

Récit musical et récit littéraire

Jean-Jacques Nattiez

Volume 14, Number 1-2, avril 1978

Le fil du récit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036666ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036666ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nattiez, J.-J. (1978). Récit musical et récit littéraire. *Études françaises*, 14(1-2), 93-121. <https://doi.org/10.7202/036666ar>

récit musical et récit littéraire

JEAN-JACQUES NATTIEZ

1. Dans la liste particulièrement longue des différents genres de récit que Roland Barthes donne au début de son « Introduction à l'analyse structurale des récits » (Barthes, 1966 : 1), l'auteur ne fait pas mention du *récit musical*. Il faut dire que, si l'expression n'est pas courante chez les musiciens et les musicologues, elle n'est incongrue pour personne : il semble légitime de se demander si l'on peut parler de récit musical ou de questionner l'existence d'une diégèse musicale (cf. Nattiez, 1973). Pourtant, on sent clairement l'emprunt à une catégorie littéraire, et c'est sans doute d'elle qu'il faut partir si nous voulons éclairer ce qu'elle peut signifier dans le domaine des sons.

Le structuralisme s'est passablement préoccupé du récit ces dix dernières années, mais nous ne croyons pas qu'il puisse fournir les premiers éléments pour la comparaison qui nous occupe, car il a moins proposé une définition qu'une *image* du récit, ne résistant pas à la tentation de confondre parfois la nature de l'objet décrit avec la méthode appelée à en rendre compte. Pour simpliste qu'elle puisse paraître, la conception

du récit proposée plus récemment par Jean Molino (1975) nous semble ici plus adéquate. Il suffit, dit-il en substance, de juxtaposer deux mots pour que se crée un fait symbolique appelé « récit » :

TIGRE

NOIRCEUR

Car du choc entre deux termes, naît, pour le lecteur, une prolifération d'*interprétants*, selon le terme de Peirce, c'est-à-dire un ensemble confus d'atomes sémantiques empruntés à son expérience vécue.

Le récit, c'est donc et d'abord une trace matérielle. Entre ces deux mots apparaît une virtualité d'*intrigues*. C'est ce qu'avaient compris, il y a une quinzaine d'années, les adeptes de la poésie spatiale (Pierre Garnier et son école) : ils proposaient des mots disposés d'une manière étudiée sur l'ensemble de la page, laissant au lecteur le soin d'établir entre eux, tous les liens syntaxiques et sémantiques possibles. Le récit est donc bien un objet *symbolique* : cette trace a été produite par un être humain, sa signification en est reconstituée par un autre être humain, sans qu'il soit jamais garanti que cette construction correspondra exactement aux intentions signifiantes de l'auteur. La « communication » littéraire, ce n'est pas la transmission d'un sens à un émetteur par l'intermédiaire du texte imprimé, mais un risque perpétuel : celui de l'écrivain qui spéculé sur la perception de la trace écrite pour transmettre le monde imaginaire qu'il porte en lui, celui du lecteur qui fait des hypothèses sur un monde qui lui est étranger, par l'intermédiaire de la trace qui lui est proposée. Ce qu'il importe de souligner, c'est que, dans ces deux processus stratégiques, la trace n'est pas seule en jeu : la construction des significations, en effet, n'est possible que par un pari sur les configurations du monde imaginaire de l'autre et leur lien avec la matérialité du récit.

Voici, par exemple, le texte d'un chant esquimau¹ :

1. Chant recueilli par J.-J. Nattiez à Pond Inlet en juin 1976. Informateur : Qumangapik.

uma tingani

L'expression, qui signifie à peu près « Juste par-dessus les collines », est répétée sept fois dans le chant. Elle a, bien sûr, un sens immédiat : le monde concret qu'elle désigne. Mais comment l'interpréter ? Il faut d'abord savoir qu'il s'agit d'un chant de chaman, celui de Ululiarnak qui essayait de guérir Amarualik. Ce dernier était tombé malade en voyant des petits êtres surnaturels du côté de Admiralty Inlet. Pour le guérir, le chaman demanda au patient de se souvenir de l'événement, en regardant au-delà de ce qui lui bouchait la vue, « par-dessus les collines ». Le procédé est caractéristique de la littérature orale esquimaude, en particulier du texte des chants dont l'explorateur Rasmussen dit fort justement qu'ils essaient « de saisir l'essence d'un grand événement par l'indication la plus réduite » (1929 : 240). Sans la connaissance de la *situation*, le texte ci-dessus ne veut strictement rien dire, ou plus exactement, nous fait passer à côté du monde auquel il fait référence.

Nous ne voulons pas suggérer, par cet exemple, que la tâche du lecteur *contemporain* du récit soit nécessairement de reconstituer le plus exactement possible les stratégies créatrices de l'écrivain. Le destin de tout récit littéraire n'est-il pas d'être promis à une aventure risquée, entre l'auteur et son lecteur, par l'intermédiaire du livre ? Dans l'exemple esquimau, il n'est même pas certain que les contemporains du chaman connaissaient le contexte du chant. Quant à notre distance *anthropologique* vis-à-vis des événements qu'il désigne, elle n'est pas différente de la distance *historique* qui nous sépare d'un récit de Rabelais : *Gargantua est devenu*, pour le lecteur contemporain, symbole de paillardise et de gauloiserie, alors que les reconstitutions philologiques garantissent à peu près que, pour l'auteur, il s'agissait avant tout, par le truchement métaphorique de la « dive bouteille », de prendre position dans la querelle de l'interprétation des Écritures. L'histoire littéraire est là pour nous apprendre à reconstituer des univers sémantiques éloignés. Ce qui ne veut nullement dire que le lecteur d'aujourd'hui n'ait pas le droit de projeter sur la trace un autre univers de significations. En réalité, il ne peut pas

faire autrement : le *contre-sens*² est une des données constitutives du destin d'un récit.

