

Spéculations musico-littéraires: lecture et comparaison interartielle¹

Les travaux se chargeant d'étudier les rapports entre la musique et la littérature entrent traditionnellement dans le champ des études musico-littéraires. De même, une réflexion interartielle qui porte sur les affinités entre les arts lorsque celles-ci sont concrétisées dans une œuvre particulière relève de ce qui a été établi comme étant le propre de la littérature comparée.² Ces travaux étudient les modalités d'intégration d'un domaine artistique hétérogène et la manifestation de son influence et de son rôle dans l'œuvre d'accueil.

Le champ qui constitue l'étude de la musique dans la littérature ne doit pas cependant être restreint aux études comparatives puisque, comme on le verra plus loin, une thématique musicale dans l'œuvre littéraire n'engage pas nécessairement une comparaison des moyens d'expression de l'art musical et de l'art littéraire. Plutôt, la thématique musicale se constitue à partir de descriptions qui établissent son rôle, sa signification dans le cadre de l'œuvre littéraire.³ Par contre, lorsqu'il

s'agit d'interroger comment sont intégrées, dans des œuvres littéraires, des formes et des techniques musicales, comment la littérature arrive à franchir les limites de ses propres techniques, la reconnaissance d'une telle interaction requiert des comparaisons entre les techniques littéraires et musicales. Ainsi est-il nécessaire de différencier une présence musicale thématique d'une présence musicale qu'on nommera ici "formelle."

Si une thématique musicale n'engendre pas spécifiquement un recours à un savoir musical technique, il s'avère que la présence de la musique comme modèle formel, structurant, rend explicite une activité interprétative d'un autre ordre et qui dépasse les stratégies référentielles d'une lecture "purement" littéraire. L'intervention du lecteur dans ce genre d'investigation ne peut être négligée puisqu'il lui faut avoir recours à un savoir musical afin de reconnaître les propriétés d'une forme ou d'une technique musicale dans un texte littéraire. De plus, dans ce type de lecture comparative, des analogies interartielles doivent être établies qui permettent l'appréhension de cette présence musicale dans le texte.

La nature spéculative de la lecture musico-littéraire comparative réside dans le fait qu'aucun résultat, qu'aucun lien musico-littéraire n'est assuré d'avance. La comparaison exige que le lecteur se situe dans une zone interstitielle – il doit naviguer entre deux rives, puiser des informations et établir une interface entre deux domaines artistiques hétérogènes. Ce travail engage l'imagination du lecteur, son savoir et sa sensibilité musicales afin que puissent résonner, dans le texte littéraire, certaines composantes musicales jugées pertinentes pour son interprétation.

Ce type de lecture comparative est assez souvent rencontré dans le cadre des études musico-littéraires. Néanmoins, son statut en tant que lecture critique est fréquemment l'objet de méfiance et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, lorsqu'il est question, dans l'analyse, d'invoquer le champ musical, la critique littéraire encourt le risque d'entrer dans un domaine dans lequel elle est non-spécialiste, ce qui mène souvent à des analyses soit superficielles et trop générales, soit parfois contenant des erreurs techniques. Outre ces difficultés, inhérentes à toute analyse interartielle, demeure le fait que rendre compte de la "musicalité" de l'œuvre littéraire demande un grand investissement de la part du lecteur. De toute évidence, les opérations de lecture devant être entreprises pour démontrer la pertinence d'une analogie avec la musique nécessitent que soient relevées, dans l'objet littéraire, des traces discursives perçues, modélisées, conceptualisées comme des transpositions, des adaptations de techniques musicales. Ainsi, pour établir une "présence musicale" de cette nature, les lecteurs élaborent des analogies, organisent des comparaisons qui permettent de lier les pratiques musicales et littéraires. Pour ce faire, ils sont obligés de construire un pont qui

1 Le néologisme "interartiel" est emprunté à Etienne Souriau, de son ouvrage de 1947 *La correspondance des arts: éléments d'esthétique*.

2 C. S. Brown, pionnier de la recherche musico-littéraire américaine, considérait qu'une définition de la littérature comparée devrait être suffisamment large pour inclure les études interartielles. Il en a proposé la définition suivante:

"The study of the relationships between literature and the other arts has been commonly accepted as comparative, I believe, because of the dimly formulated fact that it is a study of literature involving two different media of expression. Whether painting and music may legitimately be called languages is an ancient and still unsettled question. But it is clear that, for our purpose here, they are analogous to languages in that they are media of expression used as languages are in literature, for artistic purposes. If we define comparative literature as any study of literature involving at least two different media of expression, a good many difficulties of classification will disappear. ("The Relationships between Music and Literature As a Field of Study," 102.)

3 L'association "Words and Music" nouvellement constituée et dont la publication des actes de son premier colloque international paraîtra prochainement s'est donnée comme mandat de définir le champ théorique des études musico-littéraires. Il y a, dans ses discours, une émancipation apparente de la rubrique-parapluié "littérature comparée."

rend possible le transit entre deux modes d'expression hétérogènes. Ce pont est une manière de régir les différences, l'écart, de construire une interface ou une zone "franche" qui est celle de concepts, de figures de recouplement.

La régie de la différence et de la ressemblance est une pratique exigeante et demande bien entendu la maîtrise de deux objets provenant de domaines artistiques distincts mais pas nécessairement disjoints. Néanmoins, peut-être emportée par un trop grand enthousiasme que provoque la perception de similitudes ou de correspondances, la critique comparatiste néglige souvent cet écart et cette différence pour ne présenter que les similitudes entrevues et par cela, elle semble vouloir faire croire à une correspondance "évidente" ou même "naturelle," qui irait de soi. Il faut ainsi rappeler que la critique musico-littéraire ne doit pas se confondre avec les entreprises de création artistique, celles d'écrivains qui s'adonnent à une pratique synesthésique de l'art ou à la conjugaison des arts dans l'œuvre d'art totale, le *Gesamtkunstwerk*. Plutôt, elle a la tâche de montrer les circonstances textuelles, – la base des données – ainsi que les conditions ou les opérations qui permettent aux lecteurs de franchir les frontières qui séparent les catégories artistiques. Cette tâche doit porter sur le texte, et surtout, sur la lecture de ce texte car une forme ou technique musicale ne sera présente que si le lecteur est amené à la faire exister, à la faire résonner à travers le texte.

Depuis une vingtaine d'années, le rayonnement des recherches portant sur l'acte de lecture rend compte des différentes variables affectant la lecture littéraire et du rôle dynamique du lecteur dans l'interprétation d'une œuvre. Des études fondatrices telles que celles de Hans Robert Jauss, de Wolfgang Iser, ou d'Umberto Eco par exemple ont sondé le terrain, proposant divers modèles qui délimitaient la fonction lectorale. Par ailleurs, des aspects plus spécifiques de la lecture ont été développés parmi lesquels on retiendra: les différentes régies (mandats) du lecteur, l'idéologie de la lecture, l'effet d'une lecture sérielle où on lit en fonction d'un réseau de textes, ou encore, l'établissement d'une littérarité du texte en fonction du contexte social dans lequel il est placé.⁴ Malgré l'expansion et l'ampleur dont jouit ce champ d'investigation, il s'avère que, dans la tradition de la critique musico-littéraire, le rôle du lecteur et les opérations de la lecture ont été négligés. Tout en restant cependant implicites à toute analyse, les processus et les opérations qui font du discours une œuvre musico-littéraire

n'ont pas été constitués comme objet d'étude en soi. Or, c'est dans ce domaine, où il est justement question de lectures qui oscillent entre le littéraire et le musical, où la musique vient en quelque sorte parasiter l'acte de lecture, qu'une telle approche est nécessaire et primordiale. L'objectif ici est donc d'examiner les procès régissant la lecture d'œuvres littéraires en fonction d'une situation particulière – celle où il est question, pour un lecteur donné, de faire jouer, dans son acte d'interprétation, des analogies entre l'objet littéraire et des techniques ou des formes musicales, ainsi que des effets provoqués par l'écoute de la musique. Il s'agit de déterminer comment l'émergence d'un contexte musical vient configurer le texte lu.

La présente étude comprend trois volets: le premier entendrait distinguer une présence musicale thématique dans un texte littéraire d'une présence formelle car c'est surtout une présence formelle qui demande au lecteur d'entamer une comparaison du texte avec les modalités de l'expression musicale et de faire intervenir un savoir musical technique. Ce type d'opération demande d'être élucidé pour que soit mis en évidence le travail inhérent à l'étude comparative de la musique dans la littérature et les enjeux d'un tel geste.

La deuxième partie porte sur les approches que suit la critique musico-littéraire dans le recouvrement d'une présence musicale formelle. La tripartition de Jean Molino, qui délimite les niveaux d'analyse en une approche poétique, immanente et esthésique, est un outil qui donne prise aux assises interprétatives de la comparaison interartuelle. Une analyse peut en effet privilégier les conditions de production de l'œuvre, l'œuvre en tant qu'objet ou bien les conditions de sa réception. En considérant les exigences inhérentes à la reconnaissance d'une présence musicale formelle dans l'œuvre littéraire, une approche *esthésique*⁵ est de premier intérêt puisqu'elle permet de mettre en évidence les opérations à l'œuvre lorsqu'un lecteur est aux prises avec une présence musicale formelle, opérations où il est question notamment d'établir des analogies entre les modes d'expression de la musique et ceux de la littérature.

