

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

15-1 | 2020

**Des histoires de la musique : perspectives intersémiotiques et cognitives –
Aragon et la chanson**

Musique et voix chantée dans « Les grands moments d'un chanteur » de Louis-René des Forêts

15 June 2020.

Anne Claire Gignoux

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=2640>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Anne Claire Gignoux, « Musique et voix chantée dans « Les grands moments d'un chanteur » de Louis-René des Forêts », *Textes et contextes* [], 15-1 | 2020, 15 June 2020 and connection on 13 March 2025. Copyright : Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL :

<http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=2640>

PREO

Musique et voix chantée dans « Les grands moments d'un chanteur » de Louis-René des Forêts

Textes et contextes

15 June 2020.

15-1 | 2020

Des histoires de la musique : perspectives intersémiotiques et cognitives –
Aragon et la chanson

Anne Claire Gignoux

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=2640>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

-
1. La voix dans l'imaginaire forestien
 - 1.1. Les voix narratives
 - 1.2. La voix comme matériau thématique
 2. L'extase musicale
 3. La musique, une métaphore pour la littérature ?
 4. Une mélofiction : lecture de l'*incipit*
 5. L'opéra et l'éternel Don Juan

-
- 1 Auteur encore assez confidentiel, Louis-René des Forêts a livré entre 1943 et 2000 une œuvre rare, mais très favorablement commentée par la critique. Il est notamment l'auteur d'un recueil de nouvelles, *La Chambre des enfants* (1960, Gallimard), composé de cinq nouvelles, dont l'une est l'objet de cet article, « Les grands moments d'un chanteur », nouvelle d'une cinquantaine de pages que Jean Roudaut résume de cette manière :

Un narrateur relate l'incroyable succès d'un musicien, modeste, qui devient de façon imprévisible un exceptionnel chanteur et qui, de façon tout aussi inconcevable à ceux qui l'admirent, renonce à tout. Malgré ses efforts pour être précis, le narrateur ne peut développer

son récit que d'hypothèse en hypothèse : les motivations sont incertaines, les causes cachées. (Roudaut 1995 : 123)

- 2 Il faudrait ajouter à cela le rôle très important joué par Anna Ferco-vitz, l'amie du narrateur qui lui présente Frédéric Molieri, cet extraordinaire chanteur dont le nom évoque à la fois le théâtre (Molière) et le chant (par son italianité). Anna est amoureuse de la voix de Molieri plus que de l'homme lui-même, très ordinaire. Elle souffre de ses sentiments, de même que Molieri, qui sent bien qu'il n'est pas aimé pour lui-même. Elle n'est donc pas étrangère au renoncement de Molieri à sa carrière, comme le souligne Yves Bonnefoy¹.
- 3 Les quatre autres nouvelles du recueil, comme les autres romans de Louis-René des Forêts, mettent en scène des écrivains plutôt que des musiciens, et tissent une réflexion sur la voix et la parole que de nombreux critiques ont soulignée et glosée : aussi a-t-on voulu lire également « Les grands moments d'un chanteur » comme « une allégorie de l'inspiration » (Rabaté 2003 : 73) ou encore « une allégorie d'une littérature idéale » (Delaplanche 2018 : 244), et voir en Molieri « une figure de l'écrivain » (Jean Roudaut 1995 : 60). L'objectif de cet article est de changer de perspective en remettant la musique et la représentation qu'en donne des Forêts au cœur de notre attention, afin d'étudier, dans une perspective intersémiotique, ce que des Forêts, mélomane éclairé, a à nous apprendre sur l'opéra, voix chantée, alliance du théâtre et de la musique.

1. La voix dans l'imaginaire fores-tien

- 4 Les plus grands noms de la critique au XX^e siècle se sont intéressés à l'œuvre de Louis-René des Forêts (notamment Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Bernard Pingaud, Jean Roudaut, Dominique Rabaté, Pascal Quignard), et il est frappant de noter que tous focalisent leur attention (il suffit d'observer les titres des articles ou des livres) sur le travail de la voix par des Forêts. Ainsi son œuvre est-elle bien souvent perçue comme une œuvre autoréflexive, marquée par la métatextualité, vouée à développer les thèmes de la parole, du silence, et de l'écriture. Beaucoup de critiques ont d'ailleurs lié la thématique du silence à l'événement tragique qu'a constitué la mort accidentelle de la

filles de des Forêts en 1965, à la suite de laquelle il n'écrira plus pendant dix ans. Cependant, après ce traumatisme, l'auteur a toujours écrit, et comme l'a montré Marc Comina (1998), sa réserve et les périodes de mutisme enfantin qu'il évoque à plusieurs reprises dans ses œuvres lui appartiennent en propre et ne signifient pas qu'il prône le silence contre la littérature ni que son œuvre soit un plaidoyer pour le silence. Quoi qu'il en soit, l'antagonisme entre la parole bavarde et le mutisme révolté, se retrouvera dans plusieurs de ses œuvres majeures – dont « Les grands moments d'un chanteur ». Son plus célèbre roman, *Le Bavard*, présente un personnage tenaillé entre mutisme et logorrhée ; dans deux des nouvelles de *La Chambre des enfants*, « Une mémoire démentielle » et « Dans un miroir », il est question d'un jeune garçon faisant vœu de silence au grand dam de ses proches. De plus, le narrateur d'« Une mémoire démentielle », dévoré par une obsession maniaque, tente de se remémorer cette époque de son adolescence, et finit par conclure : « Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant », tandis que c'est un cousin du héros de « Dans un miroir » qui tient le rôle d'écrivain en notant dans des carnets tout l'aventure de son cousin mutique.

- 5 Ainsi, la voix est-elle chez des Forêts aussi bien une problématique narrative, qu'une thématique omniprésente.

