat de rire. J'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse; d'idées si justes et alternativement si fausses; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune. Il s'aperçut du conflit qui se passait en moi. (*Le neveu de Rameau*:34)

Cet extrait montre qu'il y a une séparation entre l'esthétique et l'éthique, qu'il importe de situer dans un ordre logique, sans pour autant les opposer. Dans *Le neveu de Rameau*, l'expérience esthétique, en reportant toute habitation de la musique, retarde indéfiniment l'émergence d'une nouvelle éthique. Car ce n'est pas tant l'éthique qui détermine les formes esthétiques — comme c'est le cas dans les régimes totalitaires — que l'esthétique qui donne naissance à l'éthique¹¹. Ainsi, pour des raisons d'éthique, la voix narrative reporte toute forme d'habitation suggérée par la voix du neveu, alors que sur le plan de l'esthétique, la voix narrative est tout à fait de concert avec l'imitation de la musique faite par la voix du neveu. D'où l'indécision de la voix narrative à prolonger une des voix du neveu et à réaliser une forme d'habitation de la musique.

¹¹ Je développerai davantage la question de l'esthétique et de l'éthique au septième chapitre.

Et là-dessus, il se mit à faire un chant en fugue, tout à fait singulier. Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté; tantôt légère et folâtre; dans un instant il imitait la basse; dans un autre, une des parties du dessus; il m'indiquait de son bras et de son cou allongés, les endroits des tenues; et s'exécutait, se composait à lui-même, un chant de triomphe, où l'on voyait qu'il s'entendait mieux en musique qu'en bonnes moeurs. Je ne savais, moi, si je devais rester ou fuir, rire ou m'indigner. Je restai, dans le dessein de tourner la conversation sur quelque sujet qui chassât de mon âme l'horreur dont elle était remplie. (*Le neveu de Rameau*:80)

Le philosophe-narrateur, dont l'émotion est teintée de ridicule, refuse d'incarner une des voix du neveu, car celles-ci suggèrent une nouvelle forme d'habitation de la musique qui est contraire à l'éthique du philosophe. Néanmoins, le philosophe-narrateur se laisse séduire par cette nouvelle habitabilité de la musique. La voix narrative ne conduit pas le mouvement de la sémiologie à un aboutissement; elle est un interprétant dynamique qui n'effectue pas totalement le chemin entre l'interprétant dynamique affectif et l'interprétant dynamique logique. Elle est un interprétant dynamique qui reporte indéfiniment le prolongement, dans la sphère publique, d'une des voix du neveu, car l'habitation de la musique qu'elle pourrait susciter est contraire aux bonnes moeurs.

3.3 ...au profit de la sémiologie

La musique est souvent décrite comme une métaphore de la pensée. Elle serait, selon Vladimir Jankélévitch (1961:127) « l'adverbe de manière de la pensée ». Au 20^{ème} siècle, les textes, qui ont été écrits dans la forme du monologue intérieur ou dans la tradition anglo-saxonne du « stream of consciousness », ont construit une analogie entre le mouvement de la pensée et la musique. J'ai montré au premier chapitre comment Édouard Dujardin s'y est pris pour « inventer » la forme du monologue intérieur en imitant la succession de *leitmotive* de la mélodie infinie chez Wagner. Cette forme devient une imitation du mouvement de l'âme. Dans le texte du *Neveu de Rameau*, les voix du neveu suggèrent diverses habitations de la musique que la voix narrative reporte constamment. Tout se passe comme s'il y avait une mise à l'écart de l'habitation de la musique au profit de la sémiologie. Ainsi, la voix narrative, dont la posture est celle d'un être à l'écoute, plutôt que de déterminer une forme d'habitation de la musique, relancerait indéfiniment le mouvement de la sémiologie, maintenant virtuelle la voix du neveu.

L'écriture du *Neveu de Rameau* ouvre une problématique du signe musical en mettant très clairement en évidence le primat du mouvement de la sémiose sur l'habitation et, ce faisant, met en cause le principe de l'imitation de la nature imposé à la musique et à l'ensemble des Beaux-Arts. Plutôt que de confiner le signe musical à une habitation particulière, *Le neveu de Rameau* se situerait à une étape antérieure à l'habitation, c'est-à-dire au moment où celle-ci n'est pas encore déterminée, au moment où aucune voix de la musique n'a encore été sélectionnée. La musique esquisse un ensemble de voix qui suggère un nombre indéterminé de formes d'habitations de la musique, et que pourrait réaliser la voix narrative. Cependant, celle-ci ne prolonge aucune des voix du neveu. Conséquemment, la voix narrative et la voix du neveu « ont l'air de courir et de se jouer », proposant plusieurs formes d'habitation de la musique, mais « ne s'attachant à aucune », comme on peut le lire dans l'incipit où la mouvance de la pensée, ou de la sémiose, est dès le départ inscrite dans le monologue du philosophe:

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'oeil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. (*Le neveu de Rameau*:15)

Le texte du *Neveu de Rameau* constitue l'antithèse de l'esthétique classique fondée sur l'obligation d'imiter la nature. L'écriture du *Neveu de Rameau* laisse de côté la représentation d'un personnage stable au profit de la mouvance de la voix; elle laisse de côté l'habitation de la musique et donc de la question de l'éthique, au profit de l'émotion liée à l'expérience esthétique. Le texte du *Neveu* ne s'arrête pas à une voix, il multiplie les voix de la musique en retardant indéfiniment son habitation, car cette dernière détermine la signification de la musique et, en lui désignant une voix, stabilise le mouvement de la sémiose.

Historiquement, la figure autoritaire de Jean-Philippe Rameau était si imposante que Diderot ne pouvait pas l'affronter publiquement comme l'avait fait Jean-Jacques Rousseau.

Si Rousseau a répondu promptement à Rameau, Diderot aurait retardé l'affrontement avec Rameau en choisissant la fiction. Par la fiction, il a pu construire un personnage et lui faire porter l'antithèse de l'esthétique de Rameau, tout en se gardant bien de ne pas trop s'identifier complètement à cette voix qui sert plutôt à masquer l'identité de celui qui parle¹².

Sur le plan littéraire, le texte du *Neveu* se distingue de celui des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, qui lui est contemporain et dans lequel l'énonciateur n'habite aucun espace et ne subit pas l'effet du temps, car le sujet est « nul parmi le monde ». Le narrateur des *Rêveries* est dans une sorte de purgatoire où il converse « avec son âme ». Il y a dans *Les Rêveries* une stabilité narrative, comme si l'énonciateur était bien circonscrit et contrôlait parfaitement ce qu'il raconte. Dans « Rêverie et transposition », Jean Starobinski (1967:417) remarque que l'énonciateur des *Rêveries* prétend écrire ses pensées telles qu'elles se présentent, alors que l'écriture ne réalise pas ce projet¹³. L'écriture du *Neveu*, au contraire, assume cette distraction de la pensée et le décentrement de la voix narrative. Aussi, dans *Les rêveries*, l'énonciateur, parce qu'il est isolé du monde, tourne l'oreille vers l'intériorité pour être à l'écoute des souvenirs et des émotions, tandis que dans le *Neveu*, l'énonciateur participe au monde, il est dans le monde et tend l'oreille vers l'extérieur pour être sensible aux voix sociales. Ce faisant, il laisse ouverte la possibilité d'une habitation du paysage sonore, d'un arrêt temporaire de la sémiose, qui donnerait un sens à la folie du neveu.

Conclusion

Dans l'histoire de la littérature française, *Le neveu de Rameau* est un des premiers textes de la musique. L'apport de ce texte à la réflexion sur la musique est considérable. Sur le plan théorique, le *Neveu* nous conduit sur le territoire d'une nouvelle problématique du signe musical fondée sur la sémiose plutôt que sur la désignation d'un objet ou d'un sens.

¹² C'est presque un cliché ici de rappeler le *Paradoxe sur le Comédien* qui prône une distanciation entre l'acteur et le personnage.

¹³ « Rousseau dit qu'il 'écrit ses rêveries'. Croyons-le. Il dit qu'il entend les 'fixer par l'écriture', qu'il est résolu à en tenir le 'journal' ou le 'registre'. La parole ne sera pas la rêverie originelle, mais son écho différé. Elle en sera le double: le rêve d'un rêve. Non point, comme Rousseau l'assure parfois, sa réplique fidèle, mais une voix qui, émue par le souvenir d'une rêverie première (par l'impossibilité de retrouver l'inspiration de la rêverie première), se laisse emporter et dériver, au fil de sa réflexion descriptive, dans une rêverie seconde. » (Jean Starobinski 1967:417)

Sur le plan historique, on se rend compte que *Le neveu de Rameau* suggère une sémiotique musicale qui n'était pas concevable pour les tenants du discours institutionnalisé sur l'esthétique au 18^{ième} siècle. Seul un discours littéraire pouvait porter cet imaginaire musical. Ainsi, l'apport de ce texte aux études littéraires n'est pas négligeable non plus. Sa publication tardive au 19^{ième} siècle a certainement contribué, dans une certaine mesure, au développement formel du texte littéraire au 20^{ième} siècle, dans lequel on retrouve des caractéristiques du Neveu telles que la perte de la figuration et l'éclatement du sujet de l'énonciation.

Formellement dialogique, *Le neveu de Rameau* a aboli la figuration au profit d'un enchevêtrement de voix. Ce faisant, l'écriture passe de la modalité du visible à la modalité de l'audible. Ce changement de modalité était nécessaire à cette écriture pour la raison suivante: au 18^{ième} siècle, c'est le principe de l'imitation de la nature qui prévaut dans les Beaux-Arts, dominé par la peinture. Le principe de l'imitation est ainsi pensé dans la modalité du visible. Or, l'art des sons n'a pas la capacité de peindre la nature. Au contraire, c'est l'incapacité de la musique à désigner un objet connu et reconnaissable qui fait la force de la musique. C'est cette force qui est à l'oeuvre dans l'écriture du *Neveu de Rameau* qui libère la musique de la représentation et ouvre une problématique du signe musical par l'écriture.

Julia Kristeva a été la première à parler du *Neveu* en termes de sémiotique musicale. Le signe musical serait un pur procès de signifiante au cours duquel le signifié est suspendu ou mis en veilleuse par un travail direct sur le signifiant. Telle serait la force à l'oeuvre, selon Kristeva, dans le texte du *Neveu*. Kristeva transpose sa sémiotique musicale, d'inspiration psychanalytique, dans l'étude du langage poétique. Toutefois, cette sémiotique musicale ne nous renseigne pas sur la musique comme art des sons, de l'aménagement de l'espace sonore. Cette sémiotique n'est pas modale, c'est-à-dire qu'elle ne tient pas compte de la modalité spécifique de la musique. De plus, la perte de la figuration ne doit pas être interprétée comme une *déconstruction* de la représentation, ni comme une perte, mais plutôt comme une esquisse. La perte de la figuration est nécessaire pour que la voix du neveu devienne cette force suggestive à l'oeuvre dans le texte, pour qu'elle devienne l'objet

dynamique du signe musical. La perte de la figuration relève également de la voix narrative qui reporte indéfiniment le prolongement d'une des voix imitées par le neveu, ainsi que la réalisation d'une des formes d'habitation de la musique que suggérées par ces voix.

L'habitation du paysage sonore est déterminée par son habitabilité. La voix du neveu, parce qu'elle est plurielle, multiplie indéfiniment l'habitabilité de la musique. Écouter la musique, c'est être à l'écoute de cette voix qui change l'habitabilité du paysage sonore, c'est être à l'écoute de cette voix qui suggère une nouvelle forme d'habitation de ce paysage sonore. Dans *Le neveu de Rameau*, l'habitation de la musique est constamment reportée par la voix narrative, dont la posture est celle d'un être à l'écoute, ce qui relance sans cesse le mouvement de la sémiologie. C'est ainsi que l'écoute, au lieu de conduire vers la constitution d'un savoir, conduirait plutôt vers l'inconnu en retardant indéfiniment l'habitation du paysage sonore.

Parce que le mouvement de la sémiologie est constamment relancé, le texte du *Neveu de Rameau* reporte également toute question relative à l'éthique musicale. Le texte de *A Clockwork Orange*, au contraire, marque un arrêt et un aboutissement de la sémiologie musicale, car il est l'incarnation d'une des voix de la musique: il réalise une habitation de la musique. C'est la désignation d'une voix de la musique et l'habitation de cette musique qui sont généralement soumises au jugement éthique. Le texte du *Neveu de Rameau* évite ainsi une confrontation entre l'esthétique et l'éthique en prenant une position sémiotique. En effet, le texte du *Neveu de Rameau* n'est pas une éthique de la voix, mais une sémiotique de la voix. Afin de faire comprendre cette dialectique entre l'esthétique et l'éthique, je compare le texte du *Neveu* à la forme musicale de la sonate: l'énonciation dans le texte du *Neveu*, dont la posture est celle d'une expérience esthétique, se maintiendrait indéfiniment dans le développement alors que l'énonciation dans *A Clockwork Orange*, qui est soumise au jugement éthique, parviendrait à une résolution. Il y a une clôture dans *A Clockwork Orange* qui fait défaut au *Neveu de Rameau*.

Aussi, le texte du *Neveu de Rameau*, s'il est sémiotiquement moins avancé que *A Clockwork Orange*, est cependant plus avancé que *Le post-exotisme*. En effet, Le Neveu se

La virtualité de la voix 187

situé à une étape ultérieure de la sémiose vocale, en ceci que *Le post-exotisme* met plutôt l'accent sur le paysage sonore ou, plus précisément, sur la relation entre le fondement, l'objet immédiat et l'interprétant immédiat du signe vocal, alors que *Le neveu de Rameau* met l'accent sur le problème de la détermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique. Le premier texte est une immersion du corps dans la sonorité de la voix; le second est une diffraction du corps afin d'en multiplier la voix et de maintenir virtuel l'objet dynamique de la musique.

Le texte du *Neveu de Rameau* est un dialogue à l'intérieur duquel agit la voix de la musique, une voix plurielle, une voix autre. La voix du neveu agit comme une force à l'intérieur du texte. Elle est une voix virtuelle, elle est la voix de la musique. Ainsi, dans le passage de la musique à la parole, la voix passe par une étape où elle est virtuelle, où elle n'est qu'une pluralité de voix susceptibles de s'incarner dans la parole littéraire. La voix provient d'un paysage sonore, mais elle n'est pas encore individuée. Or, ce que nous enseigne l'expérience musicale, telle que présentée dans *Le neveu de Rameau*, c'est qu'écouter un paysage sonore implique que l'on accepte qu'une voix, ici celle du neveu, nous suggère de nouvelles manières d'habiter l'espace sonore, de nouvelles manières d'habiter le monde et la société, avant toute considération éthique. Plus encore, parce que la voix du paysage sonore est virtuelle, le texte du *Neveu* suggère non seulement une habitation du monde parisien au 18^{ième} siècle, mais également une habitation du monde actuel.

Être à l'écoute, c'est maintenir ouverte la possibilité d'une nouvelle habitation du paysage sonore, c'est accepter le risque que notre façon d'agir et d'être dans cet espace soit perturbée, et qu'une habitude soit perdue, car c'est alors que la musique et la parole de l'autre deviennent émotives. Écouter, c'est risquer l'émotion. Ce risque, c'est aussi celui de la folie du personnage du neveu.

CHAPITRE 5
FAIRE SILENCE
VIE SECRÈTE DE PASCAL QUIGNARD

Introduction

Se taire, c'est refuser de prendre la parole lorsque notre tour arrive, c'est se désengager de l'interaction verbale. C'est n'être plus solidaire du chœur. C'est peut-être aussi une violence faite à soi-même, une volonté autre qui supprime une volonté de parler. *Se taire* serait une *contrevolonté*, une répression. *Se taire* relèverait ainsi de l'éthique: « je comprends ce qu'il en est mais dans les circonstances, mieux vaut se taire ». *Faire silence*, au contraire, n'est pas le report indéterminé d'une action, c'est littéralement une action. On parle alors de l'éloquence du silence: « son silence en dit long ». *Faire silence*, c'est marquer une pause dans la voix, c'est la promesse et l'attente d'une voix. C'est faire retentir une voix qui s'éteint, garder en mémoire une voix qui s'est tue. C'est une tension de l'écoute, dans l'anticipation et le souvenir d'une voix (une *distentio*¹ augustinienne), lorsque le silence fait entendre une voix. *Faire silence* veut dire *rythmer le passage de la musique vers la parole*.

Vie secrète de Pascal Quignard est un *faire silence*. N'est-il pas paradoxal d'affirmer que le texte de *Vie secrète* est un *faire silence* alors qu'on y trouve bel et bien les traces d'une énonciation? Comment une énonciation peut-elle faire entendre le silence? Comment peut-elle donner à lire le silence?

¹ Chez Augustin, la *distentio* est une tension double orientée à la fois vers ce qui passé et vers ce qui est encore à venir. Une explication plus élaborée figurera à la rubrique 3.4 de ce chapitre.

Vie secrète (1998) est le troisième ouvrage, après *Rhétorique spéculative* (1995) et *La haine de la musique* (1996), portant sur le langage, la musique et le silence². Le premier titre, *Rhétorique spéculative*, rassemble des fragments sur la nature motivée du langage littéraire dont la métaphore « à la fois parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature » (*Rhétorique spéculative*:14). Selon *Rhétorique spéculative*, le langage humain serait à l'origine une imitation du fauve dont l'humain était la proie et dont le cri fascinait. Puis dans *La haine de la musique*, l'argument central consiste à dire que puisque *ouïr* et *obéir*, comme *audience* et *obéissance*, ont la même origine, nous sommes toujours en proie à ce que nous entendons, nous n'avons pas de défense contre ce que nous entendons. Dans les ouvrages antérieurs à *Vie secrète*, le langage divise le monde et soumet celui qui est à l'écoute. En termes peirciens, on peut dire que dans ces textes, le langage enferme celui qui écoute dans la secondéité de la prédation et de la soumission.

Vie secrète est un essai-fiction qui inclut quelques éléments autobiographiques, présente d'abord un très court récit fragmenté mettant en scène le narrateur et un personnage au nom fictif de Némie Satler, pianiste et professeure de musique, mariée et mère de deux enfants. Le narrateur raconte sa relation amoureuse, datant d'une trentaine d'années, avec cette femme. Cette relation, qui n'était possible que dans le silence et dans le secret, a été interrompue subitement par Némie. Les pages qui suivent ce récit sont une série d'arguments sur l'imposition du silence comme condition de la rencontre amoureuse. L'argumentation est tantôt anthropologique, tantôt littéraire, tantôt psychanalytique, tantôt picturale, tantôt musicale, et se fonde bien souvent sur l'analyse fragmentée de figures amoureuses que l'on retrouve dans le texte de *Vie secrète*: Adam et Ève, Héloïse et Abélard, Clelia et Fabrice, Ulysse et Circé, Nukarpiatekak et la femme muette³. La narration de *Vie secrète* est une mise

² Jean-Louis Pautrot a écrit deux articles qui étudient la relation entre la musique et l'écriture de Pascal Quignard, particulièrement dans *La leçon de musique* et *La haine de la musique*. Le premier (1997) étudie l'entrée de la musique comme un dépassement de la conception structuraliste du langage et une condition de l'écriture post-moderne. Le second article (2004), paru dans un ouvrage collectif dirigé par Pautrot lui-même, étudie, dans une perspective psychanalytique et anthropologique, la musique comme la mémoire de l'écriture.

³ Nukarpiatekak et la femme muette sont deux personnages d'un conte Inuit rapporté dans *Vie secrète*.

en marche de processus interprétatifs visant à comprendre une expérience amoureuse passée à partir de lectures, de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal par exemple, d'un regard porté sur *l'Adam et Ève chassés du Paradis* de Masaccio et d'une écoute. Il ne s'agit toutefois pas d'une écoute musicale, mais d'une écoute du silence qui précède la musique et qui devient le fondement de la narration. En somme, la narration de *Vie secrète* amorce une sémiotique du silence.

Il est possible d'intégrer et de prolonger cette sémiotique du silence à l'intérieur de la sémiotique musico-littéraire de la voix. Le troisième chapitre de cette thèse porte sur l'espace sonore qui est au fondement du signe vocal. Le quatrième chapitre quant à lui met l'accent sur l'objet dynamique du signe vocal, lequel a été décrit comme un ensemble indéterminé de voix. L'hypothèse générale est que la narration est d'abord un interprétant immédiat qui saisit l'espace sonore pour en faire un paysage sonore. C'est par la suite que la narration, qui agit alors comme interprétant dynamique, confère une voix à ce paysage sonore. Au terme du parcours sémiotique, le texte littéraire se saisit d'un espace sonore pour en faire une voix. Le texte de *Vie secrète* ouvre ici la problématique de la voix en ce qu'il situe le silence comme fondement du signe vocal. *Vie secrète* se saisirait du silence pour en faire une voix.

Vie secrète soulève quelques questions théoriques importantes auxquelles répondra le présent chapitre: 1) comment le silence, s'il est d'abord défini comme une absence de son, comme une négativité, peut-il être au fondement du signe? 2) est-ce que le silence peut être saisi comme un paysage sonore? 3) comment le silence peut-il générer un effet pratique? 4) comment se construit l'objet dynamique du silence?

Dans une première partie, une réflexion théorique interrogera, d'une part, cette conception du silence comme négativité sonore et, d'autre part, le potentiel sémiotique du silence. Il sera alors question de l'habitabilité du silence, de son potentiel de devenir paysage sonore. En somme, le silence constitue le fondement du signe vocal, son habitabilité l'interprétant immédiat et son paysage sonore, l'objet immédiat. Cette partie sera essentiellement théorique puisque le texte de *Vie secrète* laisse la question en suspens. Les

deuxième et troisième parties du chapitre aborderont la question de la narration fragmentée en une pluralité de voix. La deuxième partie, plus courte et plus descriptive, définira l'ensemble des voix comme une multiplication des interprétants dynamiques qui déterminent chacun partiellement l'habitation du silence où l'union amoureuse, l'union maternelle et la posture du lecteur se fusionnent dans un *faire silence*. L'atomisation des interprétants dynamiques du silence produit un effet particulier sur la détermination de l'objet dynamique. En effet, l'information nécessaire à la construction de l'objet dynamique ne permet pas pour autant d'en faire une saisie exhaustive, puisque l'objet dynamique échappe continuellement à toute formalisation, comme s'il était toujours faux ou incomplet. La troisième partie analysera ce problème de la détermination de l'objet dynamique par la fragmentation des interprétants dynamiques. Ces voix du silence rythment la détermination de l'objet dynamique qui est lui-même une habitation du silence⁴. Chaque voix serait une *distentio* au sens de Saint-Augustin, c'est-à-dire une tension portée vers le passé, par réminiscence selon Herman Parret, et une tension portée vers le futur, par l'anticipation d'une voix à venir. L'objet dynamique du silence se construirait par une *distentio* narrative. Il y aura donc, dans ce chapitre sur le silence, une complémentarité entre, d'une part, les discours *sur* le silence et sur le rythme, plus théoriques comme celui d'Herman Parret (2002), de Langer (1953), de Bergson (1927, 1938), de Bachelard (1950) et de Saint-Augustin, et, d'autre part, le discours *du* silence qu'est le texte de *Vie secrète*. En somme, *faire silence* consiste à aménager un paysage sonore dont l'habitabilité permet une union exclusive entre les individus, union qui ne peut être montrée, qui ne peut être explicitée ou suggérée que par la *distentio* de la rythmique narrative.

1 Le silence au fondement du signe

Parler du silence est quelque peu paradoxal. Parler du silence, c'est déjà rompre le silence, c'est nier par le fait même ce dont on parle. De même que parler du silence en musique s'avère être un problème en soi puisque, de prime abord, le silence serait une négation du matériau musical. Qu'en est-il du silence en littérature? Dans *À l'ombre de la littérature*, Brian T. Fitch rapporte la surprise de Saint-Augustin lorsqu'il s'aperçut

⁴ Je tiens à préciser que le fragment n'est pas l'objet de ce chapitre, mais plutôt la rythmique qu'il permet de construire dans la narration.

qu'Ambroise lisait en silence, alors qu'à l'époque la lecture se faisait à voix haute. Si la lecture de Saint-Augustin consistait à faire entendre une parole, la lecture d'Ambroise, selon Fitch, consistait à écouter une voix. Le phénomène de la lecture silencieuse constituerait un « *simulacre de l'acte d'écouter* » (Fitch 2000:51) puisque, bien que la voix narrative soit silencieuse, le lecteur la reconstruit en lui prêtant les qualités de sa propre voix. L'acte de la lecture silencieuse conférerait à la voix narrative une certaine plénitude sonore, une certaine oralité, et ferait ainsi du texte un corps parlant distinct du corps lisant/écoutant⁵. Le texte ne serait pas fait que de graphèmes imprimés sur une feuille, il se construirait dans l'acte de lecture qui en ferait, suivant le raisonnement de Fitch, le simulacre d'une forme sonore. Le lecteur silencieux fait figure ici d'une personne qui écoute, faisant silence, percevant le texte comme une forme sonore plutôt que comme une *forme silencieuse*.

Comment alors représenter le silence en littérature? Mon hypothèse est que le texte littéraire se saisirait d'un espace sonore pour en faire d'abord un paysage sonore dont les qualités généreraient une voix. Il en irait ainsi du silence. On rencontre une apparente contradiction terminologique lorsqu'on cherche à définir le silence comme un espace sonore. On peut décrire positivement un espace sonore en termes de hauteur, de durée, de timbre et d'intensité. Est-il possible d'en faire autant avec le silence? Si un espace sonore est perçu par nos sens, qu'en est-il du silence? Le silence s'entend-il? Répondre à ces questions c'est également formuler une réponse au problème de l'opposition son/silence qui correspondrait à l'opposition abstraite présence/absence.

1.1 Deux instants de silence

L'énonciateur de *Vie secrète* pose dès l'incipit son rapport avec le silence: « Les fleuves s'enfoncent perpétuellement dans la mer. Ma vie dans le silence. Tout âge est aspiré dans son passé comme la fumée dans le ciel » (*Vie secrète*:9). Dans *Vie secrète*, ce mouvement de retour vers le passé, vers le silence, serait le propre de l'amour. En effet, le

⁵ Fitch précise que cette voix du texte, si elle se construit en collaboration avec la voix que lui prête le lecteur, demeure dans un rapport à la fois d'identité et d'altérité avec elle, puisque la voix du texte demeure malgré tout étrangère au lecteur. Mais cet autre du texte ne peut apparaître que dans le silence de la lecture. Ainsi, selon Fitch, ce serait le silence de la lecture qui fonderait l'altérité de la voix narrative.

texte de *Vie secrète*, bien que je le traite ici comme une sémiotique du silence, situe le thème de l'amour au centre du discours sur le silence.

Je vivais immergé dans l'autre monde. J'écrivais dans l'aube, dans le souvenir des rêves et des périples en voiture de la veille, profitant des vieilles images qui nous entouraient pour y leurrer mes désirs et pour y interroger le lien inquiet qui m'attachait de plus en plus à la part stupéfiante qui échoit à tous les hommes et à toutes les femmes sous le nom en latin assez niais et entièrement puéril de l'amour (*Vie secrète*:12)

Le récit qui inaugure le texte est le souvenir intime d'une relation amoureuse entre le narrateur et son professeur de musique du nom de Némie Satler. D'entrée de jeu, l'énonciateur insiste sur la nature fictive de son discours, en précisant que le nom de Némie Satler est faux, comme si une part de cette vie amoureuse devait rester secrète — plus tard, l'énonciateur renchérit en disant qu'il invente une scène pour faire vraisemblable. Cette relation amoureuse, ou cette rencontre amoureuse, a pris place au cours des classes de musique, alors que Némie était au piano et le narrateur au violon. Ce qu'enseignait Némie n'était pas la musique ni la technique musicale, mais le silence qui précède l'exécution.

Ce n'était point la technique qui était examinée dans l'enseignement que Némie Satler donnait mais l'attention elle-même, la possibilité de concentration et de jaillissement irrépressible au sein du silence. La technique était modifiée par cette concentration. Mais surtout le silence sur le fond duquel pouvait s'éployer la musique en était entièrement affecté, de façon presque dramatique. Le son surgissait dans le silence, du fond de l'instrument, comme le fait de naître. La terrible activité de naître. Un silence total. Puis comme un premier cri. (*Vie secrète*:66)

La musique serait ainsi à l'image du cri que l'enfant pousse à la naissance. Le silence qui précède la musique précéderait également le cri à la naissance, précéderait la voix. Faire silence c'est se préparer à jouer de la musique, à émettre le premier cri. J'intègre cette information à ma problématique: le silence d'avant la musique et d'avant l'acquisition de la langue deviendrait ici le fondement d'un signe dont la musique ou le cri serait l'interprétant, et dont l'objet resterait bien sûr à déterminer. Je poursuis. Dans *Tous les matins du monde*, autre texte de Quignard sur l'apprentissage de la musique, le narrateur dit que « tous les matins du monde sont sans retour » (*Tous les matins du monde*:107). Cette citation résume sans l'épuiser le projet d'écriture de Pascal Quignard. Encore faut-il l'interpréter. Le thème de la naissance est fondamental chez Quignard qui, sans se référer explicitement au discours

psychanalytique, décrit le passage irréversible du monde intra-utérin et silencieux vers le monde extra-utérin dominé par le langage. Le langage normé par une langue sous-tend une logique et un état d'esprit qui n'existe pas dans le monde intra-utérin. Le langage du monde extérieur est un langage d'ordre, de différences, de frontières, de limites, de découpage, de discrimination. La musique serait quant à elle la mémoire de l'autre monde. Elle aurait la particularité de conduire l'esprit dans un état maintenant oublié, de nous faire sentir maintenant le monde tel que nous le sentions avant l'acquisition d'une langue, au moment où nous étions dans « l'autre monde » qui n'est pas destiné à la vue et auquel le retour est interdit. L'extrait suivant tiré de *La haine de la musique* est très explicite sur le lien entre le langage musical et le monde intra-utérin où nous entendions avant de prendre la parole, où nous entendions avant de naître⁶. J'ajouterais même qu'alors nous faisons silence.

Il y a dans toute musique préférée un peu de son ancien ajouté à la musique même. Une mousikè au sens grec s'ajoute à la musique même. Sorte de « musique » ajoutée qui effondre le sol, qui se dirige aussitôt sur les cris dont nous avons soufferts sans qu'il nous soit possible de les nommer, et alors qu'il n'était même pas possible que nous en ayons vu la source. Des sons non visuels, qui ignorent à jamais la vue, errent en nous. Des sons anciens nous ont persécutés. Nous ne voyions pas encore. Nous ne criions pas encore. Nous entendions. (*La haine de la musique*:24)

La musique, dans l'oeuvre de Quignard, a la capacité de réveiller les morts⁷. De même, elle est « un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière » (*Tous les matins du monde*:114-115). Dans les deux cas, la musique nous convie à notre origine, c'est-à-dire au silence de l'écoute, au silence de l'*infans*⁸.

⁶ Je tiens à préciser que je ne reprends pas à mon propre compte cette idée d'un originaire du langage. Comme je l'ai indiqué au deuxième chapitre à propos de la langue d'origine chez Rousseau, j'interprète l'origine du langage comme une métaphore pour comprendre la priméité du silence qui est au fondement du mouvement sémiotique.

⁷ Fisette (1997) relève dans *Tous les matins du monde* la présence du mythe d'Orphée et dont Monsieur et Madame de Sainte-Colombe seraient les figures respectives d'Orphée et d'Eurydice. L'art du musicien consisterait ainsi à descendre aux enfers pour y chercher ceux qu'il a perdus et qu'il désire retrouver.

⁸ L'expression *infans* vient du verbe *fari* en latin qui veut dire parler, précédé de la particule négative *in-*, et signifie « celui qui ne parle pas ».

On ne jouait pas une sonate: on cherchait une idée perdue, qu'on avait oubliée, et qui était la pièce elle-même. À vrai dire, on ne cherchait pas un nom, un prénom, un visage ou une personne qu'on aurait oubliée mais un état que le langage avait divisé et qu'il ne pourrait pas reconnaître. (*Vie secrète:67*)

L'enseignement de Némie est le premier instant de silence dans le texte de *Vie secrète*. Le silence est l'instant qui précède le son de la musique ou le cri du naissant, ou encore l'aveu du sentiment amoureux. Le cours de musique ou plutôt le cours de silence donné par Némie était devenu le lieu de la rencontre amoureuse. Cette relation amoureuse était une relation adultère et ne devait pas être montrée en public. Cette vie amoureuse était une vie secrète, une vie qu'il ne fallait pas révéler, pas même aux amoureux eux-mêmes. Cet amour devait se vivre dans la nuit et dans le silence; ni vu, ni entendu. Le silence devenait une posture amoureuse et faisait en sorte que les amoureux se retiraient de cette institution sociale qu'est le langage. C'est à l'exclusion du langage et à l'exclusion de la communauté que les amoureux se rencontrent et s'étreignent.

Or l'amour, c'est cela: la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance. (*Vie secrète:93*)

Le silence n'était pas seulement une interdiction de révéler publiquement l'amour; il était aussi de mise entre les amoureux, car le langage entre eux était belliqueux, les forçait à s'expliquer, à se rendre des comptes, à reprendre une phrase anodine laissée inachevée. Le langage, plutôt que d'unir les amoureux, les isolait l'un contre l'autre. Alors, le silence devient une négation du langage et une possibilité de s'unir, comme le laissent entendre les deux extraits suivants:

En refusant de nous expliquer désormais, nous éviterions peut-être de nous empêtrer dans les filets que dispose le langage, ses règles du jeu codées, puérides, scolaires, agonistiques, rhétoriques, autoritaires, démonstratives. Nous nous dégagerions du piège où le rapport de forces des savoirs et la guerre de position des âges prenaient insensiblement le pas sur la transmission de l'émotion, c'est-à-dire sur l'influence directe de la sensation de la pensée. (*Vie secrète:73*)

Ce refus de toute révélation à nous-mêmes et aux autres de ce que nous vivions absorba dans sa nuit les rôles, les modes qui avaient cours à l'époque, les fidélités requises ou attendues, nos âges. Némie ne me parlait plus de ses enfants, de son mari, de sa vie, de la musique: peu importait. Je découvris quelque chose d'autre et il en fut de même, à l'évidence, pour elle-même. Délestés du langage, nous étions de plus en plus perspicaces sur le degré de sincérité ou de présence de nos corps à nous-mêmes; nous ne mentionnions plus; la peau entre nous s'était désépaissie; nous ressentions ce que l'autre ressentait avec une subtilité dont je ne puis donner la mesure. (*Vie secrète*:88)

Voilà donc les deux instants de silence qui, dans le texte de *Vie secrète*, sont au fondement de la réflexion sur la musique, la littérature et, bien sûr, l'amour. Le premier instant de silence est l'instant d'avant le langage, d'avant la naissance même, que la musique nous convierait à revisiter. Le deuxième instant est celui de la rencontre amoureuse, celui qui permet aux amoureux de se rapprocher tout en s'isolant du reste du monde. Ces deux instants s'opposent l'un à l'autre: le premier est à l'origine du langage, un *faire silence* inaugural, le second est une négation du langage, un *se taire*, un refus de la parole qui coupe « l'herbe sous le pied au langage plus fort que l'âme » (*Vie secrète*:72). Je vais, dans les prochaines rubriques, faire la distinction entre *se taire* et *faire silence*. J'argumenterai que *se taire* est une réponse ou une action reportée, une sortie indéfiniment retardée d'un signe alors que *faire silence* peut être perçu comme un engagement dans le mouvement de la sémiologie. En ce sens, *faire silence* est sémiotiquement moins avancé que *se taire* puisqu'il appartient à la catégorie phanéroscopique de la priméité, tandis que *se taire* appartient à la secondéité. *Faire silence* crée un espace esthétique alors que *se taire* est l'exercice d'un jugement moral. *Le faire silence* devient un *se taire*. La rencontre amoureuse, rendue possible par un *faire silence*, devient seconde mais ne doit pas être dite.

1.2 La négativité du silence

Le silence est de prime abord une négativité, une absence de son, un « non-être sonore ». Il serait l'antithèse du son, « le contraire du langage » (*Tous les matins du monde*:114), l'annihilation de toute esthétique qui, depuis l'époque classique, n'existe que comme positivité. En sémiologie musicale, le silence n'est qu'une durée avant et après un son et ne fait pas partie du système musical, lequel repose sur un rapport de hauteur entre les sons. Il n'existe pas de rapport de hauteur entre une note et un silence, ni entre deux silences, puisque le silence n'a pas de hauteur. Il en va de même pour le système linguistique qui,

suivant la définition de Saussure, intègre les éléments sur la base de leurs ressemblances et de leurs différences. Le silence, s'il s'oppose négativement à tous les éléments du système linguistique, ne ressemble à aucun élément du système et il en est donc rejeté. Exclu des systèmes musical et linguistique, le silence s'oppose négativement à la totalité de ces systèmes ainsi qu'aux formes esthétiques comme la musique et la littérature. Non seulement le silence serait une violence faite au code, mais il serait également une sape de la communication, de l'interaction verbale, la ruine de nos sociétés que fonde le langage. Le silence a tout pour terroriser le musicien, l'écrivain, le linguiste. En cette ère de la communication, toute rencontre qui s'enlise dans le silence est considérée comme un échec. Le couple contemporain ne survit pas au silence. Le silence est la mort du couple, la mort de la famille, la mort de la société. Le silence est morbide. Dans *Le paysage sonore*, R. Murray Schafer écrit:

L'homme moderne, qui craint la mort comme personne ne l'a crainte avant lui, fuit le silence pour nourrir son imagination de vie éternelle. Dans la société occidentale, le silence est négatif. Il est vide. Dans la communication, il signifie rupture. Si l'on n'a rien à dire, l'autre parlera, d'où la loquacité contemporaine, que prolongent les caquetages technologiques en tout genre. (Schafer 1979:350)

Le silence est un défi lancé à la sémiotique, car le silence, s'il signifie quelque chose pour quelqu'un, serait un signe dont le fondement serait une négativité, le néant, et ne serait pas senti d'emblée. Plus encore, le silence n'est même pas un phénomène. La sémiotique doit répondre à ce problème: le silence est de prime abord une négativité du son et devient une positivité lorsqu'il est interprété comme un paysage sonore, c'est-à-dire lorsqu'il avance dans le mouvement de la sémiologie. Le silence ne se ferait sentir ou n'apparaîtrait à la conscience qu'après-coup, que lorsqu'il a été reconnu comme un paysage sonore. Or, un signe se fonde sur des qualités sensibles et, jusqu'à maintenant, tout porte à croire qu'il n'y a pas d'esthésie du silence.

1.3 Sentir le silence

Dans un chapitre sur « Le son et le silence de la voix », Herman Parret distingue deux catégories de silence, le silence disjonctif et le silence conjonctif. Le premier est « totalement détaché de toute sonorité vocale » alors que le deuxième « est de par son essence globalement

déterminé par sa relation à la sonorité vocale » (2002:75). La première catégorie contient deux conceptions métaphysiques du silence: « la conception biblique du silence en tant que créativité et la conception ontologique du silence en tant que *vérité* » (Parret 2002:75). Le silence est hors temps puisque c'est à partir de lui que le monde se crée et que c'est dans ce même silence que le monde s'achève. Parret écrit à propos de la conception biblique du silence que « *Dieu est silence*, pour les Juifs, les chrétiens, les musulmans; et la Kabbale juive est allée le plus loin en proposant que le Nom divin implique la notion silencieuse de l'Infini » (Parret 2002:75). Le silence est ce fond qui n'a ni début ni fin et sur lequel viennent s'apposer des instants de parole et de musique créateurs de temporalité. Le silence dans son infinie grandeur est à la fois créateur et sépulcral. À partir de cette conception métaphysique du silence, on peut comprendre pourquoi le silence s'exclut de toute considération sémiotique: le silence de la métaphysique n'est pas temporel. Or, la temporalité, selon Parret, semble être la condition pour que ce qui s'offre à l'audition, ou plus généralement aux sens, puisse être considéré comme une forme sémiotique. Parret aborde brièvement une position métaphysique, qu'il ne partage pas, qui fait du silence l'expression de la vérité. La parole est toujours fautive puisqu'elle n'exprime que partiellement la vérité, comme s'il existait une vérité en dehors du langage, indépendamment de toute forme sémiotique⁹.

Parret présente ensuite une tout autre conception du silence, une conception pragmatique. Il ne s'agit pas d'un silence transcendant, extérieur au langage, mais d'un silence à même le langage, un silence qui remplirait une fonction dans le langage. Parret parle alors d'un silence conjonctif. Il existerait des normes conversationnelles du silence. Parret distingue ainsi deux types de silence dans la communication soit le silence « *institutionnellement imposé* », le silence aux funérailles, à la bibliothèque par exemple, et le silence « *interactivement négocié* » comme le silence de celui qui consent à quelque chose. Ces silences relèvent bien souvent de l'éthique ou du politique: ne fait silence ni ne rompt le silence qui veut. Certaines mœurs religieuses interdisent le droit de parole aux femmes qui se retrouvent ainsi condamnées au silence. Certaines mœurs politiques n'hésitent pas à

⁹ Cette capacité d'exprimer la vérité est également attribuée à la musique qui, comme le silence, n'affirme rien et, conséquemment, ne peut mentir.

censurer, à bâillonner ou à guillotiner l'opposition afin de s'engager dans une direction dictée par une idéologie. Les silences disjonctifs sont, selon Parret, « *des actes de se taire* »¹⁰. Ce silence décrit ici par Parret est, bon gré mal gré, une voix retenue.

