

Reprises et variations dans la rencontre entre verbe et son

Estelle MATHEY

Université catholique de Louvain

Transposée à la littérature, la question de la boucle envisagée dans le cadre de nos recherches articule la relance vertigineuse à la variation inattendue et révélatrice. Cette fonction du dévoilement qui s'offre à la prévisibilité d'un invariable horizon aux formes multiples (redondances lexicales, récurrences de motifs, thématiques répétitives) se centre sur celle qui opère un dédoublement expressif entre signifié et signifiant ainsi qu'entre les dénотations et connotations du texte et la matière sonore du contexte. La reprise qui se nourrit d'une alliance entre verbe et son nous apparaît en effet exemplaire pour manifester la singularité constitutive de la répétition. Deux œuvres d'inspiration très différente témoignent, au cœur du même, de l'émergence bouleversante de l'inédit qui reconfigure la trame répétitive du départ : *Sept chants d'Avenisao* de François Emmanuel (2010) et *Ravel* de Jean Echenoz (2006)¹.

La répétition dans *Sept chants d'Avenisao* se construit au fil des résonances qui traversent ce long poème consacré à la remémoration obstinée de la défunte aimée et à l'inéluctable rupture temporelle de la mort qui engage au travail du deuil. *Ravel* dévoile une répétition à valeur programmatique et aux prétentions organisatrices du réel chez le personnage compositeur qui en fait l'essence de son quotidien. L'illusion de contrôle d'un monde régi par les lois de la sérialité mènera à la révélation de l'œuvre du *Boléro*, victoire sur la mécréance de son auteur en la variation de la répétition. Nous verrons comment ces deux œuvres mobilisant les rapports entre verbe et son font par là même jaillir la question de l'identité du sujet, une identité à retrouver ou devenue problématique, surgie du court-circuitage de la boucle.

1. François EMMANUEL, *Sept chants d'Avenisao*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Éditions, 2010 et Jean ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Minit, 2006. Nous utiliserons les abréviations SCA et R lorsque nous y ferons référence.

DES CHANTS DÉMULTIPLIÉS À LA VOIX SÉPARANTE

Réécriture du mythe d'Orphée, *Sept chants d'Avenisao* nous amène au plus près des errances du narrateur parti dans le désert à la recherche de la femme aimée perdue. Le poème se donne comme une avancée vers la mort symbolique de ce personnage égaré, elle qui ouvre la répétition du souvenir à la possibilité du deuil. D'emblée, le texte émerge sur fond de brassage de mots et de sons saisis dans leur matérialité signifiante, dans une rencontre qui s'affirmera comme le moteur de la quête du personnage engagée vers un dépassement du présent de la répétition. De nombreux procédés poétiques jouant sur le signifiant des mots s'interpénètrent pour produire l'union de la matière sonore et de la matière textuelle. Il en est ainsi des assonances, allitérations, paronomases, gémations, polyptotes et parallélismes qui se déclinent au fil de la prose poétique et des vers libres du texte.

Alors que le jour se levait sur Amghor, que c'était Amghor à perte de vue, que nous y étions enfin, disaient mes guides, que nous étions enfin arrivés dans le territoire nommé Or, Amghor ou Abanghor ou dans leur langue chuchotée : Abanasset désert, Abanasset grand marécage sec, mers asséchées d'Asset et d'Abanga, où la nuit même au feu de midi ne se séparait jamais de la terre, où le noir sous les pierres était glacé même au feu de midi, et où les vents erraient, débridés, tranchants et ravageants, assoiffés d'espace, ces hordes en pagaille de vents aux mille lames, aux odeurs de métal, aux noms comme des cristaux, vent d'Ahe, vents d'Aguil, vents d'Aguiiao, vents d'Aguieloun, vents tournoyant sans repos dans le chaudron glacé d'Abanghor, royaume, disaient-ils, des pierres et des vents, mais royaume sans royaume, invention du mot royaume pour ce qui n'était que terre nue à perte de vue, champs arasés nus, lacs de sel à perte de vue, croûte immense de boue séchée soulevée par la soif immense, et où enfonçaient mes pas après ceux de mes guides, traçant sans fin la saignée, la ligne d'enlèvement de la route, au plus bas de la nuit comme sous le mat du soleil, mes yeux couverts d'un bandeau que mes guides m'interdisaient d'ôter sous peine, disaient-ils, d'éblouissement, d'errance à l'infini comme erraient les vents, dans ces terres basses d'Amghor, Abanghor, Abanasset désert, jusqu'à ce que le soleil lentement me dessèche et réduise mon souffle, disaient-ils, à un ricanement de pépites (SCA, Chant 1, p. 5).

