

la création, et enfin, le niveau phénoménique (relatif aux phénomènes) des migrations en jeu dans la fabrique des œuvres : à savoir, celui de la transtextualité², des intrusions d'agents, des contaminations de matières, des hybridations esthétiques et transdisciplinaires. Et ce, avec toutes les modalités de réalisations envisageables³, graduellement de la liste plate, la juxtaposition - techniquement, le collage -, à la structure en feuilleté, à la relation - techniquement, le tissage, le développement.

Tropique du Mémoire (2016) : prière d'insérer

Référence au mémoire : N. JACQUOT, «Métalepse - Réflexion de la figure dans le domaine de la composition», Mémoire de Master II : Musicologie et Composition, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2016, 60-65.

je ; nous - petite éloge de l'articulation

Voici le paragraphe en forme de facture. Impossible de m'y soustraire, car je suis déjà trop avancé dans l'écriture pour faire demi-tour ! (Et le temps presse me rappelle-t-on à la rédaction). Le *je*, ici encore libéré des contraintes formelles universitaires, va rappeler ce *nous* qui fut *moi*. Cette phrase-là, une tentative d'interpolation pronominale, valant ce qu'elle vaut en terme de bonne conduite, peuchère, je noue les deux pronoms par un fondu au blanc, encore le plus efficace des enchaînements. Il est désormais temps de laisser la figure accoster pour de bon les rives de la musique. Non pas que nous prétendions que la musique soit sa véritable patrie (car il s'agit ici aussi d'une immigration propice, forcée) mais il nous a semblé que la métalepse était de la meilleure compagnie qui soit dans l'entreprise de formalisation de notre pratique de la composition. On pourrait alors tout aussi bien dire que nous avons flirté ensemble jusqu'ici. Et alors qu'on se l'avoue, le flirt n'est jamais tout à fait innocent...

Métalepse & induction stylistique : redéfinition

Qu'est-ce que la *stylistique* ? Au départ, la stylistique est la discipline qui étudie les conditions formelles de la *littérarité* (ou de la *littérisation*), entendue comme ce qui révèle le caractère le plus spécifiquement artistique de

l'esthétique verbale. Elle se situe donc dans le champ des sciences humaines, à la croisée des sciences du langage et de la littérature, et prend pour objet des œuvres essentiellement écrites « dont la nature spécifique ressortit rigoureusement à la fonction poétique [du langage], au sens Jakobsonien du terme [...] »⁴. Il existe ainsi un lien étroit entre un état de poéticité du langage et la littérarité en tant que telle, lien qui converge vers le sentiment général ou particulier d'être en présence d'un objet, d'une œuvre, d'art⁴. L'investigation stylistique consiste donc en l'examen systématique des déterminations langagières de cette littérarité. Cet examen est opéré méthodiquement par le biais d'outils et de concepts spécifiques. Depuis la *Poétique*, le texte initiateur d'Aristote, il est admis que l'attirail des figures en est un. Dans ce sens, la formalisation de l'écriture dite métaleptique qui nous occupe s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus générale sur les conditions d'apparition de l'expressivité en musique. Et la stylistique actantielle semble avoir bien dégagé le terrain de notre « atterrissage ».

La *stylistique actantielle*, qui est essentiellement une stylistique de la réception, pose que le discours (littéraire, tenons-nous y encore l'espace de quelques lignes...) est perçu par deux pôles constitutifs : le pôle *Émetteur* du producteur et le pôle *Récepteur* du destinataire. Entre les deux intervient l'objet du message ou le contenu du discours textuel. Les actants sont donc des pôles fonctionnels dans l'échange discursif et sont analysables en terme de « personnes (écrivain, éditeur,...), de personnages, en tant que partie prenante d'actes de langage ou, au moins, puissance de parole⁵ ».