Le troisième volet est l'application de ces questions à une analyse musico-littéraire comparative spécifique: celle d'une étude critique récente entreprise par une spécialiste dans le domaine et qui rend compte de la forme de la fugue dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Cette partie se veut une réflexion sur les opérations nécessaires pour assurer le transit interartiel. Il sera donc question de mettre en valeur le rôle du lecteur dans l'interprétation musico-littéraire,

4 Voir la *Bibliographie annotée sur la lecture* publiée par le GREL, Groupe de recherche sur la lecture, qui rassemble et rend compte de la variété et des différentes spécialisations des études portant sur les théories de la lecture.

5 Le terme "esthésique" utilisé par Molino reprend le néologisme de Paul Valéry qui permet de décrire la situation de réception d'une œuvre.

d'évaluer les paramètres qui entourent la fabrication d'analogies entre la musique et la littérature et enfin de souligner les conséquences d'une lecture comparative visant à considérer la présence d'une forme musicale dans une œuvre littéraire.

1. Présences musicales dans les œuvres littéraires

Les divers types de présences musicales dans une œuvre littéraire font appel à des opérations de lectures divergentes. En proposant un classement par type d'intégration du phénomène musical dans l'œuvre littéraire, mon objectif est de souligner les enjeux de la lecture musico-littéraire comparative. Malgré la grande variété de rôles que joue la musique dans la littérature, certains chercheurs ont déjà entrepris un classement de ce genre. Dans son article "Literature and Music," Steven Paul Scher propose une taxinomie en trois grandes catégories. Il classe la présence musicale dans les textes selon qu'ils appartiennent à la "word music," aux "musical structures and techniques in literary works" et à la "verbal music." Dans le premier cas, qu'on peut traduire par la musicalité du langage ("word music"), il y a imitation par le langage des propriétés acoustiques de la musique. Ensuite, la catégorie des structures et techniques musicales désigne la présence musicale comme étant la transposition d'un modèle, soit l'adaptation littéraire de techniques et de formes musicales; et enfin la dernière catégorie, la "musique verbale" ("verbal music") comprend la présence dans l'œuvre littéraire d'une thématique musicale mise en place par des descriptions qui veulent rendre compte du contenu intellectuel et émotionnel de la musique.

Dans *Contrepoints: Musique et littérature*, ouvrage portant sur les relations entre la musique et la littérature, Françoise Escal considère que la musique fonctionne comme l'imaginaire de la littérature. Elle établit implicitement une taxinomie en quatre cases: les sections "musique et fiction" et "musique et diction" évaluent respectivement les descriptions de la musique dans la littérature et dans les écrits critiques sur la musique, tandis que les sections "musique du verbe" et "formes musicales, formes littéraires" sont consacrées aux occurrences où la musique intervient dans la littérature par le biais d'une influence formelle.

En utilisant un modèle sémiotique plus minimaliste, il me semble raisonnable de réduire ces classifications à une bipartition et de proposer que la musique peut apparaître soit au niveau du **contenu** d'une œuvre, par exemple lors de descriptions d'œuvres musicales, de l'effet provoqué par leur écoute, lors de mises en scène de musiciens, de compositeurs, ou de lieux de concerts; soit au niveau de sa **forme** lorsqu'il est possible d'y retrouver l'influence ou l'emprunt des techniques et des outils de l'art musical. Par contre, parmi la multitude des pratiques textuelles dans lesquelles la musique est intégrée, il faut reconnaître que

cette classification n'est pas exhaustive et qu'elle est minimaliste. Ces catégories, de plus, ne sont pas étanches dans la mesure où l'on peut retrouver la conjugaison, dans une œuvre, d'une présence musicale thématique et formelle; cependant, une classification en présence formelle et présence thématique est utile surtout pour faire ressortir la spécificité de la lecture d'une œuvre littéraire lorsqu'il s'agit de faire intervenir la musique comme modèle formel. Plutôt que de s'engager dans une taxinomie, à trois ou à quatre entrées, qui multiplie les problèmes, il est ici plus fructueux de simplifier celle-ci à un modèle (forme/contenu) qui a fait ses preuves dans les théories du signe et qui permet de mieux dégager, non pas comment les œuvres doivent être étiquetées, mais bien comment le lecteur active son interprétation.

Des exemples précis de ces deux types de présence musicale pourront faire ressortir les opérations à l'œuvre dans la lecture d'œuvres musico-littéraires et éclaircir ainsi les enjeux d'une lecture cherchant à établir une présence musicale formelle dans une œuvre littéraire. Pour anticiper un peu sur ce qui va suivre, on dira qu'au fond l'éclairage de cet article porte surtout sur ce que Scher appelle la structure musicale et ce qu'Escal traite dans l'interaction entre formes musicales et littéraires. Comme on le verra, ce qui rend possible cette attention du lecteur à un niveau formel ne peut être isolé par rapport au niveau thématique. Ce qui rend possible des gestes de lecture musico-littéraire comparative tient à la reconnaissance d'indices paratextuels ou textuels patents qui viennent informer la construction de la cohérence du texte, l'attribution de son champ référentiel, l'actualisation d'un contexte. D'un côté, il est question de traquer des analogies entre des formes musicales données et de rendre compte des conditions de possibilité de cette analogie, mais de l'autre, il s'agit d'interroger les conséquences esthétiques qui se retrouvent dans l'œuvre et dans l'acte d'interprétation. On a donc le souci de considérer des traits pertinents et structuraux qui appartiennent aux formes musicales qui font alors figures de procédé d'écriture mais aussi de décrire comment cela vient fonder une appréciation des œuvres. Mais revenons à la caractérisation de ces présences musicales afin de voir comment celles-ci se présentent dans les œuvres musico-littéraires.

Présences thématiques

Thématisée, la musique se manifeste dans le texte par la description des sensations, de la charge émotive qu'elle provoque, par une évocation de compositions et de compositeurs (réels ou imaginaires), par le prononcement de jugements et de réactions portant sur la musique. Étudier le thème de la musique dans une œuvre consiste à relever les descriptions qui servent à la caractériser et,

à partir de cette caractérisation, à établir son rôle dans l'œuvre.⁶ Ce fonctionnement, cependant, n'est pas toujours mis en évidence puisque les critiques ne reconnaissent pas le travail du lecteur dans son appréciation du contenu thématique. S'il est donc question de rassembler des éléments discursifs qui permettent d'attribuer une signification à l'objet musical évoqué dans le texte, de rendre apparente la signification de la thématique musicale dans l'œuvre littéraire, le thème de la musique devient une structure de contenu, non pas seulement des occurrences, mais bien un lieu où le lecteur peut privilégier certaines instances discursives, les rassembler pour former un tout cohérent et qui se constitue comme la thématique musicale de l'œuvre.

Jean-Louis Pautrot, dans *La Musique oubliée*, étudie la thématique musicale dans *A la recherche du temps perdu* de Proust, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, *L'Ecume des jours* de Boris Vian et *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras. Ses analyses visent à montrer comment la thématique musicale dans ces œuvres est investie d'expériences et de réactions affectives engendrées par la musique. En partant de l'idée que les références à la musique dans ces œuvres font preuve d'un apport de sens par le biais des pratiques textuelles de la métaphore et de la métonymie, il reconstitue la charge symbolique de cette présence musicale dans l'univers de l'auteur et de son œuvre. Selon lui, la musique entraîne un flot de projections métaphoriques et métonymiques qui contribuent à établir sa signification. Elle est comme une sorte de "bon" signifiant qui affecte, par sa seule mention, le lecteur et l'oblige d'une certaine façon à lire de manière flottante.

Dans les œuvres qu'il analyse, il relève que les musiques évoquées sont décrites comme ayant des qualités irréductibles au langage, elles deviennent symboles de l'ineffable, du non-dit et de l'inconscient. Comme l'indique Pautrot, la musique exerce une fascination sur ces écrivains justement parce qu'elle est altérité et permet de rendre compte d'expériences qui ne peuvent être captées par les mots. L'écrivain, en exploitant la symbolique musicale, lui confère ainsi un rôle privilégié. Elle est la manifestation d'un lieu intime et complexe. Il écrit :

Cette étude porte sur une période de la production romanesque dont le début marque, avec Proust, les difficultés de l'être aux prises avec l'étrangeté du réel. A mesure que le réel devient plus problématique, que le langage ne peut intégralement

en rendre compte, le reconstruire, que le discours ne coïncide plus ni avec le vécu, ni à plus forte raison avec le monde, il est logique que l'écrivain cherche à incorporer à sa parole des éléments hétérogènes comme la musique. Ceux-ci, tout en accusant les impossibilités de l'écriture, permettent aussi, de leur côté, d'approcher la complexité du réel avec des moyens différents, à partir d'autres régions de l'amalgame, c'est-à-dire qu'ils empruntent au réel commun entre auteur et lecteur des éléments susceptibles d'étirer les limites de l'œuvre. Ces romans interrogent avant tout le sujet. (228)

Interroger le sujet à travers la présence thématisée de la musique dans ces cas ferait appel à l'analyse d'une subjectivité, d'un monde possible que seule l'évocation de la musique, ayant un pouvoir sur les affects, permet d'englober. C'est la partie qui ouvre sur le tout.

