

Tiré à part

Volume spécial n°4 Nodus Sciendi

Novembre 2016



Sous la direction de

DIANUÉ Bi Kacou Parfait, Université Félix Houphouet-Boigny, Abidjan

Professeur des Universités



ISSN 2308-7676



ISBN 978291933618

Comité scientifique

Pr Jean-Marie KOUAKOU, Université Félix Houphouët-Boigny

Pr Thiémélé L. Ramsès BOA, Université Félix Houphouët-Boigny

Pr Amadou KONÉ, Georgetown University, Washington DC

Pr Bertrand WESTPHAL, Université de Limoges.

Pr Martine RENOUPREZ, Université de Cadix

Pr Simon HAREL, Université de Montréal

Pr Joseph TONDA, Université Omar Bongo

Pr Ludovic OBIANG, DR, IRSH / Gabon

Pr Georice Bertin MADEBE, DR, IRSH / Gabon

Pr Sylvère MBONDOBARI, Université Omar Bongo

SOMMAIRE

1. Dr Raphaël NGWE, Université de Yaoundé I, Département de Littératures et Civilisations Africaines : « **L'itsembabwoko ou la problématique des regards asymétriques** »
2. Dr Christ Olivier MPAGA, Maître-assistant, Université Omar Bongo : « **Lecture de l'altérité dans l'imagerie et la symbolique république gabonaise : "la maternité allaitante"** »
3. Dr. Stéphane AMOUGOU, Chargé de Cours, Université de Yaoundé I : « **Regard sur une humanité falsifiée : une lecture de quelques romans du projet Fest'afrika "écrire par devoir de mémoire"** »
4. Dr. Thierno BOUBACAR BARRY, Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal : « **L'individuation, une propédeutique de l'altérité dans l'écriture romanesque d'André Brink et de Ken Bugul** »
5. Pierre Suzanne EYENGA ONANA, Université de Yaoundé I : « **Regard politique, quête altruiste et postulation d'une culture "fémihumaniste" dans l'imaginaire poétique de Marcelline Sibylle Ngonu Bene** »
6. Dr. Léa ZAME AVEZO'O, Maître-assistant, Université Omar Bongo : « **Réinvestissement des récits traditionnels par les humoristes gabonais** »
7. Dr Mathurin OVONO EBE, Maître-assistant, Etudes ibériques et latino-américaines, UOB : « **Non soi ou l'autre soi ? Approche comparée de *Le Roi de Libreville* de Jean Divassa Nyama et *La Tercera guerra mundial* de Ismael Grasa** »
8. Cédric EYEBE, Doctorant, Université de Yaoundé 1, « **Le renouveau de la littérature camerounaise : image de soi et critique du social chez Joseph Ndzomo-Mole et Lucien Ayissi** »
9. Dr. Eric MOUKODOUMOU MIDEPANI, I.R.S.H, CENAREST, « **L'enseignement dans *Le bal des princes* de Nimrod** »
10. Dr. NDA'AH Guy Aurélien, Université de Yaoundé I-Cameroun, « **Altérité et stéréotype chez Léonora Miano et Pabe Mongo** »
11. Dr. Noël Bertrand Boundzanga, CRELAF/CELIG, Université de Libreville, « **Altérité et temporalité : soi-même comme un autre** »
12. Dr. OMBAKANÉ Simon, Université de Yaoundé I/ École Normale Supérieure, « **De l'échec du dialogue des sociocultures au racisme : une lecture d'*Un coupable* de Jean Denis-Bredin** »
13. Pr. DIANDUE Bi Kacou Parfait, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët- Boigny, « **Fiction et sciences exactes : pour une variabilité de l'altérité disciplinaire** »

14. Pr. Pierre-Claver MONGUI, Maître de Conférences, CERLIM, Lettres Modernes, UOB, « **De l'altérité à propos d'une maxime du poète latin Tércence : « homo sum, humani nihil a me alienum puto » »**
15. Pr. Steeve Robert RENOMBO, Maître de Conférences, Université Omar Bongo-Libreville, « **Ut musica narratio. Ecriture littéraire et altérité musicale dans Ritournelle de la faim de Jean-Marie Gustave Le Clézio »**

Ut musica narratio. Ecriture littéraire et altérité musicale dans *Ritournelle de la faim* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Steeve Robert RENOMBO

Université Omar Bongo-Libreville

Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis (Le Clézio, 2008 : 206)

La musique ne serait alors peut-être que le détour passager pris par le roman pour créer, par ses propres moyens et un travail de modulation de son matériau singulier, irréductible, «un peu de temps à l'état pur» (Marin, 2002 : 14)

Introduction

Si l'altérité s'accomplit d'abord comme dynamique relationnelle, alors il est raison d'en questionner les modes de figuration dans le champ de l'intermédialité. Depuis au moins l'*Ut pictura poesis* d'Horace, et jusqu'au concept « d'art total » de Wagner, s'ouvre le temps mais aussi l'espace d'un décloisonnement général des discours, voire des médias. C'est ce qu'accrédite Silvestra Mariniello lorsqu'elle note : « Dans son principe même, l'intermédialité ne fait pas qu'appeler à l'éclatement des frontières disciplinaires, elle l'impose » (Mariniello, 2011 : 11). Prolongeant cette attestation de la primauté de la relation ou de la médiation dans le procès intermédial, Eric Méchoulan précise :

[...] Le préfixe « inter » vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, encore à soutenir que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés, qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralentis pour paraître immobiles (Méchoulan, 2003 : 11)

5 « *Regards croisés : altérité et culture dans l'espace littéraire français et francophone postcolonial* », *Actes du colloque international à l'Université Omar Bongo de Libreville, les 12 et 13 novembre 2015* / in *Volume spécial n°4 Nodus Sciendi / Le Graal Édition, Novembre 2016*

Cette conjoncture transactionnelle de l'esthétique moderne, trouve sa traduction épistémologique forte dans cette appréciation de Gilles Deleuze :

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres, un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents. Il n'y a de critique que comparée (et la critique de cinéma devient mauvaise quand elle se referme sur le cinéma comme sur un ghetto), parce que toute œuvre dans un domaine est elle-même auto-comparante. (Deleuze, 2005 : 265)

Se trouve donc aboli le temps des monades sémiotiques, au profit des corps complexes, des objets hybrides ; toute chose participant d'une esthétique et d'une épistémologie de la *mosaïque* (Dällenbach, 2001). Cette « *hospitalité du texte* » littéraire, cette plasticité morphologique si profondément analysée par M. Bakhtine, c'est dans *Ritournelle de la faim* que nous envisageons l'étudier, sous la forme de l'ouverture du littéraire au musical, du tressage sémiotique entre partition littéraire et partition musicale, entre signifiant graphique et signifiant sonore. Le champ problématique global étant ainsi circonscrit, il convient maintenant de préciser la forme que prendra ici la translation intermédiaire, mais surtout, les axes de pertinence ainsi que les catégories d'analyses qui seront sollicités.