1.1. Les voix narratives

- 6 Le terme de voix touche d'abord à l'énonciation, à la voix du narrateur, première dans une œuvre littéraire. Dans toutes les nouvelles de *La Chambre des enfants*, le narrateur semble occuper le rôle de témoin, d'observateur, parfois de voyeur. Le narrateur des « Grands moments d'un chanteur » n'a pas de nom ; c'est un ami d'Anna Ferco-vitz, et par elle, de Frédéric Molieri. Le narrateur de « la chambre des enfants » épie derrière la porte les discussions des enfants, avant de s'identifier à l'un d'eux – Georges. Le narrateur d'« une mémoire démentielle » avoue à la fin de la nouvelle être peut-être l'enfant dont il essayait de reconstituer le souvenir. Enfin, le narrateur de « Dans un miroir » se révèle être le petit cousin qui lui aussi épie sa cousine et un ami de son cousin. Tous les narrateurs sont des voix commentant les aventures de quelqu'un d'autre, en retrait, et qui observent ce qui arrive à une autre voix :

[...] le sujet dédoublé en acteur et spectateur tente de se reconnaître et de se saisir. Ce dispositif spéculaire et spectaculaire soutient invariablement la mise en scène énonciative qui se déploie dans chacun des récits : soit qu'on se représente et qu'on s'observe soi-même discourir ou écrire (*Le Bavard*, « Une mémoire démentielle »), soit qu'on mette en scène quelqu'un qui assiste en spectateur ou en scripteur – dans les coulisses, derrière une porte, toujours en retrait – aux vicissitudes d'une voix, d'une parole elle-même en représentation (« Les grands moments d'un chanteur », « La chambre des enfants », « Dans un miroir »). (Martinez 2003 : 42)

1.2. La voix comme matériau thématique

- 7 L'insistance des critiques sur la voix s'explique aussi par le fait que le langage est au cœur de l'attention de tous les personnages, que ce soit sous la forme de la parole orale, du bavardage ; du silence ou du mutisme volontaire ; ou encore du chant – trois formes du langage que toutes les nouvelles développent (à l'instar des autres œuvres de des Forêts d'ailleurs) :

Mutisme, bavardage – cette autre façon de se taire ou de ne pas parler –, chant : telles sont les trois figures, déjà présentes dans le *Bavard*, qui, pour l'enfant de ces nouvelles, entravent la parole. Trois figures qui n'excluent pas le langage, mais ont maille à partir avec lui, liées au langage par le langage, comme ce chant qui n'est pas pure voix, mais voix domptée par le texte [...]. (Lalvée 2008 : 52-53)

- 8 Ainsi les romans et les nouvelles de Louis-René des Forêts racontent-ils des histoires de bavards, de muets, de chanteurs et d'écrivains : l'écriture littéraire ferait le lien entre la parole ordinaire parfois vaine et l'art du chant, inaccessible et ineffable², comme le souligne Bernard Pingaud :

Toujours menacée de sombrer dans la parole, l'écriture doit aussi compter avec un rival prestigieux : le *chant*. (Pingaud 1983 : 268-269)

L'écriture pourrait être ainsi définie comme la recherche d'une synthèse toujours périlleuse et fragile entre la parole et le chant. (Pin-

gaud 1983 : 271)

- 9 Un critique s'élève cependant contre le rapprochement des « Grands moments d'un chanteur » avec les autres nouvelles, arguant que Moliéri n'est pas dans la dialectique de la parole et du silence comme les autres personnages :

Des thèmes du silence et de la parole, je n'ai trouvé aucune trace, sous quelque forme que ce soit. [...] Tout d'abord, Moliéri n'abandonne pas le chant pour le silence, mais pour retourner dans la fosse d'orchestre où il va poursuivre sa carrière de hautboïste. (Comina 1998 : 234)

- 10 Cependant, si Moliéri continue la musique, il se tait bien pour ce qui est de la voix ; et la voix chantée peut apparaître comme une forme sublime de parole, puisqu'Anna s'étonne et s'émeut d'entendre cette voix si expressive, si loquace, si séduisante sur scène, alors qu'elle est si plate et si ennuyante dans la parole. Par ailleurs, la musique présente dans *Le Bavard* ou « Une mémoire démentielle » est toujours de la musique chantée (du chant choral) et donc relève bien de la problématique de la voix. Pour autant, on ne saurait réduire l'opéra au théâtre, ni le chant à la parole : la composante musicale nous fait entrer dans un autre système sémiotique, et dans une autre forme d'art.

2. L'extase musicale

- 11 Louis-René des Forêts était un mélomane et musicien amateur qui se rêvait compositeur. Pour lui, la musique surpassait sans doute la littérature.
- 12 Si des Forêts a pratiqué la littérature mais aussi les arts plastiques (dessins, encres de Chine) pendant un temps, il exprime très nettement sa préférence pour la musique, dès ses études de droit et de sciences politiques :

J'avais même l'idée que je pourrais prendre des leçons de composition, d'harmonie. Les choses se sont mal présentées, la guerre est venue et je n'ai rien pu faire. Alors, faute de mieux, j'écrivais parfois des chroniques musicales, mais dans des revues tout à fait éphémères.³

Écrire n'a jamais été pour moi qu'un pis-aller.⁴

Dans certains moments de ma vie, les moments tragiques, le malheur, la seule chose qui résistait, c'était la musique. J'ai d'ailleurs eu très tôt le sentiment que ma vocation véritable était d'être musicien, compositeur. Mais quand j'ai voulu vraiment acquérir une technique, un langage, mon ami René Leibowitz, compositeur lui-même, me l'a déconseillé, m'affirmant que c'était trop tard. J'ai donc continué à faire du piano, dont j'ai toujours joué très régulièrement. Et je me suis amusé à faire beaucoup d'improvisations, sortes de compositions rapides ; parfois même je me suis enregistré pour conserver la trace de ces improvisations.⁵

- 13 Ainsi des Forêts pratique la musique, écrit sur la musique (l'édition de ses œuvres complètes propose cinq de ses chroniques musicales, lesquelles n'ont pas toutes pu être retrouvées). Il avoue une passion pour l'opéra et notamment pour *Don Giovanni* qu'il rêve de mettre en scène : « j'aime voir l'opéra sur scène, avec la théâtralité mise en jeu, avec l'échange physique qu'il implique ; je continue d'y aller régulièrement, autant que je puisse trouver des places !... » (des Forêts 1995 : 42).
- 14 Cette passion pour la musique, en-dehors des « Grands moments d'un chanteur », trouve sa place dans quelques pages isolées, mais qui se sont cependant les plus commentées de ses romans et nouvelles. Ainsi du célèbre épisode du *Bavard* (des Forêts 2015 : 581-584) où le narrateur, après une « crise » de bavardage qui a mal tourné, s'est laissé frapper par un jeune homme et s'est retrouvé presque inconscient dans la neige d'un jardin public. Il sort douloureusement de cet état second lorsque survient ce qu'il nomme « un fait extraordinaire » (des Forêts 2015 : 580) ; avant même de percevoir une musique céleste, il se sent transporté de félicité ; puis il se rend compte que les voix proviennent du pensionnat religieux mitoyen au jardin public :

J'aurais juré d'abord que ces voix descendaient du ciel ou qu'elles venaient de l'autre bout du monde, quand en réalité elles s'élevaient toutes proches dans l'air glacé, par vagues successives, en un chœur d'une si discrète confusion qu'on aurait dit un éveil d'ailes tumultueuses. Il y avait en elles quelque chose de tellement singulier, de tellement allusif et mystérieux que je pensais qu'il n'était permis qu'à

un très petit nombre d'élus de les entendre ; sans doute fallait-il être en état de les recevoir, et de plus en plus prenait corps en moi cette idée flatteuse pour ma vanité que puisque je jouissais de ce rare privilège, c'est que j'en avais été jugé digne, mieux encore, c'est que j'en étais le destinataire exclusif.

