

À LA QUÊTE D'UN ENSEMBLE DANS LA LEÇON DE MUSIQUE

Jaci Brasil Tonelli¹

RÉSUMÉ : Cet article présente une analyse du livre *La Leçon de musique* cherchant à expliquer comment le livre forme un ensemble à partir des fragments et des épisodes qui le constituent. Pour l'entreprendre, nous nous appuyons sur des études de Vigotski et de la linguistique.

MOTS-CLÉS : Fragment, Pascal Quignard, langage intérieur, narration.

RESUMO: Esse artigo apresenta uma análise do livro *La Leçon de musique* buscando explicar como o livro forma um conjunto a partir dos fragmentos e dos episódios que o constituem. Para fazê-lo, apoiar-nos-emos nos estudos de Vigotski e também em alguns teóricos da linguística.

PALAVRAS-CHAVE: Fragmento, Pascal Quignard, linguagem interior, narração.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês da FFLCH/USP. Atua, desde 2012, como professora de francês nos Cursos Extracurriculares de Francês da FFLCH/USP. E-mail: jaci.tonelli@usp.br.

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté.

(BARTHES, 1963: 11)

L'objectif de cet article est de comprendre comment le livre *La Leçon de musique* finit par produire un effet d'ensemble à partir de fragments, à constituer un ensemble. Dans le but d'entreprendre cette lecture de l'œuvre, nous allons soulever quelques extraits pour relever les éléments produisant un ensemble même si le texte n'est pas unitaire. Pour cela, nous allons nous appuyer sur les écrits de Vigotski sur le langage intérieur et aussi sur des études de la Linguistique comme celles de Bronckart et aussi de Revaz.

La Leçon de musique est un livre composé de trois parties: «Un épisode tiré de la vie de Marin Marais», «Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée» et «La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien». Les trois parties sont constituées par des fragments et la première en possède quatre, ainsi nommés par l'auteur (première partie et ainsi de suite) et les cinq pages placées avant les parties qui n'ont pas de titre et nous les appellerons « Avant-propos ».

Notre analyse commence par l'Avant-propos où le narrateur nous donne des pistes de lecture, mais nous n'hésiterons pas à donner des extraits des autres parties du livre. Nous poursuivrons les commentaires sur les deux premiers épisodes² et nous finirons notre analyse par «La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien».

En lisant le tout premier fragment, on voit que dans le paragraphe qui compose le fragment, il y a deux ruptures - le fragment est en lui-même fragmentaire. Dans les cinq premières lignes, le narrateur nous présente Marin Marais, puis il change totalement de sujet avec la phrase «Je traite de la mue humaine (...). » (QUIGNARD, 1987: 11). À partir de cette phrase, il développe l'idée de la mue humaine, utilisant des phrases courtes et seulement des pronoms relatifs (que et qui) et une seule fois l'articulateur logique « alors »; les phrases ne sont pas subordonnées, elles sont juxtaposées, donc, le lecteur doit hiérarchiser les informations, même si par l'ordre de présentation nous pouvons déterminer une certaine manière du narrateur³ pour guider notre regard.

Ensuite, la phrase « J'ai eu dans l'esprit le souvenir (...) » (idem, ibidem) casse à nouveau le texte et c'est le moment où le narrateur unit les deux thèmes: un musicien du XVII^e siècle⁴ et la mue. Il est important de souligner que les deux ruptures sont faites par des phrases qui commencent par « je ».

2 Dans notre article nous appellerons « épisode » chacun des textes qui composent le livre: «Un épisode tiré de la vie de Marin Marais», «Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée» et «La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien». Le choix est dû au nom du premier texte et ce terme nous est apparu naturellement au cours de l'écriture de l'article.

3 Dans notre article, nous avons décidé d'appeler « narrateur » les plusieurs voix qu'on entend dans l'œuvre en question. Pendant le processus d'écriture de l'article, nous avons hésité avant de choisir et cette incertitude nous empêchait de poursuivre l'analyse. Nous allons aussi parler un peu des voix présentes dans le livre.

4 À ce moment, il n'est pas évident que ce musicien soit Marin Marais, mais si l'on lit la suite on comprend que le narrateur parle de la même personne ou, aussi, si l'on connaît d'avance le personnage.