Ainsi, nous reprenons ou suggérons les recoupements entre : puissance de parole et *agentivité* (puissance d'agir), entre formulation et forme⁶ et entre morphologie et sens⁷, pour arriver de façon plus opérationnelle, plus se-reine, dans le domaine de la musique. Car la stylistique actantielle, en tant que réflexion sur les agents et leur fonctionnalité, a bien de quoi nous inspirer. En outre, l'analyse harmonique traditionnelle des musiques tonales nous four-

nit une bonne preuve de l'opérationnalité du transfert en reposant elle-même largement sur la notion de fonctionnalité. Par là, se profilent de façon corrélée les notions déjà convoquées de *l'identité* (de l'entité/de l'agent/du personnage/de la personne), de la *présence* (ou de l'absence, comme existence latente) et de la *reconnaissance* - toutes paradigmatiques dans le champ de l'analyse morphologique et de la psychoacoustique. Fondamentalement, la stylistique actantielle établit que l'empilement de ces réseaux d'agents et de fonctions induit le concept de *remontée diégétique*⁸ : le *Récepteur* (le lecteur, l'auditeur) retrouve de façon plus ou moins guidée et normée (par les règles du genre, du sous-genre ou du système) la possibilité de localiser les adressages, c'est-à-dire la faculté de parcourir l'œuvre par l'entremise des fonctions relationnelles créées.

Ainsi, la remontée diégétique, qui sous-entend une *profondeur* ou encore une *verticalité de la temporalité poétique*⁹, doit être comprise comme la qualité intrinsèque de l'œuvre qui génère son potentiel d'artistisation¹⁰ et contrôle alors l'estimation de sa valeur esthétique. Le linguiste et philosophe du langage Georges Molinié écrit : « la complexité de ces remontées et de ces relations obliques détermine l'épaisseur de littérarité de l'œuvre considérée¹¹. » Dans ce sens, l'ensemble des manipulations liées à la mise en place de *courts-circuits* diégétiques sont perçues comme des embrayeurs de la profondeur, en tant qu'elles ont la capacité de la produire. Le court-circuitage diégétique, lorsqu'il parcourt une œuvre, relève alors de ce que l'on se propose de nommer *écriture métaleptique*. Par là, nous redéfinissons la figure de la métalepse en tant que vecteur de profondeur et donc de valeur esthétique.

Hypothèses esthétiques

- En tant que figure de la transgression formelle, la métalepse réalise une déhié-rarchisation des couches de signification mises en jeu tout en révélant l'incisivité de leur présence.
- Le pouvoir expressif d'une œuvre est lié à ses dimensions métaleptiques.

Non réciproquement :

Les seules dimensions métaleptiques d'une œuvre ne préjugent pas de son potentiel expressif¹².

Valeurs poétiques de l'écriture métaleptique

On se propose ici de livrer les principales valeurs poétiques qui sous-tendent à la fois notre réflexion théorique et sa mise en pratique dans la conception de nos projets les plus récents. Littéralement, l'expression *valeur poétique* désigne une « appréciation qualitative du faire », et nous pourrions alors tout aussi bien dire « valeurs transcendantes de l'écriture métaleptique », ou encore « valeurs paradigmatiques de l'écriture métaleptique ». Le terme de *poièsis* (création, production) nous rapproche simplement davantage de l'approche sémiologique de la musicologie et de la musique, dans laquelle nous nous situons, telle qu'initée par les musicologues et sémiologues Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez¹³. Remarquons au passage que les deux pôles fonctionnels du discours tels que désignés par la stylistique actantielle (le pôle *Émetteur* du producteur et le pôle *Récepteur* du destinataire) correspondent effectivement à ceux employés par les sémiologues de la musique, bien que ceux-ci les nomment différemment : les « pôles » deviennent des « niveaux », « l'émission du producteur » devient notre « poièse » ou « niveau poétique », et la « réception du destinataire » devient l'« esthèse » ou « niveau esthétique ». Entre les deux, « l'objet du message » ou bien « le contenu du discours textuel¹⁴ » constitue le « niveau neutre » des sémiologies.

Bien sûr, la réflexion esthétique que nous menons ne peut s'intéresser qu'à l'ensemble du dispositif de communication décrit par la sémiologie de la musique et par la stylistique dans la mesure où, qui plus est, c'est l'appréhension de notre art, et de l'art en général, à travers le déploiement de ses effets¹⁵ qui fonde notre recherche. Toutefois, nous nous proposons ici de présenter les valeurs du niveau poétique de cette écriture, qui par retour devraient éclairer le caractère aphoristique des hypothèses déclarées plus haut. Par ailleurs, chacune de ces valeurs n'est pas fermée sur

elle-même, elle est au contraire perméable à celles qui l'entourent et probablement à d'autres qui ne sont pas mentionnées.