2. À partir de ces quelques exemples, on voit ce qu'il peut y avoir de commun entre la littérature et la musique, ou plus exactement pourquoi l'on peut en venir à parler de récit musical : la musique, c'est tout d'abord un fait matériel, auditivement perçu au lieu que d'être lu, et produit par un être humain. Musique et littérature ont en commun de s'inscrire dans la même dimension du *temps* : il y a événement musical parce que des phénomènes sonores se succèdent. Mais la trace sonore exécutée et perçue ne se réduit pas à sa seule réalité acoustique : elle conserve quelque chose du monde du compositeur et met en branle celui de l'auditeur. Proust a magnifiquement décrit l'énigme que présente, pour Swann, le monde propre à Vinteuil, « caché » dans la *Sonate* : « De ces chagrins dont elle (la petite phrase) lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût jamais l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : « Qu'est-ce cela ? tout cela n'est rien ». Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? » (1972 : 441). Et il ajoute un peu plus loin : « Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées » (1972 : 412). Celles que nous projetons sur la musique ne sont pas nécessairement les idées du compositeur.

Ainsi donc, la musique parlerait. Dans le *Finale* de *l'Homme nu*, le quatrième volume de ces *Mythologiques* que

2. Sur le statut positif de la notion de contre-sens, cf. J. Molino, intervention à l'émission « Les fonctions de la musique », France-Culture, Radio-France, 1976, et préface à E. Morin, *les Structures mélodiques et rythmiques d'une fugue de Bach*, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Université de Montréal, Publication interne n° 7, sous-presse.

Lévi-Strauss a placé, dès l'*Ouverture du Cru et le cuit*, sous l'invocation de la musique, l'auteur propose une analyse du *Boléro* de Ravel à la fin de laquelle il écrit : « Comme un mythe, même une œuvre dont la construction semble si transparente au premier coup d'œil qu'elle n'appelle aucun commentaire, narre sur plusieurs plans simultanés une histoire en réalité fort complexe, et à laquelle il lui faut donner un dénouement. » (1971 : 595). Car, pour Lévi-Strauss, « toute phrase mélodique ou développement harmonique proposent une aventure » (1971 : 589). « La musique remplit un rôle comparable à celui de la mythologie. Mythe codé en sons au lieu de mots, l'œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue (...). Une conséquence en découle : au moins pour cette période de la civilisation occidentale durant laquelle la musique assume les structures et les fonctions du mythe, chaque œuvre doit offrir une forme spéculative, chercher et trouver une issue à des difficultés constituant, à proprement parler, son thème » (1971 : 589-590).

Il y a ici deux idées importantes. D'abord, la musique raconte une histoire parce que « son profil apparaît homologue avec celui d'une phase existentielle » (1971 : 589) et en cela, l'aventure qu'elle nous propose n'est pas autre chose que le vécu personnel que nous projetons sur elle. Mais nous pensons, en fonction de l'analyse qui a précédé, que Lévi-Strauss a tort d'affirmer que « dans l'acte de création du compositeur, *la même projection*³ s'était d'abord effectuée en sens inverse » (1971 : 589). Le structuralisme ramène la pluri-dimensionalité de l'objet symbolique, littéraire ou musical, au seul donné immanent. Les « structures » ne mériteraient alors qu'*un seul* niveau de description. En fait, elles en exigent au moins trois : celui de la matière de l'œuvre, celui des stratégies de création qui ont modelé sa forme, et celui des stratégies de perception qu'elles déclenchent. De l'écrivain au lecteur, du compositeur à l'auditeur, il n'y a pas de cheminement linéaire, mais une rencontre conflictuelle. À proprement parler, il n'y a pas plus

3. C'est nous qui soulignons.

de *communication* littéraire que de *communication* musicale, si l'on entend par là l'identité inversée des stratégies créatrices et perceptives.

On comprend pourquoi, alors, le récit musical, tout comme le récit littéraire, peut déraiser, c'est-à-dire se poursuivre dans une direction formelle ou sémantique, que nous n'avions pas prévue, qui nous surprend ou qui nous déplaît. C'est parce que la logique de nos attentes qui, rappelons-le, n'est pas commune à tous les auditeurs ou à on ne sait trop quel « architecteur », mais propre à chaque individu ou à des familles sociales d'individus, cette logique de nos attentes ne correspond pas nécessairement à celle du créateur dont le problème est de ramener la spatialité désordonnée des idées à la linéarité d'un objet matériel qui se déroule dans le temps. Le récit musical, comme le récit littéraire, est le lieu de rencontre d'expériences vécues qui ne coïncident pas nécessairement.