Si le silence est un *acte de se taire*, c'est-à-dire une voix volontairement ou non retenue, il peut aussi devenir un *art de se taire*. En rhétorique, par exemple, le silence peut devenir éloquent dans la mesure où il rend plus probante une situation que ne pourrait le faire le langage. À ce sujet, l'abbé Dinouart, auquel se réfère Parret, a écrit dans son traité sur *L'art de se taire* qu'on se tait pour *signifier* quelque chose. Parret ajoute à sa lecture de Dinouart que le silence est un instant au cours duquel la suspension de la parole ferait apparaître les corps des interlocuteurs ainsi que la situation de la communication. Le silence deviendrait ainsi une esthétisation de l'échange verbal.

Avant de commenter cette dernière citation, je voudrais poursuivre sur la question de l'esthétique du silence. Si Parret reconnaît une intensité au silence, c'est la durée du silence qui retiendra davantage son attention, car « la *durée* interne du silence nous mène rapidement et directement vers l'esthétique des silences » (Parret 2002:82). Ainsi, Parret propose une classification des silences en fonction de leur temporalité. Il y aurait trois classes de silence: le *silence intervenant* qui est un silence qui interrompt la chaîne sonore de la parole (les hésitations, par exemple), le *silence enchâssant* qui est le silence précédant et suivant la parole et le *silence sous-jacent* qui « 'accompagne' n'importe quelle chaîne sonore comme son horizon » selon la « pathémisation de la voix » (Parret 2002:83). Ce dernier silence est un « silence intime [...] qui rend au son de la voix sa musicalité et, en fin de compte, son esthétique » (Parret 2002:83). Le silence a la caractéristique de n'être senti que comme une durée. Le silence peut précéder, suivre et accompagner la chaîne sonore de la parole. Une esthétique du silence ne serait possible, toujours selon Parret, qu'à l'intérieur d'une pragmatique du silence dans l'échange verbal. Cette pragmatique du silence étudierait le silence comme une durée, comme une suspension momentanée de la parole qui permettrait ainsi aux interlocuteurs de sentir la présence des corps parlants.

¹⁰ On se rend tout de suite compte du problème que rencontre un discours sur le silence: littéralement parlant, l'expression *acte de se taire* est paradoxale puisque *se taire* consiste justement à ne pas agir.

Faire silence 200

La temporalité du silence est une discontinuité temporelle de la chaîne sonore [qui] force l'interlocuteur à « vivre » le dialogue ou la conversation, non plus seulement avec la sensorialité auditive, mais surtout, en période de silence, avec les autres canaux sensoriels, parfois combinés. (Parret 2002:82)

Le silence selon Parret se ferait sentir en tant que durée dans la chaîne sonore de la parole. Il perd toute fonction en dehors de la parole dont les normes conversationnelles gèrent la durée et l'interprétation du silence discursif. Le silence musical, comme le premier instant de silence dans *Vie secrète*, serait conjonctif. Le silence, en soi, peut-il être perçu ou même existe-t-il s'il n'est pas intercalé à l'intérieur de la parole? Parret ne répond pas explicitement à cette question. Il penche plutôt en faveur de l'abbé Dinouart pour qui le silence se donnerait davantage à voir qu'à entendre.

L'expressivité du corps, dans les gestes, les yeux, le visage, l'éloquence muette, l'éloquence en deçà de l'énonciation verbale, est en parfaite concordance avec le silence de la parole. Conception conjonctive et interactive du silence, on l'a vu, mais conception pleinement *corporelle* également: le silence se lit dans les yeux plus qu'il ne s'entend. Le silence se *voit* plus qu'il ne s'*entend*. (Parret 2002:81, les italiques sont de l'auteur)

Pour Parret, le silence, s'il est une négativité pour l'ouïe, est en revanche une positivité pour le regard. Le silence est senti comme une durée au cours de laquelle l'espace sonore de la communication se révèle aux interlocuteurs. Selon Parret, le silence, aussitôt qu'il est senti, changerait la modalité de la conversation, qui passerait de l'audible au visible. Dans le silence, toujours selon Parret, ce serait les corps des interlocuteurs qui parleraient à l'aide de gestes et d'expressions faciales. Dans le silence, nous deviendrions sourds et nous parlerions une langue signée. Le silence chez Parret est un *se taire* et participe à la vie diurne. Or, le silence dans *Vie secrète* se confond avec la nuit: « On y éteint le langage jusqu'à s'empreindre de la nuit qui le précède » (*Vie secrète*:74). Je ne partage pas le changement de modalité que propose Herman Parret. Pour moi, le silence appartient à l'audible. La prochaine rubrique propose une définition du silence qui serait non plus une absence de son, mais plutôt mémoire et promesse d'un paysage sonore.

1.4 Le paysage sonore comme objet immédiat du silence

Le silence a une durée. Il a aussi une intensité qui serait inversement proportionnelle à l'intensité d'un paysage sonore. Ainsi, Vladimir Jankélévitch distingue la musique de Debussy et de Fauré, de la musique allemande, en faisant ressortir la faible intensité de la musique française, comme si, selon lui, elle se faisait silencieuse. Le silence partage avec le son la durée et l'intensité. La hauteur, comme je l'ai mentionné, échappera à jamais au silence. Le silence ne peut avoir de timbre puisqu'il n'est émis par aucun corps. On ne pourra jamais parler, suivant l'expression de Roland Barthes, du « grain » du silence. Définir le silence comme l'antithèse de l'espace sonore, c'est encore affirmer la négativité du silence, c'est encore opposer le silence au sonore.

Dans un essai, dont la disposition graphique du texte ressemble étrangement au *Coup de dé* de Mallarmé, le compositeur américain John Cage écrit que le silence n'existe pas, qu'il n'y a pas de degré zéro sonore, il n'y aurait que des attentions détournées du son. Cage tire cette conclusion d'une visite qu'il a faite d'une pièce insonorisée conçue par des ingénieurs qui cherchaient le silence absolu. Enfermé dans cette pièce, Cage pouvait entendre deux sons. Les ingénieurs lui ont dit qu'il entendait alors son système nerveux et son système circulatoire.

There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music. (Cage 1939:8)

Pour John Cage, tout son dans le monde est un son musical. Le silence n'existe pas, il n'y a que des déficits d'attention. Nous vivons en permanence dans le son¹¹ ou, ce qui revient au même pour Cage, nous vivons en permanence dans la musique. L'expérience de la

¹¹ La notion de *paysage sonore* de R. Murray Schafer est tout à fait cohérente avec cette conception musicale chez Cage d'un monde comme paysage sonore.

pièce insonorisée et la conclusion qu'il en a tirée ont été déterminantes pour l'esthétique de John Cage. L'aboutissement de cette expérience a été l'écriture de *4 minutes 33 secondes*. Il n'y a aucune note sur la partition divisée en trois mouvements et dont la durée totale est 4 minutes et 33 secondes. Le ou les musiciens¹² se mettent en position de jouer de leur instrument, tournent les pages de la partition pour marquer les changements de mouvement, puis prennent une position de repos à la fin de la pièce. Cette pièce silencieuse n'est pas un *se taire* de la part des musiciens, n'est pas un refus de parler ou d'exprimer quelque chose, n'est pas un retrait de la société, ni une subversion du langage musical, elle est un *faire silence* qui doit être interprété comme un paysage sonore. *4 minutes 33 secondes* offre aux auditeurs l'opportunité unique d'écouter le paysage sonore dans lequel ils se trouvent et de prendre conscience que le silence absolu n'existe tout simplement pas. Je rapporte ici la description que le pianiste Larry J. Solomon a fait de *4 minutes 33 secondes* lorsqu'il l'a jouée en 1973.

At the outset of the first movement, as I sat in silence, the hall was very quiet. The audience, of course, was expecting the usual performance ritual. I was supposed to play something, make sounds. But when this didn't happen, one could actually feel the tension building in the hall. It was like a long silence during a phone conversation. The first movement is the shortest, only about a half minute, but it seemed much longer. I would say that the first movement had a defined shape and content. It was very quiet "silent" some would say, with increasing tension and a climax near the end.

I closed the keyboard lid and turned the page to the second movement, evoking a few chuckles. On opening the lid to begin the second movement, the mood changed. The crowd was now more relaxed, and aware that it was meant to be this way. The tension curve dropped dramatically. This movement was calm, quiet, with occasional sounds from the audience a giggle here, a whisper there. Conversations were punctuated by quiet moments. Sounds were heard from outside the hall. This movement is the longest, about 2.5 minutes, but it actually seemed shorter than the first, and definitely more relaxed, now that people knew what to expect. The lid was closed again, and another page was turned. Lid open third movement. This movement had its own character as well. People were now participating freely, with contrapuntal conversations, giggles, whispers, coughs, and other sounds. No one left the hall. They were clearly enjoying it. The movement seemed to be of a light, airy character, the fastest of the three. (Solomon 1998)

Dans le *faire silence* de l'interprète, la musique venait des auditeurs, de la salle de concert, de ce qui était à l'extérieur à la salle de concert. Tout son émis pendant ces 4 minutes et 33 secondes était de la composition de John Cage. La description qu'en fait

¹² La pièce est plus souvent jouée au piano.

Solomon semble même suggérer la vitesse et l'humeur de chacun des trois mouvements: le premier mouvement avec cette tension croissante pourrait être un *allegro sostenuto assai*, le deuxième mouvement avec cette détente soudaine est un *andante ma non troppo*, finalement le dernier mouvement pourrait certainement être un mouvement rapide de danse, un *scherzo* ou un *rondo allegro con spirito*, auquel tout l'auditoire participe. Il faut retenir de l'enseignement de Cage que le silence est peuplé des sons du monde. Le silence devient un paysage sonore intimement lié au lieu où les corps sont à l'écoute. En fait, le silence est un espace virtuel qui épouse la salle de concert, occupant tout l'espace et même au-delà pour se fondre au paysage sonore et le *faire entendre*. Cage écrit à ce propos: « I write in order to hear; never do I hear and then write what I hear » (Cage 1939:169). Le *faire silence* de 4 minutes 33 secondes correspondrait, selon John Cage, à se *faire entendre*. Le silence fait entendre un paysage sonore à la condition qu'il y ait un officiant, c'est-à-dire quelqu'un pour *faire silence* avec tous les autres. Cet officiant a une fonction très précise, voire nécessaire, à l'avancée du silence dans le mouvement de la sémiose, puisqu'il agit ici comme interprétant immédiat du silence. C'est l'action de l'officiant, son *faire silence*, qui fait du silence un paysage sonore¹³. Le paysage sonore est l'objet immédiat du silence, il y est virtuellement présent. C'est le travail de l'interprétant immédiat, cet officiant qui *fait silence*, qui consolide la relation entre le silence et le paysage sonore.

Faire silence fait apparaître aux oreilles de tous le paysage sonore qu'on habite, mais auquel on est rarement sensibles. Il nous met à l'écoute de notre habitat sonore, nous permet de prendre conscience au fait que nous habitons un paysage sonore et que nous sommes pour partie responsables de son aménagement. C'est alors, une fois qu'on a reconnu un paysage sonore au silence, que l'on détermine une façon d'habiter ce paysage sonore, que l'expérience esthétique du silence génère une conscience éthique du paysage sonore¹⁴.

¹³ Quand un chef d'orchestre, lors d'un concert, dirige l'orchestre, agit également, pour l'auditoire, comme interprétant immédiat de l'oeuvre musicale.

¹⁴ C'est en ce sens que *faire silence*, défini comme un *faire entendre*, peut conduire à une position éthique comme celle de R. Murray Schafer. Ce *faire silence* nous fait prendre conscience que des sons nuisibles ne nous dérangent plus, qu'on détourne notre attention de ces sons gênants et envahissants, qu'on accepte d'habiter un espace sonore insalubre. La réappropriation du paysage sonore que souhaite Schafer doit nécessairement passer par ce *faire silence* dont l'officiant serait le musicien.

Faire silence 204

Faire silence situe l'écoute au centre d'une sémiotique du silence, contrairement au *se taire* qui est une privation de l'ouïe, une frustration de l'écoute. Écouter le silence, c'est se préparer à écouter tous les sons possibles, toutes les voix possibles. On peut lire, dans *La haine de la musique*, que « le silence ne définit en rien la carence sonore: il définit l'état où l'oreille est le plus en alerte » (*La haine de la musique*:134). L'écoute fait du silence une positivité, car le silence n'est pas une privation de l'ouïe ni une suspension de la parole ou de la musique. Le silence n'est pas un *se taire*, il est cet instant où nous sommes le plus à l'écoute. Dans le son comme dans le silence, nous écoutons. C'est peut-être là le point commun entre les deux instants de silence de *Vie secrète*: le silence d'avant la musique et le silence de la rencontre amoureuse révèlent la posture d'un corps à l'écoute, comme le suggèrent les deux prochains extraits correspondant à chacun des deux instants de silence ou aux deux instants de l'écoute.

Le premier instant de silence est l'écoute à l'origine de la musique:

La source de la musique n'est pas dans la production sonore. Elle est dans cet Entendre absolu qui la précède dans la création, que composer entend, avec quoi composer compose, que l'interprétation doit faire surgir non pas comme entendu mais comme entendre. Ce n'est pas un vouloir dire; ce n'est pas un vouloir se montrer. C'est un Entendre pur. (*Vie secrète*:59)

Le deuxième instant de silence est l'écoute de l'autre dans la rencontre amoureuse:

Si parler est un moyen d'investir autrui et d'en coloniser la maison intérieure, la cavité intérieure — l'âme — avec sa pensée, par une substance presque immatérielle de soi, on ne peut envisager de s'approcher de l'autre en parlant de soi à son oreille. Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre. Seul le silence permet de contempler l'autre. En se taisant ni l'un ni l'autre ne se retranchent derrière sa pensée ni ne posent le pied sur le continent de l'autre patrie. Dans le silence, devenant un étranger devant un étranger, ils deviennent intimes. Cet état est celui de l'étrangeté intime. Dans la vraie étreinte on découvre que le corps parle une langue étrangère extraordinairement mutique. En parlant on ne la comprend pas. Mais si on l'écoute, on apprend l'autre. (*Vie secrète*:86)

Faire silence, c'est convier les autres à partager son écoute, c'est faire une écoute commune du silence pour en faire un paysage sonore habité par tous. Faire silence, c'est reconnaître l'*habitabilité* du paysage sonore, c'est-à-dire notre manière possible d'agir et

d'être dans le silence. Dans *Rhétorique spéculative*, écouter la parole de l'autre, c'est être en proie à l'autre, c'est se réduire à l'esclavage alors que, dans *La Haine de la musique*, ouïr c'est obéir. Dans *Vie secrète*, au contraire, *faire silence*, c'est libérer l'écoute de la prédation, car il n'y a pas de *Je* qui transcenderait un *Tu*. *Faire silence*, c'est arracher les individus de l'institution sociale qu'est la langue, c'est fonder une nouvelle relation entre les individus; une relation exclusive. Cette relation, parce qu'elle se vit à part des autres, est plus ancienne que la société: la relation amoureuse, par exemple, dans laquelle les corps se confondent. Ainsi, dans *Vie secrète*, *faire silence* construit le paysage sonore de l'adultère qui est une relation asociale parce qu'elle contrevient aux normes, aux moeurs dominantes. *Ce faire silence* est un rapt, un enlèvement, un déracinement ou un décentrement du milieu conjugal et familial, du milieu social¹⁵. Si l'enseignement musical de Némie consiste à *faire silence*, alors la « musique évoque l'adultère. Chaque adultère est une sonate merveilleuse car l'essentiel de l'audition est lié au guet qui naît dans le silence » (*Vie secrète*:89). Cette citation n'est pas sans rappeler un passage de *La sonate à Kreutzer* de Tolstoï, dans lequel le narrateur est pris de démence croyant que sa femme commet l'adultère chaque fois qu'elle joue avec son partenaire de musique. La musique dans le texte de *La sonate à Kreutzer*, comme dans la littérature orale post-exotique, ou le silence dans *Vie secrète* devient un paysage sonore exclusif, habitable pour certains (les prisonniers, les amoureux), inhabitable pour d'autres (les jaloux, la société, les autorités carcérales).

Le silence est cet instant où nous prenons conscience que nous habitons un espace sonore. Je disais au troisième chapitre que l'habitabilité de l'espace sonore est une condition pour que celui-ci devienne le fondement du signe auditif, pour qu'on puisse lui conférer une voix. Il en irait de même pour le silence. *Faire silence* est un interprétant immédiat qui saisit le silence (au fondement du signe) pour en faire un paysage sonore, un objet immédiat. Dans *Vie secrète*, le faire silence des amoureux détermine le paysage sonore de l'adultère qui, lui, est une habitation possible du silence, c'est-à-dire une manière possible d'agir et d'être dans le silence. Dans *Vie secrète*, l'enseignement musical de Némie consiste à habiter le silence. L'habitabilité du silence a fait que le « silence cessa d'être un ' se taire ' ». Il devint un jargon

¹⁵ Dans la langue anglaise, on nommerait ce « faire silence » une « abduction ».

de sensations et de signes qui parvenaient à traverser la peau par la complicité du silence » (*Vie secrète*:84). Si le silence est un jargon de sensations, c'est qu'il est possible de lui conférer une voix. Le silence parle ou, du moins, comme je le montrerai dans les prochaines rubriques, le silence rend possible la voix. De quoi parlerait le silence? Si le silence peut être le fondement d'un signe, quelles en seraient les voix possibles?

2 Les voix du silence

La narration est un ensemble de voix appartenant au passé: des voix de morts, des voix fictives, des voix provenant de lectures antérieures. La narration est un ensemble de voix différentes qui ne durent que le temps d'un fragment. Ces voix qui parcourent le texte ne sont pas toujours identifiables individuellement. Elles s'y enchevêtrent; l'ensemble des voix comme texture est seulement perceptible comme texture puisque la cohésion du texte se fait comme en surimpression à la discontinuité des voix. On reconnaît une voix d'abord à son contenu narratif, à sa thématique, aux figures qu'elle évoque. Chaque voix suggère un contenu narratif différent, donne un argument de plus au discours rhétorique qui cherche à comprendre le silence de la rencontre amoureuse. Ainsi, une voix suggère que le silence serait une ombre portée au langage, une autre, celle de la Châtelaine de Vergy, suggère que le silence serait la condition de la rencontre amoureuse. Une autre encore, anonyme celle-là, répète sans cesse, obsessionnellement que l'amour fuit le langage et la société. Toutes ces voix parlent, argumentent, suggèrent, interprètent, et se taisent à tour de rôle. Elles s'enchevêtrent pour tisser des liens afin de constamment relancer l'argumentation¹⁶. Par exemple, la voix qui suggère que l'amour est asocial s'unit avec la voix qui suggère que la lecture est un *co-ire* (un *aller avec*), dans une évocation du lecteur comme figure amoureuse. Dans *Vie secrète*, l'exclusivité de la relation amoureuse est à l'image de la relation entre le lecteur et le texte comme en fait foi cette métaphore: « Aimer: lire à livre ouvert » (*Vie secrète*:224). Lire, comme aimer, c'est se désocialiser, c'est être à l'écart des autres tout en étant avec quelqu'un.

¹⁶ Je dis « argumentation » parce que *Vie secrète* se présente comme une thèse sur l'amour qui n'aboutit pas, puisque la rhétorique qui sous-tend la démonstration multiplie indéfiniment les hypothèses et les arguments. La rhétorique de *Vie secrète* ne s'en tiendrait qu'à l'étape de l'*inventio*, suivant la rhétorique classique.

Lire et aimer sont des connaître qui renversent le savoir, c'est désobéir à ce qu'il faut attirer ou penser, c'est se désenclaver de la famille ou du groupe. C'est s'asocialiser par rapport à la norme tout en pénétrant dans la communauté morte de ceux qui ont écrit en lui contrevenant. C'est se déséduquer à l'aide d'un mort. Celui qui pense en lisant et celui qui pense dans le livre se rencontrent dans le surgissement d'une pensée sans tyrannie, d'une pensée libre à deux. Page après page la rencontre de pensée se fait naissance d'un transport de pensée autre, sans emprise, désintéressé au pouvoir dont elle jouit. (*Vie secrète*:431)

La posture narrative de *Vie secrète* est précisément celle d'un lecteur¹⁷. Lire, aimer et faire silence sont une seule et même posture. Alors, la narration ne s'offre pas comme un *dire*, mais comme un *faire silence*¹⁸, « une mise au silence du langage » (*Vie secrète*:222). Dans *Pascal Quignard le solitaire*, Chantal Lapeyre-Desmaison décrit l'énonciation quignardienne comme un soliloque qu'elle entend comme le « lieu du seul » (Lapeyre-Desmaison 2001:17). Dès lors, Lapeyre-Desmaison relève un paradoxe entre la volonté affirmée de s'isoler dans le silence et la multiplication de la parole par de nombreuses citations qui peuplent le texte de *Vie secrète*.

Paradoxe enfin: ce choix de la contamination des voix des autres et du monde pour se dire seul. Il est le lieu même du soliloque si l'on entend ce mot comme parole sans fin cherchant à épuiser l'autre, à s'épuiser de l'autre, comme oeuvre de lecteur enfin. (Lapeyre-Desmaison 2001:19)

Ma lecture de *Vie secrète* diffère de celle de Lapeyre-Desmaison: si l'énonciation de *Vie secrète* est une parole sans fin, c'est parce qu'elle cherche non pas « à épuiser l'autre », mais plutôt à relancer indéfiniment une réflexion en écoutant la voix de l'autre, c'est-à-dire en faisant silence *avec* l'autre. La réflexion sur l'amour, par exemple, se fait *avec* Stendhal, celle sur la fascination *avec* les Romains, celle sur le silence *avec* Madame de Verdy, et celle sur la musique *avec* Couperin. Lire, dans *Vie secrète*, c'est *aller avec* l'autre (du latin *co-ire*). De plus, la lecture y est une communication sans parole, une énonciation silencieuse: « la lecture est une régression très étrange à l'état de l'audition avant la voix » (Pascal Quignard dans Lapeyre-Desmaison 2001:72). Dans *Vie secrète*, l'énonciation n'est donc pas un soliloque, comme le prétend Lapeyre-Desmaison, ni même un dialogue, mais, à l'image

¹⁷ Il est difficile de passer sous silence que Pascal Quignard se définit lui-même comme un lecteur, non comme un écrivain.

¹⁸ La formule rappelle celle de Austin « Quand dire c'est faire », mais ne s'inscrit pas dans la problématique de la performativité de Austin, laquelle est hors de mon propos.

de 4 minutes 33 secondes de John Cage, un *faire silence* qui permet à la voix de l'autre d'être lue et de se faire entendre. Le *faire silence* de l'énonciation est polyphonique. *Faire silence* est la posture narrative nécessaire pour que la parole de l'autre se multiplie dans le silence.

Vie secrète est un inventaire de voix, au sens de l'*inventio* en rhétorique classique, qui n'est pas encore délimité et dont la *dispositio* n'est pas non plus déterminée, d'où l'apparence fragmentaire du texte. Ce serait peut-être ça la rhétorique spéculative: une argumentation non encore ordonnée et davantage suggérée par une pluralité de voix dont la signification serait davantage littéraire que philosophique ou métaphysique¹⁹. En ce sens, la rhétorique spéculative, qui est le mode narratif de *Vie secrète*, répondrait au principe pragmatiste voulant que la signification ou encore le sens de toute chose soit dans la totalité des actions possibles. Or, la totalité des actions possibles, dans *Vie secrète*, serait la totalité des voix susceptibles de s'incarner pour se faire entendre de la parole. La narration de *Vie secrète* est un *faire silence* qui agit d'abord comme un interprétant immédiat qui se saisit du silence pour en faire un paysage sonore. Ce dernier génère l'ensemble des voix narratives qui interprètent l'habitabilité du silence, c'est-à-dire les manières possibles d'être et d'agir dans le silence, lesquelles constituent l'objet dynamique de *Vie secrète*. L'habitation du silence, dans *Vie secrète*, est celle du rapport amoureux, du rapport mère-enfant, de la lecture; elle est l'objet dynamique des voix narratives et n'est pas donnée d'une manière formelle et structurée par la narration. Cette habitation est toujours donnée partiellement, par à-coups. L'habitation se dessine mais nous échappe lorsqu'on vient pour en saisir le dessin. Il y a une iconicité du silence, c'est-à-dire qu'il y a une totalisation de l'objet dynamique par la multiplication et la fragmentation des voix, qui agissent comme des interprétants dynamiques tantôt affectifs, tantôt énergétiques, tantôt logiques du silence. La narration est un passage entre les trois catégories d'interprétants dynamiques; et, ce faisant, elle fragmente ou pluralise l'objet dynamique qui, bien qu'on sente ce qu'il pourrait être, n'est pas un objet stable et monolithique et échappe à toute tentative de le circonscrire, comme l'objet dynamique de la musique.

¹⁹ Ce qui signifie, selon la terminologie de la première sémiotique de Peirce, qu'il y a dans *Vie secrète* une prédominance de la priméité sur la tercéité.

Le faire silence narratif, comme celui de la rencontre amoureuse, et celui de la lecture, n'est pas le symptôme de quelque chose qui serait ineffable, pas plus qu'il n'exprime l'inavouable. Ce faire silence serait plus justement le silence d'avant la parole, le silence de l'*infans* qui est également le silence de la relation amoureuse avant que celle-ci ne soit déclarée, qui annonce la naissance d'une voix.

Voici une thèse peu mise en avant: il y a une union rhétorique et non physique chez les amants. Cette *unio* n'est pas *ineffabilis* mais *infantilis*. Cette *unio rhetorica* est la langue infantile des amants, la langue silencieuse, la langue régressive (néotène, infante). (*Vie secrète*:275)

Le *faire silence* est celui d'une écoute ou celui d'une lecture qui, suivant le principe dialogique de Bakhtine, se prépare à relancer l'interaction verbale ou, en termes peirciens, à relancer le mouvement de la sémiose. Suivant ma propre thèse, cette avancée de la sémiose consiste à conférer au silence une voix dont l'action ferait parler le silence. Or, la particularité de l'énonciation de *Vie secrète* est qu'elle ne fait pas entendre une seule voix, mais un ensemble de voix qui s'enchevêtrent, se superposent et se succèdent. Aucune voix n'a l'ascendant sur les autres, car ces voix sont rythmées. En fait, la narration est une rythmique des voix du silence.

3 Le rythme des voix

Dans *Le paysage sonore*, Schafer écrit que la négativité du silence nous empêche de le concevoir comme un paysage sonore. Par contre, le silence est pleinement reconnu lorsqu'il précède ou suit un événement sonore, comme s'il devenait un point nodal dans le passage d'un paysage sonore à un autre.

La négativité du silence a fait de celui-ci [...] l'élément le plus chargé de virtualité. Parce que la musique représente l'ultime ivresse de la vie, elle est soigneusement placée dans un contenant de silence. Lorsque celui-ci précède le son, l'attente le rend plus vibrant. Lorsque le silence l'interrompt ou le suit, ce même silence résonne de ce qu'a été le son aussi longtemps que la mémoire le garde. Même obscurément, le silence est son. (Schafer 1979:351)

Au troisième chapitre, j'ai décrit le son comme un espace sonore qui, lorsqu'il est habité par celui qui écoute, devient un paysage sonore qui constitue l'objet dynamique du signe vocal. Alors que la musique est reconnue comme l'art par excellence du temps, j'ai

voulu insister sur ce fait que la musique est aussi l'art d'aménager l'espace sonore. Voilà que le présent chapitre sur le silence me force à tenir compte du temps car le silence semble *temporaliser le paysage sonore*. Tout silence serait l'annonce d'un changement d'habitude, selon Vladimir Jankélévitch, et tout espace sonore retournerait au silence qui l'avait annoncé.

Tandis que le silence initial est promesse... ou menace, le silence terminal désigne plutôt le néant auquel la vie fait retour: car la musique née du silence retourne au silence. [...] L'oreille mentale reçoit non seulement la confidence des choses révolues, mais aussi la prophétie des choses à venir et encore en instance, des choses promises, espérées et passionnément attendues. (Jankélévitch 1961:165, 187)

Le silence est « chargé de virtualité », il « est [une] promesse » d'un espace sonore, tout en étant également le dernier prolongement d'un paysage sonore antérieur. Il contient la totalité des paysages sonores à venir, et tous ceux que nous avons habités. Il est la mémoire qui nous fait agir au moyen de rituels, il est l'espoir qui nous fait retenir notre souffle, retenir notre geste ou qui nous fait *faire silence*. Le silence est vécu intensément *hic et nunc*, et son intensité vient du fait qu'il se tourne à la fois vers le passé et vers le futur. Cette double tension, cette *distentio*, au sens de Saint-Augustin, est un *faire silence* qui rythme le passage des voix dans le temps. Ainsi, l'avancée sémiotique de la voix ne se fait pas dans une plénitude sonore, suivant un courant continu, mais elle avance suivant un chemin discontinu, parsemé de silence.

3.1 Temps continu et temps discontinu

Le 20^{ième} siècle a ouvert une nouvelle problématique du temps et de la pensée, articulée à partir de cette composante musicale qu'est la mélodie²⁰. La musique est une métaphore du temps et de la pensée, lesquels ne se laissent pas observer directement. Plus encore, la musique s'est imposée comme une sémiotique du temps et de la pensée. Faire l'expérience de la musique c'est faire l'expérience du temps. Étudier les formes musicales, c'est aussi étudier nos manières de penser. Ainsi, l'affirmation de Jankélévitch selon laquelle « la musique est l'adverbe de manière de la pensée » n'est possible que depuis quelques décennies.

²⁰ On retrouve cette question dans des textes antérieurs comme *Le monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer.

C'est dans cette mouvance que, dans un chapitre intitulé « The image of Time », Suzanne Langer écrit que « la musique rend le temps audible » (1953a:110). Le son musical est une représentation ou, suivant l'expression de Langer, une « image du temps ». Si le temps est un mouvement, la description de ce mouvement n'a pas été constante au courant du siècle. Ainsi, pour Henri Bergson, « nous nous représentons tout changement, tout mouvement, comme absolument indivisible » (1938:158), la mélodie tout comme la pensée se meuvent dans le temps sans rencontrer de pause qui marquerait un changement. La mélodie et la pensée seraient, selon Bergson, en changement perpétuel. Cette continuité, ce mouvement « sans mobile », ce changement *sans que rien ne change* n'est concevable, selon Bergson, que s'il est représenté dans une logique de l'audible, que s'il est perceptible par l'ouïe, alors que le discontinu et le changement successif d'état ne sont perceptibles que par la vue. C'est la continuité et la plénitude mélodique qui, chez Bergson, servent de modèle à ce mouvement sans rupture de la pensée.

Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle: n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change? Ce changement se suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible. Sans doute nous avons une tendance à diviser et à nous représenter, au lieu de la continuité ininterrompue de la mélodie, une juxtaposition de notes distinctes. Mais pourquoi? Parce que nous pensons la série discontinue d'efforts que nous ferions pour recomposer approximativement le son entendu en chantant nous-mêmes, et aussi parce que notre perception auditive a pris l'habitude de s'imprégner d'images visuelles. Nous écoutons alors la mélodie à travers la vision qu'en aurait un chef d'orchestre regardant sa partition. Nous nous représentons des notes juxtaposées à des notes sur une feuille de papier imaginaire. Nous pensons à un clavier sur lequel on joue, à l'archet qui va et qui vient, au musicien dont chacun donne sa partie à côté des autres. Faisons abstraction de ces images spatiales: il reste le changement pur, se suffisant à lui-même, nullement divisé, nullement attaché à une « chose » qui change. (Bergson 1938:164)

Dans *La dialectique de la durée*, Gaston Bachelard critique cette « philosophie du plein et [la] psychologie [...] de la plénitude » (1950:1) de Henri Bergson. Sur le plan psychologique, Bachelard reproche à Bergson de faire de la durée une unité insécable, comme si l'âme ne pouvait « s'interrompre de sentir et de penser, que les sentiments et les idées se renouvell[ai]ent sans trêve à sa surface et chatoy[ai]ent, dans le flot de la durée, comme l'eau de la rivière ensoleillée » (Bachelard 1950:5). Bachelard ajoute que la continuité de la durée est construite, « elle ne se présente pas à nous comme une donnée immédiate » (Bachelard 1950:8), elle est restituée à partir de la discontinuité, à partir d'une

dialectique entre le plein et le vide, entre le son et le silence, entre l'action et le repos. Il s'ensuit que, pour Bachelard, à l'opposé de Bergson, nous ne percevons pas la mélodie comme une continuité ou comme une durée pleine mais, suivant un *principe d'atomisation*, comme un ensemble discontinu d'unités rythmiques.

Un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule une pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir. Et le devenir d'une pluralité est polymorphe comme le devenir d'une mélodie est, en dépit de toutes les simplifications, polyphone. La durée sonore est dialectique dans toutes les directions, sur l'axe de la mélodie comme sur l'axe de l'harmonie, dans son intensité comme dans son timbre. Les métaphores musicales seraient donc beaucoup plus propres à nous enseigner les dialectiques temporelles qu'à nous donner des images d'une continuité substantielle. (Bachelard 1950:124)

La mélodie, comme la pensée, est d'abord un rythme. Il en irait de même pour la narration de *Vie secrète* qui est discontinu non seulement parce qu'elle est fragmentée ou *atomisée*, mais surtout parce qu'elle est investie de voix provenant du silence qui parlent et se taisent, se répètent et se fusionnent. La narration est un rythme des voix du silence. L'objet dynamique de ces voix est discontinu et se construit après coup. En ce sens, la narration de *Vie secrète* serait une esquisse, au sens de Diderot, qui pourrait être définie ici comme le rythme du tableau²¹, d'une habitation du silence comme si, pour le dire à la manière de Diderot, la narration était l'âme du rhéteur qui se déployait librement dans la parole. C'est précisément ce que relève Bruno Blanckeman lorsqu'il écrit, à propos de *Vie secrète*, que « les intercalations, les approximations, les retouches, les bifurcations, les écarts, les ruptures, les esquisses, les esquives, caractérisent une démarche littéraire qui retrouve, dans cette progression par à-coups, la genèse électrique de la pensée » (Blanckeman 2000:136).

Dans *Vie secrète*, la narration prolonge le silence pour lui conférer non pas une voix mais une pluralité de voix. Pour pasticher Bachelard (1950:124) le devenir vocal du silence est « polyphone ». Le silence serait donc le fondement du signe vocal et, comme la musique par ailleurs, deviendrait une force à l'intérieur de la narration de *Vie secrète* en introduisant une discontinuité dans les voix narratives. Ainsi, comme je vais le démontrer dans les

²¹ Chercher le rythme du tableau, c'est chercher l'esquisse qui deviendra un tableau. Ainsi, l'esquisse serait visuellement un *faire silence*.

prochaines pages, c'est dans le rythme et dans la discontinuité des voix que la narration serait une esthésie du silence, qu'elle serait un *faire silence*.

3.2 Métrique versus rythmique

Il faut nuancer davantage la question du rythme. Il est facile de confondre la rythmique avec la métrique, avec le tempo, avec une mesure mécanique du temps. Le temps, dans une telle conception du rythme, se divise en temps forts et en temps faibles de même durée. La succession régulière et constante de temps forts et de temps faibles ne constitue pas une rythmique mais une métrique, une mesure calculée et contrôlée du temps. Il en est autrement de la rythmique. Le prochain extrait de *La haine de la musique* illustre la rythmique en reprenant l'exemple du *tic-tac* de l'horloge chez Bergson.

Les hommes qui habitent la France appellent *tic-tac* ce groupe sonore. Et c'est avec sincérité et presque de l'évidence qu'il nous semble que le temps entre le tic et le tac est plus court qu'entre le tac qui semble terminer le double battement et le tic qui paraît commencer le groupe suivant. (*La haine de la musique*:214)

Ainsi, la rythmique n'est pas une donnée métrique du temps, *tic - silence - tac*, il est plutôt une reconstruction de la chronométrie. Il y a un passage de la métrique à la rythmique qui est de nature sémiotique. La métrique est une donnée physique et objective alors que la rythmique est une sémiotisation de la métrique et une restructuration de la chronométrie fondée non plus sur une connaissance abstraite du temps, mais sur l'expérience esthétique du temps. Dans *Vie secrète*, le passage d'une voix à l'autre est véritablement une rythmique des voix et non pas une métrique.

3.3 Réminiscence de la voix

Selon Langer, est rythmique tout ce qui prépare la venue d'une tension future. La rythmique énonciative de *Vie secrète* est résolument orientée vers l'avenir, bien qu'elle repose sur des voix appartenant aux lectures passées, car elle est tendue entre une résolution et une nouvelle tension à venir. Bergson, auquel Langer fait longuement référence, a bien formulé la relation entre la tension et le futur.

Ce qui fait de l'espérance un plaisir si intense, c'est que l'avenir, dont nous disposons à notre gré, nous apparaît en même temps sous une multitude de formes, également souriantes, également possibles. Même si la plus désirée d'entre elles se réalise, il faudra bien faire le sacrifice des autres, et nous aurons beaucoup perdu. L'idée de l'avenir, grosse d'une infinité de possibles, est donc plus féconde que l'avenir lui-même, et c'est pourquoi l'on retrouve plus de charme à l'espérance qu'à la possession, au rêve qu'à la réalité. (Bergson 1927:7)

Cette description du rythme est complémentaire à celle proposée par Parret (1999, 2002) qui reprend les termes de *synesthésie* et de *réminiscence* chez Aristote pour décrire essentiellement le rythme comme une tension orientée cette fois-ci vers le passé. En effet, le rythme présupposerait une participation de la mémoire dont le contenu appartient au passé. Parret précise que « pour qu'il y ait souvenir, le temps lui-même doit être *perçu* en tant que temps » (Parret 1999:84). Or, la sensation du temps est possible, depuis Aristote, par *synesthésie* ou par fusion des sens.

Parret, suivant les travaux du psychologue Carl Stumpf, qui démontrent que l'analyse des sons simultanés est plus difficile que celle des sons successifs, retient qu'il y a une différence entre la fusion harmonique et la fusion mélodique des sons. Il distingue la jonction harmonique des sons, qui est le résultat d'un discours musicologique et acoustique, de la fusion mélodique des sons qui, elle, relève strictement de l'*aisthesis*. En effet, « la fusion mélodique, écrit Parret à la suite de Stumpf, requiert une temporalisation bien spécifique combinant la persistance des souvenirs et l'appel des attentes » (Parret 1999:79). Cette fusion mélodique des sons s'opère dans une logique de ressemblance entre les sons qui se succèdent. La ressemblance est construite par l'imagination du sujet à partir d'un rapport, d'une analogie entre des données sensibles. Parret résume ainsi la fusion mélodique en rapport au temps et à l'*aisthèsis koinè* d'Aristote: « Pour qu'il y ait fusion des sons dans la perception de la continuité mélodique, il faut donc une *mémoire* et une *attente*. L'expérience fusionnelle rend le temps *sensible* » (Parret 1999:80). Autrement dit, le son entendu et le son à venir se fusionnent et s'offrent du même coup à une expérience sensible du temps. C'est ainsi que Parret passe de la mélodie au rythme.

Le problème que rencontre Parret réside en la critique qu'adresse Bachelard à l'endroit de la plénitude mélodique de Bergson, dont la philosophie du rythme semble compromettre

l'esthétique de la mélodie. Parret propose alors que la mélodie et le rythme soient deux versants du temps musical, qui, selon Parret, constitue la « temporalité spécifique de la mémoire rythmico-mélodique » (Parret 1999:83) et dont le fondement philosophique serait esquissé chez Aristote par la notion d'anamnèse. Pour qu'il y ait anamnèse, explique Parret, lecteur d'Aristote, trois conditions doivent être remplies: 1) l'anamnèse repose sur des facultés motrices — la mémoire est activée par une suite de mouvements —, 2) elle se produit comme une inférence abductive — il y a une recherche de sensations passées — et 3) elle présuppose un *habitus* — la mémorisation se fonde sur une habitude. Parret affirme que ces trois conditions « font de la mémoire anamnésique [...] le lieu même du temps rythmico-mélodique » (Parret 1999:85).

La narration de *Vie secrète* pourrait être décrite comme une mémoire anamnésique. En effet, en passant de l'extrait 1a) à 1d), chaque voix présente une continuité discursive qui se fonde sur la mémoire des manifestations antérieures de cette même voix. Le passage d'une voix à une autre au cours de la narration se ferait sous le mode d'une fusion mélodique, c'est-à-dire à partir de la mémoire d'une manifestation passée et dans l'attente d'une manifestation à venir. Chaque nouvelle voix requiert une recherche des voix passées à partir d'une habitude que cette voix semble établir²².

3.4 Une *distentio vocale*

La rythmique de *Vie secrète* ne se fonde pas sur une métrique ou sur une composition de voix, mais sur l'enchevêtrement des voix. Je disais à la deuxième rubrique que l'on reconnaît une voix à sa thématique ou son contenu narratif. Les thèmes de l'amour, du silence, de la lecture, de la fascination, du désir et de la mort sont des thèmes récurrents dans *Vie secrète*, où l'énonciation est une succession puis une répétition non régulière de voix. Je prends pour exemple cette première série de quatre extraits qui fait entendre une voix qui parle du rapport de la mère au nourrisson.

²² Il y aurait une similarité entre cet enchaînement / enchevêtrement de voix, et les thèmes, au sens classique, d'une symphonie concertante, qui sont repris par différents instruments de l'orchestre.