Toute incursion dans les territoires tumultueux de l'intermédialité appelle, dans les termes d'une urgence critique, une entreprise de triple précision terminologique, conceptuelle et méthodologique. Ainsi, avant d'étudier les modalités d'inscription du musical dans l'œuvre, ainsi que les formes narratives, discursives voire figurales induites par pareille *remédiation* et ici désignées « récit musical », il nous faut tenter de tracer les contours -nécessairement sinueux-, voire les frontières -assurément poreuses- du mot mais aussi de la chose dénommés : *intermédialité*.

C'est peut-être en direction d'une définition négative, ou à *minima*, que nous nous orientons, car cette notion est contemporaine de « l'ère du soupçon », vu que, selon E. Méchoulan, elle « doit faire naître les soupçons plus que les enthousiasmes et l'interrogation plus que l'adoption automatique » (Méchoulan : 9), « Question non questionnée » ou « concept polymorphe » (Mariniello : 11), « temps des illusions perdues », ses ambiguïtés

6 « *Regards croisés : altérité et culture dans l'espace littéraire français et francophone postcolonial* », Actes du colloque international à l'Université Omar Bongo de Libreville, les 12 et 13 novembre 2015 / in Volume spécial n°4 *Nodus Sciendi / Le Graal Édition, Novembre 2016*

conceptuelles comme ses flottements méthodologiques s'expriment notamment à travers la profusion de son appareillage terminologique : « transmédialité », « hypermédialité », « plurimédialité », « interartialité », etc. Ni l'économie interne à chacune de ces catégories, ni même les articulations méthodologiques susceptibles d'en construire la cohérence d'ensemble, ne font l'objet de formalisations rigoureuses de nature à installer une manière de *consensus critique*. Il n'est pas, jusqu'à la synthèse récemment produite par la *Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC)*, qui ne vienne confirmer le postulat de cette indétermination¹. Corollairement, tout chercheur en théories intermédiales se trouve pour ainsi dire « à la question », et toujours exposé au péril subtil du « tout-intermédial »².

C'est la raison pour laquelle, dans une étude récente³, je me suis modestement essayé à la formalisation d'une typologie des modalités d'inscription des arts ou médias dans le roman africain francophone, de façon à distinguer les relations médiatiques relevant d'un « *axe de pertinence intermédial* » (Müller), de celles qui participeraient d'autres catégories. Les conclusions de ce travail seront ici mises à contribution, à partir de deux (2) ajustements méthodologiques :

- **Domaine d'analyse.** Il s'agit de promouvoir davantage, le domaine de « *l'intermédialité littéraire* », dans le champ plus général de cette discipline. En effet, si l'intermédialité expose une « translation » ou « transposition

¹ *Société Française de Littérature Générale et Comparée, Intermédialités*, textes réunis par Caroline Fischer avec la collaboration d'Anne Debrosse, Editions Lucie, Col. « Poétiques comparatistes », 2015. Outre la marque du pluriel caractérisant le titre, on lira avec intérêt la contribution d'Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », p. 19-54.

² « En tant que chercheur en littérature ou en sciences des médias, nous courons le risque, face à l'application sans réserve du concept de l'intermédialité perçue comme une simple indexation ou une simple citation d'autres médias dans les textes médiatiques (y compris littéraires), de produire uniquement des listes de citations de genres médiatiques dans la littérature contemporaine » (p. 13)/ « Partant d'un pareil continuum, seules les remédiations et médiatisations de la littérature par d'autres médias mériteraient le (plein ?) statut de processus intermédiatiques ou interartiaux (au sens où la plus grande partie des chercheurs emploient le terme) » (p. 12), Introduction de Jürgen E. Müller à, Robert Fotsing Mangoua (éds), *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, Col. « Interlignes », 2012, p. 7-18.

³ Steeve Robert Renombo, « Des nouvelles morphologies dans le roman africain francophone subsaharien : jalons pour une critique « intermédiaire », Papa Samba Diop, Alain Vuillemin (sous la direction de), *Les Littératures en langue française, histoire, mythe et création*, Rennes, PUR, 2015, p.157-169.

intersémiotique »⁴, il ne s'agit pas ici de médias concrets ou matériels (télévision, cinéma, photographie ou peinture), mais de leur inscription ou imprégnation sémiotique, dans le texte littéraire. C'est ainsi le texte littéraire qui s'ouvre comme espace médiatique d'accueil d'autres systèmes sémiotiques, en l'occurrence celui de la musique, fondé sur des effets de rythme, de mélodie (niveau syntagmatique) et d'harmonie ou polyphonie (niveau paradigmatique). Il ne s'agira donc pas de musique au sens strict, mais, tout autrement, de *musique-fiction*⁵, selon la formulation d'Aude Locatelli.

- **Niveaux d'analyse.** A la suite des travaux de J.E. Müller⁶, et même de R. Fotsing⁷, ce qui caractérise un « *axe de pertinence intermédia* l », est l'opération de « *remédiation* » par laquelle la littérature se trouve sémiotiquement reconfigurée par la musique. Cette opération de « *remédiation* » qui participe d'une « *immanence de la technique* » permet de faire une mise au point majeure : un roman cinématographique ou photographique peut être légitimé comme tel, même si aucune de ses séquences n'évoque des thématiques en rapport avec le cinéma ou la photographie : ce qui est déterminant dans l'opération de remédiation, concerne non pas l'inscription thématique de ces médias, mais, tout autrement, leur investissement formel ou modal⁸. C'est en quoi certains auteurs ont-ils davantage promu la notion d'« *intersémiotité* »⁹.

⁴ L. Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Paris, PUR, col. « Interférences », 2010.