3. Les propos de Lévi-Strauss contiennent une seconde affirmation plus lourde de conséquences : la musique aurait pris la place du mythe dans l'histoire des productions humaines. L'hypothèse mérite qu'on s'y arrête, car elle signifie que quelque chose serait passé des structures du mythe dans celles de la musique, donc que récit littéraire et récit musical auraient des éléments en commun. « Il semble bien que le moment où musique et mythologie ont commencé d'apparaître comme des images retournées l'une de l'autre, coïncide avec l'invention de la fugue, c'est-à-dire une forme de composition qui, je l'ai plusieurs fois montré⁴, existe pleinement constituée dans les mythes où, depuis toujours, la musique eût pu aller la chercher [...]. Avec l'invention de la fugue et d'autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue [...]. 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

4. Ici, Lévi-Strauss renvoie aux pages 151-171 et 246 du *Cru et le cuit*, et aux pages 100, 161 et 302 de *l'Homme nu*.

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 émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre » (1971 : 583). Ce que Lévi-Strauss nous propose, c'est une de ces grandes visions cosmiques de l'histoire de la littérature et des arts qui s'inscrit, nous semble-t-il, dans la lignée romantique de la Préface de *Cromwell* ou des récits théoriques de Wagner. Sur quoi Lévi-Strauss fonde-t-il cette analogie entre le mythe et la fugue qui serait venue le remplacer ? Si l'on se reporte aux cinq passages qu'il cite, on rencontre tout d'abord une allusion rapide (1971 : 101) et une comparaison avec la section finale d'une fugue : « On dirait que le récit approchant de son terme resserre ses motifs, comme la strette d'une fugue : d'un groupe de mythes à l'autre, les passages alternés se font plus rapides et plus brefs » (1971 : 101). Elles ne nous permettent pas vraiment de parler d'homologies de structures. Dans les deux passages du *Cru et le cuit*, la comparaison est plus suggérée que démontrée et le « rapport contrapuntique » ne semble pas s'établir entre les motifs d'un même mythe, mais entre les mythes d'un même groupe, ce qui pose un problème distinct de validité épistémologique. Reste ce passage plus explicite de *l'Homme nu* où l'auteur commente le mythe de Klikitat, la grand-mère libertine.

Le récit commence par quatre paragraphes *que Lévi-Strauss n'examine pas*⁵ : le héros y brûle la cabane où sa grand-mère fait l'amour avec un voisin, avant de perdre ses dents dans une rivière. Puis le mythe se poursuit ainsi : « Sur son chemin, il trouva et mangea un beau morceau de viande cuite. Puis il voulut boire de l'eau d'un ruisseau voisin. À sa grande surprise, toutes ses dents sortirent de leurs alvéoles et tombèrent à l'eau. Il les recueillit, en fit un paquet et s'en alla.

Ses pas le menèrent chez une Ourse *Grizzly* qui l'appela son mari et lui demanda *ses dents en échange des siennes* qui

5. Nous soulignons ce fait, car il importe de savoir que les prétendues homologies structurales sont trop souvent fondées sur des données sélectionnées *a priori*. Mais peut-être Lévi-Strauss dirait-il ici que la Fugue est précédée d'un Prélude?...

étaient fort grandes, et que le héros consentant inséra dans ses gencives. Le lendemain, il arriva chez une Ourse d'une autre espèce qui lui offrit aussi le mariage. Mais, avant que les époux ne se couchent, la femme-grizzly survint pour restituer ses dents au héros. La seconde femme-ourse les désira aussitôt et les obtint en échange des siennes. Même incident le jour suivant chez une Dame *Puma*, où l'Ourse fit irruption pour rendre les dents empruntées la veille, puis chez une Dame *Loutre* où la Dame *Puma* accourut pour restituer son emprunt.

Enfin, le héros rencontra cinq sœurs *Souris*, blanches et jolies, qu'il épousa. Survint *Loutre*, qui rendit ses dents au héros en réclamant les siennes : mais celles qu'il lui donna étaient en réalité les premières qu'il avait reçues, c'est-à-dire celles de l'ourse grizzly. Craignant la colère de cette ogresse lésée, les *Souris* entreprirent de creuser un souterrain pour s'enfuir avec leur mari. Pendant ce temps, l'Ourse Grizzly attaqua les autres épouses animales. Elle ne trouva pas la seconde Ourse qui, méfiante, était partie se baigner dans la rivière, mais elle tua les femmes suivantes. Puis elle pourchassa les *Souris*, les rejoignit l'une après l'autre et les tua aussi. Avant de succomber, chacune confiait le héros à celle qui la précédait dans le souterrain. La plus jeune, qui était en tête de file, réussit à s'échapper avec lui.

Épuisée de fatigue, de chaleur et de soif, l'Ourse Grizzly voulut se rafraîchir dans l'eau d'un lac où elle aperçut le reflet de ses deux victimes. Elle crut qu'ils s'étaient réfugiés au fond, mais en fait ils avaient réussi à grimper très haut vers le ciel et se moquaient d'elle. Fort imprudemment, ils permirent à l'Ourse de les rejoindre, et là, sous prétexte d'un épouillage mutuel, elle les tua et jeta à l'eau leurs cadavres » (1971 : 146-147).

Et voici le commentaire qu'en propose Lévi-Strauss : « Le thème de l'échange des dents se développe par étapes successives. Chaque voix, confiée à un personnage distinct, répond à celle qui la précède ; et, de manière ici littérale, elle court après celle qui suit. Chaque fois aussi, les degrés et les cadences varient, puisque le même thème est repris par des parties ran-

