

Mirella Vadean  
Université Concordia

## La ritournelle comme mode de pensée lié au figural

Mais attends donc la ritournelle, avant de dire ton solo<sup>1</sup>.

Sophie Gay

*Le maître de chapelle, ou le souper imprévu*

### *Entrata*

L'imagination créatrice n'est pas uniquement attribut d'auteur, mais aussi attribut de lecteur. En effet, à travers la lecture, le lecteur donne corps à sa pensée, grâce à des figures qui émergent sans cesse. Par exemple, dans *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, attardons-nous aux passages qui décrivent : le territoire parcouru par la communauté de l'Anneau pour accomplir sa mission de détruire l'Anneau unique; la rivière du Gué qui délimitait Fondcombe —

---

1. Sophie Gay et Alexandre Duval, *Le maître de chapelle, ou Le souper imprévu*, comédie de Alexandre Duval, arrangée en opéra-comique en deux actes par Sophie Gay, musique de Ferdinand Paer, Paris, Colombier (C. 457), [18--].

domaine des Elfes — du reste du monde; les marécages — terres noyées et fascinantes d'où les Hobbits échappent à l'attraction définitive de la mort; l'armée des morts — des fantômes, voués à l'errance et à la nostalgie du repos final; La Porte Noire — entrée au pays du Mal suprême; le volcan de la Montagne du Destin où il faut jeter l'Anneau pour rétablir le Bien dans le monde; la Mer cernée de remparts séparant la Terre du Milieu du pays des divinités<sup>2</sup>. Lorsque nous parcourons ces passages, une constellation figurative se met en place. La rivière, les marécages, les fantômes, la porte, le volcan, la mer, sont des éléments qui renvoient sans exception à la notion de limite, de frontière, de seuil. La limite soulève, dans le contexte de notre étude, une question catégorielle complexe, car la limite est à la fois concept et figure. La limite est un concept appliqué par le lecteur aux figures littéraires pour les saisir, tout comme elle est une figure en soi qui *se trace* et *se retrace* constamment sous des formes renouvelées lors du parcours de la lecture<sup>3</sup>.

Les exemples choisis dans le récit de Tolkien « s'emparent » du sens même de la notion de limite et la donnent à comprendre comme frontière entre concept et figure, entre percept et affect. En dépit de cette dualité qui mériterait un regard attentif et détaillé, nous n'explorerons pas dans notre étude l'entendement de la limite à partir du récit de Tolkien. Nous focaliserons notre analyse sur la manière dont cette figure prend contour et évolue vers une « figure pensée ». Notre attention est retenue par le fait que cette notion de limite est destinée à réapparaître dans l'esprit du lecteur à la façon d'une *ritournelle*. Les exemples choisis attestent un trajet de lecture (dans l'ordre de l'évolution temporelle et spatiale du récit) et dessinent une problématique hétéroclite qui dépasse l'analyse textuelle. Cette manière de retour particulière fera

---

2. Voir John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, tome I, II, III, 2000 [1973].

3. Voir la notion de « figure trace » et de « figure pensée » dans Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.

l'objet de notre étude. La notion de limite évoquée ne représente pour nous qu'un *seuil à franchir*.

Ainsi, nous plaçons cette étude dans la perspective d'une compréhension de la ritournelle comme processus figural lié à l'acte de lecture, relevant du rapport direct qui existe entre les affects et la pensée. Nous reconnaissons dans notre démarche la correspondance des savoirs issus de plusieurs disciplines comme la littérature, la musicologie, la philosophie ou la psychanalyse. Pour commencer, nous nous soumettons à notre tour au mouvement même de la ritournelle pour « reprendre » le sens accordé par la musicologie à cette notion. Puis, dans un deuxième temps, nous retrouverons la ritournelle dans le littéraire, où elle révélera un aspect essentiel : lorsque le chant public (désigné comme lecture à haute voix) cesse, le chantonement (désigné comme lecture pour soi, intime, lecture de la figuration) commence. Approfondir cet aspect nous permettra de comprendre, dans un troisième temps, la ritournelle comme mouvement de reconnaissance perpétuelle. La reconnaissance implique la présence en rapport direct avec l'absence, ce qui soulève l'inquiétude devant la nuit, le chaos où la lecture et ses figures peuvent parfois conduire. Cela implique une déstabilisation des affects qui peut étonnamment traduire le bonheur de figuration, comme nous le montrerons dans notre quatrième et dernière partie.

