

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16



TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA MUSICALISATION DE *PILGRIMAGE* DE DOROTHY RICHARDSON: L'EMPRUNT DE LA FORME MUSICALE, LE RÉCIT ET LE TEMPS

IVANA TRAJANOSKA – *University American College Skopje (Macédoine)*

Hormis dans quelques articles occasionnels, le grand potentiel d'une recherche musico-littéraire du roman *Pilgrimage* de Dorothy Richardson reste encore peu exploré. Dans ce sens, cet article tente de dévoiler le lien fondamental entre la musique et ce roman moderniste. En s'appuyant sur Barthes, Huxley, Prieto, nous cernons la musicalisation du roman que Richardson met en avant. Nous recherchons la possibilité d'un emprunt de forme musicale comme modèle narratif, la nature et le but de cette expérimentation moderniste. En outre, nous examinons ce que la musicalisation de *Pilgrimage* apporte à ce récit, comment elle l'enrichit et l'approfondit, et la façon dont elle a permis à Richardson d'exprimer son avis sur la structure, le contenu du roman et sur la représentation du temps.

Apart from occasional contributions, the great potential of a musico-literary research on *Pilgrimage* by Dorothy Richardson remains underexplored. In this perspective, the present article aims at revealing the fundamental link between music and the writing of Richardson's modernist novel. Building upon Barthes, Huxley, Prieto critical statements, the article outlines how Richardson achieves the musicalisation of fiction in her novel. The possibility of borrowing a musical form as a narrative model, as well as the nature and the purpose of such modernist experimentation, will be explored. Furthermore, the article scrutinises the effect of the musicalisation of *Pilgrimage* on its narrative form, how it enriched and deepened the novel, and helped Richardson express her opinions on the structure and content of the novel and its strategies of representation of time.

Malgré sa technique novatrice, son originalité et son influence sur ses contemporains, malgré les éloges occasionnels de certains de ses volumes au moment de leur parution, Dorothy Richardson et son roman en treize volumes *Pilgrimage* ont été longtemps marginalisés et négligés. Cependant, l'intérêt des critiques et des chercheurs de la fin du XX^e siècle et d'aujourd'hui a augmenté, tout comme les efforts pour donner à cette œuvre toute sa place au sein du modernisme ainsi que la réputation que mérite cet écrivain remarquable, complexe et novateur. Cette nouvelle vague de reconnaissance établit Dorothy Richardson comme un de plus grands écrivains du XX^e siècle, la première à avoir utilisé la technique littéraire du *courant de conscience*, et un maître de l'expérimentation moderniste et de l'hybridation. *Pilgrimage* est un roman fondé sur le concept de mélange ; un roman entre la fiction et l'autobiographie (*Pilgrimage* est un roman qui représente méticuleusement la conscience de la protagoniste, Miriam Henderson, tout en reflétant la vie de Richardson entre mars 1893 et l'automne de 1912) ; un roman qui représente une unité du passé, du présent et du futur ; un roman ouvert à la peinture, aux techniques cinématographiques et à la musique. Dans cet article, nous nous concentrons sur la musicalisation du roman que Richardson met en avant : nous explorons la possibilité d'un emprunt de formes musicales comme modèles pour son roman circulaire et la fonction de cette hybridation musico-littéraire.

I *PILGRIMAGE*, « ROMAN MUSICAL »

En gardant à l'esprit les nuances de l'adjectif « musical », nous pouvons dire que par « roman musical » nous entendons une œuvre dédiée, à différents degrés, à la description de la musique ; un roman qui écrit et affabule la musique ; un texte romanesque

qui contient une description de la musique, quelle qu'elle soit.¹ Cette brève définition prend aussi en compte le fait qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'écrire la musique et que chaque tentative comporte en soi le risque d'un échec car la critique littéraire n'est pas d'accord quant à savoir si un roman essentiellement musical est réalisable et s'il est possible d'écrire la musique. Comme l'écrit Hoa Hoi Vuong : « [il n'est pas sûr que] les plus grandes réussites en ce domaine ne soient pas des approximations ou plutôt des infléchissements de style spécifique à chaque auteur et n'ayant qu'un rapport biaisé avec son objet supposé, la musique ».² Cependant, la musique dans une œuvre littéraire n'est ni une nécessité, ni une obligation, mais une volonté et un choix de l'écrivain. Elle est insérée dans un roman en tant que révélateur ou symbole ; elle est vue comme une opportunité pour la littérature de dépasser ses limites, mais aussi comme une limite ; elle sert de modèle mais aussi de métaphore.