gées en ordre de taille décroissante et, au point de vue qualitatif, distinguées par leurs mœurs respectives de manière non moins sensible que les registres et les timbres de voix ou des instruments. Dans le cas qui nous occupe comme dans celui évoqué plus haut (p. 100), il ne manque même pas la strette. Elle débute quand Grizzly, sur qui le morceau s'est ouvert, s'élançe et rejoint l'une après l'autre, pour les réduire au silence, les interprètes successives du thème. Puis, l'intrigue récapitule dans un mouvement précipité les étapes de la course du héros fuyant devant la mort; fuite rendue d'autant plus angoissante qu'au lieu d'emprunter comme au début les symboles rhétoriques d'une jeunesse impérissable, elle consacre la perte d'un être de chair et de sang que cinq épouses, subsumées sous le nom d'un animal unique, se passent fièvreusement de main en main depuis l'aînée jusqu'à la cadette, avant de succomber l'une après l'autre et lui après. La majestueuse cadence finale conjugue les extrêmes et conclut par une suite d'accords arpégés, alternativement ascendants et descendants, auxquels l'axe du haut et du bas sert de pédale. Ils unissent — sur le mode mineur, cela va sans dire — le ciel et la terre, l'air et l'eau, l'ici-bas et l'au-delà, et mettent le point final à cette transfiguration manquée : fugue, en effet, pour échapper aux outrages irréparables de la vieillesse, mais qui accule à une autre alternative (*le Cru et le cuit*, p. 160) : celle, pour l'homme, de choisir entre la décrépitude de l'âge et la mort violente sous les coups de l'ennemi » (1971 : 161).

On parle de fugue pour deux raisons. Parce que le thème de l'échange des dents, comme celui de la poursuite du héros, passe de personnage en personnage, à la façon du sujet et de sa réponse se pourchassant d'une voix à une autre, mais aussi, ne l'oublions pas, parce que le mythe raconte au sens strict du terme une *fugue*, celle d'un héros qui passe de main en main avant d'être poursuivi par l'Ourse Grizzly qui le tuera.

Une seule « homologie » de ce type examinée avec quelques détails, c'est peu pour justifier que la fugue soit venue prendre la place du mythe dans un système universel et parfaitement équilibré des formes symboliques. D'autant que la « fugue

mythologique » fait bon marché de toute une série de composantes de la fugue musicale, comme le contre-sujet (pas toujours présent dans les fugues classiques, il est vrai, mais passablement essentiel tout de même), les épisodes, sans parler des modulations avec lesquelles Lévi-Strauss joue d'une façon agréablement métaphorique. Et tout cela n'est rien à côté de cette différence « obligée », mais capitale, entre récit musical et récit littéraire : le premier est, dans sa matérialité, polyphonique, le second ne l'est pas, ou plus exactement, il ne peut suggérer le rapport polyphonique entre des thèmes que par des renvois et des allusions d'un coin à l'autre du récit ; le procédé des « pierres d'attente » chez Proust en est sans doute l'exemple le plus parfait. On ne s'étonne donc pas que, dans le *Finale de l'Homme nu*, Lévi-Strauss ait analysé le *Boléro* de Ravel : superbe image littéraire, puisque, par cette œuvre fondée sur la répétition transformée d'une même phrase, l'auteur veut nous signifier que tous les mythes analysés dans les quatre volumes des *Mythologiques* n'auront été que les manifestations diverses d'un même mythe fondamental. Analysé à la manière d'un mythe, le *Boléro* devrait également démontrer la parenté entre mythe et musique, et si Lévi-Strauss, bousculant un peu la théorie musicale (le concept de contre-réponse n'existe pas en musicologie), voit dans le *Boléro* une fugue « à plat », c'est pour le rendre commensurable avec l'absence matérielle d'épaisseur polyphonique dans le récit mythique.

Du point de vue scientifique, la vision de Lévi-Strauss irrite car, à la lettre, elle est poésie. Pourtant, elle est riche d'enseignements pour notre propos. On voit clairement, en effet, que l'analogie entre le mythe (du moins celui qu'il analyse) et la fugue ne se situe pas au niveau de structures immanentes, dont la spécificité matérielle est irréductible, mais au niveau des stratégies perceptives : ce qu'il y a de commun entre un mythe et une fugue, c'est l'effet qu'ils produisent sur nous. L'homologie s'établit entre les résonances vécues de nature identique, déclenchées chez l'auditeur-lecteur par la littérature et la musique. La *dynamique* qui nous entraîne vers le dénouement d'un roman policier, n'est pas différente, pour notre perception, de l'exaltation qui nous

arrache à nous mêmes dans les dernières mesures du *Concerto pour la main gauche*. Et ce que Lévi-Strauss nous dit au fond, c'est que la lecture du mythe de la grand-mère libertine déclenche en lui les mêmes images que l'audition d'une fugue de Bach.

Si correspondance il peut y avoir au niveau des processus perceptifs, il n'y a pas de raison de ne pas le retrouver aussi, mais différemment, du côté des stratégies créatrices : « J'ai entrepris les *Mythologiques* pleinement conscient que je cherchais ainsi à compenser, sous une autre forme et dans un domaine qui me fût accessible, mon impuissance congénitale à composer une œuvre musicale » (1971 : 580). L'enchaînement des thèmes d'un volume à un autre, le *Finale* qui fait écho à l'*Ouverture*, tout est là pour indiquer la réussite esthétique de cette adroite orchestration. Lévi-Strauss se prend même à rêver d'un compositeur qui retranscrirait en sons ce négatif de symphonie que sont les *Mythologiques*. Ce musicien n'est pas encore venu ⁶, mais il existe au moins une œuvre qui fait écho à la démarche de Lévi-Strauss et que les circonstances nous font évoquer avec une certaine émotion : le *Prochain épisode* d'Hubert Aquin.

4. Je n'ai rencontré Hubert Aquin qu'une seule fois, grâce à l'amabilité de Wladimir Krychinski. Il m'avait encouragé à le revoir, ce que j'ai négligé. Nul doute que, par le dialogue imaginaire que je poursuis aujourd'hui avec lui, j'essaie de conjurer le regret de n'avoir jamais recomposé son numéro de téléphone.