Dans d'autres moments de cette œuvre, il est aussi possible de trouver des fragments fragmentaires⁵. Comme dans l'épisode d'Aristote⁶ où il y en a moins (il est plus court aussi) et nous pouvons en trouver plusieurs au cours de celui⁷ de Marin Marais. Cela nous montre qu'un texte peut être fragmentaire sans être un fragment, il existe des textes très lacunaires et fragmentaires qui n'ont pas de pied de mouche, comme *L'Amant* de Marguerite Duras et il est aussi possible trouver des moments de rupture chez des auteurs considérés classiques, comme Balzac. Par exemple dans *Les Illusions perdues*, quand il y a un des documents et des explications insérés dans la narrative pour décrire comment on comptait les intérêts pour l'argent emprunté. Pour le lecteur, ces informations peuvent être un élément qui casse le texte, parce qu'elles cassent la structure narrative.

Encore dans ce premier fragment, nous avons la phrase « à l'âge même où il se séparait de l'enfance. » (QUIGNARD, 1987: 12) où le narrateur utilise l'imparfait. Généralement, quand on raconte une histoire, l'imparfait est utilisé pour donner des informations secondaires ou parler du décor - les actions qui sont à l'arrière-plan, par exemple: « hier, je suis sortie et il faisait beau. »; il peut aussi décrire des habitudes au passé: « j'allais à école tous les jours. » ou parler d'un processus inachevé: « ils marchaient ensemble et soudain un bruit retentit » (BRONCKART, 1999/2012: 279). Donc, cette utilisation de l'imparfait⁸ où normalement on mettrait le passé composé ou le passé simple - pour donner une idée de processus accompli/fini - va provoquer l'impression que l'action racontée dure beaucoup plus, comme si cette séparation n'était pas une action ponctuelle, mais un sentiment qui a perduré.

À partir de cet exemple, nous pouvons débattre un peu plus la façon d'écrire du narrateur de *La Leçon de musique*. Pour cela, nous nous basons sur des études de Bronckart qui dégagent une théorie sur les caractéristiques de la « narration », un des quatre types de discours, à savoir: le discours interactif, le discours théorique, le récit interactif et la narration (BRONCKART, 1999/2012 ; BRONCKART, 2000). Mais maintenant, nous nous concentrerons sur les moments où le narrateur raconte de façon non impliquée (narration). Bronckart explique que pour raconter dans le cadre de la narration, le narrateur crée un monde discursif disjoint du monde réel qui peut être totalement fictif, donc l'histoire racontée n'est jamais objective, alors il n'existe aucun critère qui nous permette d'établir, a priori, une hiérarchie de l'importance humaine des événements qui sont racontés (BRONCKART, 1999/2012), par exemple, ce qui est une action première ou secondaire et ainsi faire le choix des temps verbaux. Chaque personne fera les choix d'après l'effet qu'elle veut produire et aussi selon le rapport qui existe entre les événements qu'elle raconte. En plus, la progression de ce qui est raconté sera basée sur les décisions prises par le narrateur, c'est lui

5 Certains fragments sont aussi des textes fragmentaires.

6 « 'On appelle cela bêler comme un bouc.' Les grecs ont inventé la tragédie. » (QUIGNARD, 1987: 83) et le fragment de la page 94 est aussi fracturé.

7 Nous avons choisi un moment de rupture: « L'œuf est suivi des quatre mues de la chenille suivies de la chrysalide suivie du papillon. J'ai tenu la partie de violon jusqu'à l'âge d'une voix plus grave. » (Idem, p. 50) qui sera suivi d'une autre: « Puis, la face glabre, j'ai tenu la partie du violoncelle. Le dimanche à quatre heures, rue de Solférino, je rejoins Yannick Guillou au clavecin(...) » (idem, ibidem)

8 Nous trouvons l'utilisation de l'imparfait avec la même valeur au troisième épisode: « Tout à coup Tch'eng Lien s'irritait et le faisait taire: il écoutait le vent dans les branches et il pleurait. » (QUIGNARD, 1987: 112)

qui met en relief quelques éléments de la diégèse, en préjudice d'autres (BRONCKART, 2012). Dans l'œuvre en question, quand le narrateur choisit les temps verbaux, il a toujours des effets importants chez le lecteur, comme dans la phrase: « Aristote meurt. » (QUIGNARD, 1987: 95) où l'usage du présent narratif⁹ nous donne l'impression que cette mort dure dans le temps¹⁰.

Et si le narrateur choisit de ne pas suivre le « règles » du récit¹¹ et de ne pas respecter les formes auxquelles le lecteur est habitué, émergeront des effets qui seront le cœur constituant de l'œuvre. Bronckart dans la Conférence « Contraintes et libertés textuelles » explique ces règles préétablies par l'usage et ensuite analyse des auteurs, comme Simenon¹², qui cherchent des effets différents par la non soumission, le non assujettissement aux règles. C'est moyennant ces libertés que les narrateurs se placent au delà des règles et créent des sensations chez le lecteur: « le travail littéraire sur la langue déplace les unités et leurs valeurs originelles, les transpose, les réorganise, pour produire de nouvelles manières de voir et de sentir les choses. » (BRONCKART, 2000: 15) À travers ces déplacements le narrateur peut construire un nouveau sens chez le lecteur, cela peut être vu dans les différentes formes de raconter la vie de Marin Marais dans la Première Partie - qui seront analysées plus longuement un peu plus tard.