En ce sens, la musicalisation de *Pilgrimage* n'est pas une qualité imposée allusivement ou un trait mineur et insignifiant que l'on peut ignorer. Au contraire, c'est un roman musical où la musique joue un rôle crucial et fonctionne à plusieurs niveaux. Baskès écrit : « On noircirait des centaines de pages si l'on cherchait à dresser une liste de romans où la musique est évoquée ».³ Or, il n'y a que quelques années, pourrait-on dire, que *Pilgrimage* a été mis sur cette « liste ». Toutefois, il n'est pas suffisant de classer *Pilgrimage* dans les romans du vingtième siècle où l'on trouve des mentions de la musique car la musique dans *Pilgrimage* est bien plus que mentionnée et mérite davantage d'attention.

2 LA RÉCEPTION DE PILGRIMAGE ET TANT QUE « ROMAN MUSICAL »

À notre connaissance, le premier critique ayant fait référence à la musique dans son interprétation de *Pilgrimage* est Abel Chevalley, en 1925. Selon lui, *Pointed Roofs* est tourné vers différents arts ; la musique y compris : « [it is] most closely related to the forms of painting, music and sculpture that are being developed by her generation ».⁴ Depuis, certains chercheurs ayant travaillé sur l'œuvre de Richardson ont remarqué l'importance de la musique dans *Pilgrimage* et le caractère musical du roman relié à d'autres aspects du roman. Par exemple, Jean Radford, en expliquant le manque de représentation du corps de la protagoniste, écrit : « the body [...] can be 'heard' in *Pilgrimage*, if one reads for it, if one listens 'differently', as Irigaray says ».⁵ En outre, Kristine Bluemel parle brièvement de la musique dans *Pilgrimage* dans son œuvre *Experimenting on the Borders of Modernism : Dorothy Richardson's Pilgrimage*, où elle relie le langage musical à l'expérimentation narrative et l'identité lesbienne, et ainsi aux limites de la langue.⁶ Bonnie Kime Scott observe que la capacité de Miriam à s'exprimer par la musique est une carac-

1 HOA HOI VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003, pp. 27-31.

2 *Ivi*, pp. 29-30.

3 JEAN-LOUIS BACKÈS, *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 25.

4 ABEL CHEVALLEY, *The Modern English Novel*, New York, Haskell House, 1973, pp. 249-51.

5 JEAN RADFORD, *Dorothy Richardson*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 25.

6 KRISTINE BLUEMEL, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997, p. 62.

téristique déterminante de la « New Woman ».⁷ Carol Watts, quant à elle, identifie le séjour en Allemagne et l'expérience musicale que Miriam y acquiert comme très importants pour son identité culturelle et sexuelle.⁸ Ces critiques ont remarqué le rôle que la musique joue dans le roman mais le sujet de la musique et la musicalisation du roman ne font pas l'objet de leur recherche.

Ceux qui n'ont pas seulement identifié la musique comme un sujet dans le roman mais qui ont essayé de dénouer la signification de la musique pour le roman et des références musicales dans *Pilgrimage* sont Cecilia Björkén-Nyberg, Arianne Burford, Francesca Frigerio et Thomas Fahy. Même s'il s'agit de quelques articles et d'un ouvrage,⁹ ces contributions sont très importantes pour les études richardsoniennes car elles ont ouvert une nouvelle piste de recherche pour *Pilgrimage*. Parmi eux, seul l'article de Thomas Fahy évoque la possibilité d'un emprunt d'une forme musicale comme modèle pour la structure du roman. Il est vrai que María Francisca Llantada Díaz dans son article *Pointed Roofs : initiating Pilgrimage as quest narrative*, décrivant *Pilgrimage* comme une quête, écrit que la suite de romans qui constituent un roman fleuve peut être comparée à une symphonie. Cependant, la comparaison de la forme narrative de *Pilgrimage* à une symphonie s'arrête là. Par contre, Thomas Fahy a tenté d'attribuer un modèle musical à la forme de *Pilgrimage*, et selon lui, ce modèle est le leitmotiv. Dans son article *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotiv in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, il suggère que le motif récurrent de la musique classique offre une structure efficace pour aborder la perspective interminable du courant de conscience de Miriam ; ce motif fournit l'unité structurelle et thématique et Richardson utilise la musique pour souligner des moments dans la conscience de Miriam qui donnent une cohérence à son expérience en tant que femme dans une société patriarcale.¹⁰ Quant à nous, nous soutenons que la musique donne son unité au roman et offre un outil permettant à Miriam de relier à maintes reprises le passé au présent et ainsi effectuer sa quête identitaire. Cependant, à notre sens, il ne s'agit pas de leitmotiv, ni d'une autre forme musicale d'ailleurs, mais d'une musicalisation de la fiction qui emprunte à la musique son autonomie sémantique et l'utilise comme une métaphore du fonctionnement de la pensée.

