

L'esthétique de la synesthésie dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard, roman et film

The Aesthetics of Synaesthesia in Pascal Quignard's *Tous les matins du monde*, Novel and Film

DORA LEONTARIDOU

Université Ouverte Hellénique

dora@leontaridou.eu

Mots-clés

Quignard ; roman ; film; synesthésie ; littérature française ; XX^e siècle.

Keywords

Quignard; novel; film; synesthesia; French literature; 20th century.

Le film *Tous les matins du monde*, récompensé à de nombreuses reprises et rencontrant un succès commercial, réalisé en 1991 en France, est le fruit d'une collaboration entre l'écrivain Pascal Quignard, le réalisateur Alain Corneau et le spécialiste international de la musique baroque, Jordi Savall. Quatre arts, la littérature, le cinéma, la musique et la peinture contribuent à la réalisation de l'esthétique de la synesthésie au roman et au film. Le scénario met en avant deux compositeurs et joueurs de viole français du XVII^e siècle. Monsieur de Sainte-Colombe plutôt anti-absolutiste, a refusé l'invitation de Louis XIV et son introduction à la cour royale. Son élève, Marin Marais, a fait sa carrière à la cour de Louis XIV. La tension entre leurs attitudes politiques marque aussi leur composition musicale. Le film permet l'exécution de pièces de musique baroque ainsi que la présentation des peintures de Lubin Baugin. Il y a également des réminiscences des œuvres de La Tour, Le Nain et d'autres peintres de la même époque. L'article traite les effets de l'esthétique de la synesthésie dans le roman et le film.

The award-winning and commercially successful film *Tous les matins du monde* (All the mornings of the world), realized in France in 1991, is the outcome of a collaboration between the well-known novelist Pascal Quignard, the director Alain Corneau, and the musician and international baroque music specialist Jordi Savall. Four art forms, namely literature, cinema, music, and painting, contributed to the realization of the aesthetics of synesthesia in the novel and the film. The plot highlights two French composers and viola da gamba players from the 17th century. Monsieur de Sainte-Colombe, who held anti-absolutist views, declined the invitation from the king Louis XIV and refused to be introduced to the royal court. His pupil, Marin Marais, went on to build his career in the court of Louis XIV. The tension between their political attitudes also leaves its mark on their musical composition. The film allows for the performance of baroque music pieces and the presentation of paintings by Lubin Baugin. Additionally, there are reminiscences of works by La Tour, Le Nain, and other painters from the same period. The article explores the effects of the aesthetics of synesthesia in both the novel and the film.

Le roman et le film du même nom traitent de la vie de deux musiciens de l'Ancien Régime, qui ont vécu au XVII^e siècle, Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais sous le règne de Louis XIV. L'intrigue se déroule à la fois au monde de la Cour et au monde de la campagne. Le personnage principal, Monsieur de Sainte Colombe, musicien, virtuose de basse de viole et compositeur, est un personnage historique qui appartenait probablement à la noblesse lyonnaise. Il semble que ce soit lui qui ait ajouté une septième corde à la basse de viole. Selon l'intrigue du roman, il vit, après la mort de sa femme, retiré du monde à la campagne, avec ses deux filles, une cuisinière et deux valets. Quand sa réputation parvient aux oreilles du roi, ce dernier l'invite au palais à deux reprises, proposition que M. de Sainte Colombe repousse avec colère. Marin Marais un jeune homme qui vient d'être rejeté du chœur de Saint-Germain-L'auxerrois après la mue de sa voix. Le jeune homme arrive, désespéré, dans ce coin retiré loin du monde où vivait M. de Sainte Colombe et il lui demande de l'accepter comme élève. Marin Marais est lui aussi un personnage historique qui étudia auprès de Sainte Colombe pendant un certain temps, et obtint par la suite une charge de « joueur de viole de la musique de la Chambre » auprès de Louis XIV. Il fit ensuite carrière à l'opéra auprès de Lully et a écrit plusieurs œuvres musicales.

Le *Parnasse français* a retenu dans ses pages les relations de Sainte Colombe et de Marin Marais.

Sainte Colombe fut même le Maître de Marais ; mais s'étant aperçu au bout de six mois que son Elève pouvoit le surpasser, il lui dit qu'il n'avoit plus rien à lui montrer. Marais qui aimoit passionnément la Viole, voulut cependant profiter encore du scavoir de son maître pour se perfectionner dans cet Instrument ; et comme il avoit quelque accès dans sa maison¹, il prenoit le tems en été que Sainte Colombe étoit dans son jardin enfermé dans un petit cabinet de planches, qu'il avoit pratiqué sur les branches d'un Murier, afin d'y jouer plus tranquillement et plus délicieusement de la Viole. Marais se glissoit sous ce cabinet ; il y entendoit son Maître, et profitoit de quelques passages de quelques coups d'archet particuliers que les Maîtres de l'Art aiment à se conserver ; mais cela ne dura pas long-tems, Sainte-Colombe s'en étant aperçu et s'étant mis sur ses gardes pour n'être plus entendu par son Elève. (Quignard, 1997 : 24-25)

Le transfert du roman au film présuppose la transposition d'un langage à un autre : de la narration textuelle à la narration cinématographique, qui comprend des signes verbaux (les mots, les discours) mais aussi des signes non verbaux (visuels, gestuel, mimique), et sonores (musique, bruit, les tons de l'énonciation des personnages). Tous les deux composent l'expérience esthétique filmique. La suite de l'article traitera de cette transposition d'un mode à l'autre, des enjeux sémantiques et esthétiques qui en découlent, des équivalences et des différences et finalement quel est le rôle de la synesthésie à la narration filmique.