⁵ « J'emploie le terme générique de « *musique-fiction* »- calque du mot « *science-fiction* »- pour désigner les romans et les nouvelles inspirés de manière thématique et formelle par la musique, œuvres qui invitent à une écoute particulière en ce que la musique qu'elles donnent à entendre par le biais des mots est nécessairement fictionnelle », Aude Locatelli, « *Jazz et musique-fiction* », Camille Dumoulié (éds), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 246-256, p. 246.

⁶ Jürgen E. Müller, « *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques, à l'exemple de la télévision* », *Cinéma*, Vol.10, N°2-3, 2000.

⁷ Robert Fotsing Mangoua, « *De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone* », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, N°3, 2014, p.137-141.

⁸ Il convient de préciser que toute inscription modale d'un média dans le texte littéraire, ne participe pas *ipso facto* d'un « *axe de pertinence intermédiaire* », dans la mesure où le travail de *remédiation* ne s'effectue pas. Pour ces types d'inscription modale, nous avons proposé trois catégories : *l'intertextualité médiatique* ; *l'imaginaire médiatique* et *l'icône-textualité*.

⁹ C'est notamment la terminologie retenue par Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Sera donc estampillé « roman photographique », un roman qui peut ne pas thématiser l'art photographique, mais dont le système sémiotique de la photographie (système visuel basé sur les variations de plans, cadrages, etc.) structure les schèmes narratifs et discursifs. A titre d'exemple, une écriture musicale modélisée par le jazz sera ainsi reconnaissable à la seule prégnance, dans la construction du récit, de techniques comme le rythme asymétrique, les répétitions, les ruptures, les parallélismes, etc.¹⁰. C'est pourquoi la présente étude procédera d'un partage explicite entre niveaux thématique et modal.

Au plan de la poétique des genres, de nombreux travaux ont tôt perçu cette architecture musicale du roman. Il en est ainsi de Milan Kundera¹¹ qui entend fonder la littérarité du genre sur la polyphonie et le contrepoint ; de G. Genette, qui pour sa part, définit ainsi ce qu'est un *récit musical* :

Le récit romanesque va ordinairement son cours sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire, où seul le Nouveau roman a su introduire, par le jeu des descriptions instables, imperceptiblement métamorphiques, une dimension qu'il faut bien appeler musicale (Genette, 1999 : 107)

Plus récemment, c'est à Thierry Marin qu'il sera donné de prolonger – méthodologiquement- cette révolution formelle, en direction d'une *narratologie musicale*¹². Laquelle narratologie entend étudier au niveau de la narration, du personnage,

¹⁰ Sur ces questions d'intermédialité musicale en rapport, notamment, avec le jazz, lire : Robert Fotsing Mangoua (éds), *L'Imaginaire musicale dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Paul Kana Nguetse, « Jazz et littérature d'expression française : une lecture intermédiaire de quelques textes romanesques de la France, de l'Afrique subsaharienne et des Antilles (1980-2010) ». *Thèse de doctorat* (sous la direction de Robert Fotsing) soutenue le 10 juin 2016 à l'université de Dschang (Cameroun).

¹¹ Milan Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 89-116. Selon des registres différents, ce principe polyphonique participe du *dialogisme* bakhtinien, comme de ce que Deleuze et Guattari désignent, à propos de l'art littéraire : « les agencements collectifs d'énonciations », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 13.

¹² « Nous nommerons donc récit musical, une narration dont la trame n'est plus constituée par la nette prédominance de la dimension syntagmatique d'un déroulement linéaire des séquences, correspondant aux évolutions d'une histoire posée comme une réalité extralinguistique préalable, mais dont la chair verbale est nouée à un tressage réglé de motifs entretenant entre eux des rapports de similarité ou de dissimilarité, d'échos, de correspondances, de contrepoints, de modulations, dans la guise d'une forte prédominance de la dimension paradigmatique du langage [...] » (Marin : 11).

du temps comme de l'espace, des configurations *obliques* ou *décentrées*. C'est le cas de la narration qui ne se trouve plus coulée dans la répétition servile d'une histoire préexistante, et qui s'émancipe du principe de l'irréversibilité syntagmatique, au profit de ruptures et de décrochages ouvrant sur l'axe paradigmatique ; du personnage qui ne constitue plus le point de convergence de toutes les lignes narratives, mais qui tombe lui-même sous la sanction des forces de la variation-répétition ; de la capacité de ce récit devenu partiellement intransitif à produire une spatialité et une temporalité propres. Trois principales séquences articuleront nos analyses : présenter « l'univers du roman » dans ses rapports structurants avec la musique (I) ; décrire les modalités d'inscription thématique du motif musical (II) et enfin, au niveau modal, pointer les techniques de reconfigurations narratives et discursives du texte littéraire par les procédés de composition musicale (III).

1. Economie générale de l'intrigue

1935-1945. La France est en proie aux affres de la première guerre mondiale. Dans le théâtre de cette fureur, la *ritournelle* scande une faim répétitive, variée dans ses modes mais égale dans ses ravages. Une faim qui se creuse continûment, obstinément, avec une régularité métrique, jusqu'à ruiner les corps, aliéner la raison et faire vaciller l'esprit. La faim de la paix et du silence, dans le bruit et la fureur de la guerre ; la faim de l'amour et de la justice, à l'heure des petites trahisons familiales et amicales ; la faim de l'humanisme, lorsque se multiplient les conjurations et les alliances contre nature au service ignoble de la haine de l'autre¹³ ; la faim physique et la consommation du pain noir ; la faim d'une enfance plus authentiquement vécue, tandis que « *la grâce de l'extrême jeunesse s'est envolée* » (Le Clézio : 194) ; la faim tout simplement d'un monde mieux habitable ; celui-là même auquel permet d'accéder, imaginativement, l'expérience musicale : *L'île Maurice*¹⁴.

¹³ « Talon : heureusement Hitler est en train de nettoyer l'Allemagne des Bolchevicks, mais ici il est déjà peut-être trop tard » (p.72) ; « Le juif n'est pas comme nous : il a le nez crochu. Les ongles carrés, les pieds plats, un bras plus court que l'autre (Drumont) » (p. 78) ; « Son cerveau n'est pas fait comme le nôtre. Pour lui, la France est un pays viager. Il ne croit à rien d'autre qu'à l'argent, son paradis est sur la terre (Maurras) » (p. 78-79) ; « Les Anglais sont plus barbares que les Allemands, voyez L'Irlande. Olivier Mordrel l'a dit : il ne faut pas laisser négrier la Bretagne » (p. 79).