- 1a) Nous ne nous éloignons jamais complètement de nos mères. Nous restons dans les jupes du temps, de la langue des premiers jours, des nourritures découvertes alors, des formes des corps et des expressions des visages subis dans ces premiers moments du monde en nous. Nous sommes comme les tortues — mais à l'égard non pas des îles du Pacifique mais des voix sopranos. Nous sommes comme les saumons aussi. Nos vies sont fascinées par l'acte où elles ont pris naissance. Par leur source. Par l'aurore. (*Vie secrète*:11)
- 1b) Mot de la Rome ancienne qui curieusement hèle l'attribut qui caractérise la classe des mammifères vivipares, apparus au cours de l'ère tertiaire, où se sont formées les conditions les plus singulières de notre destin. *Amor* est un mot qui dérive de *amma*, *mamma*, *mamilla*. Mammaire et maman sont des formes presque indistinctes. L'amour est un mot proche d'une bouche qui parle moins qu'elle ne tète encore spontanément en avançant ses lèvres dans la faim. (*Vie secrète*:13)
- 1c) Le nourrisson vivipare devant la chose qu'il mange est bouche bée. La mère ouvre la bouche alors qu'elle le fait manger sur sa chaise haute. Retrouver la sensation d'être bouche bée est le propre de la fascination la plus ancienne. Lèvres protruses, yeux extatiques, le mot des anciens Grecs *ekstasis* décrit le sortir de soi (le corps) et hors de l'instant (la succion future). En latin cette bouche de la mère qui s'avance et préforme l'ouverture des lèvres de son petit est le *amma* de l'*amor*. (*Vie secrète*:120)
- 1d) *Capere* est le verbe des chasseurs. L'amour captive, l'emprise capte, la langue capture, la dépendance familiale accapare comme les lèvres de la mère celles de l'enfant, ses regards son regard, l'aliment et enfin le curieux aliment nommé langage qui s'introduit lui aussi dans leur bouche et passe de lèvres à lèvres faite que nous puissions dévorer tout le jour. (*Vie secrète*:132)

Ces extraits présentent tous cette figure de la mère qui nourrit son enfant et qui, du même coup, lui apprend une langue. Voilà donc une suggestion offerte par cette voix qui revient dans ces quatre extraits: sorti du monde utérin, l'*infans*, c'est-à-dire celui qui est sans parole, en se laissant nourrir, ferait l'expérience d'une première forme amoureuse. Cette voix de la relation mère-enfant, ne se réduit pas à un extrait, elle est l'ensemble de ces extraits qui parcourent le texte. Le passage entre les diverses manifestations de cette voix pourrait se décrire ainsi: la voix est d'abord portée à l'attention puis elle passe dans la mémoire, dans le silence du passé. Lorsque cette voix est à nouveau portée à l'attention, parfois soudainement et de façon surprenante, il y a réminiscence d'une voix dont on connaît le contenu. C'est alors que se produit une *distentio* de l'énonciation: l'énonciation est à la fois le souvenir d'une voix et l'attente de ce qu'elle a de nouveau à suggérer. Le terme « *distentio* » vient de « *ditenditur* » que Saint Augustin présente ainsi dans ses *Confessions*:

Mais qu'est-ce donc que la diminution ou l'épuisement de l'avenir qui n'est pas encore? Qu'est-ce que l'accroissement du passé qui n'est plus, si ce n'est que dans l'esprit, où cet effet opère, il se rencontre trois termes: l'attente, l'attention et le souvenir? L'objet de l'attente passe par l'attention pour tourner en souvenir. L'avenir n'est pas encore; qui le nie? Et pourtant son attente est déjà dans notre esprit. Le passé n'est plus; qui en doute? Et pourtant son souvenir est encore dans notre esprit. Le présent est sans étendue, il n'est qu'un point fugitif; qui l'ignore? Et pourtant l'attention est durable, elle par qui doit passer ce qui court à l'absence. Je veux chanter un air que je sais par coeur: avant de commencer, mon attente se tend vers [*tenditur*] le tout du morceau; dès que j'ai commencé, tout ce que j'en détache pour le laisser tomber dans le passé subsiste aussi à l'état de tension dans ma mémoire. Alors toute vie de cette action mienne se trouve distendue [*distenditur*: elle est tendue dans deux directions] en *mémoire* par rapport à ce que j'ai dit et attente par rapport à ce que je vais dire. Et pourtant mon attention reste présente, elle par qui ce qui n'était pas encore passe à ce qui déjà n'est plus. Et à mesure que ce *geste* s'accomplit, la mémoire s'enrichit de tout ce que perd l'attente, jusqu'au moment où l'attente se trouve complètement épuisée, mon action étant achevée et passée tout entière dans ma mémoire. (Saint-Augustin, traduction citée dans Court 1997:174)

Dans le texte de *Vie secrète*, la *distentio énonciative* est une tension orientée à la fois vers le silence du passé et celui du futur. La réminiscence d'une voix relance le mouvement de la sémiose dans une nouvelle direction. Par exemple, en 1a), la voix suggère que nous sommes toujours liés à notre mère, en 1b) que sur le plan étymologique, l'amour vient du rapport entre l'enfant nourri et sa mère, en 1c) l'enfant, dont le corps se développe entièrement dans le corps de la mère avant d'en être expulsé, est fasciné par la nourriture qu'il s'appête à manger, en 1d), aimer est à l'image de manger: nous sommes fascinés²³ par l'autre qui s'offre en proie et dont la dévoration est une première forme de langage. Chaque voix avance par à-coups, comme le propose Blanckeman (2000), en suggérant un nouveau savoir sur l'habitation du silence à chacune de leurs manifestations. Chaque voix est tendue vers une résolution future. Ici, la voix du rapport mère-enfant semble se résoudre partiellement dans le prochain extrait qui suggère que l'amour n'est possible que dans le retour à l'*infans*, dans ce retour au rapport mère-enfant, dans un retour au passé.

²³ Cet extrait, comme je le montrerai plus loin, est polyphonique car il fait entendre également la voix dont le contenu est la fascination.

- 1e) C'est la relation du Jadis au présent. Cette relation relaie celle de la mère à l'enfant dans sa polarisation la plus précise: de la mère qui parle à son soi qui ne parle pas (enfant absolu), à partir de la relation naissante de la mère au petit affamé, relayant elle-même la relation prénatale du corps de la mère qui construit et alimente spontanément de son corps la petite forme d'elle qui se développe en elle dans son obscurité. C'est dans l'aversion au langage courant social que l'intuition peut naître, c'est-à-dire à contre-courant des stades de son acquisition, c'est-à-dire quand le système infra-verbal est rallumé; quand les signes se mettent à chercher dans la zone qui se situe à la limite de l'idiome. L'intuition est en rapport direct avec l'investigation dénudée. *Il est* le vestige de l'enfant. Le vestige de l'*infantia* dans l'homme: l'ancien régime de silence. Voilà ce qui vient s'ébrouer dans le chuchotage des amants comme dans l'intonation silencieuse propre à la littérature. L'ancien régime de silence, ce n'est point encore l'amour. Mais la dénudation de la différence sexuelle l'approche. (*Vie secrète*:288)

Chaque voix de *Vie secrète* est *distensive*²⁴. Chaque manifestation d'une voix est une tension ou un élan — suivant le modèle grec d'*arsis* - *thesis* — vers une nouvelle relance de la sémiose. Chaque *faire silence* d'une voix est à la fois le silence d'une suggestion passée et le silence d'une sémiose reportée jusqu'au point de résolution comme en 1e). Telle est la rythmique de *Vie secrète*, une succession de manifestations de voix qui crée une tension dans l'énonciation puis un repos ou un silence des voix, laissant place à de nouvelles voix, à de nouvelles suggestions, relançant indéfiniment la rythmique de l'énonciation. L'énonciation de *Vie secrète* n'est donc pas à l'image d'une plénitude mélodique mais d'une discontinuité rythmique. Celle-ci ne se fonde pas sur la répétition exacte et d'égale durée d'une voix, mais plutôt sur le souvenir d'une voix connue qui suggère à chaque nouvelle manifestation dans l'énonciation un nouveau contenu énonciatif. Chaque voix est un point de tension ou plutôt une *distentio énonciative*. Lorsqu'une voix fait silence, alors se prépare une nouvelle *distentio énonciative*. Dans son chapitre sur « The musical Matrix », Suzanne Langer (1953b) définit précisément le rythme par la fin d'une tension et le début d'une autre.

The concept of rhythm as a relation between tensions rather than as a matter of equal divisions of time (i.e. meter) makes it quite comprehensible that harmonic progressions, resolutions of dissonances, directions of "running" passages, and "tendency tones" in melody all serve as rhythmic agents. Everything that prepares a future creates rhythm; everything that begets or intensifies expectation, including the expectation of sheer continuity, prepares the future (regular "beats" are an obvious and important source of rhythm organization); and everything that fulfills the promised future, in ways foreseen or unforeseen, articulates the symbol of feeling. (Langer 1953b:129)

²⁴ Je construis l'adjectif *distensive* à partir de la *distentio* augustinienne.

On comprend mieux maintenant comment se construit l'objet dynamique du silence. Cet objet est un savoir sur l'habitation du silence, c'est-à-dire sur la posture des corps amoureux, des corps maternel et filial, du corps du lecteur dans le silence. Il y a, dans la narration, une totalisation de ce savoir qui n'est cependant pas dévoilé directement et complètement parce que les voix narratives effectuent sans cesse un aller-retour entre les trois catégories d'interprétants dynamiques. Ainsi, l'objet dynamique, dans *Vie secrète*, se construit à chaque distention vocale, c'est-à-dire à travers la réminiscence de voix passées et par l'attente de voix futures.

3.5 L'attente et la déception

Il y a bel et bien une complémentarité entre la description du rythme chez Langer et celle de Parret, complémentarité que l'on retrouve dans l'extrait de Saint-Augustin. La première est tournée vers les tensions à venir, vers les nouvelles manifestations de la voix, tandis que la seconde est tournée vers la mémoire des manifestations passées. Cette complémentarité permet de mieux comprendre la position augustinienne qui fait figure d'intermédiaire entre la position de Langer et celle de Parret. Chaque manifestation d'une voix est une *distentio*, c'est-à-dire une tension présente et consciente à la fois, simultanément tournée vers le passé et vers l'avenir. Les voix du silence sont des voix du passé et leur réminiscence crée une tension dans l'énonciation dont la résolution est constamment reportée, car, comme l'écrit justement à ce propos Jankélévitch (1961:186): « le silence fait apparaître le contrepoint latent des voix passées et à venir, que brouille le tumulte du présent²⁵ ». Cette *distentio* est une étape dans l'avancée sémiotique de la voix entre le silence, son paysage sonore, et la parole littéraire. De plus, comme Parret affirme que la réminiscence ou, ce qui, pour lui, revient au même, l'anamnèse permet de sentir le temps, je dirais que la *distentio* des voix permet de sentir pendant un court instant, en un éclair, le mouvement de la sémiotique dans lequel la rythmique des voix fait parler le silence. Certaines voix, pendant un très court instant de compréhension ou, suivant l'expression de Langer à propos de l'objet du signe musical, un « flash of understanding », dévoilent l'objet

²⁵ La référence à la technique musicale n'est pas fortuite puisqu'elle décrit assez bien l'enchevêtrement des voix dans l'énonciation: aucune n'a préséance sur les autres et chacune attend sa contrepartie, sa réponse, la prochaine voix.

dynamique, l'habitation du silence, qui nous apparaît clairement et en totalité pour nous échapper à la voix suivante. La *distentio* des voix crée des points de tension pour les relâcher temporairement. Ainsi, dans l'extrait 1e), une voix suggère que le silence lié au secret de la rencontre amoureuse, celui qui retire les amoureux du langage et de la société, est une condition de l'amour.

Le secret, le silence, la *littera*, la haine du mythe, l'asocialité, la perte d'identité, la nuit, l'amour sont liés. (*Vie secrète:222*)

Or une autre voix suggère contre toute attente que:

Le vrai secret ne se coupe pas du monde dont il ne craint ni le regard ni le jugement. Le vrai secret n'a pas besoin de vigilance. Quand on assez vécu, on sait que personne ne s'intéresse à personne. On sait qu'on n'a pas besoin de se cacher pour être caché. (*Vie secrète:426*)

Ainsi, l'attente, la promesse et l'espoir, toutes ces tensions peuvent se résoudre dans la déception. La déception n'est pas pour autant la fin de la sémiose puisqu'elle crée une nouvelle tension, elle donne l'espoir que, peut-être, la prochaine voix pourrait nous faire connaître davantage l'objet dynamique du silence. La voix décevante est une constituante de la distention narrative, elle est donc à prévoir puisqu'elle fait partie de la rythmique vocale. La déception brise la plénitude d'une habitude qui nous ferait croire à la permanence d'une voix. L'attente d'une voix décevante est une attente qui, comme l'écrit Bachelard (1950:48), « fait de l'imprévu avec le prévu », introduit le discontinu dans l'avancée des voix. Ainsi, l'ensemble des voix du silence qui se manifeste dans l'énonciation ne constitue pas un objet plein et stable, plutôt un objet discontinu et instable. La compréhension de l'objet dynamique du silence sera toujours incomplète et discontinue, puisque l'action que génèrent les voix du silence est une rythmique. Même si l'énonciation fait entendre l'ensemble des voix du silence, chaque voix n'est qu'une voix possible parmi d'autres. Bien qu'il y ait une totalisation de l'objet dynamique dans cette distention narrative, la somme des voix narratives ne permet en aucun cas d'acquérir un savoir complet de l'objet dynamique. D'une part parce que l'objet dynamique de cette rythmique vocale est iconique. D'autre part, parce qu'il se construit non pas à partir d'une métrique quantifiable, mais d'une rythmique, c'est-à-dire d'une expérience esthétique du silence. Cette rythmique vocale, comme l'écrit Bachelard en

des termes pragmatistes, ne pourra jamais déterminer une connaissance pleine de l'objet dynamique:

Jamais on ne pourra donner l'unité à un objet sans le saisir dans l'unité d'une action et jamais on ne pourra diversifier la connaissance qu'on prend d'un objet sans multiplier les actions où il est engagé, en concevant ces actions comme séparées. Le schème de l'analyse temporelle d'une action complexe est nécessairement un discontinu. (Bachelard 1950:19)

Le savoir est atomisé, fragmenté. Chaque manifestation de la voix, chaque distention vocale est un savoir supplémentaire de notre habitation du silence. Pourquoi donc cette faille, ce doute et cette discontinuité dans la narration de *Vie secrète*? Parce que le silence qui est au fondement du mouvement de la sémiose est distensif. D'abord tendu vers le futur, le silence génère des interprétations dynamiques dont les effets consistent à multiplier les voix narratives. Ensuite, bien qu'il avance dans le mouvement de la sémiose, le silence maintient la mémoire d'un état ou d'un signe antérieur à la sémiose, alors que nous ne parlions pas encore, que nous n'étions pas en mesure d'agir, que nous faisons silence, que nous écoutions. La discontinuité vocale, dans *Vie secrète*, est l'effet d'une *distentio* qui fragmente et atomise l'objet dynamique du silence, qui donne, à chaque distention vocale, une nouvelle et imprévisible orientation au mouvement de la sémiose.

3.6 Le souffle des voix

Les voix dans *Vie secrète* sont des voix provenant de lectures qui suggèrent une habitation possible du silence. La narration est une rythmique de ces voix; elle ne les intègre pas dans un savoir formalisé. Tout ce qu'une voix annonce, c'est une nouvelle et imprévisible orientation de la sémiose, une nouvelle voix. La lecture de ces voix est essentiellement rythmée, comme la lecture des étoiles du firmament.

Lire pour les anciens Grecs, c'est mot à mot *reconnaître ce qu'on attend*. Lire les étoiles, c'est attendre les saisons. (*Vie secrète*:149)

La lecture, selon la rhétorique spéculative propre à *Vie secrète*, est un retour à un état d'avant le langage, un retour à l'*infans*, au faire silence caractéristique à l'état du premier

amour, si l'on suit la spéculation suggérée par les voix de la première série d'extraits. La lecture devient dans *Vie secrète* une posture amoureuse comme le suggère le prochain extrait.

Dans l'enfers de Dante (V, 131) Paolo et Francesca lisent ensemble *Lancelot*. L'amour est défini comme une double étreinte: l'étreinte de langage et l'étreinte de silence.

C'est l'étreinte du *langage mis au silence*.

Là et le noeud entre l'expérience de l'amour *comme il est celui de la lecture*.

C'est une des surprises de cette méditation sur l'amour que cette correspondance essentielle que j'entraînerais entre expérience de l'amour et expérience de lecture.

Une même privation de l'oralité.

Un même *langage privé*. (*Vie secrète*:148-149)

Toute voix pleine et sonore mettrait fin à la distention des voix du silence et serait un adieu à cet état amoureux: « Je propose d'appeler du mot d'adieu la naissance de la voix. » (*Vie secrète*:392). Dans *Vie secrète*, parler présuppose que le rythme respiratoire se substitue au rythme cardiaque, substitution par laquelle nous quittons le monde de l'*infans* ainsi que la posture amoureuse du lecteur. Or, la narration de *Vie secrète* n'est pas encore une parole pleine, elle est une rythmique des voix du silence. Ce que rend manifeste cette rythmique n'est pas tant la thématique des voix, ni ce qu'elles suggèrent, mais le rythme respiratoire, l'inspiration et l'expiration. Cette rythmique vocale rend manifeste ce souffle qui annonce la plénitude d'une voix, mais qui fait encore silence, qui n'émet encore aucun son. Au sein de cette rythmique, aucune voix n'a préséance sur les autres. Dans « The musical matrix », Suzanne Langer écrit que « le rythme est la caractéristique principale de la vie », que « toute vie est un rythme » (1953:126). La narration de *Vie secrète* est l'action d'un corps qui respire en faisant silence: la rythmique vocale est organique. Toute posture silencieuse prépare le souffle d'un corps qui pourrait faire entendre une voix, et l'ensemble des voix forme une respiration qui rythme le faire silence narratif. La narration ne se fait pas d'un seul souffle comme dans certains textes bavards. Elle est discontinuée par la respiration qui annonce une nouvelle voix, une nouvelle distention. Chaque respiration est un silence, celui d'avant et d'après la parole, le silence d'avant et d'après la vie. C'est le même silence qui porte ombrage à la naissance du langage.

En lisant les vieux livres, ayant accru ce que j'ai éprouvé de l'éloignement de ceux qui furent, ayant augmenté mon expérience de la prétérition de ce qui a été, l'ayant minée de la péremption de ce qui est mortel, je plonge le tout dans l'abîme du silence qui précéda et qui suivra.

Je doute d'avoir autant aimé le silence que je n'ai été entièrement enivré par la musique. Mais je suis de plus en plus attiré par le silence. Ce n'est pas que tous les musiciens s'éloignent de moi: ils suivent je ne sais quel carrosse au loin. Il est vrai que quelque chose en moi dès l'aube n'a pas pu s'éprendre du langage du groupe.

En aimant le langage tombe. S'il aime, celui qui s'approche de la nudité s'avance vers l'autre.

En naissant ai-je hésité?

Musicien, j'ornais peut-être ce qui ne s'était pas assagi en langage.

Enfin je suis revenu au silence comme les saumons viennent mourir dans leur aube.

Le moine Kei a dit: « Le moine peut se cacher mais le temple ne peut fuir. » (*Vie secrète*:362)

L'interprétant dynamique de *Vie secrète* ne serait-il pas précisément ce souffle d'avant la parole, ce souffle silencieux du corps narrant, d'un corps lisant, d'un corps aimant qui, plutôt que de propulser la sémiose plus en avant dans la détermination d'une habitation du paysage sonore, demeure indéfiniment dans l'esthésie de l'espace sonore. Bien que ce *faire silence* soit fortement esthétisé, il y a tout de même une dimension éthique à cette sémiose du silence. *Faire silence* consiste à prendre conscience du paysage sonore dans lequel nous nous situons, que ce paysage sonore soit issu du silence, de la musique ou de la parole de l'autre. *Faire silence* conduit à l'expérience esthétique de notre espace sonore, que nous aménageons pour nous-mêmes ou que d'autres aménagent pour nous. Autrement dit, *faire silence* est une condition nécessaire à l'immersion du corps dans l'espace sonore, afin d'en faire l'expérience esthétique et de le faire avancer dans le mouvement de la sémiose. *Faire silence*, c'est la respiration du corps sentant qui juge ou qui évalue toutes les actions possibles d'une voix qui, ultérieurement, détermineront l'habitation du paysage sonore. Or, l'habitation du paysage sonore, c'est-à-dire son objet dynamique, ne nous est jamais complètement connue, bien que, à l'intérieur d'un très court moment, on puisse avoir l'impression d'en saisir la totalité. Une saisie complète de l'habitation du paysage sonore impliquerait l'émission d'une voix pleine et précipiterait l'objet dynamique dans la secondarité, ce qui aurait pour effet de maintenir le corps captif à l'intérieur du paysage sonore. *Faire silence* est un interprétant dynamique qui, plutôt que de réaliser une voix qui imposera un objet dynamique plein et monolithique, garde le corps d'une soumission de cette voix en la fragmentant, en la rythmant. Le souffle silencieux de la voix contiendrait ainsi virtuellement l'éthique de cette voix qui déterminera l'habitabilité du silence.

Conclusion

La première difficulté que j'ai rencontrée en écrivant ce chapitre a été la tentation de retracer dans le texte de *Vie secrète* les voix qui pourraient constituer une figuration, la tentation de souder les atomes du rythme, d'apaiser les tensions, de faire le plein avec le vide ou du continu avec le discontinu, parce que je voulais démontrer, dans la présentation que j'en ferais, que je pouvais très bien saisir le texte de *Vie secrète*. Or, ce texte est insaisissable parce qu'il est, comme je l'ai dit, un tissu discontinu de voix. Je me suis rendu compte en rédigeant ce chapitre qu'il était aussi difficile de parler de ce texte que de parler d'une pièce musicale sans passer par le discours abstrait de la musicologie. J'ai voulu surmonter cette difficulté en intégrant le texte dans ma sémiotique musico-littéraire de la voix.

La musique produit de la signification lorsque le texte se situe dans son prolongement pour en faire une voix. Qu'en est-il lorsque le texte prolonge le silence? La première question consistait à savoir comment le silence, s'il est une négativité du son, pouvait être au fondement du signe vocal, et comment il pouvait être saisi comme un paysage sonore. Une réponse simple serait de dire que le fait même de fuir le silence, comme le rapporte Schafer, pourrait être interprété comme un effet pragmatique que génère le silence. Le silence n'est pas un néant, il n'est pas une absence sonore, il n'est pas la mort, ni un vide absolu. Habiter le silence consiste à déterminer un paysage sonore qui était alors virtuellement présent dans le silence. L'habitabilité du paysage sonore confère ainsi une positivité au silence. Le silence, une fois saisi comme paysage sonore, génère des voix qui agissent comme des interprétants dynamiques à l'intérieur de la narration qui détermine l'objet dynamique du silence, c'est-à-dire son habitation, une manière d'agir et d'être dans le silence.

La musique et la voix ne naissent ni n'émanent du silence. Le silence est l'énergie du son. Chez Bachelard, la relation entre le silence et le son n'est pas celle d'une opposition ontologique mais d'une relation dynamique et dialectique. Le silence n'est pas l'arrêt du son, ni la fin d'une sémiose vocale, il en est la relance. En ce sens, le silence possède virtuellement tous les sons possibles ou toutes les voix qui pourraient agir dans la narration. Le silence d'avant la musique, celui qui est au fondement de la sémiose vocale, parle non pas d'une seule voix, qui surdéterminerait l'habitation du silence, mais d'une pluralité de voix qui

rythment la narration. La distention vocale, dans *Vie secrète*, est précisément ce qui fait parler le silence. Si on demande comment elle le fait, il faut répondre que le silence est l'instant polyphonique, parce que virtuel, d'une voix à venir. Chaque distention vocale agit comme un interprétant dynamique du silence qui va et vient entre les trois catégories d'interprétants dynamiques. Ainsi, ces voix du silence introduisent le virtuel, le discontinu et l'éphémère dans la détermination de l'objet dynamique.

L'objet dynamique du silence, dans *Vie secrète*, n'est pas un objet lisse et plein, mais discontinu et atomisé. Il y a, dans *Vie secrète*, une totalisation de l'objet dynamique, qui n'est cependant jamais complètement circonscrit dans le texte. L'objet dynamique est construit partiellement à chaque distention vocale. À peine croit-on le saisir qu'il nous échappe aussitôt. C'est que le silence, plus encore que la musique, met en évidence l'iconicité inhérente à l'objet dynamique, c'est-à-dire que l'icône nous apparaît toujours comme le tout du signe, qui ne peut être montré exhaustivement. Le silence n'est pas une déconstruction de la signification, ni sa négation; il rend possible le mouvement de la sémiologie, il en est même une condition puisqu'il permet la relance des signes et la réorientation de la sémiologie. Aussi, le silence permet de mieux faire comprendre que l'objet immédiat est toujours virtuellement présent dans le fondement, c'est-à-dire que le silence contient virtuellement le paysage sonore que nous habitons. J'ajoute enfin que l'inclusion du silence dans la sémiotique de la voix nous oblige à penser l'interaction verbale chez Bakhtine non plus comme une plénitude et une continuité d'une parole à une autre, mais plutôt comme une rythmique du flot de paroles. Chaque prise de parole est une distention de l'interaction verbale.

Faire silence est une posture qui, dans *Vie secrète*, est adoptée par les corps des amoureux qui, comme celui du lecteur, *font silence*. C'est dans ce *faire silence* narratif que les voix se multiplient indéfiniment et que la rythmique génère le souffle du corps narratif. J'introduis maintenant le corps à mon analyse pour marquer une transition entre les deux premiers textes du corpus et les deux qui suivront. En effet, les voix du *Post-exotisme* et celles du *Neveu de Rameau*, sont des voix désincarnées parce qu'elles mettent l'accent sur la sonorité (le fondement) et sur la virtualité (l'objet dynamique) de la voix. Le texte du *Post-*

exotisme est une immersion de la voix narrative dans l'espace sonore créé par le son des voix des prisonniers, dans la priméité de la voix. Dans *Le neveu de Rameau*, la voix narrative reporte indéfiniment la détermination d'une voix parmi toutes les voix du neveu, et dans *Vie secrète*, la narration est un ensemble de voix narratives qui agissent toutes comme des interprétants dynamiques, alors qu'aucune n'a préséance sur les autres, ce qui a pour effet de rythmer l'objet dynamique. L'accent est mis sur les interprétants dynamiques de la voix. En ce sens, *Vie secrète* est un texte sémiosiquement plus avancé que *Le post-exotisme* ou que *Le neveu de Rameau*, car le corps y assume une posture qui détermine l'habitation du silence: des corps amoureux s'isolent de la communauté, à la recherche de la priméité des rapports à l'autre et de la priméité du langage. Plus important encore, dans *Vie secrète*, le corps est ce qui *fait silence* avant d'émettre une voix pleinement sonore, avant d'individuer une voix et de l'incarner. Les voix du *Petit Köchel* et de *A Clockwork Orange* sont des voix incarnées. Le texte de *Vie secrète* est ainsi un texte charnière du corpus puisqu'il marque un passage de l'esthétique à l'éthique. Avant d'être incarnée, la voix est virtuellement présente dans l'expérience esthétique de l'espace sonore. Une fois incarnée, elle devient publique et agit dans le corps qui l'incarne et qui rend manifeste une habitation du paysage sonore. Cette habitation du paysage sonore par le corps est soumise au jugement éthique. C'est alors que la voix agit véritablement comme un interprétant dynamique du paysage sonore en ce qu'il détermine plus fermement une voix susceptible de conduire la sémiose vers l'interprétant final.

CHAPITRE 6
UNE VOIX AU CORPS MULTIPLE
LE PETIT KÖCHEL DE NORMAND CHAURETTE

Introduction

Le texte du *Petit Köchel* de Normand Chaurette a été comparé par François Tousignant, critique musical du journal *Le Devoir*, à la formation musicale du quatuor. L'intérêt du *Petit Köchel* ne réside pas dans ses références ponctuelles à la musique ou au monde de la musique, mais dans son écriture: les quatre personnages s'effacent ici complètement pour ne faire entendre que le son de leur voix. Plutôt que de se limiter à une analogie de surface ou à une référence au catalogue des œuvres de Mozart, l'étude de la relation entre cette pièce et la musique pourrait contribuer à la problématique contemporaine d'une esthétisation des liens sociaux.

Il peut paraître étrange de vouloir parler du politique à propos de l'écriture de Chaurette qui n'est pas du tout marquée politiquement. C'est que les récentes recherches sur les modalités de l'*être-ensemble* permettent de penser la musique comme une modalité dominante des liens sociaux contemporains. Dans son ouvrage sur l'esthétique de la communication, Herman Parret (1999) propose, suite à sa lecture d'Aristote et de Kant, une conception de la communauté dans laquelle l'*être-ensemble* ne reposerait plus sur une conception linguistique de la communication, mais sur une esthétique musicale, une expérience commune du temps. Paul Zumthor (1983) parle de la « performance » pour décrire la dynamique entre la transmission et la réception simultanée de la poésie orale: la voix, comme la musique, appartenant au registre de l'audible, impliquerait un corps qui émet un son et un autre qui écoute. Ainsi, toute performance vocale serait l'occasion d'une expérience esthétique vécue par les corps de la communauté rassemblés à l'intérieur de cette voix. La communauté deviendrait ainsi ce que Raymond Court (1997:62) appelle, à la suite de Maurice Merleau-Ponty, la « chair de la voix ».

Le texte du *Petit Köchel* ne se limite pas à faire entendre quatre voix individuellement incarnées; une cinquième voix présente quoiqu'inaudible, non représentable, haïssable au sens de Quignard (1996), c'est une voix de désir, qui déstabilise les quatre premières en s'y prolongeant. Ainsi, plutôt que de s'incarner dans un corps individuel, cette cinquième voix s'incarnerait dans une multitude de corps pour se faire entendre dans la voix des autres. En situant la voix au centre de l'écriture, la pièce du *Petit Köchel* participe à une politique de l'écriture qui serait fondée sur une *esthétisation* de la vie en communauté. Ce chapitre consacré au fondement musical de l'*être-ensemble* propose une réponse à une question sémiotique contemporaine: comment le langage peut-il continuer à produire de la signification alors qu'en cette ère de mondialisation des échanges, l'espace linguistique n'est plus ni un espace clos lié à une culture logocentrique, ni déterminé par la langue voire délimité par un métalangage? Il y a ici un besoin non pas d'élargir les frontières, mais de les rendre caduques.

Le texte du *Petit Köchel*, comme les autres textes de Normand Chaurette, se distingue d'abord par un usage soutenu de la langue, créant tantôt un effet archaïque, tantôt l'effet d'un très haut classicisme. Cette écriture se démarque par l'absence apparente de traces d'oralité ou de sociolecte, comme on les retrouve dans ce qu'on appelle au Québec *le théâtre de la parole*. De plus, lire ou assister à une performance théâtrale du *Petit Köchel* nous confronte à une certaine forme d'altérité puisque celle-ci nous situe dans un ailleurs, aux Pays-Bas, mais aussi, pour ce qui est des autres textes de Chaurette, aux États-Unis, en Italie, en Nouvelle-Calédonie et en Angleterre. On pourrait interpréter cette écriture comme une altération de l'identité discursive, comme si les instances énonciatives indiquaient toujours un lieu autre, des personnes autres, un temps autre.

Le texte du *Petit Köchel* présente quatre femmes qui forment deux couples de soeurs: les soeurs Motherwell, pianistes, et les soeurs Brunswick, musicologues et mécènes des deux pianistes. Les quatre femmes se retrouvent dans leur maison, le soir de l'Halloween, pour entendre les dernières volontés de leur fils qui a décidé de mettre fin à ses jours. Leur fils n'est pas présent sur scène: on ne le voit pas, on ne l'entend pas, il n'a pas de nom, il est dans la cave en train de digérer les deux jumelles Heifetz, violonistes à l'orchestre du

Concertgebouw d'Amsterdam, qu'il vient de dévorer¹. Les paroles du fils sont toujours rapportées indirectement par les mères qui descendent à tour de rôle dans la cave pour lui parler. Le rapport entre le fils et ses mères est un rapport d'autorité: il ordonne et menace, elles s'exécutent. La voix du fils est une voix de désir et ses dernières volontés sont de se pendre et de se faire manger par ses mères qui devront, tous les ans, répéter cette expérience en « tout point conforme ».

Il s'agira ici d'interpréter les quatre voix des mères et cette cinquième voix qui les infléchit. Je démontrerai d'abord que le texte du *Petit Köchel* est écrit dans une logique de l'audible, c'est-à-dire que l'audible semble y avoir prédominance sur les autres modalités sensibles. En effet, le texte s'ouvre par une description d'un espace sonore qui deviendra le paysage sonore du texte. L'intérêt du texte réside principalement dans l'action des voix maternelles, dans leur performance qui détermine un agir ou un être ensemble, une forme de socialité. En somme, le texte du *Petit Köchel* met en scène l'effet pratique de la voix dont parle l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, à savoir l'union des corps, la formation d'une communauté.

Afin d'explicitier cet effet pratique, je me référerai principalement aux travaux sur une pragmatique de la voix de Herman Parret, de Paul Zumthor et de façon complémentaire aux travaux sur l'esthétisation du politique de Pierre Ouellet et sur l'esthétique de la voix de Raymond Court. Chez Parret, l'expérience esthétique du temps mélodique ou du temps vocal est une expérience sensible commune qui conduit à une *euphonie*, c'est-à-dire à une union sensible des corps, à un accord des voix sociales. Chez Zumthor, la voix est une performance, c'est-à-dire une action vocale qui agit *hic et nunc*, dans et sur un milieu, sur les corps réunis dans l'expérience esthétique de cette voix. La performance vocale ne se réduit pas à la sonorité de la voix, elle s'accompagne d'autres modalités sensibles telles que la vue, le toucher et l'odorat qui déterminent ce que Zumthor nomme la *théâtralité* de la performance vocale. La *théâtralité* ne se réduit pas au genre théâtral. Elle est l'ensemble des qualités sensibles qui accompagne la vocalité et l'action du corps, et qui se manifeste en

¹ L'acte de dévorer la chair doit être saisi sur un plan anthropologique.

même temps que l'émission de la voix. La *théâtralité*, telle que Paul Zumthor la définit, peut varier d'une pièce de théâtre à une autre en fonction des modalités sensibles présentes sur la scène et qui accompagnent la performance vocale. La *théâtralité*, c'est aussi l'union des corps qui assistent à la performance vocale et qui en font conséquemment partie. La performance vocale spatialise ainsi la voix qui devient le lieu poétique et physique d'une communauté. En termes peirciens, la performance vocale, c'est-à-dire l'action de la voix dans un lieu donné, est un interprétant dynamique qui détermine l'objet dynamique, c'est-à-dire sa théâtralité ou encore son habitation que je décris comme une manière d'agir ou d'être ensemble dans la voix. Chez Pierre Ouellet, la voix du poète devient, dans cette problématique de la voix, une agora en devenir, l'espace d'une communauté à venir. Il y a, chez Ouellet, une iconicité du politique ou de l'être-ensemble dans la voix du poète. Enfin, selon Raymond Court, dans le rituel luthérien, le chant des fidèles assemblés incarne la voix de Dieu, qui fait chair avec les corps réunis pour en fonder la communauté. Chez Court, la voix de Dieu devient un interprétant dynamique qui agit sur les corps des fidèles et qui en détermine l'être-ensemble spirituel.

Ces travaux sur la voix sont fondamentaux et seront intégrés à la sémiotique musico-littéraire de la voix, dont le texte du *Petit Köchel* est une étape sémiosique. Dans le texte du *Petit Köchel*, les mères sont condamnées à répéter le même texte, les mêmes paroles qui ont été prononcées le soir où le fils s'est pendu et que les mères ont mangé son corps. Les mères, en mangeant le corps de leur fils, incarnent sa voix, à l'image des fidèles luthériens dont le corps chantant incarne la voix de Dieu. Cette voix du fils, incarnée dans le corps pluriel des mères, agit dans la performance vocale des mères en les forçant à répéter et à ritualiser la performance initiale. Ainsi, la voix du fils est un interprétant dynamique logique qui impose ou sur-détermine un agir ensemble, une habitation ritualisée de la voix. Ainsi, la voix des mères, sous l'effet de la voix du fils, est une performance dépouillée de toute théâtralité, ou encore une performance qui se prend elle-même comme sa propre théâtralité, c'est-à-dire que l'interprétant dynamique se saisit lui-même comme l'unique objet dynamique de la voix. La performance vocale, plutôt que d'être ce que Pierre Ouellet décrit comme l'espace virtuel d'une nouvelle socialité, devient l'unique forme de socialité possible. De cette façon, l'interprétant dynamique fixe l'objet dynamique de la voix dans la secondéité, empêchant

ainsi toute reprise du mouvement de la sémiose, tout renouvellement des liens sociaux, toute nouvelle habitation de la voix. En fin de parcours, l'analyse du *Petit Köchel* démontrera que ce texte constitue une critique de l'*euphonie* décrite par Parret et ouvre la problématique de la voix en questionnant l'éthique de l'expérience esthétique de la voix comme fondement de l'être-ensemble.

1 Sur l'aspect musical et vocal de l'écriture de Normand Churette

L'écriture de Normand Churette a fait l'objet d'articles scientifiques et journalistiques, de chapitres et même d'une monographie. Le principal intérêt de cette écriture tient dans ce que Pascal Riendeau (1997) nomme, à propos de la relation entre le genre romanesque et le genre dramatique, une « hybridité textuelle ». Cette hybridité se reconnaît par la mise en scène de procédés liés à trois domaines artistiques (la littérature, la musique et la dramaturgie) dont aucun d'entre eux ne peut revendiquer l'exclusivité. En effet, Churette s'applique à l'écriture de ses textes dramatiques comme un romancier bien plus que comme un dramaturge, mais avec une affinité plus grande pour la musique que pour la littérature, qui pourrait s'expliquer par sa formation de musicien².

Quand j'écris, je cherche à reproduire ce que me fait la beauté de la musique. C'est uniquement un rapport à la beauté. Il m'arrive de rêver qu'on reçoive un de mes textes comme moi, quand je vais à l'OSM, je reçois une symphonie de Mahler. C'est de l'ambiance. C'est ma façon de dire: écoutez, l'histoire, de toute façon, ne fonctionne pas. En musique l'histoire ne fonctionne pas. C'est ce qui fait que la musique est belle. C'est là où je me piège aussi, je prête le flanc à beaucoup de non interprétation. (Churette cité dans Riendeau 2000:442)

L'hybridité de cette écriture avec une forme musicale est ce qui donne au texte son aspect formel, au sens fort du terme puisque la musique, sur le plan strictement musicologique, est une pure forme. De ce fait, les textes du *Passage de l'Indiana*, du *Stabat Mater II* et surtout du *Petit Köchel* sont ceux qui, en plus de faire référence explicitement à la

² Churette, selon ses propres dires, est devenu dramaturge par un concours de circonstances. Il avait d'abord écrit un texte, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, destiné à une publication radiophonique en 1976 et qui a été primé. En 1980, le texte a été adapté pour le théâtre et a amorcé, avec les textes de Michel Marc Bouchard et de René-Daniel Dubois, une transformation du théâtre québécois. Ce texte a été aussitôt reconnu comme une des nouvelles voix importantes de la dramaturgie québécoise.

musique ou à une forme musicale³, sont les plus formellement achevés et les plus *musiqués* de tous les textes de Normand Chaurette⁴. Je tiens à préciser que le genre théâtral et la dramaturgie ne constituent pas l'objet de ce chapitre. Je ne suis pas un spécialiste de la dramaturgie. Je m'intéresse plutôt à l'écriture du *Petit Köchel* en ce qu'elle est une sémiotique musico-littéraire de la voix. Je me référerai à la mise en scène de Denis Marleau uniquement pour faire ressortir certains aspects du texte puisque, fort heureusement d'ailleurs, la mise en scène est restée fidèle au texte et aux didascalies écrites par Normand Chaurette.

1.1 Références musicales et imitation de la musique

Les liens entre le langage esthétique des textes dramatiques de Normand Chaurette et la musique se manifestent d'au moins trois façons. La première façon est la référence explicite et ponctuelle à une pièce musicale ou au domaine musical. *Je vous écris du Caire*, par exemple, met en scène le compositeur Verdi et son double en train de composer de force l'opéra *Don Carlo*. Celui du *Passage de l'Indiana* fait référence à l'audition d'une musique d'un compositeur — vraisemblablement aussi fictif que Vinteuil — du nom de Zimoviev. Les deux *Stabat Maters* ne font pas référence à la musique hormis le titre qui fait référence au texte liturgique, mise en musique depuis le Moyen Âge, portant sur la douleur de la Vierge devant son fils sur la croix⁵. Le *Petit Köchel* fait référence à une sonate en si bémol de Mozart et met en scène des musicologues et des pianistes, et finalement le roman *Scènes d'enfants* renvoie à la pièce éponyme de Schumann, qui fait l'objet d'une leçon de piano. La deuxième façon est la disposition spatiale qui rappelle celle d'un orchestre. La mise en scène du *Petit Köchel* par Denis Marleau montre les quatre femmes vêtues de noir comme des

³ À propos de la musique dans *Le passage de l'Indiana*, Hélène Jacques (2001) a publié un article sur la construction rythmique de l'identité des personnages. En se référant aux travaux de Henri Meschonnic et de Lucie Bourassa sur le rythme, Jacques défend que les nombreuses répétitions dans le texte, plutôt que de figer l'intrigue, contribuent à sa progression.

⁴ Le premier texte sur la musique, *Je vous écris du Caire*, n'atteint pas l'achèvement formel des textes sus-mentionnés.

⁵ Denyse Noreau, suivant une méthodologie comparatiste, relève dans le texte du *Stabat Mater II* des éléments formels et thématiques du texte de Chaurette qu'elle met parallèle avec « des procédés structuraux de composition musicale qui sont présents, à différentes époques, dans les grands *Stabat Mater* de compositeurs tels Palestrina, Pergolese, Schubert et Pärt » (2000:472).

musiciennes, assises sans bouger sur scène, *donnant l'impression* que le public assiste à la performance d'un quatuor. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, la position des acteurs sur la scène s'impose au metteur en scène par une didascalie qui demande explicitement à ce que les personnages soient en tout temps sur la scène, comme les instruments d'un septuor. Il faut toutefois lire la didascalie pour que l'effet d'une formation musicale soit reconnue, car la position des acteurs sur la scène de même que le décor et les accessoires (une table, du papier, des crayons, des loupes, des verres d'eau et des documents) ne suggèrent pas en eux-mêmes aux spectateurs la présence sur scène d'une formation musicale.