1. De l'écrit à l'écran : les circonstances

Le film *Tous les matins du monde* est né de la coopération de trois créateurs : l'auteur Pascal Quignard, le réalisateur Alain Corneau et le violiste Jordi Savall. La première idée vient d'un essai que Pascal Quignard avait écrit sur la vie du musicien Marin Marais dans son recueil *La*

¹ C'est une allusion à la relation amoureuse de Marin Marais avec la fille aînée de M. de Ste Colombe, Madeleine de Ste Colombe, une relation nouée pendant les mois d'étude de Marin Marais auprès de M. de Ste Colombe.

leçon de musique. Le thème de la musique est un thème récurrent d'ailleurs dans les écrits de Pascal Quignard. Rappelons à titre d'exemple son livre *La haine de la musique*² et plusieurs essais dans le recueil *La vie Secrète*, où le thème de la musique et du silence refont surface³. C'est aussi dans le roman *Salon du Wurtemberg* que les effets intertextuels et inter-thématiques surgissent encore. Dans ce roman, le personnage principal est un musicien, un joueur de violoncelle et de viole de gambe, à l'instar de M. de Sainte Colombe et de Marin Marais, dont les personnages apparaissent aussi dans ce roman. Quant à la genèse de l'œuvre *Tous les matins du monde*, le réalisateur Alain Corneau s'adresse à Pascal Quignard et lui demande un scénario sur la musique à la Cour de Louis XIV. Selon Alain Corneau, Pascal Quignard a répondu à la première approche du réalisateur comme suit : « “Laissez Versailles, le Roi-Soleil, le pouvoir. Il faut monter des musiciens rebelles à la Cour”. “Mais quels rebelles ?” demande Corneau. “Les protestants, les jansénistes de Port-Royal, et ceux qui n'ont pas de Christ chez-eux, qui vivent retirés dans leur province” » (Denis, 2010 : 46-47).

Montrer l'effet d'absolutisme sur la création artistique est un paramètre qui transperce le roman d'un bout à l'autre. La création filmique par conséquent, n'a pas suivi le chemin de l'adaptation d'un roman accompli. Au contraire, le réalisateur avait demandé un scénario à l'auteur, qui, lui, a préféré écrire un roman. Ce roman a constitué une base sur laquelle les deux hommes ont bâti le scénario après avoir élaboré dix-sept versions successives (Siciler, 2000). Le produit final, constitue plutôt les deux visages d'un même récit, romanesque et filmique. Or, le scénario est le fruit de la collaboration entre plusieurs créateurs. Pascal Quignard a assuré les dialogues, et ce sont en fait les parties qui présentent l'affiliation intertextuelle la plus fidèle à l'hypotexte, à savoir son roman. Jordi Savall, violoncelliste, violiste, directeur des ensembles musicaux, et spécialiste de rang international de la musique baroque qui devient le troisième pair de l'équipe, assure le choix des morceaux musicaux. De plus, il les adapte si besoin est et prend soin de conseiller les acteurs qui jouent les rôles des musiciens. Lui aussi, à l'instar du musicien Marin Marais, s'était lancé dans l'étude de la viole après avoir perdu sa voix d'enfant.

Le film du même nom a été tourné en 1991, année même de la publication du roman. Les rôles principaux sont tenus par Depardieu père et fils dans le rôle de Marin Marais, jeune et adulte, Jean-Pierre Marielle qui joue M. de Sainte Colombe et Anne Brochet qui joue le rôle de la fille aînée et musicienne Madeleine de Sainte Colombe. Le film fut un succès, tant commercial qu'artistique. Il a été couronné par le prix Louis Delluc 1991 et par 7 Césars, dont ceux du meilleur film et du meilleur réalisateur. Dans une seule année, il totalise plus de 700 000 entrées pour toute la France, un chiffre exceptionnel si l'on prend en considération le caractère intellectuel du film qui toutefois a pu toucher le large public. Même la bande-son du film est parvenue, grâce à ses ventes élevées, à figurer dans le « Top 30 » de RTL-Virgin, un dispositif qui concerne les disques de la musique dite « moderne » et non classique (Lompech, 1992a). De même, ce coup de foudre pour la musique baroque suscité par la réussite du film, a donné un nouveau souffle aux ventes des anciens disques du gambiste Jordi Savall (Lompech, 1992b).

² Sur la fonction de la musique dans les œuvres *La haine de la musique* et *La leçon de musique* de Pascal Quignard, voir l'étude de Coste, 2005.

³ Sur la musique dans l'œuvre de Pascal Quignard, voir l'étude de Jean-Louis Pautrot (2004 : 55-76), dans lequel la fonction de la musique dans l'œuvre de Pascal Quignard est étudiée selon trois axes : psychologique, anthropologique et enfin interaction dans l'œuvre de l'écrivain de deux esthétiques : musicale et littéraire.