Je n'avais pas lu, à l'époque, l'œuvre d'Aquin. Dans notre conversation, j'avais été frappé par l'intérêt que le romancier portait à Lévi-Strauss, moins à l'ethnologue qu'au philosophe, et, pourquoi ne pas le dire, à l'écrivain. Car, du coucher de soleil des *Tristes Tropiques* au romantisme crépusculaire des deux dernières pages de *l'Homme nu* — assurément parmi les plus beaux textes que la littérature française ait produits

6. Même si Luciano Berio, dans sa *Sinfonia*, a tenu à intégrer des citations du *Cru et le cuit*.

depuis dix ans —, Lévi-Strauss, tout comme le Trotsky de *Ma Vie*, nous montre où aurait dû peut-être se situer sa véritable vocation. Aquin ne s'y était pas trompé, qui prenait la comparaison mythe/musique pour ce qu'elle est : une immense métaphore poétique qui rencontrait ses propres intuitions. Je ne saurais affirmer que *Prochain épisode*, paru en 1965, fut inspiré par les références musicales du *Cru et le cuit*, édité en 1964. On va comprendre pourtant où réside l'affinité profonde entre les deux intelligences : Aquin me signala que *Prochain épisode* était bâti sur le plan d'une fugue.

On peut proposer du roman une *première* analyse, que nous qualifierons de « matérielle » ou de « neutre »⁷, et qui organise paradigmatiquement les récurrences thématiques relevées tout au long du livre. Cette description correspond au niveau *immanent* du texte.

L'intérêt de l'analyse paradigmatique, c'est, du point de vue épistémologique, d'explicitier et de classer les idées extraites du livre sur la base desquelles se construit l'interprétation⁸. Par conséquent, il n'y a jamais une analyse paradigmatique exhaustive et il est bien évident qu'une étude plus fouillée de *Prochain épisode* ferait apparaître bien d'autres configurations mais excéderait, on le devine, les limites d'un article. Notre propos se veut ici avant tout illustratif.

On voit en effet ce qu'il est possible de dire de la construction du roman à partir de ce tableau : selon le procédé de la structure en abîme dont on parla beaucoup dans les années 60, le livre que nous lisons est celui que le narrateur veut écrire. Projet d'écriture et emprisonnement sont évoqués aux deux extrémités de l'ouvrage. Entre ces deux thèmes, le récit est construit sur une alternance : l'évocation d'un amour

7. Sur les concepts d'analyses « matérielle », « poétique » et « esthétique » correspondant aux dimensions immanentes, créatrices et perceptives des faits symboliques, cf. les idées en sémiologie générale de Molino (1975a) et leur application à la musique (Nattiez 1975).

8. Même si le choix de tel ou tel thème, de tel ou tel axe paradigmatique, résulte aussi d'une interprétation. L'analyse n'est jamais « neutre » dans l'absolu : on veut seulement dire ici qu'elle ne prétend pas rendre compte des stratégies créatrices qui ont engendré l'œuvre ou des stratégies perceptives qu'elle déclenche.

	L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
1	Le livre à écrire entre le 26 juillet et l'emprisonnement (p. 7-9) La difficulté d'écrire (p. 12-15)	La première rencontre amoureuse à Acton Vale (p. 10)	Désir de suicide et attente (p. 11)	Annnonce de la conférence de H. de Heutz (p. 11-12)		L'hôpital psychiatrique avant le procès (p. 15-17)
2	Le livre à écrire entre le 26 juillet et le 4 août (p. 19)	Souvenir de la nuit d'amour du 24 juin (p. 20)	Désir de suicide (p. 25)	Le cryptogramme (p. 21)	Le désir de tuer	L'emprisonnement (p. 23) Constat personnel dans l'hôpital psychiatrique (p. 26-27)
3	Entre le 26 juillet et le 4 août (p. 29)	Rencontre de K à Lausanne (p. 29 à 34)	Désir de suicide (p. 35)		L'attente de la révolution (p. 35-36)	

L'écriture

L'amour

La mort

L'espionnage

La révolution

L'enfermement

4

Le narrateur et K quittent l'hôtel d'Angleterre (p. 37-8)

Le narrateur et K se quittent. Rendez-vous 24 heures plus tard à 6h30 (p. 43)

Indication sur l'homme à abattre (Mercedès, von Ryndt, de Heute, de Heutz; le banquier et le conférencier) (p. 39-42)

5

Entre la séparation d'avec K et le prochain rendez-vous (p. 45)

Sur la route à la recherche de V. Ryndt (p. 45-49)

Trop tard à la conférence (p. 50)

Heutz au café du Globe (p. 50-53)

Filature de Heutz (p. 54)

Le narrateur frappé (p. 55)

L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
6		(allusion au suicide p. 61)	<p>Narrateur emprisonné, discussion avec Heutz (p. 57-64)</p> <p>(cryptogramme p. 63)</p> <p>Libération du narrateur. V. Heutz dans le coffre (p. 64-66)</p>		
7	<p>Espoir de revoir K à 6h30 (p. 68)</p> <p>Spleen (p. 69)</p>	Désir de suicide (p. 67)	En route vers Genève (p. 67)		
Écriture et amour (p. 69-70)					

	L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
8		Spleen (p. 71) Souvenir d'amour (p. 72)				
	Écriture et amour (p. 72-73)					
		Évocation du 24 juin (p. 74)			Désir de révolution (p. 74)	
9				Reprise de la course (p. 75)		
		Retrouver K à 6h30 (p. 74)		Tuer de Heutz (p. 76-77)		
		Vivre avec K à la campagne (p. 77-79)		Tuer de Heutz La confrontation (p. 80-87)		
				Changement d'attitude (p. 88)		

