



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS  
centre de recherche en poétique,  
histoire littéraire et linguistique

**OP. CIT.**

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Quatuor, littérature et cinéma », N° 18,  
printemps 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/292>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Entre deux et beaucoup, il y a quatre ». Symbolique et  
*mimesis* du quatuor dans l'imaginaire romanesque et  
dramatique contemporain

Florence Huybrechts

**Résumé**

Cet article analyse la manière dont six œuvres contemporaines (deux pièces et quatre romans) élaborent un imaginaire musical « mixte ». Le quatuor est dans un premier temps défini comme un paradigme actanciel, qui commande la typification des personnages et de leurs interactions, et constitue le support des principales progressions diégétiques ou dramatiques. Dans un second temps, on met au jour les rapports mimétiques tissés entre ces réseaux sémantiques et un ensemble de dispositifs énonciatifs et/ou narratifs qui leur procurent un éclairage performatif. On interroge *in fine* les conditions d'une transposition littéraire de l'échange musical à quatre voix.

§1 Le roman et le théâtre de ces trois dernières décennies semblent avoir couramment adopté le motif du quatuor, au point d'en faire un topos actantiel. C'est que notre monstre à quatre têtes soulève une réflexion identitaire stimulante et inédite, en posant la question de l'affirmation du moi dans un *multiple restreint*. Entre deux et beaucoup, il y a certes trois ou cinq, mais il semble surtout y avoir quatre. Narrer ou mettre en scène les tribulations d'un quatuor peut ainsi devenir un prétexte à sonder les inconvénients du travail d'équipe ou à échafauder des liaisons amoureuses de type quadrangulaire – quoi qu'il en soit, à esquisser une géométrie archétypale des relations humaines.

§2 Pour autant, la fiction post-moderne du quatuor<sup>1</sup> ne se satisfait pas d'une lecture purement thématique ou psychologisante. Elle invite au décodage des rapports mimétiques susceptibles de se nouer entre les réseaux sémantiques engagés dans la représentation du groupe, et certains dispositifs énonciatifs ou narratifs qui contaminent l'organisation de la matière littéraire et confèrent au portrait une profondeur toute pragmatique.

§3 C'est à ce type d'interprétation que nous voudrions soumettre six œuvres d'inspiration et d'univers nationaux divers, mais ayant en commun d'avoir été écrites ces trente dernières années : les romans *The Rosendorf Quartet*<sup>2</sup> (de l'Israélien Nathan Shaham), *Cuarteto* (de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán), *Le Black Note* (du Français Tanguy Viel) et *An Equal Music* (par l'Anglo-Indien Vikram Seth)<sup>3</sup> ; les pièces *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* (des Canadiens François Cervantès et Francine Ruel) et *Quatre quatuors pour un week-end* (de Gao Xingjian, Français d'origine chinoise)<sup>4</sup>. Autant d'œuvres rassemblées par un imaginaire musical « mixte », que caractérise une tentative de réversion tant de l'*essence* (le mode d'apparition) que de l'*exercice* (le mode de fonctionnement) du quatuor instrumental<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>Où « fiction » est entendue dans son acception la plus large, incluant l'imaginaire de la production dramatique.

<sup>2</sup>N. Shaham, *The Rosendorf Quartet* (trad. de l'hébreu par Dayla Bilu), New York, Grove-Atlantic Inc., 1993 (1987). Ce roman, narrant l'histoire de quatre juifs allemands émigrés à Tel-Aviv à la veille de la Seconde Guerre mondiale, présente un appareil métanarratif profus, qui nous fournira une clef de lecture privilégiée. Désormais *RQ* en notes.

<sup>3</sup>M. Vázquez Montalbán, *Ménage à quatre* (*Cuarteto*, trad. de l'espagnol par Rauda Jamis), Paris, Le Seuil, 1990 (1988). Désormais *MQ* ; T. Viel, *Le Black Note*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998. Désormais *BN* ; V. Seth, *An Equal Music*, London, Phoenix house, 1999. Désormais *EM*.

<sup>4</sup>F. Cervantès et F. Ruel, *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* (désormais *DQHS*), Montréal, Leméac, 1989 ; G. Xingjian, *Quatre quatuors pour un week-end* (désormais *QQWE*), Morlanwelz, Lansman, 1998.

<sup>5</sup>La notion d'« imaginaire musical » est empruntée à Thierry Santurenne, « Imaginaire musical : repères et perspectives », Journée d'études « Littérature et musique » du 31 mars 2009 à l'ENS, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>, dernièrement consulté le 14/12/2012>.

## LE QUATUOR, PARADIGME ACTANTIEL ET MOULE ANTHROPOLOGIQUE

§4

Pour évaluer et saisir ce degré de mixité, il convient dans un premier temps d'examiner les modalités de la typification du personnage à la lumière de son intégration dans le paradigme quatuor – qu'il soit référentiel (musical) ou utilisé comme ressort symbolique dans la schématisation des rapports humains. À l'aide des théories toujours actuelles d'un Philippe Hamon<sup>6</sup> et de quelques concepts émanant de l'anthropologie littéraire, nous voudrions montrer que l'« étiquette sémantique » attachée à chacun des membres du personnel romanesque ou dramatique du corpus choisi est strictement conditionnée par la tenue d'un cahier de charges liminaire, dont les objectifs sont relayés au sein du paratexte ou de l'appareil métadiscursif, et qui formule un projet spécifique : dresser le portrait d'un microcosme social exemplaire.