- 15 Après avoir identifié la source du chant comme le séminaire voisin, le narrateur tente de décrire cette musique :

Telle que je l'entendais dans ce jardin public où le froid paralysait tous mes membres, elle me paraissait attirante par la chaleur intense qu'elle dégageait, due à l'incandescence de certaines voix enfantines portées au rouge auxquelles s'ajoutait pourtant comme à l'arrière-plan un rideau de voix plus tendres et parfaitement sereines ; car, si, d'une manière générale, il y avait en elle quelque chose d'enveloppant et de confortable comme l'atmosphère d'une salle surchauffée où l'on pénètre après une longue station dans le froid du dehors, c'était surtout par son double caractère de liberté et d'innocence joyeuse qu'elle m'émouvait jusqu'aux larmes ; mais aussi par je ne sais quoi de large et de clair pareil au vent marin. Avec le recul du temps, il me semble que ces voix exprimaient encore une totale indifférence aux douleurs humaines, foulant aux pieds scrupules, troubles, doutes [...].

- 16 Le narrateur poursuit son *ekphrasis* musicale en tentant de caractériser au mieux le sublime de cette musique :

Incantation pure, secrète, en marge du monde lourd et fade que nous portons en nous, douée de la séduction particulière qu'attire tout ce qui n'a pas cette odeur corrompue du péché, et qui enchante comme la seule évocation des mots : *allégresse, printemps, soleil* ; issue d'un univers sans sexe ni sang mais que ne dégradait pourtant aucune de ces tares propres à ce qui est exsangue et décharné ; opposant sa grâce aérienne à mon abattement d'animal blessé ; claire comme une nuit de gel, rafraîchissante comme une bolée d'eau de source ; idéale enfin comme tout ce qui suggère l'existence d'un monde harmonieux, sans commune mesure avec la réplique que nous en faisons et qui n'est jamais qu'un détestable simulacre.

- 17 Le bavard se souvient ensuite de son enfance dans un collège breton, et d'avoir lui-même participé à des chœurs d'enfants, mais également refusé d'y chanter, préférant se taire en un geste de révolté désespéré

ré. La « joie triomphale » qui lui a inspirée cette musique lui permet de repartir vaillant et très assuré, en ayant dépassé l'épisode malheureux de la bagarre. Le mot qui conclut le chapitre est révélateur : « Assez ! m'écriai-je en sanglotant, assez ! après un tel chant, comment oserais-je encore ouvrir la bouche ! » (des Forêts 2015 : 590).

- 18 Dans « Une mémoire démentielle », troisième nouvelle de *La Chambre des enfants* (des Forêts 2015 : 805-806), un narrateur évoque pareillement le chant choral religieux et une expérience particulièrement sublime :

À ce moment, quelque chose comme un vent déchaîné se lève et les espaces reculent. Un vide immense se creuse en lui, qui est en même temps plénitude. Aidé par la force insolite de l'incantation dont le sens a cessé pour lui d'être insaisissable, il se sent retourné et comme rejeté brutalement hors de l'espace et du temps dans un monde d'évidence où il lui semble que se trouvent résolues toutes les pénibles contradictions qui le déchiraient. Le chant sacré accompagne ce phénomène de transfert et, bien qu'il n'en soit encore qu'un des plus négligeables interprètes, il se figure orgueilleusement que c'est de lui seul que ce chant est issu – qu'il est ce chant même. Et de fait, chaque fois qu'il lui semble que sa voix a atteint ses limites, c'est pour les dépasser encore, comme entraînée par un mouvement toujours accéléré dans une escalade vertigineuse et sans fin.

- 19 Alors que le jeune adolescent s'était enferré dans son vœu de silence, cette séance de chant choral non seulement lui procure un moment d'extase, mais elle le place au-dessus de tous les autres enfants, notamment ceux qui le tourmentaient – et cela se fait grâce au pouvoir de sa voix :

Se jouant des difficultés, décuplant d'intensité, elle parvient à dominer celles des autres enfants qu'il cesse bientôt d'entendre car la sienne le perce jusqu'à l'os. Et ainsi, peu à peu, par une sorte d'opération qu'il ne peut que difficilement évoquer, car elle est obscure et magique, sa voix se fait l'organe de sa puissance, l'attestation de sa conquête.

- 20 Cette expérience lui permet d'enfin prendre la main sur ses ennemis, qui viendront quelque temps après s'incliner devant lui en s'avouant vaincus. Ainsi, le chant est plus puissant que le silence :

Ce qu'il avait cru ne pouvoir obtenir que par un exercice long et méthodique du silence, il l'obtient d'emblée par le truchement imprévu d'un hymne séculaire dont le thème banal est la gloire de Dieu et l'infirmité de ses créatures. Mais infirme, il a cessé de l'être et c'est sa propre gloire qu'il clame à pleine gorge, avec une folle prodigalité, comme si sa voix d'enfant avait des propriétés sonores d'une étendue insoupçonnée, comme si ce qu'elle criait au ciel était une félicité faite pour durer toujours. Et tandis que, survolant à présent de très haut le chœur, elle retentit dans la chapelle avec une autorité magistrale, quelque chose de solaire se dégage de toute sa personne dont elle le recouvre comme d'un manteau de flammes.