Les personnages restent en scène, assis, pendant toute la durée de la pièce (y compris Carla van Saidin et Xu Sojen qui ne prendront la parole qu'à la fin). Un septuor: les interprètes restent devant leurs partitions, même quand ils n'ont rien à jouer. En fait, leurs silences sont écrits, qui font partie de la pièce. (Chaurette 1986:7, les italiques sont de l'auteur)

La troisième façon de rendre manifeste un lien entre le texte et la musique dans l'écriture de Chaurette est d'y reconnaître l'utilisation de moyens formels que l'on reconnaît comme musicaux. L'exemple le plus explicite est sans aucun doute celui du *Passage de l'Indiana* dans lequel il y a deux contrepoints, c'est-à-dire deux dialogues à deux voix qui alternent. Les quatre voix, à la lecture du texte et sur scène, se font entendre successivement. Puis les dialogues se séparent en deux *codas* qui s'enchaînent simultanément. Les voix ne se font plus entendre distinctement et deviennent un magma sonore ou encore un espace sonore chaotique. Cette simultanéité des *codas* est impossible à réaliser par la lecture qui est linéaire, à moins qu'elle ne soit reconstruite après coup. Par contre, elle est pleinement réalisée sur la scène qui permet au discours de se spatialiser et de devenir un paysage sonore. Jamais un texte de Chaurette n'aura utilisé avec autant de force l'espace de la scène pour reproduire un tel *effet musical*.

Les reprises avec variations de certains passages à l'intérieur de textes comme *Le passage de l'Indiana*, le *Stabat Mater II* et *Le Petit Köchel* semblent donner à ces textes une forme musicale, bien que la répétition et la variation, comme le mentionne Jean-Louis Pautrot (1994) que j'ai cité au premier chapitre, ne sont pas des formes à proprement parler et ne sont pas exclusives à la musique. Toutefois, lorsque le critique musical François Tousignant

Une voix au corps multiple 234

(2000:C1) écrit, à propos du *Petit Köchel*, que « sous le couvert de la transposition du quatuor à cordes en quatuor d'actrices, la fascination de Chaurette pour la musique transparait dans la construction de son texte », il fait référence à cette rigueur formelle du texte, à ses répliques et à leurs reprises avec variations tout au long de la pièce, tels des thèmes musicaux exposés, développés et ré-exposés: « comme dans une symphonie de Beethoven, Bruckner ou Mahler, on reconnaît les thèmes (ici les phrases) chargés d'un sens plus riche, l'épaisseur psychologique fait s'avancer les dialogues vers une horrible apothéose.» (Tousignant 2000:C1). Le critique musical du *Devoir* reconnaît des techniques de composition appartenant tantôt à la première école, tantôt à la seconde école de Vienne, donnant l'impression d'un texte formellement achevé, mais dont la circularité des composantes ne permet pas la reconnaissance d'un *schéma narratif* défini.

Cela se poursuit dans l'élaboration en divers tutti, solos, duos ou trios (quittant le plateau, des personnages descendent à la cave aussi silencieuse que puante) que le texte magnifie encore avec des reprises de dialogues, parfois l'élaboration de dialogues chargés de sens nouveaux avec les mêmes mots parce qu'on les inverse, une technique de développement typique de l'ère classique. Ou encore un certain sérialisme dans lequel chaque mot-note-phrase-son n'a de rapport qu'avec l'autre et pas avec le sens complet d'une trame narrative directionnelle. (Tousignant 2000:C1)

Décrire le texte du *Petit Köchel* au moyen d'une terminologie musicologique semble, pour Tousignant, justifier l'analogie entre ce texte et la musique. D'autant plus que, comme je le disais plus tôt, la mise en scène que Denis Marleau a faite du *Petit Köchel* ne nous montre que quatre femmes vêtues de noir assises sur des chaises, faisant face aux spectateurs. Visuellement, ce dernier a l'impression d'être devant une formation musicale. Cependant, cette analogie que fait Tousignant entre la mise en scène et la musique n'existe que dans le discours soi-disant musicologique qu'il tient sur cette relation et que dans la terminologie spécialisée qu'il utilise pour décrire le texte. Toutefois, Tousignant termine son article non pas sur l'aspect formel du texte, mais sur la matérialité du langage.

Il n'y a en effet aucune autre musique de scène pour créer l'atmosphère que celle des sonorités des syllabes; comme dans un quatuor, la « musique » se déroule avec quelques respirations, sans nul temps d'arrêt. Les plans sonores bougent, chaque instrument-actrice se déplace pour souligner l'élaboration du développement musical et coloristique du texte, comme une mélodie se déplace d'un instrument à l'autre à l'orchestre. (Tousignant 2000:C1)

Tousignant semble décrire un chant, désignant même *Le Petit Köchel* comme un opéra. Bien qu'il parle du langage en terme de rythme et, se rapprochent du corps, de respiration, il parle de la voix non pas comme du corps du langage, mais plutôt comme d'un instrument de musique qui permettrait à la voix, ainsi réduite à un thème mélodique, de passer d'un instrument à un autre, ou d'un corps à un autre. Ainsi, la voix n'est pas le propre d'un seul corps, elle n'est pas limitée à la physionomie d'un corps unique. L'intérêt du *Petit Köchel* ne réside donc pas dans le mimétisme musical ni dans les références ponctuelles à la musique ou au monde de la musique, mais dans l'écriture d'un texte dont les quatre personnages représentent des corps qui s'effacent complètement pour devenir de pures voix.

1.2 La voix pluricorporelle

Cette voix *pluricorporelle*, dans l'écriture de Charette, nous apparaît d'abord par un dédoublement de personnages comme celui de Charles Charles dans *Provincetown Playhouse*, de Joa dans *Fêtes d'automne* et de Verdi dans *Je vous écris du Caire*. Ce dédoublement peut être présenté soit dans une perspective diachronique, comme dans *Provincetown Playhouse*, donnant ainsi l'effet d'une réminiscence de voix passées, soit dans une perspective synchronique, comme dans *Je vous écrit du Caire*, ce qui donne l'impression d'un corps dialoguant avec lui-même. Une autre façon de pluraliser les corps d'une voix consiste à faire répéter certains passages par plusieurs personnages comme si aucun n'était l'unique énonciateur d'une même parole. Il s'agit là d'une belle illustration du principe dialogique énoncé par Bakhtine, selon lequel nulle parole n'est la propriété d'un individu. Ce principe sous-tend l'idée largement répandue d'une polyphonie énonciative, c'est-à-dire que toute parole ferait entendre une pluralité de sujets parlants. Les derniers textes dramatiques de Charette, soit *Le passage de l'Indiana*, *Stabat Mater II* et *Le petit Köchel*, présentent tous des énoncés interchangeable que les personnages, à tour de rôle, assument et répètent.

Le cas le plus patent d'une polyphonie énonciative chez Charette est certainement le texte du *Passage de l'Indiana* qui construit son intrigue autour d'une répétition, présentée comme un plagiat: un passage de quatre-vingt-trois lignes, le passage de l'*Indiana*, se retrouve dans deux romans publiés à deux ans d'intervalle dont les auteurs, Éric Mahoney et Martina North, s'accusent mutuellement de plagiat. Le texte du *Passage de l'Indiana*, plutôt

que de lever le voile sur cette intrigue, procède, comme je l'ai mentionné plus tôt, à un enchevêtrement des voix qui se répètent l'une l'autre. Car ce n'est pas tant la résolution de l'intrigue qui prime à la lecture du texte que cet *enchevêtrement* des voix et la *répétition* des énoncés qui sont directement reliés à la musique. En effet, il y a dans le texte un passage qui est répété par les deux personnages-écrivains à propos d'une musique ou d'un roman que l'on entend en nous, mais le fait même qu'on les entende suggère qu'ils puissent être entendus ou connus de tous.

ÉCRIC MAHONEY. Ne vous est-il jamais arrivé d'entendre une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient? Vous connaissez cette pièce depuis avant votre naissance. Un jour, on vous apprend que c'est de Zimoviev, mais vous savez que c'est en vous que cette musique existe, qu'elle vous a précédée, aussi bien qu'elle avait précédé Zimoviev. (*Le passage de l'Indiana*:69)

MARTINA NORTH. Il y a parfois dans la tête des gens, souvent dans mon cas, une musique qui revient sans cesse. On ne sait pas d'où elle vient, à quand remonte la dernière fois qu'on l'a entendue, qui l'a composée. Il s'agit d'un air très précis, et non pas d'une simple improvisation. Or cette musique est en nous. D'où vient-elle? Si moi je l'entends, pourquoi d'autres ne pourraient-ils pas aussi l'avoir entendue? Et pourquoi n'en serait-il pas de même avec les mots, avec le passage entier d'un roman? (*Le passage de l'Indiana*:77)

Il n'importe plus de connaître l'origine d'une musique, du passage d'un roman ou d'une voix, car ceux-ci sont assumés par une pluralité de personnages, et se font entendre par une pluralité de corps⁶. Dans le texte du *Stabat Mater II*, dix-neuf mères se relaient pour identifier leur fille respective qui se serait noyée dans le silence et le calme d'une écluse située dans la ville imaginaire de Manustro. Chacune de ces mères, bien que leur voix ait un timbre, possède une intensité et une durée propre, répète avec variation des passages d'un même roman fictif, *L'enfant du désert*, dont la neuvième mère serait l'auteure et dans lequel « chacun [se] reconnaît » (*Stabat Mater II*:31). Ainsi, dans *Stabat Mater II*, le roman, qui pleure la mort d'une jeune fille, s'incarne dans le corps des mères dont les voix deviennent celles du roman fictif. Julie Tremblay (2004) décrit les voix du *Stabat Mater II* comme des « bouches béantes de ce corps [le corps-texte] qui se dépense et qui se referme sur lui-même » (2004:141). Cette « autophagie » du « corps-texte » mettrait « l'accent sur le refus de la

⁶ Marie-Christine Lesage interprète la thématique du plagiat, dans *Le passage de l'Indiana*, comme un procédé de dissolution de l'identité et de « multiplication de reflets sans fond qui la [l'identité] rende insaisissable » (2000:496).

figuration, la négation d'une vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et se pose alors comme l'essence de la musique à l'oeuvre dans les pièces de Chaurette » (2004:142). Suivant une méthodologie comparatiste, Tremblay relève un parallélisme de structure entre l'écriture du *Stabat Mater* et le contrepoint, qui est une forme musicale dans laquelle les voix se répètent les unes les autres. Cette structure musicale est interprétée par Tremblay comme un mouvement sémiotique qui décentre indéfiniment le texte. Ainsi, la structure contrapuntique du texte de Chaurette « encourage [...] la négation de la vérité logocentrique » et « permet au 'corps-texte' de se replier sur lui-même dans un geste d'autodévoration infini » (2004:154).

Dans le présent chapitre, je démontrerai que *Le petit Köchel* se ferme sur lui-même non pas pour en décentrer le sens, mais pour sur-déterminer l'objet dynamique de la voix et cristalliser la mouvement de la sémiose. La voix du fils agit comme une force centripète sur la performance vocale des mères. *Le passage de l'Indiana*, le *Stabat Mater* et *Le petit Köchel* sont structurés à partir d'un texte sous-jacent qui se manifeste par bribes dans la performance vocale. Ce texte, dans *Le petit Köchel*, est précisément la manifestation de la voix du fils qui force les mères à le répéter exactement et indéfiniment. Dans *Le Petit Köchel* la répétition des voix n'est pas tant un repli du texte sur lui-même, qu'un interprétant qui se prend lui-même comme l'objet dynamique du texte. Autrement dit, il sur-détermine la manière d'agir et d'être ensemble. Plus encore, il interroge l'éthique des effets pratiques de l'expérience esthétique de la voix et de la musique.

2 Le fondement musical et vocalique de l'être-ensemble

Aujourd'hui, la question de l'*être-ensemble* s'inscrit directement au centre d'un mouvement qui ouvre les frontières, non seulement économiques, mais également géopolitiques et culturelles. Cette ouverture nous pousse à rechercher de nouvelles normes, de nouvelles règles qui s'imposeraient à tous et qui légiféreraient les échanges internationaux, voire interculturels. Dans cette perspective, l'être-ensemble serait régi par un discours juridique. Toutefois, la philosophie du langage et les études littéraires ont entamé des recherches sur le discours esthétique desquelles se dégage ce que Pierre Ouellet, spécialiste de la philosophie contemporaine, nomme un *ethos énonciatif*, c'est-à-dire une « nouvelle

façon de faire advenir la parole entre soi et l'autre et de l'amener à circuler dans l'ensemble du tissu social, où s'esquissent de nouvelles *agoras* » (Ouellet 2002:17, les italiques sont de l'auteur). Ainsi, l'être-ensemble ne serait pas réglé par un discours juridique qui en déterminerait les ouvertures et les limites; il se constituerait au contraire à l'intérieur des formes esthétiques du discours.

Depuis quelques années, l'esthétique a déplacé son objet d'étude. Ainsi, elle n'est plus l'étude des formes artistiques prises en elles-mêmes, mais l'étude de l'expérience sensible de ces formes artistiques. Ce n'est pas tant le son en lui-même que l'écoute du son, la couleur en elle-même que le regard de la couleur, le texte en lui-même que la lecture du texte qui intéressent les chercheurs en esthétique. Ce n'est pas tant le monde *tel qu'il est* objectivement que le monde *tel qu'il est senti* par une pluralité de personnes. Ainsi, étudier l'esthétique des liens sociaux voudrait dire étudier les différentes formes esthétiques qui donnent à sentir ces liens qui unissent les corps de la communauté. Il y a tout un pan de la recherche contemporaine en philosophie, qui regroupe les travaux de Maurice Blanchot, de Jean-Luc Nancy et de Giorgio Agamben, sur la notion de « communauté ». Il y a aussi les travaux de Jacques Rancière, inspirés de Walter Benjamin, sur l'esthétique et le politique, ceux d'Emmanuel Lévinas sur l'éthique, et ceux de Maurice Merleau-Ponty et de Martin Heidegger sur la phénoménologie des relations entre le sujet et l'objet d'une expérience esthétique. Ces travaux, dont on pourrait dire que les recherches actuelles de Pierre Ouellet en constituent une synthèse, convergent vers cette hypothèse que le langage esthétique serait en mesure de faire vivre une expérience sensible de la communauté antérieure à toute conceptualisation, toute pensée abstraite. *Esthétiser le politique*, pour reprendre une formule consacrée, voudrait dire faire l'expérience d'un rapprochement des corps sans que ceux-ci n'adhèrent immédiatement à une idéologie, à un parti, à une société, à une nation, ou à un peuple.

Dans les rubriques qui suivent, je reprendrai cette hypothèse en me référant spécifiquement aux travaux du philosophe Herman Parret et du médiéviste Paul Zumthor. Tandis que le premier définit la voix et la musique comme une union des corps de la

communauté dans une expérience commune du temps⁷, le second s'intéresse aux qualités de la voix qui, comme celles de la musique, définissent un espace à l'intérieur duquel se rassemblent les corps de la communauté.

2.1 La sensation commune du temps de la voix

Herman Parret définit la voix comme « un *inter-corps* qui rassemble deux sujets dans l'ambiance du même sensible » (Parret 2002:143, les italiques sont de l'auteur). Cette définition de la voix, qui fait écho à la phénoménologie de Merleau-Ponty, s'inscrit chez Parret dans une problématique du fondement esthétique de l'être-ensemble. Dans son ouvrage intitulé *L'esthétique de la communication*, Herman Parret écrit que l'expérience de l'être-ensemble serait fondée non pas sur un modèle discursif, mais sur un modèle musical. Parret se réfère alors à Aristote pour qui la musique est le seul art propre à nous faire sentir le passage du temps. Lorsqu'on est à l'écoute d'une mélodie, c'est le dynamisme entre la mémoire d'un son passé et l'anticipation du son à venir qui permet au sujet de sentir le temps⁸. Cette expérience de la mélodie⁹ est collective et immédiate, c'est-à-dire qu'elle n'est pas filtrée par un concept. C'est une sensation du temps commune à tous, qu'Herman Parret appelle, à la suite d'Emmanuel Kant, le « sensus communis ». L'expérience musicale ainsi que l'expérience vocale créeraient une communauté sensible, ou une communauté affective fondée sur le partage sans médiation d'une même sensibilité. Je dirais en mes propres termes qu'à l'intérieur d'un espace sonore, comme la musique et la voix, l'expérience sensible de la durée rendrait possible une nouvelle socialité.

⁷ Herman Parret publie en 1999 *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique* dans lequel il décrit une manière d'être-ensemble qui serait non discursive et modélisée sur la musique. J'avais projeté de poursuivre la réflexion de Parret et de remplacer « musique » par « voix ». J'ai toutefois été devancé. Dans un autre ouvrage publié en 2002, *La voix et son temps*, Parret reprend de longs passages de son ouvrage précédant pour parler non plus du temps musical mais du temps de la voix.

⁸ J'ai déjà abordé cette dynamique de la mémoire et de l'attente définissant le rythme au chapitre 5.

⁹ Herman Parret, dans les propos que je rapporte ici, ne tient pas compte de la critique qu'il avait formulée ailleurs (1999) au sujet d'une description mélodique, ou bergsonnienne, du temps au profit d'une description rythmique du temps.

Être-ensemble dans l'ambiance vocale constitue une sorte de *partage* qui est d'un tout autre ordre qu'une interaction qui concerne le sens d'un message ou d'un contenu informationnel, de ce qui est énoncé et négociable. Le partage phono-esthétique est *affectif*: la *qualité* de l'ambiance vocale *affecte* les sujets. (Parret 2002:143, les italiques sont de l'auteur)

Ainsi, plutôt que d'obéir à un principe économique qui consiste à échanger un message comme s'il s'agissait d'un bien, le langage esthétique offrirait l'occasion d'une expérience partagée d'une forme sensible que Parret nomme la voix. La sonorité de la voix ou la vocalité serait un fondement sensible, un « ground », au sens de Peirce, de l'être-ensemble plutôt que d'en être la législatrice ou une simple ornementation du langage. Selon Parret, c'est précisément la « séduction esthétique [...] qui fonde la possibilité même de l'être-ensemble dans la communication interpersonnelle » (Parret 2002:148).

Parret critique la position de l'École de Francfort, représentée par Habermas et Apel, fondamentalement hégélienne et logocentrique, qui fait primer la rationalité sur le sensible, et dont l'idée d'une communauté présupposerait une rationalité communicationnelle, argumentative et discursive, qui se réfléchirait elle-même. À cette conception de la communauté, Parret va opposer la conception kantienne de la communauté où le sensible prime sur la rationalité, où le jugement esthétique est non conceptualisable, pré-discursif, et où le sentiment est immédiatement partagé par les corps de la communauté. La communicabilité du sentiment serait supposée dans ce que Kant appelle l'*euphonie*, c'est-à-dire un accord des voix¹⁰ en même temps qu'un accord des sentiments¹¹. Les corps de la communauté s'unissent dans un sentiment qu'ils partagent, accordant ainsi leur voix dans un ensemble euphonique. Cette euphonie n'est possible, selon Parret, qu'à travers une expérience du temps. En effet, chez Parret, la sensation du temps est une condition fondamentale à l'union voire à la fusion des corps, puisque « le temps s'impose en tant que condition de possibilité même de l'ambiance vocale qui va générer la fusion des sujets »

¹⁰ Il est à noter que le terme « euphonie » signifie en ensemble de sons agréables à l'oreille. Un accord parfait est euphonique alors qu'un accord dissonant est cacophonique. Ce qui veut dire, selon Parret prolongeant les idées de Kant, qu'il n'y a pas de dissonance dans la communauté sensible. Je montrerai plus loin que *Le Petit Köchel* est une critique de cette euphonie.

¹¹ Le terme « euphonie » chez Kant viendrait, selon Parret, du terme allemand *Einstimmigkeit* — se traduisant en français par *unanimité* —, qui serait un accord des voix (*Stimme*) en même temps qu'un accord des sentiments (*Stimmungen*).

Une voix au corps multiple 241

(Parret 2002:144). D'un côté, nous avons la musique et la voix qui, lors de l'écoute, sont saisies comme des formes sensibles du temps et, de l'autre côté, les corps qui en font l'expérience et qui se fond dans un être-ensemble euphonique. Pour définir cet être-ensemble, Parret fait référence aux deux origines du *sensus communis*. La première origine est aristotélicienne et conçoit le *sensus* comme *aisthèsis*, sensibilité. Cette sensibilité serait synesthétique, c'est-à-dire qu'elle serait une fusion entre le son qui passe et le son qui suit. La synesthésie serait un sentiment du temps ou une pathémisation du temps. L'autre origine est kantienne et elle conçoit le *communis* comme une sociabilité. L'objectif de Parret est de parvenir à une homogénéisation de cette idée de *sensus communis* qui permettrait à la fois de socialiser l'aisthèsis et de sensibiliser le social.

Le *sensus communis* est constitué par une tensivité entre le sensible et le social — cette tensivité est à double directionnalité, et elle se résout par un double mouvement: la socialisation du sensible, la sensibilisation du social. Par conséquent, on peut dire que, d'une part, le *sensus communis* est une synesthésie (c'est le mouvement de la socialisation du sensible) et, d'autre part, il est inter-corps (c'est le mouvement de la sensibilisation du social). Ce n'est que par et dans ce double mouvement que l'on réussit à résoudre la tensivité entre le social et le sensible, et à penser la fusion, mode sur lequel se réalise la communauté affective. (Parret 1999:220-221)

La *sensation commune* (aisthèsis koinè) chez Aristote désigne une fusion mélodique du son passé et du son à venir, et le *sensus communis*, chez Kant, serait une fusion euphonique des corps de la communauté. C'est dans cette fusion, à la fois mélodique et euphonique, qu'il y a, selon Parret, une communicabilité de l'affect qui n'est pas d'ordre discursif. C'est uniquement à ce moment là que l'on pourrait parler d'une esthétique de la communication ou encore d'une esthétique de l'être-ensemble. C'est ainsi que se fusionneraient les corps de la communauté qui font l'expérience synesthésique du temps. En se référant à Merleau-Ponty, Parret ajoute que « le social idéal est le fruit d'un être-ensemble dans l'expérience fusionnelle » (Parret 2002:145).

La *Einstimmigkeit*, la proportion des voix, l'accord des timbres, l'euphonie des sentiments, est *comme une mélodie pure*. La communauté affective, dans sa dépendance au sensus communis, est fondamentalement temporalisée, ce que la communauté argumentative-consensuelle n'est pas du tout. L'euphonie des voix et des sentiments dans une communauté affective dépend de leur fusion. Cette fusion est mélodique puisqu'essentiellement temporalisée. La communauté consensuelle, par contre, la seule à laquelle Harbermas et les philosophes de Francfort croient, est une communauté de *jonction*. C'est une communauté sans esthétique, sans voix ni oreille. (Parret 2002:159-160, les italiques sont de l'auteur)

La musique et la voix seraient des formes esthétiques servant de modèles aux autres, car elles offriraient en partage la sensation du temps, c'est-à-dire l'expérience commune du sensible qui légitimeraient, selon Parret, le fondement esthétique de l'être-ensemble.

C'est l'*isotopie musicale*, exploité avec cohérence par Kant lui-même, qui devrait nous faire saisir ce qu'il en est de la *communauté affective* où les voix sont accordées. L'esthétique surgit d'ailleurs immédiatement là où la voix, dans sa qualité, dans son identité, dans son unicité, est dite fondatrice de communauté. (Parret 2002:158, les italiques sont de l'auteur)

Dans un chapitre sur « La voix dans l'art contemporain », Herman Parret confronte justement l'art contemporain au classicisme du *Laocoon* de Lessing. Parret écrit que « peu de commentateurs de Lessing ont remarqué cette vérité de sens commun: ce qui est non-représentable dans les arts plastiques, c'est le *sonore*. Les arts plastiques sont des arts muets (*stumme Künste*) » (Parret 2002:114). En se référant à des tableaux et à des installations de Robert Morris, de Bruce Nauman, de Robert Rauschenberg et de Barnett Newman, Parret démontre que l'art visuel et plastique contemporain renverse l'esthétique du *Laocoon* en cessant d'être silencieux, en faisant entendre une voix et, surtout, en faisant entendre le cri du *Laocoon*. À propos d'une installation de Robert Rauschenberg, *Soundings*¹², Parret écrit qu'elle « introduit mouvement, par conséquent temps et interaction. Le spectateur — en fait, sa voix — s'incorpore dans l'oeuvre qui n'existe qu'à partir de cette voix » (Parret 2002:119). Parret conclut que l'art contemporain, en incorporant le son et la voix comme matériau, devient une expérience du temps, car, pour Parret, l'expérience de la voix comme

¹² Parret décrit *Soundings* de la façon suivante: « La voix du sujet observateur, selon son intensité, fait éclairer localement l'installation et met en même temps en mouvement les chaises qui montent et descendent selon le rythme et le volume de cette voix. Même le timbre de la voix génère des mouvements selon la personne, et une voix d'enfant, une voix mâle ou femelle provoquent d'autres taches de lumières » (Parret 2002:118).

l'expérience de la musique est une expérience du temps et qu'« avec la voix, le temps devient représentable » (Parret 2002:121). C'est ainsi que les arts visuels et plastiques contemporains participent à une esthétisation du politique en intégrant la voix dont la temporalité unirait les corps dans une communauté euphonique.

2.2 L'espace de la performance

Il est toutefois possible d'arriver à une autre conclusion, à laquelle Parret ne prête pas l'oreille¹³; on pourrait considérer l'installation de Rauschenberg, telle que décrite par Parret, comme une concrétisation manifeste de l'espace sonore de la voix. Ainsi, en circulant dans *Soundings*, les gens qui en font l'expérience circuleraient également dans l'espace sonore de leur propre voix ou celle des autres. Suivant ma propre démarche, je dirais que nous sommes physiquement dans le son de la voix de l'autre, que l'on comprenne la langue qu'il parle ou non. Le fondement sonore de la voix est un espace sonore que nous partagerions tous indépendamment de notre langue et de notre culture, et, en ce sens, l'espace sonore de la voix serait au fondement de l'*être-ensemble*. En d'autres mots, le sentiment de la collectivité reposerait tout autant sur l'espace sonore de la voix que sur sa temporalité.

Cette rubrique n'opposera pas l'espace au temps. Mikhaïl Bakhtine (1975) a démontré, en définissant la notion de *chronotope*, que l'expérience du temps était inséparable de l'expérience de l'espace. Par exemple, on mesure l'espace par le temps qu'on prend à le parcourir, et on mesure le temps par l'érosion de l'espace. Seulement, lorsqu'il est question de l'esthésie de la voix, l'expérience sensible du temps de la voix n'implique pas, selon Parret, une dimension spatiale de la voix. À l'inverse, le médiéviste Paul Zumthor (1983:40) propose que faire l'expérience de la voix, c'est faire l'expérience de l'espace, car la « voix se déploie dans un espace, dont les dimensions se mesurent à sa portée acoustique, accrue ou non par des moyens mécaniques, mais qu'elle ne peut dépasser ». Ainsi, pour Zumthor, « l'émission de la voix se situe hors temps », c'est-à-dire que « le temps ne constitue pas [...] un facteur pertinent de la communication », car « dans la mesure où le message poétique,

¹³ Chez Parret, la primauté du temps dans l'expérience esthétique s'explique par ses références philosophiques à Aristote et à Kant pour qui l'expérience du temps transcende celle de l'espace.

pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, doit référer à la mémoire collective, il le fait en vertu de son oralité ».

Lorsque Zumthor écrit son *Introduction à la poésie orale*, le structuralisme est sur le point de tomber. Il y a alors un changement épistémologique important: le code n'est plus au centre de la production artistique, ni au centre de la communication. Le code a été relativisé parmi les autres composantes de la communication, au profit du contexte et surtout au profit du corps. L'objet d'étude de Zumthor, je le rappelle, est la poésie médiévale. Au cours de sa carrière, Zumthor a été amené à critiquer la méthodologie médiéviste qui reposait strictement sur l'écrit. Or, pour Zumthor, la poésie médiévale est essentiellement orale. Il suit la thèse défendue par Marshall Mac Luhan puis par Walter Ong au sujet de la nature du message, de son matériau, qui aurait une incidence déterminante sur sa réception. Autrement dit, on ne recevrait pas un poème écrit de la même manière qu'on reçoit un poème oral. Zumthor a cherché à déterminer la spécificité de l'oral et celle de l'écrit non pas pour les opposer, mais pour mesurer le degré de différence de leur mode de réception. Ce degré de différence entre l'oral et l'écrit tient selon Zumthor dans la *performance*. Puisque la voix est de nature sonore, sa performance impliquerait à divers degrés la présence de celui qui produit la voix et de ceux qui la reçoivent, c'est-à-dire la présence des corps dans le lieu où la voix résonne. Tandis qu'à l'écrit, s'il y a une parole, il n'y a pas de voix constituant le volume sonore de la parole¹⁴. C'est précisément le volume de cette performance vocale qui déterminerait l'espace dans lequel les corps pourraient partager une voix et ainsi l'intégrer à leur mémoire. La présence des corps à l'intérieur de la performance vocale et la mémoire de celle-ci contribuent à la constitution d'une communauté.

2.2.1 La performance

La problématique de la voix chez Paul Zumthor a été motivée par la critique de ce dernier à l'endroit de ses confrères médiévistes qui, bien qu'ils reconnaissent la transmission orale des textes médiévaux, situaient tout de même ces textes parmi les faits

¹⁴ Zumthor n'oppose pas l'oral à l'écrit. La différence entre l'oral et l'écrit réside dans la performance et dans la présence du corps. Dans *Performance, réception, lecture*, Zumthor redonne à l'écriture sa performance en intégrant le corps du lecteur dans le processus de la lecture.

littéraires. Pour Zumthor, la « littérature » connoterait une trace laissée dans le temps sous la forme stricte d'une écriture, et impliquerait que le poème médiéval serait destiné à la lecture. Or, pour Zumthor, la transmission orale d'un texte détermine non seulement un mode de réception de ce texte différent de la transmission écrite d'un texte, mais également un mode de présence au monde. Nous n'agissons pas de la même manière dans le son que devant l'écrit. Voilà donc le projet de Paul Zumthor: comprendre cette manière d'être et d'agir dans le monde au moment de la transmission sonore et de l'audition d'un poème. Ainsi, Zumthor considère « comme orale toute communication poétique où transmission et réception au moins passent par la voix et l'ouïe » (Zumthor 1983:33, les italiques sont de l'auteur). La performance est un interprétant dynamique qui fait entendre une voix et qui en détermine l'objet dynamique. La performance est l'action du son d'une voix, qui produit un effet pratique sur le corps de la société, celui notamment de déterminer une habitation de la voix.

En voulant distinguer la *transmission* orale de la *tradition* orale, Zumthor repère cinq phases de l'existence d'un poème: 1- la *production* qui relève de la poétique, c'est-à-dire de l'acte de création ou de composition du poème, 2- la *transmission* qui est l'acte d'énonciation, 3- la *réception* liée à l'audition, 4- la *conservation* du poème dans la mémoire, 5- la *répétition* du poème, laquelle est toujours une variante de la précédente et qui, dans le temps, contribue à la mouvance du poème¹⁵. La tradition orale, selon Zumthor, réunirait les phases de la production, de la conservation et de la répétition, alors que la transmission réunirait justement la transmission et la réception qui, lorsqu'elles sont simultanées, définissent ce que Zumthor appelle, à la suite de Ruth Finnegan, la *performance*.

La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. (Zumthor 1983:32, les italiques sont de l'auteur)

Cette définition de la performance rappelle celle de l'énonciation chez Benveniste. La différence est que la notion d'énonciation chez ce dernier appartient à une problématique linguistique très précise, celle des pronoms personnels en français, tandis que la performance

¹⁵ Je développerai davantage cette idée de mouvance à la troisième rubrique de ce chapitre.

appartient plutôt à une problématique des effets pratiques de la vocalité. Si la notion d'énonciation réduit le temps et le lieu à des déictiques et, donc, à des catégories linguistiques, la performance, quant à elle, en dehors de toute considération linguistique, accentue le caractère événementiel de l'énonciation en étant elle-même son propre temps et son propre lieu. La performance est une sortie du paysage sonore, en ce sens elle est l'interprétant dynamique qui en détermine une forme d'habitation en ce qu'elle pourrait devenir une voix ultérieure. La performance englobe toute production vocale, de la simple déclamation en passant par la poésie jusqu'au chant. Ce qui agit lors d'une performance dépasse largement les frontières d'une langue; la voix inclut tout ce qui n'est pas linguistiquement pertinent et qui est essentiel à la performance vocale d'un poème, d'un chant ou d'une parole. Car dans la performance vocale, il y a « primauté du rythme sur le sens, de l'action sur la représentation, de l'attitude sur le concept » (Zumthor 1979:516).

2.2.2 La théâtralité

Pour Paul Zumthor, la performance vocale excède la sonorité de la voix, elle est un acte perceptible non seulement par l'ouïe, mais également par les autres sens. Ainsi, la voix se parerait d'un décor dans lequel se meuvent, vêtus pour l'occasion, les corps participant à la performance; elle se parfumerait des odeurs environnantes, danserait, sautillerait, transpirerait grâce aux corps qui se meuvent au rythme de la performance vocale. C'est ce que Zumthor appelle la *théâtralité* de la voix. La *théâtralité* ne se réduit pas au genre théâtral, n'est ni une représentation visuelle, ni un ajout à la voix, elle est plutôt une façon d'agir et d'être ensemble, une habitation dans et par la performance vocale. Si la performance vocale est l'action d'un interprétant dynamique de la voix, alors la théâtralité qu'elle détermine constitue l'objet dynamique de la voix.

Pour Zumthor, le poète, dans toute performance vocale, que ce soit à l'époque médiévale ou non, fait entendre une voix qui exerce une action sur les corps de la communauté à l'écoute. La théâtralité, en tant qu'habitation commune de la voix au moment de la performance, est le produit de cet effet pratique de la voix. Selon Zumthor, la théâtralité révèle une identité, « celle qu'apporte la présence en un *lieu commun*, où s'échangent les regards; celle aussi qui résulte d'une convergence des savoirs et de l'évidence

antique et universelle des *sens* » (Zumthor 1983:252, les italiques sont de l'auteur). Cette identité est celle d'un groupe s'unissant par l'action de la performance vocale. La performance, ou la mise en acte de la voix, a pour effet pratique de rassembler les corps, car la « fonction permanente » de la performance vocale, selon Zumthor, serait d'unir et d'unifier. C'est ainsi que la performance vocale deviendrait « un facteur essentiel de la cohésion des groupes » (Zumthor 1989:235), car c'est dans l'action de la voix que « se forme et se solidifie le lien social, tandis que prend forme une poésie » (Zumthor 1983:11).

Indéfinissable autrement qu'en termes de rapport, d'écart, d'articulation entre sujet et objet, entre l'Un et l'Autre, la voix reste inobjectivable, énigmatique, non spéculaire. Elle interpelle le sujet, le constitue et y imprime le chiffre d'une altérité. Pour celui qu'en produit le son, elle rompt une clôture, libère d'une limite que par là elle révèle, instauratrice d'un ordre propre: dès qu'il est vocalisé, tout objet prend, pour un sujet, au moins partiellement, statut de symbole. L'auditeur écoute, dans le silence de soi, cette voix qui vient d'ailleurs; il en laisse résonner les ondes, recueille leurs modifications, tout « raisonnement » suspendu. Cette attention devient, le temps d'une écoute, son lieu, hors langue, hors corps. (Zumthor 1983:16)

Si la voix est sociale, ce n'est pas seulement parce qu'elle est le passage de la parole de l'un vers la parole de l'autre, c'est aussi parce qu'elle agit sur le corps à l'écoute, sur les corps réunis dans l'espace sonore de la performance vocale. Cette conception de la performance vocale se situe dans le prolongement de l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau, lequel définit l'effet pratique de la voix et de la musique comme leur capacité à unir les corps de la communauté. L'être-ensemble se limite à l'espace de la performance. En ce sens, la théâtralité de la performance n'est pas universelle.

En principe, sinon toujours en fait, le message oral s'offre à une audition publique; l'écriture, au contraire, à la perception solitaire. Cependant, l'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité: le besoin de communication qui la sous-tend ne vise pas spontanément l'universalité... tandis que l'écriture, atomisée entre tant de lecteurs individuels, acculée à l'abstraction, ne se meut sans peine qu'au niveau du général sinon de l'universel. (Zumthor 1983:40)

En somme, la performance vocale n'assemble que les individus qu'elle affecte. Aussi, la voix est éphémère: elle ne dure que le temps de sa performance. Lorsque la voix se tait, l'être-ensemble n'est assuré que si la voix s'intègre à la mémoire collective et parvient à accéder à l'ordre du symbolique. Ainsi, l'effet pratique de la voix, comme celui de la musique d'ailleurs, est, dans un temps très court, de rendre possibles voire concevables de

nouvelles relations intercorporelles sans toutefois les garantir. Je m'explique. Fonder l'*être-ensemble* sur un signe auditif comme la voix c'est, d'une part, l'enraciner dans une expérience sensible du son susceptible d'être partagée par tous ceux qui habitent ce paysage sonore; d'autre part, c'est assumer l'instabilité et l'incertitude de l'*être-ensemble* qui, au moment de l'écoute, n'est que virtuel. Car, pour le dire en termes peirciens, la voix n'est pas tant l'indice d'un corps parlant, que l'icône d'une nouvelle manière d'agir collectivement. Dans la voix, l'union des corps est bien réelle, mais la cohésion du groupe demeure toujours une promesse, elle n'est qu'un effet pratique possible de la voix. La théâtralité de la performance vocale n'est qu'une habitation parmi d'autres du son de la voix, elle est en fait l'espace virtuel d'une collectivité encore à venir. Pierre Ouellet, dans une problématique¹⁶ apparentée à celle que je présente ici, définit la parole poétique comme un espace politique en devenir, permettant ainsi la rencontre de l'autre, sans tenir compte des institutions politiques factuelles.

La politéïa est ainsi devenue une « chose » dont on peut profiter, alors qu'elle n'était, à l'instar de l'imagination, qu'une pure possibilité: une faculté d'invention du monde comme lieu habitable en commun ou espace collectif de navigation sans autre gouvernail que l'aptitude à sentir ou pressentir *ce qui vient* dans ce qui est... toujours en *puissance*, jamais en *réalité*, car tout présent est grevé d'absences, de manques ou de défauts qu'aucun avenir ne pourrait combler, que seule l'imagination mise en commun permet de se re-présenter comme lieu des désirs et des besoins bien plus que des biens et des propriétés, espace à créer ou étendue à traverser, lieu politique à faire et à refaire à partir de ce qui se défait en lui, espace virtuel auquel la fiction donne lieu en le constituant comme « force du devenir » grâce à la dimension *poétique* ou « créative » du politique. (Ouellet 2003:11)

Ce politique, cet agir ou cet être-ensemble, est virtuellement inscrit dans la théâtralité de la performance vocale. Les corps assemblés dans la voix ne constituent pas encore un groupe cohérent et organisé mais plutôt la simple possibilité d'une union entre des individus. La performance vocale est ainsi l'action dont l'effet est la théâtralité des corps unis dans ce qui pourrait être le germe d'une nouvelle socialité.

¹⁶ Pour Pierre Ouellet (2002:9), la communauté se fonderait sur l'expérience sensible de la parole de l'autre dont « Je » serait sujet. « Je » n'apparaîtrait qu'en tant que sujet de la parole de l'autre et l'autre n'apparaîtrait qu'en tant que sujet de ma propre parole. L'être-ensemble ou, comme l'écrit Ouellet, le *devenir-avec* ne serait possible que par cette co-énonciation.

3 Une mémoire collective de la voix

Le texte du *Petit Köchel* est à la fois une expérience du temps et de l'espace. Il est d'abord construit sur la répétition, exacte ou non, d'une performance vocale qui a déterminé la théâtralité des mères, c'est-à-dire leur manière d'agir et d'être ensemble. La performance vocale des mères est ainsi une ritualisation ou une mémoire en acte d'une performance vocale antérieure.

La troisième et dernière partie du chapitre propose une lecture du *Petit Köchel* qui se confrontera à la théorie présentée dans la deuxième partie, c'est-à-dire qu'elle se situera dans une dialectique avec les récentes avancées théoriques sur la voix. En ce sens, ma lecture du *Petit Köchel* pose certains éléments d'une sémiotique musico-littéraire de la voix qui se construit depuis l'analyse du *Post-exotisme*. Jusqu'ici, il a été question de l'expérience esthétique de la voix avant sa mise en acte par un interprétant dynamique susceptible de construire un objet dynamique stable. Le texte du *Petit Köchel* marque ici un investissement de la sémiologie vocale dans la tercéité de l'action qui détermine l'objet dynamique de la voix. En effet, dans *Le Petit Köchel*, la voix du fils agit comme une force à l'intérieur de la performance vocale des mères et en détermine voire en contraint la théâtralité. Si les théories de la voix, celles de Parret, Zumthor et Ouellet présentées dans la deuxième partie, m'ont permis d'aborder l'effet pratique de la voix, *Le Petit Köchel* me donne l'occasion de traiter de la dimension éthique liée à l'effet pratique de la performance vocale.

3.1 Briser l'euphonie

Le texte du *Petit Köchel* est un quatuor. Les voix apparaissent successivement jusqu'à ce que l'ensemble des voix soit complet. L'action se passe le soir du 31 octobre. C'est l'Halloween, on sonne à la porte. Une voix se fait entendre, celle de Lili, la pianiste, qui parle à ses assiettes. Une deuxième voix se fait entendre, celle de Cécile, soeur de Lili, pianiste elle aussi. Mais Cécile manque l'attaque de sa répartie, elle oublie ce qu'elle devait dire comme si le dialogue entre Lili et Cécile était déterminé d'avance.