§5

À notre schéma actantiel type répond un système rigide de rôles et de positions narratives, comparable aux constellations familiales en ce qu'elles mobilisent d'archétypal et d'hétérogène à la fois. Sous la métaphore filée d'Egon Loewenthal, qui se pique de créer un *quartet novel* et revêt tout au long du roman de Shaham la casquette du double de l'écrivain, voici en quoi réside la puissance thématique du quatuor :

A quartet is a microcosm [...], a world, and the fullness thereof, in miniature. [...] It's a cell in which four people sentenced to hard labor are bound together by emotional chains; a hothouse in which flowers from a different climate are grown; an architectural structure built in time instead of space; a sterile laboratory for well-tempered human relations; four fish in a net which grows tighter the harder they struggle<sup>7</sup>.

Un quatuor est un microcosme [...], un monde et sa totalité, en miniature. [...] Une cellule accueillant quatre êtres condamnés à un labeur acharné, et qu'unissent des fers sentimentaux; une serre où poussent les fleurs de divers climats; une structure architecturale faite moins d'espace que de temps; un laboratoire stérile pour relations humaines bien tempérées; quatre poissons aux prises avec un filet qui se resserre plus ils luttent<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>Dans la lignée des travaux de Ph. Hamon, mentionnons l'approche éclairante de Michel Erman, qui réaffirme la nécessité de penser le personnage dans une perspective poétique ouverte, articulant l'analyse sémiologique interne et l'étude anthropologique voire historique – externe donc. Voir *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

<sup>7</sup>RQ, p. 42.

<sup>8</sup>Nous traduisons. De même pour les citations suivantes.

§6 Ces images trouvent un écho plus significatif encore dans la déclaration suivante, qui révèle les éléments d'une stratégie auctoriale :

§7 A string quartet is a microcosm. It reflects the quintessential experience of human society as a whole. Within its closed circle, a strained fraternity, in which all human passions are held in check, comes into being, as in every community whose cohesion is a vital necessary condition for the performance of its role<sup>9</sup>.

Un quatuor à cordes, c'est un microcosme, qui reflète l'expérience quintessentielle de la société humaine comme entité. En son cercle fermé, une fraternité stricte, maintenant toutes les passions humaines sous contrôle, émerge, ainsi qu'en toute communauté dont la cohésion est la condition vitale et nécessaire d'exercice.

§8 Ainsi se fait jour la dimension anthropologique assignée à la fiction du quatuor, laquelle semble à même d'interroger les fondements symboliques des logiques de groupe et d'opérer ce que J.-M. Schaeffer définit comme la réactivation ludique de certaines typifications sociales<sup>10</sup>. « Il y a quatre pieds à une table, quatre saisons à une année, quatre points cardinaux à une planète<sup>11</sup> » : de même, quatre êtres à la représentation idéale, à la saturation métaphorique du corps social. Envisagé dans la dynamique de sa permanence, comme être et expérience tout à la fois, le quatuor se manifeste comme une micro-société hors du temps et de l'espace, « condensant toute forme possible de relation humaine ; toute la gamme des émotions, de l'attraction à la répulsion, de la concurrence au support mutuel<sup>12</sup> ». Il est le moteur d'une réflexion identitaire, à mener selon un principe miniaturiste et abstractionniste.

§9 Conformément à cette logique, l'exemplarité de la nébuleuse doit rejaillir sur celle des individualités dépeintes : si les romans et pièces de quatuor n'échappent pas à la tentation du détachement figural, c'est qu'ils souscrivent à ce pari de condensation littéraire de tous les extrêmes représentables. Chaque membre du quatuor fictif se voit ainsi accoler une scrupuleuse carte d'identité psychique, sanctionnant une modélisation des caractères volontiers en phase avec d'anciennes représentations attachées, en littérature notamment,

<sup>9</sup>RQ, p. 285.

<sup>10</sup>Voir J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>11</sup>F. Cervantès et F. Ruel, « Écrire à quatre mains », dans DQHS, p. II. Notons que cet avant-propos fournit une piste de réflexion que nous n'aborderons pas de front dans cet article : comment penser le quatuor comme métaphore de la collaboration littéraire et/ou dramaturgique ? Nous lisons encore sous la plume des deux auteurs : « nous ne savons toujours pas comment écrire à deux, mais les personnages nous ont aidés puisqu'eux savaient comment jouer à quatre... ».

<sup>12</sup>RQ, p. 152. Nous traduisons.

aux instrumentistes à cordes. Stendhal n'affirmait-il pas retrouver, dans les quatuors de Haydn, la conversation enjouée entre un beau parleur, son ami modeste et effacé, une bonne femme bavarde et un homme sentencieux<sup>13</sup> ?

§IO

On voit ainsi se côtoyer, dans *Le Dernier quatuor d'un homme sourd*, un premier violon jeune et impulsif, un second bedonnant et rationaliste, un altiste excentrique mais conciliant, une violoncelliste douce et compréhensive. Dans *Rosendorf Quartet*, c'est un premier émotif, modeste et apolitique ; un second militant, complexé et homosexuel refoulé ; une altiste misandre à la beauté froide et aux pratiques amoureuses désinhibées ; un celliste suiveur et acariâtre, sans grande subtilité. Si les descriptions du tempérament et de l'identité sexuelle constituent la matière première des portraits en contraste, des précisions sur l'âge des personnages fournissent également un point de comparaison topique. Dans *Quatre quatuors pour un week-end*, Gao Xingjian réunit ainsi Bernard, un vieux peintre, sa compagne Anne – la quarantaine –, Daniel, écrivain dans la force de l'âge et sa petite amie Cécile, jeunette désœuvrée. Non sans à-propos, Alexandre Lazaridès voyait en cette juxtaposition une tentative de représentation des « grandes périodes de la vie adulte, à la manière dont l'ambitus (ou le registre) des instruments à cordes couvre tout le registre sonore, du grave à l'aigu, dans un quatuor<sup>14</sup> ».

