

Université de Montréal

*Vision, montage et trame sonore dans
Tous les matins du monde, de Pascal Quignard.*

par
Annabel Bérubé

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès lettres
en littératures de langue française

décembre 2009

© Copyright, Annabel Bérubé, 2009.

Université de Montréal
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :
*Vision, montage et trame sonore dans
Tous les matins du monde, de Pascal Quignard.*

présentée par :
Annabel Bérubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Gilles Dupuis

Président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo

Directrice de recherche

Serge Cardinal

Codirecteur de recherche

Elisabeth Nardout-Lafarge

Membre du jury

Résumé :

L'étude de *Tous les matins du monde*, de Pascal Quignard, et ponctuellement, de *Terrasse à Rome*, nous permettra d'examiner les relations entre cinéma et littérature d'un point de vue poétique et esthétique et d'approfondir l'approche intermédiaire de la littérature. À l'aide de la théorie de la lecture d'Umberto Eco, nous montrerons comment l'encyclopédie filmique du lecteur peut le rendre réceptif à un effet-cinéma en littérature. Nous étudierons les indices implicites qui, ensemble, permettent de parler d'une *esthétique filmique*. Trois grands chapitres permettront d'étudier cela : vision, montage et univers sonore du texte.

Cet angle d'approche devrait permettre de relire *Tous les matins du monde* suivant une perspective critique nouvelle, tout en approfondissant les recherches sur l'intermédialité.

Mots clefs :

Littérature française contemporaine;

Roman;

Cinéma;

Intermédialité;

Pascal Quignard.

Abstract :

The study of *Tous les matins du monde*, of Pascal Quignard, and punctually, of *Terrasse à Rome*, will allow us to examine the relationship between cinema and literature from a poetic, esthetical point of view and a deepen literature's intermediary approach. Using Umberto Eco's reading theory, we will observe how the reader's film encyclopaedia may make him receptive to cinema-effect literature. We will study the implicit clues which, together, create the film esthetic. Vision, editing and sounding can be studied through three chapters.

We hope that this perspective will allow the reading of *Tous les matins du monde* from a new critical perspective, while deepening the intermediality researches.

Key words:

Contemporary French literature;

Novel;

Cinema;

Intermediality;

Pascal Quignard.

Table des matières**Avant-propos :**

Résumé et mots clefs en français	i
Résumé et mots clefs en anglais	ii
Table des matières	iii
Remerciements spéciaux	iv

Corps de l'ouvrage :

Séquence d'ouverture	3
Séquence 1 : <i>L'arrivée du cinéma chez le lecteur</i>	12
Séquence 2 : <i>Vision</i>	36
Séquence 3 : <i>Montage</i>	68
Séquence 4 : <i>La trame sonore du texte</i>	85
Séquence finale	103
Bibliographie critique	112

Remerciements spéciaux

Je remercie d'abord Mme Marie-Pascale Huglo d'avoir accepté de diriger ce mémoire de maîtrise et d'avoir suggéré le sujet de travail. Elle m'a aidé à prendre la décision d'effectuer un mémoire de recherche en littérature, tout en respectant mes intérêts pour le cinéma. Je tiens aussi à remercier M. Serge Cardinal d'avoir accepté de codiriger ce mémoire, en me faisant bénéficier de ses connaissances cinématographiques. Je les remercie tous deux de m'avoir fait profiter de leurs vastes connaissances et de leur riche expérience. Chacun d'eux m'a permis de solidifier mes intuitions pour en tirer le meilleur. Je leur dois surtout des remerciements spéciaux quant à leur grande disponibilité et à leur support pendant toute la durée des recherches et de la rédaction.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers M. Stéphane Lépine qui, tout au long de mes études universitaires, a su me transmettre sa passion pour les lettres et les autres arts. Nos nombreuses conversations, tant virtuelles qu'en classe, m'ont donné la confiance nécessaire afin de cristalliser mes questionnements et de poursuivre mes recherches.

De mon entourage, je suis très obligée envers Sylvain, François, Kathleen, Jessica, Diane et ma famille, grâce à qui j'ai obtenue tout le support nécessaire à la finalité de ce mémoire. Je suis reconnaissante également envers Anne-Marie Compagnat pour nos nombreux débats et conversations mais aussi, pour sa courte traduction vers l'anglais.

Pour la présentation de ce mémoire, j'ai reçu des bourses du ministère de l'Éducation du Québec. Je souhaite remercier cette instance gouvernementale de son soutien financier.

Séquence d'ouverture

Vingt quatre images à la seconde : c'est la vitesse à laquelle notre œil perçoit une image en mouvement sans voir le scintillement entre chacune d'elles au cinéma. Vingt quatre secondes de lecture, c'est peut-être le temps qu'il faut pour voir le scintillement de chaque image qui compose le mouvement en littérature! Bien que chacun de ces deux arts soit distinct, un lien inhérent entre eux nous incite à faire des rapprochements, à étudier l'influence qu'ils exercent l'un sur l'autre. Le plus souvent, ces comparaisons sont quasi à sens unique, c'est-à-dire que nous parlons des influences de la littérature sur le cinéma puisque c'est elle l'aînée des deux et que c'est lui, le cinéma, le petit nouveau et le septième de la famille des Arts qui a puisé ici et là pour se constituer de manière autonome. À ce propos, nul doute que le cinéma a une identité propre et qu'il se distingue de la littérature ; nul doute non plus que cet art *mère* n'est pas archaïque pour autant. Malgré cela, nous nous plaisons à les comparer, à tenter de comprendre comment ces deux arts se mêlent ou s'entrecroisent.

Quand on lit un roman, on ne se doute jamais des images que les signes noirs sur les pages blanches peuvent évoquer en nous. Ce n'est d'ailleurs un secret pour personne de dire que la littérature suscite depuis des siècles une panoplie d'images chez le lecteur, qu'elle est souvent même une source de l'imagination de ce dernier. Pourtant, bien que la littérature alimente l'imaginaire du lecteur, elle a aussi profondément influencé le cinéma en tant qu'immense réservoir d'histoires. Le champ d'étude le mieux connu qui observe les échanges de la littérature vers le cinéma est celui de l'adaptation cinématographique. Mais qu'en est-il des études qui pensent aussi les du cinéma vers la littérature? À plus d'un siècle de distance de l'effet qu'a produit la projection de

*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*¹ des Frères Lumière sur les spectateurs, nous sommes en droit de nous demander quels effets le cinéma produit-il sur le spectateur et quel impact a-t-il sur le texte littéraire? Il est à noter que cet effet des premiers visionnements est aujourd'hui plus anecdotique qu'historique, car il a été romancé en quelque sorte par l'enseignement qu'en ont fait les professeurs et historiens du cinéma. Ce récit est devenu célèbre en soi quand vint le temps de parler des premières images en mouvement présentées au public. Même si l'origine exacte du cinéma est mitigée, même si les historiens ne l'attribuent pas aux frères Lumières et qu'il existe encore des débats à son sujet, il reste que cette histoire fascine toujours après plus de cent ans. Quelle est donc cette anecdote? On raconte que le public, lors de la première projection de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, a vécu un choc visuel complet et que plusieurs sont sortis de la salle en courant! Il flottait une incompréhension générale face à ce train qui fonçait directement sur les spectateurs, voire une peur qui, elle, se lisait sur certains visages. Ce choc aurait marqué l'avènement d'un art qui se positionne au cœur de l'imaginaire collectif, même dans le contexte actuel de bombardement d'images en mouvement.

Il existe une approche méthodologique, de plus en plus connue, qui s'intéresse au rapport entre les arts et les médias. Cette approche se nomme *l'intermédialité*. Elle est l'étude par excellence de la relation entre deux ou plusieurs éléments médiatiques ou artistiques hétérogènes, alliés dans une même création. La littérature moderne est truffée de références au cinéma. Elle n'a pas fait qu'observer à distance l'apparition du cinéma, elle lui a fait une place dans son bassin d'histoires. Certains auteurs ont fait du cinéma le cœur de leur écriture en écrivant des ciné-romans ou des scénarios fictifs. Même si l'on

¹ Les Frères Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, Paris, Société Lumière, 1895.

s'accorde généralement pour dire que le cinéma a influencé la littérature moderne et contemporaine, encore faut-il savoir comment repérer les traces de cette influence. Pour répondre à cette question, nous nous sommes tournée vers un auteur français, Pascal Quignard, afin d'observer comment il intègre ce que nous désignerons au cours de cette étude par une « esthétique filmique » dans son roman *Tous les matins du monde*². C'est ce qui nous permettra d'analyser et, accessoirement, de mieux comprendre les relations entre le cinéma et la littérature d'un point de vue poétique et esthétique.

Il est vrai que Quignard est reconnu par la critique comme un écrivain « musical », qui laisse pénétrer le rythme dans ses textes pour ne faire rien de moins qu'une œuvre non pas musicale, mais littéraire. Or, ce qui nous intéresse ici n'est pas tant cet aspect de l'œuvre de Quignard que ce que nous nommerons une « esthétique filmique », soit l'interrelation entre le cinéma et la littérature dans certains de ses récits. Il faudra entendre l'esthétique filmique comme une qualité qui laisse des *traces* dans l'écriture sans pour autant être le thème fondamental de l'œuvre.

Pascal Quignard est un auteur prolifique : il a écrit plusieurs essais et romans depuis 1969. Il suscite le regard critique des chercheurs en littérature dont certains, particulièrement productifs tels Chantal Lapeyre-Desmaison, Adriano Marchetti, Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard, qui ont publié des ouvrages majeurs qui permettent aux lecteurs ou critiques d'aspirer à une certaine connaissance de l'œuvre, voire peut-être aussi à une plus grande connaissance de l'homme de lettres. Son œuvre est vaste, difficile à classer tant elle est touffue, riche en connaissances, comme en

² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1991.

témoigne le titre de ces ouvrages critiques: *Pascal Quignard, figure d'un lettré*³ et *Mémoire de l'origine*⁴. Pourtant, si l'œuvre littéraire de Quignard suscite l'intérêt, l'homme, lui, se fait plus discret. Lapeyre-Desmaison intitule ainsi son entretien avec Quignard (un ouvrage magnifique qui permet d'accéder un tant soit peu à l'écrivain) : *Pascal Quignard le solitaire*. S'il est lettré, c'est peut-être parce qu'il médite, écrit et étudie loin de la vie urbaine depuis déjà plusieurs années.

Lapeyre-Desmaison pose ces deux questions à Quignard :

- Où êtes-vous né? Quand êtes-vous né?
- Je suis né en Normandie, à Verneuil-sur-Avre, dans l'Eure, le 23 avril 1948, à 11 heures du matin. [...] Ce n'était qu'un bras, non pas de l'Avre, qui entourait la petite ville, mais un bras dérivé, lointain, de l'Iton. Mes parents étaient tous les deux des professeurs de lettres classiques. J'étais le troisième. Je suis le cadet de quatre enfants. Mon père appartenait à une famille d'organistes qui avait exercé durant plusieurs siècles dans le Wurtemberg, en Alsace, en Anjou, à Versailles et aux États-Unis. Ma mère descendait d'une famille de professeurs de Sorbonne et avait passé son enfance à Boston⁵.

Littérature et musique : deux arts qui ont bercé la jeunesse de l'écrivain. La formation musicale était au cœur de son enfance; il affirme même avoir eu une telle soif d'apprendre tous les instruments qu'il la compare à l'époque où il était fumeur et qu'il désirait fumer toutes les sortes de cigares et cigarettes disponibles sur le marché. Piano, orgue, harmonium, violoncelle sont des instruments qu'il pratiquait alors. Pourquoi n'est-il pas devenu musicien ou compositeur, lui demande Lapeyre-Desmaison : « J'ai beaucoup composé adolescent. Je suivais des cours d'harmonie à côté des cours de piano et des cours de violon. J'ai tout brûlé presque aussitôt et, croyez-moi, cela vaut mieux pour nous deux. » (*Pascal Quignard le solitaire*, p.43) Il n'a pas choisi la voie de musicien, comme l'aurait souhaité sa famille. Il avoue même préférer lire les partitions : « J'écoute

³ Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard, *Pascal Quignard, figure d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.

⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, Paris, Galilée, 2006.

⁵ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006. Nous renverrons dorénavant à cet ouvrage par le titre, mentionné dans le corps du texte entre parenthèses.

mieux en lisant. J'ai lu l'ancienne musique baroque quand elle n'était pas jouée. C'est comme pour les livres. J'entends vraiment mieux en lisant qu'en proférant le texte, qu'en gueulant comme le préconisait Gustave Flaubert. » (*Ibidem*, p.43) Cette qualité qu'a Quignard d'entendre avec les yeux se fait aussi ressentir dans ses textes, car il sait comment ouvrir nos oreilles de lecteur et nous faire entendre la partition, au sens quasi littéral, qui accompagne son texte. Il a la capacité de mettre les sons au premier plan, de faire en sorte que nous puissions les *entendre* sans avoir à *dire* le texte.

Adulte, Quignard a travaillé aux Éditions Gallimard. Il raconte, dans son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, comment il a un jour décidé d'envoyer son essai sur l'amour à partir de la *Délie* de Maurice Scève : « C'est Louis-René des Forêts qui me répond, dans la petite enveloppe rouge et blanche des éditions. J'ai conservé cette lettre qui m'a empli de bonheur. Il m'entraîna alors, dès l'hiver 1968, dans l'aventure de la revue *L'Éphémère...* » (*Pascal Quignard le solitaire*, p.29) Il a travaillé dans le domaine de l'édition jusqu'en 1994, année où il a tiré sa révérence non seulement de toutes ses fonctions éditoriales, mais aussi de toutes les autres activités auxquelles il prenait part. Il s'est ensuite retiré pour lire et écrire; il n'a donc plus d'autre « ressources que [ses] livres » (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 36), comme il se plaît à le dire. Comme le personnage de son roman *Tous les matins du monde*, Sainte Colombe, Quignard préfère travailler en campagne, loin du tumulte urbain et il explique ce choix, en quelque sorte, lorsqu'il confie à Lapeyre-Desmaison qu'il ne croit pas être un poète :

Vous me demandez pourquoi je refuse, je décline cette si honorable identité? Je pense que c'est parce que je redoute toute identité dont le piège se refermerait sur moi. J'ai trop connu cela quand je travaillais comme salarié. Je me sens mal à l'aise dans une pose. Je me sens mal à l'aise parce que je crains tout enrôlement social. Pourquoi pas chaman? Pourquoi pas rhéteur? Ce ne serait pas plus faux. Même chose pour latiniste, dix-septième? Ce ne serait pas plus faux. [...] Ce qui me gêne c'est la pose. En fait c'est la pose qui est fautive. [...] Tout pouvoir et tout état de fait divisent pour régner et vous vous retrouvez employé, fonctionnant, fonctionnaire, engagé, officier. Dans la poésie ce

n'est pas la chose qui me gêne, mais la sujétion ou l'office que cela entraîne. (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 55)

Il déteste la pose, c'est pourquoi il préfère se retirer chez lui, parmi ses livres et ses manuscrits, tout comme son personnage, qui refuse de jouer de la viole à la cour pour le roi et qui préfère jouer dans sa petite cabane de bois, en campagne. Il ajoute même : « Je suis un intellectuel qui aime lire dans son coin. J'étais ainsi. Je suis ainsi. Je serai ainsi. Toute ma joie est là. » (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 67) S'il y a une pose qu'il accepte, c'est bien celle de lecteur, c'est pourquoi ce lecteur occupe aussi une grande place dans la conception de ses œuvres. Il écrit pour un lecteur intellectuel, qui doit travailler ses textes pour embrasser tout leur potentiel. Quignard va même jusqu'à ne pas être joignable dans la vie de tous les jours afin de se retirer complètement dans son art, c'est pourquoi l'entretien avec Lapeyre-Desmaison est si précieux :

Je ne prends plus le téléphone. Je n'ai plus de fax. J'ai renoncé il y a plusieurs années à l'e-mail que m'avait installé à la maison un ami chinois pour tromper la censure. [...] C'est si étrange : les lettres par la poste restent plus sûres et surtout plus secrètes, pour peu qu'elles soient distribuées. Cela me convient très bien. [...] Bref on ne me sonne plus. C'est un plaisir extraordinaire. Je n'ai plus aucune position sociale, je n'appartiens plus à aucun groupe, aucune secte, aucune religion, aucun club, je n'ai aucun salaire à défendre à partir de quoi on puisse me faire chanter. (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 68-69)

Solitaire, Quignard continue cependant de nous offrir des textes magnifiques, dont un que nous nous proposons d'étudier principalement, soit *Tous les matins du monde*⁶, et un autre que nous évoquerons, *Terrasse à Rome*⁷.

Pourquoi choisir ces deux œuvres plutôt que d'autres? Il est à noter que notre étude se consacre quasi uniquement à *Tous les matins du monde* et qu'elle aborde *Terrasse à Rome* de manière très ponctuelle, même si cette œuvre mériterait une attention aussi minutieuse que la première. Nous avons choisi d'arrêter notre sélection

⁶ Pascal Quignard, *loc. cit.*

⁷ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2000.

principalement sur ce premier titre parce qu'il est le premier à avoir suscité l'intuition d'une « esthétique filmique », intuition que nous avons renouvelée lors de nos lectures de quelques autres romans tels que *L'occupation américaine* et *Villa Amalia*, publiés respectivement en 1994 et 2006 chez Gallimard. *Tous les matins du monde* est chronologiquement le premier texte qui nous donne cette sensation filmique, d'autant plus qu'il a été adapté au cinéma, c'est pourquoi nous avons retenu ce roman plutôt que les autres, même si *L'occupation américaine* a été également adapté par Alain Corneau. Nous sommes consciente que cette recherche se borne principalement à un seul texte de Quignard, sachant qu'il serait possible d'étendre cette recherche à plus d'une œuvre de cet auteur français, voire même à d'autres auteurs tels Georges Perec ou un auteur italien, Alessandro Baricco qui, eux aussi, nous ont donné cette impression de la présence vive du filmique en littérature. C'est toutefois *Tous les matins du monde* qui nous a semblé être le roman idéal, pour les besoins de notre étude dans la mesure où il présente un potentiel filmique particulièrement riche.

Un court résumé de *Tous les matins du monde* s'impose afin de bien comprendre les passages qui seront mis de l'avant dans l'analyse. D'abord, Sainte Colombe, musicien, père de famille, veuf et solitaire. Il vit à la campagne, joue de la viole et l'enseigne à ses deux filles, Madeleine et Toinette. Le roman débute au printemps 1650, en banlieue de Paris. Sainte Colombe reçoit une invitation pour jouer à la cour, en tant que *musicqueur du roy*, mais comme il déteste la vie mondaine, il refuse d'aller pirouetter devant le roi. Suite à ce refus, un jeune musicien, nommé Marin Marais, entre en scène. Il désire devenir l'élève de Monsieur de Sainte Colombe. Il est jeune, mais sa voix s'est *brisée* et comme il ne peut plus chanter pour le roi, il a décidé de devenir

musicien et de jouer de la viole, cet instrument qui se rapproche le plus de toutes *les inflexions de la voix humaine*. Marais devient l'élève de Monsieur de Sainte Colombe; il batifole d'ailleurs avec ses filles. Son maître croit qu'il est un *petit* musicien, qu'il ne deviendra jamais un vrai musicien s'il continue à vouloir jouer pour le roi. C'est à partir de ce conflit entre les deux hommes, représentant deux générations et deux mentalités différentes, que se joue le roman de Quignard. Opposés, les deux hommes tenteront tout de même une première leçon.

Pour ce qui est de *Terrasse à Rome*, Quignard nous raconte l'histoire d'un graveur à l'eau-forte, Meaume, qui se voit obligé de renoncer à l'amour de sa belle Nanni après avoir été brûlé au visage par le fiancé de celle-ci. Le narrateur nous offre quelques gravures dans de courts chapitres qui se succèdent afin de nous présenter l'œuvre de cet aquafortiste ainsi que son errance dans plusieurs villes européennes. Quignard raconte l'histoire de Meaume comme s'il s'agissait de la biographie d'un personnage réel, car il parsème son texte de références historiques. C'est achronologiquement que le narrateur passe d'un épisode à l'autre de l'histoire de la vie du graveur et qu'il entrecoupe les événements par des descriptions de gravures de l'artiste. Meaume meurt enfin en ayant appris l'existence d'un fils inconnu, celui qu'il a fait dans le péché avec Nanni. Il s'éteint en présence de Marie, la femme qui l'a accompagné à titre de maîtresse le reste de sa vie. Ce roman est plus près de la peinture que du cinéma, même si certains passages semblent relever de cette esthétique que nous tenterons de définir.

Rien, a priori, n'engage le lecteur sur une lecture filmique de l'œuvre de Quignard, *Tous les matins du monde*, sinon l'adaptation au cinéma par Alain Corneau,

ainsi qu'une visualité cinématique remarquable. À partir de là, nous croyons qu'il y a lieu d'aller voir ce qui réveille, dans le roman, une sensibilité cinématographique chez le lecteur. C'est d'abord la question de savoir comment un texte donne l'idée à un cinéaste d'en tirer un film qui nous a poussée à aller plus loin et à nous demander si la visualité très présente dans le roman ne doit pas être comprise comme un indice d'une esthétique filmique à l'œuvre. Notre idée de base était de comparer le roman à son adaptation mais, pour ne pas limiter l'étude à de simples observations ou comparaisons, nous avons écarté le film pour voir comment le texte fonctionne seul, comment il donne une *impression filmique* au lecteur, sans que l'existence du film vienne confirmer ou concrétiser quoi que ce soit. C'est pourquoi d'ailleurs nous avons décidé de nous tourner vers le champ des études intermédiaires, afin de voir ce qui se trame dans le roman plutôt qu'à l'extérieur de celui-ci. Court, ce texte se distingue du *Salon de Wurtemberg* et des *Escaliers de Chambord*, publiés respectivement en 1986 et 1989. *Tous les matins du monde* rompt avec l'esthétique des romans précédents qui ont fait connaître Quignard. Même s'il conserve le thème musical cher à l'auteur, ce roman apporte un éclairage différent sur l'œuvre et, plus largement, sur l'esthétique des œuvres romanesques de cet écrivain.

Séquence 1 :
L'arrivée du cinéma chez le lecteur

Soudain, il y a moins d'un siècle, des sociétés entières demandèrent à leurs membres de consentir à l'obscurité en plein jour. Des femmes et des hommes sans nombre se mirent à faire des queues sur le trottoir dans le dessein de mettre leur corps immobile dans une salle artificiellement noire pour faire défiler des images...

Pascal Quignard, Pascal Quignard le solitaire, p. 197.

Il existe déjà, dans la littérature contemporaine, des indices qui permettent de repérer la présence du cinéma dans le texte. Il suffit de mentionner le cas des cinéromans ou du marché de la novellisation (voire la publication de scénario) pour comprendre que la littérature a utilisé le cinéma pour diversifier ses genres. C'est d'ailleurs le propos de Jan Baetens, dans un article publié dans un numéro spécial de la revue *Fabula LHT*⁸. Il mentionne le mélange qui se produit aujourd'hui entre les médias:

De plus en plus, on a l'impression que toutes les pratiques artistiques se mélangent et qu'on évolue rapidement vers une structure à la fois, et paradoxalement peut-être, *hybride* et *globalisée*. Hybride, puisque les frontières entre les arts, les médias, les genres, les registres se brouillent. Globalisée, puisque toutes ces formes sont maintenant prises en charge par un système unique, celui de l'infrastructure numérique permettant la production, l'enregistrement, l'archivage, la circulation et enfin la transformation des signes⁹.

Cette *pluralisation* des médias se joue également entre les arts. Pensons au rapport entre littérature et peinture, entre musique et littérature, etc. Dans le cas qui nous occupe, comment repérer la présence du cinéma en littérature? Cette question trouve d'abord quelques réponses chez des critiques tels Audrey Vermetten, Irina O. Rajewski et Jeanne-Marie Clerc. Ces critiques ont un point commun dans leur approche

⁸ Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), no 2, 1^{er} décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>

⁹ *Ibid*, p. 1.

méthodologique de l'étude de l'intermédialité et des liens entre les arts. Elles s'intéressent toutes trois aux indices, aux traces d'autres arts que l'on retrouve dans le texte. Ces indices sont de plusieurs ordres. Il y a des indices explicites au sein même de l'œuvre, des indices implicites et des indices paratextuels, puisés dans le co-texte du roman. Il y a cependant une autre dimension à ajouter, soit celle des compétences du lecteur qui, lui, surtout dans le cas des indices implicites, doit posséder les connaissances requises, ou, du moins effectuer une lecture plus lente et approfondie, pour repérer ces indices dans le texte. À la manière des références intertextuelles, si le lecteur n'est pas compétent, il peut très bien lire l'œuvre, la comprendre, sans nécessairement en embrasser tout le potentiel. Nous utiliserons donc, en trame de fond, l'étude d'Umberto Eco, *Lector in fabula*¹⁰. Cette étude permet de bien cerner le rôle du lecteur et celui de l'écrivain, dans le processus de lecture et de compréhension d'un texte narratif.

Eco étudie les stratégies utilisées par l'écrivain qui permettent d'orienter la lecture, mais aussi il introduit la notion de *Lecteur Modèle*. Ce *Lecteur Modèle* est impliqué dans le texte dans le but d'orienter la compréhension et l'interprétation de l'œuvre. Eco étudie aussi, et surtout, le rôle effectif du lecteur. Ce dernier possède ce qu'Eco nomme *une encyclopédie* de connaissances générales, qui lui permet de comprendre le sens du texte qu'il lit :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis, et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être

¹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche (essais) », 1985 [1979].

interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (*Lector in Fabula*, p.63-64)

Évidemment, plus les compétences encyclopédiques du lecteur sont grandes, plus ce dernier peut embrasser tout le sens que l'écrivain a prévu. Il peut même advenir que le lecteur y voie un sens nouveau, justifiable par les données du texte, sans que ce sens ait été nécessairement *prévu* par l'auteur. Bref, la théorie de la lecture d'Umberto Eco nous offre des bases pour mieux comprendre le rôle du lecteur et de l'écrivain dans la conception d'un texte et dans sa réception. L'auteur met en place des stratégies et c'est au lecteur qu'incombe le rôle de les déchiffrer, de les interpréter en fonction de son champ de connaissance. Ce qui nous sera utile, dans ces notions, réside dans le fait que l'encyclopédie du lecteur joue un rôle important dans la lecture d'une œuvre. Dans le cas du lecteur de Quignard, ce dernier peut facilement lire l'œuvre littéraire sans avoir recours à ses connaissances cinématographiques. Par contre, si le lecteur possède ces connaissances et les met en rapport avec les romans de Quignard, il se rendra compte, et c'est ce que nous tenterons de démontrer, que l'œuvre de Quignard autorise également cette lecture. Si l'œuvre de Quignard autorise cette lecture, la question qui se pose maintenant est de savoir *quelle est la valeur d'une telle lecture?* Nous croyons pour le moment qu'elle nous permettra une nouvelle interprétation de l'œuvre de Quignard. Ce regard nouveau, sous l'angle d'une esthétique filmique, permettra de découvrir une marque cinématographique qui n'aurait pas été perceptible autrement ou qui ne l'aurait été que partiellement. Le recours à l'intermédialité nous permettra donc de redécouvrir l'*écriture* de Quignard.