Les gémations et parallélismes se succèdent, d'Amghor à Abanasset, des vents aux pierres, du royaume au soleil, « disaient-ils », tandis que les polyptotes introduisent la variation au sein de la même sécheresse, de la même nudité du sol, de la même errance infinie du ciel et de la terre. Allitérations, assonances et paronomases font enfin résonner le texte, déclinant les noms d'Or, Amghor, Abanghor, Abanasset, Asset, Abanga, les vents d'Ahe, d'Aguil, d'Aguiiao, d'Aguieloun, ponctuant les mots de leurs sonorités pleines et sifflantes, à l'image de l'étendue des terres soufflées par les vents, ces terres d'« Abanasset grand marécage sec, mers asséchées d'Asset et d'Abanga ».

Le poème nous immerge dans un ressassement des sons et des mots, leur reprise s'entendant comme une tentative de rétropection, de régression dans les méandres du corps les prononçant, dans les arcanes du temps d'avant la perte, dans l'espace-temps limite où la vie rejoint la mort. Dans leur dimension sémantique, les termes connotent la raréfaction de la vie et l'envahissement du néant (désert « à perte de vue », « marécage sec », « mers asséchées » « au feu de midi », « vents [...] tranchants et ravageants, assoiffés d'espace », royaume « des pierres et des vents »). Dans leur dimension phonique, les vocables s'animent de nombreuses paronomases qui mettent en valeur des consonnes et des voyelles dont l'articulation se fait dans la zone postérieure du palais ou vers elle, ainsi les sons [or] et l'articulation palatale [ang], soulignant encore une fois la dynamique rétrospective. Le nom du sujet est lui-même marqué par cette quête régressive, formé de paronomases exploitant le principe d'ouverture par la voyelle [a] suivie d'une fermeture par la consonne labiale [m] :

Mon nom, que le plus affectueux de mes guides ne pouvait connaître, m'appelant Vahm, Ahm, Souahm ou Assouahm, qui voulait dire étranger mais tout aussi bien frère de soif, frère de traversée, frère d'humanité errante, compagnon de même fatigue (SCA, Chant 1, p. 7-8).

À l'inverse, le nom de la femme se décline dans une abondance de [a] confortant l'ouverture et la projection vers cet Autre désiré :

Vaena, Laela, Daena, du nom des passeuses perses, ou Shantivana l'Indienne, ou la Lloronna, la pleurante, ou celle aux doigts de rose, la radieuse Samontovina, bordant les draps du sommeil, Isha qui défait les membres, Ishana Tari, petite reine des soirs, éteignant les miroirs, Avontovani la chétive, Elaguoué celle qui délivre, Attoui-alanta celle qui pétrifie (SCA, Chant 2, p. 21).

Ces reprises multiples traduisent l'acharnement d'une quête aux dynamiques contradictoires et produisent un effet d'épuisement de la signification pour ne manifester plus que la matière sonore pure. Dans la continuité de Pascal Quignard, qui pose que la répétition sonore « remplit la fonction de contenant à l'intérieur du temps² », nous pouvons constater l'effacement de l'univers linéaire de la signifiante au profit du monde circulaire et erratique de la résonance, entre retour sur soi et pulsion désirante vers l'Autre. Deleuze, dans *Différence et répétition*, évoque également la fusion de la représentation au mouvement induit par la répétition, qui entretient avant tout un processus dynamique³. L'effet de saturation produit par l'exploitation récurrente de géminations et de polyptotes place le signifié en retrait tandis qu'il consacre les rythmes et les sonorités des vers libres :

2. Pascal QUIGNARD, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 77.

3. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 16, cité par Mélanie BOSSIO, « L'effronterie du frontispice ou la répétition effrontée », in Alexandra-Flora PIFARRÉ et Sandrine RUTIGLIANO-DASPET, (dir.), *Re- Répéter - Répétition*, Chambéry, Université de Savoie (coll. *École doctorale*), 2010.