La caractérisation de la musique dans le cas d'une présence musicale thématisée se fait à partir d'une analyse des passages portant sur la musique mais aussi s'effectue à partir d'une analyse du contexte mis en œuvre par cette présence, à savoir, une enquête biographique et historique permettant d'éclairer la perception de l'objet musical. De plus, lorsque la critique s'interroge sur le rôle privilégié de la musique dans une œuvre littéraire, il y a désormais recours, bien que dans une moindre mesure que dans le cas d'une présence musicale formelle, à la comparaison interartistique. Afin de pouvoir expliquer son attrait pour la littérature, soit, comme on vient de le voir, une présence capable de rendre compte de l'ineffable, il y a implicitement une comparaison pour faire valoir la spécificité de l'écoute et de l'objet musical par rapport au domaine littéraire. La musique, en raison de sa valeur artistique et aussi en raison de sa nature langagière et les problèmes que cela pose, est un lieu privilégié pour atteindre la dimension artistique et esthétique de l'œuvre. C'est comme si les problèmes évoqués par la signification musicale étaient une zone franche et qui permet de poser le problème de la signification esthétique, recoupant mais aussi débordant les bornes romanesques.

Ce genre d'interrogation thématique permet de voir comment la musique est présentée, caractérisée et perçue par son auteur et la façon dont un lecteur glane, à partir de données textuelles, une caractérisation de la musique. Par contre, il est possible de retrouver, en fonction des propriétés formelles qu'exploite la littérature, un autre type d'évocation musicale. Voyons maintenant comment celle-ci se manifeste.

6 Les conditions d'émergence d'un thème sont examinées par Claude Bremond, en particulier dans son article "Concept et thème." Bremond choisit, afin de définir la notion proéminente de thème, de s'en remettre à "l'opération intellectuelle d'extraction du thème" (416). Puisque le thème n'est pas une "unité factuelle, objectivement présente dans le texte" (421), il doit au lecteur sa reconnaissance, voire sa constitution, en tant qu'unité de contenu.

Présences formelles

Si une présence thématique de la musique est souvent une mise en scène d'une expérience, d'une sensibilité et d'un affect, si la musique peut être réceptacle de l'indicible, symbole où s'investit un questionnement du sujet, ou bien illustration d'un jugement esthétique, elle peut, en outre, se manifester dans une œuvre dès le moment où il y a imitation de ses moyens d'expression. A la différence d'une présence thématique, la présence formelle présente un problème d'identification car il s'agit surtout pour le lecteur d'être en mesure de reconnaître dans l'œuvre littéraire des **modalités** d'expression musicale. L'ouverture du lecteur sur les dispositifs musicaux du texte peut se faire désormais par la reconnaissance dans l'œuvre littéraire soit du potentiel sonore et rythmique du langage attribué à des qualités musicales soit d'une organisation du matériau littéraire correspondant à des formes ou à des techniques musicales. Déjà, à un premier niveau, cela suppose de la part du lecteur un plus grand travail interprétatif, un savoir technique aussi – serait-il minimal – de la musique. Ce travail est plus grand du simple fait que les occurrences dans le texte, à la différence d'une présence thématique, doivent pour être identifiées faire l'objet d'une comparaison interartielle, voire de l'établissement de lieux communs entre des modalités d'expression hétérogènes.

La musicalité du langage

L'exploitation des propriétés acoustiques et rythmiques de la langue est souvent comparée aux modalités expressives musicales surtout lorsque les qualités sonores du langage sont développées au point où elles suspendent la fonction référentielle des mots. La répétition, la versification, l'assonance et la dissonance de phonèmes, l'onomatopée, les refrains, les rythmes syllabiques ou syntaxiques fournissent une information auditive, et, sur ce plan, les lecteurs les rapprochent des pratiques musicales. Dans sa catégorie "la musique du verbe," Escal souligne justement que l'on parle de musicalité du langage lorsque ce sont les qualités sonores de celui-ci qui sont mises en valeur: "En effet, si on laisse le plan du contenu et qu'on passe au plan de la forme, on doit commencer par accorder à la langue (aux langues) des pouvoirs musicaux intrinsèques qu'il s'agit pour les poètes d'exalter notamment en libérant les mots de l'emprise du sens reçu" (8). Lorsque l'aspect du langage qui est privilégié est celui qu'on peut obtenir par l'exploitation d'une qualité sonore du langage, on peut dire que le langage rejoint la musique par le biais de ses moyens de signification. C'est le cas des poètes

symbolistes qui cultivent l'hermétisme du poème pour révéler le pouvoir expressif inhérent à la matérialité des mots. Lorsque Mallarmé remarque à propos de l'adaptation musicale de son poème "L'Après-midi d'un Faune" par Debussy qu'il croyait l'avoir déjà, lui-même, mis en musique (Escal 112), il est apparent que le poète assigne à son poème une valeur musicale aussi puissante que n'importe quelle adaptation musicale. En effet, comme l'a remarqué Julia Kristeva dans son étude de Mallarmé, les transgressions des conventions poétiques chez ce poète s'inspirent du musical:

Division du sens, de la proposition, du mot; perte de leur identité au profit d'un rythme, d'une musique, d'une mélodie — ainsi se dégage des écrits théoriques de Mallarmé, le principe conducteur de sa pratique. Qu'un tel travail découvre les lois inhérentes au fonctionnement de tout langage, Mallarmé le suppose et le souligne à maintes reprises. Il insiste sur le fait que cette 'science des lois linguistiques' est immanente au vers depuis toujours, mais qu'elle se manifeste plus encore, après Hugo, à travers la 'crise de vers'. Car en fait, la crise dont il s'agit se résume en la suppression des conventions métriques ou prosodiques, culturellement acceptées pour restructurer 'artificiellement' la pulvérisation de la signification, de la proposition, du mot; de sorte que désormais, ce sont les particularités potentielles immanentes à la langue et plus particulièrement au discours de chaque sujet, qui fonctionnent, sans artifice, pour articuler un nouveau dispositif signifiant cette dialectisation du théti que qui inaugure toute pratique textuelle. (212)

L'exploitation des qualités matérielles du langage, comme l'indique Kristeva, correspond, dans la pratique poétique de Mallarmé, à l'articulation d'un "nouveau dispositif signifiant." Bien que cette pratique repose sur des "lois inhérentes au fonctionnement de tout langage," elle est accentuée par "la pulvérisation de la signification, de la proposition, du mot." L'exploitation d'un dispositif signifiant formel invite une comparaison avec la musique, car, en autant que la fonction principale du langage serait propositionnelle, privilégier la composante sonore pour la rendre signifiante correspond aux dispositifs signifiants formels de la musique. Vouloir établir une présence musicale formelle dans le langage poétique requiert donc de comparer le langage à la musique et d'établir, entre ces deux systèmes signifiants hétérogènes, un champ commun, à savoir celui des rythmes et des sonorités. Ainsi, l'activation du contexte musical, dans la mesure où il y a réflexion sur les moyens d'expression de la musique et comparaison avec ceux du langage poétique, permet d'établir une "présence musicale" dans l'œuvre poétique. C'est revenir à un niveau où la musicalité est fondatrice de tout langage et il n'est d'ailleurs pas innocent que Kristeva utilise la notion de "chora" pour désigner ce stade ontologique du langage littéraire.

Les formes musicales

Outre les qualités acoustiques et rythmiques qu'elles ont en commun, la littérature et la musique sont des arts temporels et dynamiques qui permettent une organisation compositionnelle. C'est alors que les formes et les techniques musicales et littéraires peuvent être reconnues comme partageant des traits formels. Dans certaines œuvres littéraires, le lecteur est convié à effectuer ce rapprochement par la présence dans l'œuvre littéraire d'une référence explicite au domaine musical. Outre ce type d'indice, les lecteurs sont parfois motivés par des commentaires d'auteur recueillis, par exemple, dans des entretiens. Une référence explicite à la musique cependant n'est pas un *a priori* pour aborder la comparaison car celle-ci peut être entreprise dès le moment où est perçu, en fonction de particularités textuelles, un "air de famille," engageant ainsi la comparaison de deux domaines artistiques hétérogènes.

La mise en réseau du musical et du littéraire, dans une lecture comparative, incite la considération d'un contexte musical, soit les traits déterminant la spécificité d'une forme ou d'une technique musicale, et prépare la perception éventuelle de ces traits dans l'œuvre littéraire. La forme *thème et variations* qui est souvent évoquée dans les œuvres littéraires a donné lieu à des analyses comparatives. C. S. Brown, dans son étude intitulée "Theme and Variations as a Literary Form," la retrouve dans les *Variationen auf eine hölderlinische Ode* du poète autrichien Josef Weinheber. Publié en 1934, ce poème de 187 lignes présente dans un premier temps un thème initial avec la reproduction exacte de l'ode célèbre de Höderlin, "An die Parzen." Ensuite les variations de cette ode se constituent par des modifications de rythme et de rime avec un changement lexical et syntaxique minimal puis par des modifications plus élaborées de contenu et de ton. Outre cet exemple, Brown cite *The Ring and the Book* de Robert Browning, ouvrage dans lequel se déroule une enquête criminelle. Le premier des douze livres de cet ouvrage établit les faits du crime. Pour Brown, il constitue le "thème," un fonds thématique à partir duquel se greffent des variations entreprises dans les dix prochains livres. En effet, la suite de l'ouvrage comprend la présentation des circonstances et motivations du crime, reprises et modifiées en fonction des divers points de vue offerts par les témoignages et analyses des personnages. On retrouve ce même type de variation dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, roman dédié à Roland Barthes après sa mort, qui raconte, à travers les pensées de trente invités lors d'une représentation des *Variations Goldberg*, l'histoire d'un intellectuel célèbre qui avait cessé d'écrire, qui avait renoncé au jeu de la célébrité. Par ailleurs, la forme sonate aurait donné lieu elle aussi à des adaptations littéraires. Le dualisme bithématique

et la forme ternaire de la *sonate* seraient présents dans *El Acoso* (*Chasse à l'homme*) de Alejo Carpentier selon les dires de l'auteur.⁷ Dans *La Traversée du Pont des Arts* de Claude Roy, les références à la sonate pour piano opus 111 de Beethoven orientent de façon stratégique le recouvrement, dans le roman, d'une structure musicale.⁸ Les principes de composition de la *fugue*, soit la progression d'un thème et de ses imitations ainsi que le défi de la simultanéité que présente la technique contrapuntique ont été éprouvés dans *Todesfuge* (*Fugue de Mort*) de Paul Celan; "Dream Fugue" la troisième partie de *The English Mail Coach* de Thomas de Quincey; *Point Counter Point* d'Aldous Huxley;⁹ ou encore, comme on le verra plus loin, dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide.