Certaines revues se consacrent d'ailleurs entièrement à l'intermédialité, comme c'est le cas avec la revue *Intermédialité*, qui reprend cet angle d'approche dans chacun

de ses numéros. Il y a aussi un numéro de la revue *Fabula LHT* consacré uniquement aux rapports entre littérature et cinéma. Les auteurs de ce numéro retournent la question de l'intermédialité et de l'adaptation pour penser autrement le rapport entre ces deux arts. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait entre autres des chercheurs comme Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Jeanne-Marie Clerc, Audrey Vermetten et Irina O. Rajewsky. Ces critiques ont tenté de penser le rapport entre ces deux arts non pas comme une simple reprise, mais comme une intégration de l'un par l'autre, comme une forme de « digestion » d'un art par un autre.

Audrey Vermetten a abordé le rapport entre la littérature et le cinéma en étudiant le roman de Malcom Lowry, *Au-dessous du volcan*¹¹. Dans *Un tropisme cinématographique*¹², Vermetten énonce les bases d'une définition de « l'esthétique filmique » en littérature. Elle explique qu'il existe des indices paratextuels, soit des signes qui permettent de créer un pacte de communication avec le lecteur et, ainsi, lui indiquent que ses compétences de spectateur de cinéma l'aideront à lire l'œuvre littéraire. Ces indices sont puisés dans le co-texte du roman. Le co-texte correspond à tout ce qui concerne ou accompagne le texte : préface, entretiens avec l'auteur, études de l'œuvre et, dans le cas des adaptations, films tirés du roman. Le co-texte est donc tout ce qui touche le texte, en dehors de celui-ci. Chez Vermetten, le roman sur lequel elle s'appuie a fait l'objet d'une adaptation cinématographique, ce qui correspond à un co-texte du roman.

Pour revenir à l'idée des indices, nous commencerons avec l'étude des indices paratextuels. Il faut garder en tête que dans le cas de Quignard, ces indices touchent

¹¹ Malcom Lowry, *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959.

¹² Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, nov. 2005, p. 491-508.

essentiellement le fait que les romans *Tous les matins du monde* et *L'occupation américaine* ont été adaptés à l'écran par Alain Corneau. Sans que Quignard ait participé à la réalisation de ces films, le fait qu'ils aient été adaptés à l'écran suffit pour indiquer qu'il y a, au sein de ces romans, une éventuelle potentialité filmique. À lui seul, cet indice est insuffisant, puisque cette « potentialité filmique » peut être ajoutée au cours du processus d'adaptation et de réalisation du film.

Qu'entendons-nous par contre par *potentialité filmique*? D'abord, le terme de potentialité signifie que quelque chose *existe en puissance* dans le texte, mais est-ce quelque chose de filmique ou de cinématographique? Quelle distinction faire entre les deux termes? C'est ce sur quoi Christian Metz se penche entre autres dans son texte *Langage et cinéma*¹³ :

On appellera donc *filmiques* tous les traits qui apparaissent dans les films (c'est-à-dire dans les messages du cinéma), qu'ils soient ou non spécifiques de ce moyen d'expression, et quelle que soit l'idée que l'on se fait de cette spécificité ou de son absence. On désignera comme *cinématographique* certains des faits filmiques : ceux qui sont supposés entrer (ou que l'on a l'intention de faire entrer) dans l'un ou dans l'autre des codes spécifiques du cinéma. Le cinématographique n'est qu'une partie du filmique : certains phénomènes sont filmiques et cinématographiques, d'autres sont filmiques sans être cinématographiques. (*Langage et cinéma*, p. 34)

À cette première définition, il ajoute que le *filmique* n'est pas la salle de projection, les recettes d'un film ou encore l'étude de son influence sur la société, c'est plutôt « ce qui appartient au discours signifiant (au message) qu'est le film comme déroulement perçu et comme objet langagier (mais que n'est pas *film*, rappelons-le, en tant que bande souple enroulée dans une boîte ronde). » (*Langage et cinéma*, p. 34) Le *filmique* se concentre donc sur l'objet perçu par le spectateur, sur le *message* tandis que le *cinématographique* est plus vaste et *englobe* le filmique : « le cinéma n'est pas seulement le film, c'est aussi ce qui vient avant lui (production et technologie), après lui

¹³ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971.

(audience et influence), à côté de lui (fonctionnement de la salle de projection). » (*Langage et cinéma*, p. 34) Ajoutons un dernier élément pour définir le *filmique*, soit qu'il traite les films comme des « *textes*, comme des unités de discours, en s'obligeant par là à rechercher les différents *systèmes* (qu'ils soient ou non des codes) qui viennent informer ces textes et s'impliciter en eux. » (*Langage et cinéma*, p. 14). Metz explique ainsi que le filmique touche le contenu du film ainsi que sa forme. Si nous revenons maintenant à la définition de *potentialité filmique*, nous pouvons dire que cette *existence en puissance*, cette potentialité, est *filmique*, puisque nous nous intéresserons plus à l'inscription de ce qui *est film* dans le texte et non à ce qui concerne le contexte de l'appareil cinéma. Par contre, nous nous intéresserons également au *cinématographique*, lorsque nous parlerons de montage et ces deux éléments liés nous permettront de voir comment se produit cet effet-cinéma chez Quignard.

Dans son entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard parle de l'adaptation au cinéma de ses romans en ces termes :

- Qu'avez-vous pensé des films tirés de vos œuvres ? – Il ne faut pas m'en vouloir si votre question reste sans réponse. Ce que je pense des films qui ont été tirés des histoires que j'ai écrites entre aussitôt dans le domaine privé en ce sens que, à mon avis, on ne doit pas dire ce qu'on a pensé des choses que de toute façon on a décidé d'assumer¹⁴.

Lapeyre-Desmaison relance pourtant Quignard afin d'en savoir un peu plus sur sa participation aux films *Tous les matins du monde* et *Le nouveau monde* (tiré du roman *L'occupation américaine*) :

Quels souvenirs gardez-vous de cette participation ? – Hélas aucun. Je n'ai jamais été invité à voir les cinéastes filmer les adaptations qui avaient été tirées de mes romans. Je n'ai jamais été invité à voir les scènes se tourner. Je n'ai jamais été invité à voir les rushes ni à donner mon sentiment, Je n'ai jamais été invité à entendre les comédiens dire les dialogues, à voir s'ils sonnaient juste ou faux, à les remanier quand ils ne parvenaient pas à les exprimer ou à les comprendre. Je n'ai jamais été invité à voir les acteurs s'habiller, jouer, s'arrêter de jouer. Je n'ai jamais été convié à participer au montage. Tout cela m'aurait enchanté. (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 196-197)

¹⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006, p. 196.

Bien que Quignard ait permis à Alain Corneau de tourner deux films à partir de ses romans, cette citation montre l'intérêt bien réel de l'auteur pour le cinéma, mais, encore plus, pour le cinéma « en train de se faire » et la réécriture qu'il permet.

Cette réponse de Quignard à Lapeyre-Desmaison est un élément paratextuel non négligeable, à quoi s'ajoute l'intérêt de l'auteur pour le cinéma :

Dès l'enfance, dès le lycée du Havre, j'ai été un passionné de ciné-club. Au lycée de Sèvres de même. Pour rien au monde je n'aurais manqué une séance. Le philosophe Jean-Luc Marion peut en témoigner. *Sur le cinéma, je pense que c'est un art, un vrai art, c'est-à-dire un art, Dieu merci, impur. Et que cet art est un des plus proches de la source. Le film est plus proche du rêve. Le roman n'est proche que du récit du rêve.* (Pascal Quignard *le solitaire*, p. 197-198)

Cette passion pour le cinéma est une chose, mais ce qui ressort de son entretien avec Lapeyre-Desmaison est sa connaissance de cet art et la réflexion qui l'accompagne. Quignard réfléchit le travail de l'art cinématographique avec (ou en opposition avec) celui de la littérature. Un point les unit : le rêve, ou du moins son récit. Et si ce récit du rêve, voire de l'imaginaire, du roman, suivant la logique de Quignard, permettait parfois de mettre en évidence le cinéma par des éléments formels? Si le cinéma est plus proche du rêve et que la littérature se rapproche de son récit, l'écriture permet une distance et une organisation, une mise en évidence de la forme. C'est du moins sur une telle logique de mise en évidence d'une forme, ici filmique, que nous tenterons de mettre à l'épreuve l'hypothèse suivant laquelle le roman peut reprendre l'esthétique et la forme du cinéma dans son propre texte. Sans avoir élaboré une quelconque théorie du cinéma, Quignard ajoute ceci, qui dénote plus qu'un simple intérêt pour cet art :

Y a-t-il un lien de nature entre cinéma (que Badiou définit par exemple comme un art impur) et roman? – Non. Franchement pas. Je ne crois pas qu'il y ait un lien d'inhérence. Ce n'est d'ailleurs pas au détriment du cinéma. Je crois qu'il y a un lien direct entre

vision onirique et cinéma. Soudain, il y a moins d'un siècle, des sociétés entières demandèrent à leurs membres de consentir à l'obscurité en plein jour. Des femmes et des hommes sans nombre se mirent à faire des queues sur le trottoir dans le dessein de mettre leur corps immobile dans une salle artificiellement noire pour faire défiler des images... Là est le lien. Bien sûr il est vrai que l'hallucination, les scènes, le montage... tout ceci appartient aussi au roman mais cela lui appartient à partir de l'infiltration interne du langage. (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 197)

C'est cette infiltration interne, cette manipulation, consciente ou non, du langage qui pourrait donc permettre à Quignard de faire en sorte que « l'hallucination, les scènes, le montage... » fassent partie de sa littérature, en utilisant le caractère évocateur du langage. Sans jeter de la poudre aux yeux, Quignard ne fait pas qu'avoir une opinion sur le cinéma et son rapport à la littérature. Il travaille l'interrelation de ces deux arts au sein même de ses romans.

La littérature n'est pourtant pas, comme le cinéma, un art immédiatement visuel. C'est plutôt une vision seconde, une vision qui est actualisée par le lecteur. Une fois cette virtualité actualisée, il est possible de parler de *visualité*. Cette visualité est provoquée par la lecture du texte et fascine, voire obnubile le lecteur (spectateur) du vingt et unième siècle. Ce monde de l'image dans lequel nous vivons actuellement laisse des traces dans les mémoires, mais aussi dans l'imaginaire de certains écrivains contemporains, que cela soit conscient ou non. Bien que les études sur l'intermédialité se soient penchées sur les transferts entre la littérature et le cinéma, le champ d'étude reste vaste et beaucoup de questions sont encore à résoudre. Ce qui a surtout retenu la critique au cours des vingt-cinq dernières années est précisément la question de l'adaptation cinématographique, des romans qui sont *traduits* à l'écran par le biais d'une *interprétation* de l'œuvre. L'approche intermédiaire abonde tant dans le domaine littéraire que dans le domaine cinématographique (entre autres disciplines artistiques) et

répond à ce que le phénomène de l'adaptation a créé depuis l'avènement du cinéma, soit au fait que la littérature sert bien souvent de réservoir d'histoire pour le cinéma.

Vermetten montre aussi qu'en dehors des indices paratextuels, le cinéma passe par des indices explicites dans le texte. Elle parle entre autres du contexte diégétique du roman qui inclut des personnages qui touchent de près ou de loin au cinéma, des personnages qui parlent de cet art comme, par exemple, un réalisateur. Ce réalisateur est au centre de l'histoire et donne un indice explicite au lecteur qui, lui, entrevoit la possibilité d'une lecture influencée par le cinéma. Dans *Tous les matins du monde*, aucun personnage ne parle de manière explicite du cinéma, de sa technique ou d'un film en particulier. L'action se passe au XVII^e siècle et le narrateur ne fait aucune allusion à l'époque moderne. La question qui se pose alors est : sur quels indices, en dehors des indices paratextuels, nous basons-nous pour parler d'esthétique filmique chez cet auteur? Vermetten apporte une partie de la réponse en parlant de ce qu'elle perçoit dans le roman de Lowry, soit un « effet-cinéma », effet que nous croyons aussi percevoir chez Quignard. Elle introduit ainsi le terme « d'esthétique filmique » dans la critique littéraire. Son article permet donc de poser les bases d'une définition de ce type d'esthétique.

L'effet-cinéma, selon Vermetten, passe par les descriptions, par le contexte diégétique du roman et les indices puisés dans le co-texte. Elle explique également que le lecteur doit, pour lire le roman, « activer les compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film¹⁵ » et que ces compétences sont activées grâce à un pacte de lecture proposé par le romancier. Ce pacte implique la reconnaissance d'un « tropisme », déclenché par des indices lors de la lecture du roman.

¹⁵ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique », *loc. cit.*, p. 492.

Le roman de Lowry, tout comme ceux de Quignard, reste un roman et n'a pas pour seule caractéristique de faire appel au cinéma. C'est ce que Vermetten note lorsqu'elle précise que tous les passages narratifs ne permettent pas de repérer un effet cinématographique. Ce sont seulement les passages qui engendrent un *effet-cinéma* qui se démarquent par « leur côté insolite, étonnant [...] de sorte qu'ils se détachent du contexte narratif et, pour ainsi dire, sautent aux yeux : en eux, le texte prend un caractère proprement spectaculaire¹⁶ ». Nous pouvons retenir de cette précision le côté étonnant des passages cinématographiques.

Le tropisme cinématographique est précisément ce qui permet de créer un pacte avec le lecteur, pacte qui l'incite à lire le roman *avec* le cinéma :

... on considérera que relèvent d'un tel mouvement les passages du texte qui amènent l'attention du lecteur à se tourner vers l'esthétique filmique. Ledit lecteur doit, pour construire une représentation dotée de signification de certains segments romanesques, activer les compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film. Seconde hypothèse : le pacte de communication proposé par le romancier [...] implique la reconnaissance de ce tropisme, dont les manifestations localisées sont mises en évidence par des signaux discrets (ténus mais isolables)¹⁷.

Le terme de « tropisme » provient de Nathalie Sarraute. Pour comprendre comment Vermetten a repris la notion de *tropisme*, en voici d'abord la définition, élaborée par Sarraute dans sa préface à *L'ère du soupçon* :

J'ai commencé à écrire *Tropismes* en 1932. Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie. Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance. Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence¹⁸.

¹⁶ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique », *loc. cit.*, p.494.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Nathalie Sarraute, « Préface », *L'ère du soupçon*, dans *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1553-1554.

Quel lien doit-on établir entre ces deux approches du *tropisme*? La première est reliée à la notion de cinéma et la seconde, à la notion d'infra-conscience, d'impression, de sentiment vague et de mouvement. C'est bien de cette dernière caractéristique, celle du mouvement dont il est question chez Vermetten. L'une des caractéristiques de ce mouvement est qu'il est très rapide et qu'il nécessite une attention particulière pour être perçu. L'exemple que l'on retrouve est celui des fleurs qui, comme le tournesol, se tournent vers le soleil au cours d'une journée¹⁹. Le *tropisme cinématographique* est un mouvement qui attire l'attention du lecteur vers quelque chose dans le texte, dans ce cas, vers une esthétique filmique. Sarraute ajoute par contre ceci à sa description des *tropismes* :

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi²⁰.

Le tropisme passe donc par des images qui ralentissent une sensation, un mouvement déployé dans un texte pour que le lecteur en prenne conscience. Sarraute compare le tropisme à un film au ralenti, comme si la littérature avait ce pouvoir d'arrêt sur image que l'on croirait au premier abord spécifique à la technique cinématographique, ou attribuable uniquement aux mouvements de caméra et à la grammaire du montage. Le tropisme est un indice donné au lecteur que quelque chose se passe ou s'est produit, qu'il y a un mouvement, une sensation à percevoir dans le texte, et c'est de cette

¹⁹ Dans le cas des fleurs, le caractère perceptible du mouvement vient de la lenteur et non de la vitesse.

²⁰ Nathalie Sarraute, « Préface », *op. cit.*, p. 1553.

définition dont Vermetten semble se rapprocher le plus. Cet indice invite le lecteur et lui signale qu'il doit faire appel à des compétences non littéraires pour comprendre le texte qui se trouve sous ses yeux. Comme dans le cas du tropisme sarrautien, le lecteur n'a pas forcément conscience des tropismes au moment où il reconstruit le mouvement créé dans le texte. C'est au critique de ralentir la lecture, de pointer les indices qui, placés aux côtés des renvois paratextuels explicites, évoquent ou impliquent une mémoire cinématographique. Cette mémoire cinématographique peut être actualisée par le lecteur d'une manière consciente ou non. Selon Vermetten, pour parler d'esthétique filmique, il faut en effet regrouper et analyser l'ensemble de ces éléments afin de justifier l'implication du cinéma dans le texte. Le contrat dont parle Vermetten dépend de ce réseau, des indices paratextuels, directs ou indirects, de la notion de tropisme, mais aussi de certains éléments qui se repèrent dans la forme du texte.

C'est ici qu'entre en scène la description. Elle fait partie intégrante de la spécificité de la littérature. Certes, on retrouve aussi des descriptions au cinéma – ce que nous étudierons dans l'un de nos chapitres en nous basant sur les théories de Jacques Aumont –, mais c'est entre autres dans les descriptions qu'on retrouve plusieurs indices de la visualité filmique dans l'art de Quignard. Vermetten explique, très brièvement, que certaines descriptions offrent une foule d'images en accéléré qui, malgré le rythme, s'arrêtent et se figent dans le temps, comme au cinéma. Voici l'exemple qu'elle donne à partir du roman de Lowry : « ...pensa-t-il, s'arrêtant au bord d'un trou profond, et puis son cœur et le monde s'arrêtèrent aussi; et le cheval à mi-saut au-dessus de la haie; le plongeur, le pendu et la guillotine dans leur chute; la balle du meurtrier, le souffle du canon en Espagne ou en Chine congelé dans les airs; le piston, la roue, tenant la

pose²¹ ». La visualité évoque ce que la critique cinématographique nomme « un arrêt sur image ». Il s'agit ici d'une métaphore visuelle. Dans cet exemple, la description, qui est une composante typiquement littéraire, à laquelle le cinéma a suppléé et joue un rôle différent de celui de la description traditionnelle.

Avant d'observer le fonctionnement de cette citation de plus près, il faut revenir sur une précision de Vermetten, qui soulève un point important en parlant de certaines figures de style littéraires qui, sans surprise, sont aussi fréquemment utilisées au cinéma. Parmi celles-ci, la métaphore et la diatypose ont été transformées par l'utilisation qu'en a fait le cinéma. Vermetten, pour montrer en quoi certaines descriptions font appel au cinéma mental du lecteur, parle de *diatypose*, soit :

... des images particulièrement frappantes jusque dans leur aspect fragmentaire, destinées à rendre sensible par approximation la signification de l'événement en train de se jouer. Ils relèvent donc, si l'on veut, d'un processus de métaphorisation – le discours, ici, rapproche des entités hétérogènes sur la base de prédicats qu'elles exemplifient de quelque manière –, mais témoigne d'une autonomie, d'un degré d'actualisation et d'une « figurativité » tout à fait exceptionnels pour des comparants voués en principe à se subordonner à leur comparé²².

Pour ce qui est de la métaphore, elle fait le lien entre ce procédé littéraire et celui, connu par les cinéphiles, de « métaphore non diégétique ». Ce type de métaphore filmique est employé dans les films d'Eisenstein : « Les métaphores non diégétiques donnent à voir des objets, des scènes, etc., qui n'entrent pas manifestement dans le cadre impliqué par l'action principale mais qui, juxtaposés à la représentation de celle-ci, en éclairent un des aspects²³ ». Cette figure de style, d'abord littéraire, a donc été reprise par le cinéma. Celui-ci ayant remanié la fonction littéraire de la métaphore pour lui donner une visualité cinématographique, il est possible de croire que le passage par le cinéma a

²¹ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique », *loc. cit.*, p.493.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

transformé, voire modifié la fonction de cette figure, ou du moins a permis de l'utiliser autrement dans le récit littéraire.

Revenons maintenant à ce passage métaphorique du roman de Lowry. Vermetten explique qu'il laisse suffisamment d'indices au lecteur pour qu'il fasse appel non pas à son encyclopédie littéraire pour le lire, mais plutôt à ses compétences filmiques. Ce qui *étonne* dans ce passage, pour reprendre l'expression de Vermetten, passe d'abord par le rythme, ensuite par le temps et le mouvement et, enfin, par le caractère éclectique de ce qui est décrit. Le rythme est ascendant lorsque le personnage s'arrête (« s'arrêtant au bord d'un trou profond, et puis son cœur et le monde s'arrêtèrent aussi...²⁴»), le mouvement est rapide, mais lent comparativement à ce qui est ensuite décrit comme une vision. Du cheval en allant jusqu'à la roue, la phrase même s'accélère et se ponctue de façon à ce que chaque élément de la description frappe, comme un montage rapide de diverses images. Mais le lecteur a-t-il l'impression qu'il s'agit d'une série de prises de vue photographiques ou bel et bien d'un mouvement de caméra? Le temps devient lui aussi mouvement, car la description semble faire un tour du monde en une minute. Le lecteur, d'abord dans l'espace temps du personnage, est ensuite transporté en Espagne, en Chine, puis on ne sait où. Ces flashes décrits vivement donnent l'impression d'un mouvement de caméra qui surplombe le monde en un instant, comme pour donner le sentiment d'un déroulement, comme si le personnage voyait le monde sous ses yeux en s'arrêtant devant le trou. Lowry choisit d'ailleurs les temps de verbe de sorte que le mouvement n'ait pas l'air d'une coupe dans le temps, mais d'un arrêt. Il n'écrit pas « arrêté au bord d'un trou » mais plutôt *s'arrêtant et tenant la pose*. Ses choix font en sorte que les efforts pour rester fixe avant de repartir dans le mouvement sont soulignés

²⁴ *Ibidem*.

par les choix des temps verbaux. Certains cinéastes comme Vertov ont établi leur style également dans des scansion d'une sorte de mouvement du monde qui passe par tout ce qui le relie, comme si un mouvement mécanique emportait tout (*le piston, la roue, tenant la pose.*) Ce mouvement du monde dans le texte passe par les scansion du *et, et puis* et du point-virgule, qui viennent rythmer ce mouvement de roue. Finalement, ce qui étonne et contribue au tropisme, c'est la diversité des éléments décrits. Par contre, ces éléments ont tous un point en commun : un arrêt précis et/ou brutal dans le temps. C'est le cheval qui déclenche la série d'images, associé ensuite sans logique autre que celle d'une succession rapide allant du plongeur au pendu jusqu'à la roue, qui rappelle et *boucle* le mouvement circulaire de la description. La roue semble même ramener la description du monde à son origine, à l'une des découvertes techniques majeures de l'Homme. La description est donc d'une importance capitale dans le contexte d'une esthétique filmique, puisque c'est par elle que passe la visualité filmique.

Ce qui ressort finalement chez Vermetten, c'est la reconnaissance d'un pacte de lecture. Pourtant, le type de pacte dont parle Vermetten n'est pas un pacte explicite, comme c'est le cas avec le pacte autobiographique de Lejeune²⁵. Le sien est moins explicite que dans l'autobiographie. Dans le cas de Lejeune, le pacte de lecture signale qu'une œuvre est autobiographique et il doit s'avouer directement dans le texte, d'une manière ouverte. Celui de Vermetten comporte quelques indices explicites, mais aussi des indices implicites. Étant donné qu'un tel pacte de lecture n'existe pas chez Quignard – en l'absence d'indices explicites, les indices implicites ne sont pas suffisants à eux seuls pour créer un pacte de lecture – une partie de notre approche mérite d'être revue du

²⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

point de vue de la lecture, de la réception, comme nous l'avons souligné un peu plus tôt lorsque nous avons évoqué les travaux d'Umberto Eco.

Irina O. Rajewski, dans un article²⁶ publié dans la revue *Intermédialités*, propose trois approches pour étudier l'intermédialité en littérature. Elle donne à ce terme trois sens distincts. Le premier est « medial transposition », le deuxième, « media combination » et le dernier, « intermedial references ». Les deux premiers sens ne nous concernent pas dans le cadre de cette étude. Par contre, le troisième sens donné à l'intermédialité mérite une attention particulière puisque cette approche concerne directement la nôtre. Dans sa définition de « intermedial references », Rajewski présente ainsi cette approche : « the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, *transposition d'art*, *ekphrasis*, references in film painting, or in painting photography, and so forth²⁷. ». Les *références intermédiales* sont décrites par Rajewsky comme étant des imitations de la technique du cinéma, comme les changements de plan, qui rappellent le montage cinématographique. Ces imitations font référence à un autre art, comme c'est aussi le cas, par exemple, des influences de la peinture ou de la photo sur la littérature.

Rajewsky utilise le concept connu en littérature *d'intertextualité* pour expliquer la notion de « référence intermédiaire ». Cette notion recoupe en fait deux opérations distinctes : l'évocation et l'imitation. Elle a recourt à un exemple, tiré cette fois du

²⁶ Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités, Remédier*, n° 6, automne 2005, p. 55.

²⁷ *Ibidem*, p.55: « l'évocation ou l'imitation de certaines techniques filmiques comme les zooms, les fondus, les fondus enchaînés et le montage. D'autres exemples comprennent ce qu'on appelle la musicalisation de la littérature, la transposition d'art, *l'ekphrasis*, les références à la peinture dans un film, ou à la photographie en peinture, etc. » (Notre traduction).

théâtre, pour illustrer la référence intermédiaire à la peinture. Une pièce de théâtre peut évoquer et imiter la peinture à partir d'un *tableau* de corps humains effectué sur scène :

... to give just an exemple, been realized in the dance theatre production *Körper (Bodies)* by Sasha Waltz (Berlin, 2000). At a certain point of the piece a huge picture-frame-like construction is erected on the stage, equipped with a transparent front and an opaque panel in the back. Stuck between the transparent front-pane and the back-panel and supporting themselves in the air by pressing their limbs against the two « walls », the dancers move very slowly, head up and head down, in every possible direction; seemingly weightless and as if freed from the necessity to touch ground. [...] this sequence as a whole inevitably reminds the viewer of a painting, maybe even more specifically of a mannerist one²⁸.

Ce tableau rappelle au premier abord la peinture, mais il transforme cet art en quelque chose d'autre. La danse devient peinture, la peinture devient danse et le mélange des deux n'est ni l'un ni l'autre, mais quelque chose qui va plus loin, qui réinvente les deux arts à la fois. C'est de cela dont il faut surtout se rappeler : le fait d'intégrer un autre art réinvente celui qui l'intègre et modifie la perception de celui qui est intégré. Ce qui capte enfin notre attention, dans la conception de Rajewsky, est le rapprochement méthodologique entre intermédialité et intertextualité – ce qui est désigné par Vermetten en termes d'indice devient chez Rajewsky une référence intermédiaire. Notre intérêt pour cette mise au point vient du fait que ces références n'impliquent pas forcément un pacte de lecture, ce pacte comprenant une part d'indices explicites. Par contre, malgré la précision des analyses de Vermetten et la notion même d'indice, cette dernière ne considère pas l'intermédialité comme une imitation, mais plutôt comme un signal tourné

²⁸ Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *loc. cit.*, p.57: « ...pour donner un exemple, qui a été réalisé dans le cadre de la production danse-théâtre *Körper* (des corps) de Sasha Waltz (Berlin, 2000). À un certain point, durant la pièce, une construction, une sorte de grosse « image-frame », est érigée sur la scène, formée d'une face transparente et d'un panneau opaque à l'arrière. Coincés entre l'avant-vitre transparente et le panneau arrière et se soutenant dans l'air en appuyant leurs membres contre les deux « murs », les danseurs se déplacent très lentement, tête en haut et tête en bas, dans toutes les directions possibles, comme s'ils étaient en apesanteur et libérés de la nécessité de toucher terre. [...] Cette séquence dans son ensemble rappelle inévitablement au spectateur une peinture, peut-être encore plus précisément une peinture maniériste. » (Notre traduction).

vers un code esthétique non littéraire qui est donné à lire et à actualiser par le lecteur. Vermetten se place donc du côté de la réception et non pas du côté de la représentation comme imitation, ce qui, pour nous, présente un intérêt majeur. Quignard *n'imite* pas le cinéma, il y renvoie de manière diffuse, mais insistante. Cela indique que nous pouvons prendre en considération la possibilité d'une lecture de l'œuvre *avec* le cinéma, *même en l'absence d'un pacte de lecture*, dont parle Vermetten.