Le leitmotiv se définit comme un thème qui revient tout au long d'une œuvre, généralement un opéra ou un morceau de musique à programme, et est évocateur d'une idée ou d'un personnage à chaque fois.¹¹ C'est une figure saillante et récurrente, un fragment musical ou une succession de notes qui a une importance particulière ou est caractéristique d'une composition et représente la plus petite unité structurelle possédant une identité thématique.¹² Dans la définition du leitmotiv, l'accent est mis sur une succession de notes qui évoquent une idée (ou un personnage) et sa nature récurrente. Dans *Pilgrimage*, certains thèmes réapparaissent au cours du pèlerinage de Miriam et lui donnent

7 BONNIE KIME SCOTT, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 141.

8 CAROL WATTS, *Dorothy Richardson*, Plymouth, Northcote House, 1995, p. 15.

9 FRANCESCA FRIGERIO, *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson*, Roma, Aracne, 2010.

10 THOMAS FAHY, *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotiv in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in « Women Studies : An Interdisciplinary Journal », xxix/2 (2000).

11 « Leitmotiv », *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996, Encyclopedia.com, (3 mai, 2014). <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-Leitmotiv.html>

12 JOHN DAVID WHITE, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976, pp. 26-27.

son unité ; c'est le cas de deux souvenirs en particulier : le jardin de Babington et l'Allemagne. Le jardin de Babington de son enfance marque le début ou le centre de la conscience de la protagoniste qui tente d'y revenir au cours son pèlerinage ; quant au second, il s'agit du souvenir de son séjour en Allemagne pendant lequel Miriam découvre le pouvoir de la musique, commence sa quête identitaire, accède à « la lumière » que la musique dégage pour la première fois et comprend que le but de son pèlerinage est d'arriver au centre de son être. Hormis ces deux souvenirs centraux, le thème récurrent dans *Pilgrimage* est la polarité homme/femme. Néanmoins, lorsque ces quelques pensées qui préoccupent la protagoniste reviennent régulièrement tout au long du récit, il n'y a pas de mélodie particulière ni de morceau de musique exclusivement lié à une pensée particulière (un souvenir particulier, une idée particulière, un personnage particulier), ni en surface, dans la conscience du protagoniste, ni dans le récit du roman. Il est vrai que, comme le remarque Fahy, d'innombrables références sont faites à des morceaux de musique de Wagner, de Chopin et de Beethoven, mais aucun de ces morceaux, même ce qui revient comme la *Sonate Pathétique* de Beethoven, n'est lié à un thème particulier. Dans son analyse textuelle, Fahy montre que pour signaler symboliquement la mort d'un rôle de la protagoniste dans la société (enseignante, gouvernante, épouse), Richardson s'appuie sur différents morceaux de musique tels que la *Marche funèbre* de Chopin ou la *Sonate Pathétique* de Beethoven. Ces morceaux n'apparaissent d'ailleurs pas que dans ces cas, mais au contraire réapparaissent dans le roman dans différents contextes ; d'autres morceaux d'autres compositeurs, comme Grieg par exemple, sont liés aux mêmes thèmes. Certes, Richardson se sert de certains morceaux de musique pour critiquer les rôles restrictifs imposés aux femmes dans la société anglaise, comme le suggère Fahy, mais ces morceaux et la description de la façon dont ils sont joués ne représentent pas de modèle musical auquel le récit de *Pilgrimage* se réfère. Le principe central du leitmotiv, la récurrence d'un thème lié à une idée, n'est pas présent dans *Pilgrimage* ; on ne peut donc parler du leitmotiv comme d'une forme musicale que le récit emprunterait comme modèle formel. On n'y trouve pas non plus de régularité dans leur récurrence ni de relation exclusive avec certaines idées. Les morceaux de musique dans *Pilgrimage* accompagnent la protagoniste dans sa quête : ils sont présents tout au long de son pèlerinage et certains réapparaissent pour indiquer un certain état d'esprit de la protagoniste. Richardson les utilise pour mieux présenter la conscience de Miriam et ses états psychologiques et pour créer la forme narrative correspondant à une recherche de la vérité qui repose sur l'amélioration de la représentation de la pensée. En outre, la musique lui sert à exprimer l'expérience incommunicable (« incommunicable experience »¹³) et sa nature qui défie la division en passé, présent et futur. Comme le titre de l'article de Fahy « la musique comme leitmotiv » (la musique en général, et non une succession particulière de notes) le suggère, la musique classique, la musique folklorique, la musique religieuse accompagnent *Pilgrimage* et servent de métaphore de la pensée qui se déroule en continu, tout comme la musique dans le temps, et qui est unidirectionnelle, comme le flux sonore d'une mélodie ; le contenu de la pensée est construit de motifs récurrents, tout comme la musique, mais pas forcément sous forme de leitmotiv.