Une voix au corps multiple 250

CÉCILE. Il faut tout éteindre. Tu vois bien que la lumière les attire.

LILI, *lointaine*. Non... Ce n'est pas cela.

CÉCILE. Tu le fais exprès, Lili. Je ne veux pas qu'on ouvre.

LILI. Retour en si bémol. Ce que tu avais dit tout d'abord.

CÉCILE. Pense à l'odeur qui s'insinue jusque sur le perron.

LILI. Ce que tu avais dit, en premier lieu.

CÉCILE, *essayant de se rappeler*. Je ne veux pas qu'on ouvre.

LILI. Non. Avant cela.

CÉCILE. As-tu reculé l'heure?

LILI. Retour en si bémol.

CÉCILE. Es-tu bien sûre que ce sont les paroles exactes de notre fils?

LILI. Écoute. On sonne. Qu'est-ce que tu dis?

CÉCILE, *se souvenant*. Mon Dieu que notre sonnette est sonore!

LILI. Oui! (*Le Petit Köchel:12*)

Les ratés sont fréquents. Il faut parfois souffler les réparties ou corriger, non sans remontrances, toute improvisation, tout écart du cadre délimité par un soi-disant « texte d'origine ».

CÉCILE. Je me demande ce que diraient nos amis du Concertgebouw s'ils savaient le sort que nous réservons à leur section des premiers violons.

Coup de sonnette.

IRÈNE. Vous n'avez pas le droit, Cécile.

CÉCILE. Pourquoi ne pas répondre à la porte? Ce sont peut-être d'autres musiciennes du Concertgebouw qui demandent à être dévorées?

IRÈNE. Vous ajoutez des répliques! Vous n'avez pas le droit. Vous vous appropriez du texte qui n'existe pas. Vous improvisez!

Coup de sonnette.

LILI. Retour en si bémol.

IRÈNE, à Cécile. Ces allusions au Concertgebouw sont de votre cru.

LILI. Qu'en savez-vous? Sur quoi vous basez-vous pour l'affirmer?

CÉCILE. Mon Dieu que notre sonnette est sonore!

IRÈNE. Sur le fait que nos liens avec le Concertgebouw ne sont pas dans le texte d'origine.

Coup de sonnette.

CÉCILE. Ah? Le texte d'origine! Tu le connais, toi, le texte d'origine? Alors pourquoi ne pas nous l'apprendre? Nous t'écoutons, dis-nous le texte d'origine!

Coup de sonnette.

LILI. Aucune d'entre nous ne peut le dire avec certitude. Nous devons tâcher d'être fidèles pourtant à ce que nous savons de cette lamentable histoire. Du reste, ce que nous sommes en train de dire ressemble peut-être à ce qui aurait été inscrit dans le texte d'origine, je le crois, car on peut difficilement admettre qu'un enfant demande à être dévoré sans susciter chez ses mères une discorde abusive. Retour en si bémol. (*Le Petit Köchel:44*)

Chaque hors-texte met en évidence un texte d'origine, un texte qui n'existerait que dans la mémoire collective et qui doit être fidèlement répété par tous. Chaque répartie serait une activation de la mémoire, comme si chaque parole avait déjà été prononcée, était connue

Une voix au corps multiple 251

d'avance. En oubliant sa répartie, la voix de Cécile s'échappe du dialogue. Autre fait étrange: ce « retour en si bémol » qui ponctue le texte est toujours annoncé par la même voix, celle de Lili, comme si cette dernière tentait de ramener Cécile, ou quiconque, à ce qu'elle doit dire, de la ramener à la tonalité dominante: « Retour en si bémol ». Ce retour à une tonalité, en revanche, confère à l'ensemble du quatuor un ordonnancement, que les hors-textes semblent briser. De plus, certaines réparties sont répétées presque intégralement soit par les mêmes personnages, soit par d'autres, comme dans *Le passage de l'Indiana* dont j'ai parlé plus haut. Il y a même un passage entier qui est dit en avance, *ex tempo*, et qui sera repris *in tempo* plus tard.

ANNE. Nous sommes deux musicologues et vous êtes deux interprètes. Nous n'étions pas faites pour engendrer autre chose que des trilles, des tierces et des staccatos. Le malheur, ou le sort, a voulu cependant que l'une d'entre nous, momentanément distraite de son art, se soit, comment dire, égarée... comme en ce moment je m'égare. Peut-être est-ce déjà le temps de vous révéler la disparition des soeurs Heifetz?

LILI. Pas de confusion.

ANNE. Il s'agit tout de même d'une nouvelle ahurissante, qui risque de stupéfier le monde musical.

LILI. Nous y arriverons en temps voulu. Répondez plutôt à ma question. (*Le Petit Köchel:22*)

Dans l'ensemble du texte, texte d'origine et hors-textes inclus, toutes ces reprises de paroles, avec ou sans variation, faites par le même personnage ou par un autre, pourraient être décrites comme une réminiscence de paroles antérieures. J'ai démontré au quatrième chapitre que la réminiscence, chez Parret, est une sensation du temps puisque le son qui passe et qui s'intègre dans la mémoire se fusionne au son qui suit et partage avec celui-ci certaines qualités. De même, dans le texte du *Petit Köchel*, la réminiscence de certaines réparties, entraînant une expérience sensible de temps, aurait comme effet la fusion ou l'accord des voix. De cet accord de voix résulterait, selon Parret, une euphonie, c'est-à-dire une communauté sensible à l'intérieur de laquelle les corps s'uniraient dans un ensemble de voix aux harmonies parfaites. À travers cette euphonie, les personnages du *Petit Köchel* cesseraient de représenter des individus singuliers pour évoquer une communauté de voix. Seulement, la présence de hors-textes pourrait semer la cacophonie, chacune des voix tentant de se libérer de cette euphonie collective, de briser l'ordonnancement commun, sans toutefois y parvenir. Toute tentative de quitter le quatuor est réprimée par ce retour en si bémol qui, tel un rappel à l'ordre, ramène les voix à la tonique, c'est-à-dire à l'ordre. Pour en parler en

termes pragmatistes, l'expérience sensible du temps de la voix dans *Le Petit Köchel* produirait un effet pratique contraignant les corps à être ensemble, et les voix à s'accorder. L'euphonie devient un principe d'ordre, de conformité et d'obéissance. Ce qui va, bien entendu, à l'encontre de cette *utopie* d'une communauté euphonique telle que postulée par Kant puis par Parret. Qu'en est-il de l'expérience de l'espace?

3.2 Quatre voix et une sonnette: le paysage sonore du *Petit Köchel*

Tout est sonore dans ce texte, en commençant par la sonnette. Le personnage de Cécile Motherwell répète comme un *leitmotiv* le pléonasme: « mon Dieu que notre sonnette est sonore! ». Tout ce qui meuble la maison (les assiettes, l'horloge, le frigidaire) est doté de la parole, mais ne l'exerce plus: le mobilier est muet. D'entrée de jeu, le texte nous situe dans une pluralité de voix, dans un paysage sonore dont Lili Motherwell se souvient.

LILI, à ses assiettes. [...] Que sont devenues vos voix? vos paroles innocentes? Je n'entends plus vos rires; tout est si solennel et mes objets se renfrognent. Mes chandelles sont mortes. Mes faïences, mes argenteries sont mortes. Ma demeure, autrefois si volubile, est peuplée de choses muettes, dans un encombrement où plus rien n'est pur, l'air est impur. L'air absorbe tout ce qui se voit, se sent, s'entend, comme un voleur à nos sens, et cela m'interdit jusqu'à l'écho de mes propres soupirs: « nous n'avons plus d'entretiens. Nous n'avons plus d'entretiens. » Pauvre de nous. Nous qui conversions pendant des heures. Qui devons instaurer des lois afin que tous, buffet, vaisselier, service à découper, puissent s'exprimer en toute démocratie, ah!!! la belle liberté qui permettait le rire! la confusion de nos voix! de nos questions, de nos réponses! balbutiements, murmures, élévation des timbres, philosophie de mes abat-jour, opinions de mes carpettes, conversation en aparté entre mon horloge et mon frigidaire. Il est vrai que nous n'avons pas beaucoup de rigueur. C'était une cacophonie. Jusqu'à ce que toi, sonnette stridente, tu retentisses, comme la plus effrontée des intruses, intempestive, suraiguë, diapason de l'inferral, et je réentends, dans le silence d'après, comme une plainte monotone en réponse au bruit qui la rendait si maussade, la voix de Cécile qui murmurait: « Mon Dieu que notre sonnette est sonore! » Ce soir-là il était important de ne pas répondre à la porte. (*Le Petit Köchel*:11)

La sonnette, « diapason de l'inferral », met de l'ordre dans la cacophonie des voix, elle réduit au silence les voix discordantes et fait taire les balbutiements, les murmures, les élévations de timbre et les conversations en aparté. Toutes les voix se sont tuées à l'exception de celles des mères qui sont rythmées par la sonnette. *Le Petit Köchel* est donc un paysage sonore constitué des voix des quatre mères et de la sonnette. Ce paysage est habité par les corps des quatre mères. Dès lors, on peut décrire certaines qualités de ce paysage sonore, telles que je les ai présentées au deuxième chapitre. La sous-rubrique précédente abordait

déjà la durée du paysage sonore. Il y a peu de chose à dire sur l'intensité et le timbre de ce paysage sonore. On ne connaît pas l'intensité des voix des mères, tandis qu'on nous renseigne sur celle de la sonnette intempestive. Leur timbre est celui de voix féminines, celui de la sonnette est strident et suraigu. La hauteur semble être la qualité la plus significative. Ce paysage sonore est tonal et la tonalité dominante est bien entendue le si bémol. Le si bémol et la sonnette sont des sons possédant une force centripète ou ce que Raymond Court appelle une force gravitationnelle qui régit les autres sons comme les voix des mères. Cette force est propre au paysage sonore tonal. Il s'agit d'un paysage sonore ordonné et contraignant, contrairement à celui du Post-exotisme ou à celui du Neveu qui sont atonaux et dont les effets pratiques sont dans un cas l'évasion, quoique onirique, des prisonniers, et dans l'autre cas la libération des contraintes d'ordre moral. Le paysage sonore est ici dominé par le timbre et l'intensité de la sonnette, puis par la hauteur qui contraint les voix constituantes à constamment revenir au si bémol. Dans *Le Petit Köchel*, autant l'expérience sensible du temps de la voix contraint les corps à vivre ensemble dans une euphonie imposée, autant l'expérience sensible de l'espace de la voix rend prisonniers les corps des mères à l'intérieur du timbre et de l'intensité de la sonnette ainsi qu'à l'intérieur de la tonalité du paysage sonore¹⁷.

3.3 Une théâtralité restreinte à la performance vocale

Dans ce paysage sonore, les sujets sont privés non seulement de toute individualité mais également d'autres modalités sensibles comme la vue et l'odorat. Ce qui me conduit à parler de la théâtralité du *Petit Köchel*. Paul Zumthor ne pose pas de frontières, ne serait-ce que temporelles, entre la performance médiévale et le théâtre moderne, puisqu'il s'agirait selon lui de la même pratique de la voix.

L'élément structurel et sémantique commun entre les termes ainsi donnés pour continus — performance médiévale, théâtre moderne — réside dans la présence physique simultanée, articulée autour d'un corps humain par l'opération de sa voix, de tous les facteurs sensoriels, affectifs, intellectifs d'une action totale. (Zumthor 1987:289)

¹⁷ Telle est l'expérience du son de l'orage dans *Le post-exotisme*.

Pour Zumthor, je le rappelle, la théâtralité est le gestuel — le corporel, donc — l'olfactif et le visuel qui accompagnent la performance vocale. La théâtralité est la présence de corps, nus ou vêtus, se mouvant dans un espace meublé, habité, décoré. La théâtralité ne se réduit pas au théâtre, tout comme la poétique ne se réduit pas à la poésie. La performance scénique du *Petit Köchel*, mise en scène par Marleau, était fidèle au texte de Chaurette, minimisant le décor, le vêtement, le geste et l'espace. Les quatre personnages féminins y étaient tous vêtus et coiffés de la même manière, on les différençait à peine par leur voix, davantage par leur nom. Cette performance — et ce n'est pas un jugement, mais une observation — offrait peu de choses au regard et interpellait principalement l'écoute. L'écriture du *Petit Köchel*, comme celle des autres textes du corpus, s'inscrit principalement dans une modalité de l'audible.

Par exemple, les personnages disent qu'ils posent des gestes, mais visuellement, ils ne font rien. Ainsi, le personnage de Lili Motherwell offre une tasse de thé au personnage de Anne Brunswick, mais il n'y a aucune didascalie pour décrire le geste et, à la mise en scène, les personnages sont restés cloués sur leur chaise. L'espace visuel est utilisé au minimum et le seul mouvement visuellement perceptible et indiqué par les didascalies, consiste en quelques allers et retours dans la cave. Voici un autre exemple: les personnages n'entrent ni ne sortent de la scène: ils apparaissent et disparaissent comme le son. Lors de la performance, les actrices sont déjà sur scène même si leurs personnages ne sont pas encore actifs sur scène pour faire entendre leur voix. Si la pièce avait été radiophonique, on aurait imaginé les gestes que les personnages disent poser. Force est d'admettre que le texte du *Petit Köchel*, voire sa mise en scène par Denis Marleau, est peu théâtral¹⁸, *au sens de Paul Zumthor*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de mouvement, pas d'odeur, rien à regarder, car « l'air absorbe tout ce qui se voit, se sent, s'entend, comme un voleur à nos sens » (*Le Petit Köchel*:11).

¹⁸ Je ne porte pas un jugement sur la mise en scène de Marleau, ni sur le texte de Chaurette, je ne fais qu'observer qu'il y a une économie des moyens théâtraux dans le texte de Chaurette que Denis Marleau a fort heureusement respecté lors de sa mise en scène. Je cherche ici à décrire sémiotiquement ce qui se passe dans le texte de Chaurette.

Denis Marleau a probablement été confronté au même problème que Lorraine Pintal qui, en 1996, avait fait la mise en scène de l'opéra *Le vampire et la nymphomane* de Serge Provost sur un texte de Claude Gauvreau¹⁹. Cet opéra, tel que l'avait prévu Gauvreau, était à l'origine destiné aux oreilles, non à la vue comme l'explique Claude Gauvreau lui-même:

Ce travail est vocal, purement auditif, et nullement destiné à la vue. C'est un opéra exclusivement pour l'ouïe. De plus, il n'a pas été conçu autrement qu'en fonction de la musique. (Gauvreau 1949:209)

La performance du *Petit Köchel* ne donne presque rien à voir, situant la performance vocale à l'avant-scène comme si elle se prenait elle-même pour sa propre théâtralité. Le geste et l'espace s'entendraient mieux qu'ils ne se voient, car c'est dans le registre de l'audible que « l'imagination est le plus à l'aise », pour reprendre une expression de Diderot (1765:388). Dans le cas du *Neveu de Rameau*, justement, la performance mimétique du neveu déstabilise la théâtralité de la voix du neveu, comme si la performance proposait à chaque fois une nouvelle théâtralité et une nouvelle manière de se mouvoir, de se regarder, d'être-ensemble, d'habiter le paysage sonore. Le neveu relance indéfiniment la détermination de l'objet dynamique. Dans *Le Petit Köchel*, la performance vocale se prend elle-même pour sa propre théâtralité, c'est-à-dire qu'elle agit comme un interprétant qui se prend lui-même pour son propre objet dynamique. L'effet pratique de cette performance est d'enfermer la théâtralité dans la secondéité. La performance vocale n'est plus l'espace virtuel d'une habitation de la voix, mais plutôt l'unique habitation possible de la voix. En ce sens, il y a une sur-détermination de la théâtralité qui se fige dans la performance vocale. Dans *Le Petit Köchel*, la théâtralité des mères est fixée dans la performance vocale, condamnées qu'elles sont à répéter indéfiniment cette performance.

S'ouvre alors la problématique de l'être-ensemble fondée sur une expérience esthétique de la musique. C'est ici que se pose la question de l'éthique liée à l'expérience esthétique de la voix fondatrice de l'être-ensemble. Dans une nouvelle publiée dans un recueil intitulé *Les soirées de l'orchestre*, Hector Berlioz présente *Euphonia*, une ville

¹⁹ À l'automne 2003, Chaurette signait lui-même un livret d'opéra *Hermione et le temps*, d'après *Les Contes d'hivers* de Shakespeare, mis en musique par Denis Gougeon.

musicale dont les plans d'urbanisme suivent la disposition des instruments dans un orchestre. Ainsi, tous les violonistes, violoncellistes, flûtistes, clarinettes, *et caetera* habitent leur quartier respectif. Au tout début de la description de cette ville musicale, le narrateur prend la peine de préciser ceci:

Il est inutile de dire qu'Euphonia est gouvernée militairement et soumise à un régime despotique. De là l'ordre parfait qui règne dans les études, et les résultats merveilleux que l'art en a obtenus. (*Euphonia*:53)

Euphonia est une collectivité de musiciens soumise à la dictature d'un chef. Il en va de même pour la collectivité des mères qui est soumise à un texte d'origine dans lequel la voix de leur fils ordonne la répétition de la performance, agissant sur la performance vocale des mères ainsi contrainte à l'euphonie, au sens de Berlioz. En effet, la performance serait l'action de la voix du fils qu'on n'entend pas directement, qu'on ne voit pas sur scène, mais dont la présence serait perçue comme une force agissant à l'intérieur de la performance vocale de ses mères. Ce fils qui se terre dans la cave, digérant les soeurs Heifetz, jumelles et violonistes au Concertgebouw d'Amsterdam, s'identifierait en fait au despote d'Euphonia.

3.4 Une force agissante dans un corps collectif

Le Petit Köchel est un flot interminable de paroles, de prises de paroles, de répétitions et d'échanges de paroles. Tous les faits, les gestes et les personnages eux-mêmes sont absorbés par ce flot de paroles. Toutefois, la parole n'est pas soudée au corps parlant. Ainsi, telle réplique d'un personnage sera reprise intégralement ou avec variation par un autre personnage. Les personnages s'arrachent mutuellement la parole, ne laissant au corps que la voix. De ce flot de paroles vraisemblablement vide de sens, le lecteur ou l'auditeur du *Petit Köchel* ne retient qu'une performance vocale collective, ne retient que les quatre voix des mères. Mais *Le Petit Köchel* ne se réduit pas à ces quatre voix; une cinquième voix, non audible, agit pourtant directement sur les voix que l'on entend. Il s'agit de la voix du fils dont on ne sait rien de la voix ou du corps, car ils ne sont pas directement perceptibles. En revanche, on en connaît les désirs qui sont rapportés indirectement par la parole des mères qui descendent dans la cave à tour de rôle pour parler à leur fils. Comment interpréter cette cinquième voix? Il semble qu'elle unisse les corps des quatre mères. La performance vocale

des mères est l'action de la voix du fils qui agit comme une force contraignante sur le corps collectif des mères, en sur-déterminant l'agir et l'être ensemble maternel. Ce faisant, la parole du fils devient une voix tonale. La tonalité de la performance des mères est insufflée par la parole du fils, comme si celle-ci exerçait une force gravitationnelle sur leurs corps, comme si cette voix devenait une contrainte collective dont les mères ne peuvent s'abstraire. Et pour cause, elles se soumettent à leur fils qui leur commande de lui servir à manger les jumelles Heifetz, ainsi qu'à son désir qu'elles le mangent, après sa pendaison.

LILI. Il ne considère plus ces arrangements comme une preuve d'amour suffisante pour effacer tant d'années de prépondérance à Mozart. Il demande réparation. Il consent à mourir à condition que nous préparions un repas, et que nous l'apprêtons, lui notre enfant, comme il a lui-même apprêté les jumelles Heifetz en guise d'offrande, et de nourriture. Il ne fait qu'obéir aux lois de sa culture amoureuse, en nous demandant de manger la viande dont le festin est d'une grandeur totale, malgré tout ce qu'on peut croire, malgré l'appréhension de la fadeur, de la turgescence obscène, et de la mélancolie. Si nous promettons de le manger, alors il accepte de se pendre, ce soir, avant minuit. (*Le Petit Köchel:43*)

La voix du fils ordonne aux mères d'agir d'une certaine manière, elle en régularise la performance vocale par le « retour en si bémol ». Sa voix agit comme un interprétant dynamique énergétique dont l'effet pratique est une force agissante à l'intérieur de la performance vocale des mères dont le corps collectif est contraint à la répétition sempiternelle de la performance d'origine au cours de laquelle les mères n'ont eu d'autre choix que de communier à la chair de leur fils.

3.5 L'incarnation d'une voix dans un corps multiple

Que signifie cette communion à la chair du fils? Par définition, une voix est intimement liée au corps de celui qui l'énonce. Manger le corps du fils signifierait alors incarner sa voix. Par cette communion de la chair, la voix du fils s'incarnerait dans une pluralité de corps pour se faire entendre, elle se ferait chair dans le corps multiple des mères. Les quatre voix incarnées dans les quatre corps présents sur scène ne seraient donc en fait que le spectre d'une seule voix, semblable au spectre de lumière que l'on peut percevoir lorsqu'un prisme décompose la lumière, semblable aussi à un spectre qui hante le corps des mères.

Une voix au corps multiple 258

La métaphore qui unit ce passage du *Petit Köchel* avec la dernière scène des Évangiles est trop évidente pour qu'on la passe sous silence. Lors de la dernière scène, le Christ a offert à ses apôtres sa chair et son sang en repas. La métaphore ne fonctionne pas si elle se limite à ce dernier repas. Elle doit s'étendre jusqu'à la Pentecôte, lorsque ceux qui ont mangé de la chair du Christ reçoivent une langue de feu, la voix du Christ. C'est ainsi que cette voix, dont la chair a été mangée par les apôtres, s'incarne finalement dans le corps des apôtres, dans le corps pluriel de la communauté apostolique. Ce n'est pas la mort du Christ qui a fondé la communauté chrétienne, mais la voix christique qui, en s'incarnant dans le corps pluriel de la communauté, a pu perdurer. Raymond Court écrit, dans son ouvrage intitulé *Le voir et la voix*, que dans la religion protestante luthérienne, la communion, c'est-à-dire l'union entre Dieu et son peuple, se fait non pas par l'eucharistie, mais par l'incarnation de la Parole de Dieu dans le chant des fidèles.

[...] dans la tradition luthérienne, et chez Bach en particulier, la parole est d'abord la Parole de Dieu même en appelant à l'homme au plus profond de son intériorité pour s'unir à lui. C'est à cette Parole, descendue dans le corps et devenue expérience vivante en nous de la rencontre avec le Christ Sauveur au lieu de demeurer simple discours, que se rapporte en dernière analyse une vocalité qui, loin de se limiter au chant proprement dit, désigne le corps musical constitutif de ce figuralisme. (Court 1997:80)

Pour les luthériens, Dieu ne peut être regardé ni représenté. Selon Raymond Court, la présence de Dieu dans le peuple des fidèles n'est pas mise à distance, ni dictée par un officiant, elle serait plutôt sentie par les fidèles réunis en s'incarnant par le chant qui ébranle les corps de la communauté. C'est lorsque les corps de la communauté font entendre leur voix que la parole, voire la présence de Dieu, s'incarne dans ces corps et agit à l'intérieur de la parole en acte. Dans le rituel luthérien, la voix et le chant remplacent la communion devenue inutile. Telle est, dans *Le Petit Köchel*, l'action de la voix du fils dans la performance vocale des quatre mères. Les mères communient en mangeant le corps de leur fils. De là, la voix du fils s'incarne dans le corps collectif des mères et agit de l'intérieur de la performance vocale en imposant le rituel. C'est en agissant dans le corps multiple de la collectivité que la voix du fils se fait entendre. Bien que le propos du *Petit Köchel* ne soit pas religieux, du moins explicitement, on retrouve çà et là quelques énoncés à connotation chrétienne comme: « Notre fils est d'avis que c'est par le résultat de sa mort que tous les

triumphes auront lieu. » (*Le Petit Köchel*:48); ou encore: « Il ne fait qu'obéir aux lois de sa culture amoureuse, en nous demandant de manger la viande dont le festin est d'une grandeur totale » (*Le Petit Köchel*:43). Cette référence à l'eucharistie n'est pas une simple analogie. L'eucharistie est au centre du rite chrétien qui interprète ainsi la parole du Christ: mangez ma chair et buvez mon sang et vous incarnerez ma voix dans laquelle vous vous réunirez. La communauté ne se maintient que si elle se souvient de la communion de la chair, que si elle mange à nouveau le corps du Christ afin d'en réincarner la voix. Il faut donc instituer le geste fondateur dans un rituel. Or, comme je le montrerai plus loin, c'est précisément ce que le fils exige de ses mères.

3.6 Une abstraction de la performance

Dans *Le Petit Köchel*, la performance vocale prend sa source dans la mémoire d'une voix qui réunit les corps de la communauté maternelle. Ces corps, bien qu'ils aient leur propre voix, font entendre une voix autre. La voix du fils rassemble le corps des mères qui la prolongeront dans leur performance vocale. Dans *La haine de la musique*, Quignard écrit qu'« il n'y a pas d'écoute profonde sans destruction de celui qui parle » (Quignard 1996:129). La voix n'appartient plus exclusivement au corps qui la produit, elle devient aussi celle du corps qui l'écoute. Cette description de la voix est en accord avec l'affirmation de Parret selon laquelle la voix est un « inter-corps » (2002:164). Faire entendre sa voix serait rappeler à tous que nous incarnons la voix de quelqu'un d'autre que nous avons écouté²⁰, comme le suggère ici Michel Chion:

Nous parlons en effet avec une voix qui n'a jamais été primitivement la « nôtre », et qui est largement fondée sur l'incorporation d'autres voix, transposées par nous. En effet, nous entendons parler avant de « nous » entendre parler, et nous parlons à partir des voix que nous imitons [...] (Chion 1998:87)

Si être à l'écoute de la voix de l'autre, c'est incarner cette voix, qu'en est-il de l'écoute musicale? *L'Essai sur l'origine des langues* apporte une réponse claire à cette question: nous écoutons la musique afin d'y reconnaître l'effet d'une voix qui nous unit. Nous écoutons la

²⁰ Telle est la thèse de Alfred Tomatis (1963): nous parlons parce que nous avons d'abord écouté la voix de quelqu'un d'autre.

Une voix au corps multiple 260

musique pour nous rappeler que nous constituons une communauté, et que c'est dans l'écoute que la voix de l'autre cesse d'être individuelle pour devenir collective, en s'incarnant dans le corps multiple de la communauté. L'écoute de la musique nous rappelle l'écoute de cette voix qui nous a unis. C'est ce qui donne tout son sens au concert musical, car un concert implique une pluralité de corps unis dans l'écoute d'une musique. C'est pour cette raison que Pascal Quignard écrit que la musique est « agroupante ».

Indélémitable et invisible, la musique paraît être la voix de tous. Il n'est peut-être pas de musique qui ne soit agroupante parce qu'il n'y a pas de musique qui ne mobilise sur le champ souffle et sang. Âme (animation pulmonaire) et coeur. Pourquoi les modernes écoutent-ils de plus en plus de musique en concert, dans des salles de plus en plus vastes, en dépit des possibilités toutes récentes de la diffusion et de la réception privée? (Quignard 1996:122)

L'habitation, cette manière possible d'agir et d'être ensemble dans la musique, constitue une étape ultérieure de la sémiologie vocale. L'écoute est d'abord une immersion dans la sonorité d'une musique ou dans la sonorité d'une voix, qui fait de ces sonorités un paysage sonore. L'habitabilité du paysage sonore génère un nombre indéterminé de performances qui confèrent une théâtralité au paysage sonore. Cette théâtralité est une forme de socialité des corps qui habitent cette musique, ou cette voix, qui en font l'expérience esthétique. Dans l'écoute d'une musique ou dans l'écoute d'une voix, nous sentons que nous appartenons à quelque chose qui dépasse notre individualité, que nous faisons partie d'un mouvement sémiotique d'un paysage sonore que nos corps incarnent sous la forme d'une voix. On aura compris qu'on retrouve ici le principe dialogique de Bakhtine selon lequel toute parole est le prolongement de la parole d'une autre personne. Le dialogisme implique cette chose fondamentale et qui est négligée encore aujourd'hui: l'écoute est active. On ne reçoit pas la parole de l'autre, pas plus qu'une musique, dans la passivité. Écouter c'est faire l'expérience esthétique de la voix de l'autre pour la prolonger dans une performance vocale ultérieure dont la théâtralité déterminera l'habitation.

La performance vocale agit comme un interprétant dynamique logique, c'est-à-dire qu'elle génère d'abord un interprétant affectif, qui est ressenti comme une émotion, puis un interprétant énergétique, c'est-à-dire un effort mental ou ponctuel qui consiste à interpréter immédiatement ce qui s'offre aux sens. Enfin, la performance vocale génère un interprétant

dynamique logique qui, d'une part, crée une nouvelle association entre la théâtralité et la sonorité de la voix, conférant ainsi à la voix une nouvelle habitation, et qui, d'autre part, prépare la sortie du signe en devenant le fondement d'un signe ultérieur, un espace sonore pour quelqu'un d'autre.

Dans *Le Petit Köchel*, l'écoute est sur-déterminée par la force qu'exerce la voix du fils sur la performance vocale des mères. La voix du fils agit dans la performance comme un interprétant dynamique dont les deux premières catégories, l'affectif et l'énergétique, sont mal identifiées parce qu'il n'est plus possible pour ces mères de revivre ou de *re-sentir* la voix du fils. La voix du fils est un interprétant dynamique logique qui tend vers une abstraction de la performance vocale, c'est-à-dire qu'il s'éloigne du fondement sensible de la voix, de la possibilité d'un retour de la sémiotique dans la priméité, en fixant son processus dans la secondéité. La voix du fils est un interprétant qui ne dit qu'une chose: répétez indéfiniment cette performance afin que se perpétue ma voix dans la vôtre.

3.7 Figurer la théâtralité dans une performance ritualisée

Les corps des mères s'unissent dans la voix de leur fils et l'incarnent. Le fils non seulement avait exigé de ses mères qu'elles le mangent, mais aussi qu'elles promettent de faire de cette cérémonie anthropophagique un rituel, sans quoi il menaçait de dénoncer ses mères qui lui avaient donné les jumelles en pâture:

IRÈNE. Depuis l'heure qui vient de s'écouler, notre fils a pris goût au ravissement. Il se vautre dans la chair humaine et reçoit la visite de ses mères, qui descendent à tour de rôle, pour se faire arracher des promesses inouïes, en échange desquelles il remarque combien c'est enivrant de négocier. Il voit cependant rapetisser la temporalité des choses, et comprend que nos promesses de le manger n'ont d'effets véritables qu'en échange de sa pendaison. S'il décide de ne pas se pendre, le charme aussitôt s'évanouit, et tout revient comme avant. Il voudrait savoir ce qu'il adviendra des choses une fois qu'il se sera pendu, et que nous l'aurons mangé. Notre fils est d'avis que c'est par le résultat de sa mort que tous les triomphes auront lieu. Il voudrait, en fait il exige, que ces négociations ne meurent jamais. Ces heures éminemment frénétiques devront être répétées. Car c'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut le répéter.

LILI. De cette répétition, il fait donc son ultime désir?

IRÈNE. Nous devons commémorer sa mort, et répéter cette soirée pour que jamais son souvenir ne disparaisse. Honnêtement, je ne puis m'opposer à cela.

[...]

CÉCILE. Que lui avez-vous promis?

IRÈNE. Ce qu'il était convenu de promettre. La répétition.

Une voix au corps multiple 262

LILI. Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, ce que nous avons fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes.

CÉCILE. En tous points conformes?

IRÈNE. En tous points conformes. (*Le Petit Köchel*:48-49,50)

Plusieurs indices dans le texte laissent croire que ce rituel exigé par le fils est déjà en cours et que les mères répètent cette communion de la chair pour une énième fois. D'abord, les pianistes disent avoir consacré leur vie entière à la répétition et particulièrement à celle de la sonate en si bémol de Mozart. Il pourrait cependant tout aussi bien être question de la répétition de la communion. On peut enfin noter que l'action se déroule le 31 octobre, date où l'heure doit être reculée et répétée. Rappelons aussi les ratés de Cécile au tout début de la performance — elle oublie sa répartition — et ceux d'Anne qui anticipe les réparties des autres, comme si elle les connaissait.

ANNE. ... silence indu des êtres, silence indu des choses, mais notre fils, j'y suis, a parlé pour la première fois depuis plus d'une semaine. Comme c'est incroyable, j'en ai la chair de poule, regardez mon bras, comme c'est effrayant, quand je pense que notre fils a décidé de se pendre.

LILI, *excédée*. Vous venez encore une fois de devancer une réplique importante. Vous défilez votre texte sans y mettre la moindre intelligence. Vous ne pouvez pas savoir que notre fils a décidé de se pendre car il faut d'abord qu'on vous l'annonce.

ANNE. Excusez-moi.

LILI. Cessez de vous excuser comme une gourde. Retour en si bémol. Oui, il a décidé de se pendre.

CÉCILE. Nous allons justement vous l'annoncer. (*Le Petit Köchel*:20)

Finalement, lorsque les mères se résolvent à satisfaire les désirs de leur enfant, elles se demandent comment elles vont s'y prendre pour répéter la communion de la chair lorsqu'il n'y aura plus de chair à manger. Elles se sont mises d'accord pour substituer la chair manquante par une page du *Petit Köchel*, qui est le catalogue des oeuvres de Mozart, et de la brûler afin de se remémorer cette communion. Or, à la toute fin de la pièce, lorsqu'on apprend que le fils s'est pendu, les mères brûlent une page du fameux catalogue. Force est d'admettre que *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette est un rituel en cours. Au moment de la performance, la chair du fils a déjà été entièrement consommée et les mères ne font que répéter les paroles qui ont été proférées le soir de la première communion. Cela expliquerait les ratés et les hors-textes, si seulement on avait la certitude qu'ils ne font pas eux aussi partie du rituel. C'est alors que l'on comprend la contrainte du temps et du paysage sonore sur les

Une voix au corps multiple 263

corps qui sont forcés d'être ensemble, de former une communauté condamnée au rituel imposé par le fils. La voix de ce dernier s'incarne dans le corps des mères pour rythmer le paysage sonore en ramenant constamment les voix de ces dernières au si bémol, en les ramenant vers elle. La force de la voix du fils est telle qu'Anne ne peut plus réaliser son projet de liberté. Elle est unie aux autres, comme dans un enfer sartrien, condamnée à vivre avec les autres, à habiter la voix du fils qui n'existe plus que dans la performance de la parole des mères.

ANNE, *remontant de la cave*, et effondrée. Je croyais qu'en lui confiant mes rêves de liberté, il accueillerait ma décision de vous quitter comme une grâce. Mais il ne pouvait pas supporter l'idée qu'on l'abandonne. Il voulait que nous commémorions sa mort chaque soir. Il disait que si l'on peut répéter Mozart jour après jour, on peut aussi bien rejouer la mort d'un enfant tous les soirs. Je l'ai supplié de ne pas nous infliger ce rituel, mais ma soeur avait déjà consenti en notre nom.

CÉCILE. Je vais vous tuer, Irène Brunswick, pour avoir négocié cela. (*À Anne:*) Nous éviterons cette promesse. Vous partirez le 5, elle sera morte et vous serez libre.

ANNE. Cela ne changera rien à la répétition des choses. Car notre fils, en acceptant que nous commémorions sa mort une fois l'an, le dernier samedi d'octobre, a exigé que la répétition se poursuive, en dépit de la mort de chacune d'entre nous. La première à mourir aura sa doublure, comme au théâtre. Les survivantes n'auront qu'à la payer, et lui apprendre son rôle. (*Le Petit Köchel:50*)

Le rituel repose sur une conception cyclique et circulaire du temps. La performance des mères, dont la ritualisation est imposée par le fils, entraîne une sur-détermination de l'être-ensemble. L'interprétant dynamique logique s'impose lui-même comme l'objet dynamique de la voix et devient un objet fétiche. Conséquemment, la voix du fils emprisonne la théâtralité, l'être-ensemble des mères, dans la secondéité de cette performance ritualisée. Dans *Le Petit Köchel*, l'attachement à la performance d'origine rend impossible tout autre performance et force la mémoire d'une voix, force son incarnation et son habitation. Car c'est dans la réitabilité de la performance, dans la conformité au rituel, que la voix du fils, à l'origine de la collectivité, peut continuer de s'incarner indéfiniment dans ce corps collectif. Ce faisant, les performances vocales de la collectivité sont contraintes à s'accorder dans une tonalité donnée, à former un ensemble ou à constituer un paysage sonore euphonique, au sens de Berlioz.

3.8 Une éthique de la voix

La réitabilité de la performance dans *Le Petit Köchel* se compare à la réitabilité de la performance de la musique, condamnant les exécutants à la perfection. La voix du fils n'existe que dans une performance ritualisée, métrique, cyclique, ordonnée et symétrique. Cette performance a tout d'une structure musicale. Pour le musicologue Boris de Schloezer, le signe musical n'est pas en mouvement, mais se replie sur la structure musicale.

La place qu'occupe une note dans la phrase est essentielle; la structure de la phrase musicale est absolument fixe et la moindre modification apportée à l'ordre de succession des termes modifie profondément le sens du tout (et il en va de même d'ailleurs du langage dans la mesure où il est poésie). Ensuite, les sons musicaux doivent être interprétés en fonction de la place qu'ils occupent dans la portion de matériau utilisé par la phrase, c'est-à-dire en fonction de leur rapport avec les notes fondamentales du ton. (Schloezer 1947:38)

Le texte du *Petit Köchel* serait une parfaite illustration de cette conception musicale. Le fils, en exigeant de ses mères qu'elles répètent, en tous points conformes, le rite de la communion de la chair, force celles-ci à vivre ensemble comme si elles étaient chacune une note à l'intérieur d'une structure musicale telle que décrite ici par Schloezer. L'être-ensemble serait comparable ainsi à l'*Euphonia* de Berlioz. Cependant, cet être-ensemble n'est plus une communauté affective au sens où l'entendait Parret à la suite de Kant, puisqu'il ne se fonde plus sur le sensible.

Pour qu'il y ait communauté, il faut qu'il y ait quelque chose de *commun* entre les membres de cette communauté. Le *politique* est l'entrelacement du *social* et du *sensible*. Le politique est le dynamisme du *sensus communis*, où le social est sensibilisé et le sensible socialisé. [...] L'esthétique de la communication [valorise], dans la *polis*, la solidarité dans l'affect, ou encore, [valorise] l'être-ensemble par le sensible vocal. (Parret 2002:160, les italiques sont de l'auteur)

Engluée dans le symbolique, loin de tout rapport au sensible, cette énième répétition de la communion de la chair ne signifierait plus rien. Dans *Le Petit Köchel*, il n'y a plus cette solidarité dans l'affect. En fait, il n'y a pas de solidarité du tout sauf pour le désir de liberté exprimé par Anne. L'être-ensemble devient une relation structurée entre les voix des mères. À la limite, la performance est désincarnée, elle n'est qu'une abstraction comme le souhaite Boris de Schloezer: « Appliquée à l'art sonore, la formule bien connue devrait donc être

renversée: rien n'existe dans la sensibilité qui n'existe au préalable dans l'intelligence²¹ » (Schloezer 1947:45). Pour le dire en termes peirciens, le symbolique est en rupture avec la priméité de la voix. Plus précisément, la voix du fils appartient à la tercité, et son action a pour effet de cristalliser la théâtralité dans la secondéité d'une performance ritualisée. Telle est la violence de la voix: ne plus permettre la liberté d'une action qui pourrait générer de nouveaux interprétants, lesquels relanceraient le mouvement de la sémiose. La violence, c'est de ne plus risquer l'émotion.

La violence dans *Le Petit Köchel* réside dans la répétition du geste anthropophagique, elle réside dans le maintien forcé de la voix du fils dans l'ordre du symbolique. Je pourrais reprendre ici la formule de Quignard à propos de la haine de la musique. La musique est haïssable lorsqu'elle n'avance plus dans le mouvement de la sémiose et que son objet dynamique se cristallise. Ici, c'est la voix du fils qui est incarnée de force dans le corps de la communauté, qui contraint les voix à l'euphonie, au sens de Parret, et dont la performance devient l'objet exclusif de la sémiose vocale. La voix du fils est haïssable parce qu'elle n'est plus en mouvement, parce qu'elle fige l'interaction verbale dans la secondéité, ne permettant plus de donner une nouvelle orientation à la sémiose. Cette voix est haïssable parce qu'elle force de l'intérieur son maintien dans le symbolique.

Le texte du *Petit Köchel* conduit plus loin la sémiose vocale en devenant ce que Peirce nomme un interprétant final antéthique. Si le texte n'atteint pas l'interprétant final philosophique, c'est parce qu'il n'est pas en lui-même un discours formulé sur l'éthique de l'être-ensemble dans et par la performance vocale. Le texte du *Petit Köchel* est un discours de la musique qui, dans le texte, devient un ensemble de voix dont la performance est contrainte par l'action d'une autre voix. Le texte du *Petit Köchel* rend possible la critique de l'euphonie présentée notamment par Parret, à la suite de Kant; il rend possible une critique de l'être-ensemble fondé sur l'expérience esthétique de la voix. Cette expérience est toujours présentée comme une ouverture, un espace virtuel qui renouvelle les liens sociaux. Le texte du *Petit Köchel* est une mise en garde: il faut tenir compte des effets pratiques de

²¹ Cette formule à laquelle se réfère Schloezer est la suivante: « Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu ».

l'expérience esthétique, parce que celle-ci peut générer un interprétant qui conduira la sémiotique dans la violence de la secondarité, et qui fera de l'euphonie une contrainte sociale aliénante. C'est en ce sens que le texte du *Petit Köchel* contient virtuellement une éthique de la voix.