#complexité

L'écriture métalectique se réalise à travers la complexité des fonctions relationnelles mises en jeu dans la composition. La complexité des fonctions relationnelles est d'autant plus importante que le réseau d'adressage est profond. Ce dernier est d'autant plus profond que les relations entre les entités sont (assez) nombreuses, et, surtout, obliques, croisées, syllephtiques. L'idée de complexité maximise ainsi le fait étymologique que « relater » est tout à la fois « dire, écrire, conter, raconter » et « créer des liens ». Sur un autre plan, s'il est certain que toute œuvre possède une immédiateté située à sa surface, la complexité induit une appréhension plus médiate, plus différée, plus rétroactive.

#non-exhaustivité

La non-exhaustivité dérive de la complexité en ce qu'elle oppose la seule quantité des entités mise en jeu avec la qualité et la quantité (suffisante) des liens qui les traversent. Nous partons de l'expérience que l'artiste a le pouvoir de faire beaucoup en partant de très peu, tout comme de faire très peu en partant de beaucoup. Et le degré de poéticité d'un fait langagé pourrait être lié à la perceptibilité de ces transformations originelles. Dans ce sens, il ne s'agit pas de miser sur la probabilité de réception multiple et ouverte de l'œuvre par contingence, mais à l'inverse de bâtir cette multiplicité en partant d'un idéal de lisibilité et de clôture.

#séduction

La séduction est liée à l'identité des entités. Parce que toute œuvre, tout fait de communication, est d'abord saisie par sa surface, les entités choisies doivent être capables de retenir l'attention à ce premier niveau. Le charme dont il est question ne préjuge ni du beau ni du laid. Il sert localement de « véhicule » pour l'attention et son degré relatif de confort/inconfort est même à la mesure de cette réversibilité potentielle. Que ce soit par le biais d'une opération morphologique de transformation de l'entité liée à la durée, ou à travers un mode d'apparition ambivalent, cette tension entre confort/inconfort, ou plaisir/déplaisir, détache nécessairement l'attention de la surface et crée de la profondeur. Par ailleurs, il va sans dire que le premier charmé est toujours

nécessairement le créateur, sans quoi il ne peut y avoir ni authenticité ni profondeur¹⁶.

#incisivité

L'incisivité est liée à la fois à l'identité et au caractère non-exhaustif et lisible du choix des entités. Ce depuis leur projection au moment de la conception, jusqu'à leur développement au moment de la réalisation. Par là, l'écriture métalectique, parce qu'elle court-circuite les adressages normalisés en établissant des relations transgressives et paradoxales, rend plus visibles les entités, leurs relations, et les couches de signification afférentes. Elle participe alors d'une écriture revendicatrice, ancrée. Incisive.

#subversivité

L'écriture métalectique est intrinsèquement subversive dans l'idée qu'elle « met le sens dessus dessous¹⁷ ». En ce sens, la transgression formelle liée à la métalepse déhiérarchise les couches de significations en jeu et toujours premièrement au niveau de la surface, c'est-à-dire par le bouleversement des sens, ceux de l'appareil sensitif. En outre, si l'on comprend que la subversion s'écarte assez volontiers du spectaculaire et du scandale, on admet, selon l'hypothèse de l'écrivain et poète Edmond Jabès, qu'elle puisse toujours toucher :

« Qu'est-ce que la subversion ?
Peut-être, de la rose qui te fascine, la plus discrète épine¹⁸. »

#généricité a posteriori

La subversivité de l'écriture métalectique implique que les couches de signification en jeu se dévoilent d'autant plus que l'activité à réception est grande. La relation entre les deux pôles sémiotiques (émission et réception) est ainsi renforcée dans la mesure où elle est rendue tensile et interactive. Par là, cette écriture favorise l'émergence de la genericité plutôt que sa reconnaissance, au-delà des horizons d'attente stylistiques qui peuvent être présents. Corrélativement, du point de vue de la production, c'est aussi par la recherche intentionnelle des moyens de cette mise à l'écart (de l'a priori genericité) qu'apparaît le terrain de la haute stilycité. L'écriture est par là singulière dans le sens de son effort pour sa singulière liberté.