Toujours est-il que dans l'Avant-propos, on voit que les quatre fragments suivants traitent de la mue humaine et aussi des grenouilles (leur mue et leur relation sexuelle), en principe sans mettre ces sujets en rapport, mais au troisième fragment le narrateur rapproche les deux mues¹³. Il est possible aussi voir que les thèmes sont liés par le champ lexical du son, de la musique et du sexe, il y a la répétition des mots comme voix, basse, son etc. Par exemple, au deuxième fragment, la dernière phrase est : « La voix qui est sexué est une voix soudain plus basse. » (QUIGNARD, 1987: 12) et la première phrase du troisième fragment est « Au sein de la voix humaine masculine il y a une cloison qui sépare de l'enfance » (idem, ibidem). Le lien entre les fragments se construit dans un mouvement de va-et-vient des thématiques, le sens est donné dans le passage d'une phrase à l'autre, d'un fragment à l'autre, sans être construit par des articulateurs logiques.

Le texte suit le cours de la pensée de celui qui écrit, le narrateur laisse des phrases incomplètes, recommence sans avoir fini, abrège¹⁴ les phrases. Le lecteur se sent un peu perdu, parce que d'un fragment à l'autre il y a un grand pas, presque un saut, compréhensible seulement au prochain fragment, comme si le texte suivait la libre pensée qui associe et qui ne subit pas les règles du texte écrit. Nous voyons cela par les phrases qui ouvrent le deuxième et le quatrième fragment du livre: « On voit à la lisière des bois, sur les bords des mares, des petites grenouilles rainettes, la bouche ouverte, et qui coassent comme les hommes parlent.» (QUIGNARD, 1987: 12) et

9 Nous avons pris cette définition de l'œuvre *Introduction à la narrativité*.

10 Le présent narratif est aussi utilisé dans l'épisode de Marin Marais, mais sans cette valeur de longue durée: « Il [Marin Marais] descend sur la rive. Il voit les cochons, les oies, les enfants qui jouent dans l'herbe de la grève. » (QUIGNARD, 1987: 1). Ici, l'effet est plutôt lié à l'opposition de raconter les mêmes choses dans différentes formes verbales, premièrement au passé simple, ensuite au présent narratif et après le passé composé sera utilisé.

11 Par exemple, l'une des « règles » du récit traditionnel est l'utilisation du passé simple et de l'imparfait pour construire la narrative et nous avons cette structure dans notre pensée parce que depuis notre enfance nous lisons des histoires basées sur ce type de contrainte, comme les contes de fée.

12 Bronckart nous montre que chez Simenon, l'usage de l'imparfait et du plus-que-parfait comme temps de base de la narration donne une ambiance spéciale à ses textes, « ce sentiment que la temporalité du processus narratif est toujours 'en avance' par rapport à la temporalité de la diégèse, que l'histoire transite toujours en quelque sorte par la mémoire du narrateur. » (BRONCKART, 2000: 13)

13 Il faut dire que dans l'œuvre de cet auteur des associations insolites sont courantes. Comme dans l'Avertissement d'« Albucius » où le narrateur dit qu'il est à Tokyo et il pense à Rome, parce que Tokyo le fait penser à Rome et la tortue qu'il voit le fait penser à Auguste.

14 Cela peut être vu dans les phrases sans sujets: "Puis s'étreignent avec leurs bras." (QUIGNARD, 1987: 12) et "Travaillait auprès de Lully." (Idem, p. 39)

« Sur le bord herbeux et envasé des mares, ce n'est pas le coassement éperdu de la grenouille mâle qui est capable d'attirer la femelle » (idem, p.13). Les mots soulignés sont presque les mêmes dans les deux phrases, le lecteur fera un rapprochement, il pourra penser que le quatrième fragment est une continuation du deuxième, même si entre ces deux fragments il y en a un autre qui parle de la voix humaine. Alors, il y a une thématique-base qui est la voix, mais le narrateur va et vient, il parle des grenouilles, des hommes et revient aux grenouilles.