Les lecteurs conviés à identifier des formes ou des techniques musicales dans des œuvres littéraires s'engagent sur une voie particulièrement difficile. Si la littérature a les moyens de décrire la musique et de l'exploiter en l'inscrivant comme thématique, si les qualités sonores et rythmiques du langage poétique s'identifient facilement et ont des pouvoirs musicaux intrinsèques, établir la présence de formes ou de techniques musicales dans des œuvres littéraires exige, de la part des lecteurs, un investissement tout particulier. L'art musical connaît et exploite des formes et des techniques par lesquelles la musique fonde sa spécificité. Cette spécificité des formes et des techniques musicales, rencontrée dans le cadre du discours romanesque, fait en sorte que les lecteurs entrent en plein dans le jeu de l'altérité, de l'hétérogénéité des domaines artistiques. Comment les lecteurs sont-ils capables de reconnaître dans une œuvre littéraire des éléments musicaux tout à fait inusités dans le domaine littéraire? C'est justement ces opérations, celles des lecteurs qui parviennent à établir la présence d'une forme ou d'une technique musicale dans une œuvre littéraire, qu'il est question ici de délimiter. Cette "présence musicale" ne peut être établie que lors de la lecture, moment où le lecteur choisit d'actualiser un contexte musical et de s'interroger sur les moyens d'effectuer des rapprochements entre l'œuvre et la forme musicale, c'est-à-dire quand il fait jouer tous les possibles interprétatifs offerts par la contextualisation de la musique et le type de référenciation qu'elle met en jeu. Dans la section suivante, donc, il est question d'examiner les diverses

7 Les propos de Carpentier sont recueillis dans "Confesiones sencillas de un escritor barroco" (publiées à La Havane dans la revue mensuelle *Cuba*, avril 1964).

8 Dans son article "Le Temps d'une sonate. La Traversée du Pont des Arts" de Claude Roy, P. Vandervelde a souligné les affinités entre le roman de Claude Roy (Paris: Gallimard, 1979) et la Sonate pour piano opus 111 de Beethoven.

9 Voir l'essai de J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique*.

approches auxquelles ont recours les lecteurs pour reconnaître des formes et des techniques musicales dans les œuvres littéraires.

2. Les approches

Dans la partie précédente, une distinction entre une présence thématique et une présence formelle de la musique dans l'œuvre littéraire a établi que la présence thématique est constituée par le regroupement de descriptions métaphoriques ou littérales et que la présence formelle exige la reconnaissance dans l'œuvre littéraire d'une imitation, adaptation ou transposition de techniques musicales. La présence formelle de la musique, pour qu'elle soit établie ou identifiée, requiert ainsi que le lecteur fasse intervenir un contexte extérieur, celui des modes d'expression de la musique afin de retrouver, dans les traits de l'œuvre littéraire, une présence musicale discursive. Afin d'éclaircir ma démarche et de la situer par rapport à ce qui vient d'être dit sur la conception thématique et formelle des œuvres musico-littéraires, il faudrait reconsidérer le statut de la présence musicale formelle en fonction de la tripartition proposée par Jean Molino, à savoir les niveaux poétique, immanent et esthétique, de façon à bien démontrer pourquoi celle-ci est privilégiée. Il sera donc question ici de développer la présence musicale selon sa nature de modèle formel mais en tant que celui-ci est organisé par un lecteur donné, en fonction de l'usage d'un contexte qui vient former et informer sa lecture. Un examen des assises interprétatives sur lesquelles sont fondées les analyses de la musique comme présence formelle permet de déterminer les opérations à l'œuvre lors d'une mise en rapport d'une forme ou d'une technique musicale et d'un texte littéraire. Cet examen révèle également que l'intervention du lecteur dans ce genre d'investigation ne peut être négligée puisqu'il s'agit d'activer un contexte musical qui permet de reconnaître les propriétés d'une forme musicale dans des œuvres littéraires.

L'approche poétique

Le niveau poétique suppose une approche du texte, mais aussi de l'élément musical, qui privilégie le contexte de production de l'œuvre au détriment de son niveau immanent et de son niveau esthétique. L'approche poétique est fondée sur le postulat que les conditions de production de l'œuvre permettent d'isoler les intentions de l'auteur et ainsi d'établir, entre le texte et les intentions auctoriales, une assise interprétative. Dans le cadre du sujet qui nous préoccupe, cette démarche s'est traditionnellement penchée sur les relations qu'un écrivain pouvait entretenir avec la musique, à savoir ses goûts pour certaines musiques,

les musiciens qu'il avait côtoyés, sa bibliothèque musicale d'une certaine façon. L'établissement d'une influence de la musique sur l'écrivain justifie, pour un lecteur qui s'engage sur cette voie, une certaine correspondance entre le domaine musical et l'œuvre littéraire. Mais, comme le souligne J. Molino, "l'interprète serait alors réduit aux cheminements incertains d'une empathie qui devrait lui assurer la coïncidence avec une autre conscience" (24). Si cette approche est maintenant déuète et remonte, selon la formulation de Molino, au "psychologisme régnant à la fin du siècle dernier" (24), elle pose un danger particulier pour l'analyse des œuvres qui manifestement semblent promettre, par des allusions textuelles ou des commentaires paratextuels de l'auteur, la présence d'une structure musicale dans un texte. Ayant pris en considération de tels indices, les lecteurs peuvent vite (trop vite) conclure à l'existence d'une correspondance avec une forme musicale, comme s'il y avait une nécessaire homologie, une inévitable "sympathie." Le risque de vouloir imposer à l'œuvre une présence musicale basée sur les intentions et les savoirs de l'auteur sans pour autant se livrer à la vérification d'une telle interprétation sur l'œuvre en question ne peut, de façon légitime, justifier le recours à un modèle musical pour l'analyse de l'œuvre.¹⁰

Il faut reconnaître toutefois que les données biographiques, historiques et musicologiques jouent un rôle important dans l'activation d'un contexte musical, mais l'analyse doit se faire en toute prudence et être localisée là où elle apparaît, soit dans la mise en contexte qui fait partie des savoirs du lecteur. Néanmoins, l'approche poétique restera essentiellement en périphérie de l'œuvre à moins que ces données ne fassent l'objet d'une vérification quant à leur pertinence pour l'œuvre en question. Une certaine méfiance doit par conséquent être pratiquée en ce qui concerne l'analyse des termes et des allusions musicales en littérature qui n'ont, très souvent, qu'une valeur ornementale ou une vague ressemblance avec l'usage des mêmes termes en contexte musical, même s'ils semblent indiquer au lecteur une intention auctoriale et une pertinence musicale. Pour en donner

10

Par exemple, l'article de Elinor S. Miller "Critical Commentary II: Butor's *Quadruple Fond as Serial Music*" est typique d'une telle application forcée. A partir de vagues allusions émises par Butor et de la mention de compositeurs sériels dans le texte, Miller entreprend une division du texte en douze parties qui correspondraient aux douze sons de la gamme chromatique. Il est difficile de voir cependant comment cette division éclaircisse le sens de l'œuvre et Miller elle-même avoue que cette division "is clearly arbitrary and different readers might distinguish these differently" (204). Si la division est purement arbitraire, comment alors convaincre les lecteurs qu'il s'agit bien d'une influence de la musique sérieuse et non pas d'un procédé à attribuer de manière plus globale à la littérature d'avant-garde?

ce domaine s'insurgent contre le dilettantisme dont fait souvent preuve l'étude des rapports interartiels et émettent de sévères mises en garde. Elles se résument de la façon suivante. Si l'objet d'étude est principalement le texte littéraire, les critiques, lorsqu'il s'agit d'y incorporer une réflexion sur la musique, doivent respecter la spécificité des définitions musicales. Déjà, lorsque C. S. Brown, en 1948, se penche sur des termes tels que *leitmotiv*, *harmonie* ou *contrepoint* qui ont un usage courant en littérature, il en remarque les emplois abusifs et insiste sur la rigueur et la circonspection avec lesquelles il faut aborder le traitement de ces notions dans le champ des études musico-littéraires:

There are certain words which must be carefully watched in any discussion of this nature, and *harmony* is one of them. The word has a long and honorable history as it is sometimes applied to poetry, and if this sense be clearly understood there can be no harm in referring to the 'harmony' or 'harmonies' of a poet's versification. The great danger lies in the ease with which unconscious puns are made: if poems can be said to have harmony and the same statement can be made about musical compositions, there is more than a remote danger of uncritically jumping to the conclusion that poetry and music have harmony as one of their common attributes. The fact is that when we speak of harmony in poetry we refer only to general pleasantness of sound, whereas when we apply the term musically we refer to the pitch-relationships of simultaneously produced tones. (*Music and Literature* 39)

Une comparaison fondée sur des termes trop généraux ou inexacts rend nulle toute tentative de rapprochement du domaine musical et littéraire. Un préalable à toute étude musico-littéraire est donc la rigueur et la compétence musicale du critique. Ces conditions et précautions assurent que la spécificité de chaque domaine soit respectée.