¹⁴ « Alexandre Brun avait une belle voix de baryton et, quand il chantait, son accent mauricien s'estompait, se fondait dans la musique et elle pouvait imaginer l'île des origines, le balancement des palmes dans les alizés, le bruit de la mer sur les récifs, le chant des marins et des tourterelles au bord des champs de cannes », (p.57).

Tandis que le rideau rouge est tombé, sanctionnant la fin de la pièce et laissant les acteurs ahuris et totalement déboussolés, Ethel ne laisse pas de se demander comment pareille débâcle a-t-elle pu se produire ? Comment cet opéra tragique sur la variation du thème de la faim fut-il orchestré, vu que nul n'a entendu les trois coups fatidiques précédant l'entrée des acteurs?¹⁵ Comment tant de vies furent-elles, aussi indistinctement que violemment, précipitées vers l'insondable abîme ? Pourquoi tant de faux-semblants, de simulacres ? Pourquoi une telle prolifération de masques ?¹⁶ Quels furent les linéaments, la raison aveugle, les infimes motifs, les mécanismes subtils, les rouages insidieux qui se sont agrégés pour enclencher cette machination ? Tandis qu'elle arpente les ruines de sa vie et qu'elle s'essaie obstinément à reconstruire un corpus événementiel cohérent, résonne certainement au plus profond d'elle, cette phrase qui remonte à Phèdre, elle-même rongée par un mal implacable : « *Notre mal vient de plus loin* »¹⁷.

Ce fut d'abord la phase du bonheur – bien qu'il se révélera illusoire et surfait- où Ethel semble progresser sur une ligne de crête. L'affection et la présence protectrice de son grand-oncle M. Soliman, l'opulence familiale et le ravissement des « instants musicaux », l'amitié de Xénia Chavirov, l'amour de Laurent Feld et surtout, le projet monumental de « la maison mauve », lieu de cristallisation de tout l'imaginaire féérique indien de *L'Île Maurice*.

Puis, subrepticement, viendra le temps de l'extinction violente des projecteurs, du renversement de la scène heureuse en un théâtre d'ombres où se trouvent projetées des figures errantes et hurlantes ; des corps désarticulés qui comme des pantins sont emportés par une cadence endiablée, dans l'exécution d'un ballet macabre, d'un opéra tragique. Ethel a treize ans lorsque M. Soliman décède, et dès dix-huit ans commence pour elle, la période convulsive des « testaments trahis » : tout son héritage est dilapidé par ses parents qui, ruinés, perdront jusqu'au logis familial d'où ils seront expulsés sans ménagements. Pis, le rêve de toute une vie de l'érection de la « maison mauve » sera trahi, le terrain vendu à un promoteur immobilier. S'ensuivront « les années grises », qui se traduiront par une longue errance familiale, sous l'occupation et les bombardements. Elle

¹⁵ « C'était comme si tout s'accélérait, un film dont on aurait tourné la manivelle avec furie, des scènes qui sautaient, des saccades comiques, des gens qui courraient, des yeux qui roulaient, des grimaces », (p. 132).

¹⁶ « Il y avait un air de théâtre dans tout ceci, pensa Ethel, une vacuité, une irréalité ironique », (p. 69).

¹⁷ Alain Badiou, *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, « Ouvertures », 2016.

connaîtra le dénuement le plus extrême et la faim. Comme le martèle le narrateur : « Ethel réalisait qu'elle avait vingt ans, et qu'elle n'avait jamais été jeune » (Le Clézio : 148). Mais quel rôle le motif musical aura-t-il véritablement joué dans cet opéra décadentiste ? De quoi le *Boléro* de Ravel y est-il pour ainsi dire le nom ? L'obscur raison ?

Le *Boléro* de Ravel opère ici comme la parfaite transposition thématique, structurelle et sonore de cette tragédie. Il en figure tout à la fois le rythme et la bande-son (bruitages, voix, etc.). La clausule du roman nous indique que le *Boléro* de Ravel n'est pas une pièce ordinaire mais « une prophétie » ; qu'il raconte « l'histoire d'une colère ». Lorsqu'à l'âge de huit ans Ethel assiste à la première du *Boléro*, emmenée par Maud, elle ne peut savoir que cet opéra tragique sera la préfiguration des drames qui devaient enrayer son propre destin, de la colère et de la faim qui devaient la creuser et l'étourdir. Elle ne peut deviner que le caractère répétitif du *Boléro*, sa cadence *crescendo* et son explosion finale, seront une espèce de variation sur le thème de sa vie, et pourtant...

2. Inscription thématique de la musique

Une lecture cursive de *Ritournelle de la faim*, peut à raison faire naître des doutes quant à la centralité de la musique, et notamment de sa fonction structurante. En effet, en première approximation, l'histoire n'est pas en soi réductible à une intrigue musicale : la thématique musicale n'y apparaissant qu'en creux, transversalement ou peut-être en surimpression. En fait, la musique constitue la séquence cognitive – manière de scène primitive- qui permet d'activer la mémoire et ainsi de déclencher le récit. Une mémoire prioritairement informée par des événements ou épisodes éminemment sonores. S'agissant de la distribution du motif musical dans le système narratif global, on peut d'emblée noter sa présence périphérique, puisque qu'elle informe le titre -*Ritournelle de la faim*- comme la clausule qui présente la composition du *Boléro*. Au niveau des principaux mouvements du texte, il n'y a que la notation finale – « Dernières mesures »- qui évoque une technique de composition musicale. A l'intérieur des chapitres, on peut sans conteste identifier le premier chapitre (p. 11-89) comme le plus musical du récit ; les deux autres n'admettant que quelques mentions. Pour évoluer en précision, il convient de recenser dans ce chapitre initial, des évocations de compositions musicales, d'auteurs et de danses (*Cake Walk* de Debussy, des Mazurkas, *Rhapsody en blues* de Gershwin Dimitri Tromkin, les *Sonates* de Shuman, *Ritournelle*, bolero, polka, cake-walk, Dizzy Gillespie, Count Baise, Eddy Condon, Bix Becderbeeke, Schubert, Grieg, Massenet, Rimski, Kosarov, Mozart); des citations d'instruments de musique (Piano, flûte, cors, saxos, trompettes, violons, tambours, cymbales, timbales); une inscription lexicale et verbale