D'après ces exemples, nous voyons que *La Leçon de musique* n'est pas un texte cousu, lié, synchronisé, les phrases ne sont pas articulées, le narrateur ne lie pas les thématiques qu'il propose dans son texte par des articulateurs logiques (ou d'autres formes plus classiques de cohésion), en réalité le texte est synchronique, les éléments nous sont donnés à lire sans des rapports diachroniques¹⁵. Il travaille presque tout le temps dans ce mouvement de citer sans expliquer, d'apporter des nouvelles données sans les lier à ce qu'a été dit avant. Normalement dans le texte écrit, on est censé lier les idées que l'on présente, par exemple pour écrire un article, un genre textuel qui a des contraintes très précises et fixes, je ne peux pas associer librement le texte de Quignard aux textes théoriques que j'utilise pour analyser l'œuvre, je dois expliciter le parcours que j'ai fait, même si pour moi la liaison s'est faite immédiatement, je dois expliquer parce que mon lecteur n'a pas d'accès à ma pensée.

Quand nous lisons les fragments de ce livre, nous avons l'impression d'être en contact avec les traces du chemin que la pensée du narrateur a fait pour construire le texte¹⁶. En pensant à cela, nous faisons appel aux théories de Vigotski¹⁷, qui, dans « Pensée et langage », nous présente sa conception du langage intérieur, un langage pour soi. « Le langage intérieur est pour une large part une pensée exprimant des significations pures mais, comme dit le poète 'on se lasse vite du ciel' » (VIGOTSKI, 1997: 489).

L'auteur décrit le langage intérieur comme « un processus de volatilisisation du langage dans la pensée¹⁸ » (VIGOTSKI, 1997: 443) qui est « en apparence décousu, fragmentaire, abrégé (...) par rapport au langage extériorisé. » (idem, p. 461) et il l'oppose au langage écrit :

Le langage écrit s'adresse à un interlocuteur absent. C'est pourquoi il est développé à un point extrême, l'articulation syntaxique y est à son maximum. Les interlocuteurs n'ayant aucun contact entre eux, la compréhension à demi-mot et les jugements prédicatifs y sont rarement possible. Les interlocuteurs se trouvent dans des situations différentes, ce qui exclut qu'ils aient présent à l'esprit un sujet commun. (VIGOTSKI, 1997: 468)

15 Normalement dans un récit les éléments se développent dans la séquence temporelle du récit événementiel, c'est-à-dire, de forme diachronique.

16 Dans toutes les lectures de littérature que l'on fait, on se met en contact avec la subjectivité de celui qui écrit, mais dans le cas de *La Leçon de musique* on a un contact plus étroit parce que le narrateur nous fait faire les associations, il ne nous les donne pas.

17 Nous nous appuyons aussi sur les écrits de Janette Friedrich qui nous aident à comprendre l'œuvre de Vigotski.

18 Chez Vigotski, nous trouvons aussi des définitions de la pensée: "On pourrait comparer la pensée à un lourd nuage qui déverse une pluie de mots. C'est pourquoi le passage de la pensée au langage est un processus extrêmement complexe de décomposition de la pensée et de reconstitution de celle-ci en mots." (VIGOTSKI, 1997 : 492) L'auteur nous donne des exemples de la littérature pour éclaircir ce concept, il raconte la scène où l'héros de Gleb Ouspinski n'arrive pas à trouver les mots pour exprimer sa pensée profonde. (idem, p.490)

Pour expliquer de forme plus claire l'abrègement du langage intérieur, Vigotski se sert des extraits de Tolstoï, il cite le chapitre XVIII de la Cinquième partie du roman *Anna Karénine* quand Kitty et Lévine communiquent par des initiales des mots¹⁹, ainsi il montre qu'il faut être très proche de quelqu'un pour comprendre ce qui est dit de forme abrégée. « S'il y a identité de pensée entre les interlocuteurs, orientation identique de leur conscience, le rôle des stimulations verbales se réduit au minimum. » (idem, p. 465) Ainsi nous pouvons conclure que la façon d'écrire présentée dans l'œuvre analysée exige du lecteur une proximité avec le texte, il faut vouloir le comprendre, il faut vouloir chercher les liaisons possibles entre les fragments, il faut vouloir suivre les traces du chemin de la pensée de ce narrateur. Les rapports sont établis par le lecteur qui construit les liaisons suggérées par le texte, et ainsi il construit un sens possible.

Si nous continuons la lecture de l'Avant-Propos, nous pouvons trouver les voix des autres dans des fragments, comme dans le cas où le narrateur cite et n'explique pas qui est cette personne : « Sandor Ferenczi disait aussi qu'elle prolongeait (...) » (QUIGNARD, 1987: 14). Nous en trouvons d'autres exemples dans les deux premiers épisodes, comme les citations d'Évrard Titon du Tillet à l'épisode de Marin Marais et des citations de Aristote sur les animaux²⁰. Ces autres voix citées - théoriques, historiens etc. et le « je »²¹ - peuvent être vues, en tant que personnages du discours de ce narrateur. Ils habitent le texte et nous confondent.