Le processus du texte au film nécessite une transformation des signes. Tout d'abord intervient le passage du signe linguistique présent dans le texte écrit au signe iconique qui prévaut dans la réalisation filmique, comportant deux étapes : celle de la représentation iconique du récit et deuxièmement, l'intégration dans l'action des tableaux, un choix délibéré qui renvoie à l'esthétique picturale, qui est elle aussi une des piliers de l'adaptation. De plus y sont incorporés des morceaux musicaux, élément majeur de la réalisation, puisque les deux personnages principaux, Monsieur de Ste Colombe et Marin Marais, sont des musiciens importants du XVII^e siècle et de la musique dite baroque. En fait, le film réalise la convergence de quatre arts : littérature, cinéma, musique et peinture. L'effet de leur conjonction est la synesthésie, objectif principal des créateurs. Le concept de synesthésie consiste en une expérience esthétique qui résulte de la sensibilisation du destinataire par plusieurs approches esthétiques à la fois. Cette opération de synthèse et de dialogue de plusieurs arts dans une œuvre est conçue pour la première fois par Baudelaire⁴. Dans le film en question, cette sensibilisation est effectuée par l'exploitation et la convergence du littéraire, du pictural et du musical. Il paraît que le film sert aussi de véhicule pour faire connaître la musique baroque au grand public. Les engagements d'ailleurs de Pascal Quignard dans les institutions culturelles liées à la musique baroque ainsi que auprès du Président François Mitterrand constituent des évidences vers ce sens. (Denis, 2010 : 18-19)

2. Du roman au film

2.1. Les procédés narratifs

Le roman est composé de trois types d'énoncés : énoncés narratifs, énoncés descriptifs et dialogues. Du roman au scénario, trois types de modifications ont lieu. Tout au long de la transposition cinématographique ont lieu d'abord des *transformations quantitatives* (Genette, 1982 : 321-395). Il y a en premier lieu des *réductions*, opération qui consiste à abrégé le texte initial. Dans la plupart des cas, cette réduction se fait par l'opération de la *concision* qui « se donne pour règle d'abrégé un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative » (332). Quelques parties peuvent être racontées de façon succincte puisqu'elles sont épaulées par l'image⁵. Quelques passages cependant ont totalement disparu⁶. C'est l'opération de l'*excision* qui consiste « en une suppression pure et simple » (323). Un grand nombre d'énoncés descriptifs ont ainsi disparu, remplacés par l'image narrative cinématographique⁷. Et puis, il y a aussi des *augmentations*, l'opération « qui consiste à étendre le texte initial » (321), par exemple la scène où Marin Marais voit Madeleine qui s'apprêtait à se baigner dans la rivière. Un passage court dans le livre qui est développé longuement dans le film à partir de la 46^e minute. Quelques passages sont ajoutés, comme la séquence initiale qui traite de la vie de Marin Marais à Versailles à la fin de sa vie, de façon défavorable pour lui ; il est présenté vieilli et usé. C'est lui qui entame le récit de la vie de Ste Colombe et effectue le changement de point de vue de la narration.

⁴ Baudelaire développe ce concept dans les « Correspondances » qui fait partie de son recueil *Les fleurs du mal*. Le concept et les références sont cités dans Sébastien Denis (2010 : 10).

⁵ Comme l'énoncé dialogique entre M. de Ste Colombe, Marin Marais et Madeleine de Ste Colombe développé dans les pages 74-75.

⁶ Par exemple, l'énoncé narratif des pages 56-57 qui raconte les préparatifs de M. de Ste Colombe pour le voyage à Paris afin de récupérer le tableau qu'il avait commandé à son ami le peintre Lubin Baugin.

⁷ À titre d'exemple, les énoncés narratifs des pages 83, 86, 101.

2.2. *Le changement de point de vue*

La vision qui est reprise au roman est celle de la focalisation zéro. Il y a un narrateur, omniprésent et omniscient, qui raconte l'histoire. Dans le film, la même vision est conservée, mais la place du narrateur est tenue cette fois par l'un des personnages du roman : c'est Marin Marais, qui assume donc le rôle du narrateur autodiégétique, à savoir celui qui est en même temps un personnage principal de l'action. Pourquoi l'auteur a-t-il entrepris cette modification ? Il était impossible ou très fatigant pour l'action de maintenir un narrateur dans un film, qui nécessite l'implication des personnages dans l'action. Mais il aurait pu garder cette trouvaille pour le roman. Le fait qu'il ait choisi un narrateur extradiégétique pour le roman démontre qu'il a trouvé cette pratique plus convenable et plus propice à l'écriture.

Cependant ce changement de focalisation a apporté une modification sémantique de l'ensemble. Tandis que les deux créations racontent *grosso modo* la même histoire, le roman porte plutôt sur la vie de Sainte Colombe, vue à travers le narrateur extradiégétique, tandis que dans le film, l'option d'un narrateur autodiégétique entraîne une modification sémantique : le film porte plutôt sur la vie de Marin Marais qui est mise au premier plan. Aussi cette vision alterne-t-elle avec celle de focalisation interne dans le film, puisque le narrateur autodiégétique à partir d'un certain moment, abandonne son rôle pour participer à l'action, et utilise alors le « je ». Cependant ainsi que Sébastien Denis l'observe, « le retour au présent de la narration par Marais allonge un roman très court – il a aussi pour avantage de montrer quand même la Cour, ce qu'avait refusé Quignard. » (Denis, 2010 : 56).

2.3. *M. de Ste Colombe et Louis XIV*

Le déroulement de l'intrigue réserve deux scènes du renvoi des délégués du roi. Quand la réputation de la compétence de M. de Ste Colombe arrive aux oreilles du roi, ce dernier envoie Monsieur Caignet, joueur de viole attitré du roi, pour inviter M. de Ste Colombe à la Cour. M. de Ste Colombe écoute la proposition du roi, mais il refuse. Dans le roman, la scène du renvoi du représentant du roi est décrite comme relativement calme : « Monsieur de St Colombe poussait Monsieur Caignet vers la maison tout en parlant. Il se saluèrent » (Quignard, 1991 : 26).