(Notes, sons, crescendo, mesures, rythme, opéra, orphéon, concert, silence, chant danseur, artiste/résonner, enfler, bruire, chanter, tinter, vibrer, entendre); de bruits vocaux (Rumeur, clameur, brouhaha, murmures, cris, litanies); de bruits liés à des phénomènes (Tumulte, déflagration, écho, claquement, craquement); de nombreuses caractérisations d'expressions vocales (trémolo ; voix claire, flûtée, grave, aiguë, rauque, de baryton ; ton, accent, etc.). Enfin, il est utile de noter que les principaux personnages (Alexandre, Maud, Ethel) sont tous musiciens, comme le sont du reste les personnages secondaires, dans la mesure où le narrateur fait résonner des jeux phoniques par l'évocation de leurs registres vocaux, durant les nombreuses, interminables et retentissantes « conversations de salon ».

Dans le deuxième mouvement (p. 93-134), il faut retenir la référence à un *Nocturne* de Chopin qu'exécute Ethel comme acte solennel d'adieu à sa ville et sa maison (p.133). On n'y retrouve aussi la seule mention du lexique « Ritournelle », à l'exception du titre bien sûr : « *Un opéra, une opérette plutôt. Ethel imaginait la musique, quelque chose de léger, un peu cassé, une ritournelle* » (Le Clézio : 123). Enfin, dans le troisième mouvement (p.137-198), nous avons trois mentions du *Boléro* de Ravel :

Une survivante d'un temps révolu, et pourtant si vivante qu'on pouvait douter que ce temps fût vraiment terminé, imaginer que quelque part, loin de cette mesure et de cette ville grise, de l'autre côté de l'horizon, à Mostaganem par exemple, les hommes et les femmes continuaient une histoire ancienne, s'amusaient au son du cake-walk et de la polka, recommençaient sans cesse la même fête, levaient le rideau rouge sur la première du *Boléro* (Le Clézio : 163)

Elle gardait encore le souvenir de cette soirée, quand Ethel avait huit ans à peu près, et qu'avec Maude elle était allée à la première du *Boléro*, la musique qui enflait, qui grandissait, et le public debout qui criait, qui huait, qui frappait dans ses mains (Le Clézio : 163-164)

Elle ne sentait rien, juste ce silence étourdissant, comme si résonnaient interminablement les quatre coups du *Boléro*, non pas des coups de timbale, mais des explosions, celles des bombes qui étaient tombées sur Nice la veille du départ [...] (Le Clézio : 178)

En réalité, cette répartition de la thématique musicale n'est sommaire qu'en apparence. En effet, outre le titre, la position finale de la musique à l'*excipit* rattrape toutes les absences puisque ce lieu figure le point de tension extrême du récit, celui vers lequel tendent – rétrospectivement- toutes les lignes mélodiques et les thèmes

successifs. Toutefois, la thématique de la musique est bien évidemment moins abondante que sa textualisation, permettant de passer d'une écriture de la musique -niveau thématique- à une musique de l'écriture, voire dans l'écriture- niveau modal-

3. Inscription structurelle de la musique

Dans *Ritournelle de la faim*, les procédés de composition musicale sont si densément et diversement disséminés dans le tissu textuel, que le format de cette contribution exclut d'emblée toute possibilité d'analyse exhaustive. Qu'à cela ne tienne, cette inscription structurelle sera décrite à deux niveaux : le niveau macro-structurel, puis le niveau micro-structurel. Avant d'investir chacune de ces catégories, inventorions les principaux procédés de composition du *Boléro*. A la clause du récit – « dernières mesures », le *Boléro* de Ravel est ainsi présenté :

Les dernières mesures du *Boléro* sont **tendues, violentes**, presque insupportables. Cela **monte, emplit la salle**, maintenant le public tout entier est debout, regarde la scène où les danseurs tourbillonnent, **accélèrent leur mouvement. Des gens crient, leurs voix sont couvertes par des coups de tam-tam**, Ida Rubinstein, les danseurs sont des **pantins, emportés par la folie**. Les flûtes, les clarinettes, les cors, les trompettes, les saxos, les violons, les tambours, les cymbales, les timbales, **tous sont ployés, tendus à se rompre** [...] Ma mère, quand elle m'a raconté la première du *Boléro*, a dit son émotion, les **cris, les bravos et les sifflets, le tumulte** [...] Quand il s'achève dans la **violence, le silence** qui s'ensuit est terrible pour les survivants **étourdis** (Le Clézio : 206)¹⁸.

La lecture de cet extrait permet d'isoler au moins trois (3) procédés compositionnels :

- Le principe rythmique du *crescendo* et du *decrescendo* (bruit/silence)¹⁹ se traduisant par une croissance de l'intensité sonore atteignant au tumulte suivie d'une chute aussi violente dans le silence ;

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Au sujet de ce rapport rythmique entre musique et silence, on peut lire la notation suivante dans *Les Variations Goldberg* (Huston, 1981 : 41) : « Que la musique est bâtie sur le silence. Un pont jeté à travers. Même pas un pont, un filet. Troué. Ouvert sur le silence ».

- Le principe polyphonique ou contrapuntique de la correspondance d'une multiplicité de voix et d'instruments – lignes mélodiques/ lignes harmoniques²⁰ ;
- Le principe d'un mouvement irréversible qui emporte, comme par un effet de lame de fond, toute destinée et construction humaines ; c'est le mouvement insistant, répétitif, « seriné », de la ritournelle qui, à l'instar de toute litanie, envoûte et enivre...