Dans l'approche immanente, cependant, il reste le problème de la reconnaissance des *traces* d'une forme ou d'une technique musicales dans un texte littéraire. Steven P. Scher souligne que les critiques doivent se rappeler que les rapprochements entre musique et littérature ne peuvent se faire que sur le plan de l'analogie et non pas de l'identité: "No matter how similar literature and music may appear on occasion, they are only analogous, never identical" (226). La conséquence de la remarque de Scher est qu'en énonçant des correspondances entre les deux pratiques, les critiques ne doivent pas oublier la problématique inhérente à la comparaison de domaines artistiques hétérogènes. En effet, dans la recherche de correspondances, la spécificité de chaque domaine est souvent passée sous silence. Cette démarche impute des traits musicaux à un texte sans rendre compte du fait que c'est en effet le lecteur qui effectue les rapprochements, qui parvient à reconnaître des traits musicaux dans le matériau discursif. Or, tout

un exemple, le titre du poème *Symphonie en blanc majeur* de Théophile Gautier peut bien suggérer au lecteur que l'auteur avait l'intention d'évoquer la symphonie par des moyens poétiques, cependant lors d'une analyse rigoureuse, le poème supporte mal une comparaison avec ce qui est strictement une symphonie (Brown, *Music and Literature* 163). Le parcours du texte au musical n'est en effet pas automatique. D'ailleurs, comme le souligne F. Escal à propos des titres musicaux de romans: "Il faut se méfier de titres trop prometteurs, où la précision apparente du terme employé peut faire illusion. Il convient pourtant de se demander, textes à l'appui, si la musique peut intervenir dans la littérature comme formant, schème compositionnel" (9).

Il demeure cependant que, dans le cadre étroit de l'approche poétique, au niveau biographique ou historiographique, certaines informations sont utiles pour établir le contexte d'une sensibilité qui est, elle-même, associée à une mentalité collective, un *Zeitgeist*. Mais pour des raisons évidentes, l'analyse du contexte de production de l'œuvre doit se faire dans le but d'éclairer l'œuvre. Ainsi, la faiblesse d'ouvrages qui se limitent à une telle approche est surtout de circonscrire l'analyse à la personnalité et à la vie de l'auteur et de négliger par conséquent l'interface entre texte et musique.

L'approche immanente

L'approche immanente, elle, privilégie l'analyse des configurations textuelles de l'œuvre et le repérage des traces matérielles d'une présence musicale dans celle-ci. Il ne s'agit plus de prendre pour acquis qu'une étude des sources de l'auteur ou de sa relation particulière avec la musique pourra désormais rendre compte du rapport d'une œuvre littéraire avec une forme musicale. Plutôt, dans la perspective d'une vérification empirique, il s'agit d'analyser la manifestation de phénomènes musicaux dans le texte. Les intentions de l'auteur, le contexte biographique ainsi que la réception de l'œuvre et le rôle du lecteur sont donc mis entre parenthèses afin d'analyser les *traces musicales* dans le texte. Dans cette confrontation du musical et du texte littéraire, les critiques entreprennent l'analyse du matériau textuel qui se prête à une interprétation musicale. En prenant comme point de départ des œuvres qui sollicitent l'apport d'un domaine artistique extérieur et hétérogène, les critiques peuvent ainsi fonder leurs analyses de la musique dans l'œuvre littéraire sur des occurrences textuelles et étudier les phénomènes d'interaction par le biais de ces œuvres.

L'analyse immanente d'une œuvre littéraire où il est question de reconnaître une forme ou une technique musicales a donné lieu à d'importantes mises au point méthodologiques. Les chercheurs œuvrant spécifiquement dans

l'intérêt d'une étude interartielle réside dans le jeu de la ressemblance et de la différence, c'est-à-dire dans la reconnaissance d'une similarité malgré l'écart qu'il y a à franchir entre des domaines artistiques hétérogènes. Ne présenter qu'un côté de la médaille (la ressemblance), c'est non seulement appauvrir l'analyse, on peut aussi se demander si les critiques ne sont pas dupes d'un mythe de l'identité. La démarche analogique est souvent critiquée de cette façon. Par exemple, J.-L. Pautrot écrit que : "En dépit des dénégations de Scher, on peut se demander si la démarche analogique ne masque pas le mythe de l'identité, de l'un voulant se faire le même que l'autre, mythe tendanciel qui n'apparaît pas, même pour un Mallarmé, comme la seule dynamique 'musicale' de l'écriture" (15).

Il faut donc reconnaître que l'identification d'une forme ou d'une technique musicales dans une œuvre littéraire dépend d'un transfert métaphorique ou analogique et que ce transfert est autant une régie des différences qu'une régie des similarités. La trace musicale s'identifie toujours en fonction d'un tel travail et n'est jamais une mention directe, posée en soi. J.-L. Cupers le souligne lorsqu'il défend les comparaisons entreprises dans son analyse de l'œuvre de Aldous Huxley. En effet, le recours à l'analogie interartielle risque toujours de froisser quelques esprits puisque la présence musicale formelle n'est jamais une présence littéraire dans un texte. Cupers écrit :

Dans l'entreprise musico-littéraire huxleyenne, il ne s'agit en aucune façon de faire entrer le texte dans des moules musicaux préexistants mais, tout au contraire, d'élaborer par tous les moyens possibles, une structure textuelle, telle qu'elle simule la forme musicale. Il va de soi que cette simulation ne figurera jamais une sonate ou une fugue à proprement parler, qui sont des formes musicales, non des formes littéraires. Il s'agit donc non de loger, comme à l'avance, une structure dissemblable à l'intérieur d'un modèle préconçu, comme si cela allait de soi, mais au contraire de créer de toutes pièces une analogie de comportement et de fonctionnement. L'erreur commune consiste à ne pas voir que, même là où un écrivain, consciemment ou inconsciemment, (re)constitue, à l'intérieur de son art propre, des modules formels plus ou moins semblables à ceux de l'art frère inspirateur, il y a métaphore. La fugue étant une fois pour toutes une forme musicale, non une forme littéraire, il y a donc toujours, de toute évidence, mouvement métaphorique, même dans la transposition authentique où les traces inspiratrices sont visibles. (*Enterpe et Harpocrate* 77-78)

La plupart des spécialistes qui font autorité en la matière s'accordent sur le fait que, lorsqu'il est question de revendiquer la présence d'une forme ou d'une technique musicale dans une œuvre littéraire, il s'agit plutôt d'établir une analogie, de reconnaître la transposition de traits musicaux par des moyens littéraires, plutôt que de voir dans l'œuvre littéraire la présence réelle d'une forme ou d'une technique musicale. Il s'avère cependant que les stratégies

interprétatives qui permettent la reconnaissance de ces transpositions ont rarement été interrogées. Cela tient probablement au fait qu'un lecteur spécialiste ne veut pas reconnaître son acte de lecture, étant plus intéressé à montrer l'évidence "objective" de la forme qu'il déploie. Mais, lorsque les lecteurs sont conviés à considérer la nature des formes et des techniques musicales et leur adaptation littéraire, ils doivent effectivement s'interroger sur la possibilité d'une transposition d'un domaine artistique à un autre. Comment appréhender ces techniques et ces structures lorsqu'elles sont intégrées dans le discours littéraire? La représentation littéraire d'une forme ou d'une technique demande, en effet, que les lecteurs et les critiques entreprennent des opérations de transfert métaphoriques ou analogiques. Reconnaître une forme musicale dépend en premier lieu d'une connaissance technique des propriétés musicales; ensuite le lecteur doit établir la possibilité d'un transfert de ces propriétés dans le domaine littéraire. La présence musicale formelle est ainsi précaire à cause du fait que les propriétés musicales qui sont reconnues le sont à travers des moyens qui sont hétérogènes et conséquemment métaphoriques à l'art musical.