	L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
10	Écrire (p. 89) Écrire entre le 26 juillet et le 24 juin (p. 93) Écrire (p. 94)	Souvenir de K (p. 90)	Allusion au suicide (p. 92)		Désir de révolution (p. 95-96)	En clinique (p. 93)
		Évocation de K (p. 97)		Retour au dialogue avec de Heutz (p. 98)		
11		Retrouver K à 6h30 (p. 107)		Avec de Heutz. La personne derrière (p. 99-102) Retour en arrière sur ces deux aspects (p. 102-107) Échec de la mission (p. 107) Calme, repos. Trajet en sens inverse (p. 109-110)		

L'écriture

L'amour

La mort

L'espionnage

La révolution

L'enfermement

12

Calme (p. 112)

Ouvrage de
Heutz sur César
et les Helvètes
(p. 113)

Retrouver K à
6h30 (p. 114)

Retourner au
château pour
tuer de Heutz
(p. 114-121)

Évocation de
l'amour (p. 119)

Évocation de
l'écriture
(p. 119)

Évocation du
suicide (p. 120)

Reprendre le
récit (p. 120)

L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
13	Ne pas manquer le rendez-vous (p. 135)		Dans le château Attente (p. 125-135)	Désir de tuer (p. 136)	
	Spleen (p. 137)				
	Amour et révolution (p. 138-9)		Attente (p. 141-2)	(Révolution p. 138)	
14	Tuer avant de retrouver K (p. 141)		Attente (p. 141-2)	(Tuer... p. 141)	
	Amour et révolution (p. 143-4)			(Révolution p. 143-4)	

	L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
15				<p>Reprise de l'at- tente (p. 145-6)</p> <p>Entrée de V. Heutz (p. 147-8)</p> <p>Le coup de téléphone (p. 149)</p> <p>Le code dans le livre sur les Helvètes (p. 149)</p>		
		Rendez-vous de Heutz avec la femme blonde (p. 149)				
16		<p>Souvenir d'amour avec K (p. 152)</p> <p>Perte de K. (p. 153-4) Absence de K et message (p. 156-8)</p>		<p>Quitte le château pour l'Hôtel d'Angleterre (p. 151)</p> <p>Retour à l'inter- prétation du coup de téléphone (p. 155)</p>		

L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
17					L'arrestation à Montréal (p. 159)
			Reprise du fil des événements en Suisse (p. 159-160)		
			Le contact avec M (p. 161-2)		L'arrestation (p. 163)
	Évocation de l'amour (p. 164)		Le coup de téléphone et le coup de feu sur de Heutz (p. 165)		
	Le rendez-vous manqué (p. 166)	Désir de suicide (p. 167)			
L'écriture (p. 167)					

	L'écriture	L'amour	La mort	L'espionnage	La révolution	L'enfermement
18				La femme blonde avec de Heutz (p. 169)		
		Le rendez-vous manqué (p. 169-170)		Le meurtre manqué (p. 170)	Désir de révolution (p. 171)	
	Récit, amour et révolution (p. 172)	(Récit, amour, rév.)			(récit, amour, rév.)	
	Le livre à finir (p. 172)					
	Le dénouement transformé (p. 173-4)					

passé et à retrouver d'une part, la poursuite d'un homme à abattre dans le cadre d'un projet révolutionnaire, de l'autre. L'action se divise en deux parties, le chapitre 9 constituant littéralement le centre⁹ du livre : à partir de cet épisode, en effet, le narrateur rate sa mission (la voiture a été suivie) et perd de plus en plus les chances de retrouver K. À la fin du récit, les thèmes se rejoignent : K et la femme blonde ne sont sans doute qu'une seule personne; de Heutz est probablement un double du narrateur; écrire, aimer, faire la révolution sont une même chose... On peut, sur la base de cette composition du livre — mais d'autres l'ont fait mieux que nous — proposer une interprétation symbolique du roman : l'identification de K et du Kebek, le problème de l'aliénation collective, le parallélisme entre l'impossibilité pour le narrateur de tuer Heutz et l'impossibilité du suicide, etc.

5. Mais, à côté de cette première analyse qui, de toute façon, conserve sa légitimité de surface, il est possible d'en proposer une autre, compte tenu de l'information fournie par Aquin : le roman est bâti sur le modèle d'une fugue. Cette analyse, qu'on appellera *poïétique*, puisqu'elle s'appuie sur la principale stratégie de production, réécrit le matériau (ou tout au moins, une partie du matériau) mis en évidence dans l'analyse immanente pour l'organiser autrement. Et un problème méthodologique se pose, que Lévi-Strauss précisément a éludé : quels éléments de la fugue peuvent trouver leur équivalent dans un récit littéraire ?

9. Dans *l'Espace littéraire*, Maurice Blanchot (1955 : 5) parle du centre de son livre, c'est-à-dire de son pôle d'attraction interne. Mais nous sommes frappé par l'existence, dans certaines œuvres littéraires, de centres véritables : dans *le Misanthrope*, tout commence à aller mal pour Célimène dans sa scène avec Arsinoé, à la scène 4 de l'acte III : « Et là, votre conduite avec ses grands éclats / Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas » (vers 887-8; la pièce en compte 1808). Dans *l'Assommoir*, la chute de la famille débute avec la fête de Gervaise au chapitre VII (le livre en compte treize). Dans *Crime et châtiment*, Raskolnikov rencontre l'homme inconnu au dernier chapitre de la 3^e partie (le livre en comporte six; l'événement se produit à la page 250; l'édition Gallimard contient exactement 500 pages de texte).