13 DOROTHY RICHARDSON, *Pilgrimage*, London, Virago, 1979, IV, p. 149.

3 LA MUSIQUE COMME MODÈLE NARRATIF

Pilgrimage est une exploration minutieuse de la conscience de la protagoniste Miriam Henderson. La critique est parfaitement d'accord sur ce fait. Ce qui fut un sujet de louange et de discorde, c'est la forme narrative. Lawrence Hyde (1924) est l'un de ceux qui ont été le plus critiques à cet égard. Selon lui, Richardson échoue dans son entreprise car elle ne donne pas de point de repère au lecteur pour qu'il puisse trouver le sens des impressions qu'il reçoit par l'intermédiaire de la protagoniste.¹⁴ Incapable de synthétiser son expérience, Miriam, selon lui, ne mûrit pas : elle ne peut qu'enregistrer les détails les plus minutieux, trouver des traits communs à des choses à première vue très différentes, mais elle reste superficielle et incapable d'entrer au cœur de la vie (« plunge into life »).¹⁵ En outre, la technique de Richardson - son « courant de conscience » - est informe. Selon Hyde, Richardson n'offre pas au lecteur le moyen de cerner les impressions de la protagoniste. Watts, quant à elle, défend la technique de Richardson mais reconnaît que les impressions ne sont pas synthétisées : « 'Consciousness comes into being at the site of a memory trace,' Freud wrote. In *Pilgrimage* the consciousness of Miriam Henderson takes place in precisely this sense. Yet, for all its idiosyncratic individuality, that trace is also representative in cultural terms : an accumulation of material, half-unworked, part unconscious, registered, but not as the critics pointed out, synthesized ».¹⁶

Ce qui a été négligé par la critique, c'est la musique qui permettra de comprendre la forme narrative de *Pilgrimage*, la technique de l'auteur et les « défauts » que la critique traditionnelle lui a reprochés. Comme Eric Prieto le suggère : « analysing music helps to elucidate certain recurrent features of modernist narratives that have been particularly resistant to the tools of more traditional literary criticism ».¹⁷ C'est ce que nous allons tâcher de démontrer.

Selon ce chercheur musico-littéraire, ce que la littérature peut emprunter à la musique, ce ne sont pas des tons réels, un rythme ou un modèle de diction poétique qui puisse autant qu'il peut fournir un modèle d'autonomie sémantique, un mode de signification qui ne limite pas la pensée à la dénotation des mots. « Nommer un objet », écrit Stéphane Mallarmé, « c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve... Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, il n'y en a pas d'autres d'évoquer les objets ».¹⁸ Selon Edward Hanslick, Schopenhauer ou Pater, la musique est libre des contraintes du concept. Cette idée de l'autonomie sémantique a également intrigué Paul Valéry. Son intérêt pour « l'observation précise des relations du langage et de l'esprit »¹⁹ et son désir d'un mode de littérature justifié non pas par un contenu sémantique mais par la recherche de relations intrinsèques se retrouvent dans son attitude nostalgique envers la

¹⁴ LAWRENCE HYDE, *The Work of Dorothy Richardson*, in « Adelphi », II (1924), p. 512.