§II

Parallèlement, le réseau paratextuel, les métaphores narratives et les descriptions enchaînées viennent baliser l'anatomie du groupe et la caractérisation des interactions liant ses membres selon des constantes identifiables. Premier grand prérequis : l'autonomie et l'autosuffisance de l'ensemble. Le quatuor, posé en parangon de l'activité esthétique, vit en deçà et au-delà de toute contingence matérielle ; son mode de subsistance tient du repli narcissique et sa vitalité procède de la clôture psychologique qu'il s'impose. Ainsi, le quartette de jazz du *Black Note* et le quatuor classique « héros » du *Dernier quatuor d'un homme sourd*, sont représentés en position de retrait géographique : le premier s'enferme sept ans durant dans la cave d'une villa insulaire ; l'autre se retire dans une maison à la campagne, pour la préparation d'un concert historique. Les personnages de la formation musicale, régulièrement posés en contraste avec les figures de la vénalité (impresarios et producteurs, tels Mr Hellman dans *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* et Ysobel dans *An Equal Music*), sont perçus comme les apôtres sacrifiés d'une foi désintéressée et tyrannique :

A string quartet seems [...] a perfect expression of the economy of means. And the

<sup>13</sup>Stendhal se référant aux propos d'une « femme d'esprit », dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste*, Paris, Champion, 1914, p. 57-58.

<sup>14</sup>A. Lazaridès, « Gao Xingjian et la "nouvelle théâtralité" », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 98, 2001, p. 91.

players – like monks, unsparing of themselves in the strict adherence to the rules of their rites [...], will gain immortality<sup>15</sup>.

*Un quatuor à cordes paraît [...] une parfaite expression de l'économie de moyens. Et les musiciens – tels des moines, faisant don de leur personne dans le strict respect des règles définies par leur tradition [...] – accèderont à l'immortalité.*

§12

Les membres des quatuors métaphoriques de M. Vázquez Montalbán et de G. Xingjian, quant à eux, sont de petits bourgeois blasés, désœuvrés et dépeints dans la seule jouissance de leurs confidences intimes ; ils sont unis par une misanthropie esthétisante, leur propension au narcissisme et à la jérémiade. Autres manifestations, pensons-nous, de cet instinct de clôture presque sectaire, mué en leitmotiv, qui fait craindre au personnage-relais Egon Loewenthal, tout attaché à « focaliser [son] microscope sur les relations mutuelles tissées entre des personnes ayant pour tout désir de produire de purs et beaux sons<sup>16</sup> », la condamnation pour « escapisme » littéraire.

§13

Outre l'autonomie du groupe, la narration s'étend sur l'équilibre, la complémentarité et la compatibilité des parties, seuls à même de garantir à ce « bizarre ménage à quatre partenaires et six liaisons<sup>17</sup> » son homogénéité. Le défi des personnages paraissant, dans l'ensemble des histoires lues, de maintenir un cap à mi-chemin entre l'ego et l'équipe – gageure par ailleurs extrêmement glosée dans la littérature mémorielle des chambristes, comme en témoignent ces considérations du violoniste Arnold Steinhardt :

The ego. Does one have to give it up to play quartets ? The definition of a professional string quartet might be “a never-ending succession of unsuccessful attacks on the individual's ego by an ever-stronger and more cohesive ensemble”<sup>18</sup>.

*L'ego. Doit-on en faire le sacrifice pour jouer en quatuor ? La définition d'un quatuor à cordes professionnel pourrait bien être « une interminable succession d'attaques infructueuses de l'ego par un ensemble à jamais plus fort, plus homogène ».*

§14

L'artifice auto-réflexif d'une coupure de presse, soumise à la lecture d'un personnage du *Dernier quatuor d'un homme sourd*, résume bien la particularité d'exercice de ce multiple restreint :

<sup>15</sup> *RQ*, p. 292.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 285. Nous traduisons.

<sup>17</sup> *EM*, p. 25.

<sup>18</sup> A. Steinhardt, *Indivisible by Four. A quartet in Pursuit of Harmony*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1998, p. 107-108. Cet ouvrage retrace avec brio et élégance la genèse et la longue carrière du quatuor Guarneri, dont Steinhardt était le premier violon.

C'est une formation qui réclame l'équilibre à quatre. Entre deux et beaucoup, il y a quatre. [...] Le quatuor pose la question : est-il possible de s'assembler sans se perdre ? Est-il possible d'avoir un seul battement avec quatre cœurs, un seul souffle avec quatre respirations ? Un quatuor, c'est [...] l'avant-dernière tentative avant de proclamer l'universelle solitude<sup>19</sup>.

§15 Le quatuor constitue un personnage à part entière, qui tire sa substance de l'indéfectibilité des liens tissés entre ses membres, de cette délicate « glue unifiante » si souvent évoquée dans *The Rosendorf Quartet*. « Indivisible par quatre », il impose à ses composantes l'humilité de la dépendance mutuelle : c'est que « l'histoire de [chacun est] l'histoire des quatre<sup>20</sup> ».

§16 Autosuffisance, clôture monacale, équilibre, homogénéité. Autant de caractéristiques communes, et prévisibles, dont sont également pavés les discours musicographiques non-fictionnels :

La vie de musicien est un sacerdoce et le quatuor à cordes est son église. Entre folle ambition et désintéressement, courage et découragement, amour et haine, ses membres n'ont qu'une seule certitude : ils sont quatre. Comme ils jouent la plus belle musique du monde, Dieu les a condamnés à ne faire qu'un. Haydn, Mozart, Beethoven, Janacek, Chostakovitch, Dutilleux et bien d'autres ont écrit le Grand Livre. Pour l'ouvrir, le défendre, le révéler, il faut des moines-soldats. Qui ont fait le sacrifice de leur ego, de leur vie personnelle, de leur vie matérielle<sup>21</sup>.