- 21 Le point commun aux deux textes est donc qu'il s'agit de musique vocale, et plus précisément de musique chorale religieuse chantée par des enfants ; il s'agit aussi de participer à cette musique comme interprète et pas seulement comme auditeur :

Tout semble ramener l'écrivain vers cet espace de l'origine – la voix perdue de l'enfant : l'énigme de son chant et de son mutisme – centre aimanté qui l'attire de sa force gravitationnelle dans sa quête cognitive et identitaire. Au cœur de la fiction, et toujours voilé sous les apparences d'un leurre, est appelé l'écho d'un souvenir indéchiffrable : une plénitude perdue qui s'exprimait par le chant ou le mutisme, ce secret sans révélation dont la préservation semble constituer une des lois très sévères qui déterminent tout exercice de la parole. (Martinez 2003 : 46)

- 22 C'est tout d'abord une expérience *mystique* : par sa beauté inouïe, le chant céleste transfigure le bavard. Elle le plonge dans une extase divine qui lui assure une triomphale Rédemption. Mais cette épreuve est avant tout la révélation du mutisme, le mutisme originel de l'enfance. (Baril 1991 : 102)
- 23 La plupart des critiques s'accordent à dire que l'expérience musicale est, dans l'œuvre forestienne, l'expérience même du bonheur et de l'allégresse, ressassée sans cesse, par exemple pour Roudaut :

Le bonheur, connu dans une participation naïve à la nature, serait d'essence musicale. La musique est à l'origine de tout bonheur, parce que tout bonheur tend à mener l'être, au-delà du langage, jusqu'au

chant. L'expérience musicale, relatée dans les textes, constitue toujours une expérience salvatrice. (Roudaut, 1995 :42)

- 24 Les critiques interprètent cette extase musicale comme un événement fondateur dans l'entreprise littéraire, qui se donne pour but de la restaurer. Reste que « Les grands moments d'un chanteur » demeure la seule œuvre⁶ entièrement consacrée à une intrigue musicale et à un héros musicien.

3. La musique, une métaphore pour la littérature ?

- 25 Si « Les grands moments d'un chanteur » présente un héros musicien, une intrigue et des circonstances entièrement centrées autour de la musique, c'est sans doute qu'il faut lire la nouvelle comme une « mélofiction⁷ » et non comme la métaphore ou l'allégorie de la littérature. Il faut rendre à la musique ce qui appartient à la musique.
- 26 L'œuvre de des Forêts est souvent interprétée comme autoréflexive et métatextuelle : elle constituerait avant tout une réflexion sur la littérature et l'écriture, et serait, comme le Nouveau Roman selon la célèbre formule de Jean Ricardou, l'aventure d'une écriture plus que l'écriture d'une aventure. Le fait que l'œuvre de des Forêts soit structurellement fondée sur la pratique intertextuelle du plagiat, comme l'a montré Emmanuel Delaplanche dans sa thèse (2001), confirme cet aspect métatextuel fondamental chez notre auteur⁸. De plus, parce que l'on retrouve dans plusieurs romans et nouvelles de des Forêts la présence d'un narrateur écrivain ou littéraire, plusieurs critiques, comme Jean Roudaut, ont voulu voir en Molière le musicien, la transposition de l'écrivain :

La révélation vers quoi tendrait un récit, qui s'opposerait aux complaisances de l'illusion, serait de donner conscience de son inanité : Molière, qui renonce en pleine gloire à perpétuer le jeu, passerait ainsi pour une figure de l'écrivain qui ne voudrait pas être la dupe des moyens par lesquels il dupe les oreilles attentives. (Roudaut 1995 : 60)

- 27 Ainsi, Molière renonçant à chanter serait la métaphore de l'écrivain constamment tenté par le mutisme :

[...] « Les grands moments d'un chanteur » propose, sur le mode de la fiction ouvertement romanesque, une allégorie de l'inspiration, de ses secrètes défaillances comme de ses instants de grâce [...]. (Rabaté 2003 : 73)

- 28 Molière, qui choisit de saboter sa carrière, cacherait aussi bien les différents narrateurs forestiers que des Forêts lui-même, souvent prompt au renoncement et au mutisme.

- 29 On peut cependant faire plusieurs objections à cette interprétation du musicien comme métaphore de l'écrivain. D'une part, confondre l'interprète qu'est Molière avec le créateur qu'est un écrivain révèle une méconnaissance du rôle et de la position particulière de l'interprète en musique. L'interprète ne compose pas ; il exécute la musique d'un autre, ce qui, dans le cas de Molière, peut d'ailleurs lui poser un cas de conscience. Dans le même temps, réduire la musique à une métaphore de la littérature estompe, voire efface simultanément les spécificités de l'une et de l'autre forme artistique – et l'on peut penser que des Forêts, mélomane averti, n'ignore pas que la musique et la littérature ne sont pas équivalentes ; les descriptions qu'il fait de la musique, l'extase qu'elle provoque chez ses personnages comme on l'a vu, témoignent de sa supériorité sur la littérature.

- 30 D'autre part, si la question du langage n'est pas absente de la réflexion sur la musique vocale proposée par « Les grands moments d'un chanteur », là encore il ne faut pas assimiler le langage verbal à l'opéra et réduire le chant à une parole agrémentée d'une mélodie ; le problème est beaucoup plus complexe. Ainsi, Molière ne parle pas un mot d'allemand alors qu'il chante le rôle de Caspar dans *Der Freischütz* :

[...] il affecta une ignorance monstrueuse, il prétendit en souriant humblement qu'il n'avait jamais pris connaissance de ce livret inepte ; pour chanter sa partie en allemand, il l'avait étudiée par cœur sans en comprendre un traître mot : « Je me suis abandonné au seul plaisir de chanter », m'avoua-t-il. (des Forêts 2015 : 746-747)

- 31 Le chant opératique est avant tout une forme de musique, avant même d'être un texte littéraire ; pour Molière, le chant est d'abord musique, comme dans les formes lyriques intitulées « vocalises » (celle de Rachmaninov, par exemple, composée initialement pour voix et piano, sans texte). On voit également, dans toute la nouvelle, à quel point l'éloquence musicale de Molière dépasse son éloquence verbale – dont Anna et le narrateur notent la faiblesse. Par ailleurs, si Molière renonce à l'opéra, il n'abandonne pas la musique : il reprend, à la fin de la nouvelle, sa place dans l'orchestre ; il ne renonce donc pas à l'expression musicale. Pour ces raisons, Molière le musicien ne nous semble pas être un simple ersatz du littéraire ; il faut donc lire « Les grands moments d'un chanteur » comme ce qu'il est réellement, une mélofiction à part entière et non la transposition d'une réflexion sur la vocation d'écrivain.