Conclusion

Le texte du *Petit Köchel* est, dans le cadre de la thèse, la quatrième étape de l'avancée sémiotique de la voix entre la musique et le texte littéraire. Le texte du *Post-exotisme* est une plongée dans la priméité de la voix, dans sa sonorité. Le texte du *Neveu* met l'accent sur l'objet dynamique de la voix qui n'est jamais totalement déterminé et qui relance indéfiniment l'interprétant dynamique, et *Vie secrète* met l'accent sur l'interprétant dynamique logique dont l'action se multiplie indéfiniment dans le texte, multipliant ainsi les voix narratives. Cet interprétant dynamique rythme ainsi le travail de détermination de l'objet dynamique qui se construit par la distention des voix narratives. Dans *Le Petit Köchel*, l'accent est mis également sur l'interprétant dynamique qui, ici, sur-détermine l'objet dynamique en s'imposant lui-même comme objet dynamique de la voix. Dans les trois premiers textes, la sonorité de la voix il-limite les frontières et modifie l'habitabilité du paysage sonore (*Post-exotisme*), l'indétermination de l'objet dynamique de la voix émeut au point de rendre concevable un changement d'habitation du paysage sonore (*Le neveu de Rameau*), et le rythme des voix fragmente la connaissance de l'habitation du paysage sonore, afin de créer un effet de totalisation de cette connaissance (*Vie secrète*). Dans ces trois textes, la voix est une libération de l'imaginaire, un éclatement des valeurs, une connaissance sensible du monde, *parce que ces textes sont près d'une expérience esthétique de la voix*. Dans le texte du *Petit Köchel*, la voix n'est plus autant arrimée à son expérience esthétique, elle agit à l'intérieur de la performance vocale, forçant celle-ci à se répéter et à se prendre elle-même pour sa propre théâtralité. La voix devient ainsi une force contraignante sur le corps collectif, et en détermine l'être-ensemble, qui est l'effet pratique de la performance vocale. Autrement dit, la voix est un interprétant dynamique logique qui s'impose comme l'unique objet dynamique du signe, ce qui a pour effet de cristalliser la sémiotique dans la secondarité de l'objet dynamique ainsi sur-déterminé. Plutôt que de procéder à de nouvelles associations, à un changement d'habitude et à la génération d'un nouveau signe, l'interprétant

dynamique logique maintient la performance dans une habitude ritualisée et aliénante qui consiste à répéter indéfiniment une performance d'origine.

L'objet dynamique n'est plus une habitation imaginaire de la voix comme dans *Le post-exotisme*, un ensemble indéterminé d'habitations possibles du paysage sonore comme dans *Le neveu de Rameau*, ou une distention vocale comme dans *Vie secrète*, mais une forme de socialité, une habitation permanente qui est imposée aux mères contre leur volonté. La voix du fils est un interprétant dynamique logique qui ne repose plus sur les interprétants énergétique et affectif, qui pousse la sémiologie vers l'abstraction d'une répétition formelle, voire musicale, de la performance. Il n'y a plus d'expérience esthétique de la voix qui engendrerait une émotion et qui réorienterait la sémiologie, comme dans *Le neveu de Rameau*. La voix devient une force symbolique qui est inhérente à la sémiologie mais qui ne s'enracine plus dans la priméité de l'expérience esthétique, et qui fixe la sémiologie dans la secondéité. Le corps collectif des mères est uni dans une euphonie qui n'est plus fondée sur une expérience esthétique de la voix.

Pourquoi l'être-ensemble présenté dans *Le petit Köchel* contraste-t-il avec celui présenté par Parret et par Zumthor? Pourquoi l'euphonie dont parle Parret n'est-elle pas euphorisante? Parce que la voix du fils ne permet pas le silence. La performance vocale des mères n'est pas distensive. Elle n'est pas une rythmique mais une métrique imposée par la voix du fils. *Faire silence*, c'est conférer au paysage sonore un ensemble indéterminé de voix antérieures pour préparer une voix virtuellement présente dans le paysage sonore. Ainsi, une énonciation, une musique, voire un tableau ou une pièce de théâtre peuvent être interprétés comme des *fares silence*, dans la mesure où ceux-ci sont perçus comme des instants polyphoniques d'une voix à venir. Or, *Le Petit Köchel* est l'incarnation d'une voix qui refuse de faire silence et qui empêche le paysage sonore de reprendre sa course dans le mouvement de la sémiologie, qui refuse tout silence dans l'interaction verbale, qui refuse de se renouveler, qui refuse d'être oubliée. Habiter le paysage sonore du *Petit Köchel*, c'est perdre le plaisir d'entendre de nouvelles voix, c'est renoncer à l'espoir d'entendre une autre voix, c'est renoncer à la liberté liée à l'indétermination de la sémiologie.

L'objet dynamique de la voix est une forme de socialité, une union des corps dans une habitation commune de la voix, fondée sur une expérience esthétique de la sonorité de la voix. Jusqu'ici, la voix était une subversion des normes sociales contraignantes et aliénantes. Elle échappait au jugement éthique parce que, jusqu'ici, son objet dynamique était toujours indéterminé, suggéré, fragmenté. Dans *Le Petit Köchel*, l'objet dynamique de la voix, c'est-à-dire l'habitation commune de la voix, est déterminé, affirmé et stabilisé dans une habitude immuable. C'est alors que la voix devient sujette au jugement éthique. Le texte du *Petit Köchel* contient le germe d'une critique de l'esthétisation des liens sociaux et de la virtualité du politique par la musique, car l'expérience esthétique de la musique peut générer une voix qui, comme celle du fils, agit comme une force stabilisante des liens sociaux de laquelle il est impossible de se soustraire. Dans le *Petit Köchel*, la voix du fils se pose ainsi en dialectique avec la voix du neveu de Rameau, à l'intérieur du mouvement sémiotique construit par la thèse. En effet, la voix du neveu est sémiotiquement moins avancée que la voix du fils et, en ce sens, elle ouvre la sémiose à une pluralité de performances vocales possibles, tandis que la voix du fils ferme la sémiose en déterminant l'unique performance possible. Le texte du *Petit Köchel* est sémiotiquement plus avancé que les trois autres textes du corpus analysés jusqu'ici parce que la détermination de l'objet dynamique par la voix du fils génère un interprétant final antéthique. C'est-à-dire que *Le Petit Köchel* est une sémiotique musico-littéraire de la voix qui contient tous les éléments nécessaires pour devenir une critique de l'éthique de la voix.

CHAPITRE 7
LA DISSONANCE DE LA VOIX
A CLOCKWORK ORANGE D'ANTHONY BURGESS

I don't think I have to remind readers what the title means. Clockwork oranges don't exist, except in the speech of old Londoners. The image was a bizarre one, always use for a bizarre thing. [...] I mean it to stand for the application of a mechanistic morality to a living organism oozing with juice and sweetness. (Burgess 1986:229-230)

Introduction

Écrit en 1962, *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess ne s'est imposé qu'une dizaine d'années plus tard, suite à l'adaptation cinématographique qu'en a faite Stanley Kubrick. L'impact du film a été tel, qu'il est difficile de lire le roman sans entendre la voix hors champ du comédien qui incarne la voix du narrateur dans le roman. Le film nous situe devant une violence dont la brutalité marque davantage que celle qui est décrite dans le roman. En effet, la violence est immédiate dans le film¹, elle est montrée, jetée à la figure du spectateur, alors qu'elle est médiatisée par la voix narrative dans le roman. Justement, dans le roman, ce n'est pas tant la violence racontée qui frappe le lecteur, que l'épaisseur, l'opacité et la dissonance de la voix narrative. Cette voix, ou cette performance vocale, par rapport aux autres voix du corpus, est fortement individuée par l'emploi de la première personne ainsi que d'un dialecte dont le lexique a été emprunté aux langues slaves, notamment le russe. Ce dialecte est une performance vocale dont la théâtralité est déterminée par l'action d'un corps qui frappe, qui viole, qui tue, qui parle et qui écoute. Ce dialecte est celui d'un corps

¹ Le présent chapitre porte sur le texte, non sur l'adaptation cinématographique réalisée par Stanley Kubrick, bien qu'il y ait par moments quelques allusions au film. Pour une analyse du roman en fonction du film, je réfère le lecteur à la thèse de doctorat d'Annick Girard (2000) qui, dans une problématique hégélienne, émet l'hypothèse que la transposition de la symphonie de Beethoven dans le roman de Burgess, puis du roman dans le film de Kubrick, crée un objet virtuel qui ne se réduirait à aucune forme esthétique.

La dissonance de la voix 270

immergé dans l'espace sonore de la musique orchestrale dont l'habitabilité suggère une certaine manière d'agir violemment. La violence de la musique n'est pas donnée d'emblée, elle est construite par un mouvement sémiosique qui se fonde sur une expérience esthétique de la musique orchestrale et qui se prolonge dans la performance vocale de la voix narrative dont la théâtralité confère à la musique une violence jusque-là inouïe.

Suite à une brève description du roman, j'étudierai d'abord la performance puis la théâtralité de la voix narrative. Je proposerai une lecture serrée du texte qui repose sur des citations du texte. La voix narrative agit dans le texte comme une performance totale, c'est-à-dire qu'elle détermine d'abord un objet immédiat, puis un objet dynamique lié à la musique orchestrale et enfin elle saisit son propre travail de détermination de l'objet dynamique afin de le soumettre au jugement esthétique et éthique de l'interprétant final. En somme, le texte de *A Clockwork Orange* est en soi une sémiose complète de la musique vers la parole. Il sera ensuite question de la théâtralité de la performance qui constitue l'objet dynamique de la musique orchestrale. Cet objet dynamique, lorsqu'il est déterminé et stabilisé par l'interprétant dynamique, est soumis au jugement éthique. C'est précisément là que *A Clockwork Orange* pose la question de l'éthique de la voix à savoir si l'éthique doit ou non interférer avec la détermination de l'objet dynamique.

J'étudierai par la suite l'écriture du texte qui est au mode vocatif. Cette partie du chapitre sera une réflexion théorique sur la présence du corps dans la voix. La voix ne peut produire de la signification que si elle est investie par le corps qui l'émet. En effet, selon Ivan Fònagy, « la voix est la base de la phonation normale. Pour l'interpréter, pour lui prêter un *sens*, il faut la considérer comme un comportement corporel spécifique parmi d'autres activités motrices humaines » (Fònagy 1983:116). Les théories les plus fécondes de la voix définissent presque toujours celle-ci en fonction du corps. Il y a une tendance assez forte, depuis les années 70, qui consiste à étudier la relation entre la voix et le corps tout en préservant le logos. Le corps et le logos constitueraient les pôles de la voix. Un repli dans le premier pôle permettrait une libération des bases pulsionnelles (Kristeva 1977) ou une expérience du silence ou de la mort (Vasse 1974), tandis qu'un penchant vers l'autre pôle serait un investissement dans le symbolique (Kristeva 1977), dans le désir de l'Autre qui

entraînerait une sortie du corps² (Rosolato 1974, Vasse 1974). D'un pôle à l'autre de la voix, on passerait de la matérialité de la voix, du *pneuma*, jusqu'à son abstraction dans son usage linguistique. C'est l'expression du « grain de la voix » de Roland Barthes qui permet de dépoliariser la voix en définissant le « grain » comme la manifestation du corps dans la langue. Plus précisément, une pragmatique de la voix définit celle-ci comme un inter-corps: la voix est la manifestation d'un corps pour autrui. Pour le psychanalyste Denis Vasse, l'ombilic symbolise la clôture du corps que la voix tente de faire résonner de l'intérieur afin de reprendre le contact perdu avec le corps maternel, métaphore pour le corps social. Pour le médiéviste Paul Zumthor, la performance exige que le corps du poète adopte une certaine posture tandis que les corps de la communauté se rassemblent dans la voix du poète. Le philosophe Raymond Court décrit la relation entre la voix et son écoute comme un rapport *charnel*. C'est dans ce rapport *phonè-ouïe* que la voix deviendrait un *chant*. Le chant, en ce qu'il est un appel à l'autre, est le mode vocatif de la voix. Il s'offre comme une expérience esthétique pour autrui et permet ainsi la relance du mouvement de la sémiologie, que la cure a suspendu, en devenant lui-même le fondement d'un signe ultérieur. Le chant répond ici à la question de l'éthique de la voix à savoir que le mouvement de la sémiologie prime sur la détermination de l'objet dynamique. Ainsi, pour reprendre l'expression de Zumthor (1983:191), la voix narrative de *A Clockwork Orange* permet de *sauver* la sémiologie dans le chant.

1 Présentation de *A Clockwork Orange*

Le texte se divise en trois parties elles-mêmes séparées en sept chapitres chacune³. Dans la première partie, le narrateur, Alex, raconte comment la violence faisait partie du quotidien, alors qu'en compagnie de ses « droogs » Georgie, Pete et Dim, il assaillait et pillait des passants, des vieillards ivres, s'attaquait aux bandes rivales, volait des voitures, vandalisait des maisons, violait des femmes et des jeunes filles, allant jusqu'au meurtre. Le

² Je n'entrerai pas davantage dans la problématique psychanalytique de la voix qui situe le pulsionnel au centre de la pratique vocale. Je retiendrai toutefois de cette problématique une description de la voix qui tient compte adéquatement de la relation entre le corps et la parole.

³ Dans l'introduction de l'édition de 1996, Blake Morrison (1996:xx) écrit que cette division du roman ferait de *A Clockwork Orange* le roman de Burgess le plus « soigneusement construit », le plus formellement équilibré.

narrateur raconte également comment cette violence était confortée par la musique, et tout particulièrement par la musique orchestrale de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven. Dans la deuxième partie, le narrateur raconte son passage dans un centre d'incarcération suite à sa condamnation pour meurtre. Constamment exposé à la violence et désirant sortir de prison le plus rapidement possible, Alex se porte volontaire pour une cure qui lui permettrait de se racheter. Cette cure, devenue célèbre par la représentation qu'en a fait la version cinématographique de Stanley Kubrick, consistait à immobiliser complètement le corps d'Alex dont les paupières étaient maintenues ouvertes afin qu'il soit constamment en proie aux projections filmiques qui présentaient des scènes d'une grande violence, allant d'une simple bagarre à la mise à mort d'autrui, à la mutilation de son propre corps. Lors de cette cure, de la musique orchestrale, celle de Beethoven, se superposait aux images. Puis, dans la troisième partie, Alex fait la rencontre de ses victimes et de ses anciens «droogs» qui n'hésitent pas à se venger sur Alex. Ce dernier ne peut plus se défendre, car la cure a inhibé chez lui tout geste violent. Alex se réfugie alors chez un homme, une ancienne victime d'Alex dont l'épouse est morte des sévices qu'Alex lui avait causés. L'homme ne reconnaît pas son agresseur, mais il décide d'utiliser Alex, à des fins politiques, contre le gouvernement qui est responsable du programme curatif dont Alex aurait été « victime ». Séquestré, Alex subit la troisième symphonie d'un compositeur danois, Otto Skadelig, tout aussi fictif que Vinteuil dans *La recherche* de Marcel Proust et Zimoviev dans *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette. Comme la musique orchestrale évoque des images de violence qu'Alex ne peut plus supporter, se jetant par la fenêtre et attendant à sa propre vie. À la fin de la deuxième partie, Alex subit une cure qui renverse la précédente. Alex retrouve alors ses capacités, mais n'a plus envie de violence. Puis, dans le dernier chapitre⁴, Alex a pris de l'âge, il n'écoute plus de musique orchestrale, préférant la musique de chambre et les *lieder*.

⁴ Ce vingt-et-unième chapitre, qui est le plus intériorisé, a été retiré de l'édition américaine de *A Clockwork Orange*, contre la volonté de Burgess qui aurait été, pour les Américains, trop à l'image d'un Kennedy et pas assez à l'image de Nixon: « My book was Kennedyan and accepted the notion of moral progress. What was really wanted was a Nixonian book with no shred of optimism in it. Let us have evil prancing on the page and, up to the very last line, sneering in the face of all the inherited beliefs, Jewish, Christian, Muslim, and Holy Roller, about people being able to make themselves better. Such a book would be sensational, and so it is. But I don't think it is a fair picture of human life » (Burgess 1986:228). Stanley Kubrick s'est inspiré de l'édition américaine pour écrire le scénario de son film.

Il pense à se trouver une compagne et à fonder une famille, s'inquiétant que son fils ne suive ses pas d'adolescent et ne lui fasse violence.

2 Une performance vocale fondée sur une expérience esthétique de la musique orchestrale

Dans *Le voir et la voix*, Raymond Court, qui reprend l'expression du « grain de la voix » de Roland Barthes à laquelle je reviendrai plus loin dans ce chapitre, écrit qu'« il y a aussi un 'grain' de la musique instrumentale dans la mesure où celle-ci, quand elle est réellement 'habitée', n'est que le reflet de la voix » (Court 1997:120). Le texte de *A Clockwork Orange* présente précisément un corps, celui du narrateur, qui habite la musique orchestrale et qui en fait une voix dont le « grain » est aussi celui de la musique. La voix narrative ou la voix d'Alex deviendrait la voix de la musique orchestrale. Plus précisément, la narration de *A Clockwork Orange* est une performance vocale au cours de laquelle l'action du corps confère une théâtralité à la musique et devient une habitation de la musique, c'est-à-dire une manière d'agir et d'être dans la musique. Cette performance agit comme un interprétant dynamique qui détermine l'objet dynamique du signe vocal. La présente partie de ce chapitre a pour objectif de démontrer que *A Clockwork Orange* agit d'abord comme un interprétant immédiat de la musique orchestrale, pour en faire un paysage sonore. Ensuite, ce texte agit comme un interprétant dynamique affectif, énergétique puis logique qui détermine l'objet dynamique du signe vocal, c'est-à-dire qu'il détermine une habitation de la musique. Ce n'est qu'après la détermination et la stabilisation de l'objet dynamique que les effets pratiques du signe qui ont généré cet objet dynamique sont soumis au jugement éthique. Or, *A Clockwork Orange* laisse entendre que l'éthique ne réside pas tant dans le jugement moral porté sur une manière d'agir et d'être, que dans la capacité de la sémiologie à déterminer librement un objet dynamique à partir d'une émotion suscitée par le fondement du signe. Autrement dit, la performance vocale ou la narration de *A Clockwork Orange* est éthique dans la mesure où elle implique d'abord un rapport affectif avec le paysage sonore dont elle est issue, avant même d'en considérer les effets pratiques.

2.1 Le paysage sonore de la musique orchestrale

Dans *A Clockwork Orange*, la musique orchestrale est un espace sonore polyphonique qui fait entendre plusieurs instruments qui se distinguent les uns des autres par leurs timbres respectifs. C'est précisément le timbre des instruments de l'orchestre qui génère le paysage sonore de la musique orchestrale, que vient consolider la narration qui agit alors comme un interprétant immédiat. Autrement dit, la narration détermine l'habitabilité de la musique orchestrale ou la manière possible d'habiter cet espace sonore. L'extrait suivant appartient à la première partie du roman. Alex, le narrateur, est étendu nu sur le lit, les yeux fermés; il est entouré de haut-parleurs et s'immerge de cette façon dans la sonorité d'un concerto pour violon de Geoffrey Plautus, la 41^{ème} symphonie de Mozart et un *Concerto brandebourgeois* de Bach.

The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra. Now what I fancied first tonight was this new violin concerto by the American Geoffrey Plautus, played by Odysseus Choerilos with the Macon (Georgia) Philharmonic, so I slid it from where it was neatly filed and switched on and waited.

Then, brothers, it came. Oh, bliss, bliss and heaven. I lay all nagoy to the ceiling, my gulliver on my rookers on the pillow, glazzies closed, rot open in bliss, slooshying the sluice of lovely sounds. Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh. The trombones crunched redgold under my bed, and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed, and there by the door the tims rolling through my guts and out again crunched like candy thunder. Oh, it was wonder of wonders. And then, a bird of like rarest spun heavenmetal, or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now, came the violin solo above all the other strings, and those strings were like a cage of silk round my bed. Then flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver. (*A Clockwork Orange*:29)

Il y a d'abord dans cet extrait une spatialisation du son: les trombones sous le lit, les trompettes derrière la tête, les timbales près de la porte. Les qualités sonores de l'orchestre constituent le fondement du signe musical. C'est précisément le timbre des divers instruments de l'orchestre qui évoque des images sensuelles: le timbre des cordes de l'orchestre crée une cage de soie autour du lit, celui de la flûte et du hautbois évoque des vers en platine qui se déplacent dans « l'épaisseur d'un caramel doré et argenté ». Il y a un rapport tout à fait charnel au timbre de la musique qui fait de la musique « une beauté faite chair ». L'immersion du corps dans la sonorité de l'orchestre génère un interprétant immédiat qui fait du timbre de l'orchestre un paysage sonore. Ce timbre a un aspect charnel et sensuel qui suggère une certaine habitabilité du paysage sonore qui, à cette étape de

l'avancée sémiotique, demeure virtuelle, tout comme l'habitabilité du paysage sonore des voix post-exotiques, puisqu'elle appartient à la catégorie phanéroscopique de la priméité. L'habitabilité n'est pas encore une habitation factuelle de la musique, mais son habitation possible.

2.2 Une émotion

Le signe musical franchit une deuxième étape. L'interprétant immédiat, dans son travail de consolidation de la relation entre les timbres de l'orchestre et le paysage sonore suggéré par ces timbres, génère un interprétant dynamique affectif, suscite une émotion forte, violente, un sentiment de puissance. La musique évoque une image dans laquelle Alex se voit battre des hommes et des femmes lui implorant de ne pas leur faire du mal. Puis la musique évoque le souvenir de cette nuit où Alex a forcé la porte d'une maison où demeurait un écrivain pour le battre et violer sa conjointe. Alex regrette même de ne pas avoir frappé plus fort et de ne pas les avoir « réduits en miettes sur leur plancher ». La splendeur de la musique se fait chair et c'est le corps d'Alex qui l'incarne.

As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss that was better than any synthemesc Bog or God, I knew such lovely pictures. There were vecks and ptitsas, both young and starry, lying on the ground screaming for mercy, and I was smecking all over my rot and grinding my boot in their litsos. [...] After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed, and it was after this that I thought I would have just one last disc only before crossing the border, and I wanted something starry and strong and very firm, so it was J.S.Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings. And, slooshying with different bliss than before, I viddied again this name on the paper I'd razrezzed that night, a long time ago it seemed, in that cottage called HOME. The name was about *A Clockwork Orange*. Listening to the J.S.Bach, I began to pony better what that meant now, and I thought, slooshying away to the brown gorgeousness of the starry German master, that I would like to have tolchecked them both harder and ripped them to ribbons on their own floor. (*A Clockwork Orange*:29-30)

Le paysage sonore de la symphonie *Jupiter* de Mozart et celui du *Concerto brandebourgeois* de Bach entraînent Alex à s'imaginer faire éclater des visages contre le sol: « litsos to be ground and splashed », et réduite en lambeaux ses victimes: « ripped them to ribbons on their own floor ». La narration agit dans cet extrait comme un interprétant dynamique affectif qui construit, sur le coup d'une émotion, un objet dynamique qui n'est qu'imaginé. La narration est ici une performance vocale et ne fait que suggérer une action du

corps, ne fait qu'imaginer une théâtralité qui n'est pas encore effective, mais qui se fonde sur l'habitabilité du paysage sonore décrite plut tôt. Cette habitabilité suggère un rapport sensuel à la musique, une action de la musique sentie dans l'épaisseur ou dans la plénitude du corps.

2.3 Une action ponctuelle

La musique dans *A Clockwork Orange* n'est pas que le sentiment ou l'évocation de la violence, elle génère un effet pratique, une action violente factuelle et ponctuelle comme le viol et l'agression armée. Alex exerce un contrôle sur son entourage, ses droogs et ses parents, comme un chef sur l'orchestre. Dans le prochain extrait, Alex invite chez lui deux jeunes filles qu'il fait boire afin de les abuser sexuellement au son de la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Alex précise même que Beethoven était nu (« nagoy ») lui aussi, comme s'il participait à la scène.

Then I pulled the lovely Ninth out of its sleeve, so that Ludwig van was now nagoy too, and I set the needel hissing on to the last movement, which was all bliss. There it was then, the bass strings like govoreeting away form under my bed at the rest of the orchestra, and then the male human goloss coming in and telling them all to be joyful, and then the lovely blissful tune all about Joy being a glorious spark like of heaven, and then I felt the old tigers leap in me and then I leapt on these two young ptisas. This time they thought nothing fun and stopped creeching with high mirth, and had to submit to the strange and weird desires of Alexander the Large which, what with the Ninth and the hypo jab, were choodessny and zamechat and very demanding, O my brothers. But they were both very very drunk and could hardly feel very much. (*A Clockwork Orange*:39)

L'extrait suivant est un autre exemple de cette action ponctuelle que génère la musique. Il montre Alex avec ses droogs qui lui ont demandé que le groupe soit dirigé avec un peu plus de souplesse, permettant ainsi une libre parole à l'intérieur du groupe, ce que rejette Alex qui, au son du concerto pour violon de Beethoven, impose sa puissance et son autorité à ses droogs au moyen d'une arme de poing.

But when we got into the street I viddied that thinking is for the gloopy ones and that the oomny ones use like inspiration and what Bog sends. For now it was lovely music that came to my aid. There was an auto ittying by and it had its radio on, and I could just slooshy a bar or so of Ludwig van (it was the Violin Concerto, last movement), and I viddied right at once what to do. I said, in like a thick deep goloss: 'Right, Georgie, now,' and I whished out my cut-thoat britva. Georgie said: 'Uh?' but he was skorry enough with his nozh, the blade coming sloosh out of the habdle, and we were on to each other. (*A Clockwork Orange*:44)

La narration agit ici comme un interprétant dynamique énergétique du signe musical, qui détermine un objet dynamique qui est ici une habitation, c'est-à-dire une manière d'agir et d'être avec autrui, ponctuelle, éphémère, mais répétée. Cet extrait marque une avancée du signe musical dans le mouvement de la sémiologie. Dans cet extrait, le signe musical est sémiotiquement plus avancé que dans les extraits précédents. La violence n'est plus imaginée, elle est factuelle. Cette manifestation de la violence, comme interprétant dynamique énergétique, implique qu'elle a d'abord été sentie ou imaginée sous l'effet d'un interprétant dynamique affectif. Dans cet extrait, la narration est une performance vocale dont la théâtralité, qui n'était d'abord que virtuelle, se réalise par l'action du corps parlant qui exerce une pression sur autrui, oppresse l'autre, manifeste physiquement un désir de puissance et d'autorité sur l'autre. Cette habitation, cette manière d'agir et d'être dans la musique, est un effet pratique de l'expérience sensible de la musique qui est sujette au jugement moral, à une évaluation éthique par les membres d'une société normée et policée. Cette violence, à la fin de la première partie de *A Clockwork Orange*, sera jugée et condamnée par le corps social qui la subit.

2.4 Une performance totale

Dans *A Clockwork Orange*, la voix narrative est un interprétant dynamique de la musique orchestrale et en détermine l'objet dynamique qui est une manière violente d'être et d'agir dans la musique. La musique est ainsi porteuse d'une violence, elle en est le fondement sensible. La particularité de cette narration est qu'elle change l'habitation de la musique orchestrale — qui penserait à couper quelqu'un en lambeaux à la simple écoute d'un Concerto brandebourgeois de Bach? L'effet pratique de cette narration est un changement d'habitude, au sens de Peirce, en ce qu'il s'attaque à une certaine paresse intellectuelle qui consiste à dire qu'une musique savamment construite exigerait, à l'écoute, un savoir et une éducation, en un mot une instruction proche des bonnes moeurs et incitant peu à la violence.

La dissonance de la voix 278

There was music playing, a very nice malenky string quartet, my brothers, by Claudius Birdman, one that I knew well. I had to have a smeck, though, thinking of what I'd viddied once in one of these like articles on Modern Youth, about how Modern Youth would be better off if A Lively Appreciation Of The Arts could be like encouraged. Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized. Civilized my syphilised yarbles. Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me like feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power. (*A Clockwork Orange*:35-36)

Dans cet extrait, la narration atteint un certain niveau de généralisation en reconnaissant sa propre habitation de la musique, en la définissant par rapport à une habitation plus courante et en déterminant une nouvelle association entre la musique et son habitation. La narration agit dans cet extrait comme un interprétant dynamique logique, c'est-à-dire comme une totalisation des interprétants dynamiques. Elle implique d'une part que l'expérience sensible de la musique génère une action violente ponctuelle, un interprétant dynamique énergétique: « ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power », et un interprétant dynamique affectif: « music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me like feel like old Bog himself ». En somme, la narration agit d'abord sur le coup d'une émotion, d'un sentiment de puissance ressenti lors d'une immersion dans la sonorité de la musique. Elle agit ensuite comme une manifestation physiquement violente de la musique, pour ensuite prendre en charge ou assumer ce sentiment de puissance et sa manifestation. Prolongée dans la narration, la musique orchestrale est une force qui agit dans la voix narrative. Cette narration est une performance vocale, au sens de Zumthor, qui agit ici comme une performance totale, une totalisation des interprétants dynamiques, c'est-à-dire une sémiologie vocale en acte, fondée sur l'expérience sensible et capable de saisir son propre travail de détermination sur l'objet dynamique. Dans *A Clockwork Orange*, le signe musical est d'abord virtuel, en attente « d'être consommé », pour reprendre l'expression de Langer. Puis, le signe musical est porté plus loin dans le mouvement de la sémiologie: prolongé par la performance vocale de la narration, le signe musical parvient à un certain achèvement puisque la théâtralité de la performance devient l'habitation de la musique, c'est-à-dire une manière d'être et d'agir dans la musique qui marque ici un moment d'arrêt sémiotique, une pause provisoire.

3 La théâtralité de la musique orchestrale

Chez Paul Zumthor (1983), la performance est une mise en action du corps par la voix. Ce corps s'inscrit dans un temps et dans un lieu donnés, occupe un espace avec d'autres corps. Tout ce qui accompagne ainsi la performance vocale: le geste, le vêtement, le décor, l'odeur, tout ce qui s'offre à la totalité des sens détermine la théâtralité de la performance. Dans *A Clockwork Orange*, la narration est précisément une performance vocale dont l'action du corps confère une théâtralité à la musique et, en ce sens bien précis, le texte de *A Clockwork Orange* est très théâtral: la description des lieux, des vêtements, des corps, de l'action, du temps occupe une bonne partie de la narration. Celle-ci est assez particulièrement explicite lorsqu'il est question de violence. Par exemple, le viol est laconiquement décrit par l'expression « the old in-out » qui met l'accent directement sur son aspect mécanique. Cette théâtralité diffère de celle que l'on retrouve dans *Le neveu de Rameau* parce qu'elle n'est pas virtuelle ni suggérée. En effet, dans *Le neveu de Rameau* le corps du neveu est protéiforme et la théâtralité qu'il confère à la musique n'est pas du tout stable. Tandis que le corps d'Alex dans *A Clockwork Orange* est bien défini. La théâtralité qu'il confère à la musique est très stable et elle est affirmée d'entrée de jeu au moyen de la tenue vestimentaire d'Alex et de ses « droogs », qui est à la fois esthétique et utilitaire, puisqu'elle sert surtout à faire violence à autrui.

The four of us were dressed in the height of fashion, which in those days was a pair of black very tight tights with the old jelly mould, as we called it, fitting on the crotch underneath the tights, this being to protect and also a sort of a design you could viddy clear enough in a certain light, so that I had one in the shape of a spider, Pete had a rooker (a hand, that is), Georgie had a very fancy one of a flower, and poor old Dim had a very hound-and-horny one of a clown's litso (face, that is), Dim not ever having much of an idea of things and being, beyond all shadow of a doubting thomas, the dimmest of we four. Then we wore waisty jackets without lapels but with these very big built-up shoulders ('pletchoes' we called them) which were a kind of a mockery of having real cravats which looked like whipped-up kartoffel or spud with a sort of a design made on it with a fork. We wore our air not too long and we had flip horrorshow boots for kicking. (*A Clockwork Orange*:5-6)

Dans *A Clockwork Orange*, la théâtralité est une manière d'être et d'agir ensemble par la voix. La théâtralité de la performance vocale constitue ici l'objet dynamique du signe musical. Dans la première partie du texte, cette théâtralité, qui est en fait une habitation de la musique orchestrale, associée à la musique est d'abord déterminée par un interprétant

dynamique affectif de la musique orchestrale, par un désir d'agir de la sorte: « But what I do I do because I like to do » (*A Clockwork Orange*:34). Lorsque la sémiologie détermine un objet dynamique, celui-ci est soumis au jugement éthique. En effet, à la fin de la première partie du texte, le narrateur est arrêté pour meurtre, jugé, trouvé coupable et emprisonné.

Dans la deuxième partie de *A Clockwork Orange*, Alex se soumet à une cure, que j'ai évoquée plus haut, qui consiste à inhiber chez lui toute action violente. Lors de la cure, Alex est attaché sur une chaise, les yeux tenus ouverts par des broches, et contraint de regarder des films ultra-violents. Une substance chimique est introduite dans son corps et le rend malade. Ce malaise est aussitôt associé à la violence qui s'impose au regard d'Alex. Survient alors le passage central du texte, celui où Alex entend de la musique orchestrale, le dernier mouvement de la cinquième symphonie de Beethoven, qui sera elle aussi associée à cette violence surexposée⁵. La réaction est immédiate, l'association forcée entre la musique et la violence est un « péché », « ce n'est pas juste d'être malade en écoutant la musique de Beethoven ou de Händel ».

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track, my brothers, the only sound being music, and being tolchoked while they were dragged off. Then I noticed, in all pain and sickness, what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last movement of the Fifth Symphony, and I creeched like bezoomny at that. 'Stop!' I creeched. 'Stop, you grahzny disgusting sods. It's a sin, that's what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies!' They didn't stop right away, because there was only a minute or two more to go — lewdies being beating up and all krovvy, then more firing squads, then the old Nazi flag and THE END. But when the lights came on this Dr Brodsky and also Dr Branom were standing in front of me, and Dr Brodsky said:

'What's all this about sin, eh?'

'That', I said, very sick. 'Using Ludwig van like that. Hi did no harm to anyone. Beethoven just wrote music.' And then I was really sick and they had to bring a bowl that was in the shape of like a kidney.

'Music', said Dr Brodsky, like musing. 'So you're keen on music. I know nothing about it myself. It's a useful emotional heightener, that's all I know. Well, well. What do you think about that, eh, Branom?'

'It can't be helped', said Dr Branom. 'Each man kills the thing he loves, as the poet-prisoner said. Here's the punishment element, perharps. The Governor ought to be pleased.'

[...]

⁵ David Lachance (2000:74) note que la posture contraignante dans laquelle se trouve Alex lorsqu'il écoute la musique lors de la cure, est l'antithèse de la posture dans laquelle Alex se trouvait lorsqu'il écoutait librement la musique.

Then I said: 'I don't mind about the ultra-violence and all that call. I put up with that. But it's not fair on the music. It's not fair I should feel ill when I'm slooshying lovely Ludwig van and G.F.Handel and others. All that shows you're an evil lot of bastards and I shall never forgive you, sods.'

They both looked a bit like thoughtful. The Dr Brodsky said: 'Delimitation is always difficult. The world is one, life is one. The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence — the act of love, for instance; music for instance. You must take your chance, boy. The choice has been all yours.' (*A Clockwork Orange*:89-90:91)

Pourquoi, lors de la cure, l'association d'images violentes à la musique est-elle un « péché », alors qu'elle était tout à fait acceptable auparavant? David Lachance (2000:76) propose d'interpréter la cure comme une suppression de l'interprétant, faisant du signe musical une relation dyadique entre le fondement et l'objet du signe. Cette interprétation repose sur définition du signe qui appartient à la première sémiotique de Peirce. Je propose une interprétation de la cure à partir de la définition du signe appartenant à la deuxième sémiotique de Peirce, afin de décrire plus précisément l'effet de la cure sur le mouvement de la sémiose. Dans la deuxième sémiotique de Peirce, c'est l'interprétant dynamique qui construit l'objet dynamique du signe. Or, dans *A Clockwork Orange*, la cure prédétermine l'objet dynamique de la musique, en le réduisant à la violence. Cette violence est sur-déterminée par une force extérieure à la sémiose, cristallisant ainsi l'objet dynamique dans la secondéité. La cure inverse le mouvement de la sémiose: ce n'est plus l'interprétant dynamique qui détermine l'objet dynamique, mais l'objet dynamique qui détermine l'interprétant dynamique. Plus précisément, la sur-détermination de la violence par la musique provoque une émotion: le dégoût de la musique. En sur-déterminant l'objet dynamique, la cure agit sur l'interprétant dynamique affectif, lequel n'est plus une émotion suscitée par une expérience sensible et libre de la musique, mais une émotion provoquée par l'objet dynamique associé de force à la musique. Dans *La haine de la musique*, Pascal Quignard écrit que nous n'avons aucune défense contre le son, contre la musique, car « il se trouve que l'infini de la passivité (la réception contrainte invisible) se fonde dans l'audition humaine » (Quignard 1996:108). C'est alors que la musique peut devenir haïssable, selon l'expression de Quignard, lorsqu'on ne peut plus lui faire dire autre chose, lorsqu'on est forcé d'obéir à ce qu'elle dit, lorsque le signe ne peut plus se renouveler dans la priméité, et que l'interprétant dynamique logique, plutôt que de créer de nouvelles associations et de changer

l'effet habituel du signe, ne fait que conforter cet effet habituel, puisque celui-ci est déterminé à l'extérieur de la sémiose par un objet dynamique fixé d'avance.

La musique orchestrale est devenue haïssable: « And now here was lovely Mozart made horrible » (*A Clockwork Orange*:110). Quignard précise que la haine de la musique « veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée » (Quignard 1996:199). Dans la troisième partie, Alex tombe coup sur coup sur ses anciennes victimes puis se réfugie dans la maison de l'écrivain qu'il avait battu et dont il avait violé à mort la conjointe. L'écrivain séquestre alors Alex dans une pièce où il est immergé dans la sonorité de la troisième symphonie d'Otto Skadelig. Alex est alors séquestré dans un paysage sonore dont le timbre, celui des cuivres, des percussions et des cordes, le rend malade. Il veut sortir de ce paysage sonore mais n'y parvient que par défenestration.

When I woke up I could hear slooshy [sic.] music coming out of the wall, real gromky, and it was that that had dragged me out of my bit of like sleep. It was a symphony that I knew real horrorshow but had not slooshied for many a year, namely the Symphony Number Three of the Danish veck Otto Skadelig, a very gromky and violent piece, especially in the first movement, which was what was playing now. I slooshied for two seconds in like interest and joy, but then it all came over me, the stard of the pain and the sickness, and I began to groan deep down in my keeshkas. And then there I was, me who had loved music so much, crawling off the bed and woing oh h oh to myself, and then bang bang banging on the wall creeching: 'Stop, stop it, turn it off!' [...] And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers. So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough. [...]

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall. The window in the room where I had laid down was open. I itted to it and viddied a fair drop to the autos and buses and walking chellovecks below. I creeched out to the world: 'Good-bye, good-bye, may Bog forgive you for a ruined life.' Then I got on to the still, the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped. (*A Clockwork Orange*:130-131)

La musique orchestrale n'est plus habitable⁶. La cure, pour des raisons morales, retourne la sémiose sur elle-même en déterminant d'abord l'objet dynamique, ou une habitation de la musique socialement acceptable, réduisant du même coup l'habitabilité de la musique. L'espace sonore qu'est la musique orchestrale devient un paysage sonore hostile, inhabitable. La cure limite le travail des interprétants qui ne sont plus générés par l'expérience esthétique de la musique mais imposés de l'extérieur par une cristallisation de l'objet dynamique dans la secondéité. La conséquence est que, suite à la cure, la performance vocale de la narration cesse d'être théâtrale, d'une part, parce qu'elle ne se fonde plus sur une expérience sensible de la musique et, d'autre part, parce qu'elle ne permet plus l'action du corps qui, dans la voix, prolonge le signe musical. Il y a, suite à la cure, une suspension indéterminée du mouvement de la sémiose entre la musique et la voix narrative.

4 La corporéité du « nadsat talk » ou le chant d'Alex

La voix narrative de *A Clockwork Orange* a une épaisseur qui se démarque des voix narratives des autres textes du corpus. Elle a une identité forte qui dérange. Le « nadsat talk » est la manière de parler des adolescents, son identité est collective puisqu'elle est partagée par les « droogs » d'Alex ainsi que par des bandes rivales. Il s'agit d'un dialecte qui, dans l'ordre de la fiction, est celui des adolescents, puisque « nadsat » signifie « adolescent ». Référence directe à la poétique joycienne, ce dialecte s'inscrit dans la langue anglaise, au niveau lexical, et semble provenir d'un lexique slave, dont voici quelques exemples: « nadsat » (adolescent), « droogs » (ami), « vidy » (voir), « veck » (homme), « ptitsa » (fille), « yarbles » (testicules), « Bog » (Dieu) et « slooshy » (écouter). Ce dialecte est constamment maintenu par la narration, même après la cure, même au moment où Alex décide librement de se détourner de la violence. La narration fait aussi entendre, par des moyens graphiques, les sons que font une personne qui souffre: « owwwww owwww owwww », une personne qui pleure: « boo hoo hoo », et une chaîne lancée dans les airs pour

⁶ Cet épisode de la cure est en tout point semblable à ce que l'on peut lire dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman où Paulina tente d'habiter à nouveau le quatuor de Schubert qui lui est devenu inhabitable suite à la torture dont elle a été victime et au cours de laquelle elle a été forcée de cohabiter ce paysage sonore avec son oppresseur. Paulina séquestre un médecin qu'elle croit être son bourreau et cherche à l'exclure du paysage sonore afin d'en changer la théâtralité, « pour que je puisse écouter Schubert sans penser que vous allez l'écouter aussi en souillant ma journée, mon Schubert, mon pays et mon mari » (*La jeune fille et la mort*:50).

frapper quelqu'un: « whisssssshhhhhh ». Ces traces sonores dans la narration rendent manifeste ce que Ivan Fonagy (1983), suivi de Paul Zumthor (1983) et de Raymond Court (1997), nomment la « parole vive » et mettent en évidence une voix pleinement sonore.