## Cadence. Refrains

En dépit de la simplicité apparente du terme ritournelle, qui ne cacherait rien de particulier derrière une stéréotypie évidente, le sémantisme de cette notion, très éclectique déjà sur le territoire de la musique (d'où elle provient), invite à poser un regard approfondi sur ce territoire même afin de pouvoir la comprendre ailleurs, hors de la musicologie, dans la philosophie ou la littérature.

Musicalement, la ritournelle (de l'italien *ritornello*, *ritorno*) désigne d'abord le retour d'un passage instrumental que l'on entend au début d'un morceau et qui revient régulièrement comme refrain. C'est la

chanson populaire italienne qui s'en sert en faisant répéter de petites strophes de trois à quatre vers (qui riment le plus souvent), avant que cette technique répétitive ne soit introduite dans le madrigal italien de l'*Ars Nova* au XIV<sup>e</sup> siècle, dans le but de répéter les derniers vers des longues strophes. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, son usage et sa signification se diversifient. La ritournelle désigne l'*entrata*, soit l'introduction instrumentale à une partie vocale, introduction qui se répète. Son rôle est de marquer le chant vocal, mais aussi de *séparer* les strophes<sup>4</sup>. Cet usage s'étendra à l'opéra, à l'oratorio et à la cantate, où la ritournelle se retrouve au début d'un chant (pour l'annoncer), à la fin (pour le renforcer) ou au milieu pour *reposer la voix*. Le prologue d'*Orfeo* de Monteverdi est un bon exemple de ritournelle (une partie reprise trois fois) comme répétition sans lien, sans rapport thématique avec le chant qu'elle introduit. Le sens de *rupture* s'affermirait donc au sein même d'un procédé qui devrait assurer la continuité<sup>5</sup>. Ce même sens de rupture est restitué également par Lully qui considère la ritournelle comme prélude sans lien avec l'air qu'il introduit.

À partir du territoire des notes, la ritournelle est entraînée dans une véritable chorégraphie de registres, étant associée aussi à la danse. Un exemple suggestif dans ce sens est le *Boléro* de Maurice Ravel, musique de ballet où mélodie et pas de danse se répètent dans un crescendo progressif.

De ces considérations techniques, retenons : 1) l'aspect innovateur de la ritournelle, *ars nova*; 2) la variété du registre instrumental-vocal :

---

4. Par exemple, *Il Ballo delle Ingrate* de Claudio Monteverdi, créé à Mantoue en 1608 et publié en 1638, dans le VIII<sup>e</sup> livre de madrigaux. On y jalonne par une ritournelle l'intervention des chanteurs. Voir aussi à ce sujet Marc Vignal [dir.], *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 724-725.

5. Voir et écouter Claudio Monteverdi, *Orfeo, favola in musica*, créée à Venise en 1609, en l'honneur du Sérénissime D. Francesco Gonzaga, Prince de Mantoue. Pour la partie théorique de la ritournelle musicale, voir Marc Honneger, *Dictionnaire du musicien. Les notions fondamentales*, Paris, Larousse, 2002, p. 694. Voir aussi Christophe Hardy, *Les mots de la musique*, Paris, Belin, 2007, p. 513 et Jacques Siron, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre mesure, 2002, p. 359.

la ritournelle est une partie instrumentale qui introduit le chant, qui peut ou non reprendre l'idée mélodique; 3) le repos, la pause : la ritournelle sert à reposer la voix; 4) la rupture, voire la double rupture instrumentale / vocale, mais aussi la rupture sur le plan thématique lorsque la ritournelle désigne une partie sans lien avec le chant qu'elle introduit; 5) l'aspect qui « spatialise » la ritournelle en lui imposant *de faire des pas vers d'autres territoires*, de la musique vers la danse et au-delà. La stéréotypie présumée au départ comme inéluctablement liée à la ritournelle s'efface devant une pluralité des sens qui l'enrichit. Cette pluralité est garante d'une liberté, celle de la traversée des champs, des disciplines.

## Fugue. Territoires

« La ritournelle est une forme de retour ou de revenir, notamment musical lié à la territorialisation et à la déterritorialisation », écrit Villani, d'après la définition de Deleuze et Guattari<sup>6</sup>. Il convient donc de reconnaître ce déplacement qui se situe au centre de notre objectif, dans un contexte interdisciplinaire qui pose constamment et avant tout un problème de méthode.

Il y a une trentaine d'années, on examinait les exigences de ce qu'on appelait alors l'« approche externe » du littéraire. On soulignait que toute autre discipline appliquée à la littérature devrait répondre aux particularités de cette dernière afin d'éviter les imprécisions, le « dilettantisme<sup>7</sup> ». Ce point de vue renforce l'idée de division disciplinaire qui s'efforce notamment de préserver les frontières propres à chaque domaine et pose ainsi concrètement le problème de méthode auquel se confronte quiconque désire entamer des traversées.