3.1. *Inscription macro-structurelle*

Au niveau macro-structurel, les modes compositionnels du *Boléro* sont parfaitement lisibles, comme architecture globale du récit. Ainsi – au niveau paratextuelle- du titre *rhématique*²¹ qui, à la suite de la saisissante étude de Deleuze et Guattari, annonce la primauté du procédé musical de la répétition-variation, le tout ouvrant sur des formes singulières de *territorialités* (Deleuze, Guattari, 1980)

S'agissant des grands mouvements à partir desquels s'exécute ce récit musical, on note aisément leur similarité avec le dispositif du *Boléro*. D'abord les trois (3) principaux mouvements, dont les deux (2) premiers (« la maison mauve » et « la chute »), figurent les épisodes rythmiques du *crescendo*, se traduisant par une dramatisation de l'intrigue. Advient le troisième temps où culmine la tension narrative et mélodique avec l'explosion qui ouvre sur le *decrescendo* : c'est le temps du « silence », qui laisse les personnages abasourdis. Comme dans toute exécution musicale, ces trois temps sont encadrés par un prologue (« Je connais la faim ») et une sortie (« Dernières mesures »). L'ensemble du mouvement narratif est ainsi articulé rythmiquement par le *crescendo* et le *decrescendo*, le bruit et le silence, les mouvements rapides (*allegro* et *presto*) et les mouvements lents. Enfin, on peut évoquer l'ampleur des *anachronies* narratives (*analepses/prolepses*) et

²⁰ Dans *Les Variations Goldberg*, Nancy Huston entreprend également d'explorer ce défi polyphonique de la musique : « Si tu invitais trente personnes chez toi, des êtres que tu as aimés et que tu aimes, pour t'écouter jouer au clavecin, pendant une heure et demie, *Les Variations Goldberg* de Bach, et si ce concert se déroulait comme un songe d'une nuit d'été, c'est-à-dire, si toi Liliane, tu parvenais à faire vibrer ces trente personnes comme autant de Variations, chacune à un diapason différent,- (il te faudrait pour cela osciller entre le souvenir et la spéculation ; il te faudrait surtout maîtriser tes peurs)- peut-être alors tous tes fragments de musique s'animent –ils enfin dans une même coulée, et cela s'appellerait *Les Variations Goldberg, romance* ». Quatrième de couverture.

²¹ Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1987, p.89-106.

répétitions de segments narratifs²², qui multiplient les perspectives, brisent tout principe de linéarité *monodique*.

3.2. *Inscription micro-structurelle*

Le basculement au niveau micro-structurel participe aussi d'une structure rythmique de type contrepoint, mais qui fonctionne davantage ici selon le principe de la réplique ou de la mise en abyme. En effet, l'architecture musicale que l'on vient de décrire au niveau macro-structurel, se retrouve point à point dupliquée au niveau lexical et syntaxique. Ainsi, les effets rythmiques fondés sur le *crescendo* et le *decrescendo* concernent : la structure des périodes phrastiques (longues/courtes); le système chromatique (prédominance du gris comme ton intervallaire)²³; l'organisation linguistique (alternance tonale du français avec le russe, le mauricien, l'allemand et l'anglais) et typographique (romain/italiques/ majuscules) voire spatiale, car les nombreuses listes toponymiques et patronymiques, parfois en majuscules, occupent la page à la manière des calligrammes d'Apollinaire, sans compter les illustrations²⁴. Ne pouvant développer tous ces procédés rythmiques, qu'il nous suffise de nous focaliser sur les « conversations de salon », en insistant sur les éléments rythmiques, polyphoniques et plus généralement sonores car, il

²² Commentant la poétique de *Révolutions*, Claude Cavallero évoque cette « interactivité des strates narratives » : « Selon une combinatoire affinée, chaque fragment entre en résonance énonciative avec le récit premier, à l'image précise d'une composition musicale contemporaine », *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, « Essai », 2009, p. 165.

²³ S'agissant des couleurs, le gris est le motif chromatique qui imprègne le plus le récit. Tous les autres tons apparaissent toujours contrastés : *bleu pâle* ; *bleu gris* ; *bleu sombre*, etc. Cette rythmique chromatique entre en résonance avec la rythmique proprement sonore, selon le principe des synesthésies. Cette résonance – voire sonorisation-des couleurs, notamment produite par la dynamique de la ritournelle, est ainsi commentée par Deleuze et Guattari : « On le voit bien dans les phénomènes de synesthésies, qui ne se réduisent pas à une simple correspondance couleur-son, mais où les sons tiennent le rôle-pilote et induisent des couleurs qui se *superposent* aux couleurs vues, leur communiquant un rythme et un mouvement proprement sonores », Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 429.

²⁴ A propos de cette icono-textualité observable dans d'autres œuvres de Le Clézio, Claude Cavallero précise : « Cette mise en balance de deux systèmes sémiotiques – l'ordre scriptural de la lettre et du mot, et le mode mimétique de la représentation graphique- rend évidente une procédure compositionnelle qui valorise en soi l'atomisation du texte », *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, « Essai », 2009, p. 146-147.

est évident que le roman de Le Clézio participe de la catégorie des « romans sonores »²⁵, qui se lisent autant qu'ils s'écoutent.

La première caractéristique de ces « conversations » est leur dimension répétitive, itérative, selon le mot d'Ethel : « c'était toujours le même bruit »/ « C'était comme une seule journée, la même » (61). Cette présence envahissante des « conversations » se traduit même dans leur volume, à l'intérieur du récit, car elles occupent des dizaines de pages intégrales, où elles ne sont jamais rapportées mais restituées au style direct, aux fins de bien donner à entendre.

Au plan musical, la diversité des registres vocaux figure la profusion de notes s'associant pour créer des lignes mélodiques complexes. A propos de ces « conversations », Ethel évoque « un concert de mots et d'exclamations » (88) ou un « bruissement des langues » (69). A la manière d'un chef d'orchestre, Alexandre organisait pour ainsi dire ses invités en groupes vocaux : « D'un côté les Mauriciens-Réunionnais, de l'autre, les étrangers, Parisiens ou assimilés » (55). Ensuite, selon le principe compositionnel du *Boléro* de l'expression simultanée et d'intensité croissante d'instruments distincts, les différentes voix, ou registres vocaux se répondent²⁶ :

Les voix **lançaient** des **bribes**, des **éclats**, la **musique de l'accent** mauricien qui **montait, descendait**, la **voix grave** d'Alexandre, **les voix aiguës et chantantes** des femmes, tante pauline, Willemine, tante Milou... [...] Elle était **contrecarrée immédiatement** par Talon (...) **Là**, le colonel Rouart, la Générale Lemercier et les autres se **récrayaient** (...) La tante pauline, dans un moment de **calme, reprenaient** (...) (Le Clézio : 49 ; 56)²⁷

Intervient ensuite, la phase d'intensité maximale de ces voix mêlées produisant le *tumulte*, la *cacophonie*, avant la retombée dans le *silence* :

Les bruits de la discussion **enflaient, résonnaient** dans la grande pièce, tout le monde **parlait en même temps** [...] Le **tumulte** était indescriptible. Chacun parlait en même temps que l'autre, et **par-dessus le brouhaha la voix aigre de**

²⁵ Cette catégorie du « roman sonore » est largement développée dans le livre de Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, comme chez Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit, pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

²⁶ Ethel évoque : « le roulement de la conversation », (p.49).