I take it up now, and this is the real weepy and like tragic part of the story beginning, my brothers and only friends, in Staja (State Jail, that is) Number 84F. You will have little desire to slooshy all the cally and horrible raskazz of the shock that sent my dad beating his bruised and krovvy rockers against unfair like Bog in his Heaven, and my mum squaring her rot owwww owwww owwww in her mother's grief at her only child and son of her bosom like letting everybody down real horrorshow. There was the starry very grim magistrate in the lower court govoreeting some very hard slovos against your Friend and Humble Narrator, after all the cally and grahzny slander spat forth by P. R. Deltoid and the rozzes, Bog blast them. (*A Clockwork Orange*:61)

Anthony Burgess écrit, dans un article sur *A Clockwork Orange*, que le « nadsat talk » est « de l'anglo-russe conçu pour amoindrir les effets de la pornographie⁷ » (Burgess 1986:229). Pour le dire en termes phanéroscopiques, le « nadsat talk » prévient la théâtralité de tomber dans la secondéité de l'acte sexuel. La théâtralité n'est pas donnée dans le texte, elle est construite par la performance vocale d'un corps qui fait l'expérience sensible de la musique. Dans son article, Burgess ajoute que de façon générale le public a préféré le film de Kubrick au roman parce qu'il a vraiment peur de cette performance vocale de la narration. En effet, le film fait entendre une voix hors champ qui reprend partiellement la voix narrative du roman, mais qui ne décrit pas l'action que l'on voit à l'écran, ne servant qu'à mettre en situation les images que l'on voit. Cette voix hors champ n'a pas le plein pouvoir d'évocation de la voix narrative que l'on retrouve dans le roman⁸. En ce sens, le film, parce qu'il met l'accent sur la théâtralité, est beaucoup plus proche de cette « pornographie » que le roman qui la met de côté au profit de la performance vocale.

La particularité de la narration en « nadsat talk » réside dans son individualité forte, parce que cette performance vocale de la narration se fonde sur une expérience sensible de la

⁷ « A Russified version of English, was meant to muffle the raw response we expect from pornography. » (Burgess 1986:229)

⁸ Toutefois, après le visionnement de l'adaptation cinématographique, la théâtralité du film s'impose au texte. Tout comme la performance vocale de l'acteur, Malcolm Mc Dowell, s'impose dans le texte comme le chant d'Alex.

musique orchestrale, expérience qui n'est pas partagée par la collectivité⁹. Dans *A Clockwork Orange*, le « nadsat talk » est l'action de la musique dans la voix narrative. Immergé dans la musique, le corps narratif incarne une voix qui se situe dans le prolongement sémiotique de la musique. Dans *A Clockwork Orange*, la « posture narrative », au sens de Belida Cannone (1998:12), est celle d'un corps à l'écoute de la musique orchestrale, dont la voix incarne cette musique et dont l'action lui confère une habitation. Ainsi, dans la première partie du roman, le signe musical parvient à un certain achèvement parce que la narration, en se situant dans le prolongement sémiotique du signe musical, est une performance vocale dont l'action du corps détermine la théâtralité et devient l'habitation de la musique orchestrale. Ce passage de la musique à la voix narrative implique une présence du corps, lequel habite la musique pour l'incarner et en faire une voix, celle du narrateur Alex. La présence du corps se manifeste dans le « nadsat talk » principalement par la théâtralité que le « nadsat talk » confère à la musique. Dans *A Clockwork Orange*, le corps fait entendre une seule voix et possède une identité forte et stable, contrairement au corps protéiforme du neveu qui, dans *Le neveu de Rameau*, fait entendre un nombre indéterminé de voix. Dans *Vie secrète*, le corps narratif, en faisant silence, respire, fait entendre son souffle et se prépare à se faire entendre, une seule voix parmi toutes les voix du silence. Le corps d'Alex ne se joint pas à la masse et se distingue en cela du corps des mères dans *Le Petit Köchel*, puisqu'il ne se laisse pas contraindre par un quelconque « retour en si bémol », du moins pas avant l'épisode de la cure. La voix d'Alex présente donc un corps individué et stabilisé qui se démarque du corps social.

Dans la deuxième partie du roman, la théâtralité, jugée immorale, est associée à la musique par une force extérieure à la sémiotique, ce qui renverse le mouvement sémiotique. Lors de la cure, l'émotion n'est plus suscitée par l'expérience esthétique de la musique orchestrale, mais provoquée par la cristallisation de l'objet dynamique dans la secondarité. Suite à la cure, la sémiotique n'accède plus à un interprétant dynamique logique capable de créer un nouvel objet dynamique et, conséquemment à la cure, la voix narrative devient une performance vocale qui n'agit plus comme un interprétant dynamique de la musique. La

⁹ A l'exception des « Brothers » que le narrateur interpelle régulièrement et familièrement.

performance vocale de la narration cesse d'être théâtrale parce qu'il n'est plus possible d'habiter la musique, de s'immerger à nouveau dans le paysage sonore pour y être et pour y agir. La cure procède à un déracinement de la voix de son fondement sensible. La voix n'a plus de lieu, n'a plus d'espace sensible pour agir et donner un sens à la musique.

Toutefois, la narration a la particularité de se créer un auditoire qu'elle interpelle directement et qui est désigné comme une communauté de frères: « O my brothers ». Cette voix narrative rappelle la plainte, à la François Villon, et la lamentation par lesquelles quelqu'un raconte son malheur en prenant son auditoire à témoin. La narration est ainsi une performance vocale qui met en évidence le corps parlant pour autrui: « There was the starry very grim magistrate in the lower court govoreeting some very hard slovos against your Friend and Humble Narrator » (*A Clockwork Orange*:61). La performance vocale, si elle est dépourvue de théâtralité, devient un appel à l'autre, met en évidence un corps qui sollicite la présence d'un autre corps, celui d'un auditoire non défini. Alors, la voix narrative agit comme une musique en suscitant une émotion et en créant une empathie; elle agit comme un *chant* dont l'effet pratique est d'unir le corps parlant à un corps écoutant. Cet inter-corps du *chant narratif* est ce que Raymond Court (1997) nomme la chair de la voix, qui permet la relance du mouvement de la sémiose.

4.1 Entre le corps et le logos, la voix est un chant

Pour Guy Rosolato, « la voix est la plus grande puissance d'*émanation* du corps » (Rosolato 1978:32). En effet, l'intensité sonore, qui détermine le volume de la voix, permet au corps d'amplifier sa présence et son action au-delà des limites de la peau¹⁰. Avant l'acquisition d'une langue, l'appareil phonatoire serait dans la capacité de produire un nombre indéterminé de sons, par lesquels le corps exprimerait ses désirs et ses besoins, sans que ceux-ci ne soient clairement déduits puisque, en l'absence d'une langue, cette voix est asémantique. L'acquisition d'une langue réduirait le nombre de sons produits par l'appareil phonatoire à la quantité de phonèmes retenus par la langue, réduisant du même coup le

¹⁰ Au troisième chapitre, je précisais que l'intensité du son était sa seule limite et lui permettait de passer outre les frontières visibles et tactiles. Dans *La haine de la musique*, Pascal Quignard écrit que n'ayant pas de défense contre le son, nous subissons bon gré mal gré le son qui retentit alors que l'on peut fermer les yeux ou détourner le regard de ce qui s'offre à la vue.

potentiel expressif de la voix. La voix est d'abord une émanation du corps qui, avec l'acquisition de la langue, devient une constituante du discours où elle est confinée à jouer un rôle secondaire dans la communication. La voix ne s'oppose pas à la langue pas plus qu'elle ne disparaît avec l'acquisition de la langue. Elle évolue avec l'acquisition de la langue sans toutefois oublier son origine corporelle. Ainsi, la voix est un espace bipolaire entre le corps et la langue.

Selon Michel Poizat, il y aurait dans le spectre de la voix, comme on dit du spectre de lumière, des manifestations comme le silence et le cri qui posséderaient un minimum sémantique tandis qu'à l'autre bout du spectre, la parole posséderait un maximum sémantique. Dans le spectre de la voix, le chant se situerait entre le corps et le logos ou, si l'on veut, entre le corps et le sens. Ainsi, le chant serait une manifestation de la voix qui ne serait pas que corporelle ou discursive.

Si en effet nous ordonnons sur un axe selon cet ordre, silence, cri, chant et parole, c'est bien sûr qu'il n'y a pas plus opposé à la parole que le silence, mais c'est aussi le cri, étant la manifestation vocale la plus opposée à l'articulation langagière, qui se retrouve ainsi fort logiquement au plus près du silence. Le chant occupe dès lors tout l'espace intermédiaire selon des diverses modalités de son rapport à la parole. (Poizat 1986:130)

Un chant serait ainsi un investissement dans l'un ou l'autre des pôles de la voix. Par exemple, *Lonely Child* et *Bouchara* de Claude Vivier sont des chants qui investissent davantage le corps en abandonnant le logos. *Pelléas et Mélisandre* de Claude Debussy ainsi que *Saint-François-D'Assise* d'Olivier Messiaen présentent des chants qui investissent davantage le logos. *Moïse et Aaron* de Schönberg est exemplaire de cette bipolarité de la voix puisqu'il présente deux corps chantants qui relaient la loi divine. Le premier chant, celui de Moïse, investit le logos au moyen du *Sprechgesang*¹¹; c'est une voix qui dicte la loi, tandis que le deuxième chant, celui de Aaron, est une voix incarnée qui parle au peuple.

¹¹ Le *Sprechgesang*, qui se traduirait littéralement par « chanter-parler », est un chant qui reproduit l'intonation de la parole. Il a été utilisé principalement par Arnold Schönberg dans *Le pierrot lunaire* et par Alban Berg dans *Wozzeck*.

Si, pour Rosolato, dans « l'oscillation entre ces pôles la voix est la vibration qui donne plaisir d'*entendre* » (Rosolato 1974:51, les italiques sont de l'auteur), pour Roland Barthes et Julia Kristeva, ce n'est pas l'oscillation entre les pôles qui « donne plaisir d'*entendre* », mais l'inscription du corps dans la langue, comme si dans le chant, au bout du compte, il n'y avait pas de séparation entre le corps et le logos. Dans un article publié d'abord dans *Musique en jeu* en 1972 puis repris dans *L'obvie l'obtus* dix ans plus tard, Roland Barthes rappelle d'entrée de jeu ce que défend Benveniste, à savoir que la langue serait le « seul système sémiotique capable d'*interpréter* un autre système sémiotique » (Barthes 1972:236). Or, Barthes reconnaît les limites de la langue à interpréter la musique et convient alors de déplacer la question:

Plutôt que d'essayer de changer directement le langage sur la musique, il vaudrait mieux changer l'objet musical lui-même, tel qu'il s'offre à la parole: modifier son niveau de perception ou d'intellection: déplacer la frange de contact de la musique et du langage. (Barthes 1972:237)

Cette nouvelle « frange de contact » pourrait être, selon Barthes, le chant qui se définirait comme un « espace (genre) très précis où *une langue rencontre une voix* » (Barthes 1972:237). En définissant le chant, Barthes introduit cette expression maintenant classique du *grain de la voix* « lorsque celle-ci est en double posture, en double production: de langue et de musique » (Barthes 1972:238). Cette définition du chant diffère de celles de Rosolato et de Poizat. Le chant, plutôt que de se situer dans une zone intermédiaire entre le corps et la langue, serait davantage le « contact » du corps et de la langue. Plus encore, le « grain » serait « la matérialité du corps parlant sa langue maternelle » (Barthes 1972:238). Ainsi, à propos d'une basse russe, Barthes écrit que le « grain » serait:

Quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue slave, comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. (Barthes 1972:238)

Il note aussi que, d'une part, le grain de la voix n'est pas, selon lui, l'expression d'un état d'âme, d'une émotion ou d'un désir; et que, d'autre part, il ne se réduit pas à son timbre. Alors que le timbre est une qualité du son de la voix qui, comme je l'ai montré au troisième

chapitre, définit en partie l'habitabilité de la voix, le grain ajouterait à la voix la corporéité. La voix conserverait les gestes et les organes du corps qui l'ont produite. Le grain de la voix ne dit rien de la personne qui chante, mais « nous fait entendre [...] tout de même un corps séparé » (Barthes 1972:238).

Barthes distingue dans le chant deux « textes » que Kristeva (1969) a nommés le phéno-texte et *géno-texte* et que Barthes renomme *phéno-chant* et *géno-chant*. Le phéno-chant serait ce qui, dans la performance, relèverait davantage de la compétence du chanteur, qui rendrait manifeste un savoir faire qui requiert les connaissances à la fois de la structure du chant, de son genre et de son style. Le phéno-chant serait le chant tel qu'il se présente techniquement et objectivement, tel qu'il s'offre aux spécialistes qui en feront l'analyse. Le géno-chant de son côté serait ce qui, dans la performance, relèverait de ce que Barthes appelle la « *diction* de la langue » (Barthes 1972:239, les italiques sont de l'auteur). Le géno-chant serait, selon Barthes, « le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent 'du dedans de la langue et dans sa matérialité même' » (Barthes 1972:239). Au niveau du géno-chant, « le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute » (Barthes 1972:243). Ce que propose Roland Barthes est un renouvellement de l'esthétique musicale à partir de laquelle le discours critique rendrait compte de la présence du corps. Ainsi, selon Barthes, le critique ne jugerait pas « une exécution selon les règles de l'interprétation, les contraintes du style, [...] mais selon l'image du corps (la figure) qui [lui] est donnée » (Barthes 1972:244).

La narration, dans *A Clockwork Orange*, est une performance vocale comparable à un chant, tel que la décrit Roland Barthes. Non pas, comme le prétend Philip E. Ray, parce que le texte présente une structure tripartite suivant le modèle musical ABA qui serait « the distinguishing characteristic of the da capo aria in eighteenth century Italian opera » (Ray 1981:482), mais plutôt parce que la performance vocale donne l'image d'un corps qui parle. Pour reprendre la formule de Barthes (1972:238) à propos de la basse russe, le « nadsat talk » est un chant qui met en évidence un corps, « comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante ». Le « nadsat talk » est le grain de la voix narrative, une manifestation du corps dans la voix qui individualise la performance

vocale et qui la rend unique. Dans la première partie du roman, avant l'épisode de la cure, on ne peut séparer le « nadsat talk » de la théâtralité, laquelle est déterminée par l'action du corps dans la voix. On ne peut, non plus, le séparer de la musique orchestrale qui, dans la première partie du roman, lui sert de fondement sensible et dont il est le prolongement sémiosique. Le « nadsat talk » est la posture d'un corps à l'écoute de la musique orchestrale pour en incarner la voix et ainsi en déterminer la théâtralité: il est l'action de la musique dans la voix narrative.

Le problème est que, suite à l'épisode de la cure, le « nadsat talk » devient une performance vocale qui ne se fonde plus sur une expérience sensible de la musique orchestrale et dont la théâtralité ne peut plus être déterminée librement par l'action du corps. Dans l'épisode de la cure, le « nadsat talk » ne participe plus au mouvement sémiosique de la musique orchestrale; il est marginalisé, réduit à un dialecte d'adolescent qui ne génère plus d'effets pratiques. Pourtant, le « nadsat talk » ne cesse pas pour autant d'être un chant. C'est même à ce moment précis qu'il serait le plus près du chant.

4.2 « Sauver la parole par le chant »

Dans son introduction à la poésie orale, Paul Zumthor compare l'effet pratique de la parole à celui du chant. Zumthor n'oppose pas l'action de parler à l'action de chanter, mais le *dit* au *chanté*, car une parole peut être dite ou chantée. Le *chanté* exploiterait les possibilités sonores de la voix et libérerait la voix réfrénée dans le *dit*.

Dit, le langage s'asservit la voix; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole... fût-ce au prix de quelque obscurcissement du sens, d'une certaine opacification du discours. (Zumthor 1983:177)

De plus, à propos du dit et du chanté, Zumthor écrit que « dans le *dit*, la présence physique du locuteur s'atténue plus ou moins, tend à se fondre parmi les circonstances. Dans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace » (Zumthor 1983:178, les italiques sont de l'auteur). Le passage du *dit* au *chanté* définirait, selon Zumthor, le mode de la performance. Le chant ne serait pas exceptionnel en soi. En fait, toute performance vocale serait plus ou moins un chant puisque le corps s'inscrirait toujours, à divers degrés, dans la

voix. La différence résiderait dans le degré de présence du corps dans la performance vocale, variant en fonction des circonstances. Il est possible de faire l'hypothèse que certaines langues requièrent une présence accrue du corps lors de la performance. En linguistique, lorsque Roman Jakobson défend l'idée que la poétique n'est pas un phénomène extralinguistique, il affirme, en introduisant la fonction poétique parmi les autres fonctions régulières du langage, le potentiel poétique du langage. C'est dans cette veine que je parle du chant comme d'un mode régulier de la performance vocale. Zumthor va encore plus loin et reprend à l'inverse la proposition de Guy Rosolato à l'effet que plus la voix se fait corporelle, moins elle est sémantisée. Selon Zumthor, le chant, c'est-à-dire la corporéité de la performance vocale, serait garant du prolongement sémiosique de la parole. C'est précisément par la présence et l'action du corps dans la performance vocale qu'il est possible de « sauver la parole par le chant » (Zumthor 1983:191). Sauver la parole, en effet, parce que la parole ne signifie rien si elle ne trouve pas à se prolonger dans la sémiose ou dans l'interaction verbale. Pour ce faire, la parole doit devenir un chant. Ainsi, la parole devient le fondement d'un signe ultérieur, un espace esthétique pour autrui, puisque « l'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre » (Zumthor 1983:193).

Dans *Le voir et la voix*, Raymond Court écrit qu'« avec la parole nous pénétrons en effet dans le monde de l'écoute et que, ce faisant, nous touchons à la dimension d'altérité qui apparaît fondamentale pour une approche, pleine et entière, de la chair » (Court 1997:120). La chair de la voix, chez Court, s'affranchirait du « primat charnel de la peinture » (Court 1997:115) et naîtrait du chiasme phonè-ouïe qui, lui, se distinguerait du chiasme voyant-visible chez Merleau-Ponty. La parole ne serait plus le support de la réflexion et de l'entendement, non plus qu'une parole sur le monde, mais un « dialogue vécu avec l'autre » (Court 1997:121).

Ne serait-ce pas là justement qu'il conviendrait de reprendre l'analyse du couplage qui nous est apparu tout à fait fondamental en l'homme, entre phonation et ouïe, et, partant entre la voix et l'écoute? Mais, au lieu de référer aussitôt ce dernier sur un « discours solitaire », il faudra au contraire tenter d'y chercher le véritable *a priori* qui rend possible l'accueil de l'autre, bref le fondement même de la capacité d'ouverture à l'interpellation par l'autre. (Court 1997:126)

La chair de la voix serait d'abord cette « présence à soi dans le souffle et la respiration » (Court 1997:119) et ensuite une interpellation. Court se démarque de la conception de la voix chez Jacques Derrida: la voix ne pourrait être une pure auto-affection ou une « complète 'présence à soi' dans le maintenant-présent » (Court 1997:128), puisqu'elle a une capacité d'accueil de l'autre.

Nous voici dès lors en mesure de déterminer en quoi consiste le véritable privilège de la voix, sans sacrifier pour autant au mythe de la subjectivité absolue. Avec le phénomène de la vocalité nous touchons à la fois au lieu natal du rythme et au point d'origine par rapport à autrui. À la racine de la voix il y a en effet le souffle avec la pulsation fondamentale aspir-expir. [...] De là jaillit, avec le rythme, le mouvement de temporalisation vécue, au principe de toute auto-affection et, au premier chef, celle de l'écoute marquée dès l'origine, nous l'avons souligné, par la sensibilisation à autrui. (Court 1997:130)

Cette conception de la voix chez Raymond Court repose sur une lecture de *l'Essai sur l'origine des langues* que j'ai présentée à la fin du deuxième chapitre. En effet, dans *l'Essai*, l'effet pratique de la voix est d'unir les corps dans une communauté encore à venir, de fonder une forme de socialité, parce que la voix annonce à celui qui écoute la présence d'un corps parlant.

La voix annonce un être sensible; il n'y a que les corps animés qui chantent [...]. On voit par là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent que l'un intéresse plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables [...]; sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous; ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme; et s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante; et l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant: Un autre être sensible est ici » (*Essai sur l'origine des langues*, cité dans Court 1997:131)

Qu'elle est l'importance de définir la voix narrative de *A Clockwork Orange* comme un chant? Rappelons d'abord qu'avant la cure, la voix narrative était un arrêt provisoire de la sémiotique, parce qu'elle conférait à la musique orchestrale une théâtralité stable et déterminée. Cette théâtralité, jugée immorale, est fixée de force et de façon permanente à la musique lors de la cure. Il s'ensuit que le corps narratif ne peut plus habiter la musique orchestrale, ni générer d'effets pratiques; il est isolé, rejeté, blessé et séquestré. Il est aliéné parce qu'il est exclu du mouvement de la sémiotique, celle-ci étant fixée d'avance, cristallisée dans une

théâtralité seconde, au sens phanéroscopique du terme. Conséquemment, la voix narrative cesse d'être la voix de la musique orchestrale. Cependant, la voix narrative, sous le mode vocatif, devient un chant qui, pour reprendre l'expression de Zumthor, sauve la voix narrative de sa paralysie sémiotique. Le chant est par définition vocatif. C'est ainsi que dans *A Clockwork Orange*, le « nadsat talk » est un chant non pas uniquement parce qu'il est la présence d'un corps dans la voix, mais parce qu'il interpelle l'autre, parce qu'il crée un auditoire. Ce chant interpelle notre écoute, nous prend à témoin de la perte de son habitat et de son action à la suite de la cure. C'est par l'interpellation que le corps d'Alex touche le nôtre et que la présence du corps dans la voix narrative se fait sentir, comme le précise à ce propos Roland Barthes:

Ainsi formée par l'histoire même de la religion chrétienne, l'écoute met en relation deux sujets; même lorsque c'est tout une foule (une assemblée politique, par exemple) qui est requise de se mettre en situation d'écoute (« *Écoutez !* »), c'est pour recevoir le message d'un seul, qui veut faire entendre la singularité (l'emphase) de ce message. L'injonction d'écoute est l'interpellation totale d'un sujet à un autre: elle place au-dessus de tout le contact physique de ces deux sujets (par la voix et l'oreille): elle crée le transfert: « *écoutez-moi* » veut dire: *touchez-moi, sachez que j'existe*. (Barthes 1976:222-223, les italiques sont de l'auteur)

Dans le chant narratif, le corps parlant et le corps écoutant s'unissent en une communauté qui n'existe que dans le temps et l'espace du chant. Le chant devient le fondement sensible d'une communauté virtuelle, non encore définie, fragile, qui peut éclater à tout moment, à laquelle s'identifient pourtant le corps parlant et le corps écoutant. L'effet pratique du chant, comme celui de la musique, est d'unir les corps dans une communauté. Dans cette union, le chant devient la chair de la voix narrative, un espace sensible qui permet à la sémiotique de se poursuivre et de fonder un signe ultérieur. En somme, le « nadsat talk » est un chant narratif dont le mode vocatif assure à la voix sa mouvance sémiotique.

5 La dissonance de la voix

Dans *A Clockwork Orange*, nous jugeons horrible cette théâtralité violente qui est conférée à la musique orchestrale. Puis, au moment de la cure, au moment où le chant d'Alex nous interpelle le plus, nous nous retrouvons dans la même position que l'aumônier

de la prison qui, interpellant Alex par son nom de code carcéral, 6655321, lui suggère qu'il est préférable de choisir le mal plutôt que de se faire imposer le bien¹².

It may not be nice to be good, little 6655321. It may be horrible to be good. And when I say that to you I realize how self-contradictory that sounds. I know I shall have many sleepless nights about this. What does God want? Does God want goodness or the choice of goodness? Is a man who chooses the bad perhaps in some way better than a man who has the good imposed upon him? (*A Clockwork Orange*:76)

Dans le dernier chapitre du roman, après l'inversion de la cure qui a rendu la musique habitable à nouveau, Alex habite la musique de chambre, et plus particulièrement cette forme vocale qu'est le *lied* qui ne fait entendre qu'un piano et une voix. Le timbre de ce nouveau paysage sonore détermine une habitabilité différente de l'habitabilité du paysage sonore de la musique orchestrale: elle est plus intime, plus intériorisée. En effet, le paysage sonore de la musique de chambre suggère une nouvelle manière d'être dans la musique: en sortant d'un bistro où il a rencontré Pete, un de ses anciens droogs nouvellement marié, Alex laisse errer sa pensée et se voit, comme dans une prémonition, entrer chez lui où l'attend une jeune femme qui l'aime et de qui il a un fils.

But what was the matter with me these days was that I didn't care much. It was like something soft getting into me and I could not pony why. What I wanted these days I did not know. Even the music I liked to slooshy in my own malenky den was what I would have smecked at before, brothers, I was slooshying more like malenky romantic songs, what they call Lieder, just a golosh and piano, very quiet and like yearny, different from when it had been all bolshy orchestras and me lying on the bed between the violins and the trombones and kettledrums. There was something happening inside me, and I wondered if it was like some disease or if it was what they had done to me that time upsetting my gulliver and perhaps going to make me real bezoomny. (*A Clockwork Orange*:144) [...]

I knew what was happening, O my brothers. I was like growing up. (*A Clockwork Orange*:147)

¹² Dans un article sur la voix hors champ dans les films de Stanley Kubrick, Alain Cohen décrit celle du film *A Clockwork Orange*, dont l'effet est le même que celui de la voix romanesque: « [La] voix de Alex en voix off convoque et tire à elle un spectateur troublé par une violence dont la confiance le rend complice. La voix de Alex (« your humble narrator ») revient dans les intermittences de la voix off, pour s'inscrire à cheval entre celle de l'interactant et celle du responsable de l'énonciation filmique: elle brouille les cartes et divise le spectateur entre ses principes éthiques et sa jouissance esthétique. Le secret de cette voix off qui domine le film est non seulement d'aligner personnage et énonciation, c'est-à-dire de faire représenter Alex pour Alex dans sa manie (son symptôme Beethoven), mais d'aligner et de modaliser en outre la compétence du spectateur pour qu'il mette en suspens son éthique, et pour qu'il soit perverti par une surprise esthétique qui le bascule dans une identification malgré lui avec Alex » (Cohen 2001:196-197)

La narration, toujours en « nadsat talk », incarne cette fois-ci une nouvelle voix qui agit ici comme un interprétant dynamique affectif de la musique de chambre. Alex habite un nouveau paysage sonore parce que celui de la musique orchestrale ne lui dit plus rien, car son corps ne l'incarne plus. La musique orchestrale n'agit plus dans la voix narrative, non pas à cause d'une force extérieure, comme dans l'épisode de la cure, mais parce que l'avancée sémiotique de la musique orchestrale est arrivée à terme: le corps d'Alex connaît une croissance (« I was like growing up »).

Le texte de *A Clockwork Orange* n'est pas une caution de la violence que générerait le signe musical. Il interroge le moment éthique de la sémiose et, en ce sens, devient un interprétant final philosophique, le plus sémiotiquement avancé, suivant la deuxième sémiotique de Peirce. Le texte de *A Clockwork Orange* critique la position selon laquelle l'éthique serait un jugement moral de l'objet dynamique du signe musical. Déterminer d'avance l'objet dynamique de la musique en fonction des bonnes moeurs n'est pas éthique. L'éthique consisterait plutôt à maintenir la capacité du signe à avancer librement dans le mouvement de la sémiose de manière à ce que le signe puisse se renouveler et devenir une voix. Ce n'est pas l'éthique qui doit déterminer l'expérience esthétique, mais l'inverse: l'éthique doit être le résultat d'une expérience esthétique. Ainsi, l'éthique de la voix consiste à assurer la mouvance sémiotique de la musique¹³.

Dans *A Clockwork Orange*, la voix narrative est dissonante non pas parce que sa théâtralité ne correspond pas aux bonnes moeurs, mais plutôt parce qu'elle n'a plus la capacité de prolonger le paysage sonore dans le mouvement de la sémiose, ni de renouveler la sémiose dans la priméité de l'expérience esthétique. Le problème éthique n'est pas la détermination de l'objet dynamique, que cet objet soit moralement acceptable ou non, mais sa cristallisation dans la secondéité qui, conséquemment, ne permet plus l'expérience esthétique de la musique et, donc, le renouvellement possible et libre du signe musical dans la priméité; elle rend impossible l'habitation de la musique. L'éthique consiste à laisser à la musique sa capacité de devenir une voix dont la performance renouvelle notre manière d'agir et d'être

¹³ Suivant la règle de présupposition des catégories phanéroscopiques que j'ai présentée au deuxième chapitre, l'éthique présuppose l'esthétique comme la secondéité présuppose la priméité.

ensemble. L'éthique est garante du mouvement de la sémiologie parce qu'elle tient compte de l'expérience esthétique qui la génère.

Conclusion

A Clockwork Orange conduit à terme le parcours sémiotique de la voix amorcé au troisième chapitre avec la lecture de *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Ce texte présente une avancée sémiotique complète de la voix à partir d'une expérience esthétique de la musique orchestrale jusqu'à la performance d'une voix dont l'action du corps confère une théâtralité stable et déterminée à la musique. La voix narrative est d'abord une immersion dans la priméité de l'espace sonore d'un orchestre, une expérience esthétique des qualités sonores de la musique orchestrale pour en faire le fondement du mouvement de la sémiologie. Le timbre des instruments de la musique orchestrale constitue le paysage sonore, c'est-à-dire que la narration agit en premier lieu comme un interprétant immédiat de la musique afin de consolider une relation entre le fondement, la sonorité de la musique, et l'objet immédiat de la musique, son paysage sonore.

Dans l'épisode qui précède la cure, une fois le paysage sonore déterminé, la voix narrative agit d'abord comme un interprétant dynamique affectif de la musique orchestrale, qui suscite le désir de faire violence à autrui. Ensuite, la voix narrative agit comme un interprétant dynamique énergétique qui consiste à faire violence effectivement à autrui. Enfin, la voix narrative agit comme un interprétant dynamique logique de la musique qui saisit sa propre avancée sémiotique et qui détermine un objet dynamique stable. La musique devient ainsi une force agissante dans la voix narrative et prend la forme du « nadsat talk » qui est un passage dans les trois catégories d'interprétants dynamiques. Le « nadsat talk » est à la fois affectif, énergétique et logique. Il est une performance vocale dont l'interprétant dynamique génère une action du corps qui confère une théâtralité ou qui détermine un objet dynamique à la musique orchestrale. L'objet dynamique du « nadsat talk » est une forme marginale de socialité, une manière violente d'être et d'agir dans le paysage sonore de la musique orchestrale, une manière d'habiter ce paysage sonore. La voix narrative est ainsi une voix charnelle, sensuelle et individuée dont l'opacité et la dissonance font violence à la société uniformisée.

L'épisode de la cure fige le mouvement de la sémiologie dans la secondarité en prédéterminant l'objet dynamique de la musique. L'interprétant dynamique affectif n'est plus une émotion suscitée par l'expérience sensible et libre de la musique, mais provoquée par l'imposition d'un objet dynamique à la musique, comme si la détermination de cet objet outrepassait le travail de l'interprétant dynamique. L'interprétant dynamique affectif n'est plus un sentiment de grâce (« *a bliss* »), mais une sensation de répulsion puisque la musique est associée de force à une violence insoutenable. Le corps ne peut plus habiter la musique orchestrale dont l'habitabilité est fixée par une force extérieure à la sémiologie. Ainsi, l'interprétant dynamique énergétique génère une action conforme aux normes voire aux mœurs de la société. Cependant, la voix ne peut plus agir comme un interprétant dynamique logique parce qu'elle n'a plus la possibilité ni la liberté de changer la relation entre la musique et son objet dynamique. Cette voix fortement individuée demeure toutefois dissonante parce qu'elle est intégrée de force dans le chœur social.

Lorsque la voix ne parvient plus à conférer une signification à la musique, elle interpelle l'autre. Suite à la cure, la voix narrative, coupée de son fondement musical, agit comme une musique, c'est-à-dire qu'elle suscite l'empathie d'un auditoire non défini qui semble pourtant familier. La performance vocale laisse de côté la théâtralité pour mettre de l'avant un corps parlant qui se tourne vers un corps écoutant. Cette union constitue ce que Raymond Court nomme la chair de la voix et qui définit le chant. Le chant, chez Paul Zumthor, est une performance vocale dont l'effet pratique est d'unir les corps d'une communauté à venir, qui n'existe alors que dans la durée de la performance. Le chant devient ainsi le fondement sensible d'un signe ultérieur et, par conséquent, relance le mouvement sémiologique. *A Clockwork Orange* est le seul texte du corpus où la voix devient un chant parce qu'il est le seul texte à agir comme un interprétant dynamique logique susceptible de fonder un signe ultérieur, le seul texte dont l'expérience esthétique de la musique génère une action sensible de la voix. Ainsi, par le chant, *A Clockwork Orange* répond à la question de l'éthique que pose l'épisode de la cure, à savoir que la mouvance de la sémiologie prévaut sur la détermination de l'objet dynamique.

La dissonance de la voix 298

La dissonance de la voix narrative marque ici la séparation de l'esthétique et de l'éthique, et c'est précisément là tout l'enjeu du texte qui génère alors un interprétant final philosophique. Dans *A Clockwork Orange*, ce n'est plus la dissonance de la voix narrative qui est non éthique, mais la consonance des voix sociales. *A Clockwork Orange* rejette l'idée que l'expérience esthétique de la musique puisse être déterminée par une éthique du signe musical. On ne peut pas évoquer une raison éthique pour contraindre l'objet dynamique de la musique et ainsi atrophier l'interprétant dynamique. Le crime (« *the sin* ») de la cure, c'est précisément de réduire le potentiel du signe musical en figeant la sémiologie dans la secondarité par une prédétermination de l'objet dynamique, de réduire la capacité de la musique de s'incarner dans d'autres voix, d'immobiliser le corps et de briser la voix. D'où, peut-être, le titre du roman qui, selon la citation de Burgess en exergue, réfère à « l'application mécanique d'une morale » sans égard au développement organique de la sémiologie. *A Clockwork Orange* est une sémiotique musico-littéraire de la voix qui apporte une réponse claire à la question d'une éthique du rapport entre la musique, la voix et le texte: la position éthique est issue de la situation esthétique, non l'inverse. Il y a nécessité de respecter l'iconicité et l'authenticité de la sémiologie vocale qui agit dans le texte comme un prolongement de la musique. *A Clockwork Orange* nous rappelle qu'il ne faut pas tenir notre voix pour acquise. Habiter un paysage sonore c'est prendre le risque d'incarner une voix dissonante qui, malgré la violence qu'elle pourrait conférer à la musique, conservera toujours sa fragilité.

CONCLUSION

J'ai démontré que les cinq textes du corpus participent à la construction d'une sémiotique musico-littéraire de la voix. S'inscrivant à un moment précis de la sémiose vocale, chaque texte présente une étape particulière dans la construction d'une sémiotique de la voix. Ainsi, *Le post-exotisme* met l'accent sur le fondement du signe, alors que *Le Petit Köchel* met l'accent sur l'interprétant dynamique logique du signe vocal. Ce n'est qu'une fois saisi dans son ensemble que le corpus décrit une sémiose exhaustive de la voix, qui se fonde sur une expérience esthétique de l'espace sonore et qui, au terme du parcours, génère une action sensible susceptible de fonder un signe ultérieur. C'est précisément ce mouvement sémiosique complet de la voix qui confère une cohésion au corpus. Les textes du corpus, plutôt que d'être soumis au discours théorique, entretiennent un dialogue avec les textes théoriques. C'est dans ce rapport dialogique que se construit la sémiotique musico-littéraire de la voix. Ainsi, les textes du corpus contribuent au renouvellement et à l'enrichissement du savoir sur les conditions de la signification et de la connaissance générale de la sémiotique.

1 Une sémiose exhaustive de la voix

Afin de reconnaître cette avancée sémiosique exhaustive de la voix, je me suis référé à trois sémiotiques: la deuxième sémiotique de Peirce, la sémiotique musico-littéraire de Jean Fisette-Suzanne Langer et une sémiotique de la voix vers laquelle convergent quelques textes théoriques de Paul Zumthor, de Herman Parret, de Raymond Court et de Jean-Jacques Rousseau.

La deuxième sémiotique de Peirce décrit la dynamique entre les différents constituants de la sémiose: le fondement est en relation avec un objet immédiat virtuel, relation que l'interprétant immédiat consolide en déterminant l'objet immédiat. Le travail de l'interprétant immédiat génère un interprétant dynamique dont l'effet pratique détermine

Conclusion 300

l'objet dynamique du signe. L'interprétant dynamique se divise en trois catégories, l'interprétant dynamique affectif, l'interprétant dynamique énergétique et l'interprétant dynamique logique. Le premier désigne une émotion, le second, une action ponctuelle et le troisième, une totalisation des catégories d'interprétants en ce qu'il crée de nouvelles associations, de nouvelles habitudes et rend possible le surgissement d'un signe ultérieur.

La sémiotique musico-littéraire s'inspire d'abord de la définition du signe musical chez Langer: la musique constitue un signe dont l'objet n'est pas encore fixé. Le signe musical, chez Langer, appartient à la priméité. Fissette complète cette définition du signe musical en formulant l'hypothèse que le texte littéraire se situe dans le prolongement sémiosique de la musique et fait de celle-ci un ensemble de voix. La musique est un espace sonore qui constitue le fondement de la sémiose vocale et dont les qualités sensibles constituent un paysage sonore. Dans un premier temps, le texte agit comme un interprétant immédiat et consolide la relation entre la musique et son paysage sonore. Dans un deuxième temps, la musique, une fois reconnue comme un paysage sonore, devient une voix qui agit comme une force structurante à l'intérieur du texte. L'énonciation, qui est la musique faite voix dans le texte, agit comme un interprétant dynamique de la musique dont l'effet pratique sur l'écriture construit l'objet dynamique. La voix est d'abord une immersion du corps dans un espace sonore, celui de la musique, où s'enracine cette voix qui agit dans le texte. La voix se définit alors comme un passage sémiosique entre la musique et le texte littéraire. C'est ainsi que le texte littéraire, comme ceux retenus pour le corpus, souscrit à une logique de l'audible qui affecte son écriture.

La sémiotique musico-littéraire de la voix, virtuellement présente dans les textes du corpus, doit faire appel à divers textes théoriques sur la voix afin d'explicitier le processus sémiosique. Chacun de ces textes m'a conduit à élaborer une problématique permettant de décrire l'avancée sémiosique de la voix d'un texte à l'autre, et qu'il m'a été possible d'intégrer à la sémiotique générale pour construire cette sémiotique musico-littéraire de la voix. Parmi ces notions, je souligne, en raison de leur rôle stratégique, le paysage sonore, la performance et la théâtralité.

Conclusion 301

La notion de paysage sonore empruntée à R. Murray Schafer a permis d'étudier le fondement sonore de la sémiologie vocale. Dans le texte littéraire, le paysage sonore est une représentation de l'espace sonore fondée sur les qualités sensibles de ce dernier. Préalablement à toute description formelle, toute musique est un espace sonore susceptible de devenir un paysage sonore. Le paysage sonore est virtuellement contenu dans l'espace sonore et c'est la voix narrative qui, par une immersion dans cet espace, en décrit les principales qualités sensibles. L'espace sonore constitue le fondement sémiotique et le paysage sonore, l'objet immédiat dont la relation est consolidée par la voix narrative qui agit alors comme un interprétant immédiat. La notion de paysage sonore permet de rendre compte de l'habitabilité de l'espace sonore, puisqu'en décrivant les qualités sensibles de cet espace pour en faire un paysage, la voix narrative suggère un nombre indéterminé de manières de l'habiter.

Dans *Le post-exotisme*, les voix se présentent comme autant de pièces musicales et forment un paysage sonore dont les qualités sensibles, telles que l'intensité et la durée, en déterminent l'habitabilité, c'est-à-dire les manières possibles d'agir et d'être dans le son de ces voix. L'habitation du son des voix post-exotiques constitue un interprétant dynamique qui réalise une forme de socialité exclusive aux prisonniers post-exotiques et détermine l'objet dynamique de ces voix. Cette forme de socialité n'existe que dans le paysage sonore des voix post-exotiques. La voix narrative fait elle-même partie de ce paysage sonore: elle ne prend aucune distance, n'adopte aucun point de vue par rapport à ce qu'elle raconte. En ce sens, la voix narrative est une immersion dans la priméité du son des voix afin d'en faire un paysage sonore qui renouvelle l'habitation de l'espace. Dans *Le post-exotisme*, la voix narrative est garante de l'habitabilité du paysage sonore.

Dans le texte du *Neveu de Rameau*, la musique du 18^{ième} siècle est l'espace sonore qui constitue le fondement. Le neveu est un pantomime de cette musique, c'est-à-dire qu'il se saisit de ses qualités sonores pour en faire un paysage sonore, l'objet immédiat de la musique en question. D'autre part, le neveu imite les voix sociales qui sont assignées à ce paysage sonore. Chacune de ces voix suggère une manière d'habiter la musique. En somme, la pantomime détermine l'habitabilité de cette musique. La voix narrative, celle du philosophe,

Conclusion 302

est aussi celle d'une société normée qui commande une habitation de la musique en adéquation avec les bonnes moeurs de la société parisienne du 18^{ième} siècle. Le texte du *Neveu* est le choc d'une rencontre de deux voix: une voix qui change les habitudes et se joue des normes sociales, et une autre qui conforte les habitudes en se conformant aux normes établies. La voix narrative est une immersion dans le paysage sonore, que dépeint la pantomime du neveu et qui suscite une émotion, laquelle rend concevables différentes formes d'habitation de la musique, sans égard à la moralité de cette habitation. La voix narrative, en s'immergeant dans le paysage sonore, devient un interprétant dynamique affectif de ce paysage sonore: elle ne réalise pas encore une habitation possible de la musique, mais en maintient la possibilité d'une nouvelle habitation que suggèrent les voix du neveu. Le texte du *Neveu* met ainsi l'accent sur la virtualité de la voix qui suggère diverses habitations possibles de la musique et qui relance indéfiniment le mouvement de la sémiologie.