6. Arnaud Villani, « Ritournelle », Robert Asso et Arnaud Villani [dir.], *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, n° 3, printemps 2003, p. 304.

7. À consulter à cet égard Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix*, suivie de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, 192 p.

Néanmoins, il faut reconnaître que de nos jours cette « autonomie disciplinaire » perd du terrain<sup>8</sup>. « L'esprit hyperdisciplinaire » qui naît de cette parcellisation a été démontré comme « dangereux ». Non seulement il mène à la chosification de l'objet étudié, mais il mène à ce qu'Edgar Morin nomme l'« esprit de propriétaire », un esprit qui défend avec férocité le territoire de sa discipline. Morin soulève à ce sujet une analogie suggestive entre le mot *discipline* et le mot *flagellation* : flagellation, en l'occurrence, de celui qui ose s'approcher du domaine d'idées appartenant à une autre discipline<sup>9</sup>.

Or, cette « flagellation » ne devrait plus être moyen de sacrifice, de punition aujourd'hui. Ce moyen se vérifie difficilement dans le contexte contemporain qui prône l'interdisciplinarité<sup>10</sup>. D'ailleurs, il faut ajouter que, paradoxalement, l'histoire des sciences humaines nous instruit constamment sur les ruptures des frontières disciplinaires et sur la contamination des disciplines (et cela depuis l'époque humaniste). Après tout, il serait plus approprié de considérer cette dite nouvelle « posture » interdisciplinaire comme une *ritournelle* en soi, un retour à une manière de pensée globalisante, une « pensée complexe<sup>11</sup> », un idéal qui ne fait que revenir aujourd'hui, même si le sens de territoire disciplinaire est encore maintenu. Notre tentative de déterritorialiser la ritournelle de la musicologie et de la réterritorialiser dans la littérature, notamment à travers l'acte de lecture qui nous intéresse ici, se fera en tenant compte

---

8. Cette autonomie réfère à une délimitation concrète et précise de frontières, du langage, des techniques et certes des théories propres à une discipline. Voir Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin interactif du Centre International de Recherche et Etudes transdisciplinaires*, n° 2, 1994, <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm> (20 février 2009).

9. Le sens étymologique du terme *discipline* désigne aussi le fouet destiné à la flagellation (*ibid.*).

10. Une précision s'impose : à présent, les disciplines existent encore avec leurs frontières bien délimitées. Notre propos ne vise pas à affirmer le contraire. En nous appuyant sur les propos de Morin, nous voulons souligner le besoin qui se fait de plus en plus pressant de rendre les frontières floues.

11. Le terme appartient à Edgar Morin. Voir *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, 6 tomes et *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2005, 158 p.

le plus possible de ces considérations ainsi que des particularités des disciplines convoquées, tout en tentant de « déboussoler les mesures ». De la sorte, nous considérons la ritournelle comme un retour tout à fait renouvelé :

La ritournelle est « liée à la *reprise* kierkegaardienne et à la répétition nietzschéenne au sens d'éternel retour ». Il s'agit de faire revenir dans un échange de codes et une plus-value de passage, dans un rythme comme entre-deux qui déboussole toutes les mesures, l'universel singulier contre les particularités de la mémoire et les généralités de l'habitude. Dans la ritournelle il y a cette invention de vibrations, de rotations, de gravitations et tournoiements, de danses et de sauts qui atteignent directement l'esprit<sup>12</sup>.

De chant, la ritournelle se fait danse, une danse de la traversée. Elle devient moyen d'orientation, elle « déménage [du territoire de la musique] et prend la fuite vers ailleurs<sup>13</sup> ». Cet ailleurs est, pour nous, la lecture. C'est sur ce terrain que nous la retrouverons comme objet conceptuel permettant de penser le processus figural.

Les considérations d'Anne Sauvagnargues au sujet de la ritournelle constituent un important appui à notre analyse. Pour l'auteure, la ritournelle se définit sur un double plan : celui de la stéréotypie, comme représentation d'une forme donnée qui la transformerait en un simple « mot de passe » et celui du chantonement, comme « chant détourné de l'usage public », une forme d'expression exclusivement naturelle, une forme corporelle rassurante inscrite dans nos profondeurs (on chantonne des comptines, des strophes, à travers lesquelles on se retrouve, se rassure aussi)<sup>14</sup>. Chantonner relève d'une activité intime à l'abri de tout spectacle. On se situe donc à un moment pré-esthétique où on chante pour soi-même. *Le chantonement comme expérience individuelle par*

12. Arnaud Villani, *op. cit.*, p. 304, citant Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 14 et 16.

13. *Ibid.*, p. 305.