§17 Dans chacune des œuvres à l'étude, cette désignation *in abstracto* est mise au service d'une axiologie et de jeux de forces immanents (oppositions, conjonctions et effets de miroir), participant de l'« hygiène intime » du quatuor. Les quatre figures en présence tiennent chacune un rôle bien défini dans une hiérarchie des positions. Ainsi quand le narrateur entrevoit, dans le roman de Vikram Seth, la possibilité d'intervertir son rôle de second violon avec celui de *konzertmeister*, l'idée est rejetée comme étant susceptible de mettre en péril la stabilité et la pérennité du groupe. Tout quatuor a son centre de gravité, et l'équilibre ne se maintient que si chacun s'en tient à sa vocation.

## LE DRAME DU QUATUOR

§18

<sup>19</sup> *DQHS*, p. 54.

<sup>20</sup> *Ménage à quatre*, op. cit., p. 32.

<sup>21</sup> O. Bellamy, « Le quatuor d'abord », *Le Monde de la musique*, novembre 2008, p. 50.

Ces marquages sémantiques, fondements du paradigme actantiel du quatuor, sont le support des progressions et transformations narratives à l'œuvre dans les récits et pièces que nous avons sélectionnés.

§19 Nos nébuleuses de personnages, replacées dans la dimension séquentielle de la diégèse, sont soumises à des schémas évolutifs classiques : on passe en tous les cas d'une situation où prévaut l'équilibre et la performance, à une situation de désagrégation, moyennant l'intrusion dans la dynamique du groupe d'un élément perturbateur.

§20 Le premier violon du *Maggiore* – le quatuor d'*An Equal Music* –, soulignant la précarité de l'harmonie en jeu, déclare :

It's the weirdest thing, a quartet. I don't know what to compare it to. A marriage ? a firm ? a platoon under fire ? a self-regarding, self-destructive priesthood ? It has so many different tensions mixed in with its pleasures. [...] Every few years something shattering happens – and is bound to happen<sup>22</sup>.

*Chose des plus étranges qu'un quatuor. Je ne sais à quoi le comparer. Un mariage ? une entreprise ? un peloton sous le feu de l'ennemi ? une prêtrise aut centrée, autodestructrice ? Tant de tensions et de joies sont mêlées en lui. [...] À intervalle de quelques années, un événement bouleversant se produit – doit se produire.*

§21 Il n'est pas rare que ce « terrible événement », déclencheur du drame des chambristes, coïncide avec l'érotisation des rapports unissant les membres du quatuor. Les dangers et le pouvoir destructeur du désir sont particulièrement exploités dans *The Rosendorf Quartet*, qui met en scène la déroute d'un ensemble « dissout par les hautes températures » qu'a fait monter l'altiste nouvelle-venue.

A woman could only complicate the issue. Love, of whatever kind, would make music pale into insignificance beside the major concern secretly engaging all the attention of the protagonists. A woman in a quartet was like a strange insect casting a busy anthill into disarray. You never knew where the next sting would land<sup>23</sup>.

*Une femme ne pourrait que compliquer les choses. L'amour, de quelque nature, donnerait à la musique bien pâle figure face à la préoccupation majeure canalisant secrètement toute l'attention des protagonistes. Une femme dans un quatuor, c'était comme l'insecte intrus semant le chaos dans une fourmilière affairée – on ne savait jamais pour qui serait la prochaine piqûre.*

§22 Le moteur de l'intrigue du *Dernier quatuor d'un homme sourd* tourne également autour du triomphe de l'amour sur l'art, né de la soif du duo :

<sup>22</sup>EM, p. 199.

<sup>23</sup>RQ, p. 152-153.

Karl – Je n’ai plus envie de toucher au violon.

Laura – Pourquoi ? Parce que j’ai posé ma tête à la place de ton violon ? Parce que tu t’es glissé à la place de mon violoncelle ?

*Un temps.*

Karl – Qu’est-il arrivé cette nuit ?

Laura – Un cadeau sans que ce soit Noël.

Karl – Il est arrivé autre chose... ensemble on a déchiré la toile<sup>24</sup>.

§23

En rapport avec cette thématique amoureuse, l’événement perturbateur peut consister en l’intervention d’un « cinquième élément », masse hétérogène venant rompre l’équilibre et la clôture du groupe. Dans *An Equal Music*, le souvenir puis la réapparition de Julia, premier amour du narrateur-personnage, complétés par l’invitation que le groupe lui adresse à former un quintette à clavier, précipitent la fin de l’osmose et scellent l’implosion du quatuor. Dans *Cuarteto*, c’est le narrateur qui assume ce statut d’élément intrusif : initialement cantonné dans le rôle du vieil arbitre et d’observateur de deux couples de jeunes nantis « nonchalamment et largement superficiels<sup>25</sup> », il s’autorise à tirer son épingle du jeu et à entretenir un « compromis courtois » – entre son attirance refoulée pour un des deux hommes et sa relation affichée avec l’une des deux femmes – qui se soldera par un meurtre à la main mystérieuse, un suicide et la dissolution du quatuor. L’origine de ces péripéties vaudevillesques réside encore dans un bouleversement de paradigme, que l’inspecteur Davila interroge avec sagacité : « il arrive souvent que les quatuors ne soient pas tout à fait des quatuors. Comme les trios. Les trois mousquetaires n’étaient-ils pas quatre ? D’après ce que j’en sais, vous étiez quant à vous un quintette<sup>26</sup>. »

§24

Enfin, le déclencheur du drame peut être la tentative d’affirmation du moi dans le groupe. Sur une trame de polar, *Le Black Note* narre la débâcle d’un quartette de jazz, né avec l’ambition de ressusciter le célèbre ensemble fondé par John Coltrane dans les années 1960. L’entreprise, reconstituée avec plus ou moins de fiabilité par le trompettiste du groupe depuis l’établissement psychiatrique où il est interné, s’est vu viciée par le délire mégalomane de Paul, l’autoproclamé chef de bande, qui pour avoir poussé son fanatisme à l’absurde et soulevé chez ses compagnons un sentiment d’aliénation, a fait les frais d’une vengeance à l’allumette. Même ambition personnelle, même échec (mais une issue moins tragique), dans *Le dernier quatuor d’un homme sourd*. La pièce est tout entière construite autour de la quête d’absolu du premier violon, désireux d’éprouver

<sup>24</sup> *DQHS*, p. 108.