²⁷ C'est nous qui soulignons.

Talon, montant sur les syllabes finales, une **voix de bonimenteur** [...] Mais le **brouhaha retombait**. Cela ne durait jamais très longtemps (Le Clézio : 62-63)

Après ces **vagues violentes** survenait **l'accalmie**, constatait Ethel, comme si **l'accès, retombé**, il ne restait plus qu'une langueur endolorie, une courbature honteuse [...] (Le Clézio : 79-80)

Pour compléter ces prestations vocales, relativement à l'organisation du *Boléro*, il faut évoquer, au point d'explosion du *crescendo*, l'expressivité sonore des exclamations et des applaudissements : « [...] l'accent chantant de Maurice, qui parvenait à donner du charme aux propos les plus violents, tout cela ponctué par des exclamations, des « Ayo ! ». Pour que l'opéra soit complet, il faut ajouter les instruments qui, ici, sont de deux (2) natures : une instrumentation produite pas les effets phoniques des tintements des cuillers sur les tasses, et une instrumentation plus classique, puisque des « *instants musicaux* » venaient interférer avec cette cacophonie. Alors Alexandre ou Ethel jouait au piano et Maud, l'ancienne cantatrice, chantait.

Comme l'attestent ces analyses de la composition musicale des « conversations de salon », le récit est de part en part « tramé de voix »²⁸, et autres expressions sonores, dont la résonance et les jeux rythmiques orchestrent un véritable « écho-système » (Cavallero : 164). Ce qui importe dans cet opéra concerne moins les sujets parlants que « la matérialité sonore des paroles échangées » (De Certeau, Giard, Mayol, 1994 : 357) ; l'art romanesque, à son âge musical, transmue alors en pur « théâtre des voix, représentation des langages » (Martin : 42), dans l'unique but de mettre la narration « hors-sens » et la voix « hors-signes ». Jean-Pierre Martin indique opportunément :

L'objet du réalisme s'est comme déplacé. La tendance de la mimesis décrite par Auerbach comme un mouvement du supérieur à l'inférieur, a changé de champ d'application : au roman qui se voulait transposition dramatique des histoires individuelles et familiales, chronique de la société et de la vie du peuple, succède le roman qui se rêve transposition poétique de la vie de la langue. A l'illusion réaliste (qui renvoie à un dehors du roman), se substitue une illusion d'oralité (qui renvoie au geste de l'écriture) (Martin : 42)

²⁸ Dans « La voix furieuse » (2006 : 182), Camille Dumoulié rappelle en quoi consistait le pari littéraire d'Antonin Artaud : « Son exemple unique illustre pourtant une question générale et essentielle à la littérature : comment faire entendre sa voix dans l'écriture ? Comment donner à un texte, ce rythme, ce timbre, cette intensité qui viennent de la voix ».

Ce *réalisme sonore*, il convient maintenant de l'examiner à trois (3) niveaux : le traitement de l'onomastique, la caractérisation vocale des personnages et la prégnance sonore des événements. Dans les extraits de textes qui seront analysés, s'observera aisément, une construction symétrique à celle du *Boléro* de Ravel.

Au niveau de l'anthroponymie, les noms ne sont pas seulement évoqués mais déclamés, lus à haute voix, aux fins d'en restituer toute la résonance ; surtout qu'ils sont pour le moins fantasques, puisque relevant davantage de l'opéra et de croisements entre espèces animales :

Des noms d'opérette, des noms de juments et d'étalons croisés dans des haras. Les Archambault, Besnières, de Gersilly, de Grammont, d'Espars, les Robin de Thouars, les de Surville, de Stère, de Saint-Dalfour, de Saint-Nolff, les Pichon de Vanves, les Cléry du Jars, Pontalenvert, les Seltz de Sterling, Craon de la Mothe, d'Edwards de Jonville, Créach du Rezé, de Soulte, de Sinch, d'Armor. (Le Clézio : 129-130)

Il en est de même pour les toponymes, dont l'énumération produit une résonance, un rythme, par la variation tonale des voix :

Les **voix montaient, descendaient. Résonnaient** des noms de lieux, Rose Hill, Beau Bassin, l'Aventure, Riche en Eau, Balaclava, Mahébourg, Moka, Minissy, Grand Bassin, Trou aux Biches, les Amourettes, Ebène, Vieux Quatre Bornes, Camp Wolof, Quartier Militaire. (Le Clézio : 51)

Au titre de la caractérisation vocale des personnages, orchestrant une manière d'« identité sonore », on constate que la communication n'est déjà plus discursive, mais entièrement re-sémiotisée par le « grain de la voix »²⁹. C'est par exemple le cas du personnage Talon, qui se révélera ami infidèle et « collaborateur », comme l'exprime son empreinte vocale : « Ethel ressentait une nausée, elle avait beau marcher dans les rues désertes, la voix nasillarde de Talon résonnait [...] » (138). Plus loin, il est question d'un

²⁹ « L'échange social demande un corrélat de gestes et de corps, une présence des voix et des accents, marques du souffle et des passions, toute une hiérarchie d'informations complémentaires nécessaires pour interpréter un message au-delà du simple énoncé- [...] Il lui faut ce *grain de la voix* par lequel le locuteur s'identifie et s'individualise, et cette manière de lien viscéral, fondateur, entre le son, le sens et le corps », (De Certeau, Giard, Mayol : 355).

secret qui avait été « dénoncé par la voix rocailleuse de Talon » [...]. Le même phénomène est lisible, quant à la « voix furieuse » de Hitler qui se caractérise invariablement par sa hauteur, sa puissance, sa rugosité et dont la résonance est comparable au grondement de l'orage :