En revanche, son équivalent dans le film est présenté de façon plus agressive. Monsieur de Ste Colombe pousse brutalement M. Caignet hors de sa cabane et ils ne se saluent pas. De même pour la scène suivante, quand M. Caignet accompagné cette fois de l'abbé Mathieu, renouvelle l'invitation du roi. Dans le roman, la réaction de M. de Ste Colombe est vive, mais dans le film, elle semble beaucoup plus brutale, un effet qui est obtenu par le ton furieux de la voix de M. de Ste Colombe, ainsi que par le bruit de la chaise qu'il casse pour mieux exprimer sa colère et son refus définitif aux représentants du roi.

Trop peu de gens ont refusé l'accès à la Cour de Louis XVI. Au contraire, être le plus près possible au roi était considéré à l'époque comme une faveur inestimable. Le refus de M. de Ste Colombe revêt un aspect nettement politique. Le texte laisse entendre que M. de Ste Colombe appartenait au jansénisme, un courant religieux et politique organisé autour de Port-Royal, qui s'opposait au catholicisme et à l'absolutisme⁸. De même, son choix de vivre sobrement à la campagne est un mode de vie qui rejette le modèle envié de la vie somptueuse à la Cour. Après la curialisation de la noblesse, la vie à la campagne exprimait sa nostalgie pour son état antérieur

⁸ Pour les liens entre le jansénisme et la Fronde, au moins au niveau idéologique, leur penchant pour l'idéologie démocratique (comme elle était conçue à l'époque) et enfin le conflit avec le roi Louis XIV, voir *Jansénisme et politique* (Taveneaux, 1965 : 5-41).

à l'absolutisme, son passé glorieux (Norbert, 1985). Cette nostalgie pour le pays natal et la nature, s'exprime par exemple dans la poésie de Joachim du Bellay ou de Desportes, ainsi que dans la peinture de Poussin à Watteau où s'impose la prédilection pour les thèmes sur la nature champêtre.

Ce caractère anti-absolutiste du personnage se construit non seulement sur son refus d'appartenir à la Cour, mais aussi sur la recherche de son art. Quand le jeune Marin Marais supplie M. de Ste Colombe de l'accepter comme élève, le compositeur après l'avoir écouté jouer, lui répond :

Vous pourrez aider à danser les gens qui dansent. Vous pourrez accompagner les acteurs qui chantent sur la scène. Vous gagnerez votre vie. Vous vivrez entouré de musique, mais vous ne serez pas musicien.

Avez-vous un cœur pour sentir ? Avez-vous un cerveau pour penser ? Avez-vous idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s'agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi ? (Quignard, 1991 : 53-54)

La position anti-absolutiste de St Colombe s'étend également au domaine des arts. Composer ou jouer dans le seul but de plaire à la Cour vient en opposition avec les éléments qui constituent le noyau sacré de l'art selon la conception de St. Colombe. Le personnage de St Colombe est marqué par l'anti-absolutisme ainsi que Sébastien Denis fait l'analyse (2010 : 63 et suite). Il pense toutefois que les traits du personnage sont exagérés, hyperboliques, sans être toujours en rapport avec la personne réelle. De plus, non seulement le texte et le film soulignent une position clairement anti-absolutiste et antiroyaliste, mais d'autres écrits de Pascal Quignard épousent ce point de vue. La même position idéologique régit l'intrigue de ses romans *Le nom au bout de la langue* et *Terrasse à Rome*.

Le caractère plutôt brutal de M. de Ste Colombe est développé dans le film non seulement aux scènes de revoie des déléguées du roi. À titre d'exemple, une scène interpolée dans le film présente sa fille cadette Toinette, venant dans la maison et apportant dans sa main une coccinelle, qu'elle pose sur la table. M. de Ste Colombe l'écrase de son doigt, sans dire un mot.

3. L'esthétique de la synesthésie dans le roman et le film

Du roman au film, au langage discursif de l'écriture s'ajoute chaque fois le langage iconique de l'image cinématographique. Toutefois cette adaptation est amplifiée de deux autres langages artistiques : la musique et la peinture.

3.1. Les effets de la musique

Seize morceaux de musique⁹ sont écoutés ou joués dans le film. Dans la plupart sont composés par les deux musiciens qui constituent des personnages du film : M. de Ste Colombe et Marin Marais. Dans cette étude nous ne retiendrons que ceux qui sont mentionnés dans le roman pour envisager les effets cumulés de la transposition filmique. Tout au long du film, la musique baroque occupe une place prépondérante. Il n'est pas sans intérêt de relever que l'écrivain a fondé avec Jordi Savall une association de bienfaiteurs ayant pour but la promotion de la musique baroque à travers le film. Les passages musicaux sont nombreux et ne constituent point un simple « canevas » pour accompagner l'action. Au contraire, ils constituent des parties organiques de l'action du film, qui servent à créer l'ambiance nécessaire pour ressentir l'émotion esthétique. Plusieurs procédés sont employés, notamment l'interruption du

⁹ Voir l'appendice à la fin de l'article.

discours, comme illustré dans les scènes où Madame de Sainte Colombe apparaît à son mari. Ces scènes sont principalement silencieuses, pendant que Monsieur de Sainte Colombe joue de sa basse de viole comme à son habitude. Une scène de ce type commence à la 31^e minute du film. L'apparition du fantôme et la musique baroque qui domine ces scènes, accentuent la parenté présumée entre le transcendant et l'essence de la musique recherchée par Monsieur de Sainte Colombe. Au sujet du fantôme, du Revenant, Pascal Quignard note dans la *Leçon de musique* : « Au sein du temps humain, la musique est un Revenant du temps » (1987 : 65). Cette liaison de la musique avec le monde d'au-delà refait surface dans une autre œuvre de cet auteur, dans ses *Abîmes*, où le mythe d'Orphée est revisité :

Orphée fils d'Oegre était chanteur. Il ajouta deux cordes à la lyre. Sa femme mourut sur une rive couverte d'arbres. Il passa deux roches. Il descendit aux enfers pour l'y chercher. Elle s'appelait Eurydice.