<sup>25</sup> *MQ*, p. 32.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24.

l'effort et la tourmente de Beethoven à l'aube de la composition de son dernier quatuor : Karl ne peut que laisser son quatuor à un destin avorté.

§25 En définitive, quelle que soit sa manifestation – tentation érotique du duo, appât égotique du solo ou projet périlleux du quintette –, la mutation des liens interpersonnels du quatuor colore l'ensemble des schémas évolutifs étudiés.

#### LA FICTION DU QUATUOR, OU LA MIMESIS DE LA « CONVERSATION » MUSICALE

§26 Cette tension entre homogénéité et déséquilibre ne fournit pas seulement un puissant ressort diégétique. Des dispositifs narratifs ou énonciatifs élaborés viennent en effet se superposer aux configurations actantielles tentaculaires et donner aux marquages de valeurs qu'elles engagent, aux mécanismes communicationnels – performants ou défaillants – qu'elles engendrent, un éclairage de type performatif.

§27 Pour expliquer ce phénomène de « réverbération », il faut remonter à la tradition de la représentation du quatuor comme expression emblématique de l'« entretien » musical. Les littérateurs sont nombreux, qui attestent l'enracinement de la métaphore conversationnelle : depuis Goethe et Stendhal, évoquant la « conversation entre quatre personnes raisonnables » ou « aimables<sup>27</sup> », jusqu'à Romain Rolland, qui identifiait dans le cycle des derniers quatuors de Beethoven le déploiement d'un « débat entre les voix diverses d'une même âme<sup>28</sup> ». Le musicologue Bernard Fournier fait remonter aux origines de l'art du quatuor à cordes la conception du « discours musical en tant que transposition – imitation et symbole – de la conversation à quatre<sup>29</sup> » : toute l'histoire de cette forme-parangon de la musique de chambre trahirait le désir des compositeurs de recréer une « mimesis de la communication interpersonnelle ou intérieure au sujet », dans sa réussite et son épanouissement (chez Haydn et chez Beethoven surtout, ce « maître indépassé d'un dialogue équilibré ») comme, plus près de nous, dans son

<sup>27</sup>Goethe et Stendhal, cités dans Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, v. III (*De l'entre-deux-guerres au XXI<sup>e</sup> siècle*), Paris, Fayard, 2010, p. 438.

<sup>28</sup> « Il n'était pas d'instrument plus propre à obéir aux moindres inflexions de [la pensée de Beethoven] que le *quatuor à cordes*, avec son admirable mobilité, quatre à cinq octaves d'étendue, « l'égalité en dignité » de ses quatre parties mélodiques, dont le concert est un débat entre les voix diverses d'une même âme, entre les hommes différents que chaque homme porte en soi. Bien mieux que l'orchestre, [...], le quatuor à cordes maintient, affirme, par son unité sonore, cependant différenciée, l'unité de l'âme multiple. » R. Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices. La cathédrale interrompue. Les Derniers quatuors* (v. II), Paris, éd. Du Sablier, 1943, p. 40-41.

<sup>29</sup>B. Fournier, « Quelques clefs pour comprendre et goûter l'art du quatuor », dans D. Huybrechts et alii, *Voces Intimae : le quatuor à cordes au carrefour des arts et des lettres*, Tournai, Wapica, à paraître.

inéductable naufrage (chez Elliot Carter, dont les œuvres illustrent une réflexion toute moderne sur les apories de l'interlocution).

§28 La littérature du quatuor développerait alors un processus de métaphore au second degré : elle tenterait la transposition poïétique d'un échange musical, lui-même traditionnellement pensé par analogie avec la conversation quotidienne.

§29 Cette tentative suppose l'exploitation des ressources du dialogisme énonciatif et de ce que l'on a pu appeler, au détour d'une extension sémantique à certains égards malheureuse, la « polyphonie » narrative<sup>30</sup>. La possibilité d'injecter des marques d'hétérogénéité au sein du discours ou de décomposer le canal de la narration, fournit en effet les artifices les plus communs de mimesis structurale et satisfait avec plus ou moins de succès les aspirations méloformes ou mélogènes – comme on prend désormais l'habitude de les désigner<sup>31</sup> – des écrivains. Ainsi le travail du langage et le modelage des perspectives semblent-ils voués, dans un contexte de renarrativisation des formes littéraires, à compenser le classicisme presque formaté du traitement assigné au dispositif actantiel constellaire. Tantôt, en permettant de modéliser les processus interactionnels tels qu'ils sont exhibés au sein de nos fictions ; tantôt en conférant aux personnages une densité fluctuante et pluridimensionnelle, en cela représentative d'une mise en crise des processus de l'individuation et de l'interactivité.