Et au dernier fragment de l'Avant-propos, le texte nous met en contact avec les doutes et les incertitudes de celui qui écrit - c'est le moment où ce narrateur explicite ses choix et nous avoue sa façon d'écrire mêlant son discours à la thématique de la mue. Par ailleurs, il y a des consignes aux lecteurs: « que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis. » (idem, p.15).

À partir de ces données, nous pouvons entreprendre quelques considérations: (i) la rupture est partie fondatrice du texte même si le narrateur fait en sorte que les thèmes puissent être reliés ensuite; (ii) la structure textuelle est basée sur l'association livre, le sens des fragments ne se construit que par la lecture; (iii) le « je » est un énonciateur présent qui peut être le reflet du malaise du narrateur, de sa difficulté à raconter, étant donné qu'il apparaît dans les deux premières ruptures et aussi dans le dernier fragment quand le narrateur s'explique²²; et (vi) les temps verbaux vont être utilisés pour maximiser les effets de sens.

Marin Marais et Aristote - la mue en commun :

Les deux premiers épisodes nous mettent en contact avec Marin Marais et Aristote. Dans le livre, l'élément qui rapproche les personnages

19 Par exemple: Lévine écrit " 'Q,V,M,A,R:C,N,E,P,P,C,S,I:A,O J. Ces lettres signifiaient: 'Quand vous m'avez répondu: ce n'est pas possible, cela signifiait-il: alors ou jamais?' " (TOSTOÏ apud VIGOTSKI, 1997: 464)

20 Citation de l'*Histoire des animaux*: (QUIGNARD, 1987: 82-83)

21 Le fragment « Mon fils a treize ans. Sa voix mue. » (Idem, p.28) est emblématique. Il nous fait vraiment penser au « je » comme un personnage.

22 « Je m'arrête à de embarras » et « Je fais cet aveu qui coute un peu à dire. » (QUIGNARD, 1987: 15)

est la mue, les deux l'ont subie et le narrateur choisit de nous raconter exactement ces moments de leur vie.

Au premier fragment de la Première Partie d'Un épisode de la vie de Marin Maris, le narrateur commence à nous présenter la vie de Marin Marais à partir de données précises, utilisant le passé simple qui caractérise le récit. Mais le fragment suivant s'ouvre par « on peut présenter les faits d'une autre manière (...) » (QUIGNARD, 1987: 18) et les faits nous sont racontés autrement, en plus, au troisième fragment une autre voix vient faire partie du texte: « Évrard Titon du Tillet » qui est cité sans qu'on sache vraiment qui il est.

Et à partir du troisième fragment, nous avons un enchaînement des fragments (jusqu'au septième fragment) où les informations sont répétées²³, chaque fragment renvoie au précédent par l'utilisation du pronom « il » qui est toujours le premier mot du fragment²⁴, cela établit une relation entre les fragments - « il » est tout le temps Marin Marais. En plus, il y a des phrases qui se répètent, comme « Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois. », la répétition crée une liaison entre les fragments et donne de l'intensité à ce qui est dit. Il est possible de voir par ces exemples que les fragments sont liés par la cohésion nominale. Mais, au huitième fragment, il y a une nouvelle rupture faite encore une fois par « je »²⁵. Le « je » divague pour après reprendre l'histoire de Marais.

Ensuite, un autre fragment attire notre attention:

Au reste si l'anecdote ne porte pas directement sur la mue vocale masculine, elle place cette transformation, cet apprentissage mimétique, cette mue du chanteur en violiste sous le nom même du bois de mûrier, l'arbre qui porte des baies qui se colorent en rouge, en violet puis en noire et qui, dès lors que ces baies s'écrasent comme du sang sur les doigts, sont appelées des mûres. Seul arbre qui tient sa dénomination de mûrier. La maturation auditive devient mutation d'un corps lové comme jadis dans le ventre maternel, désormais sous l'entreprise d'un instrument à voix basse et, à certains égards, rouge foncé comme ces fruits. (QUIGNARD, 1987: 29-30)

Si l'on regarde les mots soulignés: mue, mûrier, mûres et mûrir, la proximité sonore est évidente, malgré la distance de sens. Mais en les mettant côte à côte, le narrateur profite pour rapprocher le sens de ces mots et ainsi créer un vrai lien entre eux. Le paragraphe entier forme une grande image à partir des liaisons qui sont créées entre ces mots et on passe à associer la mue au mûrier, la mue au verbe mûrir et vice-versa. Le narrateur construit des associations qui feront partie de cet œuvre, parce que cette thématique

23 Nous remarquons que la forme d'une même « information » est différente: « Il perdit sa voix » (Idem, p. 19) et « Il a perdu sa voix » (idem, p.22). D'après Bronckart, l'usage du passé simple donne un effet de processus totalement accompli et l'usage du passé composé nous dit que le processus est fini. Le narrateur travaille avec toutes les temporalités ce qui finit par provoquer plusieurs sensations chez le lecteur avec une seule information.