Il chanta.

Entendant son chant, Hadès et Perséphone se mirent à pleurer. En larmes, ils consentirent au retour de son épouse sur terre. [...] (2002b : 189).

Les liens intertextuels qui lient ce passage au roman et au film sont flagrants. Sainte Colombe avait ajouté une septième corde à la basse de viole. La famille vivait près d'une rivière et sa femme était morte. Ici le mythe d'Orphée est réécrit d'après les éléments de la vie de Sainte Colombe. S'agit-il bien d'une affinité établie délibérément ou d'une allusion spontanée ?

Le thème de l'affinité entre Revenance, ou le monde de l'au-delà, et la musique refait surface dans un autre ouvrage de Pascal Quignard, les *Ombres errantes*, où l'auteur observe : « Pluton est le dieu de l'autre monde. Il est *Celui qui voit dans l'ombre*. Shakespeare a écrit : Pluton ferme les yeux tandis que joue Orphée » (2002 : 65).

Pascal Quignard note dans le même ouvrage que « Walter Benjamin a écrit au début du siècle dernier que les inventions de la photographie et de la cinématographie avaient introduit, à l'intérieur même de ce qu'elles avaient mis au jour, l'absence d'ombre » (2002 : 64).

Un autre élément de la musique est celui de la cabane que M. de Ste Colombe avait bâtie dans la cour, loin de sa maison, et qu'il utilisait pour s'exercer. Cette cabane en bois était construite de façon inhabituelle : elle était surélevée du sol, et appuyée sur de courts morceaux de troncs d'arbres. Dans *La leçon de musique*, la cabane de M. de Ste Colombe s'apparente au plancher résonateur des nôt (Quignard, 1987 : 25)¹⁰. Il semble que la cabane ait été construite non seulement pour permettre à Sainte Colombe de s'isoler, mais aussi pour faire mieux ressortir la résonance des sons ; il s'agit probablement d'une cabane expérimentale. Le thème de la cabane refait surface inopinément dans une autre œuvre de P. Quignard, *Zetès*. Dans cette œuvre, la traduction est apparentée à la cabane de Sainte Colombe : « Toute traduction est une cabane de Sainte Colombe, établie dans un mûrier, qui ne touche plus le sol » (2010 : 149). La cabane est transposée cinématographiquement aussi, cela va de soi, et elle constitue un des

¹⁰ Cette allusion un peu obscure sur les sonorités du théâtre japonais qui suivent un rituel précis, pourrait le cas échéant se référer aux sons très rudimentaires des instruments traditionnels en bois que les musiciens battent d'une technique concrète. Ce mélange des sons pas très élaborés selon notre sens de musique occidentale, mais très purs, crée une ambiance d'un monde d'au-delà, ce que Quignard justement pense de la fonction de la musique. C'est « La nostalgie du perdu » pour reprendre le titre de l'article de Nadine Sautel (2009).

éléments scéniques majeurs de l'action. Plusieurs scènes, même la dernière de la rencontre finale des deux musiciens, y ont lieu.

Hormis les nombreux morceaux musicaux joués et entendus dans le film, pour les raisons que nous avons déjà explicitées, il y en a deux qui sont mentionnés dans le roman. Leur présence est organiquement liée au déroulement de l'action.

La Réveuse est un morceau original composé par Marin Marais. Il fait son apparition vers la fin de l'intrigue, lorsque Madeleine, la fille de St Colombe tombe gravement malade. Marin Marais convoqué de Versailles, vient lui rendre visite. Il est cependant froid et distant devant Madeleine, apparemment affaiblie et amaigrie. Elle lui demande de jouer *La Réveuse*, le morceau qu'il avait jadis composé pour elle aux temps de leur amour. Dans le texte, cette séquence est réalisée par un court énoncé narratif suivi d'un énoncé descriptif tout aussi court : « Il commença d'interpréter la *Réveuse* et elle l'interrompit en lui enjoignant d'être plus lent. Il reprit. Elle le regardait jouer avec des yeux qui brûlaient de fièvre. Elle ne les fermait pas. Elle détaillait son corps en train de jouer » (1991 : 104).

Dans ce court passage, l'accent est mis sur le personnage de Madeleine et de sa condition. L'effet de la musique n'est suggéré que par quelques syntagmes : *Il commence d'interpréter la Réveuse, il reprit, elle le regardait jouer*. L'esthétique musicale est évidemment absente. En revanche, dans le film toute cette scène est régie par l'exécution de la *Réveuse*, qui devient l'effet esthétique dominant, même des scènes du chapitre suivant, (le vingt-cinq), où sont racontés le départ de Marin Marais et le suicide de Madeleine. Dans la transposition cinématographique, ces séquences se déroulent sous la musique de la *Réveuse*, permettant ainsi au destinataire de jouir d'une expérience esthétique musicale de ce morceau caractéristique de la musique baroque, sans pour autant que cette intrusion interrompe le déroulement de l'intrigue assuré par l'image filmique. Il est évident aussi que cette fusion de ces deux esthétiques ne peut se faire que dans les conditions cinématographiques.