§30 La polyvocalisation, procédé de dialogisation énonciative le plus explicite – en ce qu'il affecte directement la macrostructure de l'œuvre –, révèle une aspiration méloforme : elle consiste en la démultiplication des perspectives selon un dispositif de déhiérarchisation des voix et des points de vue. Elle trouve une illustration aboutie dans *The Rosendorf Quartet*, où cinq personnages (les membres du quatuor ainsi que le double de l'écrivain) sont constitués non seulement en foyers perceptifs mais en sources primaires et alternées de la narration. Légitimant sa prise de parole par l'attrait du journal intime,

<sup>30</sup>Face aux bourgeoisements de sens et à la confusion qui règnent dans la définition des phénomènes de la polyphonie et du dialogisme, nous proposons un classement intuitif des différents dispositifs rencontrés au sein des œuvres sélectionnées, inspiré des approches énonciatives du récit et de la linguistique praxématique qui ont réalisé, à notre sens, l'actualisation la plus opérationnelle des théories de Genette et de Bakhtine. Voir notamment Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2009 ; Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », dans J. Bres et al., *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2005, pp. 47-61.

<sup>31</sup>À la suite de Frédéric Sounac. Voir *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique*, thèse de doctorat, EHESS, 2003.

par le désir d'écrire des mémoires, le besoin de s'auto-analyser ou l'importance de tenir un carnet de voyage, chacun entame un long monologue, à dominance tantôt introspective, tantôt descriptive et narrative, sur son expérience de l'exil.

§31

À la diversité des techniques de relation et des styles posés en alternance (moule aphoristique, monologue intérieur ou écriture mémorielle), aux portraits croisés et contrastants, s'ajoute que tout événement significatif de l'histoire collective est placé sous le regard de chacun des personnages-narrateurs : les confrontations spéculaires et les modulations subjectives auxquelles les scènes clés du roman se voient soumises contribuent ainsi à entretenir une illusion de synchronie différée. Pour l'écrivain fictif, qui explicite son projet romanesque en un « carnet d'exil », le roman de quatuor doit se présenter comme une « mosaïque » narrative et donner force de parole à chaque musicien, afin de recréer un sentiment d'intégration des quatre parties. Le choix d'un tel dispositif s'éclaire, au sein de la diégèse, d'un certain contexte historique :

I want to compose prose without a plot, to write a novel without a dominant character, to live in a world without heroes. The story of four German Jews exiled to Palestine in 1936 with musical instruments in their hands is the only thing I can think about today<sup>32</sup>.

*Je veux forger ma prose sans tracé, écrire un roman sans personnage central, vivre dans un monde sans héros. L'histoire de quatre Juifs allemands exilés en Palestine en 1936, leurs instruments à la main, est la seule chose à laquelle je puisse me consacrer aujourd'hui.*

§32

Le roman de N. Shaham, produit de cet agencement « contrapuntique », alimente suffisamment de recoupements pour suggérer la relation structurante unissant les quatre individus, mais ménage tout à la fois un subtil décalage dans la diffusion du volume informatif, de façon à ne pas ruiner toute progression narrative. Si elle n'est pas neuve, la technique prend un tour mimétique dans le cas qui nous occupe, en permettant de redimensionner ce qu'on a pu définir comme un topos de la littérature quartettiste : la préséance du paradigme et des rapports interpersonnels sur les trajectoires individuelles et la séquentialité de l'action.

§33

Les artifices concourant à la juxtaposition de visions simultanées, s'il paraissent l'apanage du genre romanesque, ont fait une irruption paradoxale au théâtre (art de la confrontation *in praesentia* par excellence) et notamment dans *Quatre quatuors pour un week-end*. La pièce, que charpente le motif du « chassé-croisé » entre deux couples, prévoit

---

<sup>32</sup> *RQ*, p. 299.

une série de montages parallèles afin de suggérer la contemporanéité des dialogues intimes. Tour à tour, les scènes font alterner les échanges entre couples légitimes, couples adultérins et couples du même sexe, à la manière dont les voix instrumentales se combi-neraient alternativement dans la technique du contrepunt. Dans le cas où un événement fait l'objet de différents dialogues, il est suggéré que la mise en scène varie selon le point de vue du ou des personnage(s) le relatant, mais également que les quatre comédiens restent constamment sur scène, quelles que soient les configurations actantielles en jeu. L'ambition méloforme du procédé est pleinement assumée : pour justifier l'ensemble des directives ou suggestions de mise en scène, l'auteur argue de l'analogie qu'il souhaite établir avec le quatuor musical.

§34

Outre ces phénomènes de polyvocalisation et d'« aplatissement » des perspectives, qui affectent la structure globale du cadre narratif ou scénique, un certain nombre d'œuvres analysées exhibent des processus de dialogisation microstructurale, touchant directement à la substance des énoncés (tant monologiques que dialogaux). Les dédoublements instanciels auxquels le flux de la parole est alors soumis tiennent à ce que la praxématique définit comme la « capacité à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une ou plusieurs voix qui la feuilletent énonciativement<sup>33</sup> ». Ces dédoublements, qui font la substance des analyses pragmatiques, impliquent cette fois une nette hiérarchisation des points de vue : ils font de la parole un champ d'affrontements au milieu duquel une voix principale, celle du locuteur, surplombe et englobe la voix ou le point de vue des autres instances énonciatives.

§35

Notons que dialogisme à l'état explicite, phénomène récurrent et récursif à l'œuvre dans toute démarche de délégation de parole, n'a que peu d'intérêt dans le cadre analytique que nous nous sommes fixé. Ce qui peut donner à réfléchir, en revanche, sont les traces de dialogisation implicite, qui traversent les énoncés et les marquent d'une intrigante hétérogénéité. À une époque qui ne croit plus en l'existence d'identités monolithiques et moins encore à la pertinence de leur représentation littéraire, les paroles attribuées au locuteur-personnage, récit ou répliques, sont injectées de voix « autres », voix étrangères qui le débordent et se développent indépendamment de son filtre identitaire. Dans certains cas, l'exercice littéraire s'est ainsi mué en une véritable « écriture d'entrepailleurs<sup>34</sup> ». Et cette technique, depuis la brèche ouverte par le fameux *Quartett*

<sup>33</sup>J. Bres, *op. cit.*, p. 83.