Alors seul désormais seul
 après cela seul
 sentant le soi seul
 et si vaste tout à coup si vastement seul
 sentant le soi le vaste seul
 vaste et qu'il suffit de voler maintenant
 vole
 et que mes doigts comme des palmes alaires
 volent
 c'est mon corps vole
 [...]
 toi
 au fond de la grande lézarde noire
 la nuit du condor nuit
 autrefois je voulais te voir
 seulement te voir
 dans la nuit je voulais
 du condor te voir
 dans la nuit du condor
 oui seulement
 te voir (SCA, Chant 3, p. 33-35)

Loin de s'abîmer dans le non-sens, la répétition conduit à une réorientation libérée des contraintes du signifié, transformant chaque récurrence en élément singulier. Chaque mot répété se détache de la masse, dévoile son importance et sa participation essentielle à la rumeur qui sourd entre les lignes. Cette fonction de la répétition rejoint l'idée de Deleuze d'un caractère salvateur de la répétition, lorsque celle-ci se sépare de la répétition enchaînée : le philosophe cite Klossowski et un passage de *La Révocation de l'Édit de Nantes* pour y pointer pareille reprise qui, « se réitérant », se protégerait de la réitération absolue, « se ressaisir[ait] dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine⁴ ». La vraie répétition ne donne pas accès à l'identique et à l'interchangeable, mais au singulier et à l'inéchangeable : « Au lieu d'échanger le semblable, et d'identifier le Même, elle authentifie le différent⁵. »

4. Pierre KLOSSOWSKI, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1954, p. 15, cité par Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit (coll. *Critique*), 1969, p. 333 et *passim*, en référence au contexte théâtral : « La vie se réitérant pour se ressaisir dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine ; mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à reproduire ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération. »

5. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 334. Deleuze distingue la répétition fautive, qui reposerait sur l'échange et l'égalité substitution, et la répétition vraie, marquée par sa singularité et non permutable : il oppose ainsi une identité appartenant à l'ordre de l'identique et l'impossibilité d'une identité (*ibid.*, p. 333-334).

Dans ce retour vers l'origine de soi et de la relation amoureuse, cette fonction salutaire de la répétition va se manifester à travers la force vive qui la sous-tend et qui se révèle dans sa différence fondamentale : la voix, individualité pure, surgie d'une écoute intime et inouïe qui s'émancipe de la signification de la parole.

Alors j'ai vu, mon amour, une ville envahie par les sables, [...] je me suis perdu dans les rues de cette ville blanche, j'ai entendu, j'ai reconnu des voix, je suis entré dans les maisons où frémissaient ces voix, bruissant comme des conciliabules, leurs timbres mêlés, assourdis, rauques, qui se taisaient à mon approche, renaissaient ailleurs, dans d'autres habitacles d'où fusaient de petits rires comme des serpents de vent, et là un cri, là une alarme, là une clameur, là un scintillement sonore, comme s'il y avait eu un chant mais qu'il était passé ou presque, que ce n'était plus que l'ombre du chant, et c'est à cet instant-là que je t'ai entendue, il me semble, ta voix venue comme un ventre chaud se coller contre mon oreille, murmurer

est-ce que c'est cela mourir dis-moi

est-ce que c'est cela l'autre monde (SCA, Chant 2, p. 22)⁶

La voix est ce qui rapproche les deux amants, elle qui demeure dans le chant du narrateur brassant les sonorités qui lui reviennent, puis dans la voix d'outre-tombe de la morte émergeant de ce caravansérail de rumeurs. La définition qu'en donne la psychanalyse rejoint la perspective du poème, guidé par ce désir de l'Autre. Dans ses études sur l'opéra, Michel Poizat rappelle la portée désirante présente dans la pratique du chant et de son écoute mais qui prend déjà source dans la voix parlée⁷ : la voix est ainsi une pulsion qui implique qu'elle soit portée vers un but⁸ mais aussi qu'elle dépasse toute signification, ce que rappelle Jacques-Alain Miller en disant que « La voix, c'est tout, ce qui du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification⁹ ». Animée par le principe de jouissance, elle apparaît comme déjà perdue ; le premier cri du nourrisson est le premier objet mythique témoignant de cette jouissance perdue, au moment où le cri n'était que « cri *pur* » avant de devenir « cri *pour* » une fois associé à l'arrivée de l'Autre attiré par le cri-demande ; l'Autre vient alors occuper la place du paradis perdu¹⁰. La voix émerge ainsi dans sa différence avec la parole, comme objet perdu, dès lors que, nouée au signifiant, elle opère en même temps comme trace de la jouissance perdue et comme support de la signification, à laquelle elle risque de se voir réduite :

6. En italique dans le texte.

7. Michel Poizat rapproche voix parlée et voix chantée en arguant qu'elles expriment toutes deux la même volonté d'instrumentation de l'appareil vocal (Michel POIZAT, « L'enjeu de la musique, ou "À quoi sert de chanter?" », in *Variations sur la voix*, Paris, Economica-Anthropos, 1998, p. 8).