Dernière section de l'article en forme de Retour à la personne, elle, il¹⁹, voilà, je souhaite ne pas avoir déçu en ayant choisi de placer l'exercice d'auto-analyse davantage au large

du texte qu'au raz du son de ma production. Bien sûr, il aurait pu en être autrement, et c'est d'ailleurs précisément toujours comme ça. Toutefois, l'avantage que j'avais trouvé à situer l'article au devant de ces horizons-là, c'est que la forme de l'article elle-même aurait peut-être exemplifié un peu les choses écrites et qui devaient elles-mêmes s'éprendre un peu, beaucoup, personnellement, de la thématique du dossier. Je me suis donc permis de déplacer, si ce n'est les règles de la rédaction, un peu d'idée et un peu de texte qui me semblent encore bons à lire ; à l'image de ce que je peux faire quand je compose et que je trouve la musique bonne, j'essaie toujours de bien la ranger...

¹ G. GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004 ; G. GENETTE, *Palimpseste - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

² En supposant que la nature transtextuelle de l'agencement soit assumée par l'artiste et alors rendue plus ou moins manifeste dans l'œuvre elle-même. En ce qui concerne ma création musicale, pour les relations transtextuelles, on peut se référer à *Le Surgissement du Réel*, 2^e mouvement (2018), *Farewells* (2018), *Imitations n° 6 et n° 8* (2011).

<https://nicolas-jacquot.bandcamp.com/track/Is-dr-2e-mouvement>
<https://soundcloud.com/nicolas-jacquot/farewells-2018-fixed-media>
<https://nicolas-jacquot.bandcamp.com/album/douze-imitations-2011>

³ G. MOLINIÉ, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, 89-90.

⁴ J. COHEN, *Le haut Langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Éditions Flammarion, 1979.

⁵ G. MOLINIÉ, *La stylistique*, op. cit., 69.

⁶ Sur ce « glissement », voir F. VALLOS, *Le poétique est pervers*, Paris, Éditions MIX, 2006.

⁷ Cf. J. PETITOT-COCORDA, *Morphogénèse du sens*, Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1985.

⁸ G. MOLINIÉ, *La stylistique*, op. cit., 73.

⁹ G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », (1932), 1994, voir le chapitre « Instant poétique et instant métaphysique ».

¹⁰ L'artisticité est le régime qui fait qu'une production langagière donnée est réceptionnée en tant qu'objet d'art. Voir sur cette notion, G. MOLINIÉ, *Hermès mutilé : Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et linguistique », 2005.

¹¹ G. MOLINIÉ, *La stylistique*, op. cit., 69.

¹² Partant du fait que chacun entend la musique à sa façon, et même, qu'il n'existe aucun accord de fond sur un

caractère soit disant absolu de la musique (l'ethnomusicologie, la sociologie de la musique, les neurosciences, et bien d'autres approches le démontrent), il semble honnête de reconnaître qu'avant tout « la musique est un jugement ». Voir J. ABONI SCHLINGI, *La Musique Hypersystémique*, Paris, Éditions MIX, 2006. Dans ce sens, nous formulons des hypothèses, et le poids véritable du modèle métalectique, s'il en est, ne devrait être soupeser qu'à la lumière de multiples analyses, à la fois trans-historiques et trans-esthétiques. Le chantier reste ouvert.

¹³ Voir J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Éditions 10/18, 1976, ou plus récemment, J. MOLINO, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles/Paris, Éditions Actes Sud/INA, 2009.

¹⁴ G. MOLINIÉ, *La stylistique*, op. cit., 69.

¹⁵ Je fais référence à un autre ouvrage de Georges Molinié intitulé *Sémiostylistique*. G. MOLINIÉ, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1998.

¹⁶ Je reprends là à mon compte la formule du poète et critique Samuel Coleridge (« *the willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* »), soit le fait du consensus nécessaire qui prévaut en art entre les deux pôles de l'échange discursif. Et alors nous précisons qu'avant ce pacte là, le premier consensus qui vaille et prévienne toute forme de corruptibilité en art (et dans la vie ?) est bien celui qui va de soi à soi.

¹⁷ Cf. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, E. BAUMGARTNER & P. MÉNARD (dir.), Paris, Éditions Le Livre de Poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque », 1996.

¹⁸ E. JABÈS, *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Blanche », 1982, 9.

¹⁹ Il est possible de lire : *il... l'avait déjà fait*. Le dernier chapitre de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss, s'intitule « Le Retour ». Voir C. LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions Plon, coll. « Terre humaine », 1955.



Anna Solal, *Infusion Camomille* (2018).