14. Voir Anne Sauvagnargues, « La ritournelle », <http://www.synesthesie.com/heterophonies/ritournelles/sauvagnargues.html> (20 février 2009).

*excellence est la figure qui incarne pour nous le concept de ritournelle en tant que processus figural. Et comme « la dialectique [même] de l'expérience trouve son achèvement propre non dans un savoir définitif, mais dans l'ouverture à l'expérience suscitée par l'expérience même<sup>15</sup> », essayons de saisir en quoi consiste cette ouverture offerte par la ritournelle — chantonnement lié à la pensée et issue de la figuration.*

La lecture est un acte individuel. Tout comme pour Sauvagnargues, la ritournelle fait voir qu'en transformant le chant en chantonnement on passe d'une communication à une métacommunication, ainsi transformant toute action destinée à l'autre en une action vouée exclusivement à soi-même. Pour nous, la ritournelle confirme que la figuration est une activité adressée à soi-même. Les figures qui émergent lors de la lecture sont de l'ordre du personnel, elles ne font jamais loi<sup>16</sup>. Figures anonymes, figures des anonymes en quelque sorte, elles ne sont pas destinées à quitter le monde intérieur. Le lecteur ne signe nulle part les figures qu'il investit. Ou plutôt le lecteur signe (déclare) uniquement pour lui-même, dans son cadastre intime, ce bien qui lui appartient, remettant ainsi en cause le sens même de *cadastre* qui, de *registre* public, devient privé. Le lecteur, dans son processus figural, n'a pas besoin de public et assume la « gratuité » de son action, car dans la plupart des cas produire quelque chose pour soi-même et non pour la communauté relève de l'indifférence, voire du désintérêt. Figurer à travers la lecture signifie donc produire quelque chose qui se dérobe à la préhension (communautaire) et qui « ne s'imprime nulle part<sup>17</sup> ». Tout comme la ritournelle, la figuration est « autotélie<sup>18</sup> ». Ainsi retrouvé dans la sphère du privé, le chantonnement se soucie dès lors uniquement des affects du lecteur.

---

15. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 203.

16. La figure « ne peut être une loi ». (Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 62)

17. Voir à ce sujet Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13-32.

18. Le terme est utilisé par Anne Sauvagnargues, *op. cit.*

Il n'y aura ritournelle que là où les signaux d'interpellation [...] sont détournés de leur utilisation au premier degré (obtenir la réaction de l'autre) pour être utilisés au second degré [...] pour soi-même<sup>19</sup>.

*Quand le chant cesse, le chantonnement commence.* En chantonnant, on ne vocifère pas pour attirer l'attention de l'autre, on fait des vocalises intérieures pour soi-même. Lorsque le lecteur cesse de lire à haute voix, devant tout le monde, pour se faire comprendre par tout le monde (en respectant les règles prescrites par tous les rituels associés, y compris et surtout celui de la théorie), il commence à lire pour lui-même. La figuration devient alors possible. Autrement dit, lire pour soi-même et ne cesser de relire pour soi-même, de chantonner, signifie se libérer de toute contrainte, de toute « fonction collective » (théorique ou autre), signifie pouvoir libérer sa pensée.

Ainsi, ce mécanisme de répétition que l'on a compris rassurant (avec le chantonnement des comptines) devient inquiétant. Car *la pensée liée au figuratif échappe constamment au refrain parfait*<sup>20</sup>. Tout comme on ne reproduit jamais de la même manière une strophe, on ne refait jamais les mêmes pas de danse, on ne pense pas de la même manière un aspect qui revient. Encore une fois le chant (la lecture) se distingue du chantonnement (la pensée figurative). En chantonnant, on ne reproduit pas les strophes (des théories), mais on les intériorise, on en fait des parties de notre corps et on leur donne un corps de pensée différent, on les figure. Dans le silence de sa propre lecture, chaque lecteur chantera *de sa propre voix*, qui ne peut pas être la même que celle d'un autre lecteur. Si, pour Anne Sauvagnargues, la ritournelle est une coexistence de stéréotype et de chantonnement qui relève d'une seconde nature (celle enfouie au plus profond de nous-mêmes), pour nous, la figuration souligne assurément le *devenir* de la ritournelle qui évolue et laisse derrière elle le stéréotype pour décrire un caractère

19. *Ibid.*

20. C'est pour cela que la ritournelle est toujours à comprendre au second degré.

qui tient exclusivement de cette seconde nature grâce à laquelle nous pensons *par et avec* les figures que nous investissons.