La dernière référence qui nous permettra de déterminer les outils que nous utiliserons dans cette étude est *Écrivain et cinéma, des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-roman*, de Jeanne-Marie Clerc²⁹. Cet ouvrage, bien qu'il date un peu, constitue la base des études de l'influence entre le cinéma et la littérature. Clerc se concentre tout particulièrement sur la question de l'adaptation, en France principalement. Elle constate que la majorité des adaptations, même américaines, sont basées sur des textes tirés de la littérature française. Ce que Clerc effectue comme travail dans cet ouvrage est en réalité un recensement des références au cinéma dans la littérature française. Elle cite les textes de Malraux, dans lesquels elle perçoit des *allusions thématiques* au cinéma :

On peut noter d'abord que les allusions au cinéma sont beaucoup plus nombreuses que dans les romans précédents. Une dizaine de références parmi les plus précises permettent de discerner une triple utilisation de la thématique du 7^e art [...] le caractère conventionnel des images évoquées dispense l'auteur d'une description plus détaillée. Cette restriction d'information explicite au profit d'un recours à un code non littéraire, encore considéré comme paraculturel et dont la connaissance se trouve présumée chez le lecteur, fonctionne comme une sorte d'appel à une connivence tacite entre l'auteur et le lecteur, et contribue à accroître la participation de ce dernier. (*Écrivains et cinéma*, p. 49)

²⁹ Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma, des mots aux images, des images aux mots adaptation et ciné-roman*, Université de Metz, Metz, 1985.

Deux choses ressortent de cette réflexion. D'abord, Clerc repère des allusions directes au cinéma, des séquences, des clichés connus de plusieurs lecteurs cinéphiles. Ensuite, ces allusions permettent de dynamiser les descriptions de l'auteur.

Ces allusions peuvent se faire sous plusieurs formes selon Clerc. Il peut s'agir de références à un titre de film, à un personnage, à une scène en particulier, et même à la technique : « Le phénomène est beaucoup plus évident lorsque l'allusion est centrée non sur le contenu des films, mais sur le dispositif technique du cinéma, le tournage et ses coulisses ». (*Écrivains et cinéma*, p. 49) Il y a toutefois deux manières de faire référence à cette technique, soit en renvoyant au brouhaha des tournages ou en faisant allusion au film déjà tourné :

Cette fois, la référence au 7^e Art permet l'irruption dans le récit de techniques proprement filmiques, comme le ralenti ou le travelling avant. Ces techniques affectent la description de l'instant [...] ou de façon plus caractéristique encore celle de l'espace [...]. L'allusion au cinéma permet de décrire un phénomène de renversement perceptif qui n'est pas propre au film mais que celui-ci a contribué plus que toute autre technique à introduire dans la banalité quotidienne. (*Écrivains et cinéma*, p. 51.)

L'influence que repère donc Clerc participe d'une culture très répandue à laquelle les auteurs renvoient et qui s'intègre au quotidien, un quotidien marqué par le cinéma et qui ne fait que laisser sa *trace* dans le roman français. C'est là où le bât blesse, puisqu'une influence fait naître autre chose, soit une transformation, aussi minime soit-elle, dans l'art avec le lequel elle entre en contact. Le cinéma n'a pas influencé la littérature comme une nouvelle marque de céréales influence notre petit déjeuner. Il laisse des traces en elle, la transforme et se transforme au passage, comme nous pourrions le voir tout au long de cette étude.

Les auteurs qui se sont intéressés au cinéma sont au centre des recherches de Clerc. Il s'agit de Malraux, Cocteau, Giono, Robbe-Grillet et Duras, eux qui ont

manifesté un grand intérêt pour le septième Art. Clerc souligne l'importance de leurs allusions au cinéma tant dans leurs textes que dans leurs propos critiques. En plus de mettre en scène le cinéma, ces auteurs réfléchissent à cet art, ce qui forme ce que Vermetten nomme des indices paratextuels.

Clerc ne s'en tient cependant pas uniquement à l'analyse des œuvres d'écrivain/cinéaste. Elle étudie aussi les ciné-romans. Elle a observé le phénomène de l'adaptation, soit le transfert des mots aux images, puis elle s'est penchée sur le transfert inverse, soit des images aux mots, du cinéma vers la littérature. Le nouveau genre du ciné-roman est marqué par le jargon du scénario, par les indications techniques telles que les didascalies au théâtre, qui permettent de situer dans le temps et l'espace les scènes à venir. L'écriture scénaristique est donc insérée dans l'écriture romanesque, ce qui confère une dynamique cinématographique au roman. Ce qui ressort enfin de cette seconde partie de l'analyse de Clerc, c'est que la recherche de visualité devient biaisée, en raison de l'intrusion du genre du scénario qui, par ses codes, ne se laisse pas facilement transposer en images par le lecteur qui, lui, n'est pas spécialiste :

On a tenté de montrer au long de cette analyse du parcours qui, à l'inverse de l'adaptation, a conduit plusieurs romanciers à écrire des textes à partir d'images cinématographiques – à venir ou déjà tournées – combien le rapport entre images et langage est complexe. La visualité nouvelle ainsi introduite dans le récit littéraire s'avère curieusement paradoxale. Loin de rendre l'écriture plus fidèle au montré, elle l'en éloigne, au contraire, comme si, dans l'affrontement de deux façons de découper le monde différentes se perdaient définitivement les efforts pour le représenter. Les formes empruntées au scénario transposent dans le roman, non l'illusion mimétique, mais la fabrication de cette illusion par des procédés qui tous affichent l'artifice et l'adéquation hasardeuse des signes iconiques au réel pointé derrière le spectacle. (*Écrivains et cinéma*, p. 341)

Depuis le début du XXe siècle jusqu'au nouveau roman, Clerc démontre que le cinéma a apposé son empreinte sur la littérature, en particulier sur l'écriture des auteurs français.

Elle fait ressortir l'importance du paratexte et de l'inscription explicite du cinéma dans ce contexte.

Le cinéma en tant que tel, soit sa technique, tout ce qui entoure la production et ceux qui y participent (ex. : caméra, producteurs, réalisateurs ou les matériaux de production), n'est pas intégré explicitement dans *Tous les matins du monde*. La question se pose alors : « peut-on parler d'esthétique filmique chez Quignard? » Est-ce que le paratexte, soit les réflexions de Quignard sur le cinéma ainsi que les adaptations, suffisent pour parler d'esthétique filmique? On l'a vu, la présence du cinéma est chez lui plus subtile, plus diffuse, d'autant que le texte est inséré dans une autre époque, soit celle des années 1650, quand l'idée même du cinéma n'existait pas. Pour répondre à ce premier problème d'ordre contextuel, il faut garder en tête que cette époque a été représentée au cinéma, le schéma que le lecteur s'en fait peut fort bien être marqué par ces représentations. Il n'y a pas de présence explicite dans le texte de l'appareillage cinématographique, mais ce que nous retrouverons, ce sont des éléments subtils qui, ensemble, tendent vers une esthétique filmique. C'est le bagage du lecteur qui lui permettra aussi de percevoir la trace implicite du cinéma. Nous utiliserons le terme d'indice défini par Vermetten, mais uniquement à titre d'éléments implicites qui doivent *être actualisés par le lecteur*, au sens où Eco l'entend. Pour parler d'esthétique, nous allons donc mettre à l'épreuve une lecture basée sur les indices du texte. Nous allons aussi prendre en compte l'encyclopédie cinématographique du lecteur. Ces indices seront de trois ordres : le potentiel filmique de la description, le montage et la musicalité.

Le premier chapitre, qui traitera de la description, sera développé dans l'optique de la capacité de la description à évoquer une visualité filmique. Cette visualité renvoie à

un certain type de cinéma moderne. Les personnages du roman, notamment celui de Madame de Sainte Colombe, illustrent en eux-mêmes cette forme de visualité. Madame de Sainte Colombe est un fantôme, pourtant très incarné, qui prend forme dans la lumière du jour, sous les yeux de Monsieur de Sainte Colombe. Cette femme qui reprend ainsi sa forme humaine devient plus qu'une vision à bien des reprises dans le texte et constitue en quelque sorte une métaphore du cinéma. Elle est une ombre qui s'incarne dans le son et la lumière, comme l'indique si bien ce passage : « Elle parlait lentement comme font les morts. Elle ajouta : « Croyez-vous qu'il n'y ait pas de souffrance à être du vent? Quelque fois ce vent porte jusqu'à nous des bribes de musique. Quelque fois la lumière porte jusqu'à vos regards des morceaux de nos apparences. » (*TLMDM*, p. 91) Le son et la lumière sont ce qui permet au couple de se revoir, de pouvoir communiquer malgré la mort qui les sépare physiquement. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que ce soit le son et la lumière, deux caractéristiques propres au cinéma, qui incarnent cette communication. Il s'agit là d'un indice qui permet au lecteur d'interpréter ce passage en dehors de la musique (thématisée dans le roman), sur l'art en général, sur le cinéma. Bien qu'à lui seul cet indice ne soit pas suffisant, c'est par la découverte et la mise en place d'un réseau d'indices plus large que nous pourrons mieux cerner l'esthétique filmique de ce roman. Il sera aussi question, à propos de la description, de la force de la visualité en mouvement, marquée par le cinéma. Nous étudierons la vision, qui est mise de l'avant dans le roman, à travers certains motifs qui pointent les descriptions visuelles au lecteur d'une manière filmique par le recours au gros plan. Nous analyserons comment cette visualité permet de révéler certains éléments psychologiques des personnages, sans avoir recours à un narrateur qui vient expliquer les émotions vécues

par le personnage. Nous tenterons de repérer les mouvements du texte qui peuvent être comparés à des mouvements de caméra. Nous observerons enfin s'il est possible de retrouver une forme de *cadrage* dans le texte, de comprendre comment la narration peut répartir le visible et l'invisible aux yeux du lecteur. Bref, ce chapitre sur la vision nous permettra de bien comprendre l'importance du visuel dans le roman de Quignard.

En deuxième lieu, nous nous intéresserons à la question du montage. D'abord, nous étudierons la manière dont le roman est découpé, soit comment les chapitres se succèdent. Nous observerons les transitions les plus significatives entre les chapitres et nous nous demanderons si elles se succèdent à l'aide de transitions nettes ou plutôt par des fondus enchaînés, comme au cinéma. De plus, à partir des théories du montage d'Eisenstein, nous tenterons de comprendre comment différents types de montage peuvent se retrouver dans un roman. Il s'agira alors de démystifier ce qui représente une forme de montage cinématographique, car le principal argument que nous devons défendre, c'est que la littérature, dans sa mise en texte, comporte une forme de montage marqué par le cinéma. À partir de l'ouvrage de Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*³⁰, il sera possible de comprendre comment les montages littéraires et cinématographiques sont distincts, tout en n'étant pas tout à fait étanches l'un par rapport à l'autre.

Le dernier chapitre portera sur la musicalité du texte. Il s'agira de voir comment cette musicalité contribue à l'effet cinématographique dans l'œuvre et le renforce. Cette musicalité se détachera d'ailleurs de la tradition de lecture critique de l'œuvre de Quignard, puisqu'il sera question de la « trame sonore » du texte, soit des dialogues, des silences, de la manière d'intégrer les sons et les bruits à la narration. Cette *manière*, que nous tenterons de décrire, sera aussi liée au cinéma, lui qui a transformé, voire révélé,

³⁰ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Éditions Images modernes, 2005.

une autre façon de traiter les sons, les bruits en dedans ou en dehors d'une scène. Nous nous appuierons également sur une étude de Michel Chion pour ce qui est de l'observation des sons *in*, *off* ou *over* et également sur une autre de Jean Fissette sur la musicalité dans *Tous les matins du monde*, un texte qui rejoint en certains points notre étude de Quignard. Nous tenterons enfin aussi de voir si cette façon de traiter les sons ne permet pas également de révéler ou de remplacer une certaine psychologie des personnages dans le texte.

Finalement, ce sont ces effets, pris dans leur globalité, qui permettront ensemble de renforcer la marque du filmique au sein même du texte littéraire. Nous tenterons en une courte synthèse de voir comment tous ces indices, toutes ces découvertes, nous permettent de faire une lecture différente de l'œuvre de Quignard : une lecture qui passe par les yeux de littéraires-cinéphiles.

Séquence 2 : *Vision*

La description littéraire est un discours qui expose la chose dont on parle de façon qu'elle paraisse être mise en évidence sous les yeux³¹.

Aphthonius
III^e-IV^e siècle avant J.-C.

Les rapprochements entre la littérature et les arts figuratifs, comme la peinture, sont anciens. Par exemple, au XVIII^e siècle, le poète et le peintre devaient créer des œuvres comparables entre elles et aussi belles pour recevoir la reconnaissance de leurs pairs. C'est du moins ce que nous apprend *L'ut Pictura Poesis*³² de Rensselaer W. Lee, qui explique que la doctrine de l'*Ut Pictura Poesis* débute au XV^e siècle, à l'époque humaniste, et décline environ au XVIII^e siècle, avec le classicisme. Cette théorie se résume grossièrement ainsi : « ...la bonne peinture consiste, comme la bonne poésie, en une imitation idéale de la nature humaine en action. Par conséquent, les peintres ont pour tâche, comme les poètes, d'exprimer une vérité générale, et non locale [...] [et] ils en tirent des sujets qui présentent un intérêt universel. » (*Ut Pictura Poesis*, Introduction, p. 5) Cette théorie prédomine dans le domaine des arts jusqu'à ce qu'un opposant majeur à celle-ci, l'écrivain Lessing, rédige un texte intitulé *Laocoon*³³, au XVIII^e siècle, afin de dénoncer cette théorie dite réductrice de l'art.

Le *Laocoon* de l'écrivain allemand marque un événement fondamental à cette époque car, comme l'introduction de Jolanta Bialostocka du texte de Lessing nous

³¹ Philippe Hamon, *La description littéraire*, Paris, Éditions Macula, 1991, p. 23.

³² Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Éditions Macula, 1991.

³³ Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964.

l'apprend, il y avait confusion entre les différences entre poésie et peinture, puisque cette doctrine voulait « qu'un poème et un tableau soient esthétiquement analogues³⁴ ». Or, la critique d'art de l'époque jugeait les œuvres selon les mêmes exigences et critères communs. Lessing apporte un point important et qui est encore valable aujourd'hui : même si certains procédés provenant d'un art peuvent être comparés à un autre, ces deux arts ne sont pas analogues, ils restent spécifiques et différents l'un de l'autre. Le *Laocoon* nous permet de prendre conscience que les rapports entre littérature et arts figuratifs ne datent pas d'hier et que ces rapports doivent être considérés également dans l'optique qu'ils ne sont pas complètement assimilables, bien qu'il y ait parfois des éléments comparables. Lessing nous apprend que chaque art se déploie en fonction des moyens qui lui sont propres. Ce que Lessing voulait le plus revendiquer n'était peut-être pas uniquement le fait que peinture et poésie ne pouvaient être considérées comme équivalents, mais pour que l'un comme l'autre soit relayé au rang d'Art, l'œuvre créée devait l'être sans *pression extérieure* pour être considérée comme étant *artistique*. Bref, l'intermédialité sort de l'idéal de pureté et d'autonomie exposé par Lessing, les arts s'entrecroisent bel et bien et même si nous supposons qu'il n'aurait peut-être pas été d'accord avec ce que nous appelons aujourd'hui *l'intermédialité*, il n'y a nul doute que les artistes, peintres, cinéastes, photographes, poètes ou écrivains choisissent de leur plein gré d'emprunter certains procédés à d'autres arts et de les intégrer au sein de leur œuvre.

La description littéraire a tout de même continué d'être confrontée aux arts figuratifs. Au XIX^e siècle, Le père Mestre représente ainsi la description en littérature :

³⁴ Jolanta Bialostocka, Introduction au *Laocoon*, *op. cit.*, p. 5.

La description est une peinture vraie et animée des objets. Nous la définissons ainsi, parce qu'une description n'est vraiment littéraire qu'à la condition de représenter vivement les objets avec toutes leurs circonstances les plus intéressantes. Le talent d'un auteur, dit excellemment Fénelon, consiste à savoir *peindre et animer*. (*La description littéraire*, p. 46)

Peindre et animer, le *geste* préalable de l'auteur, depuis plusieurs siècles, était de rapprocher littérature et image, de montrer au lecteur que les mots servent à *peindre la réalité*. Pourquoi vouloir lui aussi faire voir? Parce que notre langue le permet également et qu'elle a la possibilité de s'inspirer des arts visuels pour décrire à sa façon. Il faut cependant souligner que l'image créée n'est pas la même entre ce que l'on appelle les arts visuels et l'art de l'écriture. L'écriture, comme la parole, donne à voir différemment car elle évoque le corps, elle donne le contour de l'objet visuel. Cette conception basée sur l'analogie entre description et peinture revient tout de même à maintes reprises chez divers écrivains. Alexandre de Vessiot, au XIX^e siècle également, propose cette définition de la description littéraire :

Décrire, c'est dessiner ou peindre; peinture et dessin ne sont que des formes plus sensibles, plus saisissables et saisissantes de la description. Une esquisse, un tableau sont une reproduction pour la vue, à l'aide des couleurs et des lignes ; une description est une reproduction pour l'esprit à l'aide des mots et des sons. (*La description littéraire*, p. 49)

Les mots et les sons font partie de la littérature, ils permettent d'évoquer une visualité dans l'esprit du lecteur. L'analogie entre l'écriture et la peinture est toujours reprise, l'écrivain est le peintre, sa peinture n'étant rien de moins que le langage. La peinture du peintre est *pour l'esprit*, c'est sur le canevas de notre imagination que nous, lecteurs, pouvons *voir* cette peinture. Ces définitions sont pourtant bouleversées par d'autres écrivains lorsque d'autres médiums visuels apparaissent dans le monde moderne.

La photographie qui apparaît à la fin du XIX^e siècle bouleverse la peinture, mais aussi la littérature. Paul Valéry, au XX^e siècle, repense l'analogie traditionnelle entre peinture et littérature par rapport à la photo :

Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire*; et il faut bien reconnaître qu'en fait, le développement de ce procédé et de ses fonctions a pour conséquence une sorte d'éviction progressive de la parole par l'image. On dirait même que l'image, dans les publications, est si jalouse de supplanter la parole qu'elle lui dérobe quelques uns de ses vices les plus fâcheux : facilité et prolixité. (*La description littéraire*, p. 171)

Cette définition reprend l'idée que la peinture et la littérature ont abandonné la figuration en ce qui a trait à tout ce qui peut maintenant s'inscrire sur la pellicule photographique. Pourtant, l'approche intermédiaire va à l'encontre de cette déclaration car la photographie n'a pas entraîné la perte de la description en littérature ni des effets visuels littéraires.

Celui qui, au XX^e siècle, a proposé une définition qui permet de repenser la description autrement que dans le sens d'un procédé littéraire permettant de *faire voir* est l'un des auteurs du nouveau roman, Alain Robbe-Grillet. Il explique en quelque sorte que ce qui vaut pour la photo vaut aussi bien pour l'arrivée du cinéma : cet art n'a pas entraîné non plus la perte de la description visuelle en littérature. Il propose ceci en parlant des auteurs qui l'ont précédé dans l'histoire littéraire : « [...] leur rôle fondamental : faire voir. On a même dit, en se référant aux intentions supposées des auteurs, que ces romans contemporains n'étaient que des films avortés et que la caméra devait ici relayer l'écriture défaillante. » (*La description littéraire*, p. 172) Il poursuit sa réflexion de manière éloquente :

Évidemment, lorsque ce même lecteur passe les descriptions, dans nos livres (moderne, après réalisme), il risque fort bien de se retrouver, ayant tourné toutes les pages l'une après l'autre d'un index rapide, à la fin du volume dont le contenu lui aurait entièrement échappé ; croyant avoir eu affaire jusqu'alors au seul cadre, il en serait encore à chercher le tableau. C'est que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout. [...] Il n'est plus question pour elles de définitions préliminaires. [...] Elle prétendait

reproduire une réalité préexistante ; elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement. (*La description littéraire*, p. 172)

Le jeu avec la description travaille dans les deux sens : l'écrivain peut faire voir et brouiller la vision, comme le cinéma peut brouiller l'image ou faire voir clairement. L'idée que le lecteur se retrouve devant un cadre sans tableau nous donne un indice intéressant. La littérature peut aussi avoir comme but de reproduire une forme, comme le montage cinématographique par exemple, sans nécessairement vouloir à tout prix produire une esthétique filmique comme telle. Robbe-Grillet ajoute ceci de très important : « C'est que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout » : l'écrivain se positionne par rapport aux autres arts, par rapport au cinéma par exemple, et détruit pour reconstruire, se sert de certains procédés et les reprend à son propre compte. L'écrivain se sert de la description non plus uniquement afin de *faire voir*, mais aussi dans le but de jouer avec l'idée même de *voir*. Oblitérer une image, comme le cinéma peut le faire en fermant l'obturateur focal d'une caméra, est aussi possible en littérature. Il n'y a qu'à évoquer la célèbre description de la casquette de *Madame Bovary* pour comprendre qu'à trop vouloir *faire voir*, on obtient le néant et la description devient la lentille qui brouille l'image qui, elle, est impossible à voir mentalement pour le lecteur.

Pourtant, Quignard fait voir. Ses descriptions ont une capacité à évoquer une visualité. Dès les premières lignes, Quignard décrit la situation familiale de Monsieur de Sainte Colombe : son lieu de résidence, son travail de musicien et, surtout, sa relation avec ses deux filles, Madeleine et Toinette. Monsieur de Sainte Colombe est un grand musicien, veuf, qui refuse de jouer pour le roi et préfère vivre dans la solitude de la

campagne. Au début du texte, dans la première partie de la description de la vie du personnage, la visualité n'est pas tant dans les *images* que dans le *mouvement* dans l'espace qu'elle évoque :

Il vivait avec ses deux filles dans une maison qui avait un jardin qui donnait sur la Bièvre. Le jardin était étroit et clos jusqu'à la rivière. Il y avait des saules sur la rive et une barque dans laquelle Sainte Colombe allait s'asseoir le soir quand le temps était agréable. (*TLMdM*, p. 9)

Par une sorte de jeu de mouvement arrière de caméra, Quignard embrasse du regard la famille qui vit dans la maison, puis il permet au lecteur de voir le jardin dans lequel se trouve cette résidence et ce qui l'entoure, soit la Bièvre. Il resserre ensuite le mouvement de survol en attirant notre regard sur le jardin « étroit et clos jusqu'à la rivière ». Le regard du lecteur est en peu de temps amené à observer le bord de la rive (« Il y avait des saules sur la rive ») et une fois l'image bien enveloppée par ces saules, le lecteur peut apercevoir la barque, objet étroit, tout autant que le petit jardin. Le mouvement ne se fait pas seulement du point de vue du lecteur, mais aussi de celui du personnage qui habite ces lieux, Sainte Colombe. On décrit d'abord sa maison, puis on le transporte avec la description jusque dans la barque, sur la rivière : « Il vivait avec ses deux filles dans une maison [...] une barque dans laquelle Sainte Colombe allait s'asseoir le soir quand le temps était agréable ». Ces quelques lignes font penser aux séquences de films qui, à l'aide d'un mouvement de grue, portent l'attention du spectateur sur la campagne qui entoure le personnage, puis sur sa maison pour enfin se rapprocher du personnage et nous le montrer dans son milieu de vie. Cette description est visuelle, mais il faut surtout retenir que, puisqu'elle est en mouvement, une telle vision cinématique est associée au cinéma.

Dans cet autre cas, c'est le travelling qui retient plutôt l'attention du lecteur. Marin Marais, vers la fin du roman, se rend à plusieurs reprises sous la cabane de Sainte Colombe pour l'entendre jouer ses compositions. Il n'a plus le droit depuis longtemps de mettre les pieds sur son domaine parce que Sainte Colombe l'a rejeté comme élève en raison de son choix de *pirouetter* à la cour plutôt que de travailler fort pour devenir un *vrai* musicien. Voici donc cette description du trajet itératif emprunté par Marin Marais et qui donne cette impression de travelling à certains endroits dans le texte : « Il quittait Versailles. Qu'il plût, qu'il neigeât, il se rendait nuitamment à la Bièvre. Comme il faisait jadis, il attachait son cheval au lavoir, sur la route de Jouy, pour qu'on ne l'entendît pas hennir, puis suivait le chemin humide, contournait le mur sur la rive, se glissait sous la cabane humide. » (*TLMdM*, p. 108). Chaque moment du parcours est précisément refait, chaque fois de la même manière. Marin Marais cherche à entendre les compositions dont Madeleine lui avait tant parlé. Il cherche à entendre les œuvres de Sainte Colombe qui seront perdues s'il meurt sans les avoir jamais fait entendre. C'est pourquoi il se rend, presque chaque nuit, sous la cabane et épie Sainte Colombe. Dans ce passage, ce n'est pas tant l'aspect du montage qui le rapproche du filmique, mais plutôt l'effet visuel de trois plans-mouvement dont l'équilibre syntaxique est l'équivalent d'un raccord dans le mouvement. C'est dans le dernier fragment de la citation que se retrouve cet effet, soit dans ce segment de phrase « puis suivait le chemin humide, contournait le mur sur la rive, se glissait sous la cabane humide ». Ces trois éléments, séparés par des virgules, scandent les trois plans-mouvement et forment trois plans visuels distincts. Les yeux du lecteur accompagnent le personnage dans son trajet comme la caméra

accompagne un protagoniste pour ne nous montrer que ce qu'il faut voir dans la narration du film.

Quignard décrit aussi la situation musicale, familiale et matrimoniale de Sainte Colombe. On apprend qu'il est musicien, qu'il se contente de peu et que ses filles ont également « de réelles dispositions pour la musique » (*TLMdM*, p. 10). Les indications sur sa vie sociale laissent déjà entendre qu'il est un homme plutôt solitaire, qui vit du peu de vin qu'il produit et des leçons de musique qu'il donne. Il enseigne la viole et est devenu un « maître réputé ». Il a suffisamment d'argent pour payer un professeur à ses filles, pour avoir deux valets à son service et une cuisinière, qui, elle, s'occupe aussi des petites. Ce passage donne un aperçu rapide de la situation financière et du travail de Sainte Colombe. C'est au moment de décrire sa femme que la vision entre en jeu. Madame de Sainte Colombe est décédée et le narrateur nous décrit les circonstances de sa mort, ainsi que la réaction de son mari suite à cet événement. Au lieu de nous faire voir, Quignard brouille, joue avec l'image :

... les petites ressemblaient plus à Sainte Colombe qu'elle n'évoquait les traits de leur mère; cependant le souvenir de cette dernière était intact en lui. Au bout de trois ans, son apparence était toujours dans ses yeux. Au bout de cinq ans, sa voix chuchotait toujours à ses oreilles. [...] Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait rendu l'âme. Il était alors au chevet d'un ami de feu Monsieur Vauquelin qui avait souhaité mourir avec un peu de vin de Puissey et de musique. Cet ami s'était éteint après le déjeuner. Monsieur de Sainte Colombe, dans le carrosse de Monsieur de Savreux, s'était retrouvé chez lui passé minuit. Sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes. Il n'ouvrit pas la bouche mais ne vit plus personne. (*TLMdM*, p. 11)

On nous dit que le souvenir de sa femme est intact en lui, mais le narrateur ne la décrit pas. Il ajoute qu'après trois années, « son apparence [est] toujours dans ses yeux », mais le lecteur ne la voit toujours pas. Quand il retrouve sa femme morte, elle est « entourée des cierges et des larmes ». La lumière des cierges est trop diffuse pour nous la faire voir à travers le personnage de Sainte Colombe. Le narrateur ne la décrit pas non plus et

pourtant, le personnage de Madame de Sainte Colombe reviendra à plusieurs reprises sous forme de vision, sans jamais être clair pour le lecteur. Quignard place volontairement un flou devant cette mystérieuse femme tant aimée par Sainte Colombe.