L'approche esthétique

Afin d'interroger la représentation littéraire de formes et de techniques musicales, il faudrait déplacer les perspectives poétiques et immanentes pour considérer le texte musico-littéraire non pas comme objet signifiant immanent, ou fruit d'une conscience et d'une intention externe à l'œuvre, mais plutôt, du fait même que le musical se présente au lecteur de façon métaphorique, comme objet construit par les lecteurs qui activent un contexte musical afin de recouvrir cette adaptation. J.-L. Cupers a reconnu ceci lorsqu'il compare la lecture d'une œuvre musico-littéraire au récit policier :

L'œuvre musico-littéraire, pour prendre le cas du seul récit, se présente, somme toute, comme une œuvre policière, c'est-à-dire un récit qui se déploie en filigrane d'une histoire absente, celle de la sonate, celle de la fugue, celle du rondo qui ont fourni le modèle. Le charme particulier qui se dégage de telles confrontations, toujours ambigu dans la mesure où le lecteur doit pouvoir élucider les traces d'une double appartenance, sans que pour autant le récit caché – la forme musicale – se fasse ou trop ésoérique ou trop obvie, est bien celui d'une étrange présence-absence de l'art frère. (62)¹¹

Cupers indique que cette réflexion s'est élaborée à partir d'une communication de Claudia Stanger, "Literary and Musical Structuralism: An Approach to Interdisciplinary Criticism" livrée lors de la IXe rencontre de littérature comparée à Innsbruck et publiée dans les *Actes du*

Du fait que le texte en lui-même n'est pas une fugue, une sonate ou une autre forme musicale, les conséquences pragmatiques de cet acte de lecture ou de ce geste interprétatif sont que le lecteur ne peut reconnaître les traces d'une forme musicale sans faire intervenir dans sa lecture un contexte musical polymorphe (par exemple les traits particuliers de la fugue, de la sonate) qu'il interroge et des opérations de transfert interartistiques où les traits de la forme musicale sont assimilés à des éléments textuels. En effet, ce n'est qu'en évoquant ce contexte externe et hétérogène au texte qu'un travail interprétatif peut mener à la reconnaissance d'éléments musicaux dans le texte. Les lecteurs doivent donc établir une association entre les traits de l'objet musical et le texte en construisant un lien de ressemblance entre une articulation discursive et des formes et des techniques musicales. Les remarques de J.-L. Cupers font écho à ceci lorsqu'il écrit:

Il est certain que le texte, précisément en tant que texte musico-littéraire, ne peut s'engendrer, dans l'imagination de son lecteur, que via le recours au modèle musical inspirateur. Or il s'agit bien, [...], à la fois de créer du nouveau et de tabler sur du pré-supposé connu. Il faut tout à la fois construire une association et miser sur elle. Des interprétations suscitées dès lors dans l'art littéraire même par cette étrange présence-absence de l'art frère s'ensuit, dans le chef du lecteur, une sorte de réinterprétation mentale indispensable. En effet, dans la mesure justement où l'œuvre musico-littéraire s'efforce d'évoquer quelque chose qui ne peut pas se manifester tout à fait, l'interprétation de la nouvelle apparence sensible ne peut intervenir que pour autant que le lecteur récrive, en quelque sorte mentalement, ce qu'il lit en fonction du modèle absent. Ce dernier n'est rendu présent que par le biais d'un ensemble d'analogies provoquées par l'usage de stratagèmes et de structures plus ou moins inusités dans l'art littéraire et qui ont précisément pour but de lancer un pont métonymique entre les deux arts. (*Euterpe et Harpocrate* 83)

En considérant donc les stratégies interprétatives qui relèvent d'un texte lu en fonction d'un modèle musical, les opérations de lecture peuvent être résumées de la façon suivante. Le contexte musical est activé par le lecteur et est interrogé,

IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Stanger, en effet, aborde la question du rôle du lecteur lorsqu'elle affirme que les études musico-littéraires doivent reconnaître l'importance du "signe interdisciplinaire" qui regroupe la musique et la littérature. Elle écrit: "Lurking behind the literary text that employs music is the presence of a permanently hidden code, of non-present sound" (226) et elle conclut que: "the reader can only re-write the text as it should have been according to the musical model, and uncover possible interpretations by discovering the gaps in the presence/absence of music" (227).

dirigeant ou structurant l'interprétation du texte. Ce travail relève de l'analogie dans le sens où un rapport de ressemblance est établi entre des éléments provenant de domaines hétérogènes. Lorsqu'il s'agit d'une analogie entre musique et littérature, la spécificité des techniques et des formes musicales joue un rôle structurant car il s'agit d'établir des équivalences entre deux systèmes significatifs, ce qui augmente le degré de travail et de complexité qui est demandé au lecteur.

L'approche esthétique n'a pas encore d'histoire au sein de la tradition des études musico-littéraires. Pourtant, la perspective du lecteur est implicite dans toute étude qui cherche à rendre compte de la représentation de l'objet musical dans l'œuvre littéraire. En effet, les études critiques entreprenant de relever une forme musicale dans une œuvre littéraire sont elles-mêmes des exemples de lecture en quête du modèle musical évoqué mais absent ou *transposé*. Il devient donc incontournable de fonder l'analyse des œuvres musico-littéraires sur une approche esthétique. Afin de montrer le bien-fondé de ce pré-supposé — toute analyse d'une œuvre musico-littéraire repose sur un acte de lecture¹² et comporte des opérations de lecture de type analogique, considérons maintenant le travail d'un critique qui a pris la fugue comme modèle formel, mais faisons ressortir ce qui, dans sa démarche, appartient au lecteur.

3. Une analogie musico-littéraire

Dans *Contrepoints: musique et littérature* de Françoise Escal, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide fait l'objet d'une analyse comparative. Escal identifie, dans le roman, les traits d'une forme musicale, soit certains éléments constitutifs et un plan d'ensemble qui s'inspirent de la fugue. Le roman célèbre de Gide, paru en 1925, a déjà donné lieu à de nombreuses enquêtes cherchant à restituer sa portée musicale.¹³ L'étude d'Escal peut être considérée comme exemplaire en vue de la rigueur et de l'exacritude auxquelles sont soumises les analyses musicales et littéraires. Sa clarté facilite d'autant plus la présente démarche où il est question

12 On doit dire ici que cela n'est pas propre à l'analyse des œuvres musico-littéraires, bien que celles-ci fournissent certaines opérations et stratégies particulières, puisque tout texte pour qu'il existe suppose un acte de parole ou de lecture.

13 Retenons, parmi ces études critiques, l'essai de Guy Michaud, *L'œuvre et ses techniques*, (Nizet, 1957). Une partie importante de l'ouvrage de Michaud est consacrée à l'application du modèle de la fugue au roman de Gide. Voir en particulier le chapitre "L'art de la fugue" pp. 164-172.

de retracer les étapes qui mènent, dans cette étude comparative, au recouvrement et à l'élucidation de la fugue dans le roman de Gide.

En premier lieu, des indications biographiques et textuelles relevées ont le rôle de préciser les préoccupations esthétiques de Gide et de faire valoir son intérêt pour la musique. Cette étape préliminaire, l'établissement d'une référence à la musique, est un procédé qui appartient à une démarche poétique. Elle a ici une fonction stratégique dans la mesure où il y a mise en place ou activation d'un contexte musical comme possibilité interprétative. Escal met en évidence tout d'abord le fait que Gide est aux prises avec une question fondamentale, à savoir la problématique de la représentation. L'auteur des *Faux-Monnayeurs* "a l'imagination formelle" indique Escal. Pour Gide, il n'est pas question de reproduire le réel mais plutôt de "jouer avec le possible narratif" (168). Cet intérêt manifeste de Gide pour les possibilités d'expression de la forme romanesque permet de constituer, pour l'analyse qui va suivre, l'importance de la composition formelle du roman. Ensuite, diverses informations et citations sont rassemblées, à partir du *Journal* de Gide et de son *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui soulignent la passion musicale de Gide et l'inspiration que lui fournissent certaines formes musicales. Par exemple, son journal indique qu'en décembre 1921, lorsqu'il achève les trente premières pages de son roman, Gide travaille au piano *L'Art de la fugue* de Bach (*Journal* 705-6; Escal 170). En ce qui concerne son travail sur *Les Faux-Monnayeurs*, Gide se réclame de techniques compositionnelles. Il écrit, dès la première page du *Journal des Faux-Monnayeurs*: "Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et à imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro" (*JFM* 11; Escal 171); Ce "comme un musicien" de Gide est utilisé par Escal comme une orientation, une "instruction", qui justifie l'analogie qu'elle va mettre en place. En outre, en reprenant une des entrées du *Journal* de l'écrivain, Escal souligne que Gide concevait la composition de son roman en termes musicaux et en particulier que la fugue était un modèle privilégié:

Nombre d'idées sont abandonnées presque sitôt lancées, dont il me semble que j'aurais pu tirer meilleur parti. Celles principalement, exprimées dans le *Journal d'Edouard*; il serait bon de les faire reparaitre dans la seconde partie. Il serait dès lors d'autant plus étonnant de les avoir perdues de vue, quelques temps – comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach. (*Journal* 790; Escal 170-1)

Gide, dans cette citation, établit lui-même un lien entre une "idée" exprimée dans le roman et un motif musical — le traitement romanesque des idées devient lié à l'abandon et la reprise de motifs dans une fugue. A cette citation renvoyant à la fugue, une référence à *L'Art de la fugue* dans le roman participe de façon

importante à la fondation du rapport musico-littéraire. Edouard, le protagoniste-écrivain qui réfléchit sur le roman qu'il écrit et qui devra s'intituler 'Les Faux-Monnayeurs', affirme que: "Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose qui serait comme *L'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature..." (*Les Faux-Monnayeurs* 243; Escal 171). Ce renvoi textuel en conjonction avec l'intérêt pour l'art musical manifeste dans les écrits autobiographiques de Gide conduit la lectrice à mettre en place un certain modèle, en l'occurrence ici celui de la fugue, qu'elle va mettre à l'épreuve dans son analyse des *Faux-Monnayeurs*. Ainsi, la contextualisation entreprise au début de l'analyse légitime une sortie du texte, soit la considération de la pertinence d'une forme musicale pour le roman et l'interrogation des rapports possibles entre la fugue et le roman.