La **voix qui crachotait** dans le poste de TSF, la **voix rauque, puissante**. Qui **enflait**, qui **montait**. Cette phrase lancée dans l'espace, et la **rumeur** environnante qui **reprenait en chœur**, un **crissement** de verre sur les galets de la plage, un **fracas** sur les dents des brisants. **Les clameurs** d'une foule, la-bas, quelque part, à Munich, à Vienne, à Berlin. Ou bien dans l'amphithéâtre du Vel'd'Hiv, les fidèles de la Rocque, de Mauras, de Daudet, ceux qui **acclamaient** la Ligue, qui **conspuaient** les communistes. (Le Clézio : 130)

La voix du Führer, cette voix qui **résonnait** entre les murs vides, qui **s'amplifiait**, qui paraissait venir du ciel d'été, qui **roulait à la manière de l'orage**. (Le Clézio : 138)

Outre les procédés de *crescendo* et *decrescendo*, l'accumulation de voix, de bruits et sonorités diverses, on peut noter une espèce de *réalisme phénoménologique* fondé sur le système des sonorités. Car, en lieu et place d'une description de l'intrigue, on insiste davantage sur sa prégnance sonore. Les épisodes narratifs sont donc avant tout envisagés comme séquences sonores : se succèdent – construction paratactique- ainsi une voix, puis une rumeur, la reprise d'un chœur, des fracas, des clameurs, des acclamations et des huées.

Ce *réalisme phénoménologique* est aussi à l'œuvre dans l'extrait suivant :

Le **silence** quotidien qui s'était installé dans les cœurs, le vide. **Les mots parfois trop forts**, la violence des sentiments, quand la **voix de Justine montait** dans la nuit, **se brisait dans un sanglot qui ressemblait à un grelot**, et la **voix d'Alexandre qui lui répondait**, un **borborygme grave qui enflait**, qui **grondait**. Puis le **bruit** de la porte qui **claquait**, le **bruit** des chaussures qui s'éloignaient dans le couloir, encore une porte qui **claquait**, le **bruit** des pas dans la rue, qui disparaissaient dans la nuit. Ethel qui attendait, qui espérait le retour, qui s'endormait avant d'avoir **perçu** les pas discrets dans le couloir, la respiration alourdit par le sommeil, par la fumée des cigarettes. (129)³⁰

³⁰ C'est nous qui soulignons.

Pour signifier que Justine pleure, on évoque un « grelot » ; pour évoquer la réplique colérique d'Alexandre, il est question d'un « borborygme » ; et pour décrire la sortie d'un des parents de la maison et l'attente de son retour, on parle de « bruits » de chaussures ; de « bruits » de porte qui « claquait ».

CONCLUSION

Près de cinquante ans plus tard, le narrateur de cette histoire revient sur le théâtre des événements des années de guerre. Que cherche-t-il en entreprenant cette véritable *recherche du temps perdu* ? Quelle empreinte identifier, quel vestige resurgir, quelle ambiance reconstituer ? Contemplant l'écoulement paisible de la Seine, il réalise que ce qui se tient dans le passé tombe inéluctablement sous la sanction du temps : « Les fleuves lavent l'Histoire, c'est connu. Ils font disparaître les corps, rien ne reste très longtemps sur leurs berges » (Le Clézio : 204). D'où la forte résonance au tréfonds de lui, de cette question posée par un gosse : « vous cherchez quoi ? ». Pourtant tout n'a peut-être pas disparu, car dans les rires, les paroles et les cris d'aujourd'hui, peuvent s'entendre en creux les rumeurs et clameurs de naguère. Pour le narrateur, un système complexe d'échos s'orchestre, de subtiles correspondances s'animent et la scène initialement muette devient sonore et sensorielle.

Deleuze et Guattari nous enseignent que la ritournelle opère d'abord comme machine à produire des territoires et des temporalités alternatifs ou expressivement *mythiques*. Geste polyrythmique – répétition-variation- se déployant par-dessus les gouffres de l'Histoire et des cœurs, elle trace les contours furtifs d'une autre habitation du monde (*ethos*). Cet ailleurs devenu infigurable, on l'aura compris, n'est déjà plus réductible à *L'île Maurice*- pays réel et fonctionnel- mais plus imaginativement, à *l'île des cygnes (isla Cisneros)* – patrie imaginaire et expressive- Selon une heureuse homophonie, il reste à se demander si, en dernière analyse, *l'île des cygnes* n'est plutôt pas à entendre comme : *île des signes...*

C'est à Claude Lévi-Strauss que l'on voudrait réserver le dernier mot de cette analyse. D'abord parce qu'il se trouve indirectement lié à cette histoire :

Ma mère, quand elle m'a raconté la première du *Boléro*, a dit son émotion, les cris, les bravos, et les sifflets, le tumulte. Dans la même salle, quelque part, se trouvait un jeune homme qu'elle n'a jamais rencontré, Claude Lévi-Strauss. Comme lui, longtemps après, ma mère m'a confié que cette musique avait changé sa vie (Le Clézio : 206)

Ensuite, parce que, des années après, il a consacré une étude à cette composition musicale, pour en révéler toute la portée *mythique* et expressive :

Mais alors, on sera fondé à dire qu'à sa manière, la musique remplit un rôle comparable à celui de la mythologie. Mythe codé en sons au lieu des mots, l'œuvre nous fournit une grille de déchiffrement, une matrice des rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues [...] Chaque œuvre doit offrir une forme spéculative, chercher et trouver une issue à des difficultés constituant à proprement parler son thème (Lévi-Strauss, 1971 : 5)³¹

Bibliographie

- CAVALLERO, C, (2009), *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, « Essai ».
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minit.
- DUMOULIE, C. (dir.), (2006), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères.
- De CERTEAU, M., GIARD, L., MAYOL, P., (1994), *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais ».
- FOTSING MANGOUA, R.,(dir.), (2012), *Ecritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya.
- GENETTE, G., (1999), *Figure IV*, Paris, Seuil, col. « Poétique ».
- LE CLEZIO, J-M.G, (2008), *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard.
- LOCATELLI, A., (2011), *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier.
- MARIN, T., (2002), *Pour un récit musical*, Paris, L'Harmattan.
- MARTIN, J-P., (1998), *La Bande-son*, Paris, José Corti.
- NANCY, H., (1981), *Les Variations Goldberg*, Seuil.

³¹ « Il y a quelque chose de mythique dans la voix d'opéra, ce qui lui confère la puissance de faire revivre les mythes », (Dumoulié, 2006 : 174).