Le premier chapitre annonce ainsi les thèmes majeurs de l'œuvre : musique, colère, tristesse, calme, amour et vision, division entre deux générations, etc. Il y a aussi le thème de la voix humaine, qui revient non seulement dans ce texte, mais dans plusieurs œuvres de Quignard. Le narrateur explique que Sainte Colombe joue d'un nouvel instrument : une viole avec plus de cordes. Pour parler des possibilités de l'invention, il explique que l'instrument arrive à « imiter toutes les inflexions de la voix humaine ». Pour la décrire, le narrateur utilise des *images* et *des sons* :

...du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du râle désordonné auquel incite quelques fois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans sa prière. (*TLMdM*, p. 13)

Il utilise des images comme des icônes, chaque segment de cette description renvoie soit à une image sonore, soit à une image silencieuse. Ce sont des *flashes* successifs décrits de manière à ce qu'il y ait un contraste entre les sons plus forts et plus sourds. Elle concerne bien les sons, mais ce sont avant tout des *moments* clefs que chaque lecteur peut se représenter, ce sont des images de la vie quotidienne, d'un calme et d'une douceur terriblement signifiants. À travers ces différents *flashes*, le narrateur nous présente l'une après l'autre les images *sonores* les plus signifiantes afin de bien saisir l'ampleur de l'éventail d'harmoniques possibles de la viole de Sainte Colombe.

Le cinéma a ce pouvoir de créer des arrêts sur images, de ralentir un mouvement afin d'obtenir un effet ou de mettre l'accent sur un geste, une description. Au précédent

chapitre, nous avons qualifié ce type d'arrêt sur image, en littérature, de tropisme. En analysant la citation ci-haut qui décrit le son de la viole, nous avons observé le mouvement, mais ce mouvement peut être qualifié de tropisme. Chaque image est une impression, un sentiment vague qui permet de reconnaître les sons grâce à la visualité. Le lecteur est invité à observer tranquillement chacune de ces images, il en recrée la vision en lui, tente d'entendre les sons. Un autre exemple de tropisme se trouve au moment où Sainte Colombe dit à Monsieur Caignet qu'il n'est pas fait pour jouer pour le roi. Il explique qu'il préfère de loin sa vie à celle de la cour. Voici comment il exprime son choix :

Monsieur, dit-il, j'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier; aux sons des sept cordes d'une viole; à mes deux filles. Mes amis sont les souvenirs. Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau. Vous direz à sa majesté que son palais n'a rien à faire d'un sauvage qui fut présenté au feu roi son père il y a trente-cinq ans de cela. (*TLMdM*, p. 26)

Encore une fois, le mouvement est présent, l'attention du lecteur est d'abord portée sur sa cabane, là où il se retire pour jouer. Le reste est souvenir, sa cour est composée de la nature qui l'entoure et elle seule est bien réelle. En quelques lignes, les paroles de Sainte Colombe montrent qu'il n'y a que ces courtes images et que la nature pour décrire l'histoire de sa vie. Il est trop vieux pour jouer le jeu de la cour, trop bien parmi sa famille et le bois de son instrument ou de son environnement pour accepter de le suivre. Il se présente aussi, habilement, comme un « sauvage » indigne de la cour, afin de ne pas frustrer le roi par son refus.

Au début du chapitre deux, la description physique et psychologique de Monsieur de Sainte Colombe a lieu. On nous le décrit non pas comme un homme froid, mais comme un être maladroit, qui ne sait pas comment communiquer ses émotions,

sinon par l'entremise de la musique. Quignard s'en tient à une description simple du physique de Sainte Colombe, sans effet visuel particulier. Il est décrit comme un homme au dos *droit*, grand et maigre, aux gestes brusques, au regard *fixe* et aux *lèvres serrées*. Il n'est pas à la mode du jour et est plus conservateur avec ses cheveux ramassés « comme au temps des guerres » et sa « fraise » au cou. Par contre, quand il s'agit de décrire Madame de Sainte Colombe, les mots ne servent à rien. Aucune image possible, sinon celle de la douleur de ce souvenir pour le veuf : « J'ai le regret de votre mère. Chacun des souvenirs que j'ai gardés de mon épouse est un morceau de joie que je ne retrouverai jamais. » (*TLMdM*, p. 16-17). Il s'exprime dans son art et le dialogue n'est possible qu'à travers lui. Sainte Colombe n'aime pas le langage quel qu'il soit : livres, discours ou conversations. Pour ce qui est de ses filles, obéissantes et douées en musique, elles doivent deviner l'affection de leur père à travers de petits gestes quotidiens. Madame de Sainte Colombe n'est d'ailleurs visible que pour lui et devant lui, pas pour ses filles. Elle reste aussi invisible pour le lecteur, c'est pourquoi chaque fois qu'elle est en sa présence, il y a un cadrage et une production d'un hors champ pour le lecteur qui ne peut la voir. Madame n'est pas par *nature* invisible, elle a un corps visible pour son mari. Le lecteur est incapable de décider s'il s'agit d'un corps physique (puisque sa femme lui interdit le toucher) d'une vision, d'une hallucination ou d'un rêve, voire d'un simple souvenir. C'est peut-être le cinéma qui aura rappelé au lecteur qu'on ne peut décider de la nature de ce que nous ne voyons pas. Même si cette production d'un hors champ n'est pas uniquement spécifique au cinéma, puisqu'il est aussi possible en littérature, il aura tout de même permis au lecteur d'actualiser de nouveau cette connaissance et de repérer cet effet de répartition du visible et de l'invisible dans un texte.

Il y a un motif qui se dessine à l'échelle du texte, soit celui des mains. Elles sont évidemment importantes puisqu'elles constituent la partie du corps qui *permet* la musique : ce sont elles qui jouent, qui tiennent l'archet et qui voltigent devant la viole. Les mains relient l'âme à la musique, elles jouent le seul langage connu de Monsieur de Sainte Colombe. Sans elles, il n'est plus de musique possible, plus d'expression, plus de mouvement de cœur, rien. Les mains représentent l'élément toujours visible et discret qu'utilise le narrateur pour pointer les émotions au lecteur: les traits de caractère, les peines, les joies, les amours ou les moments de tendresse. Sans elles, il n'y a pas de musique, par elles passe toute la splendeur de l'œuvre. Elles guident l'œil aguerré du lecteur. Elles forment en soi un protagoniste discret, toujours visible et disponible pour passer *le témoin* au lecteur afin qu'il poursuive la course à relais sémantique.

Voyons en quoi consiste le rôle de ce motif qui s'inscrit en trame de fond du roman. Le premier passage éloquent est un véritable duel entre les mains de l'abbé Mathieu et Monsieur de Sainte Colombe. Après avoir refusé de jouer pour le roi, ce dernier demande une seconde fois à M. Caignet de se rendre chez Sainte Colombe pour le convaincre, de force s'il le faut, de venir à la cour. M. Caignet est accompagné cette fois de l'abbé Mathieu, un homme d'Église qui se présente orné de tous les atours de la richesse catholique : « L'abbé Mathieu portait un habit noir en satin, un petit collet à ruché de dentelles, une grande croix de diamants sur la poitrine. » (*TLMdM*, p. 28). Madeleine introduit les messieurs et les mains entrent en scène de ce fait. L'abbé pose d'abord les mains sur sa canne : « ... devant la cheminée, posa ses mains garnies de bagues sur sa canne en bois rouge à pommeau d'argent » et Monsieur de Sainte Colombe en fait autant, mais sur le dossier d'une chaise : « devant la porte-fenêtre qui

donnait sur le jardin, posa ses mains nues sur le dossier d'une chaise étroite et haute. » (*TLMdM*, p. 28). Sans aucun dialogue, ces deux mains représentent en elle-même une opposition.

D'abord, le clergé : la force dominante après le roi de France. Les mains serties de bijoux luxueux, posées sur une canne dont l'argent reluit, l'abbé ne fait pas figure d'homme de foi, mais d'homme *roi*. Il symbolise la richesse, à l'opposé des valeurs de la famille de Sainte Colombe. Quant à ce dernier, il faut se détromper tout de suite si l'on croit qu'il n'est pas, lui aussi, dominant. On assiste à un duel, non pas à un simple jeu de miroir et d'opposition. Sainte Colombe est posté devant une fenêtre qui donne sur le jardin qui lui tient lieu de cour. Il est *maître chez lui*, comme le dit si bien cette expression. Le second élément qui montre que Sainte Colombe ne se laisse pas intimider est qu'il appuie ses mains sur une chaise « étroite et haute ». La hauteur de son dossier indique qu'il ne se soumet pas à la canne d'argent et aux bijoux de l'abbé. S'il avait placé ses mains sur une petite chaise de bois moisie ou branlante, automatiquement le narrateur nous donnerait l'indice d'une faille psychologique, d'un trouble ou d'une infériorité, mais il n'en est rien. La chaise, littéralement, est haute et, métonymiquement, elle représente la hauteur morale du personnage. De plus, et c'est là un détail absolument non négligeable, les mains de Sainte Colombe sont nues. Pourquoi sont-elles nues s'il fait face aux visiteurs?

Une partie de la réponse se trouve dans l'analyse d'un thème de l'œuvre : l'opposition de deux générations (nous y reviendrons à propos de la relation de Marin Marais et de Monsieur de Sainte Colombe : la relation maître-élève), de deux visions du monde et de l'art. La vision des anciens, défendue jusqu'à la moelle par Sainte Colombe

et la vision nouvelle et moderne des nouveaux parvenus. Dans ce court passage décrivant les mains, M. Caignet défend les nouvelles valeurs, la gloire et la richesse du musicien, en les comparant à la gloire des poètes antiques. Il défend surtout la grandeur de la religion alors que Sainte Colombe rejette les apparats de l'Église. Caignet tente de le convaincre de jouer pour le roi, il lui offre sur un *plateau d'argent* (les mains sur la canne à la pomme d'argent) la chance d'être le maître de viole le plus connu de France, mais au lieu d'accepter cela, Sainte Colombe préfère dindons, poules et poissons. Il rétorque qu'il « préfère la lumière du couchant sur ses mains à l'or qu'elle me propose. [II] préfère [ses] vêtements de drap à [leurs] perruques in-folio. [II] préfère [ses] poules aux violons du roi et [ses] porcs à [eux-mêmes] »! Avec colère, Sainte Colombe fracasse la chaise qu'il tient entre ses mains sur le manteau de cheminée et rejette de ce geste, aussi à *mains nues*, la compagnie royale, l'or et les privilèges de la cour. Avec rudesse, les mains de Sainte Colombe envoient tout « en l'air » au nom de la musique.

Là où la comparaison devient encore plus intéressante, suivant l'hypothèse de la description visuelle, c'est quand on observe plus avant ces descriptions des mains et leur rôle. Tout amateur de cinéma sait que les gros plans sur des objets ou des parties du corps cachent quelques significations. Par exemple, le film de type policier renseigne le spectateur à l'aide de gros plans d'objets ayant servi au crime ou susceptibles de servir lors d'une bataille quelconque. La caméra pointe par exemple une arme à feu, puis un homme qui tente de l'attraper de ses mains. L'homme en question est généralement en position fâcheuse et a du mal à l'atteindre. L'adjuvant, lui, s'en saisit d'abord, et le combat peut commencer. Dans le cas littéraire qui nous intéresse, les mains servent en elles-mêmes d'arme. La littérature a aussi ce pouvoir, très utilisé au cinéma, de faire des

gros plans sur des objets pour donner des indices de lecture. Quand le narrateur décrit si bien, et de manière insistante, la position des mains et leur apparence, ce n'est sans doute pas par hasard ni sans désir de créer un effet dans la narration. Cet effet évoque le cinéma. Il est avant tout gros plan, zoom permettant afin d'indiquer la crise à venir, le combat entre deux hommes opposés. Cet indice est bien sûr indirect, mais il est manifeste qu'il revient maintes fois dans le texte. Les mains servent ainsi non seulement de simple motif, qui signale l'opposition entre deux mondes, mais aussi de révélateur de l'importance de la visualité des descriptions.

Cet épisode ne se termine pas ainsi, les mains ont encore un rôle à jouer. Après avoir fracassé la chaise sur le manteau de cheminée, Sainte Colombe reprend son souffle :

Monsieur de Sainte Colombe poussait des « Ah! » sourds pour reprendre son souffle, les mains sur le dossier de la chaise. Toinette dénoua ses doigts et ils l'assirent. Tandis que Monsieur Caignet enfilait ses gants et remettait son chapeau et que l'abbé le traitait d'opiniâtre, il dit tout bas, avec un calme effrayant :
« Vous êtes des noyés. Aussi tendez-vous la main. Non content d'avoir perdu pied, vous voudriez encore attirer les autres pour les engloutir. » (*TLMdM*, p. 31)

Le mouvement des mains est, ici encore, double. Toinette détache les doigts de son père du dossier de chaise, Sainte Colombe lâche ainsi prise. Du côté de Monsieur Caignet, il enfile ses gants, prêt à quitter les lieux. L'affront est terminé, c'est la main qui attire ou repousse la cour, le prestige et la richesse. On peut déjà remarquer par ces quelques exemples que Quignard utilise très peu de psychologie. Cela ne signifie pas qu'il y a absence de psychologie dans le texte, mais que la *manière* de donner l'information au lecteur passe essentiellement par le visuel dans le roman, comme c'est le cas dans cet exemple où le personnage est en colère. Sa colère passe par des actions visualisées (il *fracasse* une chaise, il est à bout de souffle tellement il est fâché) plutôt que par des

phrases intériorisées provenant du personnage ou par des réflexions d'un narrateur omniscient qui aurait accès aux pensées du protagoniste. Nous pouvons considérer que cette *manière* contribue à l'esthétique filmique du récit.

Il y a pourtant une autre scène d'affrontement à souligner où les mains occupent une place centrale. Marin Marais vient un jour frapper à la porte de Sainte Colombe. Il lui demande de devenir son maître. M. Marais a perdu sa voix de jeune garçon; le 22 septembre 1672, *sa voix s'est brisée*. À l'âge de seize ans, il a dû quitter la chantrerie du Louvre. Le jeune homme en est bouleversé et c'est pour cette raison qu'il se tourne vers un instrument de musique qui, comme le dit le narrateur, est capable d'imiter *les inflexions de la voix humaine*. Il cogne à la porte de Sainte Colombe et raconte à ce dernier son histoire. Il est décrit ainsi : « Le jeune homme, la perruque à la main, posa une lettre pliée en deux et cachetée à la cire verte sur la table. » (*TLMdM*, p. 40) La perruque est signe de noblesse, les gens de la cour portent la perruque. Par trois fois, le narrateur insiste sur cette expression « perruque à la main ». Le jeune homme la manipule, en signe de nervosité. Il la *tripote*, la tambourine comme son père tambourine du marteau sur les chaussures.

La description des mains du père de Marin Marais en dit long sur lui dans le récit qu'il fait à Sainte Colombe afin de le convaincre de le prendre parmi ses élèves. Après avoir été renvoyé de la chantrerie, il revient au foyer paternel où il voit l'état de son père d'un nouvel œil :

La seule chose qui avait trouvé grâce aux yeux de l'adolescent le jour de son retour était la faible lumière qui tombait comme un fût de la boule à bougies accrochée très bas, juste au-dessus de l'établi et juste au-dessus des mains calleuses qui saisissaient le marteau ou qui tenaient l'alêne. Elle colorait d'un teint plus faible et jaune les cuirs marron, rouges, gris, verts, qui étaient posés sur les étagères ou qui pendaient, retenus par des petites cordes de couleur. C'est alors qu'il s'était dit qu'il allait quitter à jamais sa famille, qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé. (*TLMdM*, p. 44)

Deux éléments ressortent plus que les autres, d'abord, les *mains calleuses* qui ne sont pas agréables à l'œil et n'inspirent pas de belles images aux jeunes musiciens. Ensuite, c'est la lumière qui entre en scène. Les mains sont éclairées par un fût de lumière, juste au-dessus d'elles, comme si l'on cherchait à les mettre au devant de la scène. Marin Marais *voit* la lumière qui les éclaire et c'est à ce moment qu'il voit clair en lui : il sait qu'il ne veut pas travailler comme son père, comme cordonnier. Encore une fois, par le biais de ces plans sur les mains, le regard du lecteur se concentre d'abord sur l'atelier dans la lumière diffuse, puis sur les mains de l'homme, le marteau, il voit même les teintes que dessine la lumière sur les cuirs. La description du père est très visuelle et il faut le souligner, sonore. Le narrateur ne fait pas entendre le travail dans ce passage; il montre aussi que Marin Marais refuse de vivre dans un monde sans musique, sous une lumière faible. Un peu plus loin dans le texte, Marin Marais repense encore à ces mains : « Il rêva à la main de son père et à la callosité qu'y avait empreinte le marteau quand il la passait sur sa joue, le soir, quand il était âgé de quatre ou cinq ans, avant qu'il quittât l'échoppe pour la chantrerie. Il songea que chaque métier avait ses mains : les cals aux gras des doigts de la main gauche des gambistes, les durillons aux pouces droits des savetiers-bottiers. » (*TLMdM*, p. 57) Chaque métier a son type de mains, mais le jeune homme a quitté la demeure familiale pour devenir enfant de chœur, il a voulu éviter les callosités et on déduit qu'il a, malgré lui, les mains empreintes des callosités des musiciens puisqu'il joue de la viole.

À partir d'ici, il faut souligner que le motif des mains revient à d'autres reprises dans le texte. Nous allons suivre maintenant le fantôme de Madame de Sainte Colombe, qui est un autre élément récurrent associé au thème de la vision dans le texte de

Quignard. Comme le motif des mains revient dans ces passages, nous poursuivrons là où l'analyse est pertinente l'explication de ce motif.

Une comparaison intéressante entre la barque de Monsieur de Sainte Colombe et la viole est à souligner : tous ces motifs s'entrecroisent. Cette comparaison entre la viole et la barque peut aussi être associée au fantôme de Madame de Sainte Colombe. Le narrateur décrit d'abord la barque et la compare ensuite avec l'instrument :

Sa barque était vieille et prenait l'eau : elle avait été faite quand le surintendant réorganisait les canaux et était peinte en blanc, encore que les années eussent écaillé la peinture qui la recouvrait. La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte. (*TLMdM*, p. 34)

L'image ici est pure analogie. La barque est pourtant plus qu'une grande viole : elle est un des lieux qui provoquent des réminiscences de Madame de Sainte Colombe. Plus tard dans l'histoire, soit la neuvième fois où Sainte Colombe revoit sa femme, il l'interroge sur sa barque :

Comment est-il possible que vous veniez ici, après la mort? Où est ma barque? N'êtes-vous pas plutôt un songe? Suis-je un fou? – Ne soyez pas dans l'inquiétude. Votre barque est pourrie depuis longtemps dans la rivière. L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation. – Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher. – Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent. (*TLMdM*, p. 90-91)

Elle est comme la barque de Dante, qui transporte le voyageur vers les douze pays de l'au-delà. La barque de Sainte Colombe est non perméable, tout comme la vie et la mort, tout comme la cour et le reste du monde. Après avoir répondu aux questions de Sainte Colombe, sa femme observe les mains :

- Que regardiez-vous en vous taisant? – Jouez donc! Je regardais votre main vieillie sur le bois de la viole. Il s'immobilisa. Il regarda son épouse puis, pour la première fois de sa vie, ou du moins comme s'il ne l'avait jamais vue jusque-là, il regarda sa main émaciée, jaune, à la peau desséchée en effet. Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tachées par la mort et il en fut heureux. Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état. Son cœur battait à rompre par la joie qu'il éprouvait et ses doigts tremblaient. « Mes mains, disait-il. Vous parlez de mes mains! » (*TLMdM*, p. 91-92)

Sainte Colombe souhaite toucher sa femme et le fait que le narrateur insiste à ce point sur ses mains renforce l'image de la femme fantôme, impossible à toucher. Là aussi, Quignard se sert de la visualité pour décrire les états d'âme de Sainte Colombe et de sa femme : ce sont les mains qui permettent de faire le pont entre ce que les personnages ressentent et ce que le lecteur apprend sur eux. Le narrateur décrit l'émotion de Sainte Colombe, il ajoute même qu'il est excité mais au lieu de le dire, il montre ses personnages en action et ne se lance pas dans de grandes explications : il suggère par des éléments visuels.

La lenteur des gestes accompagne la plupart du temps les personnages. Quand Sainte Colombe est avec sa femme, ou, du moins, son fantôme, le temps est en quelque sorte suspendu. Il y a pourtant du rythme dans les déplacements, comme dans cet extrait :

... Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue. Je suis venue parce que vous avez eu la bonté de m'offrir à boire et quelques gâteaux à grignoter. – Madame! » s'écria-t-il. Il se leva aussitôt, plein de violence, au point qu'il fit tomber son tabouret. Il éloigna la viole de son corps parce qu'elle le gênait et la posa contre la paroi de planches, sur sa gauche. Il ouvrit les bras comme s'il entendait déjà l'étreindre. Elle cria : « Non! » Elle se reculait. Il baissa la tête. Elle lui dit : « Mes membres, mes seins sont devenus froids. » Elle avait du mal à retrouver son souffle. Elle donnait l'impression de quelqu'un qui a fait un effort trop grand. Elle touchait ses cuisses et ses seins tandis qu'elle disait ces mots. Il baissa la tête de nouveau et elle revint s'asseoir alors sur le tabouret. Quand elle eut recouvré un souffle plus égal, elle lui dit doucement : « Donnez-moi plutôt un verre de votre vin de couleur rouge pour que j'y trempe mes lèvres. » Il sortit en hâte, alla au cellier, descendit à la cave. Quand il revint, Madame de Sainte Colombe n'était plus là. (*TLMdM*, p. 50-51)

Les descriptions des déplacements et des mouvements accentuent le visuel de la scène. Nous avons l'impression nette d'assister à chaque mouvement, comme si l'action se déroulait devant nos yeux. D'abord, il y a sa femme, sa vision d'elle. Le mouvement brusque est très clair, Sainte Colombe veut la toucher comme autrefois, mais il ne peut pas car elle refuse. Quand il revient, sa femme n'est plus là. L'image s'est éteinte, le rêve est terminé. Il a presque pu jouir d'un toast avec elle, il est passé si près de pouvoir

la toucher. Elle est vision et restera vision. Le seul luxe qu'on lui accorde est sa présence froide et sa voix, rien d'autre. L'émotion de Sainte Colombe passe par les descriptions, le narrateur ne dit pas que l'homme désire prendre sa femme, qu'il est amoureux fou, qu'elle lui manque ou encore qu'il voudrait vivre des moments quotidiens avec elle comme autrefois, quand il mangeait ou qu'ils étaient simplement *ensemble*. Il ne le dit pas, il le *montre* par la description des gestes du mari, par les actions qu'il pose (« Il sortit en hâte, alla au cellier, descendit à la cave. Quand il revint, Madame de Sainte Colombe n'était plus là » *TLMdM*, p. 51). Ces gestes sont empreints d'une *violence* qui est faite au cœur, parce qu'il aime sa femme et qu'elle lui manque, c'est du moins ce que le lecteur *ressent*.

En rentrant à la maison, suite à un petit concert privé, Monsieur de Sainte Colombe s'apprête à monter dans son carrosse et il aperçoit encore sa femme. Dans ce passage, la viole joue un rôle particulier :

Sa viole était posée à ses côtés, recouverte de sa housse. L'organiste et deux sœurs interprétaient un morceau nouveau qu'il ne connaissait pas et qui était beau. Il tourna la tête sur sa droite : elle était assise à ses côtés. Il inclina la tête. Elle lui sourit, leva un peu la main; elle portait des mitaines noires et des bagues. « Maintenant il faut rentrer », dit-elle. Il se leva, prit sa viole et la suivit dans l'obscurité de l'allée, longeant les statues des saints couverts de linges violets. Dans la ruelle il ouvrit la porte du carrosse, déploya le marchepied et monta après elle en mettant sa viole devant lui. Il dit au cocher qu'il rentrait. Il sentit la douceur de la robe de son épouse près de lui. Il lui demanda s'il lui avait bien témoigné autrefois à quel point il l'aimait. [...] Le carrosse s'arrêta. Ils étaient déjà devant la maison. Il était sorti du carrosse et lui tendit la main pour qu'elle descendît à son tour. « Je ne puis pas », dit-elle. Il eut un air de douleur qui donna à Madame de Sainte Colombe le désir de porter la main vers lui. « Vous n'avez pas l'air bien », dit-elle. Il sortit la viole habillée de sa housse et la posa sur le chemin. Il s'assit sur le marche-pied et il pleura. Elle était descendue. (*TLMdM*, p. 77-78)

Lorsque Monsieur de Sainte Colombe tend la main à son épouse pour qu'elle descende du carrosse, cela lui est impossible. Ce qui est frappant dans cet extrait, ce sont les housses, les draps qui rappellent l'image fantôme de sa femme. La viole est recouverte d'une housse et les statues de saints sont voilées par des draps. Tout, autour de lui, lui

rappelle l'état de sa femme, soit une vision qui veut bien se manifester devant lui. Mais la viole joue un rôle particulier dans l'extrait. Sainte Colombe pose d'abord son instrument devant lui, là où sa femme doit être assise. Ensuite, il croit sentir la douceur de la robe de sa femme, mais n'est-ce pas plutôt la housse? Puis il tend la main à sa femme, qui elle proteste ne pas pouvoir le toucher encore une fois, et il prend sa viole et s'assoit. Ce passage laisse entendre que la viole est ce qui permet la vision de sa femme, l'instrument est ici clairement ce qui les unit et ce qui permet leur contact. Il tend la main, fait descendre la viole, et elle est descendue. Il pose sa viole devant lui et sent sa femme. Comme dans l'extrait où son épouse lui dit que la musique est ce qui lui permet de venir lui rendre visite, ce passage montre en fait que sans la viole, sa présence est quasi improbable. Sainte Colombe n'hallucine pas sa femme, il communique avec elle par le biais de sa musique. Il lui dit d'ailleurs immédiatement après : « Il montra du doigt la cabane en disant : " Voilà la cabane où je parle". » (*TLMdM*, p. 79). Voilà l'endroit où il la *touche*, au sens second. C'est dans cette cabane où il joue de la viole avec tout son cœur qu'il lui parle.