La mort prématurée de sa femme a inspiré à M. de Ste Colombe l'œuvre *Le tombeau de Regrets*, dont la première mention dans le roman est très succincte. Il refait toutefois surface dans le chapitre VI. Un énoncé narratif relativement court informe le lecteur qu'une nuit M. de Ste Colombe se dirigea vers sa cabane où il exerçait son art et interprétait de nouvelles compositions et essayait de nouvelles positions de l'archet. Il avait emporté une carafe de vin « garnie de paille » (36), un verre à vin à pied et un plat d'étain « contenant quelques gaufrettes » (36). Il commença à jouer le *Tombeau de regrets* sans avoir besoin de se reporter à sa partition, tant il savait par cœur la composition. Le narrateur extradiégétique raconte la scène où sa femme défunte apparaît pendant l'exécution du *Tombeau* : elle s'assied sur le coffre de musique pour l'écouter. M. de Ste Colombe continue de jouer tandis que ses larmes coulent de ses yeux. Une fois sa femme disparue, il s'aperçoit qu'une des gaufrettes a été à demi grignotée, détail qui fonctionne comme signe de la vérité de l'apparition du fantôme-femme. Cette séquence est racontée dans le sixième chapitre du livre et elle se déroule à partir de la trentième minute du film.

Dans le film, la scène est transposée à la lettre. Cependant l'émotion de la réception est renforcée par la vue des acteurs qui interprètent la séquence : la jeunesse et la beauté de la femme défunte incarnée par Caroline Sihol soulignent le tragique de sa disparition prématurée ; les larmes qui jaillissent des yeux de M. de Ste Colombe et coulent sur ses joues, tandis qu'il continue à jouer *Les Pleurs* lors de toute la scène cinématographique. Il faut aussi ajouter que *Le Tombeau de Regrets*, une composition originale de M. de Ste Colombe, comporte plusieurs volets, dont la partie intitulée *Les Pleurs*. Ce morceau a été composé pour deux violes.

Pour servir l'intrigue du film, Jordi Savall l'a adapté afin qu'il fût exécuté par une seule viole. Sa version originale à deux violes est cependant jouée au dénouement du film, quand Marin Marais et M. de Ste Colombe l'exécutent ensemble.

Les éléments scénographiques de ce cette scène (la table avec la nappe bleue, la carafe, le verre à demi rempli de vin, le plateau rempli de gaufrettes) vont constituer le contenu de la scène qui suit.

3.2. Les effets de la peinture

Dans le roman sont mentionnés deux tableaux de Lubin Baugin, et la peinture de Champagne, qui sans être louée, fonctionne en tant que signe à l'inverse. Elle indique ce que M. de Ste Colombe n'appréciait pas (1991 : 17). En revanche, le film est profondément pictural. Les choix des costumes et des objets ainsi que la conception scénographique sont vivement imprégnés par l'art de l'époque, ainsi que le confirme Alain Corneau lui-même à la conversation avec Jordi Savall : « En fait la peinture était notre principal guide de mise en scène... » (2010). Cette conversation sous forme d'interview entre les deux collaborateurs majeurs du film, parue sur le site *Classica* et reproduite sur le site de *l'Express* éclaire plusieurs points sur leurs intentions et leurs choix.

On pourrait facilement trouver les traces de tableaux tels que le *Philosophe en méditation* et *Le syndic de la guilde des drapiers* de Rembrandt, le *Triptyque Agliardi* d'Evaristo Baschenis, le *Portrait de Saint-Cyran*, et *Le Maître de Sacy* de Philippe de Champaigne, entre autres dans la mise en scène du film¹¹. Cependant, dans cette brève étude, nous focaliserons notre attention sur deux tableaux qui appartiennent aux éléments constitutifs de l'action.

Lubin Baugin est un peintre né vers 1610 à Pithiviers, peu connu aujourd'hui et encore peu étudié. Il appartient lui aussi à la petite noblesse, comme M. de Ste Colombe, et il a étudié la peinture à Fontainebleau. Il arrive à Paris vers 1627-8 où il exerce son art à Saint-Germain-des-Prés, avant de partir pour Italie, où il se marie et a deux enfants. Le film présente deux de ses natures mortes. Le choix de ce peintre constitue un anachronisme. Il a vécu en effet sous le règne de Louis XIII, il n'était donc pas contemporain des personnages du roman. En tant que personnage prend toutefois part à l'intrigue et il est présenté comme un ami de M. de Ste Colombe. Selon l'intrigue, c'est à ce peintre qui vit à Paris que M. de Ste Colombe a commandé ce tableau comme souvenir de l'apparition de sa femme : « Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres, Monsieur Baugin, qu'il fit un sujet qui représentât la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue » (1991 : 38).

Cette table, selon l'énoncé descriptif du roman, était couverte d'une nappe bleue, avec une carafe de vin « garnie de paille », un verre à vin à pied et un plat d'étain « contenant quelques gaufrettes », qui constituent les objets du tableau *Le dessert des gaufrettes*¹² de Lubin Baugin.

¹¹ Sur le site suivant, on peut trouver une intéressante étude photographique sur les équivalences possibles entre les différents tableaux contemporains du déroulement de l'intrigue et les scènes du film éventuellement inspirées par eux : <http://www.lettresvolees.fr/quignard/peinture.html> [consulté le 15 février 2024].