8. *Ibid.*, p. 1.

9. Jacques-Alain MILLER, « Jacques Lacan et la voix », in René LEW et François SAUVAGNAT (dir.), *La Voix. Actes du colloque d'Ivry*, Paris, La Lysimaque, 1989, p. 180.

10. Michel POIZAT, *Variations sur la voix*, *op. cit.*, p. 13-14.

[...] voix et parole sont dans un rapport de totale ambiguïté : la voix est dans le même temps le support du signifiant, elle fonde donc à ce titre la coupure d'avec la jouissance, mais elle est aussi trace de cette jouissance première à jamais perdue, induisant par là même cette quête qui anime tant de passionnés. Voix et parole sont ainsi dans un rapport [...] d'amour / haine, la voix disparaissant derrière la signification de l'énoncé qu'elle supporte, et l'effet de signification s'annulant à son tour dès que la dimension vocale redevient prépondérante [...] ¹¹.

La répétition de la voix et de ses modulations sonores dans *Sept chants d'Avenisao* s'inscrirait ainsi dans ce mouvement visant à retrouver la jouissance première du son pur et que symboliserait le thème de la perte et des retrouvailles (ou de l'illusion des retrouvailles), tel que l'atteste le mythe d'Orphée — scénario emblématique sur lequel s'est d'ailleurs fondé l'opéra, comme le rappelle Michel Poizat ¹². Quête de la mémoire, la voix est surtout ce qui, dans ce poème, permet d'amorcer le travail du deuil et de l'accomplir par l'opération de la symbolisation, qui vient cerner l'ininscriptible réel de la mort. Soulignant le manque essentiel qui la compose, la voix relancée dans sa matière sonore se présente dans sa valeur différentielle, scindant le Sujet et l'Autre d'une relation fusionnelle et redistribuant les identités singulières. Elle surgit dans l'appel de l'Autre et voit advenir le Sujet ¹³; Michel Poizat affirme que « la voix définit le Sujet dans une dimension d'énonciation pure ¹⁴ »; la voix inscrit dès lors l'Autre dans la sphère du réel tandis qu'elle fait entrer le Sujet dans la sphère symbolique ¹⁵. L'événement traumatique de la mort de la femme aimée peut être dépassé du fait qu'il parvient à s'abstraire de la répétition du passé —remémoration aliénante — et à libérer l'horizon du présent. L'interdit de la rétrospection et du regard en arrière sous-tendent le mythe d'Orphée ¹⁶, un épanchement que la voix avait tenté de saisir pour finir par céder sa puissance séparante et faire passer de la remémoration à la répétition en acte, la répétition vraie de Deleuze, qui fait exister la différence et la variation. *Ravel* nous permettra de prolonger notre réflexion sur les concepts freudiens de *répétition* et de *remémoration* (rien plus

11. *Ibid.*, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 16. Il est intéressant de noter qu'une lecture des *Sept chants d'Avenisao* a été donnée par l'auteur à la Ferme du Biéreau de Louvain-la-Neuve en mars 2009, sur une musique originale de Gilles Gobert, interprétée par l'Ensemble Nahandove; la voix de l'auteur lisant le texte se mêlait aux notes musicales, comme une nouvelle ligne mélodique; voix perdue à jamais et illusion des retrouvailles pourtant car le projet a été retranché de sa dimension musicale lors de sa publication en 2010 chez Esperluète Éditions qui avait pourtant publié en 2006 le livre-cd *Là-bas*, consacrant la collaboration de l'auteur avec le même ensemble musical ainsi qu'avec le peintre Bern Wéry.

13. *Ibid.*, p. 35.

14. *Ibid.*, p. 37.

15. *Ibid.*, p. 38.

16. Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit (coll. *Paradoxe*), 2006, p. 203.

haut ne porte sur ces concepts), qui apparaîtront dans une structure inversée pour faire advenir un Sujet mais qui sera lui dépossédé de son identité.