Il s'en faut beaucoup que les fugues de Bach, dont les structures sont étonnamment variées et renouvelées, soient conformes au modèle canonique de la fugue d'école, élaboré au XIX^e siècle. On peut dire toutefois qu'une fugue est construite sur un thème, le *sujet*, dont la cellule initiale caractéristique s'appelle la tête du sujet. Le *sujet* peut être suivi d'un *contre-sujet*, parfois par l'intermédiaire d'une *codetta*; ce contre-sujet accompagne la *réponse*, qui est la version du sujet transposée à la dominante. Les entrées successives du sujet et de la réponse constituent l'*exposition* de la fugue. Suit le *développement* où le sujet est réexposé dans les tons voisins du ton principal; ses différentes entrées sont séparées par des *épisodes* ou *divertissements* dont la matière est empruntée au sujet ou au contre-sujet. Puis, souvent après une pédale de dominante, vient la *strette* où *sujet* et *réponse* rentrent l'un après l'autre de façon de plus en plus serrée et rapprochée. Mais chez Bach, on entend souvent des strettes dans le développement et même dans l'exploitation.

On voit par ce bref résumé qu'un élément polyphonique de la fugue ne peut trouver, dans le récit littéraire, qu'un équivalent métaphorique : la coïncidence de la réponse et du contre-sujet. On pourra dire cependant que le « contre-sujet » dans un texte littéraire devra suivre le sujet et entretenir des rapports « harmoniques » avec la réponse. À partir de ces données, pouvons-nous procéder à une lecture musicale de *Prochain épisode* ?

La fugue de Aquin comporte trois parties :

1) *L'exposition* (chapitres 1 à 3) où sont présents tous les thèmes :

Sujet : la femme à retrouver, avec comme tête de sujet, le livre à écrire.

Contre sujet : le désir de révolution.

Réponse : l'homme à abattre qui est en rapport contrapuntique avec le projet révolutionnaire.

Le désir de suicide qui prolonge la quête de l'amour en constitue la *codetta*. Quant à l'évocation de l'internement,

elle sonne comme une cadence ponctuant chacun des deux premiers chapitres.

2) Le *développement* (chapitres 4 à 16) va s'articuler essentiellement autour du sujet et de la réponse : la quête de K et la quête de de Heutz. On lit clairement l'alternance des deux thèmes dans le tableau paradigmatique. Le chapitre 9 constitue une sorte de strette où les deux thèmes alternent beaucoup plus rapidement à un moment particulier de la tension du récit : en son milieu, comme dans la fugue n° 8 du 2^e livre du *Clavecin bien tempéré*. On ne s'étonne donc pas que le chapitre 10 qui ouvre la 2^e partie du développement, reprenne, en une sorte de réexposition, tous les thèmes des deux premiers chapitres. L'intrigue passe alors au mode mineur : échec de la mission (à la fin du chapitre 11), rendez-vous de de Heutz avec la femme blonde (chapitre 15), perte de K (chapitre 16) qui sont autant de cadences suspendues après la reprise du sujet et de la réponse.

3) Puis vient la *strette* finale (chapitres 17, 18) où l'on retrouve la même accélération qu'au chapitre 9, avec de nombreux retours en arrière : c'est le moment privilégié de la réexposition de thèmes déjà entendus. À la page 170, sujet et réponse se rejoignent : le rendez-vous, comme le meurtre, a été manqué. À l'illusion d'une révolution à faire (p. 171), l'auteur substitue la volonté de finir le récit : c'est la coda, coda modulante qui repasse en majeur pour proposer, à la façon d'une tierce de picardie, l'utopie d'un dénouement positif : la révolution aura lieu, je tuerai de Heutz et je retrouverai K à la terrasse de l'hôtel d'Angleterre.

Ce n'est évidemment pas un hasard si Aquin a choisi le modèle de la fugue pour organiser son récit, car *Prochain épisode* nous raconte bien l'histoire de deux quêtes, celle de K et celle de de Heutz, à moins qu'il ne s'agisse de fuites (l'amour, la mort), fuites provoquées par deux ordres de réalité insurmontables : une situation sociale aliénante et l'écrasant métier de vivre.

6. Avec ces considérations, nous passons insensiblement à un troisième niveau d'analyse, qui est l'interprétation que,

en tant que lecteur, nous projetons sur la lettre du texte. Car ce roman, quelle signification prend-il pour moi, maintenant que je le relis dans le contexte de la mort de son auteur ? L'acte d'écrire n'aura été lui-même qu'une activité transitoire — et c'est pourquoi le romancier imagine un dénouement positif —, une diversion avant l'acte irréversible auquel il est constamment fait allusion dans le récit, mais auquel le narrateur ne se résoud pas encore. Par là, l'activité d'écrivain joue pour Aquin le même rôle que, chez Lévi-Strauss, l'écoute de la musique : elle nous « procure l'illusion bien-faisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues » (1971 : 589-590). Par le fait que le résultat de l'acte créateur, littéraire ou musical, accède au statut d'objet, il est le dernier recours contre la précarité de la vie. Le temps n'est plus perdu une fois qu'on est assuré que « la vie, la vraie vie, c'est la littérature ». Et pour Lévi-Strauss, la musique est, tout comme le mythe, « une machine à supprimer le temps » (1964 : 24). Ce n'est donc pas seulement métaphoriquement que l'auteur des *Tristes tropiques* a voulu rejoindre les « immortels » en entrant à l'Académie.