La chaîne des motifs ne se termine pourtant pas là. Son épouse et lui se rendent ensuite près de la rive, là où se trouve sa barque. Il emmène Madame de Sainte Colombe et se met à pleurer : « Madame de Sainte Colombe monta dans la barque tandis qu'il en retenait les bords et la maintenait près de la rive. Elle avait retroussé sa robe pour poser le pied sur le plancher humide de la barque. Il se redressa. Il tenait les paupières baissées. Il ne vit pas que la barque avait disparue. » (*TLMdM*, p. 79). La vision tient à un fil, sa femme disparaît précisément dans le lieu qui symbolise le passage du monde des vivants vers celui des morts, comme nous l'avons souligné plus haut en parlant de la

barque de Charon. Il faut cependant remarquer autre chose dans ce passage, soit le fait que l'épouse de Sainte Colombe est une image mentale qui devient réalité devant *les yeux de Sainte Colombe* : elle *est* vision. Le style même d'écriture dans ce passage souligne cet aspect visuel : l'extrait est ponctué de descriptions rapides qui permettent au lecteur de voir précisément chaque geste de l'épouse de Sainte Colombe. On décrit d'abord lentement le cheminement de la dame qui pose son pied dans la barque (zoom avant vers le pied). Sainte Colombe a les yeux *fermés* pendant qu'elle effectue ses pas : « il tenait les paupières baissées ». C'est les yeux fermés qu'il imagine sa femme à ce moment-là. Tout comme Sainte Colombe, le lecteur, lui, et ce pendant tout le texte, ne voit pas *directement* les images, mais de manière interposée. Les images sont rendues possibles grâce à l'imagination du lecteur mais, surtout, grâce à sa capacité de rappel : il fait appel à des souvenirs du réel pour recréer les scènes en lui. Sainte Colombe se souvient de sa femme, de sa façon d'accomplir certains gestes, et il n'a qu'à fermer les yeux pour la *voir*. Le lecteur utilise aussi sa capacité de se rappeler de certains gestes et c'est de cette capacité de réminiscence qu'il use pour recréer des images mentales lorsqu'il lit une description. Sainte Colombe voit par contre réellement sa femme, bien que dans ce passage, il semble plutôt se l'être imaginée puisque, lorsqu'il ouvre les yeux, elle n'est plus là.

Nous avons vu que le texte joue avec le thème même de la vision, qu'il a la capacité de mettre en relief certains motifs, comme celui des mains pour créer des effets visuels analogues au zoom, par exemple. Quignard joue également avec les teintes, les couleurs et la lumière. Dans l'épisode où Marin Marais raconte son enfance, il utilise la lumière qui traverse une fenêtre pour mettre l'accent sur les mains du cordonnier. Il en

va de même dans cette autre scène. Marin Marais est avec la plus jeune des filles de Sainte Colombe, Toinette, et il vient de lui prendre sa virginité dans les bois : « C'était encore une enfant. Elle répétait : "Mettez-moi nue! Puis mettez-vous nu !" Son corps était celui d'une femme ronde et épaisse. Après qu'ils se furent pris, à l'instant de passer sa chemise, nue, illuminée de côté par la lumière du jour finissant, les seins lourds, les cuisses se détachant sur le fond des feuillages du bois, elle lui parut la plus belle femme du monde. » (*TLMdM*, p. 84-85). Cette capacité qu'a la littérature de dévoiler les corps, les personnages, par petites touches est tout à fait remarquable dans ce passage. Ce qui le rend visuel dans ce cas-ci semble plus se rapprocher de la peinture. C'est à petits coups que se dessine le portrait de la jeune fille : on voit comment la lumière se reflète sur sa peau et comment elle se *détache* par rapport à l'environnement qui l'entoure. Ce qui est différent cependant de la peinture, et propre au cinéma, également, c'est la capacité de décrire en mouvement. Le narrateur montre le corps de la fille et, en même temps, ses gestes. Elle passe sa chemise, ils font l'amour, ils discutent. En l'espace de quelques lignes, le narrateur peut décrire les mouvements tout en donnant une impression de fixité de l'image. Le lecteur tente de se représenter le corps de Toinette et les mouvements se dévoilent par la lumière. L'importance de cette lumière se trouve là, dans le fait qu'elle permet de diriger l'attention du lecteur sur son apparence et non simplement sur ce qu'ils font. Cette capacité de retenir l'attention, ou plutôt le regard, du lecteur sur un élément dans un ensemble est propre au cinéma comme à la photographie ou à la peinture. Dans un film, lorsqu'il y a une scène d'amour et que les deux personnages sont côte à côte, bien qu'il y ait un décor, la caméra et la lumière font en sorte que le regard du spectateur est dirigé vers les acteurs. La littérature a aussi ce pouvoir de montrer et de

cache des éléments dans un *décor*, dans une scène. Au-delà de ces considérations, ce qui procure à ce passage un effet-cinéma est le fait que cette image est produite du point de vue de Marais. C'est lui qui compose le rapport corps, lumière, ombre en regardant la jeune fille. Il compose l'image en saisissant l'instant de conjonction « à l'instant de passer sa chemise » et cet instant est démultiplié dans une durée continue (« nue, illuminée de côté par la lumière du jour finissant, les seins lourds, les cuisses se détachant sur le fond des feuillages du bois »). Ce sont ces conditions mises ensemble qui créent l'effet-cinéma, qui font en sorte que l'image n'est pas une image-tableau mais inscrite dans une durée.

À la fin du roman, M. Marais espionne encore son maître. Il ne s'est jamais réconcilié avec lui après toutes ces années passées à la cour et il vieillit. Il sait que Sainte Colombe mourra sans avoir légué ses œuvres à la postérité puisqu'il ne note pas ses compositions. Cette idée le rend triste, c'est pourquoi il tente chaque soir de l'entendre jouer; il se sent prêt à comprendre les leçons de son maître, il est plus sage et souhaite devenir *musicien*. Dans cette dernière scène, il faut souligner un autre effet de lumière important, effet qui met fin au roman. Après avoir éternué sous la cabane, Sainte Colombe ouvre la porte à Marin Marais; les deux hommes se pardonnent enfin et s'installent pour jouer une première leçon :

C'est ainsi qu'ils jouèrent les pleurs. À l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles. (*TLMdM*, p. 117)

C'est un moment très lent, les deux hommes, réconciliés, jouent une pièce de Sainte Colombe. C'est une lumière jaune qui *perce* la *lucarne*. D'abord, cette lumière vient

entourer les deux hommes, dans un grand moment : ils sont parvenus à la *première* vraie leçon à la fin de leur vie. C'est à travers elle que se termine la dernière scène du roman. Ils pleurent ensemble tout en jouant et le lecteur peut suivre le mouvement lent des larmes sur leur visage.

La dernière phrase de l'œuvre, « Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles », fait écho à celle-ci : « Tous les matins du monde sont sans retour » qui ouvre le chapitre vingt-six et fait à son tour écho au titre du roman. Elle suit la scène importante, et qui se termine abruptement, où Madeleine se pend dans sa chambre. Marin Marais n'a pas épousé Madeleine. Après avoir été rejeté par Monsieur de Sainte Colombe, il est parti pour Versailles, abandonnant les deux filles de son maître. Ce dernier lui avait dit qu'il ferait là-bas de la musique, mais qu'il ne serait jamais musicien. Toinette s'est alors mariée, Madeleine est restée vieille fille. Elle dépérit à vue d'œil et sa sœur demande à M. Marais de venir la voir à son chevet. Elle souhaite entendre une composition de Marais, celle de *La rêveuse*. Après avoir entendu la composition qu'il avait jadis écrite pour elle, elle se pend au baldaquin du lit. Le chapitre suivant débute alors avec cette phrase, *Tous les matins du monde sont sans retour*. Elle signifie que la mort marque une étape et qu'on ne peut revenir en arrière, elle est irrévocable. À la fin du roman, M. Marais quitte Sainte Colombe à l'aube, au matin. Il est empli de l'ultime leçon de son maître, un maître au seuil de la mort. Il a pu sauver ses merveilleuses compositions du silence. Il revient à Versailles en ayant compris, embrassé la leçon qui remplace toutes celles qui n'ont jamais eu lieu. Il revient à l'aube d'une nouvelle vie en tant que *musicien*. Avant cette leçon, Marin Marais jouait de la musique à la cour, comme le lui avait déjà dit Sainte Colombe, mais il n'était pas

musicien. Il n'y aura pas de retour, Marin Marais poursuivra ou plutôt commencera une nouvelle vie, son maître lui ayant remis le *témoin* : il prendra le relais de la Musique. Témoin des œuvres de Sainte Colombe, il devra les enseigner afin qu'elles ne tombent pas dans le silence des morts. Ainsi, le destin, ou la finalité, de l'art est enseigné à l'élève. Il comprend que pour être musicien, la musique doit provenir du fond de l'âme, du deuil : elle est le langage capable de réveiller les morts, donc capable de faire naître un lendemain pour le musicien et un avenir à ses compositions. Nous pourrions même avancer que Madame, puisqu'elle transcende la mort, *est* cette musique pour Sainte Colombe. Ayant fait l'expérience du deuil, il peut jouer cette musique.

La visualité en mouvement est importante dans l'œuvre, elle permet d'évoquer le cinéma. Ce mouvement peut passer par le point de vue d'un personnage, comme nous l'avons vu avec Marais, mais aussi par celui du narrateur. Bien que la visualité soit en mouvement, elle est aussi *découpée* dans l'espace, le narrateur choisit de montrer ou plutôt de *cadrer* l'image qui est donnée à voir au lecteur. Nous n'avons pas encore pris la mesure dans l'analyse des aspects visuels du roman que le narrateur choisit de *montrer* ou de *cache*r. Il est possible que, dans un passage, un personnage soit montré dans un certain cadre. Il est possible aussi que, dans ce cadre, des éléments soient brouillés, comme lorsqu'une caméra filme un personnage et que l'arrière-plan est flou parce que la mise au point est sur le personnage. La vision dans le texte de Quignard passe aussi par le choix des cadres. Cette façon de découper les éléments visuels accentue de manière générale la vision dans l'œuvre.

Voici un passage doté d'un cadrage dont une partie est brouillée et une partie, plus claire : « Marin Marais regardait Madeleine de Sainte Colombe : elle se tenait de

profil près de la fenêtre, devant le carreau pris de givre, qui déformait les images du mûrier et des saules. Elle écoutait avec attention. Elle lui lança un regard singulier. » (*TLMdM*, p. 56). On a d'abord Marin Marais qui regarde Madeleine, le regard du lecteur est tourné vers lui et l'angle décrit dirige notre regard vers elle. Ensuite, le cadre se fixe sur elle, soit immédiatement après les deux points (« : »). On la voit assise près de la fenêtre, on voit les carreaux givrés derrière elle. On sait qu'elle est immobile devant la fenêtre et sa description n'est pas brouillée. Dans ce cadre, l'arrière-plan est pourtant flou : « le carreau pris de givre, qui déformait les images du mûrier et des saules ». La fenêtre, non pas celle du cadre, mais bien celle du décor intérieur, est givrée, ce qui empêche le *personnage* d'apercevoir la cour. Pourquoi le lecteur peut-il dans ce cas voir cette cour ? Si nous regardions un film et qu'un personnage se tenait ainsi devant une fenêtre givrée, ce qui se trouve derrière resterait en principe inaperçu. Mais ici, et c'est là où la littérature diffère des arts visuels tel le cinéma et la photographie, on peut voir l'arrière-fond sans changer de plan. C'est en décrivant Madeleine que le narrateur nous dit que nous ne voyons pas la cour derrière la fenêtre. Il peut voir d'un autre point de vue, ce qui n'est pas possible à l'écran si la caméra ne change pas de point de vue ou si un second plan n'est présenté. La force encore plus grande de cette phrase, « qui déformait les images du mûrier et des saules », tient au fait que bien que l'intention soit de dire que le givre *déforme* les images derrière les carreaux, il suffit de les nommer pour qu'on se les représente... Le narrateur cache ainsi sans cacher, il cache pour les personnages, mais montre au lecteur.

Il y a aussi plusieurs effets de cadrage lors des jeux de cache-cache de Marin Marais. Le premier jeu est lié à l'amour des filles de Sainte Colombe. Le père des jeunes

filles refuse qu'il voie Madeleine, mais elle lui désobéit car elle est amoureuse et elle souhaite lui donner elle-même les leçons de musique à la place de son père. Les deux jeunes sont d'abord cachés dans une salle de la maison de Sainte Colombe :

Elle dégrafa le haut de sa robe, écarta sa chemise de dessous. Sa gorge jaillit. Marin Marais ne put qu'y jeter son visage. « Manon! » criait Monsieur de Sainte Colombe. Marin Marais se cacha dans l'encoignure de la fenêtre la plus proche. Madeleine était pâle et remettait en hâte sa chemise de dessous. « Oui, mon père. – Il faut que nous fassions nos gammes par tierce et quinte. – Oui, mon père. » Il entra. Monsieur de Sainte Colombe ne vit pas Marin Marais. Ils partirent aussitôt. Quand, au loin, il les entendit s'accorder, Marin Marais sortit de son encoignure et voulut quitter de façon furtive la demeure en passant par le jardin. Il tomba sur Toinette, accoudée à la balustrade, qui contemplant le jardin. Elle l'arrêta par le bras. (*TLMdM*, p. 82.)

Dès la première réplique du père, le lecteur peut se demander si les amoureux ont été surpris. L'imparfait utilisé dans le texte peut aussi bien donner à penser que le père appelle sa fille sans rien avoir surpris. Toutefois, l'angle de vue est sur eux et la voix hors champ qui semble venir de derrière peut surprendre tant le lecteur que les amoureux. Le narrateur joue à cache-cache avec ses personnages, car nous ne savons pas où est Sainte Colombe. On devine par la suite qu'il s'approche, puisque Marin Marais se cache et que Madeleine s'habille en hâte. Quand son père entre, le jeu de cache-cache se poursuit car le lecteur ne veut pas qu'il trouve le jeune homme. Notons que s'il y avait eu une caméra, dans cet épisode, elle n'aurait jamais quitté la salle où se trouvent les amoureux. Le lecteur entend la voix de Sainte Colombe comme si elle était hors champ, il sait qu'il se rapproche jusqu'à ce qu'il entre (« il entra »). Nous sommes donc toujours en face de Marais et Madeleine, dans la salle, près du jardin. Le narrateur focalise toujours l'attention sur Marais et mentionne que Madeleine et son père ne sont plus là. Comme au cinéma, le cadre reste dans la salle tandis que l'action se déroule tout autour : les personnages entendent les sons, les voix environnantes, mais ils ne peuvent se *voir*. Cet effet crée un suspens dans le texte : l'action est dynamique malgré le *plan* fixe. Le

cinéma a fondé des genres scéniques, comme les films de suspense, d'horreur ou fantastique, et ce moyen d'écriture est devenu une manière toute filmique de décrire les personnages ou de définir une action. Le texte de Quignard semble ici se servir du ressort propre au cinéma capable d'utiliser les sons pour dynamiser l'action et apprendre au spectateur que quelque chose va se produire si le personnage en question ne réagit pas à temps. Ici, Marais doit se cacher avant l'arrivée du père de Madeleine, puis s'enfuir discrètement.

Le second jeu de cache-cache de Marin Marais est aussi associé à l'amour, mais, cette fois, à l'amour de la musique. Il a vieilli, il décide de revenir près du domaine de son ancien maître parce qu'il veut absolument entendre ses compositions avant qu'il ne meure. Le musicien se rend à la cabane où Monsieur de Sainte Colombe se retire pour jouer et perçoit le son de l'instrument : « Il se glissa dans l'ombre du mur et, se guidant au son de la viole, s'approcha de la cabane de son maître et, s'enveloppant dans son manteau de pluie, il approcha l'oreille de la cloison. C'étaient de longues plaintes arpégées. [...] Par le petit créneau de la fenêtre filtrait la lueur d'une bougie. » (*TLMdM*, p. 94) Le lecteur est plongé dans la noirceur et se trouve encore une fois avec Marin Marais. Ce qui est original dans ce passage, c'est que nous ne pouvons pas voir Sainte Colombe, tout comme son ancien élève. Nous pouvons *entendre* la viole du maître, sans l'apercevoir. La lueur de la bougie, qui passe par la fenêtre, ne montre rien. Marais est caché, il espionne le vieil homme et le lecteur est prisonnier de cet angle de vue. Le cadrage fait en sorte que le lecteur ne voit que l'extérieur alors que le son et la lumière proviennent de l'intérieur : il est confiné dans le même *cadre* que Marais. Ce genre de cadrage hors champ revient ailleurs dans le texte puisque l'élève espionne plus d'une

fois son maître. Il épie sous la cabane régulièrement : « Durant trois ans, presque chaque nuit, Monsieur Marais se rendait à la cabane en se disant : « " Ces airs, va-t-il les jouer ce soir? Est-ce la nuit qui convient? " » (*TLMdM*, p. 109). C'est pendant une de ces nuits que l'élève croit pouvoir enfin entendre ces airs. Le jeu de cache-cache est encore plus précis, plus accentué :

Il s'installa dans le froid serrant sur lui sa cape noire. Le froid était si vif qu'il avait glissé dessous une peau de mouton retournée. Cependant il avait froid aux fesses. Son sexe était tout petit et gelé. Il écouta à la dérobée. L'oreille lui faisait mal, posée sur la planche glacée. [...] Monsieur Marais approcha son oreille d'un interstice entre les lattes de bois pour comprendre le sens des mots que ruminait par instants Monsieur de Sainte Colombe. [...] La pièce s'acheva, majestueuse. Il entendit alors un soupir puis Monsieur de Sainte Colombe qui prononçait tout bas ces plaintes... (*TLMdM*, p. 110-111)

Encore une fois, Sainte Colombe est hors champ. Marais s'installe très près de la cabane, le narrateur nous dit qu'il peut même coller son *oreille* sur les planches. Il faut remarquer qu'il n'essaie pas de le *voir*, on sait qu'il y a des « interstice[s] » entre les planches, qu'il pourrait regarder et permettre au lecteur de voir avec lui à l'intérieur. Ce n'est pas par hasard puisque c'est la musique du maître qui intéresse Marin Marais. C'est pourquoi il colle son oreille sur les parois de la cabane. Il entend jusqu'aux soupirs de son maître, le narrateur va jusqu'à décrire les rayons de la lune, mais pas ce qui se passe du côté de Sainte Colombe, à l'exception des sons et des bruits qu'il fait. Mais comme tout jeu doit prendre fin, Marais, après trois ans d'espionnage incognito choisit de révéler sa présence à son maître :

« Ah! Si en dehors de moi il y avait au monde quelqu'un de vivant qui appréciait la musique! Nous parlerions! Je la lui confierais et je pourrais mourir. » Alors Monsieur Marais, frissonnant dans le froid, dehors, poussa lui-même un soupir. En soupirant de nouveau, il gratta la porte de la cabane. « Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit? – Un homme qui fuit les palais et qui recherche la musique. » Monsieur de Sainte Colombe comprit de qui il s'agissait et il se réjouit. Il se pencha en avant et entrouvrit la porte en la poussant avec son archet. Un peu de lumière passa mais plus faible que celle qui tombait de la lune pleine. Marin Marais se tenait accroupi dans l'ouverture. (*TLMdM*, p. 112).

Quand Sainte Colombe demande à voix haute quelqu'un avec qui parler pour confier sa musique, le lecteur peut enfin *entrer dans la cabane*. Grâce à *l'espace* du champ et du hors champ, Quignard rend tout le suspense à ce passage. C'est le propre du cinéma de jouer avec des lieux clos et de faire en sorte que des sons proviennent d'endroits qui ne sont pas dans le champ visuel des personnages ou des spectateurs de sorte à aiguïser la curiosité.

La vision dans le texte de Quignard est ainsi accentuée par une panoplie de détails, d'indices divers afin de rendre l'ensemble clair. Les descriptions sont ponctuées de mouvements de caméra : mouvement de grue, travelling et, surtout, gros plans. Le motif des mains et celui du fantôme de Madame de Sainte Colombe souligne ces mouvements de caméra et effets visuels. Notons que le fantôme intouchable rappelle quelque chose d'autre : le spectateur est voyeur au cinéma, il peut toucher l'écran s'il le veut, mais pas les humains qui jouent les personnages. C'est la même chose avec le fantôme : Sainte Colombe tente de toucher sa femme qui lui dit n'être *rien d'autre que du vent*, comme le cinéma n'est rien d'autre que de la lumière. L'idée d'*apparition* prend alors un sens nouveau. Madame est une image capable de parler, de manger même (on pense à la bouché prise dans la gaufrette et à la gorgé de vin), de se déplacer. Au cinéma, il en va de même pour les images des personnages. La défunte femme est en quelque sorte comme un hologramme³⁵, une image en trois dimensions qui apparaît grâce à la lumière. Cette vision en trois dimensions ne manque pas de rappeler la

³⁵ L'holographie est une récente technologie qui utilise des procédés photographiques pour reproduire une image en trois dimensions que l'on nomme hologramme. Définition du dictionnaire *Le Robert* de 2002, *Hologramme* : « Image obtenue par holographie » ; *Holographie* : « Procédé photographique qui restitue le relief des objets, en utilisant les interférences de deux faisceaux laser. »

technologie au lecteur du XXI^e siècle. La force du visuel dans ce roman est ainsi représentée par ce personnage fantomatique capable de dialoguer et impossible à toucher, comme les comédiens au grand écran.

Ainsi, la vision est mise de l'avant, soulignée par les images parlantes d'un fantôme, accentuée par les effets de cadrage divers et, enfin, rendue présente par les choix d'un narrateur qui n'utilise pas de psychologie romanesque conventionnelle en exposant les pensées des personnages. Le narrateur s'en tient à faire passer leurs traits de caractère, leurs émotions ou sentiments par le visuel, comme nous l'avons démontré dans ce chapitre. Il entre très peu *dans la tête des personnages*, se contente de *montrer*, comme c'est le cas au cinéma. La vision passe par l'ensemble de ces éléments : ce sont ces fragments visuels, alignés ensemble qui forment un *montage*, mais un montage inspiré lui aussi par le cinéma. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment le montage du texte s'inspire et modifie le montage filmique à même le roman.

Séquence 3 : *Montage*

*Ils étaient plus de douze camarades
assis en rang en train de regarder l'écran
grisâtre qui allait subjuguier la terre.*
**Pascal Quignard, L'occupation
américaine, p. 65**

Quand on pense à la question du montage au XXI^e siècle, on pense à l'art cinématographique : le montage est souvent défini comme *l'écriture* du cinéaste. Si on pose au littéraire cette question de savoir si le montage fait partie de la littérature, il répondra certes que oui. Le montage est devenu l'une des spécificités du cinéma, mais il existe aussi du côté de la littérature; reste à savoir comment le montage littéraire peut s'inspirer du montage filmique. Ce n'est pas d'hier que les écrivains découpent leur texte en sections, chapitres, paragraphes et phrases, pourtant, il se peut que le littéraire ait tiré quelques techniques du cinéma pour renouveler ses propres formes. Nous tenterons dans un premier temps de comprendre les rouages du roman *Tous les matins du monde*, en nous demandant comment Quignard découpe ses chapitres, voire ses paragraphes.

Dans un deuxième temps, nous nous demanderons s'il y a place à des fondus enchaînés chez Quignard. Nous étudierons les transitions entre les chapitres afin de repérer les coupes nettes ou encore les ellipses. Enfin, nous nous pencherons sur une théorie du montage, celle d'Eisenstein, pour voir comment ce qu'il nomme *montage intellectuel* peut concerner le récit de Quignard. Nous parlerons alors de motifs *visuels* qui forment un tout lorsqu'ils sont assemblés, montés ensemble. Nous reviendrons également sur le gros plan à la lumière des théories de ce cinéaste.

La littérature possède son propre système de montage. Depuis longtemps déjà, ce procédé fait partie de l'écriture et a porté différents noms :

Le montage comme procédé de création n'est pas une invention du XXe siècle. Des théories et des pratiques du montage ont existé avant l'apparition du cinéma. Mais elles ont été masquées par une autre théorie de la création – une théorie transcendante de la création. La création comme montage – procédé immanent – existe ailleurs, sous le nom emprunté à Lévi-Strauss de bricolage – et avant, sous le nom cicéronien d'invention³⁶.

Bricolage, collage, assemblage : autant de notions que l'on retrouve pour parler de montage dans une œuvre littéraire. De manière décroissante, une œuvre peut être généralement découpée en volumes, tomes, sections ou parties, chapitres, sous-titres, paragraphes, phases ou fragments divers. Bref, il est possible de découper un texte de plusieurs façons. L'auteur fait ses choix lorsqu'il compose un roman, suivant des critères génériques pragmatiques ou, mieux encore, en fonction de *l'effet* qu'il cherche à créer. Si nous revenons maintenant à *Tous les matins du monde*, il n'y a d'abord qu'un seul tome; contrairement au roman de Proust, *À la recherche du temps perdu*. Cela n'empêche pas, par contre, que le personnage de Marin Marais figure dans un autre texte, comme dans *La leçon de musique*, par exemple³⁷. Il reste tout de même que l'œuvre ne fait pas partie d'une trilogie quelconque. Les thèmes reviennent dans l'œuvre de Quignard, ce qui fait d'elle un tout sans pour autant la rendre homogène. Enfin, les chapitres sont très courts, le roman se découpe en vingt-sept chapitres et ceux-ci ont une longueur de deux à cinq pages, dont deux seulement en font six et neuf respectivement. La longueur très courte des chapitres a pour effet de dynamiser le texte et d'accentuer

³⁶ Thomas Golsenne, *Inventer, bricoler, monter, Fabula LTH (Littérature, histoire, théorie)*, Paris, juin 2009, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article31761.php>.

³⁷ Le personnage de Marin Marais, dans *Tous les matins du monde*, est fictif, mais il est construit à partir d'un personnage historique bien connu qui porte le même nom, ce qui explique sa présence dans d'autres œuvres. Il en va de même pour le personnage de Sainte Colombe, qui est lui aussi inspiré d'un personnage historique réel. Tous deux étaient des musiciens dans la réalité comme dans la fiction de Quignard. L'auteur utilise ainsi ces deux musiciens baroques pour en faire des personnages littéraires, mais il fait référence aux vraies personnes dans *La leçon de musique*.

l'effet de scène ou de *séquence*³⁸, comme lorsqu'il y a des changements de plans, de lieu ou de séquence narrative au cinéma.

La rapidité des chapitres accentue le visuel du texte, elle permet de bien cerner les actions et de faire une très courte transition avec le chapitre qui suit (ce que nous nommerons des fondus enchaînés). Cette rapidité peut aussi mettre fin à l'action sans transition, abruptement, par ce que nous nommerons des coupes nettes. Nous retiendrons uniquement les transitions les plus significatives entre les chapitres parce qu'une analyse exhaustive serait laborieuse et s'éloignerait de notre but, qui est de mettre de l'avant ce qui est filmique dans le texte. Nous choisirons ainsi uniquement les transitions qui rappellent le montage au cinéma. Mais avant, voici une définition de Deleuze du montage : « Le montage, c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps³⁹. » Deleuze a écrit tout un tome sur le montage, c'est pourquoi nous n'entamerons pas une étude de sa théorie, mais il faut savoir qu'il y a plusieurs écoles de montage, plusieurs termes associés à l'analyse du montage. Comme on a pu le voir, nous en retiendrons deux principalement : le fondu enchaîné et la coupe nette. Le fondu enchaîné au cinéma est, techniquement parlant, le raccord utilisé entre deux plans. Il consiste à diminuer la luminosité du premier plan et à augmenter celle du second afin que la coupe entre les deux plans soit atténuée. Le fondu peut aussi servir à faire la transition entre deux scènes. Pour ce qui est de la coupe nette, c'est un changement de plan radical, sans atténuation de la lumière. Il n'y a tout simplement pas de transition entre les plans, ou même entre les scènes. Par exemple, une

³⁸ Une séquence filmique est une scène ou une suite de plan formant un tout. C'est une succession ordonnée qui, mise bout à bout, forme un film.