## Ballets. Mouvements

Nous avons vu que la voix change en fonction du type de lecture empruntée et nous avons compris que la voix du chantonner est la voie de la pensée figurale. Chantonner signifie évacuer la tendance à une lecture vide, une lecture sans figures créées. Comme la voix occupe parfois tout l'espace du discours (dans les cas où elle capte toute l'attention, les mots importent moins), l'acte de figurer peut occuper parfois tout l'espace de la pensée en conduisant le lecteur au bord de tout territoire, en le jetant parfois dans le chaos, dans le noir. Figurer, c'est se confronter au chaos. Figurer, c'est vouloir atteindre le moment où toute réalité se dissout<sup>21</sup>. Certes, cet itinéraire est conditionné par l'existence des figures. Mais les figures existent-elles? Ou plutôt qu'est-ce que cela veut dire que les figures existent? Une figure n'existe jamais comme toute autre chose existe. De plus, son accomplissement coïncide presque avec sa disparition et cela uniquement pour qu'elle puisse réapparaître renouvelée encore et encore, ainsi *faisant sa ritournelle*.

Pour Guillaume Sibertin-Blanc, la ritournelle est rupture dans le silence, elle annonce un saut qui permet de passer de l'ombre à la lumière à travers une fixation, une attraction vers un centre autour duquel les éléments trouvent une consistance, s'agencent, formant un nouveau territoire. Ainsi, le besoin de la ritournelle est la reconnaissance<sup>22</sup>.

Depuis notre perspective, celle du processus figural, la ritournelle n'est pas saut, ni attraction proprement dite vers un centre (qui serait une figure, ou la figure). Dans notre cas, la ritournelle confirme qu'une figure est évanescence et qu'elle ne se forme que pour disparaître. Et

---

21. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 48.

22. Guillaume Sibertin-Blanc, « La ritournelle », <http://www.synesthesie.com/heterophonies/ritournelles/sibertinblanc.html> (20 février 2009).

si elle réapparaît, elle n'est jamais la même. Une figure n'est pas un centre, pas dans le sens de point fixe à atteindre. S'il fallait l'admettre ainsi, elle perdrait le statut même de figure, elle serait une image préétablie vers laquelle on se dirigerait. Autrement dit, on aurait l'objet, l'image viendrait ensuite. Or, le propre d'une figure est d'être elle-même un objet qui se forme. De plus, une figure n'est jamais figée, elle doit être étudiée et saisie en processus, en mouvement<sup>23</sup>. Figurer, penser, chantonner, c'est donc aller à l'infini, toucher, si on veut, un point, mais un point où le *ici* se confond avec le *nulle part*, comme le montre Blanchot (car il faut toujours tenter le chaos pour penser). Par conséquent, s'il fallait reconnaître un (le) centre dans l'acte de la figuration, celui-ci serait *nulle part*.

À la suite de ces considérations, la conciliation de la reconnaissance sur le terrain du figural, la reconnaissance posée comme besoin de la ritournelle devient problématique. Pour reconnaître quelque chose, il faut d'abord connaître. Pour reconnaître la présence de quelque chose, il faut que ce quelque chose soit d'abord présent. Le rapport connaissance / reconnaissance a souvent été fondé sur le rapport présence / absence.

Pour ce qui est du sens de la présence d'une figure, nous nous trouvons ici devant une acception différente de la notion de présence. À un premier niveau qui est celui de la pensée courante, quotidienne, nous sommes tournés vers ce qui est présent, c'est-à-dire vers un lieu ou une chose que nous identifions en temps et lieu et non pas vers leur présence ni la mise en présence<sup>24</sup>. Or, dans la figuration, il faut se tourner vers la mise en présence de la figure. C'est ce que nous avons essayé de faire en évoquant au départ la figure de la limite qui apparaît dans l'esprit du lecteur, puis s'efface pour redevenir présence sous une autre forme, plus loin au fur et à mesure que des éléments suggestifs l'incarnent dans le parcours de lecture. André Lalande explique la présence en rapport avec l'absence :

23. Comme le montre aussi Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 19 et suivantes.

24. Bernard Honoré, *L'épreuve de la présence. Essai sur l'angoisse, l'espoir et la joie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005, 302 p.

[I]l y a une présence qui enveloppe tous les objets possibles de la pensée; et le temps, au lieu d'être une conversion de l'absence en présence et de la présence en absence, est bien plutôt la conversion d'une des formes de présence en une autre<sup>25</sup>.