4. Une mélofiction : lecture de l'incipit

- 32 L'incipit de la nouvelle (des Forêts 2015 : 733-734) présente d'emblée Frédéric Molière sans le nommer, comme une voix exceptionnelle ; le narrateur en porte témoignage :

Pour moi qui ai entendu sa voix deux fois sur les vingt où elle fut la plus belle du siècle, je ne tenterai pas d'expliquer ici le merveilleux phénomène qui a permis à un obscur exécutant de disposer d'emblée, quoique pendant un temps très court, d'un registre si extraordinairement étendu qu'il a pu se livrer à des acrobaties vocales sans précédent comme de franchir avec aisance les plus grands écarts sonores, de monter et de descendre jusqu'aux notes les plus inaccessibles ou, selon les nécessités du rôle, de tenir indifféremment la partie de basse, de baryton ou de ténor léger. (des Forêts 2015 : 733)

- 33 Le narrateur rapporte également les différentes tentatives d'explication qu'il a entendues et qui pourraient expliquer ce phénomène incroyable :

Tout se passe, a-t-on dit, comme si le gosier de notre chanteur avait été le théâtre d'un bouleversement organique, peut-être de nature cellulaire, qui l'eût doué d'une élasticité exceptionnelle jusqu'à la ré-

sorption définitive du mal. Hypothèse des plus fantaisistes, bien qu'elle ait reçu devant moi l'approbation de l'intéressé, mais quand même ce curieux cas trouverait ici son explication physiologique, il resterait bien d'autres énigmes à résoudre et celle-ci en premier lieu : d'où vient que ses interprétations de Don Juan, d'Othello ou de Caspar aient éclipsé par leur richesse et leur vérité celles que ses prédécesseurs infiniment plus exercés et au renom plus durable avaient données de ces mêmes rôles ? Pourrait-on répondre à cela qu'il arrive qu'un mal ne s'attaque pas seulement à l'organisme, mais multiplie ses avenues dans tous les cercles de la sensibilité, opérant parfois sur une nature jusque-là amorphe comme une décharge et, chez l'artiste le plus médiocrement doué, éveillant des facultés presque surhumaines ? (des Forêts 2015 : 733-734)

- 34 Mais avant d'entamer le récit de la vie de Frédéric Molieri, le narrateur réaffirme sa position privilégiée de témoin intime de celle-ci :

Mais mon propos n'est pas de passer en revue les diverses solutions qu'on a données ici et là au problème de cette brève carrière ; elles ont le défaut d'être toutes déplorablement en dessous de son caractère grandiose et énigmatique, et si leurs auteurs se sont révélés incapables d'expliquer techniquement les vertus prodigieuses de cette voix, on peut leur reprocher bien davantage d'avoir sacrifié à l'étude du phénomène celle de la figure de l'artiste que j'ai eu pour ma part le privilège d'approcher à un moment capital de sa *vie intime*. Mais d'abord, pour la bonne intelligence de ce qui va suivre, il importe de rappeler en quelques mots les détails circonstanciés de sa vertigineuse ascension vers la gloire. (des Forêts 2015 : 734)

- 35 Dès cet incipit, le lecteur comprend qu'il est devant une mélofiction, c'est-à-dire une œuvre fictionnelle (les capacités extraordinaires de Molieri en témoignent et lui donnent une tonalité presque fantastique⁹) entièrement consacrée à la musique. Plus précisément, la problématique est centrée sur la voix chantée d'une part, les grandes œuvres de l'opéra (dont trois héros sont cités dès cette première page) d'autre part.
- 36 Tout d'abord, l'énonciation révèle la présence de deux voix dans le texte : la première est la voix inconnue du narrateur témoin, très affirmée dès la première ligne (« pour moi qui ai entendu sa voix ») ; il met en avant sa connaissance par ses sens, une connaissance senso-

rielle et intime de la voix extraordinaire et de l'homme qui la possédait, « l'artiste que j'ai eu pour ma part le privilège d'approcher à un moment capital de sa *vie intime* ». La seconde voix, également mystérieuse, est celle de Moliéri, qui n'est pas nommé ici, bien qu'il soit le thème de ces deux paragraphes. L'étude de la chaîne de référence (c'est-à-dire de la manière dont il est dénommé en tant que thème et décrit par des anaphores infidèles) montre d'abord, grâce à la synecdoque « sa voix » dès la première phrase, l'importance de la voix sacralisée, érotisée de l'opéra. Le déterminant possessif anaphorique reste flou (« sa ») : s'il peut renvoyer pour le lecteur au titre de la nouvelle « un chanteur », il contribue à l'atmosphère mystérieuse de cet incipit. Les termes suivants « un obscur exécutant », « notre chanteur », « l'intéressé », « cette voix », « l'artiste » confirment que Moliéri, s'il est un homme tout à fait banal, un obscur hautboïste, est avant tout une voix exceptionnelle, un artiste, et une énigme pour le narrateur qui va mener une enquête sur le « phénomène » Moliéri, et par là sur le mystère de la musique.

37 Le narrateur tente de caractériser cette voix par différents moyens lexicaux et stylistiques. Il use d'abord de l'hyperbole, notamment dans les adjectifs non classifiants, qui contiennent un sème d'intensité et sont, de plus, souvent mis au superlatif : « la plus belle », « le merveilleux phénomène », « un registre si extraordinairement étendu », « acrobaties vocales sans précédent », « les plus grands écarts sonores », « notes les plus inaccessibles », « une élasticité exceptionnelle », « ce curieux cas », « éclipsé par leur richesse et leur vérité », « infiniment plus exercés et au renom plus durable », « l'artiste le plus médiocrement doué », « facultés presque surhumaines », « caractère grandiose et énigmatique », « vertus prodigieuses », « vertigineuse ascension ». On trouve également les figures du paradoxe et de l'antithèse, qui sous-tendent toutes les descriptions de Moliéri dans le premier paragraphe : d'obscur exécutant il est devenu chanteur sans précédent ; il est capable de chanter comme basse, baryton ou ténor léger, ce qui est hors norme ; ce « mal » (répété deux fois) qui affecte son organisme comme sa sensibilité provoque du bien ; sa nature « amorphe » d'« artiste le plus médiocrement doué » se mue en « facultés presque surhumaines ».

38 Dès cet incipit, on remarque aussi l'érotisation de la voix¹⁰ : « bouleversement organique », « élasticité exceptionnelle », « facultés

presque surhumaines », « vertus prodigieuses de cette voix » : l'insistance sur l'aspect sensoriel et sensuel de la voix révèle la fascination éprouvée par le narrateur comme par bien d'autres personnes (désignées par le « on » générique). Plusieurs voix se font entendre autour de l'affaire Molieri pour tenter de l'expliquer, mais non pour rivaliser avec lui.

- 39 Cette page sert ainsi d'exorde avant que le narrateur ne se livre à la narration de l'affaire Molieri, comme il l'annonce à la fin de l'extrait. Il attire notre attention par les figures très marquantes de l'hyperbole, de l'antithèse et du paradoxe, et dévoile le sujet de la nouvelle : l'étude de la voix érotisée de l'opéra, et de l'interprétation en musique.