¹² Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes* (vers 1630-1635), huile sur panneau, 41 x 52 cm, Paris, avec un commentaire concis, disponible sur le site de musée du Louvre : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065541> [consulté le 15 février 2024].



Le tableau est présenté dans le film, s'ajoutant ainsi directement comme un quatrième élément esthétique, celui de la peinture. Ce peintre, bien que méconnu, est placé au cœur de l'intrigue, et son style esthétique vient compléter ceux des autres arts représentés. Son deuxième tableau, de même présenté dans l'action, montre de façon encore plus claire pourquoi ce peintre a été choisi, et combien son esthétique est compatible avec les objectifs idéologiques et esthétiques du roman et du film.



AIC

Le deuxième tableau évoqué dans le roman, de Lubin Baugin également, est intitulé *Nature morte à l'échiquier*¹³. Le lecteur en est informé par un énoncé descriptif :

Ils se retrouvèrent près du poêle dans l'atelier de Monsieur Baugin. Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier. « Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit », souffla Sainte-Colombe dans l'oreille de son élève. « Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu. ». (1991 : 59-60)

La plus grande partie de l'énoncé descriptif est formée d'une parataxe des éléments qui composent le tableau. Mais comme si la perception que la description permettait n'était pas assez solide, les deux phrases de M. de Ste Colombe viennent expliciter les secrets du tableau. L'énoncé dialogique est jugé nécessaire pour développer la conception que le tableau véhicule. En vérité, il s'agit d'un faux dialogue puisque les phrases de Ste Colombe n'appellent pas de réponses ou de commentaires de la part de Marin Marais. En somme, l'entrelacement de l'énoncé descriptif et de l'énoncé dialogique permet d'analyser le tableau sur deux axes, l'un permettant l'exploration de la surface, l'autre qui s'enfonce dans son contenu sémantique.

Ce tableau est une *vanité*, un genre de peinture pratiqué surtout à l'époque baroque, qui consiste en une « représentation picturale évoquant la précarité de la vie et l'inanité des occupations humaines ». Le mouvement baroque dans la littérature et les arts est en effet régi d'une telle vision de la vie, suite probablement des effets funestes des guerres de religion, et des famines et des épidémies qu'elles ont entraînées. L'optimisme de la Renaissance était rapidement balayé par la cruauté de la guerre et de ses corollaires, et cette réalité funeste a finalement imprégné, comme il était normal, l'expression artistique et littéraire (Souiller, 1988 : 107-113 et 127-181).

Dans cette nature morte sont combinés divers éléments, qui renvoient à différents aspects de la vie. Le luth, le jeu de cartes, l'échiquier, renvoient tous aux loisirs ; la bourse et la perle évoquent la force de l'argent, la puissance, liées aussi à la sensualité ; le vin, le pain et les œillets constituent une allusion à l'Eucharistie, à l'élément divin.

Tous ces éléments sont disposés en telle sorte qu'ils se reflètent dans un miroir suspendu au mur, à droite. Le miroir et le reflet suscitent une réflexion sur l'effet réel dans le monde, sur ce qui est vrai. Le miroir ne reflète pas les objets, il est cependant présent dans le tableau, fonctionnant en tant que symbole. Le reflet dans le miroir montre les apparences. Sur ce tableau se déroule une dialectique entre le vrai et l'apparence, le superficiel et l'essentiel, le stable et le fugitif. La vie, vue sous cet angle, s'étale sur ses deux dimensions : d'une part le temporaire qui est évoqué par les plaisirs de la vie, courte et limitée dans le temps et l'espace ; d'autre part l'allusion au divin met l'accent sur son intemporalité, son caractère illimité et stable ; il renvoie finalement à l'essence par opposition à l'apparence.

Cette nature morte redouble la conception du roman et du film. Elle comporte la confrontation de deux mondes, du mondain qui renvoie à la Cour, à ses loisirs, sa volupté, sa

¹³ *Nature morte à l'échiquier*, dite aussi *Les cinq sens*, Lubin Baugin (vers 1610-1663), huile sur bois, 55 x 73 cm, Paris, musée du Louvre. L'interprétation du tableau par le musée du Louvre est disponible sur le lien suivant : <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-nature-morte-a-l-echiquier-lubin-baugin> [consulté le 15 février 2024].

puissance, aux sensations temporaires et passagères, que M. de Ste Colombe refuse pour se consacrer au perfectionnement de son art, lié pour lui à l'essence divine, au monde de l'au-delà, à l'éternité. Sur ce point nous pourrions évoquer la philosophie de Platon et le monde des idées, des apparences de ce monde, et le monde dans lequel nous vivons. Le mythe de la caverne¹⁴ exprime justement ce croisement des regards sur le monde ordinaire dans lequel nous vivons, conçu par le philosophe comme un monde régi par l'illusoire, et le vrai monde, le monde éternel, que peu de gens peuvent percevoir. Quoique rien dans le texte ne renvoie explicitement à la philosophie de Platon, l'affiliation de la conception entre le monde des apparences et le monde intemporel des idées est évidente.