DE LA SÉRIALITÉ À LA SINGULARITÉ DE L'ŒUVRE

Dans *Ravel*, Jean Echenoz se centre sur les dix dernières années de la vie du compositeur qui voient la création du fameux *Boléro* en 1928, des deux concertos pour piano et orchestre, le *Concerto pour la main gauche* et le *Concerto en sol majeur*, entre 1929 et 1931. Loin de prétendre écrire une biographie romancée de la vie du compositeur, Echenoz réécrit au contraire la destinée de Maurice Ravel comme étant placée sous le signe de la répétition, processus de mise en abyme au sein duquel nous pouvons reconnaître l'œuvre du *Boléro* comme faisant boucle mais dont le mouvement d'expansion destitue l'identité du compositeur et promeut, dans le même temps, la libération de sa musique. Nous verrons comment ce roman se donne à lire comme une transformation du phénomène sériel en une singularité expressive au profit de l'œuvre musicale.

Le processus de répétition est ainsi ce qui structure l'ensemble du roman, puisqu'il contamine la vie quotidienne du compositeur et la narration, prises toutes deux dans des mécanismes redondants, étouffants et de plus en plus aliénants. Différents procédés littéraires s'entremêlent pour rendre de tels effets. L'écriture use par exemple de la généralisation pour conférer au propos le statut de banalité, comme en témoigne l'emploi du pronom personnel sujet *on* ou de formules impersonnelles, qui inaugurent le récit par cet *incipit* : « On s'en veut quelquefois de sortir de (n'est-ce pas « du » ?) bain. D'abord il est dommage d'abandonner l'eau tiède et savonneuse [...] » (*R*, p. 7). Régulièrement encore, un assentiment est recherché comme relevant d'une vérité établie et stéréotypée : « C'est toujours la même chose, n'est-ce pas, il [Ravel] accepte les propositions sans réfléchir et au dernier moment ça le désespère. » (*R*, p. 14) ; à cet égard, le passage au *vous* apparaît particulièrement significatif pour élargir encore davantage la généralisation : « Il [Ravel] dort et le lendemain, comme chaque jour de toute éternité sur les paquebots du monde, à onze heures on vous sert une tasse de bouillon sur le pont. Vous êtes couvert d'un plaid épais sur une chaise longue, [...] vous buvez votre bouillon brûlant [...] » (*R*, p. 33).

Les temps verbaux participent également à la construction d'un temps programmé puisqu'ils se déclinent sous les formes d'un présent et d'un futur proche, voire immédiat, et prévisible ; lors du dernier jour que Ravel passe à bord du bateau qui fait la traversée de l'Atlantique pour le mener en Amérique où on l'attend pour une grande tournée, il est dit que l'« on procédera comme d'habitude en pareils cas : échanges d'adresse, projets de se revoir, toasts répétés. Après quoi tout le monde partira se coucher sauf ceux qui aimeront mieux rester le plus tard possible au bar et sortir à l'aube sur le pont, respirer les premières odeurs de la terre américaine [...] » (*R*, p. 49). Se profile un personnage au tempérament blasé, qui s'exprime dans une anticipation du futur annulant toute variété dans la reprise. Une telle attitude

anéantissant la plus-value de l'élément répété s'oppose aux conceptions de Deleuze et de Kierkegaard. Ce dernier conclut sur la possibilité de la reprise comme apport de nouveauté à l'événement passé qui, répété, devenait porteur d'un dépassement du schéma de l'identique et d'une dimension transcendante inédite¹⁷. Le présent de la narration employé dans *Ravel* se trouve lui-même frappé d'une sérialité appauvrissante et voit la proximité qu'il confère à l'action détournée au profit d'une accélération extrême qui, saisissant les moments de la tournée en Amérique dans leur stricte répétition, les vide et les inscrit dans une temporalité de l'insignifiance. Après une brève explication sur sa manière de composer, le personnage Ravel s'interrompt brusquement pour reprendre son expression dans un nouveau paragraphe faisant rupture et commençant par ces mots :

Cela dit, Ravel file en voiture visiter le golfe du Mexique avant de rebondir vers le Grand Canyon où, basé à Phoenix, il passe une semaine, puis à bord du *California Limited* vers Buffalo, à l'autre bout du continent. Et ensuite, *abrégeons*, il retourne à New York et à Montréal d'où il part se produire encore à Toronto, Milwaukee, Detroit, dernier saut à Boston, dernier passage par New York où il embarque sur le *Paris*, à minuit¹⁸. (*R*, p. 60.)