<sup>34</sup>Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, re-composition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006, p. 85. Par cette expression, les auteurs entendent rendre compte de manifestations formelles récentes de la dramaturgie, de plus en plus fréquemment orientée vers une « poétique d'identités performatives » où le sujet se conçoit, affaibli derrière la parole elle-

d'Heiner Muller, semble particulièrement cultivée dans les œuvres romanesques ou dramatiques qui prennent le quatuor pour motif d'inspiration.

§36

*Le Black Note* a tous les airs d'un long monologue : l'histoire du jazz quartet, livrée en relation homodiégétique et sur le mode de la focalisation interne, plonge le lecteur dans l'univers mental d'un personnage déviant, que tout porte à se représenter comme schizophrène. Tout, ou plutôt, toute l'hétérogénéité dont est traversée la parole du narrateur. Car si elle semble se donner une seule et unique origine locutive, elle n'en constitue pas moins fondamentalement une « voix ventriloquée<sup>35</sup> », phagocytée par celle d'une série d'autres personnages, au nombre desquels figurent naturellement les trois anciens compagnons mélomanes du trompettiste. Les propos d'Elvin et de Georges, placés en allocutaires prétextes du monologue, de même que les phrases mégalomaniaques de Paul, feu le chef de bande, sont lâchement narrativisées ou enchâssées dans le tout – sans que des marqueurs explicites de délégation de parole soient systématiquement repérables – et viennent ainsi atomiser de part en part le discours premier. Le solo se fait quatuor, si l'on considère, avec Frank Wagner, que ces multiples phénomènes de brouillage énonciatif « traduisent le désir du narrateur-personnage de reconstituer la communauté fusionnelle qu'il formait avec ses trois compagnons<sup>36</sup> ». S'il y a bien « constellation de personnages » et interaction actantielle, c'est que cette ingénieuse manœuvre dialogique contraint le lecteur à prendre en compte les personnages absents au même titre que le seul personnage réellement en présence sur le devant de la scène locutive.

§37

Là où la teneur dialogique du monologue de *Black Note* semble traduire le souvenir mi-amer, mi-nostalgique d'une expérience fusionnelle, les échanges dialogués de *Quatre quatuors pour un week-end* ne font que sanctionner l'impossibilité de construire un jeu à quatre partenaires. Quand les rapports interpersonnels sont gangrenés par les imbroglios érotiques ou les replis narcissiques de l'égo, reste le pouvoir du personnage de dialoguer avec lui-même. Le dialogisme qui s'instaure alors, seul survivant à la défaite du quatuor, n'est plus d'ordre interlocutif, mais de nature *intra*locutive – pour reprendre un concept avancé par le linguiste Jacques Bres. Ainsi Gao Xingjian trouve-t-il en son quatuor de l'absurde l'occasion de porter sur scène un mode d'usage et de brouillage des pronoms personnels déjà expérimenté dans son roman *La montagne de l'âme* : chaque personnage

même, comme une somme de voix croisées et hétérogènes.

<sup>35</sup>Frank Wagner, « "C'est à moi que tu parles ?". Allocutaires et auditeurs dans *Le Black Note* de Tanguy Viel », dans Sjeff Houpperlans et alii, *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005, p. 230.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 231.

y parle tant au « je », qu'au « tu » et au « il », se référant au « moi » quoi qu'il en soit, et sondant par ce détour les méandres de son identité subjective<sup>37</sup>. En « je » il s'exprime, usant du « tu » il s'écoute parler et parlant en « il », se prend pour objet d'analyse et d'observation : ses fonctions déictiques, dénotant une extrême souplesse de point de vue, débordent le cadre de ses attributions ordinaires.

§38

Pour renforcer l'étrangeté du procédé, Xingjian subvertit les modes usuels de la construction discursive. Dans un entrelacs dramatique expérimental et anti-mimétique, il mêle le discours indirect au traditionnel discours direct, le monologue intérieur au classique dialogue, et encore, au dialogue de sourd – les voix creuses du badinage se croisent sans jamais paraître vouloir s'impliquer dans une réelle conversation.

**Daniel** : Pardon, il dit qu'il vient chercher des allumettes, qu'il a perdu son briquet il ne sait où.

**Anne** : Elle dit qu'elle a laissé son livre dans le salon ; qu'avant de dormir, elle faisait un peu de lecture comme d'habitude.

**Daniel** : C'est vrai, les livres ça fait dormir.

**Anne** : Il faut néanmoins qu'ils soient intéressants. Sinon il n'y a pas lieu de les feuilleter au coucher.

**Daniel** : Tu dis que d'ordinaire, tu t'endors très tard, et qu'avant de te coucher, tu ne manques jamais de fumer une cigarette ; c'est une manie depuis de longues années.

**Anne** : Elle dit qu'elle prend un fond de cognac quand elle a de la peine à dormir. Ne voudrais-tu pas un petit verre ?

**Daniel** : Tu sais bien que ce n'est qu'un jeu, autant pour elle que pour toi, et que tout cela vous excitera<sup>38</sup>.

§39

Du même coup, la poésie et la narration ont droit de cité en un genre qui les refoule en principe : au volume didascalique plus que réduit répond un écrasement de la parole sous un discours informatif, descriptif ou lyrique, par l'entremise duquel chaque personnage peut s'épancher librement, solitairement, sur les jeux de l'amour et du hasard.