Si les renvois à des techniques de composition musicale et à *L'Art de la fugue* ont l'effet d'orienter la lecture vers un contexte artistique hétérogène, ils ne précèdent pas cependant les traits que partagent le roman et la fugue. Il incombe donc à Escal d'établir des liens entre deux entités dont les systèmes sémiotiques reposent sur des conventions divergentes mais qui pourraient se rejoindre sur un plan conceptuel. Ce travail de mise en rapport donne lieu à une activité comparative, soit la construction de lieux intermédiaires sur lesquels repose l'établissement d'une analogie. Puisque la fugue n'est bien entendu pas présente littéralement dans le texte, elle doit être construite, récupérée tout d'abord par le recours à un savoir musical technique et ensuite par la sélection de traits narratifs qui s'apparentent aux particularités musicales de la fugue. Escal entend ainsi de tisser des liens entre la fugue et le roman en retrouvant des lieux de convergences qui englobent les principes de composition d'une fugue et l'organisation formelle du roman. Voici donc en résumé la façon dont elle établit les similitudes et expose la forme musicale de la fugue dans le roman.

La dialectique réalité/représentation dans laquelle s'engage Gide se manifeste, selon Escal, par un double sujet romanesque, ou plus précisément un dédoublement établi par l'alternance du journal d'Edouard et de l'histoire qui se déroule autour de lui. C'est dans le discours d'Edouard, porte-parole de Gide, que ces préoccupations d'écrivain sont livrées explicitement: "J'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire" (*Les Faux-Monnayeurs* 239; Escal 170). Si le thème central du roman est la lutte, la rivalité entre l'art du romancier et la réalité (qui se rattache, incidemment, aux thèmes de la sincérité et du faux/de la simulation en art dans le roman), Escal y voit une adaptation littéraire de la technique du contrepoint. Le traitement romanesque de cette double matière, selon elle, est effectué par une

alternance du journal d'Edouard, genre de récit métadiégétique, discours théorique qui se distingue de l'histoire des faux-monnaieurs présentée par un narrateur extradiégétique. Cette alternance est apparentée dans la lecture d'Escal à l'effet de contraste provoqué par des voix mélodiques distinctes jouées en contrepoint. Puisque la littérature n'a pas ces moyens à sa disposition, le jeu vertical de la superposition des voix mélodiques est absent, remarque Escal, cependant elle retrouve un effet de contrepoint dans le roman qui se manifeste par une alternance entre le discours impersonnel et la narration à la première personne dans le journal d'Edouard. Cette alternance sacrifie la superposition verticale des lignes mélodiques mais, par contre, maintient l'effet d'opposition. La comparaison musico-littéraire est ainsi entreprise tout d'abord en tenant compte des différences dont relèvent chaque pratique artistique — la juxtaposition ou l'alternance narrative et la superposition de lignes musicales ne pouvant être identiques — mais les conjugue en mettant en avant un effet de contraste, d'altérité. La différence interartuelle est ainsi dépassée, mise en marge, pour privilégier, par une opération d'abstraction, l'idée du contrepoint, à savoir celle des rapports, des intervalles qui s'installent lorsqu'il y a superposition de lignes mélodiques.

Par ailleurs, le mode d'exposition des différentes intrigues qui se déroulent à l'intérieur du récit narré à la troisième personne: l'histoire de Bernard, sa liaison avec Edouard, avec Olivier, avec Laura dont il tombe amoureux; la bande d'enfants dévoyés qu'on suspecte de faussaires; le Comte de Passavant etc. incite Escal à évoquer "un traitement en style fugué" (170). Elle organise les nombreux thèmes du roman selon une disposition qui reprend les éléments constitutifs de la fugue: sujet, réponse et contre-sujet. Le sujet, représentant une "unité de contenu" dont résulte "l'unité de l'œuvre" (171), serait celui de la fausse-monnaie et la bande d'adolescents autour desquels tourne le scandale. Le contre-sujet, qui dans la fugue "est différent du sujet, par le rythme et par le contour mélodique" (172), s'établit dans le personnage de Bernard dont le départ de la maison familiale marque un acte de défiance contre l'hypocrisie bourgeoise. Ensuite, la "réponse" au sujet fugal en est "l'imitation sous une forme modifiée" (172). La "réponse" au thème de la fausse-monnaie est le thème de la fausse-monnaie morale et qui se retrouve dans les personnages de Vincent, de Strouvilhou et de Passavant. Ainsi, tout au long du roman, les thèmes des faux-monnaieurs et des chercheurs de vraie monnaie vont se dérouler, "par un montage alternatif serré, rapproché, [qui] crée un effet de polyphonie" (171). Les différentes intrigues se succèdent, apparaissent et disparaissent. "L'impression est celle de 'voix' qui se poursuivent" (174) écrit Escal. Ce découpage diégétique évoque un jeu de chasse et donne au récit une "focalisation variable" où il y a combinaison de "plusieurs

intrigues parallèles toutes d'importance égale, comme les lignes mélodiques d'une fugue" (177).

Enfin, sur un plan d'ensemble, Escal retrouve une organisation romanesque qui ressemble à celle de la fugue: "[...] au niveau des grandes unités narratives, les trois parties du roman empruntent quelque chose respectivement à l'*exposition*, la *grande pédale de repos* et la *strette* d'une fugue" (177). Dans son analyse, Escal établit une première partie dramatique dans les huit premiers chapitres. Ensuite, elle souligne, dans la partie médiane du roman de Gide, aux pages 235-246, une action suspendue où s'élabore une discussion sur le roman d'Edouard: "un moment de repos, propre aux confidences et à la réflexion, quelque chose comme une grande pédale de dominante dans une fugue" (174). Pour elle, cette partie fait office de "point d'orgue" et va permettre à l'action, par la suite, de reprendre son élan. Enfin, dans la troisième et dernière partie du roman, les entrées des personnages accélèrent leur rythme de succession, se resserrent jusqu'au banquet des Argonautes, "moment où vrais et faux-monnaieurs s'opposent" (176) ce qui évoque, pour elle, la strette d'une fugue.¹⁴ La similitude établie par Escal est ainsi fondée sur un rythme de déroulement où la fréquence des entrées et sorties des personnages s'apparente à l'entrée et la sortie des lignes mélodiques. Le lien intermédiaire qui permet la comparaison est donc constitué par l'établissement d'une communalité qui consiste en l'abstraction d'un principe, celui d'un rythme d'alternance, et son application à deux formes artistiques hétérogènes.

L'analyse d'Escal isole, pour résumer, une alternance entre le récit à la troisième personne et celui du journal d'Edouard ainsi qu'une alternance entre les différentes intrigues présentes dans le roman. De plus, le rythme fluctuant de cette alternance, sur l'ensemble du roman, permet à cette lectrice de le diviser en trois parties. Pour elle, cela évoque certains principes de composition d'une fugue, soit l'entrée et la sortie des lignes mélodiques et la division ternaire de la fugue établie par le rythme d'échange des voix. Si ce sont les références textuelles

14

Escal écrit à la page 176 de son essai: "Toute cette dernière partie, caractérisée par la succession serrée des entrées, veut évidemment évoquer la strette d'une fugue." (je souligne). L'attitude reflétée dans la formulation "veut évidemment évoquer" est bien entendu une anthropomorphisation du texte. Par ailleurs, cette remarque est symptomatique d'une analyse qui ne reconnaît pas son acte d'interprétation, acte où la lectrice construit une analogie entre une instance textuelle et ce qui est proprement une strette. L'évocation de la strette n'est pas une évocation textuelle. Elle est le résultat plutôt d'une activité comparative interartuelle où le texte est placé dans un contexte musical, la musique devenant le fonds qui rend possible l'organisation romanesque. Évidemment, pour Escal, cette structure est "objective" et n'est pas l'œuvre de sa lecture. Elle ne semble pas fonctionner comme l'élucidation d'une analogie, avec ce que cela implique, qu'elle aurait, en tant que lectrice, aménagée.

et paratextuelles à l'art musical qui légitiment dans cette analyse la mise en rapport du roman et de la fugue, Escal souligne elle-même que "*Les Faux-Monnayeurs* ne sont pourtant pas une fugue, tant s'en faut. Ils n'ont ni la complexité, ni la densité, ni la rigueur de cette forme musicale" (176). Pour elle, cela provient du fait que la littérature ne peut avoir d'équivalent pour des techniques spécifiquement musicaux: "Le langage littéraire, nous l'avons dit, ne connaît pas la conduite simultanée des voix, il ne peut dire les choses que les uns à la suite des autres" (176). Cette observation, admettons-le, a son évidence mais elle esquisse la problématique qui sous-tend les analyses musico-littéraires, soit la possibilité de retrouver, dans l'œuvre littéraire, des traits musicaux qui constituent l'œuvre en tant qu'œuvre musico-littéraire. Si la fugue dans le roman n'est pas une présence musicale concrète, elle est saisie, en suivant la perspective d'une approche esthétique, par le biais d'une activité analytique et comparative, une lecture qui exploite l'analogie entre fugue et roman. On a vu que l'analogie musico-littéraire nécessite le recours à un savoir musical et l'établissement d'une communalité entre deux formes artistiques hétérogènes. Le travail de la lectrice ne peut être ignoré car celle-ci est aux prises avec un texte littéraire dont la présence musicale n'est pas évidente, dont les liens avec la musique ne sont pas explicites. Son travail en est un de spéculation où le modèle choisi et l'œuvre littéraire sont confrontés l'un à l'autre par une activité critique qui sélectionne certains traits comme étant analogues.