5. L'opéra et l'éternel Don Juan

- 40 Nous avons déjà évoqué le rôle important joué par Anna Fercovitz, qui oriente la nouvelle vers une relecture du mythe don juanesque. En effet, cette femme séduite et qui n'arrive pas à séduire en retour, intervient dans l'histoire de Molieri et provoque sa chute. De fait, le sens de la nouvelle réside, pour certains critiques (comme Servaes 1998), dans l'interprétation que fait l'auteur de l'œuvre de Mozart. La figure de Don Juan, la séduction qu'il exerce sur les autres, femmes et hommes, notamment Dona Anna, son désespoir et son excès provocateur, trouvent en effet un écho puissant dans la nouvelle de des Forêts. Molieri a le double visage d'un homme tout à fait banal, musicien du rang, être quelconque et même vulgaire, et d'une étoile de l'opéra, provoquant la fascination comme seuls les chanteurs d'opéra savent le faire (dans le domaine de la musique classique), séduisant les femmes qui s'attachent à lui même lorsqu'il ne le souhaite pas, comme Anna Fercovitz, et provoquant le sort lorsqu'il est amené à se suicider musicalement sur la scène, finissant par chanter faux pour qu'enfin son personnage disparaisse.
- 41 On peut ainsi comme Hélène Servaes s'intéresser à ce que nous apprend la nouvelle sur *Don Giovanni* :

Les défaillances du chanteur attestent l'impossibilité de fixer définitivement les structures du chef-d'œuvre mozartien, d'identifier une forme et un sens établis, présumés définitifs. En s'affranchissant de la tutelle de la partition, Molieri entérine l'effondrement des conven-

tions artistiques : quand on ne peut plus jouer le rôle « canonique », il ne reste plus qu'à se jouer de ce rôle. (Servaes 1998 : 758).

- 42 Du combat entre Molière et Mozart, la victoire revient à la musique selon certains critiques :

Ce que Molière va tenter n'est rien d'autre que l'extermination de soi c'est-à-dire celle du recouvrement de son identité, en même temps que l'extermination de la musique, c'est-à-dire la chose la plus importante pour le chanteur. (Ogawa 2011 : 92)

[...] il ne lui suffisait pas de salir l'image de Don Juan pour démolir le personnage. Molière découvre alors que la musique de Mozart, sublime et intacte, résiste à sa tentative de démolition. (Ogawa 2011 : 91)

- 43 On peut également penser que l'opéra – étant plus que toute autre forme artistique un monde de faux-semblants et d'artifices – pose avec acuité la question de la représentation vs la vérité. C'est l'opinion qu'exprime Jean Roudaut dans plusieurs de ses livres sur des Forêts :

On pourrait interpréter le geste, socialement suicidaire, de Molière comme un sacrifice de soi publiquement consommé en vue de briser le monde des représentations. (Roudaut 1995 : 153)

Le thème de la représentation est au centre de la nouvelle « Les grands moments d'un chanteur ». Molière connaît la gloire en s'improvisant la doublure d'un ténor. Il tient lieu d'un autre sur la scène, et est désiré, dans la vie, pour ses rôles éclatants, et non pour la solitude discrète où il aime se tenir. (Roudaut 1996 : 52)

- 44 Enfin, on peut sans doute mettre en parallèle l'enquête à laquelle se livre le narrateur sur la fulgurante carrière lyrique de Molière, et celle de l'auteur, qui consiste à tenter de percer, à la suite de nombreux écrivains, le mystère de la musique.

- 45 Un second morceau choisi, ici le moment crucial où Molière, sur scène, perd ses moyens et effectue ce qui semble être un suicide musical, corroborera ces affirmations. Cela se passe au troisième chapitre de la nouvelle (qui en contient quatre), lequel s'ouvre sur ces mots :

Il me reste à raconter comment Frédéric Moliéri, après une mystérieuse odyssée intérieure dont nous ne savons rien, punit ceux qui l'avaient aimé pour ce qu'il n'était pas, bafoua le culte qu'il avait suscité, fit voler en éclats sa propre renommée et sombra dans un formidable naufrage au milieu de la colère d'un public venu pour l'acclamer. (des Forêts 2015 : 754).

- 46 Dans l'extrait suivant (des Forêts 2015 : 755), le narrateur assiste à la dernière représentation de Moliéri, celle lors de laquelle il a apparemment décidé de mettre fin à sa carrière en sabotant Don Giovanni qu'il interprète à nouveau, par un effet de circularité. Ce texte sera l'occasion de s'interroger sur le cœur même d'une mélofiction : le sens de la musique.

C'est ainsi qu'au premier acte il se bornera à déformer de plus en plus grossièrement l'allure, le caractère de son personnage dont il fera un frère jumeau de Leporello, une sorte de bouffon libidineux, un coquin plat et cruel, une fripouille dépourvue de scrupules et que n'atteint jamais la conscience du péché. Mais là aussi il prendra soin que la métamorphose progressive du grand libertin en une mauvaise effigie de lui-même ne soit d'abord perceptible qu'aux seuls connaisseurs qui protesteront à mi-voix quand le reste de l'auditoire en sera encore à applaudir de confiance, il fera descendre Don Juan degré par degré jusqu'au niveau le plus bas de l'abjection, là où le crime ne se pare d'aucune noblesse, d'aucun courage et ne peut inspirer que le dégoût. (des Forêts 2015 : 755)

- 47 Après avoir attaqué l'aspect théâtral, Moliéri s'attaque à la musique même de Mozart : « Mais châtrer son personnage, le priver de sa grandeur solaire, donner à tous ses actes et jusqu'à celui du défi suprême un caractère hybride à mi-chemin de la lâcheté et de l'arrogance, Moliéri n'y pouvait réussir qu'en s'attaquant à la musique même de Mozart. » (des Forêts 2015 : 755). Le narrateur rapporte minutieusement la manière dont le chanteur, très progressivement, se livre à ce sacrilège musical :

Il s'y emploiera systématiquement, d'abord avec une extrême prudence, tantôt en ménageant ici et là un infime décalage entre la partie chantée et son commentaire orchestral, tantôt en édulcorant sa voix, puis de plus en plus franchement il introduira et installera la

convention dans ce qui n'était que pure invention, agrémentant ses airs les plus célèbres de fioritures et se livrant même à des vocalises qu'on jugerait à peine légitimes chez un interprète de Meyerbeer. Mais impuissant, dans les ultimes scènes du Cimetière et du Convive de Pierre, à réduire une musique que sa grandeur rend incorruptible, il n'hésitera pas, pour finir, à user de la seule arme dont il dispose encore : il chantera faux, faux à faire crier les sourds. (des Forêts 2015 : 755)