Les considérations de Lalande sur le rapport de présence / absence se complètent par celles de Blanchot, qui montre que ce qui est nouveau ne renouvelle pas nécessairement. Ce qui est présent ne présente rien, mais se représente. On comprend ici la représentation comme une nouvelle présentation (et non comme concept, acte d'imagination ou de symbolisation mimétique ou autre). Le présent / absent confirme l'acte de lecture comme un mouvement qui tient du retour, car il y a quelque chose dans la figuration que le lecteur *ne connaît pas*, mais qui revient toujours dans son esprit et, par ce retour, il le reconnaît. Sauf que « cette reconnaissance ruine toujours en [lui] le pouvoir de connaître<sup>26</sup> » et l'incite à poursuivre sa lecture et sa pensée. Chantonner dans le chaos, dans la nuit, ne rassure plus. Dans le noir, on ne sait jamais où on met le pied. Il faut accepter de se laisser aller, se laisser guider par une figure qui ne se forme que pour disparaître aussitôt, ainsi nous obligeant à la suivre. Tout en la suivant, nos affects se déstabilisent peu à peu...

De toute évidence, la ritournelle, depuis le territoire du figural relatif à la lecture, n'incarne pas une répétition absolue. La ritournelle dit la création des liens. Ainsi, pour nous, la ritournelle n'est pas saut (*allegro*)<sup>27</sup>, elle est marche lente (*andante*) plus adaptée à la contemplation, au musement propre à la figuration. Cette marche transforme le mouvement accéléré, dans un ballet où chaque pas est attentivement posé, en tâtonnant sans cesse dans le noir, spatialisant ainsi les nouveaux territoires traversés.

---

25. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 799.

26. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 27.

27. Le tempo de l'*allegro* conviendrait mieux pour suggérer, « figurer » le dynamisme, voire la vitesse avec laquelle on « saute », on bondit dans la pensée.

Un exemple particulièrement efficace, qui traduit la ritournelle en rapport avec la figuration, est le leitmotiv wagnérien — un thème musical qui évolue, qui ne demeure jamais le même. On a reconnu le mérite de Richard Wagner d’avoir ouvert la musique vers de nouveaux devenirs<sup>28</sup>. Outre la voix (qui bénéficie d’une attention particulière dans l’histoire de la musique classique), l’orchestre est l’instrument privilégié du leitmotiv. Ce dernier confère à la musique le pouvoir d’engendrer des pensées. Il est intéressant de remarquer qu’en dépit de toute certitude qui associerait le leitmotiv à la musique, celui-ci s’apparente étrangement au domaine du littéraire, à la métaphore filée. Ainsi, le leitmotiv reflète une ritournelle disciplinaire : il *quitte* la littérature, se déterritorialise pour s’établir, se reterritorialiser dans la musicologie, pour finalement *revenir* au point de départ sur le terrain de la littérature où il s’incarne sous diverses autres formes, bien plus complexes qu’une simple métaphore filée.

Le leitmotiv wagnérien s’impose par des paramètres et caractéristiques spécifiques qui font voir que d’un simple refrain, d’un « motif conducteur ou caractéristique » dont le rôle est de « commémorer » une idée, une situation, un personnage apparus déjà une fois, le leitmotiv dit wagnérien évolue<sup>29</sup>. Notons que toutes ces perceptions engendrées par le leitmotiv ne sont jamais préétablies. Tout

28. La singularité du leitmotiv wagnérien réside dans le fait qu’il évolue. Il se transforme tout en se répétant. Mais le leitmotiv est un procédé musical connu dans la musique depuis fort longtemps. Il résonne dans le lied, dans l’oratorio, dans la cantate, comme musique qui « accompagne le chant », comme « partition qui double la narration : elle rappelle l’intrigue par un jeu d’associations et de réminiscences ». Défini comme « motif caractéristique » par Theodor Adorno, ou comme « motif conducteur » par C. Roland, le terme doit son nom et sa célébrité à Hans von Wolzogen, un des exégètes de Wagner qui le propose dans la revue qu’il dirige à partir de 1878, *Bayreuther Blätter*. Ce dernier a emprunté le terme à F.W. Janz, qui s’en était servi pour une analyse sur Weber en 1871. La critique note, en réalité, l’existence du mot dès 1860 où A. W. Ambros l’avait trouvé approprié pour expliquer, déjà, des passages des œuvres de Wagner et de Liszt. Mais dans tous ces cas, le leitmotiv est un mot signifiant une simple itération. Bruno Lussato, *Voyage au cœur du Ring. Wagner — L’Anneau du Nibelung. Encyclopédie*, Paris, Fayard, 2005, 832 p.