24 « Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois » (QUIGNARD, 1987: 20), puis « Il quitte Saint-Germain-l'Auxerrois » (Idem, p.21), ensuite « Il descend sur la rive » (Idem, ibidem), « Il a perdu sa voix. » (Idem, p.22) jusqu'au fragment qui commence par « J'en viens à l'épisode » (idem, p.23) où nous avons une rupture, et encore une fois marquée par la présence du « je ».

25 « J'en viens à nouveau à l'épisode » (QUIGNARD, 1987: 23)

sera reprise, comme dans cet autre extrait: « Se mettre dans le ventre, se glisser dans le ‘murier’ de cette naissance qu’est la mue pubertaire » (Idem, p.36), ou des fois associée à l’histoire des cabanes, de Sainte-Colombe ou de Marin Marais, et encore d’autres associant la mue à l’acte de mûrir en tant qu’homme. Ces thématiques seront reprises plusieurs fois²⁶ dans l’Un épisode tiré de la vie de Marin Marais.

La mue est aussi une question traitée au deuxième épisode, le narrateur nous explique le mot mue en grec: « ‘On appelle cela bêler comme un bouc’ » (Idem, p.83) et cette information sera associée au théâtre, parce que le mot tragédie en grec veut dire « chant-du-bouc ». Encore une fois des associations inouïes sont faites: la mue, le bouc, le chant, la tragédie; en mêlant la mue, un animal et un type littérature.

À la Deuxième partie de l’Un épisode tiré de la vie de Marin Marais, la lecture nous montre une grande quantité d’informations à propos de Marin Marais et son époque, mais les fragments ne forment pas un récit de sa vie, ils font plutôt penser à un essai sur le compositeur, le narrateur parle de son œuvre, de sa famille etc. Un des thèmes attire notre attention, c’est le silence: « À la fin de sa vie, Marais devint ombrageux, se retira dans le silence » (QUIGNARD, 1987: 45), et ensuite « Durant les années 1726, 1727, 1728, il avait à peu près cessé de parler.» (Idem, p.46), le compositeur qui perd sa voix, qui ensuite cherche la virtuose dans un instrument, choisit le silence à la fin. Le narrateur fait appel à cette information à plusieurs reprises: « Les contemporains ont tous souligné le silence soudain où s’enferma tout à coup le musicien vieillissant. (...) Ce silence est présenté comme un secret. » (Idem, p. 70).

Le nom de Marin Marais ne figure pas à la Troisième partie. Le narrateur y discute plusieurs idées sur la musique, la mue et la littérature - pour lui ces trois matières sont liées de forme étroite: la mue emmène à la musique qui pour le narrateur est liée à la littérature. Nous prenons un extrait (un peu long) d’un fragment comme exemple:

Elle [une voix qui résonne dans le temps] joue avec le fantôme d’elle-même. Ou bien elle joue avec l’image d’elle-même. Ou bien elle joue avec son souvenir. On a nommé toutes ces possibilités, très récemment, la ‘littérature’. Le mot est très sonore. On disait l’amour des lettres et des livres. L’amour des lettres et des livres, ou la littérature, ils ont aussi affaire à la voix disparue. Ce sont des mués des mués. Ceux qui écrivent des livres qui ont quelque souci de la beauté ramènent à eux un fantôme de voix sans qu’ils puissent la prononcer. C’est leur seul guide. Ils se méprennent sur leur propre silence. Ils cherchent à héler jusque dans le silence de leur livre une voix

26 Un exemple des reprises: « En septembre 1674 ou 1675, sous une cabane, dans les ronciers et les mûres mûres, noires, s’écrasant comme du sang. » (Idem, p.47)

qui précède - une voix le plus souvent morte, toujours trop signifiante. (QUIGNARD, 1987: 58-59)

À partir de l'exemple, nous pouvons dire que le narrateur essaie de produire une espèce de traité pour expliquer la littérature, le besoin de l'être humain d'écrire et aussi il parle de la recherche de la voix perdue, le musicien et l'écrivain cherchent ce fantôme, ce souvenir du jamais vu. Même si pour nous c'est très difficile saisir complètement les idées à propos de la littérature qui y sont débattues et ce qui nous frappe vraiment en lisant le livre c'est la quête pour l'explication, qui est, peut-être, plus intéressante que trouver la réponse.