³⁹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

scène se termine abruptement et au plan suivant, le décor a changé et on ne retrouve plus les mêmes personnages ou la même action.

À la fin du chapitre trois, on parle de la renommée des concerts à trois violes des Sainte Colombe et le chapitre se termine par ces lignes : « Toutefois le père et ses filles s'adonnaient particulièrement à des improvisations à trois violes très savantes, sur quelque thème que ce fût qu'un de ceux qui assistaient à l'assemblée leur proposait. » (*TLMdM*, p. 23). Le chapitre quatre, lui, met en scène le conflit entre Sainte Colombe et la cour. Il débute comme suit :

Monsieur Cagnet et Monsieur Chambonnières étaient de ces assemblées de musique et les louaient forts. Les seigneurs en avaient fait leur caprice et on vit jusqu'à quinze carrosses arrêtés sur la route boueuse, outre les chevaux, et obstruer le passage pour les voyageurs et les marchands qui se rendaient à Jouy ou à Trappes. À force qu'on lui en eut rabattu les oreilles, le roi voulut entendre ce musicien et ses filles. Il dépêcha Monsieur Cagnet... (*TLMdM*, p. 24)

Le fondu se fait ainsi : la fin du chapitre trois raconte l'une des assemblées où Sainte Colombe joue de la viole et le suivant débute avec deux des auditeurs qui y assistent. La transition est faite entre les chapitres de sorte que le narrateur puisse insérer le nouveau thème, soit l'invitation à jouer pour le roi. Il n'y a aucune coupe nette, malgré qu'un thème se termine et qu'un nouveau commence. La transition est amenée en douceur, sans interruption brute. La même chose se produit à la fin du chapitre cinq, où le narrateur explique que de moins en moins de bourgeois viennent assister aux concerts à trois violes : « [Le roi] dit qu'on laissât en paix le musicien tout en enjoignant à ses courtisans de ne plus se rendre à ses assemblées de musiques... » (*TLMdM*, p. 32) Les conséquences des paroles du roi sont observées dès le début du chapitre suivant : « Pendant des années ils vécurent dans la paix et pour la musique. [...] Monsieur de Sainte Colombe conviait les musiciens ses confrères, quand il les estimait, et auquel il n'invitait pas les seigneurs de Versailles ni même les bourgeois, qui gagnaient en

ascendant sur l'esprit du roi. » (*TLMdM*, p. 33). Le pont est ainsi fait entre les deux chapitres. Le roi a demandé de laisser en paix Monsieur de Sainte Colombe et le narrateur, sur un ton de conte pour enfant, apprend au lecteur qu'ils *vécurent heureux*, le musicien et ses enfants, et en *paix*. D'ailleurs, même si le roi a conseillé aux courtisans (ou plutôt ordonné) qu'on n'assiste plus aux concerts du maître, Sainte Colombe lui, ne les invite tout simplement plus. En cela, il reste le seul dirigeant de sa destinée et on nous apprend, par cette transition en douceur, que Sainte Colombe fait ses propres choix, sans qu'un roi les impose.

À d'autres endroits dans le texte, on est plutôt du côté de la coupe franche, car il n'y a pas de suivi thématique comme pour les deux cas précédents. La fin du chapitre sept raconte comment Sainte Colombe s'est tranquilisé avec les années, surtout depuis que sa femme le visite de temps à autre. Au début du chapitre huit, on change de thème complètement. Il est question d'un nouveau personnage dont nous n'avons pas entendu parler encore : Marin Marais. Voici les premières lignes du chapitre : « Un jour, un grand enfant de dix-sept ans, rouge comme la crête d'un vieux coq, vint frapper à leur porte et demanda à Madeleine s'il pouvait solliciter de Monsieur de Sainte Colombe qu'il devînt son maître pour la viole et la composition. » (*TLMdM*, p. 40) Le narrateur débute une autre histoire, il écrit une première phrase d'introduction qui semble provenir, encore une fois, d'un conte ou d'une fable : *Un jour, un grand enfant de dix-sept ans*. Cette phrase rappelle le célèbre *Il était une fois* des histoires. Nous sommes en présence d'un nouveau développement dans le roman : le jeune élève fait son entrée. Nous avons affaire à une coupe franche. La transition est très visuelle, elle tient à la fois du conte et, par l'entrée remarquable du personnage, du cinéma. On le décrit fortement

par deux images : « un grand enfant » et « rouge comme la crête d'un vieux coq ». Son arrivée se démarque du chapitre précédent où on nous dit que Sainte Colombe écoule ses vieux jours. On comprend par la comparaison avec le coq que ce jeune homme vient déranger la tranquillité de la *basse-cour*.

Il y a une transition spéciale dans le texte, mais cette fois, elle est très marquante pour le lecteur. À la fin du chapitre XXIV, Marais joue sa composition pour Madeleine, à son chevet, parce que Toinette lui avait dit qu'elle le réclamait, étant malade. Au chapitre suivant, Madeleine regarde Marais quitter leur cour, elle est brisée, elle qui l'aimait sans retour de sa part. Sa propre histoire se termine ainsi : « Elle eut du mal à faire tomber le tabouret. Elle piétina et dansa longtemps avant qu'il tombe. Quand ses pieds rencontrèrent le vide, elle poussa un cri; une brusque secousse pris ses genoux. » (*TLMdM*, p. 106) Le chapitre se boucle sur une image forte : la mort de Madeleine par pendaison. Le lecteur est secoué tout comme le corps de cette femme. Dès la première ligne du chapitre suivant, le ton du narrateur prend une tout autre forme. Il annonce la fin de la vie de Madeleine et la fin du roman : « Tous les matins du monde sont sans retour. Les années étaient passées. Monsieur de Sainte Colombe, à son lever, caressait de la main la toile de Monsieur Baugin et passait sa chemise. Il allait épousseter sa cabane. C'était un vieil homme. Il entretenait aussi des fleurs et des arbustes qu'avait plantés sa fille aînée, avant qu'elle se pendît. » (*TLMdM*, p.107) Le titre ouvre ce chapitre, mais il est complété par l'ajout de ces mots : *sont sans retour*. Le narrateur vient de fermer une boucle. Autant le titre de l'œuvre laisse place à plusieurs possibilités, autant cette phrase vient boucler un sens : l'impossibilité de revenir en arrière, de retrouver ceux qui nous ont quittés au matin comme si rien ne s'était passé. Mais les années ont passé, la femme

de Sainte Colombe est bel et bien morte, sa fille également et lui, il a vieilli. La transition est nette, l'ellipse contraste avec la scène fatidique qui précède. Il n'y a pas d'image en ce début de chapitre : les années ont passé, le narrateur revient à l'histoire du musicien, il revient à sa vie tourmentée par le souvenir de ceux qui l'ont quitté. Il semble serein, par contre, prêt à tourner une page de sa vie. C'est d'ailleurs dans ce chapitre final qu'il se réconcilie avec Marais, qu'il trouve enfin une oreille vivante digne d'entendre ses plus beaux arias.

Certaines scènes n'ont pas l'air terminées et le narrateur les scinde en deux. Prenons un exemple : le narrateur clôt un chapitre sur une action en cours. C'est ce qui se produit à la fin du chapitre huit car le narrateur laisse le lecteur en plan sur les paroles du maître à son futur élève : « Revenez dans un mois. Je vous dirai alors si vous avez assez de valeur pour que je vous compte au nombre de mes élèves. » (*TLMdM*, p. 48). Aucune réponse de Marais, aucun signe de tête, aucune description de la réaction du jeune homme ou de ses filles qui ont assisté à la scène, rien, même pas le départ du garçon. Au chapitre suivant, le narrateur glisse un mot sur l'air qui est resté en tête et il change de sujet, il parle d'une apparition de Madame. La transition entre les chapitres est abrupte, surtout à la fin du chapitre huit. Ce genre de coupe dans une scène au cinéma est aussi fréquent. La scène se termine sur une phrase et la suivante nous transporte ailleurs, sans que nous puissions connaître la suite du dialogue. Il clôt le chapitre sans ajouter quoi que ce soit. Au chapitre neuf, c'est encore la même chose, seulement le narrateur accentue la coupure en faisant, en plus, disparaître abruptement le personnage fantôme : « Il sortit en hâte, alla au cellier, descendit à la cave. Quand il revînt, Madame de Sainte Colombe n'était plus là. » (*TLMdM*, p. 51) Aucune description

de l'état d'âme du personnage, ni de sa surprise. Le lecteur doit *deviner* son visage interloqué. L'étonnement n'est pas nommé, il est créé par cette fin brusque. Quignard se sert des transitions, du montage entre les chapitres, pour créer des effets narratifs mais, surtout, pour rendre ces passages *parlants* grâce aux coupes nettes. L'effet est plus efficace qu'une description de mouvement qui viendrait amenuiser la situation présentée. Il s'agit encore une fois de *montrer* au lieu de *décrire* la psychologie d'un personnage.

Au chapitre X, ce même effet de coupe vient remplacer la psychologie. Marais vient d'apprendre qu'il est admis parmi les élèves du maître et, avant de le quitter, voici ce qu'il voit : « Quand le jeune Marais descendit les marches de la cabane, il vit, dans l'ombre que faisaient les feuillages, une jeune fille longue et nue qui se cachait derrière un arbre et il détourna en hâte la tête pour ne pas sembler l'avoir vue. » (*TLMdM*, p. 54) Le chapitre se termine ainsi, sans aucune description psychologique. Le narrateur *montre* la gêne du jeune homme sans la dire. Il termine le chapitre sans un mot de plus. Il n'y a pas de transition non plus au chapitre suivant. Cette image est donnée seule, sans suite.

Parfois, un chapitre se termine sur un dialogue et le suivant s'ouvre avec un autre. Pourtant, il n'y a aucun lien entre les deux. Il est fréquent au cinéma de faire ce genre de coupe, de voir et entendre une discussion puis, sans avertissement, de changer de plan et d'entendre une tout autre conversation, dans un autre lieu et moment. C'est le cas entre la fin du chapitre XI et le début du douzième : « "Vous entendez, Monsieur, cria-t-il, comment se détache l'aria par rapport à la basse." » (*TLMdM*, p. 58) et « "C'est Saint-Germain-l'Auxerrois, dit Monsieur de Sainte Colombe." » (*TLMdM*, p. 59). Il n'y a pas de conclusion dans l'un et aucune mise en place dans l'autre. On coupe un chapitre

et on reprend sur une nouvelle base dès le chapitre suivant. Plusieurs chapitres se terminent sur des citations des personnages qui restent sans suite. Le roman fourmille d'exemples qui vont en ce sens. La fin des chapitres reflète le caractère même du personnage de Sainte Colombe : franc, brusque, sans fioriture ni grande psychologie, tout en énigme et suggestion. Le personnage parle très peu et les choix narratifs épousent le tempérament abrupt du musicien.

Maintenant que nous avons étudié le découpage du texte ainsi que les transitions, voyons comment le montage cinématographique, tel que théorisé par Eisenstein, peut se retrouver chez Quignard. Il existe plusieurs écoles de montage, plusieurs cinéastes qui ont influencé l'évolution de cette technique, mais la raison pour laquelle nous nous intéresserons surtout à Eisenstein est qu'il est une référence majeure, dans le domaine cinématographique, en matière de montage et que ce sont ses textes critiques qui éclairent le style de montage que nous retrouvons chez Quignard. Sergeï Eisenstein a écrit tout au long de sa vie sur le cinéma et nombre de ses écrits ont influencé cet art. C'est dans un ouvrage de Jacques Aumont⁴⁰ que l'on retrouve un excellent compte rendu de l'évolution de la pensée de l'artiste sur le montage. Aumont explique que ses théories ne sont pas des données accumulées lors des films qu'il a réalisés et que ses théories ne sont par non plus dérivées *d'une* conception du cinéma et du montage : « ce qui se jouerait chez Eisenstein, ce ne serait donc ni l'élaboration de *méthodes* de montage, ni la construction d'un (un seul) concept de montage – mais l'étude, permanente, et à sa façon, systématique, du principe de montage (ou du phénomène montage)⁴¹. » Toute sa vie, Eisenstein réfléchit à propos du montage et dit ceci de très important : « Ce n'est pas

⁴⁰ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Éditions Images modernes, 2005.

⁴¹ *Ibid*, p. 207.

dans les images qu'il faut rechercher l'essence du cinéma, mais dans les relations entre les images⁴²! » Pour Eisenstein, « le cinéma *est* le montage », ajoute Aumont. Il a théorisé quelques notions que nous utiliserons ici : le mouvement créé par le montage, le montage intellectuel (ou des attractions), le gros plan et la notion de fragment.

La définition du montage que propose Eisenstein est la suivante :

Ce n'est pas l'art qu'il faut, c'est la science. Le mot *création* ne sert à rien. On peut le remplacer par *travail*. Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. *Montage* est un beau mot : il signifie « mettre ensemble des morceaux tout prêts. (Eisenstein) » En ce sens, la littérature et le théâtre utilisent aussi le montage, les chapitres ou les scènes sont des morceaux que l'auteur choisit de placer à tel endroit dans la chronologie de son texte. Cette conception du montage comme d'un travail aucunement artistique évolue au cours de sa vie. Il finit par se penser comme artiste et ne refuse plus de parler d'art pour parler de montage, mais il reste qu'Eisenstein revendique toujours l'assemblage « de fragments (re)créés de toutes pièces et autonomisés » ; - et d'autre part, cette remarque souvent faite que, chez lui, aucune relation syntagmatique, voire aucune relation tout court, ne se pense hors du montage : *tout doit être monté*⁴³.

Le montage avant tout, voilà ce qu'est le cinéma pour Eisenstein. Le montage est un assemblage, il est d'abord perçu comme mécanique puis comme partie essentielle pour faire du cinéma un art. Ce concept d'assemblage est au cœur de sa théorie. Il faut souligner aussi qu'Eisenstein mentionne dans cette citation que ce sont des *fragments* qu'il qualifie d'*autonomisés* qui sont assemblés. Chacun d'entre eux donne un sens en lui-même, mais pour être entièrement compris, il doit être « monté » avec d'autres fragments. Aumont présente donc cette notion de base pour ensuite développer celle qui nous importe le plus : le montage intellectuel. En voici une première définition : le montage intellectuel est « une série de possibilités formelles, se développant dialectiquement à partir de la thèse suivante : le concept de mouvement (de déroulement) filmique naît de la superposition, ou du contrepoint, de deux immobilités

⁴² *Ibid*, p. 206.

⁴³ *Ibid*, p. 211.

différentes⁴⁴ ». Il ajoute que le mouvement créé peut aussi être un mouvement de sens, d'association d'idées. Afin de comprendre ce qu'il définit par montage intellectuel, prenons un exemple, tiré d'un roman de Quignard qui illustre très bien la notion d'association de deux images immobiles capable de faire naître un mouvement.

L'exemple le plus flagrant est tiré du roman *Terrasse à Rome* : « Meaume encore : "Chacun suit le fragment de nuit où il sombre. *Un grain de raisin gonfle et se déchire. Au début de l'été toutes les prunes reines-claude se fendent. Quel homme n'aime quand l'enfance crève?*"⁴⁵ ». Prenons les trois phrases en italique séparément. La première est une image. On peut d'ailleurs dire de cette image qu'elle est un tropisme, mais cette fois, et voilà l'innovation, c'est une image accélérée d'un phénomène naturel, soit l'instant exact où le raisin, trop mûr, éclate. Il est arrivé à maturité et *se déchire*. La phrase offre l'image de cet instant précis où le raisin pousse, devient mûr puis se fend, passe à une autre étape. Cette image accélère le processus de mûrissement et le cinéma, plus particulièrement le documentaire, nous a habitués à voir la nature en éclosion. La seconde image (et phrase en italique) parle des reines-claude qui se fendent, donc qui sont, elles aussi, mûres. Par contre ici, le moment est unique, il ne s'agit plus d'un processus, comme c'est le cas avec le raisin. Sauf que cette image est prise dans son ensemble : ce sont toutes les prunes que nous voyons *se fendre*. L'image est située dans le temps, à un moment précis de l'évolution naturelle. Enfin, la troisième phrase affiche un concept, mais pas n'importe lequel : un concept tiré des deux images précédentes. Si le raisin représente la croissance jusqu'à maturité et que la prune représente aussi la maturité à son paroxysme, le concept humain à faire ressortir est : le passage à la vie

⁴⁴ *Ibid*, p. 218.

⁴⁵ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000], p.15. (Nous soulignons).

adulte ou la puberté. C'est le fameux $1 + 1 = 3$ d'Eisenstein, une image additionnée à une autre donne quelque chose de différent, un concept. Voilà comment on peut lire Quignard, dans *Terrasse à Rome*⁴⁶, à la lumière de ces trois énoncés du montage intellectuel d'Eisenstein.

Nous avons longuement développé, au chapitre précédent, le motif des mains. Nous avons signalé que les gros plans sur les mains servaient d'indices à la compréhension du texte, que ces plans pointaient des éléments importants dans la narration. Les mains servent à souligner l'opposition entre deux mondes dans le roman *Tous les matins du monde*. Si l'on reprend maintenant les notions d'Eisenstein, expliquées par Aumont, on constate que le gros plan joue un rôle important dans la théorie du cinéaste :

... on sait l'importance pour Eisenstein de cette notion, qui se présente un peu comme un cas particulier de celle d'accent : le gros plan, le « principe de gros plan », comme on l'a dit à propos du jeu sur profondeur et grosseur dans *Ivan*, est lié consubstantiellement, organiquement, à l'idée de la fonction signifiante, expressive, imaginaire du montage audio-visuel : « la fonction essentielle du gros plan dans notre cinéma : moins *montrer* et *figurer* que *signifier*, *donner un sens*, *rendre signifiant*. [...] [Le gros plan donne] la possibilité de créer la qualité nouvelle du tout par la confrontation des parties⁴⁷.

Certains critiques disent même du gros plan d'Eisenstein qu'il n'est pas un plan *rapproché*, mais un plan *agrandi*. Le gros plan *ajoute* du sens, donne un autre point de vue sur l'objet. Le gros plan chez Quignard ne fait donc pas seulement que pointer ou, pour reprendre les termes d'Eisenstein, il ne fait pas que *montrer* les mains de plus près, il les rend signifiantes. Nous ne referons pas l'analyse, mais l'idée que le gros plan donne un sens de plus à l'image montre bien que l'on peut interpréter certains effets visuels chez Quignard à la lumière des réflexions du cinéaste.

⁴⁶ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, *idem*.

⁴⁷ Jacques Aumont, *idem*, p.248.

Quand Sainte Colombe joue de la musique en présence de sa femme, bien sûr il y a un gros plan sur les mains vieilles du veuf, mais il y a un autre gros plan signifiant, au chapitre VI, que nous devons tout de même étudier. C'est dans ce passage que la femme de Sainte Colombe apparaît pour la première fois. Le musicien ne l'avait jamais vue avant ce moment :

Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table du flacon de vin et elle l'écouta. C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée. (*TLMdM*, p. 37).

Dans cette partie du texte, l'auteur glisse des indices sur la leçon finale de Marin Marais. Sainte Colombe joue pour une revenante, il pense fort à elle et joue avec toute son âme, mais quand il ouvre les yeux, elle n'est plus là. Il pose son instrument et constate au fond que nul autre que sa femme n'a pu goûter la gaufrette et boire le vin. Il est *étonné* de ce qu'il voit, c'est pourquoi Quignard nous montre plus clairement, en faisant deux gros plans, l'un sur le verre et l'autre sur la gaufrette, qu'il faut chercher à comprendre pourquoi il est étonné. Cet étonnement causé par la vision de *la gaufrette à demi rongée* porte un nom au cinéma : c'est ce que Deleuze nomme une *démarque*. Dans *L'image-mouvement*⁴⁸, Deleuze explique que dans le cinéma d'Hitchcock par exemple, il y a ce qu'il appelle des démarques :

Hitchcock fait naître des signes originaux, suivant les deux types de relations, naturelles et abstraites. Suivant la relation naturelle, un terme renvoie à d'autres termes dans une série coutumière telle que chacun peut être « interprété » par les autres : ce sont des *marques*; mais il est toujours possible qu'un de ces termes saute hors de la trame, et surgisse dans des conditions qui l'extraient de sa série ou le mettent en contradiction avec elle, en quel cas on parlera de *démarque*. Il est donc très important que les termes soient tout à fait ordinaires, pour que l'un d'eux, d'abord, puisse se détacher de la série... (Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, p. 274)

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1983, 302 p.

La démarque par définition *saute hors de la trame* et étonne le spectateur. Deleuze donne des exemples tirés des films d'Hitchcock tels que le moulin du film *Correspondant 17* dont les ailes tournent dans le sens inverse du vent. Dans le cas de Quignard, c'est la gaufrette rongée qui sert ici de *démarque* au sens où Deleuze l'entend. Il ajoute à sa définition que les démarques sont aussi « des chocs de relations naturelles », comme dans le film *Les oiseaux* où une mouette, qui par nature ne s'attaque pas aux humains, frappe l'héroïne du film. Que la gaufrette soit rongée n'est pas surnaturel, mais qu'elle le soit par un fantôme, si. C'est signe que quelque chose ne va pas pour le personnage de Sainte Colombe et pour le lecteur.

Est-ce seulement parce que feu sa femme a pu goûter son vin et sa gaufrette que Sainte Colombe est étonné, ou y a-t-il quelque part dans le texte l'ombre d'une signification qui dépasse le sens immédiat du passage? Cette question posée, voyons maintenant cet autre extrait, cette fois avec Marais, à la toute fin du roman. Il s'agit du passage déjà abordé où Marais comprend la raison pour laquelle il joue de la musique :

- L'amour?
- Non.
- L'abandon?
- Non et non.
- Est-ce pour une gaufrette donnée à l'invisible?
- Non plus. Qu'est-ce qu'une gaufrette? Cela se voit. Cela a du goût. Cela se mange. Cela n'est rien.
- Je ne sais plus, Monsieur. Je crois qu'il faut laisser un verre aux morts...
- Aussi brûlez-vous.
- Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés... (Pascal Quignard, *TLMdM*, p. 114)

La phrase qui fait le plus écho au chapitre VI est « Je crois qu'il faut laisser un verre aux morts » par rapport à « il vit le verre à moitié vide ». (*TLMdM*, p. 37) Dans la seconde phrase, qui est aussi une démarque, il y a quelque chose d'incomplet : Sainte Colombe a joué de la musique pour sa femme morte, mais le verre n'est pas vide, ce qui nous

permet de déduire qu'il y a un manque, que quelque chose est insuffisant dans cette décision du maître de jouer uniquement pour un mort. Pourquoi les deux verres sont-ils incomplets? Sainte Colombe donne la réponse à la toute fin quand il choisi de jouer de la musique pour les morts et pour que ses œuvres lui survivent.

Au chapitre IX, sa femme lui demande à boire et à manger : « Donnez-moi plutôt un verre de votre vin de couleur rouge pour que j'y trempe mes lèvres ». (Pascal Quignard, *TLMdM*, p. 51) C'est comme si la musique était la nourriture de l'âme, mais aussi qu'elle devait être transmise. Le vin est rouge, couleur sang, et le vin est associé mythiquement (dans la Bible) au sang (de Jésus), ce qui montre que le vin redonne un peu de vie à l'amour que porte Madame de Sainte Colombe pour son mari. Il joue toujours pour sa femme à la fin de l'œuvre, mais aussi à ce moment pour *transmettre son art à la postérité*, à Marin Marais qui est le représentant de cette postérité, étant l'élève qui pourra enseigner les compositions de son maître. Quand le vieil homme dit : « Je vais mourir sous peu et mon art avec moi. Seules mes poules et mes oies me regretteront. Je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts. Allons! [...] Monsieur de Sainte Colombe trouva le cahier de musique en maroquin tandis que Monsieur Marais versait un peu de vin cuit et rouge dans son verre. » Le vin est partagé, Sainte Colombe fait don à son élève de sa musique, *capable de réveiller les morts*. Ils jouent *ensemble*, pour l'amour de la musique, pour le partage et pour qu'enfin la leçon soit apprise et appliquée tant par le maître que par l'élève. Ils vont enfin s'unir, partager le verre non pas avec les morts, mais pour les futures oreilles qui entendront les merveilles composées par le maître et interprétées par un musicien, Marin Marais. Ainsi, les verres qui sont mis en évidence par le narrateur à l'aide de gros plans permettent de

faire des rapprochements de sens dans l'œuvre. Ces plans ne font pas que *montrer*, comme dit Eisenstein, mais *donnent un sens, rendent signifiant* un thème important du texte. L'utilisation des gros plans permet de mettre l'accent sur ces thèmes importants, mais il faut que le lecteur fasse le montage de ces plans pour comprendre la chaîne de signifiants. Les mains, les gaufrettes ou les verres de vins sont des fragments autonomes, des *démarques* qui, une fois assemblés, montés, rendent signifiant le thème et débordent du visuel, comme dans le montage intellectuel. La différence est qu'il faut assembler soi-même ces plans qui restent fragmentés au fil de l'œuvre.

La littérature possède ainsi ses propres formes de découpage narratif, mais nous avons découvert que Quignard utilise le montage tant littéraire que cinématographique afin de dynamiser son œuvre. La rapidité des chapitres, les transitions et les démarques dans son texte renvoient au cinéma de manière à ce que le visuel reste au centre de son esthétique, voire en ressorte. Le montage n'est pas au centre de son esthétique filmique, mais il contribue à mettre de l'avant certains tropismes, certains thèmes qui autrement resteraient fragmentaires. Si le montage sert à dégager un *tout*, comme le dit Deleuze, Quignard fragmente pour constituer au final une chaîne narrative concrète, qui signifie par sa fragmentation autant que par son assemblage. Les transitions permettent de révéler des traits psychologiques des personnages sans avoir à recourir aux longues descriptions psychologiques. Le lecteur rassemble ainsi les motifs et embrasse l'œuvre dans un ensemble de touches organisées et révélatrices d'un nouveau sens.

Maintenant, qu'en est-il du sonore? Quignard joue avec la capacité de cacher ou de montrer, avec le fait de faire entendre ou non et donc, avec le son et l'image, deux éléments propres au septième art. Le son occupe pourtant une place plus importante

qu'il n'y paraît dans le récit. Bien que Quignard soit reconnu, comme nous l'avons déjà dit, comme un auteur dont le style est empreint de musicalité, nous allons maintenant voir comment le texte peut jouer avec les sons et les bruits de manière toute cinématographique. Nous analyserons l'univers sonore qui accompagne les personnages musiciens et qui fait la richesse de ce texte de Quignard.

Séquence 4 :
La trame sonore du texte

*Quand je tire mon archet,
c'est un petit morceau de mon
cœur vivant que je déchire. Ce que
je fais, ce n'est que la discipline
d'une vie où aucun jour n'est férié.
J'accomplis mon destin.*

Monsieur de Sainte Colombe, *TLMdM*, p. 75.