29. Bruno Lussato, *op. cit.*, p. 358.

se passe en mouvement, en marchant, en écoutant puis en chantonnant dans notre esprit. Le leitmotiv restitue « le caractère fondamentalement imprévisible de la forme musicale wagnérienne, et c'est pourquoi celle-ci semble parfois s'élaborer sans répondre à un plan préétabli<sup>30</sup> ».

Du point de vue procédural, ce qui assure la transformation leitmotivique à partir d'un noyau musical ou dramatique, c'est la dérivation. Christian Merlin montre que la dérivation wagnérienne fonctionne par *acheminements*. Par exemple dans la *Tétralogie* ou le *Ring*, le Thème du Destin *se dirige* et s'achève dans le Thème de la Mort, celui des Traités dans celui de la Servitude et ainsi de suite. La force du leitmotiv wagnérien est de faire voir *le devenir* de l'action par cette variation, cette modulation, et de recouvrir ainsi sa capacité de projection, de ne plus être un simple *rappel*<sup>31</sup>.

Ces compétences évoquent la mélodie continue ou infinie, innovation wagnérienne, une nouvelle forme d'expression musicale qui dévoile la répétition sous un angle nouveau. Sa forme de contenu ne repose jamais sur de simples reproductions, mais sur des devenir et sur leurs changements. Sa configuration montre que la mélodie infinie n'est pas une mélodie sans fin, sans conclusion. Cette mélodie a bien une fin, mais une fin qui se confond avec la fin de l'œuvre, comme le désirait Wagner lui-même. La mélodie infinie est une mélodie d'une épaisseur illimitée, faite des résonances diverses qu'elle synthétise. La mélodie infinie n'est pas infinie parce que sa limite se voit sans cesse poussée, mais parce qu'elle est infinie à tout moment<sup>32</sup>. La reconnaissance, chose aisée qui

---

30. Christian Merlin, *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne. Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 373. La figure fonctionne de la même manière, elle jaillit dans nos esprits, puis elle ne répond à aucune tentative de prévision. Elle nous situe dans un ordre d'attente, de l'espoir perpétuel.

31. Le processus figural de la frontière dans le récit de Tolkien, évoqué au début de notre étude, peut s'étudier selon la méthode leitmotivique de type wagnérien.

32. Ce qui caractérise ici l'infini n'est pas la durée, mais la composition intrinsèque. Or, cette composition intrinsèque se voit grâce aux leitmotivs. Voir François Nicolas, *La « mélodie infinie » comme synthèse musicale par modulation*, 2006, <http://www.entretiens.asso.fr/Wagner/Parsifal/10.htm> (14 novembre 2007).

semble assurée d'emblée par le terme même de *leitmotiv* (motif qui revient), est compromise une fois de plus. Tout comme la reconnaissance dans le figural évoquée ci-dessus, la reconnaissance « normalement » attendue *dans* et *par* le leitmotiv désigne une déstabilisation des affects.

## Contrepoint. Affects

Le rapport ritournelle / affect relève des émotions diverses agissant sur le lecteur<sup>33</sup>. Dans cette étude qui propose la figuration comme chantonnement, l'émerveillement serait une telle émotion. Les figures qui émergent dans notre esprit lorsque nous lisons<sup>34</sup> nous livrent à la fascination, nous poussent à traverser notre propre limite, en laissant le monde (du quotidien), pour pénétrer dans la solitude la plus parfaite, dans un autre monde, là où règne un recommencement éternel. Certes, dans ce départ silencieux où seule notre petite voix de lecture chantonne tout doucement, nous admettons l'inquiétude liée au figural qui nous éloigne du réel et nous plonge dans un ailleurs, celui de la figure où ce que l'on découvre saisit la pensée dans son étendue infinie. Mais c'est en plongeant dans la nuit que « le regard se fige en lumière, la lumière [qui] est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir [...], une lumière [...] effrayante et attrayante<sup>35</sup> ». Tout en chantonnant, le lecteur va du figural vers le monde. La figure est son moyen de pensée<sup>36</sup>.

Seul, lorsqu'il figure, sous l'empire de sa propre subjectivité, le lecteur sent l'interminable. Et même s'il tombe dans l'aveuglement, dans la nuit, il demeure dans la lumière, dans la vision, dans la compréhension encore, car « l'aveuglement est vision encore, vision qui

33. Selon Sibertin-Blanc, la déstabilisation des affects, conséquence d'une rupture, est incarnée par la ritournelle et représentée par le saut.

34. Dans notre cas, les passages énumérés au début de notre étude, tirés du récit de Tolkien.

35. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 30.