Le personnage paraît se transformer en pion parcourant la carte du territoire américain et être absorbé par une cartographie aux trajectoires tellement réduites qu'elles évident l'espace et en deviennent a-sensées, conceptuelles avant d'être réelles. La narration de cette tournée n'est livrée que sous l'angle d'un schéma de vie répétitif, ponctué des mêmes débuts de phrase : « Même chose », « Même accueil » (*R*, p. 53). La vision de l'Amérique se déploie dans sa sérialité, dans une fusion des lieux et de l'architecture, passant de la matérialité à l'idéalité, concepts employés par Genette dans *Figures IV*¹⁹. L'objet particulier répété — le concert, la ville, la rencontre avec telle ou telle personnalité locale — dissout ainsi sa variété pour basculer dans l'indifférenciation — les trains, les bâtiments.

17. « La reprise a pour fin d'abolir la temporalité afin de déboucher sur la perfection, l'absolu, l'infini qui se situent au-delà de toute temporalité. » Kierkegaard évoque l'instant répété comme supposant une totale plénitude, qui sépare celui-ci de la linéarité de la temporalité (Régis BOYER, « Introduction », in Søren KIERKEGAARD, *La Reprise. Essai de psychologie expérimentale par Constantin Constantin*, traduction du danois par Paul-Henri TISSEAU, révisé par Else-Marie JACQUET-TISSEAU, édition établie par Régis BOYER, Paris, Robert Laffont (coll. *Bouquins*), [1843] 1993, p. 689). La pensée de Kierkegaard se construit sur la base d'une interrogation sur la possibilité de la reprise et finira par conclure que la vie est elle-même reprise et que la reprise fait la beauté de la vie (Søren KIERKEGAARD, *La Reprise, op. cit.*, p. 694). Sa dialectique de la reprise se décline ainsi : « ce qui est répété a été, sinon il ne pourrait être répété; mais c'est justement le fait d'avoir été qui donne à la reprise son caractère de chose nouvelle » (*ibid.*, p. 708). Régis Boyer s'explique sur la traduction du terme danois *Gjentagelse* en *reprise* plutôt que *répétition* : la décomposition du terme *re*-prise exprime l'idée de passage et de mouvement et renvoyant au contexte de l'œuvre qui traite de la reprise des relations entre le narrateur et la femme aimée.

18. Nous soulignons « Cela dit » et « abrégeons ».

19. Gérard GENETTE, *Figures IV*, Paris, Le Seuil (coll. *Poétique*), 1999, p. 102.

L'exaspération du narrateur épouse celle supposée du personnage dans un commun rapport problématique à l'univers du même : « Mais bon, tout cela va un moment et, comme tous ces jours se ressemblent, inutile de s'éterniser, passons sur les trois jours qui suivent. » (R, p. 43). Mais si tous deux pointent l'ennui d'une narration et d'une vie prises par la répétition, ils l'entretiennent paradoxalement, le « gèrent » avant tout comme une donnée prétendument contrôlable. Le journal que lit Ravel au début du roman est celui qui fait le bilan des événements de l'année et qu'il consulte uniquement pour y trouver une information le concernant (R, p. 17). L'espace réduit de la cabine où il se retrouve coincé sur le bateau lui sert à revérifier sa valise encore une fois, de la même manière qu'il occupe ses longues journées à sa maison : « L'exiguïté de son domicile condense une infinité d'activités possibles, même si celles-ci ne durent qu'un instant ou se réduisent à des velléités. » (R, p. 31). Les nombreuses insomnies du compositeur parcourent le roman, appelant leurs techniques et leurs objections familières, tout en se révélant d'indomptables ennemies. Or Genette observe que le processus de sérialisation peut malgré tout participer à la création d'une identité derrière laquelle émerge la différence, rejoignant Deleuze et Kierkegaard dans leur conception de la variation présente au cœur de la répétition²⁰, soulignant que la musique est l'art exemplaire de ce qui s'alimente du plaisir de la recherche du connu dans l'inconnu de la suite du morceau — ce que Ravel occulte encore et que l'affaire du *Boléro* dévoilera... L'effet d'annonce au début du roman révèle déjà l'impossibilité de demeurer dans la structure invariée de la répétition, de la narration et de la vie maîtrisées puisqu'il projette la sortie de la boucle, court-circuitée au moment de son retournement : « C'est la première fois qu'il y va [en Amérique], ce sera la dernière. Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre. » (R, p. 18).