Un épisode tiré de la vie de Marin Marais termine avec la définition de l'essence de la musique pour le « moi²⁷ » : « C'est le bruit étouffé que fit Tibère mourant - étouffé entre deux matelas sous les mains de Macron. » (idem, p.75), ensuite, dans un autre fragment, les matelas sont comparés à la cabane où jouait Sainte-Colombe. Et les deux derniers fragments donnent plus de détails: « Les mains de Macron rendaient presque lointain et doux et comme enfantin le hurlement de l'empereur mourant. » (idem, p. 77) et au tout dernier fragment: « Le premier matelas définit le rythme. Le second matelas définit l'intensité sonore. Ce qu'expire l'empereur définit la mélodie. Macron est le nom de l'interprète. » (idem, ibidem). Chaque élément de la mort de Tibère prend la place d'une matière constituante de la musique: matelas-rythme et intensité, expiration-mélodie, Macron-interprète, la mort est décrite comme une pièce de musique. Le deuxième épisode, Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée, va aussi finir avec une mort, mais maintenant c'est la mort de Aristote: « Aristote meurt. (...) Un corps soudain se décompose et mute dans le silence. Il se minéralise. C'est le réel qui approche.» (idem, p. 95) Il est intéressant de remarquer que les deux fins ont une mort comme point final et sont liées à la musique, à la sonorité de la mort - le chant de mort de Tibère et le silence du corps mort d'Aristote.

À partir de ces marques que nous avons soulignées et les autres déjà présentées dans l'Avant-propos, nous pouvons conclure que le livre *La Leçon de musique* maintient une structure et des caractéristiques semblables dans les deux premiers épisodes. Et nous avons l'impression que les histoires de Marin Marais et Aristote sont plutôt une excuse pour développer les idées du narrateur sur la musique, sur la mue, sur l'apprentissage, sur la littérature et d'autres thèmes encore. Nous ajoutons que les fragments peuvent éveiller chez chaque lecteur des sentiments différents, selon le type d'association faite..

Par contre, le troisième épisode n'a pas exactement les mêmes

27 Pendant notre lecture de l'œuvre, nous avons remarqué que le « je » et le « moi » ne sont pas la même personne, ce qui nous donne encore plus la certitude pour dire qu'ils sont comme des personnages de l'œuvre.

spécificités des autres par rapport à la forme: seulement dans son premier fragment le narrateur s'explique, en utilisant le « je »²⁸ pour dire d'où il a pris la « légende », et aussi pour nous informer qu'il travaille là-dessus « J'invente les dialogues, les souvenirs. » (QUIGNARD, 1987: 99), donc l'histoire nous est racontée d'après ce regard, mais le « je » n'en revient plus. L'histoire racontée est fluide, elle est formée par des fragments, mais elle n'est pas fragmentaire.

C'est comme si les deux premiers épisodes étaient une mise-en-scène pour l'entrée du dernier épisode qui mélange tout ce qui était latent dans les deux autres et le transforme en récit.

Pour comprendre exactement ce qui caractérise un récit, nous avons suivi le parcours fait par Françoise Revaz dans son livre *Introduction à la narratologie*. Elle cherche une définition de récit, mais elle constate qu'il n'existe pas un consensus qui lui permette d'arriver à une définition univoque de ce terme, alors elle affirme qu'« il existe néanmoins un relatif accord sur ce qui peut apparaître comme les ingrédients majeurs de la narrativité : une représentation d'actions ou d'évènements, un déroulement chronologique, une transformation, des liens de causalité, un développement inhabituel ou imprévisible de l'action. » (REVAZ, 2009: 82)

Tous les ingrédients de la narrativité figurent dans La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien; nous lisons une histoire où il y a des actions (le maître casse les instruments, par exemple), le déroulement de l'histoire est chronologique, nous voyons la transformation de Po Ya: au début il est un apprenti et à la fin il est le plus grand musicien du monde; même si depuis la première page le narrateur nous le présente comme « Plus-Grand-Musicien-du-Monde ». Au cours des fragments qui forment le dernier épisode, il est possible de constater qu'il y a des articulateurs, logiques et temporels, comme: avant de, durant, enfin, quand, comme, après que, mais, alors que, puis et aussi des phrases subordonnées (qui utilisent que, qui et dont), qui nous donnent des liens de causalité, mais il y a encore beaucoup de « et » et de phrases juxtaposées²⁹, comme dans les autres épisodes du livre. Po Ya, le personnage principal, passe par des situations inhabituelles: ses instruments sont cassés, il fait un voyage pour apprendre - toutes les formes d'apprentissage proposées par le maître sont un peu surprenantes pour le lecteur qui ne peut pas prévoir le développement de l'action du récit³⁰.