Il reste, avant de conclure, deux points importants à considérer, soit l'utilité et les conséquences d'une lecture comparative. L'analogie musico-littéraire n'est pas une fin en soi, elle a le but non seulement d'établir un lien interartiel mais de montrer que l'œuvre lue à la lumière du modèle musical sera mieux comprise. Établir un rapport entre les principes de composition d'une fugue et la structure des *Faux-Monnayeurs* a permis d'expliquer, pour reprendre les mots de J.-L. Cupers, "l'usage de stratagèmes et de structures plus ou moins inusités dans l'art littéraire" (*Euterpe et Harpocrate* 83). Ainsi, le découpage et l'agencement thématique du roman de Gide sont expliqués en ayant recours à un fonctionnement qui est courant dans l'art musical. La fugue ainsi devient rentable heuristiquement en tant qu'instance interprétative. Par ailleurs, il faut considérer que le recours au modèle de la fugue éclaire l'œuvre d'une certaine manière. L'activité comparative a donc ses conséquences dans la mesure où elle structure l'interprétation de l'œuvre. Lorsqu'une lecture choisit de privilégier et d'élucider une métaphore, un modèle particulier, il y a orientation, structuration de la perception du lecteur. Pour reprendre l'exemple de l'analyse des *Faux-Monnayeurs*, la lecture est orientée vers ce qui, dans la fugue, sont les traits principaux de sa composition.

Pour conclure, l'examen des opérations relatives à la lecture musico-littéraire comparative dont il a été question ici s'est voulue une exploration de la situation dynamique dans laquelle les lecteurs placent l'objet littéraire. Cet objet est, dans la lecture littéraire, le lieu à partir duquel s'élaborent les interprétations. Afin de délimiter les opérations propres à l'acte de comparaison interartielle, il a d'abord été nécessaire de distinguer entre une présence musicale thématique et une présence musicale formelle. C'est justement lorsque les lecteurs se trouvent aux prises avec des œuvres littéraires dans lesquelles ils perçoivent des modalités d'expression communes qu'ils sont amenés à entreprendre une comparaison interartielle. Une présence musicale formelle cependant ne peut être établie en évoquant, selon une approche poétique, l'influence de l'art musical sur un écrivain. Elle ne peut non plus être identifiée par des "traces" musicales concrètes dans l'œuvre. Tout en reconnaissant qu'il y a, dans l'œuvre, des traits immanents qui constituent le fondement de cette présence musicale, le recouvrement d'une telle présence ne peut avoir lieu que si le lecteur entreprend une lecture comparative et établit des analogues littéraires aux techniques et formes musicales. Il est ainsi nécessaire, pour les œuvres littéraires dotées de musicalité, c'est-à-dire d'une présence musicale marquée d'une façon ou d'une autre, que soit reconnu l'investissement du lecteur dans la constitution d'une présence musicale significative. Le plus souvent, l'intégration d'une réflexion sur le rôle de la musique, dans l'interprétation de l'œuvre littéraire, demande que le lecteur emploie des modalités d'analyse musicale pour interpréter le fait musical et l'intégrer dans sa lecture de l'œuvre littéraire. Ainsi, les lecteurs se voient aux prises avec l'interprétation de la musique — ils doivent pour ainsi dire se dédoubler, devenir auditeurs, théoriciens et critiques de la musique. On doit ajouter encore à cette double compétence du lecteur, le travail de mise en rapport inhérent à l'entreprise comparative et qui est à la fois spéculatif et innovatif. D'une part, cette lecture est spéculative puisqu'elle est en quête d'indices qui pourraient révéler la présence, dans le texte, d'une forme musicale: les liens musico-littéraires ne sont pas assurés d'avance mais demandent une investigation de la part du lecteur. D'autre part, il y a innovation au sens où, dans la mise en rapport d'une forme musicale et d'un récit, l'interface est organisée dans l'acte de comparaison de ces deux objets par une structuration où sont perçues, dans la spécificité respective de deux objets, des similitudes. La lecture comparative se place ainsi dans une zone "libre," un entre-deux flottant qui permet d'explorer deux rives et de formuler des rapports, concepts, idées et figures, autrement dit des ponts pour transiter de l'une à l'autre. Ce transit ainsi doit gérer les différences, établir des zones d'affranchissement qui permettent de transgresser les frontières entre les catégories artistiques. Enfin, l'activité

comparative qui consiste à recouvrer dans le texte une forme ou des techniques musicales amène la lecture à rendre certains traits de l'œuvre plus saillants que d'autres, question d'éclairage et qui influence conséquemment l'interprétation de l'œuvre.

University of Guelph

Ouvrages cités

- Bernhart, Walter, Steven Paul Scher, and Werner Wolf, eds. *Word and Music Studies 1: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Amsterdam: Rodopi (forthcoming early 1999).
- Brown, C.S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens, Georgia: U of Georgia P, 1948.
- Brown, C.S. "The Relationships between Music and Literature as a Field of Study." *Comparative Literature* XXII.2 (Spring 1970): 97-107.
- Brown, C. S. "Theme and Variations as a Literary Form." *Yearbook of Comparative and General Literature* 27 (1978): 35-43.
- Cupers, Jean-Louis. *Enterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988.
- Cupers, Jean-Louis. "Aldous Huxley et la musique revisited," dans *Now more than ever*. Bernfried Nügel (éd.), Peter Lang, 1995.
- Cupers, Jean-Louis and Ulrich Weisstein, eds. *Musico-Poetics Today: Calvin S. Brown in Memoriam*, Louvain-la-Neuve, sous presse.
- Escal, Françoise. *Contrepoints: Musique et littérature*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- Gide, André. *Les Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1951 (1925).
- Michaud, Guy. *L'œuvre et ses techniques*. Paris: Librairie Nizet, 1957.
- Miller, Elinor S. "Critical Commentary II: Butor's *Quadruple Fond* as Serial Music." *Romance Notes* XXIV.2, Winter (1983): 196-204.
- Molino, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique." *Musique en jeu* 17, janvier (1975): 37-62.
- Molino, Jean. "Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée: musique, poésie, peinture." *Analyse musicale* 4, juin (1986): 11-18.
- Pautrot, Jean-Louis. *La Musique oubliée: La Nausée, L'Ecume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile*. Genève: Droz, 1994.
- Scher, S. P. "Literature and Music." *Interrelations of Literature*. Ed. Joseph Gibaldi and Jean-Pierre Baricelli. New York: The Modern Language Association of America, 1982. 225-250.
- Souriau, Etienne. *La correspondance des arts: éléments d'esthétique*. Paris: Flammarion, 1967, (1947).

Stranger, Claudia. "Literary and Musical Structuralism: An Approach to Interdisciplinary Criticism." *Actes du IXe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*. Ed. S. P. Scher & U. Weisstein. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität, 1981. 3: 223-227.

Vandevelde, P. "Le temps d'une sonate. 'La Traversée du Pont des Arts' de Claude Roy." *Les Lettres romanes* XL.1 (1986): 46-60.

FORUM

A Note on The New Section, "Forum"

JONATHAN HART

Editor's Note:

The following article by Christopher Norris initiates a new section of the journal called "Forum," which invites succinct responses from readers that would be considered for publication in the next issue.

FORUM

"The Night in which All Cows are Black:" de Man, "mere reading," and indifference to philosophy

CHRISTOPHER NORRIS

I

Since the appearance of his first book on Derrida in 1986, Rodolphe Gasché has acquired a well-deserved reputation as one of the most astute and philosophically informed commentators on deconstruction.¹ During that time he has published a number of essays about Paul de Man – among them, most notably, "Setzung" and "Uebersetzung" and "In-Difference to Philosophy" – which have a strong claim to be the best things yet written on this strange, discomfiting, utterly distinctive and (at times) perversely idiosyncratic thinker. The present volume collects these previously published texts together with a good deal of new or extensively reworked material.² Of course this involves a degree of repetition between chapters, or some passages where Gasché returns to aspects of de Man's work that have received fairly extensive commentary at earlier points in his book. However, these passages are far from redundant, since he is always re-engaging with unresolved issues, or attempting to find some different (more adequate) approach to arguments that have so far eluded, baffled, or defied his best efforts of critical exegesis. Indeed the chief merit of Gasché's book – and one that sets it decidedly apart from the general run of commentaries – is its determination to take full measure of de Man's claims as a thinker whose work cannot be categorised according to any conventional understanding of "philosophy" or "literary theory." At times he is over-prone to endorse the view that de Man's thought is so original – so utterly unbeholden to conventional standards of truth, textual warrant, logical consistency, argumentative coherence,

1 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the philosophy of reflection* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1986).

2 Gasché, *The Wild Card of Reading: on Paul de Man* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988). All further references given by page-number only in the text.