La répétition qui frappe la narration et la vie quotidienne du sujet se heurtent en effet à l'inattendu du *Boléro* et de la régression de la mémoire du compositeur suite à un accident de la route. Face au caractère prévisible de la sérialité, c'est la victoire du son qui s'affirme au seuil du roman, libéré de l'autorité du compositeur. Lorsque Ida Rubinstein lui demande d'orchestrer quelques pièces d'*Iberia* d'Albéniz pour en faire un ballet qu'elle danserait elle-même, Ravel renverra ce travail à la banalité et au minimalisme : « Ce n'est qu'un ballet, pas besoin de forme à proprement parler ni de développement, pratiquement pas besoin de moduler non plus, juste du rythme et de l'orchestre. La musique, cette fois-ci, n'a pas grande importance. » (R, p. 75). Pressé par les commanditaires, il prononcera cette phrase programmatique de l'œuvre à venir : « Bon, ils veulent qu'on répète, ils tiennent vraiment à ce qu'on répète, eh bien d'accord, on répétera. Ils en auront, de la répétition. » (R, pp. 75-76). Engagé dans un processus cautionnant la reproduction invariée, le projet du *Boléro* apparaît alors au compositeur comme absent de nouveauté et d'horizon d'attente, à l'image de ce que lui évoque le paysage d'usine qu'il contemple : « Voilà : il est en train de composer quelque chose qui relève du travail

20. *Ibid.*

à la chaîne. / Chaîne et répétition » (R, p. 78). Avec la même impatience qu'on lui connaît, il définit l'œuvre du *Boléro* en ces termes :

Bref c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. Phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre, voilà au moins, dit-il, un morceau que les orchestres du dimanche n'auront pas le front d'inscrire à leur programme. Mais tout cela n'a pas d'importance, c'est seulement fait pour être dansé. (R, p. 79)

Cependant, ce projet négligé finit par se retourner contre lui et prendre l'allure d'un événement imprévisible qui lui assure une fortune bousculant tous ses pronostics : « Cet objet sans espoir connaît un triomphe qui stupéfie tout le monde », devient un chef-d'œuvre mais qui, pour Ravel, reste toujours « vide de musique » (R, p. 80). Le succès arrache littéralement l'œuvre au compositeur car, après le public, ce sont les interprètes qui se l'approprient : Toscanini la reprend sans respecter le mouvement recommandé par Ravel et lorsque celui-ci, furieux, le lui reproche, il lui lance cette réplique cinglante : « Vous ne connaissez rien à votre musique. » (R, p. 81). Pour la première fois en public, Ravel s'aperçoit que « quelque chose ne colle plus » (R, p. 82) et que « cette fois sa musique est au-delà de ses moyens, beaucoup trop compliquée pour ses mains qui se contenteront de la diriger » (R, p. 94). Son *Concerto pour la main gauche* est réécrit par Wittgenstein, non sans provoquer la dispute entre les deux musiciens sur le fait que l'œuvre « sonne » ou non (R, p. 97).

L'affaire du *Boléro* plonge le compositeur dans un doute si puissant qu'il parvient à déstabiliser la programmation de sa vie. L'œuvre circulaire du *Boléro* se révèle paradoxalement comme l'événement qui sort l'existence du Ravel d'Echenoz de sa circularité sérielle. Elle force la répétition pour jaillir comme phénomène inédit. Dans son *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*²¹, Lacan reprend le concept de *répétition* développé par Freud — et étudié dans sa relation avec les concepts de *remémoration et de reproduction*²² —, en le présentant comme ce qui fait advenir la différence. Plus que l'unique retour du même, la répétition révèle au contraire ce qui la dépasse, ce qui la lierait à l'ordre du réel, le réel étant « ce qui revient toujours à la même place²³ ». Dans la cure, elle manifeste la résistance du sujet qui déplace le point focal de l'événement passé au présent et fait de la remémoration une répétition *en acte*²⁴. Pour préciser et développer sa définition de la répétition, Lacan reprend à Aristote les concepts de *tuché* et

21. Jacques LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques Alain MILLER, Paris, Seuil (coll. *Points Essais*), 1973.