36. Certes, l'étude sur le statut de la figure et du chantonnement peut continuer. En effet, il faut bien se demander si toute figure amène à chantonner, à penser.

n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir<sup>37</sup> ». Les figures assurent cette vision. Grâce à elles, l'angoisse se transforme en bonheur, le bonheur de la pensée, de la figuration. C'est à travers ce bonheur final que nous comprenons la déstabilisation des affects.

L'étude des affects du lecteur prouve que ce bonheur ne se produit jamais ou très rarement lorsqu'on chante (on lit à haute voix devant tout le monde et selon les normes préétablies), mais qu'il se produit surtout lorsqu'on chantonne (on lit à voix intérieure, dans la solitude et dans la pause de la règle). La déstabilisation des affects se réalise donc dans cette liberté de la lecture intérieure. Notre étude essaie de frayer un chemin analytique vers cette liberté, que nous comprendrons dans le sens de « pouvoir de constitution des problèmes<sup>38</sup> ». Des problèmes qui ouvrent l'horizon du sens de la figure pour / dans notre pensée et notre discours.

En retraçant le parcours historique de l'expérience esthétique, saisie en particulier par le concept kantien du beau et celui de volonté de puissance de Nietzsche, Agamben pointe la manière dont l'expérience de l'art est passée, au fil du temps, du « spectateur désintéressé à l'artiste intéressé<sup>39</sup> ». En ce qui a trait à ce spectateur (lecteur) désintéressé, l'auteur se sert d'un exemple qu'il emprunte à la musique et qui se montre particulièrement propice à notre propos :

[L]a première fois qu'apparaît dans la société européenne médiévale quelque chose qui ressemble à une considération autonome du phénomène esthétique, c'est sous la forme d'une aversion et d'une répugnance envers l'art, dans les instructions de ces évêques qui, face aux innovations musicales de *l'ars nova*, interdisaient la modulation du chant

---

37. *Ibid.*, p. 29.

38. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 4.

39. Giorgio Agamben, « La chose la plus inquiétante », *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 8.

et la *fractio vocis* durant les offices religieux parce que la fascination qu'elles exerçaient distraitait les fidèles<sup>40</sup>.

Qu'en est-il aujourd'hui de ce « fractionnement des voix » de et dans la théorie? Est-il en mesure de disposer à un certain émerveillement? Cet émerveillement est-il toujours un interdit?

## *Ars Nova*

Conclure reviendrait à une tentative de synthèse qui ne saurait mieux se faire que sous la forme d'une dernière ritournelle. Reprenons les spécificités de la ritournelle dans la musicologie pour les reconnaître dans le territoire du littéraire. 1) Tout comme elle est technique nouvelle du madrigal, la ritournelle relève d'un *ars nova* de la pensée en lien avec le figural issu de la lecture lorsqu'elle traverse des *registres* et territoires. 2) Tout comme elle est rupture instrumentale / vocale ou thématique en désignant une partie sans lien thématique avec le chant qu'elle introduit, la ritournelle établit la rupture entre une lecture vide sans figures et une lecture peuplée de figures, qui guide le lecteur vers une pensée variée. 3) Tout comme elle sert de repos pour le chanteur, la ritournelle est repos de / dans la lecture à haute voix. La ritournelle permet que la voix *se repose* de toute convention pour chercher, grâce aux figures, sa propre voie, sa propre errance.

Mais, comme nous l'avons montré, la reconnaissance de ces spécificités ruine le connaître. En nous proposant de considérer, surtout de reconsidérer la place des affects dans le discours autorisé (notamment théorique), dans le chant public, nous n'avons rien résolu. Nous n'avons fait que dégager une nouvelle problématique de la ritournelle qui l'inscrit ainsi dans la marche d'une critique à *venir*. Le connaître demeure de l'ordre de l'avenir. Notre étude nous a placée face à de nouvelles questions.

40. *Ibid.*, p. 9.

Comment peupler ou repeupler le chant de la ritournelle? Comment laisser les figures envahir le discours théorique, pour qu'elles permettent ainsi au subjectif d'infuser, d'embellir l'objectif voulu de la théorie, devenue trop souvent fade? Comment la ritournelle s'inscrit-elle dans un code où le singulier s'impose « devant les généralités de l'habitude », ainsi déboussolant « toutes les mesures<sup>41</sup> »? Comment faire pour que la ritournelle qui n'est plus saut, mais marche lente, devienne aussi élégante, voire esthétique, tout en passant de l'*allegro* à l'*andante* puis à l'*andante grazioso*? Comment faire d'un discours théorique contemporain une fête (musicale) de la pensée? Une fête à laquelle on chanterait sur une voix différente, pleine d'émotion...

---

41. Arnaud Villani, *op. cit.*, p. 304.