Dans *Vie secrète*, c'est le silence qui est le fondement sémiologique de la voix. En faisant du silence un paysage sonore, le texte saisit le silence non pas comme une négativité, mais comme une positivité. En effet, le silence, parce qu'il est l'unique lieu de la rencontre amoureuse, devient le paysage sonore des amoureux. La voix narrative de *Vie secrète* agit d'abord comme un interprétant immédiat qui consolide la relation entre le silence et son paysage sonore: le texte saisit le silence pour en faire un paysage sonore dont l'habitabilité suggère différentes façons possibles d'habiter le silence. Ensuite, le texte de *Vie secrète*, parce qu'il est un prolongement sémiologique du silence, saisit celui-ci pour en faire une voix. La particularité de cette voix est qu'elle est plurielle: l'effet pratique du silence sur l'écriture fait éclater la narration en une multitude de voix narratives qui agissent comme différents interprétants dynamiques logiques du silence. Le silence, parce qu'il contient virtuellement toutes les voix possibles, crée une distension narrative, c'est-à-dire une double tension orientée vers les voix passées puis vers les voix futures, créant ainsi une rythmique des voix narratives. Plutôt que de construire un savoir ou un objet dynamique plein et exhaustif sur l'habitation du silence, les voix narratives fragmentent ce savoir. Le savoir n'est pas l'accumulation de ce que disent individuellement les voix, il n'est pas numérique et quantifiable. Les voix narratives créent un savoir qualitatif du silence ou une connaissance sensible du silence, comme s'il y avait une totalisation de l'objet dynamique dans la

distention des voix du silence, qui n'existait que dans la rythmique des voix. Toutefois, cet objet dynamique n'est jamais circonscrit dans le texte, il nous échappait constamment dans la rythmique des voix.

Les notions de performance et de théâtralité chez Paul Zumthor décrivent plus spécifiquement le travail de détermination de l'objet dynamique par l'interprétant dynamique à l'oeuvre dans les textes du *Petit Köchel* et de *A Clockwork Orange*. La performance est une mise en action de la voix par le corps qui émet la voix et par le corps de l'auditoire qui écoute la voix dans un lieu et un temps donnés. Tout ce qui accompagne cette mise en action de la voix — les corps en mouvement, leurs vêtements, les odeurs, le décor — détermine la théâtralité de la performance.

Le Petit Köchel situe la voix plus en avant dans la sémiologie que les textes précédents. Dans ce texte, la voix du fils s'incarne dans la pluralité des corps qui composent la collectivité des mères. Cette voix agit sur le corps des mères comme une force qui les contraint à répéter toujours le même texte, les mêmes gestes, à agir et à être ensemble. Aucune mère ne peut quitter la collectivité, aucune mère ne peut sortir du texte qu'elle doit répéter. La performance vocale des mères se fige dans la circularité d'un rituel, se prenant elle-même comme sa propre théâtralité, comme si l'interprétant dynamique se prenait lui-même comme l'objet dynamique de la sémiologie. Ce faisant, le texte devient de moins en moins théâtral: le corps, les décors, tout ce qui accompagne la performance est absorbé dans la performance qui se met elle-même en évidence. Il y a dans cette répétition forcée de la performance vocale une tendance vers l'abstraction, comme si l'interprétant dynamique logique n'impliquait plus la catégorie de l'interprétant dynamique affectif. La sémiologie vocale s'enlise alors dans le fétichisme de la secondarité. La performance agit comme un interprétant logique qui consolide une association entre le fondement et l'objet plutôt que de la renouveler, qui conforte une habitude plutôt que de la changer, qui se replie sur lui-même plutôt que de relancer le mouvement de la sémiologie en fondant un signe ultérieur. En somme, le texte du *Petit Köchel* est le plus formellement achevé du corpus, mais aussi celui qui présente les structures à la fois musicale et sociale les plus fermées. En ce sens, ce texte génère un interprétant final antéthique qui est une critique du fondement esthétique de l'*être-*

Conclusion 304

ensemble ou une critique de ce que Herman Parret nomme l'euphonie, c'est-à-dire une fusion des voix sociales suite à une expérience esthétique commune.

Le texte de *A Clockwork Orange* décrit une sémiologie complète, du fondement jusqu'à l'interprétant final philosophique. La voix est d'abord une immersion dans la sonorité de la musique orchestrale. Elle agit ensuite comme un interprétant immédiat qui consolide la relation entre les qualités sensibles de la musique et un paysage sonore. L'habitabilité de ce paysage sonore génère une série d'interprétants dynamiques: elle génère d'abord un interprétant dynamique affectif qui est une émotion ou un désir de faire violence. Puis elle génère un interprétant dynamique énergétique qui est une action violente factuelle. Enfin, elle génère un interprétant dynamique logique qui crée une nouvelle association entre la musique et la violence, une nouvelle manière d'habiter ce paysage sonore par la violence des actions. Ainsi, l'habitation de la musique est le résultat d'une avancée sémiologie qui se fonde sur une expérience esthétique de la musique et sur l'émotion qu'elle génère. La narration est une performance vocale qui agit comme un interprétant dynamique logique de la musique. Lors de l'épisode de la cure, l'habitation de la musique, cette manière violente d'agir et d'être dans la musique, est associée de force à la musique. La musique n'est plus habitable parce que son habitation est déterminée d'avance par une force extérieure à la sémiologie, parce qu'elle n'est plus en mesure de suggérer de nouvelles habitations. La musique perd son habitabilité. Dans l'épisode de la cure, la performance ne produit plus d'effet parce qu'elle n'implique plus une émotion générée par une expérience esthétique de la musique. C'est alors que le mode vocatif de la voix narrative permet de relancer la sémiologie: sous ce mode, la voix se gonfle, devient un chant qui interpelle un auditoire non défini, s'offre comme le fondement esthétique d'un signe ultérieur. C'est dans le chant que la voix devient ce que Parret nomme un « inter-corps »: le corps qui émet la voix touche le corps qui écoute. Cette corporéité du chant, Raymond Court la nomme « la chair de la voix ». Le chant est une performance qui, contrairement à celle que l'on retrouve dans *Le Petit Köchel*, est une sortie d'un signe imposé par une morale sociale, une libération des contraintes sociales. Le chant est une dissonance de la voix lorsque sa performance n'est plus normée par une collectivité.

L'ensemble du corpus décrit ainsi une avancée sémiotique exhaustive de la voix. Il contenait virtuellement cette sémiotique que le discours théorique rend plus explicite. Il est possible de schématiser cette avancée de la voix en reprenant le tableau de la deuxième sémiotique de Peirce que j'ai présenté au deuxième chapitre. Chacun des constituants de la sémiotique est une étape de la voix dans le mouvement sémiotique auquel sont associées diverses notions développées dans la thèse. Le schéma suivant permet d'observer les différents moments sémiotiques dans la voix en accord avec chacun des textes du corpus.

1 ^{er}	<i>Fondement: <u>espace sonore</u> (Post-exotisme, Neveu, Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i>
2 ^{ième}	1 ^{er} <i>Objet immédiat: <u>paysage sonore</u> (Post-exotisme, Neveu, Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 2 ^{ième} <i>Objet dynamique: <u>habitation</u> / <u>théâtralité</u> (Post-exotisme, Neveu, Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i>
3 ^{ième}	1 ^{er} <i>Interprétant immédiat: <u>habitabilité</u> (Post-exotisme, Neveu, Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 2 ^{ième} <i>Interprétant dynamique:</i> 1 ^{er} <i>affectif: <u>émotion</u> (Post-exotisme, Neveu, Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 2 ^{ième} <i>énergétique: <u>geste ponctuel</u> (Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 3 ^{ième} <i>logique qui conduit à: <u>Performance</u> (Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 1 ^{er} <i>de nouvelles associations: <u>La musique et le silence créent de nouveaux objets</u> (Vie secrète, Köchel, Clockwork)</i> 2 ^{ième} <i>des changements d'habitudes: <u>imposition de réflexes</u> (Köchel, Clockwork)</i> 3 ^{ième} <i>fondement d'un signe ultérieur: <u>chant</u> (Clockwork)</i>
3 ^{ième}	3 ^{ième} <i>Interprétant final</i> 1 ^{er} <i>esthétique: <u>réflexion sur le fondement esthétique de la sémiotique</u> (Köchel, Clockwork)</i> 2 ^{ième} <i>antéthique: <u>réflexion sur l'intégration de l'esthétique dans des considérations éthiques</u> (Köchel¹, Clockwork)</i> 3 ^{ième} <i>philosophique: <u>réflexion sur l'ensemble du processus sémiotique</u> (Clockwork)</i>

Il faut remarquer tout au long de ce tableau la permanence de *A Clockwork Orange* et la quasi-permanence du *Petit Köchel* qui n'accède pas à l'interprétant final. *C'est dans cette répartition inégale du corpus que réside le mouvement sémiotique de la voix.* La mouvance de la voix s'inscrit d'abord dans une expérience esthétique de la musique. Dans *Le post-exotisme*, dans *Le Neveu de Rameau* et dans *Vie secrète*, il y a un nombre incalculable de voix qui peuvent être assignées au paysage sonore. Il y a dans ces textes une égalité des voix.

¹ Dans *Le Petit Köchel*, l'interprétant final antéthique n'est pas explicite, mais il est reconnu par la lecture.

Aucune n'a prédominance sur les autres. Ces textes représentent des paysages sonores atonaux ou excentriques, au sens de Raymond Court, c'est-à-dire que les voix de ces paysages sonores ne sont pas hiérarchisées à l'intérieur d'une structure fermée². En contrepartie, *Le Petit Köchel* et *A Clockwork Orange* présentent des voix de pouvoir, des voix qui ont la puissance d'agir sur le corps des autres et d'en contraindre le mouvement. Ce sont des voix incarnées dont l'action soulève un questionnement éthique. C'est ainsi que la mouvance de la voix passe de considérations d'ordre esthétique à des considérations d'ordre éthique.

2 La voix: un passage de l'esthétique à l'éthique

L'Essai sur l'origine de langues insiste sur les impressions morales ou sur les effets pratiques de la musique et de la voix, dans la mesure où celles-ci sont perçues comme des événements sonores, qui ont comme fonction d'unir les corps de la communauté et donc de créer une nouvelle forme de socialité. L'union des corps est une forme d'habitation de la musique ou une manière d'agir et d'être ensemble dans la musique. Il s'agit d'un agir partagé qui n'est pas encore formalisé, qui est spontané, imprévisible, nouveau, fragile, éphémère et qui pourrait tisser de nouveaux liens sociaux. Cet agir provient d'une immersion commune dans la priméité de l'expérience esthétique du son. Il y a un investissement de la sémiose vocale dans la priméité qui, comme le suggère Herman Parret, rend possible une nouvelle forme de socialité dont la normalisation par l'interprétant final en déterminera l'éthique. En somme, l'esthétique et l'éthique ne sont pas deux pôles opposés de la voix, l'esthétique et l'éthique se situent à des moments différents de la sémiose. L'analyse du corpus apportera la nuance suivante: la voix rassemble parce qu'on fait l'expérience sensible de sa sonorité. L'action que cette expérience produit est d'ordre éthique. En somme, l'éthique est issue d'une position esthétique, non l'inverse. La cassure entre l'esthétique et l'éthique survient lorsque l'éthique fige la sémiose dans la secondéité et se déracine de la

² Le cas du *Neveu* est particulier. Le fondement sonore est la musique du 18^{ième} siècle, une musique hiérarchisée dans un système harmonique. Toutefois, dans le texte du *Neveu*, la voix du neveu associe des voix sociales à cette musique, des voix non hiérarchisées. Ce faisant, le neveu fait de la musique du 18^{ième} un paysage sonore atonal, au sens de Raymond Court, c'est-à-dire qu'aucune voix n'a prédominance sur les autres. La musique du 18^{ième} siècle n'est plus, dans *Le Neveu de Rameau*, la musique de la cour royale, mais la musique de la bourgeoisie.

Conclusion 307

priméité, lorsque l'éthique cherche à normaliser l'esthétique et à limiter l'habitation du paysage sonore, comme le démontre la thérapie behavioriste dans *A Clockwork Orange*.

Dans *Le post-exotisme*, les prisonniers politiques s'unissent dans le son de leur voix qui devient un espace de liberté, malgré le fait qu'il soit contenu à l'intérieur d'un espace carcéral. Dans *Le Neveu de Rameau*, la voix du neveu propose de nouvelles formes d'habitation de l'espace sonore. Ces formes d'habitation ne sont pas toutes conformes aux bonnes moeurs établies et que la voix narrative représente. Toutefois, les pantomimes musicales du neveu suscitent une émotion qui rend concevables ces formes d'habitation. Ces textes insistent sur l'habitabilité qui suggère un nombre indéterminé d'habitations possibles du paysage sonore. L'habitabilité du paysage sonore est susceptible de changer les manières d'agir et d'être dans cet espace sonore particulier. Dans le texte du *Petit Köchel*, la voix est contraignante et devient force de loi: elle dicte l'unique manière d'être dans le paysage sonore, maintient l'union des corps malgré eux, replie la performance sur elle-même. Dans *A Clockwork Orange*, la voix narrative est le chant de la musique orchestrale, dont l'action confère une théâtralité d'une rare violence à la musique. Ce que nous apprennent ces textes, c'est que la voix, comme avancée sémiotique, n'apporte pas d'emblée de caution morale. Les textes du corpus font alterner l'ordre entre l'esthétique et l'éthique. Lorsque la position éthique est issue de la situation esthétique, il y a une transgression d'un code qui entraîne une égalité des voix. Lorsque, au contraire, la position esthétique est issue d'une situation éthique, il y a une imposition d'un code ou d'une loi qui hiérarchise les voix. La voix entre dans ce dernier cas dans une logique autoritaire sinon totalitaire.

Il est question de l'éthique lorsque l'interprétant dynamique détermine un objet dynamique stable. On pourrait croire que c'est la détermination de l'objet dynamique qui est soumise au jugement éthique. Cependant, les textes du corpus conduisent à ce constat que l'éthique doit être garante du mouvement sémiotique de la voix. En effet, le problème éthique survient non pas en raison de la non-conformité de l'objet dynamique aux bonnes moeurs, mais en raison de la détermination de l'objet dynamique, de l'emprisonnement de la sémiotique dans une secondéité qui n'implique plus la priméité, c'est-à-dire les qualités sensibles et l'émotion. Les textes du corpus rappellent ces voix tyranniques qui,

principalement au 20^{ième} siècle, ont imposé à des nations entières une performance qui ne reposait plus sur une expérience sensible et libre. Ces textes sont la mémoire de voix qui se sont tues pour des raisons politiques et qui, pour de mauvaises raisons éthiques, ont été contraintes à l'euphonie. Pour remédier à cette dictature ou au trop-plein de la voix, il y a le silence de *Vie secrète*.

Faire silence est une distention sémiosique qui reporte indéfiniment les performances possibles d'une voix, qui multiplie les interprétants dynamiques possibles pouvant déterminer un objet dynamique. Cet objet dynamique n'est pas linéaire ou plein, mais discontinu et composite parce que chaque voix du silence, prise isolément, détermine partiellement l'objet dynamique. *Faire silence* c'est opérer une rythmique des voix qui, saisies dans leur ensemble, constituent les interprétants dynamiques possibles du silence dont l'effet pratique consiste en une totalisation, comme une révélation, de l'objet dynamique, sans toutefois circonscrire celui-ci. *Faire silence*, c'est mettre l'accent sur l'iconicité inhérente au mouvement de la sémiose, c'est faire comprendre que l'objet dynamique échappera toujours à toute tentative de le contrôler. *Faire silence* est une condition nécessaire à la mouvance de la voix, sans quoi la sémiose s'engouffrerait dans la contingence de la secondéité. *Faire silence* est une performance vocale qui, à cet égard, est la plus éthique en ce qu'elle est garante de l'habitabilité de l'espace sonore, de la mouvance de la voix fondée sur une expérience sensible.

3 Les voix de l'écoute

La sémiose vocale se fonde sur une perception sensible de l'espace sonore et se termine dans une performance vocale dont les qualités sonores sont susceptibles de fonder une nouvelle socialité. Dans les textes du corpus, chaque instant de la sémiose vocale illustre une posture propre à l'écoute. Écouter c'est s'immerger dans un espace sonore, abolir la distance entre le sujet et l'objet, rendre caduque la frontière entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur. Écouter ne consiste pas à saisir le monde à partir d'un code ou d'une convention préalable, mais à laisser l'expérience sensible du monde construire de nouvelles habitudes, de nouvelles manières d'agir et d'être dans le monde. Le texte littéraire est une écoute du monde et, ce faisant, il se laisse influencer par sa sonorité et souscrit à la logique de

Conclusion 309

l'audible. Le texte littéraire saisit notre monde pour en faire un ensemble indéterminé de voix dont la performance rend possibles de nouvelles habitations de ce monde. Le texte écoute le monde pour le prolonger dans une performance vocale et pour chanter notre écoute du monde. C'est ainsi que l'expérience esthétique, bien fondée dans le sensible et bien développée dans son trajet sémiotique, conduit à une habitation harmonieuse du monde, c'est-à-dire au seuil éthique.

GLOSSAIRE

Chant. Le chant est une performance vocale que génère une expérience esthétique du paysage sonore. Étant la plus théâtrale, la plus sensuelle et la plus corporelle des performances vocales, le chant complète le parcours sémiotique de la voix: il est le lieu d'une rencontre entre un corps parlant et un corps écoutant. Ce faisant, le chant devient une action sensible susceptible de fonder un signe ultérieur. Ainsi, il amorce une sortie du paysage sonore en devenant lui-même un paysage sonore pour autrui.

L'Écoute. L'écoute se définit par l'ensemble du mouvement sémiotique de la voix. Elle implique une immersion du corps à l'intérieur d'un environnement sonore dont les qualités sensibles constituent le paysage sonore et en déterminent l'habitabilité. L'expérience esthétique du paysage sonore génère un ensemble d'actions ou de performances possibles qui, si elles deviennent habituelles, créeront une habitation du paysage sonore. L'écoute est une habitation sensible de l'environnement sonore. Sur le plan littéraire, l'écoute est une posture narrative qui souscrit à une logique de l'audible.

Faire silence. *Faire silence* introduit une discontinuité dans la mouvance de la voix. Faire silence est une *distension* vocale, au sens de Saint-Augustin, c'est-à-dire un point de passage entre les voix du passé et des voix anticipées, où il y a une totalisation non circonscrite des voix virtuellement contenues dans le silence. *Faire silence* est ainsi rythmer le mouvement sémiotique de la voix.

Habitation. Le son est un espace physique. Nous ne pouvons pas être à côté d'un son pour l'écouter. Écouter un son c'est l'habiter. Le son, parce qu'il ne connaît ni limites ni frontières, est susceptible d'être l'habitat d'une collectivité non encore définie. L'habitation est une immersion du corps dans le son puis une manière d'agir individuellement ou collectivement dans le paysage sonore. L'habitation est une action sensible que génère une expérience esthétique du paysage sonore.

Habitabilité. Le paysage sonore est l'ensemble des qualités sensibles d'un environnement sonore, qui constituent le fondement sensible de la sémiotique vocale. Dans son parcours sémiotique, la voix détermine l'habitabilité du paysage sonore, c'est-à-dire l'ensemble de ses habitations possibles que suggère la voix à partir d'une expérience esthétique des qualités sonores.

Paysage sonore. L'expression « paysage sonore » a été proposée par le compositeur Raymond Murray Shafer et est une traduction de l'anglais *Soundscape*. Tout son, qu'il s'agisse du son de la pluie, de la parole ou de la musique, constitue un espace sonore dont les qualités sensibles aménagent un paysage sonore. Le paysage sonore est donc un aménagement de l'espace ou de l'environnement sonore, que l'on reconnaît comme celui que l'on habite. Ainsi, la permanence d'un paysage sonore crée une habitude auditive. La musique est l'art d'aménager le paysage sonore de façon à conforter ou à changer cette habitude auditive.

Performance. Au sens de Paul Zumthor, la performance est l'action de la voix qui, dans un lieu et un espace donnés, s'offre à un auditoire. Par la performance, la voix quitte le paysage sonore qui l'a fondée et s'incarne dans un corps pour devenir un chant, pour devenir un nouveau paysage sonore. Lors de la performance, l'action du corps définit une théâtralité qui devient une habitation du paysage sonore. C'est la performance ou l'action de la voix qui confère ainsi une signification au paysage sonore.

Sémiose (mouvement de la). Dans la sémiotique de Peirce, la sémiose est un processus suivant lequel l'interprétant, d'une part, détermine une relation entre le fondement et l'objet du signe, et, d'autre part, fonde un signe ultérieur. La sémiose est le passage d'un signe à l'autre dans le temps. La voix, parce qu'elle est irréductible à un des trois constituants du signe, n'existe que dans le mouvement de la sémiose.

Signe. Peirce définit le signe comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous ses rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* [...] » (Peirce, C.P. 2.228, traduit par Deledalle 1978:121). Le signe est une relation triadique entre le fondement, l'objet et l'interprétant. Le fondement est l'ensemble des qualités sensibles d'une forme quelconque, susceptible d'entrer en relation avec un objet. L'objet n'est pas donné d'avance dans le signe, il est virtuel dans la mesure où il est la totalité des objets possibles susceptibles d'être reliés au fondement du signe. L'interprétant du signe a une double fonction. D'abord, il construit une relation entre le fondement et l'objet. Ensuite, il effectue une sortie du signe pour devenir le fondement d'un signe ultérieur. En ce sens, c'est le signe ultérieur qui confère une signification au premier signe. La définition de la voix, que je propose ici, repose sur cette relation triadique.

Théâtralité. Selon Zumthor, la théâtralité serait tout ce qui, lors d'une performance vocale, se trouve dans l'espace d'une voix et l'enrichit. Ainsi les corps qui écoutent, qui se regardent et se sentent, le décor, les meubles ou les immeubles, le paysage visuel, les vêtements (qui deviendraient alors des costumes), font partie de la théâtralité de la voix. Dans la problématique de la voix que je propose ici, la théâtralité est une manière possible d'agir, d'être et de parler dans le paysage sonore. Ainsi, dans *Le neveu de Rameau*, la théâtralité est sans cesse renouvelée par la voix du neveu et demeure virtuelle parce qu'aucune performance ne vient la réaliser ou la stabiliser par une performance vocale. Dans *A Clockwork Orange*, au contraire, la performance vocale, ou le chant, réalise et stabilise une théâtralité qu'elle confère à la musique orchestrale.

Voix. La voix se définit en fonction de son avancée dans le mouvement de la sémiose. Elle se fonde au paysage sonore de la musique, en détermine l'habitabilité, c'est-à-dire un nombre indéterminé d'habitations possibles du paysage sonore, puis s'incarne dans le chant pour devenir un signe ultérieur. Ainsi, on identifie trois grandes étapes dans ce mouvement sémiosique de la voix, suivant le modèle triadique du signe peircien:

- 1- La voix est un paysage sonore dont les qualités sensibles, ou la sonorité, définissent l'habitabilité.
- 2- À une étape plus avancée, le paysage sonore génère un nombre indéterminé de voix, lequel suggère différentes façons d'habiter le paysage sonore.
- 3- La voix peut finalement s'incarner dans une performance et devenir un chant. Elle générera alors une action dont l'effet sera de réaliser une habitation du paysage sonore et de fonder un signe ultérieur.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres à l'étude

BURGESS, Anthony (1962) *A Clockwork Orange*, Harmondsworth, Penguin, 149 p.

CHAURETTE, Normand (2000) *Le Petit Köchel*, Leméac-Actes Sud, coll. « Papiers », 51 p.

DIDEROT, Denis (1823) *Le neveu de Rameau*, Paris, Le livre de poche, 1984, p. 15-110.

QUIGNARD, Pascal (1998) *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 487 p.

VOLODINE, Antoine (1998) *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 108 p.

Oeuvres de fiction

BERLIOZ, Hector (1844) *Euphonia ou la ville musicale*, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Petite Bibliothèque », 79 p.

CALVINO, Italo (1986) « Un roi à l'écoute » dans *Sous un soleil jaguar*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990 pour la présente édition, p. 55-86.

CARPENTIER, Alejo (1956) *Chasse à l'homme*, traduit par René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « L'étrangère », 1958, 203 p.

CHAURETTE, Normand (1988) *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Leméac-Actes Sud, coll. « Papiers », 2000, 57 p.

CHAURETTE, Normand (1996) *Le passage de l'Indiana*, Leméac-Actes Sud, coll. « Papiers », 88 p.

CHAURETTE, Normand (1999) *Stabat Mater II*, Leméac-Actes Sud, coll. « Papiers », 55 p.

DORFMAN, Ariel (1991) *La jeune fille et la mort*, traduction de Gabriel Auer, Paris, Actes Sud, coll. « Papiers », 1997, 54 p.

DUJARDIN, Édouard (1887) *Les lauriers sont coupés*, Paris, Messein, 1925, 122 p.

HESSE, Hermann (1927) *Le loup des steppes*, traduit par Juliette Pary, Paris, Calmann-Lévy, 1947, 224 p.

QUIGNARD, Pascal (1991) *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 117 p.

Ouvrages théoriques

ARROYAS, Frédérique (2001) *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Robert Laporte*, Montréal, PUM, 238 p.

BACHELARD, Gaston (1950) *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, 151 p.

BACKÈS, Jean-Louis (1994) *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « perspectives littéraires », 282 p.

BAKHTINE, Mikhaïl (1929) *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1977, 233 p.

BAKHTINE, Mikhaïl (1975) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 489 p.

BARTHES, Roland (1972) « Le grain de la voix », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 236-245.

BARTHES, Roland (1976) « L'écoute », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 217-230.

BATTEUX, Charles (1746) *les Beaux Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine, 1969, 384 p.

BERGSON, Henri (1927) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997, 181 p.

BERGSON, Henri (1938) *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, col. « Quadrige », 1998, 293 p.

BLANCKEMAN, Bruno (2000) « Vie secrète ou le titre capital », dans *Revue des sciences humaines* (numéro sur « Pascal Quignard »), sous la direction de Dolorès Lyotard, no 260, Lille, p. 133-145.

Bibliographie 315

- BOULEZ, Pierre (1981) *Points de Repère*, Paris, Christian Bourgois et Seuil, coll. « Musique/Passé/Présent », 574p.
- BRUNEL, Pierre (1997) *Les arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 302 p.
- BURGESS, Anthony (1986) « A Clockwork Orange Resucked », *One Man's Chorus. The Uncollected Writings*, New York, Carrol and Graff Publisher, 1998, p. 226-230.
- CAGE, John (1931) *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, (1969), 276 p.
- CANNONE, Belinda (1998) *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 172 p.
- CHABANON, Michel (1785) *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine, 1969, 450 p.
- CHION, Michel (1998) *Le son*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma-Image », 342 p.
- COHEN, Alain J.-J. (2001) « Kubrick: éthique et esthétique de la voix off », dans *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, sous la direction de S. Badir et H. Parret, Limoges, PULIM, p. 189-202.
- COLLOMB, Michel (1995) « Voix, Esthétique, Littérature », dans *Voix et création au 20^{ème} siècle. Actes du Colloque de Montpellier*, sous la direction de Michel Collomb, Paris, Honoré Champion Éditeur, p. 13-26.
- COURT, Raymond (1976) *Du musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 320 p.
- COURT, Raymond (1987) « Mallarmé et Debussy », dans *Revue des sciences humaines*, Lille, p. 55-79.
- COURT, Raymond (1997) *Le voir et la voix. Essais sur les voies esthétiques*, Paris, Cerf, 212 p.
- DAUPHIN, Claude (2001) *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du 18^{ème} siècle, 148 p.
- DELEDALLE, Gérard (1978) « Commentaire », dans PEIRCE, CHARLES S., *Écrits sur le signe rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Minuit, coll. « L'ordre philosophique », p. 201-252.
- DELEDALLE, Gérard (2000) *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. Essays in Comparative Semiotics*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, coll. « Advances in Semiotics », 201 p.

Bibliographie 316

- DERRIDA, Jacques (1967a) *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 447 p.
- DERRIDA, Jacques (1967b) *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, 118 p.
- DIDEROT, Denis (1751) « Lettre à Mademoiselle de la Chaux », dans *Écrits sur la musique*, textes choisis et présentés par Béatrice Durand-Sendrail, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Musique et Musiciens », 1987, p. 77-85.
- DIDEROT, Denis (1765) « Salon de 1765 », dans *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques », 1965, p. 531-553.
- DUJARDIN, Édouard (1931) *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Paris, Messein, 127 p.
- DURAND-SENDRAIL, Béatrice (1987) *Denis Diderot. Écrits sur la musique*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Musique et Musiciens », p. 77-85.
- DURAND-SENDRAIL, Béatrice (1994) *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 222 p.
- ESCAL, Françoise (1990) *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 352 p.
- EVERAERT-DESMET, Nicole (1990) *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, P. Margada éditeur, coll. « Philosophie et langage », 151 p.
- FISSETTE, Jean (1989) *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, 86p.
- FISSETTE, Jean (1995) « De l'imaginaire au musement. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C. S. Peirce », dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* (numéro sur « L'imaginaire de la théorie »), vol. 17, no 18, Toronto, Les éditions Trintexte, p. 33-58.
- FISSETTE, Jean (1996) *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes en traduction*, Montréal, XYZ Éditeur, 300p.
- FISSETTE, Jean (1997) « Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde* », dans *Protée* (numéro sur « Musique, procès de sens »), sous la direction de Jean Fissette et Ghislaine Guertin, vol. 25, no 2, Chicoutimi, p. 85-97.
- FISSETTE, Jean (1999) « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône », dans *Protée* (numéro sur « Logique de l'icône »), sous la direction de Tony Jappy, vol. 26, no 3, Chicoutimi, p. 45-55.

Bibliographie 317

- FISSETTE, Jean (2000) « L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique », dans *Kaléidoscope. Les cadrages du corps socialisé*, sous la direction de Nycole Paquin, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents », p. 69-93.
- FISSETTE, Jean (2001) « Le visible et l'audible: spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralités d'avancées sémiosiques » (dossier sur « Le sensible et les modalités de la sémiosis. Pour un métissage théorique »), dans *Tangence* (numéro sur « Esthétiques du métissage »), sous la direction de Louis Hébert, no 64, p. 81-98.
- FITCH, Brian T. (2000) « Cet autre qu'est le texte », *À l'ombre de la littérature*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », p. 21-53.
- FÓNAGY, Ivan (1983) *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 346 p.
- FRANCÈS, Robert (1958) *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 408p.
- FREADMAN, Anne (1994) « Music "in" Peirce », *Versus: Quaderni di studi semiotici*, no 64, p. 75-95.
- GAUVREAU, Claude (1949) « Le vampire et la nymphomane » dans *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Édition Parti Pris (coll. « Chien d'Or »), 1971, p175-209.
- GENETTE, Gérard (1972) « Discours et récit. Essai d'une méthode », dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p65-282.
- GIRARD, Annick (2000) *A Clockwork Orange et la question du partage: de l'ancrage d'oeuvres autonomes (film/roman/symphonie) à l'actualisation d'un objet virtuel, lieu d'une lecture de la plasticité hégélienne*, Thèse de doctorat en sémiologie, UQAM, 467 p.
- HANSLICK, Édouard (1854) *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1986, 177 p.
- HENNION, Antoine (1998) « Mélodies », dans *L'écoute, résonances des rencontres*, Paris, Éditions Autrement, no 180, p. 82-103.
- JACQUES, Hélène (2001) « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana*: ressacs et dérives du sens », dans *L'Annuaire théâtral*, sous la direction de Dominique Lafon, Ottawa, Centre de recherches en civilisation canadienne française, numéro 30, p. 140-159.
- JAKOBSON, Roman (1959) « Poétique et linguistique », *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

Bibliographie 318

- JAKOBSON, Roman (1971) « Le langage en relation avec les autres systèmes de communication », dans *Essais de linguistique générale vol. 2*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1973, p. 91-103.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1961) *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 194 p.
- KAUFFMANN, Judith (1982) « Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras » *Études littéraires* (numéro sur « Littérature et musique »), sous la direction d'Urbain Blanchet, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 97-110.
- KRISTEVA, Julia (1968) « L'engendrement de la formule », dans *Sémiotikè*, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, coll. « Point/Essais », p. 217-310.
- KRISTEVA, Julia (1974) « Sémiotique et symbolique », dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 17-102.
- KRISTEVA, Julia (1977) « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau* », dans *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie. Séminaire de l'École supérieure de Fontenay*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », p. 153-206.
- KINTZLER, Catherine (1993) *Introduction à l'Essai sur l'origine des langues de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 5-46.
- LESAGE, Marie-Christine (2000) « De l'emprunt à l'empreinte: le plagiat dans *Le passage de l'Indiana* », dans *Voix et images* (dossier « Normand Chaurette »), sous la direction de Pascal Riendeau et Marie-Christine Lesage, Montréal, Services des publications de l'UQAM, numéro 75, p. 486-496.
- LACHANCE, David (2000) « L'interprétation du signe musical dans *L'Orange mécanique* », dans *Postures, critiques littéraires* (dossier « Littérature et musique »), sous la direction de Jean-Pascal Baillie et Daniel Mongrain, Montréal, no 3, p. 69-78.
- LANGER, Suzanne K. (1942) « On Significance in Music », dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967, p. 204-245.
- LANGER, Suzanne K. (1953a) « The image of time », *Feeling and form. A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 120-132.
- LANGER, Suzanne K. (1953b) « The musical matrix », *Feeling and form. A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 104-119.

Bibliographie 319

- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal (2001) *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic éditeurs, coll. « Les Singuliers/Littérature », 247 p.
- LEPAPE, Pierre (1991) *Diderot*, Paris, Flammarion, 443 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971) *Mythologiques IV. L'Homme nu*, Paris, Plon, 688 p.
- LOCATELLI, Aude (2001) *Littérature et musique au 20^{ième} siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 127 p.
- LYOTARD, Jean-François (1990) « Les voix d'une voix », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, no.42, p. 199-215.
- MARIN, Louis (1981) *La voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, coll. « écritures/figures », 187 p.
- MARTIN, Jean-Pierre (1998) *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 301 p.
- MONGRAIN, Daniel (2000) « L'écoute de la musique: le ton du *Loup de steppes* d'Hermann Hesse », dans *Postures, critiques littéraires* (dossier « Littérature et musique »), sous la direction de Jean-Pascal Baillie et Daniel Mongrain, Montréal, no 3, p. 45-53.
- MORRISSON, Blake (1996) *Introduction (to A Clockwork Orange)*, London, Penguin, p. vii-xxiv.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1971) « Situation de la sémiologie musicale », dans *Musique en jeu*, Paris, Seuil, no 5, p. 3-18.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1984) *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, 189 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « musique/passé/présent », 401 p.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872) *La naissance de la tragédie*, traduction de Cornelius Heim, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1964, 195 p.
- NOREAU, Denyse (2000) « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », dans *Voix et images* (dossier « Normand Chaurette »), sous la direction de Pascal Riendeau et Marie-Christine Lesage, Montréal, Services des publications de l'UQAM, numéro 75, p. 471-485.
- OUELLET, Pierre (2002a) « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, p. 69-84.

Bibliographie 320

- OUELLET, Pierre (2002b) « Esthétique et politique » introduction au *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la direction de Pierre Ouellet, Montréal, Trait d'union, coll. « Le Soi et l'Autre », p7-20.
- OUELLET, Pierre (2003) *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 255 p.
- PARRET, Herman (1999) *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Éditions Ousia, 231 p.
- PARRET, Herman (2002) *La voix et son temps*, Bruxelles, DeBoeck Université, coll. « Le point philosophique », 189 p.
- PAUTROT, Jean-Louis (1994) *La musique oubliée. La Nausée, L'écume des jours, À la recherche du temps perdu, Modérato Cantabile*, Genève, Droz, 233 p.
- PAUTROT, Jean-Louis (1997) « De *La Leçon de musique* à *La Haine de la musique*: Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne », dans *French Forum*, Lincoln, University of Nebraska Press, volume 22, numéro 3, p. 343-358.
- PAUTROT, Jean-Louis (2004) « La musique de Pascal Quignard », dans *Études françaises*, sous la direction de Jean-Louis Pautrot, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, volume 40, numéro 2, p. 55-76.
- PEIRCE, Charles Sanders, *The Collected Papers*, vol 1-6 par C. Hartshorne et P. Weiss, vol. 7-8 par W. Burks, Harvard University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders, (1868) « Some Consequences of Four Incapacities », dans *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings volume 1 (1867-1893)*, Indiana, Peirce Edition Project, 1992, p. 28-55.
- PEIRCE, Charles Sanders (1879) « The Maxim of Pragmatism », dans *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings volume 2 (1893-1913)*, Indiana, Peirce Edition Project, 1998, p. 133-144.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, 262 p.
- PIETTE, Isabelle (1987) *Littérature et musique: contribution à une orientation théorique: (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 127 p.
- POIZAT, Michel (1986) *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A.M. Métailié, 292 p.
- POIZAT, Michel (2000) « Le silence sourd », dans *Protée* (numéro sur « Le silence »), sous la direction de Marie Auclair et Simon Harel, vol. 28, no 2, Chicoutimi, p. 7-15.

Bibliographie 321

- QUIGNARD, Pascal (1995) *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 198 p.
- QUIGNARD, Pascal (1996) *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, 300 p.
- RABATÉ, Dominique (1999) *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 322 p.
- RAY, Philip E. (1981) « Alex Before and After: A New Approach to Burgess' *A Clockwork Orange* », *Modern Fiction Studies*, vol. 27, no 3, West LaFayette, Purdue Department of English, p. 479-487.
- RIENDEAU, Pascal (1997) *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'oeuvre de Normand Chaurette*, Montréal, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Études », 164 p.
- RIENDEAU, Pascal (2000) « L'écriture comme exploration: propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 436-448.
- ROCHEVILLE, Sarah Dominique (2004) *Étude de voix chez Louis-René des Forêts*, Thèse de doctorat en Études françaises, Udm, 278 p.
- ROSOLATO, Guy (1978) « La voix: entre corps et langage. », dans *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 31-51.
- ROUSEAU, Jean-Jacques (1754) *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, 1971, p. 145-257.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781) *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 53-126.
- RUWET, Nicolas (1959) « Contradictions du langage sériel », dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 23-40.
- RUWET, Nicolas (1972) *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 251 p.
- SAVAN, David (1976) « La théorie de l'émotion selon Peirce », dans *Questions de sémiotique*, sous la direction d'Anne Hénault, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 2002, p. 681-702.
- SCHLOEZER, Boris de (1947) *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1979, 427p.
- SCHAFER, Raymond Murray (1976) *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Musiques et Musiciens », 1979, 389 p.

Bibliographie 322

- SMOJE, Dujka (1982) « Lorsque le verbe se fait musique: Saint-Denys Garneau » *Études littéraires* (numéro sur « Littérature et musique »), sous la direction d'Urbain Blanchet, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 69-95.
- SOLOMON, Larry J. (1998) *The sounds of silent. John Cage and 4' 33"*, publication internet, www.azstarnet.com/~solo/4min33se.htm
- SOURIAU, Étienne (1947) *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « Science de l'homme », 1969, 319 p.
- STAROBINSKI, Jean (1967) « Réverie et transposition », dans *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 415-429.
- STRAVINSKI, Igor (1935) *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Méditations », 1971, 201 p.
- SZENDY, Peter (2001) *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 172 p.
- TOMATIS, Alfred (1963) *L'oreille et le langage*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sciences », 1991, 190 p.
- TOUSIGNANT, François (2000) « Quand la musique mène au théâtre », *Le Devoir*, édition du 9 septembre, p. C1.
- TREMBLAY, Julie (2004) « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Churette », dans *L'Annuaire théâtral*, sous la direction de Joseph Denan, Ottawa, Centre de recherches en civilisation canadienne française, numéro 36, p. 141-155.
- VANDIEDONCK, David et Émilie DA LAGE-PY et François DEBRUYNE (2002) « Musique: interpréter l'écoute, selon Peter Szendy. Entretien avec Émilie Da Lage-Py, François Debruyne et David Vandiedonck », dans *MEI « Médiation et information »*. *Revue internationale de communication*, dossier « Musique. Interpréter l'écoute », sous la direction de David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py, Paris, L'Harmattan, no 17, p. 17-28.
- VASSE, Denis (1974) *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, coll. « Points », 221 p.
- VOLODINE, Antoine (2002) « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, p. 191-197.
- WAGNER, Richard (1864) « Lettre sur la musique », dans *Une communication à mes amis*, Paris, Mercure de France, 1976, p. 163-233.
- WEISSMAN, Frieda (1974) « Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, no 74, p. 489-494.

Bibliographie 323

- ZIOLKOWSKI, Theodore (1958) « Hermann Hesses's *Steppenwolf*: A Sonata in Prose », dans *Literature and Music : essays on form*, sous la direction de Nancy Anne Cluck, Provo (Utah), Brigham Young University Press, 1981, p. 195-212.
- ZUMTHOR, Paul (1979) « Pour une poétique de la voix », dans *Poétique*, Paris, Seuil, no 40, p. 514-524.
- ZUMTHOR, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 307 p.
- ZUMTHOR, Paul (1987) *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 350 p.
- ZUMTHOR, Paul (1990) *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers du discours », 129 p.