<sup>37</sup>L'auteur a explicité l'usage de ce procédé à de nombreuses reprises, et notamment dans *La raison d'être de la littérature* (trad. N. et L. Dutrait, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube, 2008, p. 30) : « Dans mes romans, je me sers de pronoms personnels à la place des personnages habituels, je décris ou j'observe le personnage principal en utilisant les pronoms « je », « tu » et « il ». Et quand un même personnage utilise les pronoms personnels différents pour s'exprimer, la distance que cela instaure donne aussi un espace intérieur plus vaste au jeu de l'acteur. D'ailleurs, je recours aussi aux changements de pronoms personnels dans ma dramaturgie. »

<sup>38</sup>*QQWE*, p. 24.

**Bernard** : Dans la lumière oscillante, la silhouette presque nette d'une femme apparaît. Tu t'approches d'elle doucement tout en espérant qu'elle se retourne, mais elle baisse lentement la tête, cache son visage dans ses mains. Tu tapotes son épaule et elle tourne la tête vers toi. Ah ! Un visage vieilli et ratatiné ! Le bougeoir est tombé par terre... Plongé à nouveau dans l'obscurité, tu cherches le bougeoir, ne trouves que des morceaux de verre... Tu t'efforces de comprendre si tu es dans le rêve ou la réalité. Tu saisis à pleines mains des éclats de verre pour voir si ça saigne et ça coule...<sup>39</sup>

§40 Une complexe relation intrapersonnelle se substitue ainsi à la relation interpersonnelle, vouée à l'échec dans le drame du quatuor. Elle règle avec une rare efficacité le conflit né de la difficulté de rester soi-même au sein d'une formation gravitant entre le duo et l'orchestre de chambre, entre deux et beaucoup.

#### AU-DELÀ DU JEU DES VOIX, UNE MUSIQUE À L'ŒUVRE ?

§41 Nous prenons le parti de n'évoquer que brièvement les jeux sur le rythme et les procédés de désémantisation repérables dans certaines œuvres analysées ; les réflexions sur la « musique verbale » ou les aspirations mélogènes des écrivains nous semblent plus directement exposées au risque de subjectivisme, et ne sont pas spécifiquement liées à la démonstration que nous souhaitons tenir en ces quelques pages.

§42 Mentionnons simplement que des fragments de paratexte et des séquences métanarratives commandent une lecture de nature transpositionnelle. Comme cet avertissement de Gao Xingjian, indiquant que la structure de sa pièce, « abandonnant la logique des événements et de l'ordre temporel [...] s'apparente [...] à une composition musicale », et que « le tempo de chaque scène doit jouer un rôle important dans le choix des options de mise en scène ». Ou cette petite phrase placée dans la bouche du narrateur-fou de *Black Note*, précisant qu'« [il] préfère répéter à l'infini, comme le jazz, [...] repasser les mêmes accords » malgré le décor qui change. De la même façon, on pourrait expliquer le foisonnement d'anaphores, d'échos et d'infimes variations, toutes « logiques de résonance »<sup>40</sup> qui scandent le récit des narrateurs déviants de *Cuarteto* et de *Black Note* comme les répliques des personnages de Gao Xingjian ou du couple Ruel-Cervantès.

§43 Mais le mythe du texte-partition semble ne pas résister à la mise en garde de Tanguy Viel :

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>40</sup> J.-P. Ryngaert et J. Sermon, *op. cit.*, p. 155.

Je n'ai jamais pensé qu'on puisse trouver un équivalent littéraire d'une quelconque musique. Les analogies peuvent provenir des sensations de lecture, mais elles concernent vraiment les lecteurs, pas l'écrivain au travail<sup>41</sup>.

§44

À défaut de musique, c'est ainsi la physionomie et le mode d'action du quatuor, ses façons d'être et de faire, qui font l'objet du défi de la captation littéraire ; davantage qu'un motif mélodique, une harmonie ou un tempo d'exécution, pour flatter l'homme de lettres dans sa quête du symbole et de l'architecture insolite, il y a ce réservoir d'identités archétypales, autant de possibles *points de voix* à plonger dans le dédale d'une conversation intime.

### **Quelques mots à propos de : Florence Huybrechts**

Docteure en Langues, Lettres et Traductologie de l'Université libre de Bruxelles

Postdoctoral Fellow, B.A.E.F. / Columbia University in the City of New-York (Department of English & Comparative Literature)

Florence Huybrechts est docteure en Langues, Lettres et Traductologie de l'Université libre de Bruxelles. Sa thèse, soutenue en novembre 2017, est consacrée à *L'écrivain mélomane, entre presse et livre (1919-1939)*. Elle est actuellement titulaire d'une bourse postdoctorale de la Belgian American Educational Foundation, et affiliée au Center for Jazz Studies de l'Université de Columbia (New-York). Parmi ses publications, on peut citer : « *L'Humanité et L'Action française sur le front musical : une critique au diapason des idéologies ? (1919-1939)* », Riolland I. (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 95-110 ; « *Quand poètes et cérébraux se disputent le morceau : la "querelle du jazz" dans la presse belge de langue française (1930-1942)*, Cohen-Avenel P. (dir.), *Jazz, pouvoir et subversion de 1919 à nos jours*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New-York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2013, p. 175-197 ; « *Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'ekphrasis musicale* », *Textimage*, 2013, URL : [http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/huybrechts1.html](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrechts1.html).

<sup>41</sup>Tanguy Viel, cité dans Baptiste Liger, « L'homme qui en savait trop », *L'Express culture*, avril 2006, article consulté le 13/12/12, URL : <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/insoupconnable\\_81103.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/insoupconnable_81103.html)>.

**Pour citer cet article**

Florence Huybrechts, « « Entre deux et beaucoup, il y a quatre ». Symbolique et *mimesis* du quatuor dans l’imaginaire romanesque et dramatique contemporain », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/292>.