Tous les matins du monde fait de la musique le thème central de l'œuvre. Les personnages, bien que l'œuvre soit une fiction, sont basés sur des musiciens ayant réellement existé au XVII^e siècle. Sainte Colombe et Marin Marais ont écrit les pièces qui sont citées dans le texte, les partitions existent et Quignard s'est basé sur ses connaissances pour créer l'univers musical et historique de son roman. L'aspect musical de l'œuvre complète de Quignard a fait l'objet de plusieurs textes critiques ou études. Parmi ces textes critiques, un seul est tout à fait pertinent dans le cadre de notre analyse : il s'agit de l'article de Jean Fisette⁴⁹. Nous croyons que le roman de Quignard possède une esthétique filmique et que le film fait par Corneau est un indice de cet aspect du roman. Fisette a pour thèse quelque chose de semblable, soit que le film tiré de *Tous les matins du monde* vient compléter l'œuvre littéraire et, par extension, l'œuvre musicale de Sainte Colombe et Marin Marais. Il étudie ce roman d'un point de vue sémiotique, expliquant comment le texte littéraire fait *parler la musique*. Nous tenterons, pour notre part, de montrer comment le texte fait aussi parler le cinéma! Mais avant d'étudier la

⁴⁹ Jean Fisette, « *Faire parler la musique... à propos de Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. XXV, n°2, automne 1997, p. 85-96.

musique au sens général, nous chercherons d'abord à comprendre la *trame sonore* du texte à la lumière des réflexions de Michel Chion sur le son et la musique au cinéma.

Le film de Corneau vient combler les blancs du texte au niveau musical pour le lecteur qui n'a jamais entendu les compositions des musiciens de l'histoire. Par contre, ce complément musical qu'apporte le film au texte de Quignard n'est pas suffisant pour affirmer que la musicalité contribue à l'effet cinématographique du roman et le renforce. C'est pourquoi nous parlerons d'un *univers sonore* qui ne passe pas simplement par la musique citée dans le roman ni par le thème mythique du grand musicien, mais plutôt par la *trame sonore du texte* créée grâce à l'attention aux bruits et aux sons en rapport avec la description visuelle des paysages, des gestes, des corps. Nous avons vu que l'attention au visuel est prédominante dans ce roman et nous verrons qu'il en va de même pour le son. Le visuel remplace bien souvent la psychologie dans le texte et les bruits peuvent aussi jouer cette fonction. Cette tendance du narrateur à recourir à des aspects visuels ou sonores pour remplacer la psychologie ou les émotions des personnages est marquante, comme nous allons le voir dans ce chapitre.

L'attention aux bruits au cinéma est possible depuis que le son est audible à l'écran, soit depuis l'avènement du cinéma parlant (c'est pourquoi le cinéma est un art de *son et de lumière* et non un art uniquement visuel). Au cinéma, il y a tout un montage des bruits et des sons qui composent un univers sonore et cet univers, chez certains réalisateurs comme Resnais ou Bresson, forme une « composition musicale ». Michel Chion a publié plusieurs textes qui permettent une excellente classification et compréhension du rôle du son à l'écran. Ses réflexions nous seront d'une grande aide pour comprendre comment Quignard recourt, inconsciemment ou non, à certains

procédés typiques du cinéma sonore. Nous ne parlerons pas de la *trame sonore* au sens commercial du terme, celui de la musique vendue sous support audio, mais bien de l'*univers sonore* de l'œuvre, tant littéraire que filmique. Quignard crée, de manière manifestement concertée, un univers qui accompagne le thème principal des musiciens du XVII^e siècle.

Comment définir cet univers sonore? Michel Chion parle de décor sonore pour le cinéma, terme qui peut aussi servir dans le cas de la littérature : « On appellera éléments de décor sonore (en abrégé, E.D.S.) les sons de source plus ou moins ponctuelle et d'apparition plus ou moins intermittente qui contribuent à peupler et à créer l'espace d'un film par de petites touches distinctes et localisées⁵⁰. » Les exemples qu'il donne sont simples : l'aboiement d'un chien au loin, les bruits de foules, de cafés, de voitures dans les boulevards ou d'oiseaux dans les campagnes, etc. Ces bruits composent l'univers sonore du film et donnent des indices diégétiques au spectateur qui les entend. Il faut noter aussi que Chion mentionne de *petites touches distinctes et localisées* : il n'y a pas de bruits ni de sons durant tout le film : ce sont des accents, mis ici et là, dans certaines œuvres plus que dans d'autres, mais il reste que ce sont des *touches* que le spectateur perçoit. Du côté du texte, bien qu'il soit silencieux, le lecteur a la capacité d'*entendre mentalement* les paroles prononcées par les personnages, puisque l'écriture est, au moins en partie, une reconstitution écrite de la parole. Maintenant, est-il capable également d'entendre, sans le recours aux onomatopées, les bruits décrits dans le texte? Si nous parlons du tapotement des sabots d'un cheval ou du doux glissement d'un vêtement sur un corps, le lecteur, par association avec ses propres expériences, peut *entendre* ces bruits comme il peut entendre le ton d'un personnage fâché. Ainsi, il est

⁵⁰ Michel Chion, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Paris, Armand-Colin, 2005, p. 48-49.

possible pour ce lecteur de se figurer mentalement l'univers sonore du texte et, de ce fait, il est possible qu'un auteur choisisse de porter attention à la composition de cette *trame sonore* ainsi évoquée. Nous utiliserons le terme de description sonore lorsqu'il s'agira d'un élément *audible* décrit dans le texte.

Nous avons déjà mentionné le passage où Marin Marais se remémore l'atelier de son père. Si nous reprenons ce qui précède ce souvenir, on note que le jeune musicien est entouré d'une ambiance sonore rendue manifeste :

Son père, l'enclume ou bien la forme en fer sur la cuisse, ne cessait de taper ou de râper le cuir d'un soulier ou d'une botte. Ces coups de marteau lui faisaient sauter le cœur et l'emplissaient de répugnance. Il haïssait l'odeur d'urine où les peaux macéraient [...] La cage aux serins et leurs piailllements, le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père – tout lui était insupportable. Il détestait les chants des oiseaux ou grivois que son père fredonnait, détestait sa faconde, sa bonté même, même ses rires et ses plaisanteries... (TLMdM, p. 43-44)

Le narrateur décrit l'ambiance sonore dans laquelle le jeune Marais a grandi. Son père étant cordonnier, les bruits sont perçus d'une manière bien spéciale par le jeune garçon : ils sont agaçants, voire néfastes pour un homme dont l'ouïe est un des sens les plus développés. Comme il a la voix *cassée* par la mue, le garçon n'a plus que son ouïe et ses mains pour jouer. Ce passage est beaucoup plus sonore que visuel : l'accent est mis sur ce que le jeune déteste, tout ce qui n'est pas musique, tout ce qui lui rappelle les bruits de l'atelier de son père ou, simplement, les bruits de *son père*, les rires et les sifflements. L'univers sonore décrit ici non pas les raisons pour lesquelles Marais rejette tout de son père, mais *l'ambiance* qu'il déteste. La psychologie cède la place à l'univers sonore, qui, lui, traduit les sentiments du jeune homme. Le son est au premier plan, il évalue la psychologie et même le visuel. Le lecteur peut *ressentir* ce que le jeune musicien éprouve, il peut aussi entendre ce qu'il n'aime pas entendre. Il est ainsi plongé dans l'univers d'un musicien de sorte à mieux percevoir ce qui se joue en lui. Par opposition

avec le passage où le narrateur explique que Sainte Colombe déteste Paris, le lecteur comprend ici que Marais déteste la campagne, qu'il déteste tant les bruits de son père que les bruits associés au métier de cordonnier, qu'il regrette l'époque où il chantait pour le roi.

Cette opposition entre les deux personnages rejoue une vieille opposition qui plaçait d'un côté la vision classique de la musique, soit celle qui oppose cette dernière au bruit, à la vision romantique qui parle de musique du monde. Julie Ramoz expose bien cette vision romantique dans son ouvrage *Nostalgie de l'unité* : « La nature leur répond par la diversité des chants d'oiseaux, par le ruisseau [...] par le vent dans les arbres dont les "lignes se délient afin que le bruissement des feuilles s'écoule en un chant plus compréhensible⁵¹" ». Cette citation à l'intérieur de la première provient de Tieck, un auteur romantique qu'elle cite plus loin : « Car la nature s'adresse à nous, à travers ses bruits. Cette langue nous est certes étrangère, mais nous sentons l'importante signification de ces paroles et nous prêtons attention à ses accents magiques ». (*Nostalgie de l'unité*, p. 82). La vision romantique de la musique explique donc que le monde s'adresse à nous par les sons et le personnage de Marais ne semble pas du tout, selon cette définition et la citation précédente de Quignard (« Il détestait les chants des oiseaux ou grivois que son père fredonnait, détestait sa faconde, sa bonté même, même ses rires et ses plaisanteries... »), apprécier cette musique, elle représente entre autres sa condition simple, modeste et rurale. Son maître, par contre, semble plutôt se tenir entre les deux conceptions, car il semble faire de la musique avec les sons qu'il entend dans le monde.

⁵¹ Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2008, p. 82.

Dans la première description sonore importante, au tout début du roman, dans le chapitre II, le narrateur décrit la route qui mène chez Sainte Colombe et l'environnement de Paris. Dans ce passage, nous pouvons constater que Sainte Colombe fait de la musique avec ce qui l'entoure. C'est une description sonore qui crée une ambiance :

La route qui menait chez Sainte Colombe était boueuse dès que les froids venaient. Sainte Colombe avait de la détestation pour Paris, pour le claquement des sabots et le cliquetis des éperons sur les pavés, pour les cris que faisaient les essieux des carrosses et le fer des charrettes. Il était maniaque. Il écrasait les cerfs-volants et les hannetons avec le fond des bougeoirs : cela produisait un bruit singulier, les mandibules ou les élytres craquant lentement sous la pression régulière du métal. Les petites aimaient le voir faire et y prendre plaisir. Elles lui apportaient même des coccinelles. (*TLMdM*, p.14.)

C'est plus une description de Sainte Colombe qu'une description des lieux. En fait, le narrateur décrit les bruits qui entourent ou qui sont causés par le musicien, sans être liés à la musique à proprement parler. Le musicien déteste Paris pour une raison bien précise : son bruit. Le narrateur donne pourtant un indice intéressant : les sons obsèdent évidemment le musicien, mais pas n'importe lesquels : les bruits non contrôlés de la ville sont agaçants tandis que les bruits de la campagne sont amusants. C'est dire que le fait de porter une attention minutieuse à ce genre de son est plus intéressant que la fanfare de la ville. Notons d'ailleurs que le film de Corneau souligne à cet égard la différence entre fanfare et son plus intimiste dès le début de son film. C'est Marin Marais qui l'exprime, une fois vieux et maître à son tour, dans l'incipit du film. Il somnole et il est agacé par le tapage de la troupe de musiciens qui joue devant lui, c'est pourquoi il décide de leur donner une leçon en jouant une pièce de Sainte Colombe, très intimiste. Il pleure en jouant ce morceau, qui semble lui arracher une part de son cœur à chaque frottement de l'archet sur sa viole. Cette description sonore frappe par cette différence entre le tapage du groupe et le son de la viole du maître; le lecteur comprend que les deux ne chérissent pas le même monde.

Monsieur de Sainte Colombe se rend souvent à sa barque pour y réfléchir et penser à Madame. Cette barque appelle la musique parce que, comme nous l'avons dit, d'une part, elle est comme une grande viole (« La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte. » *TLMdM*, p. 34) et d'autre part, elle renvoie à la barque de Charon, donc au mythe d'Orphée. Le lecteur attentif s'attend à *entendre* quelque chose quand il retrouve Sainte Colombe dans sa barque, sur la Bièvre, en raison de ces références à la musique. Voici la description qu'on nous propose alors :

Il écoutait les chevesnes et les goujons s'ébattre et rompre le silence d'un coup de queue ou bien au moyen de leurs petites bouches blanches qui s'ouvraient à la surface de l'eau pour manger l'air. L'été, quand il faisait très chaud, il faisait glisser ses chausses et ôtait sa chemise et pénétrait doucement dans l'eau fraîche jusqu'au col puis, en se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage. Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. (*TLMdM*, p. 35)

Ce ne sont pas les qualificatifs des bruits comme dans le passage précédent qui nous permettent de matérialiser ce passage, mais la lenteur des descriptions qui font appel à des réminiscences sonores de la part du lecteur. Toute personne accoutumée aux bruits reliés à l'eau calme d'un lac ou à celle, plus lente, d'une rivière, peut *entendre* les sons qui sont décrits. On imagine facilement les poissons qui bougent à la surface de l'eau, on perçoit même le bruit imperceptible des bouches de poissons qui gobent l'air. Ces descriptions sont exactement comme des gros plans visuels, mais, cette fois, elles sont sonores. L'accent est mis sur chacun de ces petits bruits qui explosent tout à coup quand on porte l'attention à chacun d'eux. Le passage le plus étonnant intervient au moment où le personnage entre dans l'eau. On peut imaginer le bruit des vêtements qui glissent sur sa peau, le frottement délicat des chausses retirées et la chemise qu'il laisse par terre avant de s'immerger. Le cinéma joue justement avec ce type d'intensité sonore, il met l'accent sur les bruits qui sont moins perceptibles à l'oreille sans la prise sonore et

l'amplification du son au montage. Par la suite, quand le narrateur dit qu'il se bouche les oreilles et entre dans l'eau, nous nous rappelons notre propre expérience et nous reconstituons l'impression des oreilles bouchées et le bruit sourd du fond de l'eau. Il y a un appel du sens de l'ouïe entraîné par cette description. Du toucher à l'ouïe, cette description nous procure une expérience de réminiscences sensorielles. Celle-ci passe aussi par notre expérience cinématographique, puisque cet art a la capacité de capter des sons et de les intensifier, ce qui nous permet de les conserver en mémoire dans notre bibliothèque personnelle et de les détecter sans jamais les avoir entendus avec autant d'intensité ailleurs qu'à l'écran.

On peut déceler un autre aspect de l'importance des bruits dans le passage où Sainte Colombe emmène son élève chez le peintre M. Baugin. Il veut lui donner une leçon et non lui apprendre une technique. Son enseignement passe par le monde tangible, par l'expérience de la réalité et non par des partitions ou des cahiers de notes. D'ailleurs, à ce propos, le vieil homme explique à ses filles qu'il ne compose pas de musique, c'est pourquoi son cahier en maroquin rouge n'est pas un cahier de partitions musicales à publier : c'est simplement un endroit où il peut consigner quelques émotions musicales. Ils se rendent donc chez le peintre. Le lecteur se demande alors comment un peintre peut-il lui enseigner quelque chose sur la musique? Encore une fois, c'est la *trame sonore* du texte qui fournit la réponse : « Ils regardèrent le peintre peindre. Monsieur de Sainte-Colombe souffla de nouveau dans l'oreille de Monsieur Marais : «"Écoutez le son que rend le pinceau de Monsieur Baugin. " » Ils fermèrent les yeux et ils écoutèrent peindre. Puis Monsieur de Sainte Colombe dit : "Vous avez appris la technique de l'archet". » (*TLMdM*, p. 60-61.) Le narrateur fait encore un semblant de gros

plan sonore, il met l'accent sur des bruits de faible intensité. Le lecteur peut ainsi s'imaginer la leçon du maître comme s'il y était. Même s'il n'est pas musicien : il peut toujours entendre l'équivalent d'une technique qu'il ne comprend pas. De tels gros plans sonores évoquent le cinéma. Dans un film, on peut mettre l'accent sur le bruit d'un plancher qui craque, sur une poignée de porte qui grince en isolant ce bruit et en évinçant artificiellement toute autre manifestation. La trame sonore est significative de la grande attention aux bruits que l'on rencontre ailleurs dans le texte.

Suite à cette leçon, Sainte Colombe emmène son élève dans les rues. Ils rencontrent des comédiennes qui déclament leur texte haut et fort : « Tandis que les actrices déclamaient avec grands gestes étranges, Sainte Colombe chuchotait à l'oreille de Marais : "Voilà comment s'articule l'emphase d'une phrase. La musique aussi est une langue humaine". » (*TLMdM*, p. 62-63) Le maître *chuchote* à l'oreille de Marais. Les paroles sont cette fois mises en gros plan puisque ce qu'il dit ne reste pas au niveau d'un chuchotement : le lecteur peut l'entendre. Le cinéma aussi permet ce type de gros plan sur des paroles, lorsque le spectateur peut entendre les paroles des personnages, alors que personne autour dans le film ne parvient à les comprendre.

Quignard crée une composition musicale dans son texte en portant une attention particulière aux bruits des corps, aux sons, aux voix et aux bruits *d'ambiance*. On trouve plusieurs descriptions dans lesquelles l'ambiance est aussi importante que l'action même :

Ils rejoignirent la Bièvre en aval. Le vent sifflait; leurs pas faisaient craquer la terre prise de gel. Sainte Colombe avait saisi son élève pas le bras et il posait son doigt sur ses lèvres en signe de se taire. Ils marchaient bruyamment, le haut du corps penché vers la route, luttant contre le vent qui venait frapper leurs yeux ouverts. « Vous entendez, Monsieur, cria-t-il, comment se détache l'aria par rapport à la basse. » (*TLMdM*, p. 58)

L'ambiance est sonore, elle est l'indice de la musicalité à l'œuvre principalement dans ce passage (encore une fois au moment où Sainte Colombe donne une leçon à son élève après sa visite chez le peintre Baugin), car cette ambiance renforce les propos du personnage sur la musique elle-même. Le vent souffle, ils marchent bruyamment, ce qui crée une atmosphère sonore pour le lecteur et les deux hommes. C'est grâce à cette atmosphère sonore que le maître peut enseigner à l'élève que la musique est partout, le lecteur peut comprendre cette leçon. Même si le lecteur n'est pas mélomane ni musicien, il peut tout de même se représenter mentalement une *image sonore* en se rapportant à sa propre expérience du vent ou des bruits de pas dans la neige.

Maintenant que nous avons analysé quelques passages sonores importants, voyons comment Chion catégorise les bruits au cinéma : il distingue les sons dans le champ, les sons hors-champ et les sons dits *off*. Voici les définitions exactes de Chion :

Au sens strict, le *son hors-champ* au cinéma est le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement. On appelle en revanche *son « in »* celui dont la source apparaît dans l'image, et appartient à la réalité que celle-ci évoque. Troisièmement, nous proposons d'appeler spécifiquement *son « off »* celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non-diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée : cas, très répandu, des voix de commentaire ou de narration, dites en anglais *voice-over*, et bien sûr de la musique de fosse⁵².

Dans le chapitre sur le montage, nous avons vu qu'il pouvait y avoir un jeu entre champ hors-champ. Il se peut que nous retrouvions le même type de rapport pour la provenance des sons dans le texte. Évidemment, la question des sons *in* ou *off* est plus difficile à traiter dans un texte puisqu'il n'y a, à proprement parler, pas de son. Nous amorcerons donc cette dimension de l'esthétique filmique dans le récit littéraire par le biais des

⁵² Michel Chion, *L'audio-vision, (son et image au cinéma)*, Paris, Armand-Colin, 2005.

questions suivantes : dans un contexte donné, comment le son, les bruits ou les voix sont-ils traités dans le texte? Y a-t-il place à des hors-champs dans un texte écrit⁵³?

À la fin du récit, Marais espionne Sainte Colombe sous la cabane parce qu'il souhaite entendre ses compositions. Le passage suivant est le premier d'une série de visites anonymes chez Sainte Colombe. Il vient d'être admis à la cour en tant que « musicqueur du roy » et c'est à ce moment qu'il fait éclater la colère de son maître en raison de ce choix de *carrière*... Madeleine lui indique un endroit où se cacher, sous la cabane, pour pouvoir entendre jouer son maître et en apprendre d'avantage :

Ils étaient au jardin; elle le poussait pour qu'il s'installe sous le cabinet de planches édifié dans les branches basses du vieux mûrier. Elle lui avait tout donné de sa pratique. Il arriva un jour que l'orage éclata alors que Marin Marais s'était embusqué sous la cabane et qu'ayant pris froid il éternua violemment à plusieurs reprises. Monsieur de Sainte Colombe sortit sous la pluie... (TLMdM, p. 72)

D'abord, si nous considérons que le personnage est caché sous la cabane dans laquelle se trouve Sainte Colombe, on note qu'il y a deux espaces distincts et donc, répartition du visible et de l'invisible. Le narrateur parle de ce qui se passe en dehors du repère du musicien. Deux bruits sont à souligner : l'orage (pluie, tonnerre) et Marais qui éternue. Le premier semble correspondre à ce que Chion appelle un son hors-champ, car le narrateur ne décrit pas l'orage, mais le suggère : c'est lui qui cause l'éternuement de Marin Marais. Par contre, du point de vue de la focalisation du narrateur, Marais éternue *violemment* sous les *yeux* du lecteur et le maître l'entend sans le voir. Notons d'ailleurs au passage que cet éternuement est une *démarque*, comme nous l'avons défini au chapitre précédent, car il détonne et se détache du reste. Le son est *in* pour le lecteur, qui se situe *avec* Marais en *dehors* de la cabane : il est dans le *champ* dans la mesure où il

⁵³ La voix *off* peut facilement être identifiée à celle du narrateur, parfois à la voix intérieure d'un personnage, mais dans le roman qui nous intéresse, nous ne traiterons pas ces questions reliées à la narration.

peut visualiser la source du son au moment où il se produit. Au total, c'est surtout dans ces passages où l'élève espionne le maître que les jeux entre le champ et le hors-champ structurent l'univers sonore.

Chion parle aussi des bruits de fond qui constituent l'ambiance d'un film, comme l'abolement d'un chien ou le brouhaha de la ville. Dans *Tous les matins du monde*, Marais se souvient des bruits qu'il entendait à l'époque où il batifolait avec Madeleine : « Il ne vit pas les poules ni les oies s'empresser autour de ses mollets : Madeleine ne devait plus habiter ici. Autrefois elle les rentrait le soir dans leur cabane et on les entendait piailler et s'ébrouer dans la nuit. » (*TLMdM*, p. 94) Ici, le bruit de fond des poules a pour fonction de faire appel à des souvenirs du jeune homme. Suite à ce court passage, il se retrouve à nouveau près de la cabane, mais cette fois, il perçoit la musique du maître qui est en hors-champ : « ... il approcha l'oreille de la cloison. C'était de longues plaintes arpégées. Elles ressemblaient aux airs qu'improvisait Couperin le jeune, dans ce temps-là, sur les orgues de Saint-Gervais. [...] Puis, comme la viole avait cessé de résonner, il l'entendit parler à quelqu'un, bien qu'il ne perçût pas les réponses. "Mes mains, disait-il. Vous parlez de mes mains!" » (*TLMdM*, p. 94) Les sons ne sont que hors-champ : Marais entend la musique, mais ne voit pas Sainte Colombe jouer ni parler. Le lecteur est placé lui aussi du côté du point d'écoute de Marais : comme lui, il *entend* ces bruits en hors-champ. Le fait que Sainte Colombe parle et que Marais n'entende pas les réponses ajoute une dimension intéressante à ce jeu des sons hors-champ. Comme Madame n'est visible que pour Sainte Colombe, qu'elle ne peut être entendue que par lui, cela renforce le jeu avec la provenance des sons. Marais ne peut pas voir la source connue des sons et, dans le cas des réponses du fantôme, il ne peut même pas les

entendre. Il y a trois points d'écoute possible dans ce passage : d'abord, la musique jouée, ensuite l'interprétation (que le lecteur ne peut entendre cette fois, à moins qu'il l'imagine à partir de son propre horizon, mais forcément il *entend* en fonction des interprétations qu'il connaît) du maître entendue par Marais qui possède ce degré d'écoute et, enfin, le point d'écoute du maître, qui peut être seulement entendu par lui car c'est plus une source spirituelle, qui provient de son inspiration à ce moment dans sa création et de sa muse, Madame de Sainte Colombe.

L'univers sonore du texte de Quignard est important, mais il ne faudrait pas écarter pour autant la musique évoquée dans l'œuvre. Dans son article sur *Tous les matins du monde*, Jean Fisette expose les relations entre sémiotique et musique pour ensuite étudier la musique dans ce roman de Quignard. Il part de la position la plus fréquente suivant laquelle « la musique est un signifiant sans signifié⁵⁴ », position qu'il invalide pour ensuite affirmer qu'il se situe plutôt du côté de la pensée d'Émile Benveniste. Il souligne chez ce dernier que « si la musique est considérée comme une langue [...] c'est une langue qui a une syntaxe mais pas de sémiotique⁵⁵. » La conséquence de cette réflexion est de nier la nature sémiotique de la musique et pourtant, comme Fisette le dit après Galilée : « Elle émeut et elle signifie⁵⁶ ». La musique émeut les musiciens, les mélomanes et même les simples amateurs qui, sans connaissances encyclopédiques, peuvent se faire des représentations grâce à cet art ou faire naître des réminiscences grâce à tel air ou telle chanson. En ce sens, la nature sémiotique de la musique ne fait plus aucun doute pour Fisette, puisque si elle ne repose pas sur une

⁵⁴ Jean Fisette, « *Faire parler la musique... à propos de Tous les matins du monde* », op. cit, p. 85.

⁵⁵ *Ibid*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid*, p. 86.

« convention qui en fait un objet d'apprentissage individuel » elle se « fonde sur une conviction forte ou, plus simplement, sur une *croissance* de la part des sujets⁵⁷ ». Il ajoute un élément intéressant à ce propos : la musique « ne dit pas ou ne nie pas; plus simplement, *elle fait allusion* », elle suggère. La personne qui écoute se fait une *représentation sonore du monde*. Voilà ce qui ressort d'abord chez Fisette.

Il ajoute ce deuxième point important pour définir le caractère de la musique comme symbole *non consommé* : « Je tenterai de poursuivre 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 œuvre musicale, constitue une simple occasion parmi d'autres certes, mais privilégiée je crois, où le symbole musical trouve à se prolonger, à se réaliser plus avant dans l'ordre de la signification, bref à *se consommer*.⁵⁸ » Si le musicien écrit une *partition*, cette dernière est destinée à un interprète, que ce soit le musicien d'alors ou un musicien d'un temps postérieur à la création de la pièce. Les termes de *partition* et de *pièce* désignent bien le caractère *incomplet* de la musique qui, de même que le texte, doit être lue pour exister, doit être jouée et entendue pour refaire surface dans le monde sensible. Le titre de l'article de Fisette, *Faire parler la musique*, trouve son sens, dans le fait que le texte de fiction seul, et non le texte théorique, peut *faire parler* la musique : « je crois que musique et texte peuvent se rencontrer, trouver un point de jonction, construire un lieu où le texte pourra *asserter* ce que la musique se contente d'*articuler*, instaurer une durée où la pure *expressivité* de l'exécution musicale trouve à déborder la simple virtualité et se faire *expression* de quelque chose, de sensations, de sentiments, d'impulsions, de représentations en

⁵⁷ *Ibid.* p. 87.

⁵⁸ *Ibid.* p. 88.

formation, de mouvances d'idées, peu importe⁵⁹. » C'est ici que nos recherches rejoignent celles de Fisette, en ce sens que le texte vient compléter ou *consommer* une partition. Cette partition peut aussi être associée à l'idée que l'esthétique filmique soit à compléter par l'acte de lecture et à analyser par le biais d'une relecture critique.