- 48 À lire ce texte, on ne peut qu'être convaincu que l'objet de la nouvelle est bien la musique, avec ici une analyse complète des composantes de l'opéra. Le texte en met en scène les différents acteurs, unis par un rapport interpersonnel complexe¹¹ ; ils sont au nombre de quatre : premièrement, le compositeur (Mozart, Meyerbeer) ; deuxièmement, le personnage (« son personnage »), ici Don Giovanni, nommé « Don Juan » en référence au mythe, confronté à Leporello et au convive de pierre ; troisièmement, l'interprète ou exécutant, avec une hiérarchie à l'opéra entre les chanteurs, et les musiciens : « Molieri », « la partie chantée et son commentaire orchestral », « un interprète de Meyerbeer » ; quatrièmement, les spectateurs : « aux seuls connaisseurs », « le reste de l'auditoire », « les sourds ». L'un de ces actants vient-il à manquer, l'opéra ne peut exister.
- 49 Mais l'opéra n'est pas que musique : il est aussi théâtre, et même un art polysémiotique par essence (musique, texte, théâtre, réunis symboliquement dans la voix). Les deux isotopies se déploient simultanément dans le texte : pour le théâtre l'isotopie de la représentation avec « personnage », « effigie », « Don Juan », « se pare », « caractère », « scènes » est présente dans le début du paragraphe ; elle est progressivement remplacée par celle de la musique avec « musique », « partie chantée », « commentaire orchestral », « voix », « airs », « fioritures », « vocalises », « musique », « il chantera faux ». Même si l'opéra est souvent présenté dans la nouvelle comme un genre théâtral, en fin de compte, il subsiste la musique de Mozart, il subsiste des notes justes ou fausses – l'élément matériel premier de la musique (la seconde articulation du langage musical).
- 50 De manière très progressive, comme le soulignent les adverbes ou locutions adverbiales très nombreux dans le texte, Molieri va tenter de dénaturer la musique de Mozart : il impose son rythme à son entre-

prise de destruction de la musique, entreprise rendue inéluctable par l'usage des futurs historiques. Cependant, la résistance de la musique va pousser Molière à dénaturer de plus en plus profondément l'essentiel de la musique. Ainsi, « au premier acte il se bornera à déformer de plus en plus grossièrement l'allure, le caractère de son personnage » – première dénaturation qui n'est pas perçue par tout le public ; il faut donc que Molière « s'attaqu[e] à la musique même de Mozart », d'abord dans le tempo (« infime décalage entre la partie chantée et son commentaire orchestral »), puis le timbre (« en édulcorant sa voix »), puis en ajoutant des fioritures et des vocalises, et enfin en chantant « faux à faire crier les sourds ». Ce dernier paradoxe témoigne d'une atteinte violente portée à la musique, au point que les sourds peuvent entendre Molière chanter faux.

- 51 La démarche de Molière apparaît comme volontaire ici, l'hypothèse selon laquelle il aurait subi les aléas d'une modification physiologique de ses cordes vocales ne semble pas partagée par le narrateur, qui souligne au contraire que Molière se suicide de son plein gré sur scène. Molière est ainsi le thème constant de ce paragraphe, et le sujet de nombreux verbes d'action : « il se bornera, il fera, il prendra soin, il fera descendre, il s'y emploiera systématiquement, il n'hésitera pas à user de la seule arme dont il dispose encore ». Molière dans ce paragraphe assume pleinement son suicide musical.
- 52 Qu'un chanteur qui a connu l'extase musicale décide volontairement d'y mettre fin, voilà qui demeure un mystère pour le narrateur forestien. Si le personnage maîtrise pleinement son art, et sait parfaitement comment détruire la musique, le narrateur ne parvient pas à donner du sens à ce geste : ce renoncement précisément au sens de la musique, à tout ce qu'elle peut apporter, le laisse sans mots ; il achève la nouvelle sans avoir trouvé de réponse, et demeure, comme Anna, en deuil de cette « belle voix » (la nouvelle s'achève en effet sur ces mots : « Anna à qui une belle voix avait été si chère qu'elle semblait en porter le deuil » (des Forêts 2015 : 765)). Si l'on se réfère à la vie personnelle de des Forêts, il me semble qu'il y a là un écho de son renoncement à la vocation musicale. En tant que mélofiction, « Les grands moments d'un chanteur » se tourne, comme beaucoup de fictions, vers l'opéra, le plus fascinant et le plus éloquent peut-être, pour les écrivains, des genres musicaux.

Les extraits du *Bavard* et de *La Chambre des enfants* sont reproduits avec l'aimable autorisation des © Éditions GALLIMARD.

Des Forêts, Louis-René, *Le Bavard*, récit, Paris : Gallimard, 1946.

des Forêts, Louis-René des Forêts, « Strawinsky et Webern au Domaine musical », NRF, janvier 1957.

des Forêts, Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants*, récits, Paris : Gallimard, 1960. Publié en 1983 sans « Un malade en forêt » ; contient « Les grands moments d'un chanteur », « La chambre des enfants », « Une mémoire démentielle », « Dans un miroir ».

des Forêts, Louis-René des Forêts, *Ostinato*, fragments autobiographiques, Paris : Mercure de France, 1997.

des Forêts, Louis-René, *Œuvres complètes*, présentées par Dominique Rabaté, Paris : Quarto Gallimard, 2015.

Baril, Jean-Pierre, « l'épreuve du chant », in : *Cahier Louis-René des Forêts* n°6-7, Le temps qu'il fait, 1991, p. 102-116.

Blanchot, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs – sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Paris : éditions Virgile, 2001.

Bonnefoy, Yves, « Une écriture de notre temps », *La Vérité de parole et autres essais*, Paris : [Mercure de France, 1992], Folio Essais, 1995, p. 123-279.

Boucourechliev, André, *Le Langage musical*, Paris : Fayard, 1993.

Cahier Louis-René des Forêts, n°6-7, dirigé par Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté, Cognac : Le Temps qu'il fait, 1991.

Clément, Sarah, *Écritures avides. Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*, Paris : Classiques Garnier, 2017.

Comina, Marc, *Louis-René des Forêts : l'impossible silence*, Seyssel : Champ Vallon, 1998.

Delaplanche, Emmanuel, *Les Lectures clandestines, emprunts et influences dans l'œuvre de Louis-René des Forêts*, Paris : Thèse Paris VII, 2001 ; « Influences en miroir », in : *Critique* 668-669, « Louis-René des Forêts », janvier-février 2003, Paris, p. 49-59 ; *Louis-René des Forêts – Empreintes*, Montpellier : publie.net, 2018.