On comprend alors ce qu'une fugue peut existentiellement signifier pour Aquin et Lévi-Strauss : alors que nous ne pouvons jamais *vivre* ce moment suprême de repos qu'est notre mort, la temporalité musicale nous offre une image ramassée du temps qui s'écoule, mais une image qu'on peut saisir, contempler et dominer. À l'irréversibilité du temps vécu, l'œuvre musicale, et en particulier la fugue, oppose un modèle réduit de tous les événements qui, dans notre vie, se sont heurtés à lui. La musique aide à vivre : elle est une manière de temps retrouvé.

7. Après avoir qualifié le problème de la correspondance des arts de « vieux bateau qui prend l'eau » (1965 : 218), François-Régis Bastide dans un bel article sur Proust et la musique ne résiste pas, comme il le souligne, à la tentation qu'il voulait éviter : « Si prudent qu'on doive être dans le parallèle entre une page de musique et une page de mots, on ne peut échapper à celui-ci, au reste presque suggéré par le

Proust mécène, pour quelques nuits, du Quatuor Capet¹⁰. Tout le « 14^e quatuor » en ut dièse mineur (de Beethoven) a ceci de commun avec le *Temps retrouvé* qu'il est à la fois le développement d'une fugue et la synthèse de toutes les possibilités de la variation, et sur le nombre minimum de cellules centrales. On peut ici soit évoquer la répétition des sons ultimes¹¹, chez Proust, en écoutant l'enchaînement de l'allegro à la fugue, le passage de la tarentelle, les métamorphoses des timbres, de plus en plus complexes; soit évoquer Beethoven, ce presto de plus de 500 mesures vers lequel il court, en relisant Proust, chez qui les répétitions ont l'air textuel, comme chez Beethoven, ou accidentel, mais sont en réalité, insensiblement déformées, la dimension essentielle de l'œuvre. Les cinq ou six sons purs de Proust sont comparables aux seize mesures initiales du presto, elles jouent le même rôle de pivot moteur autour duquel le Temps tourne, avec leurs fausses reprises, leurs changements abrupts de tempo, leurs retards, leurs altérations de timbres, leur usage presque provoquant des silences, du paragraphe blanchi, des sonorités suspendues, des pizzicati comme en émulsion dans une trame harmonique effrangée jusqu'à l'hallucination (...) L'analogie de ces œuvres me paraît absolue, car elles traquent le même Temps, elles défient la même mort » (1965 : 223-4).

On voit pourquoi le problème de la correspondance des arts a été en général mal posé, et en même temps, pourquoi il peut être légitime de parler de récit musical. Tant que l'on a recherché la correspondance entre les structures respectives de la musique et de la littérature, on ne pouvait que se heurter à l'irréductible matérialité, ici du verbe, là du son. Lorsque Lévi-Strauss étudie un mythe évoquant une poursuite, il ressent en lui les mêmes effets que lorsqu'il écoute une fugue de Bach. En écoutant une fugue, Aquin entend le moule d'une

10. Bastide fait allusion ici aux exécutions privées des quatuors de Beethoven que Proust se faisait donner le soir dans son appartement.

11. A savoir le tintement d'une cuiller contre une assiette; le marteau frappant une roue; le bruit de pas sur les pavés de l'hôtel de Guermantes; le frottement d'une serviette empesée; le flux de l'eau dans un tuyau.

série d'actions qu'il projette sur la structure musicale, et la musique donne naissance à un récit. En lisant le *Temps retrouvé*, Bastide fait l'hypothèse que Beethoven et Proust ont eu le même rapport avec la mort. Dans les trois expériences, le lien entre musique et littérature ne s'établit pas de structure à structure, mais par l'intermédiaire de celui qui met en relation son vécu avec les mots et avec les notes. La correspondance des arts ne doit donc pas être recherchée dans des homologies textuelles, mais dans les *processus* perceptifs et créatifs à l'œuvre dans la confrontation et la comparaison de faits symboliques d'ordre différent. Réseau de correspondances qu'on peut bien considérer comme spécifiques de la subjectivité d'un Baudelaire ou d'un Scriabine, mais qui n'en possèdent pas moins le degré de réalité propre à l'imaginaire. Par là, le problème de la correspondance des arts, et dans notre cas, la réflexion sur la légitimité de l'expression « récit musical », sont bien d'ordre sémiologique : dans le passage de la littérature à la musique ou de la musique à la littérature, ce sont les interprétants caractéristiques des processus poétiques et esthétiques qui tourbillonnent : qu'est-ce que Lévi-Strauss entend dans un mythe pour le comparer à une fugue, qu'est-ce que Aquin retient d'une fugue pour créer un récit ? L'énigme de la correspondance des arts est une affaire de synesthésie.

RÉFÉRENCES

- AQUIN, H. : *Prochain épisode*, Ottawa, Cercle du Livre de France, 1965.
- BARTHES, R. : Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, 1966, 1-27.
- BASTIDE, F. R. : « Vinteuil ou Proust et la musique », dans *Proust*, « Génies », Paris, Réalités-Hachette, « Génies et réalités », p. 213-225.
- BLANCHOT, M. : *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- LÉVI STRAUSS, C. : *le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, C. : *l'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- MOLINO, J. : « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, 17, 1975a, 37-62.
- MOLINO, J. : *Qu'est-ce qu'un récit?*, conférence à l'Université de Montréal, programme de littérature comparée, 1975b, inédit.
- NATTIEZ, J.-J. : « Y a-t-il une diégèse musicale? », dans *Musik und Verstehen*, édit. par P. Faltin et H. P. Reinecke, Köln, Arno Volk Verlag, p. 247-257.
- NATTIEZ, J.-J. : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, « 10/18 », 1975.
- PROUST, M. : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- RASMUSSEN, K. : *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Thule Report, VII, part I, Copenhagen, 1929.