Fisette explique que *Tous les matins du monde* est un roman exemplaire puisque Quignard a utilisé des partitions de Sainte Colombe et de Marin Marais pour leur donner vie, sens, dans son œuvre littéraire. Mais ce n'est pas tout. Il ajoute ce que nous défendons ici aussi, soit que le film vient compléter ou achever le parcours de l'œuvre musicale des deux musiciens, car ces pièces sont jouées à l'écran et peuvent enfin revivre pleinement, à la fois musicalement et à travers les lectures de l'écrivain puis du réalisateur, Alain Corneau. C'est une double lecture dans le film, car il y a la touche de Quignard et également celle de Corneau. C'est ce que Fisette appelle une « réalisation du symbole musical ». Quignard redonne, après trois siècles, une nouvelle existence à la musique de ces deux compositeurs et Corneau enrichit l'apport du texte de Quignard dans son film⁶⁰. Il existe même une bande sonore du film reproduisant les pièces des deux musiciens. Fisette ajoute que « la boucle est bouclée en ce sens qu'un trajet, partant de la musique et aboutissant à la même musique, a été effectué et qui est certainement significatif⁶¹. » Il ajoute enfin que la musique prend ainsi toute la place et que le film offre une « assise sonore à ce récit élaboré autour des personnages de Sainte Colombe et de Marin Marais » et qu'elle « reçoit en retour la réalisation factuelle puis symbolique

⁵⁹ *Ibid*, p. 87.

⁶⁰ Le film de Corneau respecte d'ailleurs le texte d'origine de Quignard, sans toutefois s'y conformer totalement.

⁶¹ Jean Fisette, « *Faire parler la musique... à propos de Tous les matins du monde* », *op. cit.*, p. 88.

d'une représentation qui originellement émane d'elle. » De plus, le thème musical dépasse la fiction dans le texte et le film, car il est relayé au rang de mythe.

Fisette souligne en effet que Quignard inscrit en trame de fond le mythe d'Orphée. Il montre que Quignard a repris les titres des œuvres de Sainte Colombe qui « scandent l'aventure mythique d'Orphée : la perte d'Eurydice, l'avancée dans l'au-delà pour la retrouver, la rencontre de Charon et la traversée de l'Achéron sur sa barque, la grâce des dieux permettant le retour, puis l'accident, l'imprévu, l'impossibilité de ramener Eurydice au pays des vivants et donc une tristesse qui, chantée sans fin, donne naissance à la musique⁶². » Voilà comment le musicien devient musicien, en chantant sans fin un bonheur perdu, un rappel mélancolique ou un désir insatiable qui est au fondement de sa création. C'est ce que fait Sainte Colombe dans le texte. Il représente symboliquement Orphée tandis que sa femme est l'Eurydice du mythe. Dans le mythe, Orphée ne peut pas regarder Eurydice une fois celle-ci morte. Chez Quignard, cette interdiction est traduite par le toucher, Sainte Colombe l'exprimant ainsi : « Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher » (*TLMdM*, p. 90). D'où le thème des mains, lié à la fois à l'outil du musicien et à l'interdiction du toucher provenant indirectement du mythe d'Orphée. Le générique des compositions de Sainte Colombe et Marin Marais correspond à des moments dans le texte : *Le tombeau des regrets* se réfère au début du texte, soit à la mort de Madame; *Les pleurs* est la pièce jouée à la toute fin du roman par les deux musiciens réunis dans la musique : l'œuvre reflète la raison de la musique, issue d'une tristesse profonde. *La barque de Charon* renvoie à tous les moments où Sainte Colombe parle de sa barque, qui symbolise l'entre-deux mondes, le moment où Orphée

⁶² *Idem*, p. 90.

et Eurydice sont ensemble, avant qu'Orphée ne la regarde et qu'elle disparaisse à jamais. La musique s'installe aussi dans un temps mythique, d'où le fait que Marin Marais comprenne qu'un musicien la joue pour « les états qui précèdent l'enfance » : ces états renvoient à un temps d'*avant* l'aube de la vie (« quand on était sans souffle » (*TLMdM*, p. 115). Fisette nous donne ainsi les pistes pour faire pleinement signifier le thème musical de l'œuvre de Quignard.

Sans cette trame de fond sonore, l'exploitation du thème musical de l'œuvre serait incomplète. D'ailleurs, la voix brisée de Marais contribue à renforcer ce thème. Il y a plus qu'une histoire de deux musiciens au XVII^e siècle, d'un instrument qui imite *toutes les inflexions de la voix humaine*, plus qu'un récit d'une voix perdue. Quignard ne raconte pas la musique, il l'évoque par cette trame de fond sonore et mythique qui accompagne les musiciens et le lecteur. D'ailleurs, le fait d'insérer cette trame mythique dans le texte nous rappelle cette citation de Quignard, que nous avons évoquée, sur le cinéma : « Sur le cinéma, je pense que c'est un art, un vrai art, c'est-à-dire un art, Dieu merci, impur. Et que cet art est un des plus proches de la source. Le film est plus proche du rêve. Le roman n'est proche que du récit du rêve. » (*Pascal Quignard le solitaire*, p. 197-198) Quignard recourt au conte, au mythe, mais aussi, au cinéma. Si le cinéma est plus près du rêve, ou du mythe, il n'est pas anodin que Quignard s'en inspire pour écrire un roman, pour écrire *un récit du rêve*. L'écrivain a compris qu'il y avait une convergence esthétique entre le filmique, le conte et le mythe et que tout ça *marche* bien ensemble. Le conte se retrouve comme le cinéma partout dans le roman, il est présent explicitement, nous l'avons vu, dans le chapitre où Marais vient se présenter au maître, mais il est aussi présent en général : Marais est le héros du texte qui subit une *épreuve*

dès le départ, car il doit prouver au maître qu'il est digne de recevoir ses leçons et de devenir musicien. Il chemine ensuite pendant tout le roman, désobéit, est rejeté puis revient à la fin pour enfin montrer qu'il mérite sa leçon et qu'il a réussi à comprendre l'enseignement de Sainte Colombe. Quignard recourt ainsi tant au conte pour enfant, au mythe d'Orphée, qu'au cinéma.

L'œuvre ne se limite pas à un parcours musical, même si cette trame sonore est l'indice ultime de cette esthétique cinématographique. Sans l'existence de cette trame, toute l'idée d'une influence du cinéma serait incomplète. Le son au cinéma est tout aussi important que la langue en littérature. C'est le son qui crée l'ambiance ou son homologue, le bruit. À plusieurs reprises Marin Marais croit que le silence *est* la musique, mais son maître le dissuade en lui expliquant que le silence « n'est que le contraire du langage ». Du moins, le silence fait aussi partie du texte, il est là quand Marais écoute le néant sous la cabane, quand Sainte Colombe ne parle pas à ses filles, quand sa femme se tait et *l'écoute*. Nous, lecteurs, sommes aussi silencieux quand nous lisons ce texte parce que nous *l'écoutons* mentalement nous aussi. Nous tentons de *l'entendre* résonner dans nos têtes, nous tentons d'entendre sa musique et Quignard nous offre les outils textuels pour accompagner notre lecture avec cette trame sonore. L'ouïe est ainsi sollicitée implicitement, à travers ce travail minutieux d'artiste qui nous offre sa partition, son œuvre, son cahier rouge en version finale.

Séquence finale

*Je n'ai jamais été invité à voir les cinéastes filmer les adaptations qui avaient été tirées de mes romans. Je n'ai jamais été invité à voir les scènes se tourner. Je n'ai jamais été invité à voir les rushes ni à donner mon sentiment. Je n'ai jamais été invité à entendre les comédiens dire les dialogues, à voir s'ils sonnaient juste ou faux, à les remanier quand ils ne parvenaient pas à les exprimer ou à les comprendre. Je n'ai jamais été invité à voir les acteurs s'habiller, jouer, s'arrêter de jouer. Je n'ai jamais été convié à participer au montage. Tout cela m'aurait enchanté.
(Pascal Quignard *le solitaire*, p. 196-197)*

Certains croient en la disparition de l'objet *livre* tel qu'on le connaît, d'autres croient que les gens ne lisent plus de la même façon avec l'arrivée d'Internet. Il n'y a pas que la littérature qui souffre, le cinéma aussi, avec son fier compétiteur web et l'ère numérique, qui permet à tout le monde de s'improviser cinéaste. Mais de notre côté, nous ne croyons ni à la disparition de la littérature (peu importe la forme que l'on utilise pour la lire), ni à la disparition du cinéma, qui attire toujours les foules de cinéphiles. Bref, ces deux arts, qui sont plus vieux que toutes les nouvelles technologies, continuent et continueront d'influencer les artistes qui, eux non plus, ne sont pas en voie d'extinction. Les écrivains ont connu diverses écoles littéraires, ont inventé plusieurs genres et ce n'est pas cette nouvelle ère de l'image qui va freiner leur créativité.

Quignard fait partie de ces écrivains, artistes avant tout, qui puisent leur art dans ce qui les entoure, dans tout ce qui peut leur permettre de créer une œuvre originale. Bien que cet auteur spécialiste du dix-septième siècle et latiniste ne désire aucune étiquette générique, nous pourrions dire de lui qu'il est cinéphile, musicologue et écrivain de grand talent. Il intègre toutes ses connaissances artistiques à son verbe. Cette étude nous aura permis d'ajouter une nouvelle dimension aux lectures déjà existantes de

l'œuvre de cet auteur français. Prolifique, Quignard a plus d'une carte dans son jeu et son œuvre n'est pas homogène, uniforme. Nous ne pouvons pas la faire entrer dans une case, mais nous pouvons dire qu'avec *Tous les matins du monde*, le lecteur découvre un style différent que nous avons nommé une *esthétique filmique*. Celle-ci s'impose quand nous observons le texte de plus près, d'un œil aguerrri, et que nous examinons les indices implicites dans le texte qui révèlent la présence du cinéma. Non pas une présence qui prend toute la place, mais une présence que nous pouvons lire comme l'influence d'un art auditif et visuel sur le texte, puisque ce fait culturel et artistique qu'est le cinéma est partagé par les créateurs et les lecteurs du XXI^e siècle.

La question qui se pose alors est la suivante : quelle est la valeur de ce sens? Nous croyons que la lecture d'une esthétique filmique chez Quignard permet une nouvelle interprétation de l'œuvre. Le traitement des descriptions, des chapitres, voire de la psychologie des personnages est retravaillé à partir de ce que le cinéma a apporté. Quignard revisite son style en ayant recours à des procédés parfois plus près du cinématographique que du littéraire. Nous avons d'abord justifié la valeur de ce sens esthétique en relevant les indices implicites du texte mais aussi, comme Vermetten nous l'a appris, en observant le co-texte du roman. Deux textes de Quignard, dont *Tous les matins du monde*, ont fait l'objet d'adaptation au cinéma, ce qui ne *prouve* en rien la valeur d'une lecture filmique de Quignard, mais donne du moins un indice sur la possibilité d'une telle interprétation de l'œuvre littéraire. Il n'y a pas que le co-texte qui renvoie à une esthétique filmique selon Vermetten, mais aussi la notion de *tropisme*, ce mouvement lent qui *tourne* l'attention du lecteur vers quelque chose dans le texte d'ordre esthétique. Sans qu'il y ait de description de l'appareil cinématographique ou de

mention de film, certaines descriptions, certaines constructions de phrases ou de paragraphes, les transitions de chapitres voire l'univers sonore du texte jouent le rôle de *tropismes*. Ensemble, ces éléments forment cette esthétique et le lecteur, attentif, les perçoit et *embrasse* les éléments qui la composent. Dans sa théorie de l'intermédialité, Rajewsky explique que le fait d'intégrer un autre art réinvente celui qui l'intègre et modifie la perception de celui qui est intégré. Quignard ne réinvente pas le cinéma, mais il réinvente son propre style et il modifie la perception du lecteur qui, après une lecture attentive de l'œuvre, y voit l'influence du cinéma sur la visualité du texte et sur l'univers qu'il crée. La théorie d'Eco nous éclaire sur un fait précis : les indices doivent être actualisés par le lecteur, sans quoi, une telle lecture peut passer inaperçue et rester au stade d'impression vague, de sentiment diffus, sans que l'on puisse exposer clairement les éléments qui composent cette impression.

Maintenant, en quoi Quignard, à partir de ces tropismes filmiques, crée-t-il une nouveauté dans la *manière* de raconter une histoire en littérature? C'est ce que nous avons développé dans les chapitres deux à quatre de cette étude, soit que la visualité et la musicalité du texte permettent de révéler certains traits psychologiques des personnages sans passer par un narrateur qui révèle ce qui se passe, ou même par le personnage lui-même qui l'exprime. Reprenons certains apports du texte que nous avons abordés dans ces chapitres. Nous avons d'abord décelé que la présence de plans-séquences descriptifs mettait en valeur le mouvement dans les descriptions. Ces mouvements se rapprochaient des mouvements de grue typiques du cinéma. Certaines descriptions, elles, étaient

perçues comme des *flashes*, comme des images successives, sans liens entre elles que leur puissance évocatrice⁶³.

Un motif s'est avéré chargé d'indices de la présence du filmique dans le texte, celui des mains. Tout d'abord, les mains sont utilisées comme une lentille de caméra qui *cadre* l'image afin de pointer un élément précis. Elles agissent comme les gros plans cinématographiques, en resserrant la vision du lecteur afin de lui donner des indices lui permettant de comprendre ce qui se passe. Le narrateur ne *dit* pas, par exemple, les émotions du personnage, il les *montre* en se servant des mains de ce dernier. Il donne de l'information sur la psychologie des protagonistes à l'aide de ces gros plans et indique qu'il y a aussi un sens global à dégager en reliant ses gros plans ensemble, en cherchant un regard *d'ensemble* sur l'œuvre. Nous avons donné plusieurs exemples à propos de scènes, tels que le duel des mains de Sainte Colombe et de l'abbé (représentation symbolique de l'opposition entre la richesse et le choix de la simplicité, entre le pouvoir et le refus d'être contrôlé, entre deux générations, deux visions du monde.) Les mains peuvent donc servir de moteur, de métaphore dans le texte. Elles peuvent aussi créer l'effet d'un zoom avant sur une action, un objet. Nous avons montré que la nervosité de Marais est représentée par la manipulation de la perruque dans sa main, de manière répétée. Au chapitre deux, nous avons également vu que ce motif permettait d'en apprendre plus sur la psychologie des personnages, qu'il créait aussi un effet typique de *gros plan* et que, comme au cinéma, ces gros plans formaient en eux-mêmes des indices

⁶³ Rappelons cette description analysée en page 42 : « du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant... » (*TLMdM*, p. 13). Elle est composée uniquement de *flashes sonores* qui évoquent des moments clefs chez le lecteur, ce qui lui permet de se les représenter mentalement ensuite.

sur les émotions des personnages, voire sur leur vision du monde. Le cinéma a cette capacité de *montrer* sans dire et Quignard, dans ce roman, arrive à reproduire cet effet.

Nous avons par ailleurs mentionné le fait que Madame de Sainte Colombe peut être perçue comme une métaphore du cinéma, comme une image en mouvement pourvue de la capacité d'émettre des sons. Elle est fantomatique, certes, avec pour principale caractéristique celle d'être *intouchable*. Le spectateur de film a compris déjà qu'il ne peut toucher les images devant lui (sinon l'écran), que les images qui défilent, malgré leur grande réalité, sont impossibles à *toucher*. Elles sont indissociables de l'écran et intangibles. Pourtant, nul ne questionne leur existence. Il en va de même pour Madame de Sainte Colombe : elle se tient devant son mari avec une réalité troublante, puisqu'elle parle, mange et boit! Malgré cela, elle reste *intouchable*, elle est une image en mouvement, semblable à celle que nous pouvons *voir* à l'écran. C'est d'ailleurs ce qui distingue cette image de la peinture ou du théâtre : elle apparaît là comme vivante, sans pouvoir être touchée.

Les personnages produisent aussi des images et ces images se rapprochent du cinéma pour une raison bien précise : elles sont produites à partir de leur point de vue. Nous avons donné l'exemple de Marais qui regarde Toinette et la décrit en découpant l'espace, donc en cadrant, et surtout en inscrivant l'image qu'il produit dans une durée. C'est en décrivant les mouvements et un moment bien précis que Marais rend l'image filmique, distincte de la peinture. Il n'y a pas que Marais à découper, cadrer et produire du visible et de l'invisible : le narrateur le fait également. Il cadre les images qu'il offre au lecteur en plus d'être capable de créer des flous. Nous avons expliqué d'ailleurs que là où la littérature transforme le cadrage dans une image donnée, c'est quand le cadre

peut rester flou pour les personnages, mais pas pour le lecteur. En littérature, dans le même plan, on peut dire ce que le flou cache. Bref, ce chapitre sur la vision, la description et le cadrage permet de comprendre que certains choix narratifs sur le plan de la visualité du texte peuvent créer des effets typiquement cinématographiques, mais aussi de révéler la psychologie des personnages sans avoir besoin de l'expliquer.

Dans le chapitre sur le montage, nous avons d'abord signalé le fait que la littérature possède déjà ses propres moyens de découper et d'assembler du texte et des scènes. Nous avons découvert qu'il était possible de recourir à des transitions proprement filmiques, telles que les fondus enchaînés et les coupes nettes. Le narrateur coupe une conversation et au chapitre suivant, il change rapidement de sujet, sans compléter ce qui vient de se passer dans la conversation précédente. Les coupes sont parfois abruptes, mais la plus grande découverte, à notre avis, est le rapprochement avec la théorie du montage d'Eisenstein, soit avec le montage intellectuel. Le texte de Quignard utilise des techniques propres au cinéma classique, ce qui apparaît pour le lecteur attentif dès la première lecture : le texte possède un rythme filmique, il procède, comme au cinéma, par des transitions et de courts chapitres. Il reste un élément de découverte, soit les *démarques* que l'on retrouve dans le texte telles que Deleuze les a conceptualisées. Les démarques sont des éléments qui *sautent aux yeux, qui sortent de la trame filmique*, ici, de la trame du texte. Nous avons mentionné l'étonnement de Sainte Colombe devant le verre de vin *à moitié* vide. Ainsi, Quignard intègre certaines notions dans son texte d'une manière frappante et qui ressemblent aux notions propres aux études cinématographiques.

En plus d'utiliser le montage dans un texte, la littérature peut aussi, comme le cinéma, produire un univers sonore et de ce fait, un hors-champ sonore. Le narrateur crée un environnement audible dans le texte en donnant de l'importance aux bruits, à leur provenance et à leur pouvoir sur les personnages. C'est le cas par exemple des bruits agaçants de la ville pour Sainte Colombe ou de l'atelier du père de Marais. Le narrateur porte l'attention là-dessus par ses descriptions afin de recréer pour le lecteur un univers particulier, intériorisé par le personnage. De ce fait, les sons remplacent aussi parfois la psychologie dans le texte. Le lecteur entend ce que Marais ou Sainte Colombe n'aiment pas entendre et comprend ce qu'ils ressentent sans que cela soit expliqué. Le narrateur fonctionne aussi par réminiscences sonores qu'il suggère au lecteur. Celui-ci doit faire appel à son expérience pour entendre un son. On a alors des gros plans sonores, comme si le bruit explosait près de l'oreille. Au cinéma, ces gros plans passent par le jeu des micros, lorsqu'on amplifie un son qui ne serait pas perceptible autrement.

La littérature peut également créer un effet de hors-champ sonore. Elle le fait en plaçant la vision dans un lieu donné et en cachant la provenance d'un son au lecteur, comme lorsque ce dernier peut lire ce que Sainte Colombe dit dans une autre pièce, en étant placé du point de vue de Marais et Toinette dans une autre. Il entend les paroles, mais ne peut deviner, comme les personnages, où il se trouve dans l'espace. Nous avons ainsi étudié tout le jeu des sons dans le champ et hors-champ, leur impact sur la compréhension des scènes et l'ambiance que cela crée, qui traverse tout le récit, comme une trame sonore filmique. Enfin, ce qui évidemment ne peut pas être ignoré est la musique, une musique mise au centre de la thématique de l'œuvre. C'est elle qui, jouée par Sainte Colombe, accompagne le lecteur tout au long de l'œuvre. Par contre, c'est à

notre avis beaucoup plus le film qui permet l'actualisation de cette musique pour le lecteur qui ne la connaît pas et qui n'est pas musicologue.

Finalement, cette étude nous a permis d'embrasser la richesse du roman *Tous les matins du monde* de Quignard. Elle nous a permis de voir qu'en l'absence d'indices explicites de la présence du cinéma dans le texte, il était possible de reconnaître une esthétique filmique au sein de l'œuvre. C'est par contre la multiplicité des indices et le fait qu'on a, ici et là, un tropisme isolé qui, ensemble, malgré cette absence de renvois explicites, justifie que l'on considère ce récit comme relevant d'une esthétique filmique. Bien que le lecteur doive être attentif à ces indices et que cela implique un travail d'actualisation de sa part, le roman *autorise* cette lecture sans que cette dernière vienne perturber la compréhension générale de l'œuvre. Au contraire, cela permet de mieux cerner la manière de narrer, la manière de décrire, de présenter les personnages et d'évoquer leur psychologie, leurs émotions ou visions du monde. Sans cette lecture, le lecteur de Quignard peut très bien comprendre le récit, mais il lui manque un aspect de l'esthétique présente dans cette œuvre marquée par le cinéma du XX^e siècle. Il serait intéressant d'étendre cette étude à l'ensemble de la production de Quignard mais aussi à plusieurs autres auteurs contemporains, qui laissent cette impression vive d'une marque filmique, d'une écriture qui se rapproche par instant de l'image en mouvement et sonore propre au cinéma. Si, dans le roman, Monsieur Marais poursuit son enseignement et sa recherche de la Musique, de notre côté, nous continuerons notre recherche sur l'esthétique filmique en littérature. Quignard n'a jamais été invité à *voir les cinéastes filmer les adaptations qui avaient été tirées de [ses] romans*, mais il a invité les

cinéastes à venir visiter ses récits en utilisant le cinéma et le travail de l'image dans sa façon de raconter.

Bibliographie critique

Corpus principal:

QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 116 p.

Corpus secondaire :

QUIGNARD, Pascal, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2000, 167 p.

Ouvrages concernant directement le corpus

Études qui concernent le corpus principal, *Tous les matins du monde* :

BRULOTTE, Gaëtan, « Les mondes opposés de Pascal Quignard », *Liberté*, n° 219, 1995, p. 143-150.

CASSELLINI, Roberta, « Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* », Zürich, Universität Zürich, 1994.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane, « Sous prétexte de biographie : *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Lendemain*, numéros 78-79, 1995, p.18-26.

FISSETTE, Jean, « Faire parler la musique... à propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. XXV, n° 2, automne 1997, p. 85-96.

Études sur l'œuvre de Pascal Quignard :

BONNEFIS, Philippe et Dolorès LYOTARD, *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, 459 p.

BONNEFIS, Philippe, *Pascal Quignard, son nom seul*, Paris, Galilée, 2001, 137 p.

CHARNEY, HANNA, « Les silences de la voix : de Quignard à des Forêts », *L'esprit créateur*, vol. XXXIV, n° 3, p. 35-41.

COSTE, Claude, *Les malheurs d'Orphée. Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, L'Improviste, 2003.

DECLERCQ, Gilles, « Le retrait de la langue. Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans Jacinthe Martel et Robert Melançon (dir.), *Inventaire, lecture, invention*, Montréal, Paragraphe, 1999.

DONADILLE, Christian, « Pascal Quignard ou le jansénisme de l'écriture », *Europe*, vol. LXXVIII, n° 851, mars 2000, p. 213-223.

DREVET, Patrick, « Quignard avant Quignard », *Scherzo*, n° 9, septembre-octobre-novembre 1999, p.19-28.

PAUTROT, Jean-Louis et Christian Allègre (dir.), « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, Montréal, 2004, 136 p.

GAUTHIER, Patricia, « La peinture, la mort : fiction et tentations de la fiction chez Pascal Quignard », *La licorne*, no 35, 1995, p. 211-221.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Mémoire de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Flohic, 2001, 318 p.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, les Flohics Éditeurs, coll. « Les singuliers », 2001, 247 p.

LYOTARD, Dolorès (dir.), « Pascal Quignard », *Revue des sciences humaines*, n° 260, octobre-décembre 2000.

MARCHETTI, Adriano (dir.), *Pascal Quignard, la mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

PAUTROT, Jean-Louis, « La voix narrative chez Pascal Quignard : de l'oracle à la fraternité », dans Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002, p. 173-181.

PIEL, Jean, « Pascal Quignard : un foisonnement d'images », *Critique*, n° 474, novembre 1986, p. 1086-1091.

QUINSAT, Gilles, « Pascal Quignard ou l'ironie de la pensée », *Critique, numéros 397-398, juin-juillet* 1980, p. 571-579.

RABATÉ, Dominique, « Mélancolie du roman : la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Revue des lettres modernes*, « Écriture contemporaines I », 1998, p.29-45.

RICHARD, Jean-Pierre, « Sensation, dépression, écriture », *Poétique*, n° 71, septembre 1987, p. 357-374.

SALGAS, Jean-Pierre, « Pascal Quignard : “ Écrire n’est pas un choix, mais un symptôme ” », *Quinzaine littéraire*, n° 565, 1^e-15 mars 1990, p.17-19.

Ouvrage de théorie générale

Études sur la littérature et le cinéma :

CLERC, Jeanne-Marie, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Publication universitaire européenne, Série XVIII, 1984, 472 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Université de Metz, 1985, 347 p.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1993, 222 p.

FLINN, Margaret et Jean-Louis Jeannelle, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, Paris, décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/>.

GOLSENNE, Thomas, « *Inventer, Bricoler, monter* », *Fabula LTH (Littérature, histoire, théorie)*, Paris, juin 2009, URL : <http://www.fabula.org/actualites/article31761.php>.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Lille, Presse universitaire de Lille, coll. « Problématiques », 1990, 227 p.

VERMETTEN, Audrey, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, nov. 2005, p. 491-508.

Études sur l'intermédialité :

ALBERA, François, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur », *Cinémas*, vol. 10, numéros 2-3, printemps 2000, p. 27-38.

BIALOSTOCKA, Jolanta, *Introduction au Laocoon*, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964.

MÜLLER E., Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, numéros 2-3, printemps 2000, p. 27-38.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6, automne 2005, p. 43-64.

RAMOS, Julie, *Nostalgie de l'unité; paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2008, 257 p.

VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités*, n° 2, automne 2003, p. 11-29.

W. LEE, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e– XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991 [1967], 216 p.

Études sur la description et l'image littéraire :

A. KIBÉDI, Varga, *Discours, récit, image*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1989, 147 p.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, 197 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Classiques Hachette », 1981, 268 p.

LOUVEL, Liliane, *Texte/image, Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2002, 268 p.

MOREAU, François, *L'image littéraire, position du problème, quelques définitions*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, 128 p.

SAURRAUTE, Nathalie, « Préface », *L'ère du soupçon*, dans *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1553-1554.

Théories littéraires :

ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de Poche (essais) », 1985 [1979], 320 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

Études sur le cinéma :

AUMONT, Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979, 284 p.

CHÂTEAUVERT, Jean, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1996, 244 p.

CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1985, 220 p.

CHION, Michel, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Paris, Armand-Colin, 2005, 186 p.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement : cinéma 1*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1983, 298 p.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Les Éditions de minuits, coll. « Critique », 1985, 378 p.

METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, 246 p.

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions Larousse, coll. « langue et langage », 1971, 224 p.

OLLIER, Claude, *Souvenirs écran*, Paris, Gallimard, coll. « cahiers du cinéma », 1981, 306 p.

VILAIN, Dominique, *L'œil à la caméra : le cadrage au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, 167 p.

Divers**Adaptation cinématographique :**

CORNEAU, Alain, *Tous les matins du monde*, film produit par Jean-Louis Livi, distribué par Christal films distributions, France, 1991.

CORNEAU, Alain, *Le Nouveau monde*, film produit et distribué par Bac distribution, France, 1995.