Revaz ponctue aussi que « la fin d'un récit est toujours signifiante dans la mesure où elle clôt logiquement un ensemble de faits considérés comme formant un tout » (REVAZ, 2009: 79), et c'est exactement cette sensation que nous avons à la fin de la lecture; la scène finale clôt l'histoire: l'apprentissage est fini.

28 La première phase de La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien: « J'amplifie une vieille légende. Je l'ai lue dans une note savante » (QUIGNARD, 1987: 99) et ensuite nous avons la phrase: « Je brode rêves et réflexions autour de la légende de Po Ya. » (Idem, ibidem)

29 « Ils se regardèrent. Ils se turent un moment. » (QUIGNARD, 1987: 106)

30 Dans la troisième partie de l'épisode de Marin Marais, il y a des moments où le narrateur débat la thématique de la littérature et du récit: « Et l'histoire - toute histoire, qu'elle soit passée, future ou possible - est asservie à la forme du récit, répond aux conditions formelles du récit et aux fonctions psychologiques du conte le plus archaïque » (Idem, p. 62) et ce qui dit l'extrait se rejoint au récit qui est construit lors de La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien.

À guise de conclusion :

Dans notre article nous avons montré que les trois épisodes ont quelques caractéristiques en commun par rapport à la forme, par exemple, les phrases juxtaposées et la présence du « je » qui s'explique, mais c'est moyennant les thématiques que nous pouvons dire que les trois épisodes forment un ensemble.

Au troisième épisode nous avons encore une fois les mêmes thématiques : le maître et de l'apprenti³¹, l'apprentissage douloureux, l'image et le son du plancher de bois³², la musique, le silence³³, la voix cassée³⁴. Il y a même des moments où des idées déjà citées avant sont reprises: « L'invention du récit : le temps humain se résume à cela. L'invention de la mélodie n'est pas humaine et le précède. » (QUIGNARD, 1987: 61) et « en ce sens la musique n'est pas ce qui suit la vie mais ce qui la précède. » (Idem, p.107). Et c'est ce qui était dit par le narrateur à l'épisode de Marin Marais, maintenant est dit par le maître Tch'eng Lien à son élève, c'est qui au cours de l'épisode de Marin Marais était une réflexion de ce qui écrit, à l'épisode de Po Ya devient partie du discours du maître. Les paroles prennent un nouvel emplacement, parce que dans notre imaginaire le maître détient les connaissances, les savoirs, ce qui le maître dit prend la valeur de vérité.

Nous croyons que par le mouvement d'énoncer les mêmes choses dans des contextes différents, le livre arrive à construire un ensemble. Les reprises des thématiques au cours du livre et les répétitions des scènes liées à l'apprentissage culminent dans le récit final.

À la fin de la lecture du livre, nous avons lu trois leçons: Marin Marais, Aristote et Po Ya passent par un apprentissage, et, peut-être, nous avons entrepris un parcours d'apprentissage en remémorant nos propres moments de souffrance et de jouissance en tant qu'apprentis.

31 Au premier épisode, le maître est Sainte-Colombe et l'apprenti Marin Marais, au deuxième épisode le maître est Platon et l'apprenti Aristote et au dernier épisode, Tch'eng Lien est le maître et Po Ya l'apprenti.

32 « le bruit de ses larmes qui tombaient sur le plancher de bois. » (QUIGNARD, 1987: 105)

33 « La musique n'est pas le silence. » (Idem, p. 107)

34 « J'ai brisé vos instruments et déjà votre voix a changé » (Idem, p. 103) et « Vous êtes comme un enfant dont la voix mue. » (Idem, ibidem)

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris, Editions du Seuil: 1963.

BRONCKART, Jean-Paul. « Contraintes et libertés textuelles ». Conférence au Colloque L'écriture à contraintes, Grenoble: 2000.

_____. *Atividade de linguagem textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. São Paulo: EDUC, 1999/2012.

FRIEDRICH, Janette. «La discussion du langage intérieur par L.S. Vygotskij ». In: *Langue française*. N°132, 2001. pp. 57-71.

QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de Musique*. Paris : Gallimard, 1987.

REVAZ, Françoise. *Introduction à la narratologie*. Louvain-la-Neuve, De Boeck – Duculot : 2009.

VIGOTSKI, Lev. *Pensée et Langage*. Paris, La Dispute: 1997 [1937].