Hauer, Christian, « Une approche cognitive de la narrativité musicale », in : *Cahiers de narratologie* n°28, 2015, p. 1-17, <http://narratologie.revues.org/7194>, consulté le 1^{er} octobre 2016.

Lalvée, Brigitte, « La voix, ce corps perdu des mots. Pour une lecture de *La Chambre des enfants* de Louis-René des Forêts », in : *La clinique lacanienne* 2008/2 (n°14), p. 51-69.

Martinez, Patricia, « Poétique de l'énigme », in : *Critique* 668-669, janvier-février 2003, p. 39-48.

Molinié, Georges, « musique et style », in : *Musique et style : méthodes et concepts*, Danièle Pistone (dir.), Paris : Observatoire musical français, collec-

tion conférences et séminaires n°3, 1995, p. 9-11.

Ogawa, Midori, « La voix endeuillée : une lecture des “Grands moments d'un chanteur” de Louis-René des Forêts », in : *Recherches & Travaux* 78, 2011, mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 30 septembre 2016, URL : <http://recherchestravaux.org/449>.

Pingaud, Bernard, « Le pouvoir de la voix », *L'Expérience romanesque*, Paris : Gallimard, 1983, p. 265-281.

Quignard, Pascal, *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, [Fata Morgana, 1985], Paris : Galilée, 2005.

Rabaté, Dominique, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris : Corti, 2002 ; « Portrait de l'écrivain en troisième personne, in : *Critique* 668-669, « Louis-René des Forêts », janvier-février 2003, p. 70-82.

Roudaut, Jean, *Louis-René des Forêts*, Paris : Seuil, 1995 ; *Encore un peu de neige. Essai sur La Chambre des enfants de Louis-René des Forêts*, Paris : Mercure de France, 1996.

Servaes, Hélène, « Les grands moments d'un chanteur, ultime séduction du burlesque », in : *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 76, fasc. 3, 1998, p. 755-761.

1 Molieri sent qu'il n'est pas aimé pour lui-même, mais pour sa voix : « Ne faut-il pas supposer que l'amour en somme cruel d'Anna Fercovitz a joué un rôle non négligeable dans le “suicide” artistique de Molieri, suicide qui comme tant serait aussi ou d'abord une agression contre quelqu'un d'autre ? » (Bonnefoy, 1995 : 172-173)

2 « Un chant si pur et si ineffable que cela tenait du miracle » (des Forêts 2015 : 582).

3 A. Veinstein, « Nuits magnétiques », *La Nouvelle Revue française* n°559, octobre 2001, p. 53-54. Cité dans des Forêts 2015 : 41.

4 Entretien avec Jean-Pierre Salgas, « Les écrivains et leurs lectures (5) : les lectures de Louis-René des Forêts », *La Quinzaine littéraire* n°410, 1^{er}-15 février 1984, p. 13, cité dans Clément 2017 : 172.

5 Alain Duault, « Louis-René des Forêts : il y a danger à trop écrire », *L'Événement du jeudi*, 19-25 mars 1987. Cité dans des Forêts 2015 : 42.

6 On ne peut en effet pas considérer *Ostinato*, malgré son titre, comme une œuvre centrée sur la musique ; quant au livre qui devait s'intituler *Le Voyage d'hiver* (d'après Schubert), des Forêts en détruisit le manuscrit en 1951 après cinq ans de travail (voir Roudaut 1995 : 26).

7 Pour reprendre le titre du séminaire 2017-2019 organisé par Nathalie Vincent-Arnaud et Frédéric Sounac à l'Université de Toulouse Jean Jaurès (*Mélofictions : des histoires de la musique*).

8 Emmanuel Delaplanche dit de Louis-René des Forêts qu'il « interroge l'acte créateur et se fixe pour principal défi l'élaboration d'une œuvre profondément intertextuelle, assimilatrice, à la fois singulière et héritière » (Delaplanche 2003 : 59).

9 C'est du moins l'opinion de Midori Ogawa, qui parle d'une « parenté la plus évidente avec le conte fantastique » (Ogawa 2011 : 84).

10 « Ce sont notamment les qualités spécifiques de la voix, innombrablement diverses, ses couleurs, ses registres, ses façons d'émettre, d'articuler, toujours uniques, qui font que la voix n'est pas un instrument parmi d'autres, mais une valeur en soi, parfois trop présente, jamais indifférente (« je suivrais Pavarotti jusqu'au bout du monde », entend-on dire : nous sommes en pleine érotisation de la voix) » (Boucourechliev 1993 :19). Et pour Georges Molinié (1995 : 11) : « Il faudrait aussi prendre à bras-le-corps la fascinante et troublante question poly-sémiotique de la voix, à la croisée du verbal et du musical, du physique et de l'intellectuel, donc au cœur de la gravité érotique de l'art même. »

11 Christian Hauer note « le caractère incarné de la musique » : « des personnes en chair et en os – le ou les exécutants – racontent quelque chose à d'autres personnes en chair et en os – les auditeurs. Par conséquent, toute musique est indissociable de la figure de l'exécutant » (Hauer 2015 : 10).

Français

La critique littéraire a consacré beaucoup de pages à l'étude de la voix dans l'œuvre de Louis-René des Forêts. La nouvelle « Les grands moments d'un chanteur » est souvent lue comme « une allégorie de l'inspiration » (D. Rabaté) et une réflexion métatextuelle sur la littérature, au même titre que les autres nouvelles du recueil auquel elle s'intègre, *La Chambre des enfants*. L'objectif de cet article est de montrer que cette nouvelle, écrite par un véritable mélomane, gagne à être lue comme une mélofiction, c'est-à-dire une œuvre qui se donne comme une fiction sur la musique, sur ses caractéristiques, et, s'agissant ici d'opéra, sur le rapport de la musique à la voix et au corps.

English

Literary criticism has devoted many pages to the study of the voice in the work of Louis-René des Forêts. The short story "The Great Moments of a Singer" is often read as "an allegory of inspiration" (D. Rabaté) and a meta-textual reflection on literature, just like the other short stories of *The Children's Room*. This article is to show that this short story, written by a true music lover, is worth reading as a melofiction, that is to say a fiction on the music, and, being here opera, on the relationship of music to voice and body.

Mots-clés

Louis-René des Forêts, musique, opéra, voix, Mozart

Keywords

Louis-René des Forêts, music, opera, voice, Mozart

Anne Claire Gignoux

PRAG, Marge (EA 3712), Univ Lyon, Université Jean Moulin-Lyon 3 (1C, avenue des Frères Lumière, CS 78242, 69372 LYON CEDEX 08, France