Pour conclure, l'adjonction de ces deux langages, celui de la musique et celui de la peinture, en tant qu'éléments constitutifs du film, crée une expérience esthétique plus accomplie comparativement à celle du livre. Cela nous permet de parler d'un produit esthétique distinct de sa matrice littéraire, qui l'enrichit et qui est apte à susciter une expérience esthétique différente, malgré bien entendu le grand nombre d'affinités qui relie les deux œuvres. Le film rassemble dans une seule œuvre la parole, la musique, la peinture et l'image cinématographique, et forme un objet esthétique original. Le film parvient à faire appel à plusieurs sens, et à plusieurs esthétiques, et parvient finalement à son but : composer un objet d'art par plusieurs approches esthétiques, en permettant le dialogue entre elles. De la sorte, les différents arts contribuent à véhiculer les idées qui composent le noyau idéologique, tout en évoquant plusieurs sens, ce qui permet une meilleure conception des idées, et la sensibilisation aux différentes esthétiques. Il parvient ainsi à composer cet objet de synesthésie prônée par Baudelaire.

BIBLIOGRAPHIE:

CORNEAU, Alain (2010). Je n'ai fait qu'un seul film militant : *Tous les matins du monde*, *Classica*, [17/12/2008], mis à jour sur *L'Express*, [30/08/2010] disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/cinema/alain-corneau-je-n-ai-fait-qu-un-seul-film-militant-tous-les-matins-du-monde_915910.html [consulté le 14 février 2024].

COSTE, Claude (2005). Les essais de Pascal Quignard sur la musique. In Charles FORSDICK & Andy STAFFORD (dir.), *The Modern Essay in French: Movement, Instability, Performance* (197-218). Oxford : Peter Lang.

DENIS, Sébastien (2010). *Analyse d'une œuvre* : Tous les matins du monde. Coll. « Philosophie et cinéma ». Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

LOMPECH, Alain (1992a). Les matins triomphants, *Le Monde*, rubrique Culture, 11 janvier, 25, disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/01/11/les-matins-triomphants_3879982_1819218.html [consulté le 15 février 2024].

LOMPECH, Alain (1992b). Le succès sans précédent de la musique baroque ; Les instruments de la liberté, *Le Monde*, 5 mars, disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/03/05/le-succes-sans-precedent-de-la-musique-baroque-les-instruments-de-la-liberte_3873115_1819218.html [consulté le 15 février 2024].

NORBERT, Elias (1985). *La société de cour*. Paris : Flammarion.

¹⁴ Conçu par Platon et développé avec tout son traitement philosophique dans le 7^e et 8^e livre de sa *République*.

PAUTROT, Jean-Louis (2004). La musique de Pascal Quignard. In Jean-Louis PAUTROT & Christian ALLEGRE (dir), *Études françaises (Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable)*, 40, 2, 55-76.

PLATON (2002). *La République*, livre VII. In *Œuvres Complètes*, tome VII, 1^{re} partie : *La République*, livres IV-VII, texte établi et traduit par Emile CHAMBRY. Paris : Les Belles Lettres.

QUIGNARD, Pascal (1986). *Salon du Wurtemberg*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1987). *La Leçon de musique*. Paris : Hachette.

QUIGNARD, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1993). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : P.O.L.

QUIGNARD, Pascal (1997). *La haine de la musique* (2^e ed). Paris : Folio.

QUIGNARD, Pascal (1998). *La vie Secrète*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (2000). *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (2002). *Les ombres errantes*. Paris : Grasset & Fasquelle.

QUIGNARD, Pascal (2002). *Abîmes*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (2010). *Lycophron et Zétés*. Paris : Gallimard.

SAUTEL, Nadine (2009). La nostalgie du perdu, *Magazine Littéraire*, 412, septembre 2002, 98 - 103.

SICILER, Jacques (2000). « Tous les matins du monde » *Le Monde*, numéro du 19 mars 2000, disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/19/tous-les-matins-du-monde_3622948_1819218.html, [consulté le 15 février 2024].

SOUILLER, Didier (1988). *La littérature baroque en Europe*. Paris : PUF.

TAVERNEAUX, René (1965). *Jansénisme et politique*. Paris : A. Colin.

Sites Internet :

<http://www.lettresvolees.fr/quignard/peinture.html> [consulté le 15 février 2024].

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065541> [consulté le 15 février 2024].

<https://www.louvre.fr/louvreplus/video-nature-morte-a-l-echiquier-lubin-baugin>

[consulté le 15 février 2024].

Appendice : Compositions musicales du film

1. Marche pour la cérémonie des Turcs (Jean-Baptiste Lully)
2. Improvisations sur les folies d'Espagne (extraits) (Marin Marais)
3. Prélude pour Mr. Vaquelin (Improvisation d'après le Prélude en Sol mineur de M. de Sainte Colombe le fils)
4. Gavotte du Tendre (M. de Sainte Colombe)
5. Une jeune fillette (Mélodie populaire – Arrangement Jordi Savall)
6. Les Pleurs (M. de Sainte Colombe, version viole seule de Jordi Savall)
7. Concert à deux violes « La Retour » (M. de Sainte Colombe)
8. La Rêveuse – 4eme livre de Pièces de viole (Marin Marais)
9. Troisième Leçon de Ténèbres à 2 voix (François Couperin)
10. L'Arabesque – 4eme livre de Pièces de viole (Marin Marais)
11. Fantaisie en Mi mineur (Arrangement Jordi Savall d'après M. de Sainte Colombe le fils)
12. Les Pleurs (version à 2 violes) (M. de Sainte Colombe)
13. Le Badinage – 4eme livre de Pièces de viole (Marin Marais)
14. Tombeau pour M. de Sainte Colombe – 2eme livre de Pièces de viole (Marin Marais)

15. Muzettes I-II – 3eme livre de Pièces de viole (Marin Marais)
16. Sonnerie de Ste Geneviève du Mont-de-Paris (Marin Marais)