22. Sigmund FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration », in *La technique psychanalytique*, traduction d'Anne BERMAN, Paris, PUF (coll. *Bibliothèque de psychanalyse*), 1970, p. 105-115.

23. Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 59.

24. *Ibid.*, p. 61.

d'*automaton* afin de signifier le point de rupture qui se fait jour entre l'insistance et le retour régulier des signes (*automaton*), et ce qui s'abstrait de la chaîne signifiante et la dépasse (la *tuché*) en inaugurant la rencontre avec le réel : « Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton*²⁵. » La fonction de l'*automaton* est d'affirmer « la primauté de la signifiante comme telle », de demander du nouveau²⁶. Mais si la *tuché* est le réel comme rencontre, elle peut aussi révéler une rencontre manquée²⁷ puisque le réel est ce qui demeure *inassimilable* par le symbolique. La musique du *Boléro* reprend de manière exemplaire la dualité entre répétition et variation ouvrant au surgissement de l'inédit, dans son rythme insistant progressant vers l'expansion maximale du son, poussée obstinée du réel dans la mélodie. Le *Boléro* fait ainsi figure de *tuché* dans la structure de l'*automaton* que Ravel dresse de son œuvre et de sa vie dont il prétend détenir les ressorts. La réception inattendue du *Boléro* est ainsi ce retournement brutal de la boucle qui en fait sortir, cautionnant la rupture entre l'œuvre et son compositeur, désormais dépossédé de celle-ci, puis progressivement de sa propre identité puisqu'un accident de voiture rendra progressivement irrémédiable l'amnésie qu'il a provoquée, jusqu'à faire que le compositeur ne puisse même plus reconnaître sa propre musique.

Au cours de notre étude des œuvres de François Emmanuel et de Jean Echenoz, nous avons pu observer que la séparation nécessaire du Même à laquelle aboutissait la première et que l'aliénation radicale sur laquelle se terminait la seconde mobilisaient toutes deux la question de l'identité au cœur des liens entre verbe et son. Quelles que soient les formes qu'aient pu prendre leurs résonances, nous avons pu voir à travers l'étude de ces deux œuvres très différentes qu'il implique avant tout de suivre la dynamique propre des interactions répétées entre les mots et les sons qu'ils convoquent ou la musique à laquelle ils renvoient, si l'on veut y puiser un ferment identitaire. Ce ressassement du Même aura abouti à la révélation de l'Autre et de soi dans *Sept chants d'Avenisao* et au passage salutaire du réel de la perte à l'ordre symbolique du deuil, du passé de la remémoration aliénante au présent de la reconstruction de soi, grâce à la scission opérée par la voix, objet toujours et déjà perdu. La scission et sortie de la boucle dans *Ravel* partage quant à elle le présent programmé, répétition mortifère vécue comme remémoration plutôt que comme source de nouveauté, et la répétition en acte de la musique elle-même,

25. *Ibid.*, p. 64. *Automaton* qu'il nomme aussi « hasard » (*ibid.*, p. 65) ou « accident » (*ibid.*, p. 74). « Le réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes [...] commandés par le principe de plaisir » (*ibid.*, p. 64).

26. *Ibid.*, p. 72. « Pas plus que dans Kierkegaard, il ne s'agit dans Freud d'aucune répétition qui s'associe dans le naturel, d'aucun retour du besoin. Le retour du besoin vise à la consommation mise au service de l'appétit. La répétition demande du nouveau. Elle se tourne vers le ludique qui fait de ce nouveau sa dimension. [...] [L]e vrai secret du ludique [est] la diversité plus radicale que constitue la répétition en elle-même » (*ibid.*).

27. Cf. la manière dont elle s'est présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous la forme du traumatisme : « à l'origine de l'expérience analytique, le réel [s'est] présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'*inassimilable* — sous la forme du trauma » (*ibid.*, p. 65).

cautionnant la faillite du sujet. La répétition prétendument prévisible du *Boléro* se voit confisquée au profit de la *tuché*, qui rompt avec la stéréotypie projetée de l'œuvre et du quotidien du compositeur, et se désolidarise de ce personnage mécréant de la variation dans la répétition. À l'inverse des *Sept chants d'Avenisao*, *Ravel* marque le renversement de l'ordre du symbolique vers l'ordre réel, trouant la représentation, dans une nouvelle échappée au nouage de la boucle, à l'image de l'élan musical imprévisible du *Boléro*.