¹⁵ *Ivi*, p. 517.

¹⁶ WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., p. 7.

¹⁷ ERIC PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

¹⁸ STÉPHANE MALLARMÉ, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 869.

¹⁹ Paul Valéry, cité dans, PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 9.

prétendue unité des arts. On peut caractériser cette nostalgie de l'unité des arts par des principes abstraits qui ont comme dénominateur commun l'adéquation du matériel (les tons, le langage) à la structure de la pensée et on la trouve également chez Richardson. Dans son article « Captions », Richardson unit le mot et l'image : « The artist can no more eliminate the caption than he can eliminate himself. Art and literature, Siamese twins making first courtesy to the public in a script that was a series of pictures, have never yet been separated. In its uttermost abstraction art is still a word about life and literature never ceases to be pictorial ».²⁰ Ce qui permet à la musique de servir de modèle à la littérature, c'est la structure de la pensée. Dans « The Music of Poetry », T.S. Eliot décrit « le poème musical » comme ceci : « [a poem] has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, indissoluble and one. And if you object that it is only the pure sound, apart from the sense, to which the adjective 'musical' can be rightly applied, I can only ...[respond] that the sound of a poem is as much an abstraction from the poem as is the sense ».²¹ Eliot insiste sur la relation indivisible entre le son et le sens. Les métaphores traditionnelles comme « la musique du vers » ou « l'harmonie imitative » qui lient la musique et la poésie par le son, passent à côté de la logique qui régit les sons. Eliot lie la musique à la notion de « pattern » pour l'opposer à l'ordre syntaxique habituel de mots dans une proposition. Le « poème musical », dans le sens où l'entend Eliot, utilise un modèle (« pattern ») qui superpose une couche supplémentaire de sens à la signification littérale du mot. Ce type de logique ne peut être considéré comme musical que dans un sens métaphorique. Ainsi, Eliot utilise la musique comme un terme d'opposition, une sorte de catachrèse qui lui permet d'étiqueter un mode de pensée relié au « sens secondaire des mots » (« the secondary meanings of the words »).²² Selon Prieto, c'est cet emploi métaphorique de la musique, lié à la notion de modèle appliqué à la façon dont la pensée fonctionne, qui régit la façon dont les modèles musicaux sont utilisés dans la littérature du vingtième siècle.²³

L'effort de Richardson de présenter la réalité à travers la conscience de la protagoniste est étroitement lié à la musique comme source d'un modèle permettant de représenter la logique de la pensée. Pour l'auteur, la musique est une alternative à l'ordre logique qui régit les formes narratives traditionnelles et le discours littéraire conventionnel. L'unité de *Pilgrimage* ne dépend pas de son intrigue dans le sens classique où Aristote l'entend : « the imitation of an action that is complete and whole and of a certain magnitude ».²⁴ L'unité de *Pilgrimage* vient des associations qui lient les pensées les unes aux autres, la précédente à la suivante, à celles qui reviennent et se répètent. Dans son article, Thomas Fahy identifie le leitmotiv de Wagner dans la technique de Richardson. Parmi les techniques de Wagner, comme le développement continu ou le chromatisme, c'est le

²⁰ Dorothy Richardson, cité dans *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, a cura di James Donald et al., Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 155.

²¹ Thomas Stearns Eliot, « The Music of Poetry », dans PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 10

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. II.

²⁴ *Ibidem*.

leitmotiv qui a influencé le plus le roman moderne. Cependant, le leitmotiv est essentiellement une technique littéraire. En outre, l'emploi du leitmotiv n'indique pas forcément des modifications dans le statut littéraire du texte. L'emploi de tout modèle musical dans la littérature, y compris le leitmotiv, ne peut être considéré comme musical que métaphoriquement.

L'état métaphorique de la musicalité du texte ne doit pas être perçu comme un obstacle à l'analyse critique. Au contraire, le fait même que de telles métaphores soient nécessaires fournit un indice important quant à ce que la critique musico-littéraire doit faire. Ces métaphores doivent être isolées et expliquées de manière à mettre en lumière les caractéristiques du langage qui ne seraient pas apparentes à la critique littéraire traditionnelle.

Alors, comment les modèles musicaux influencent le fonctionnement sémiotique du texte, pourquoi Richardson les a-t-elle employés et quel est leur rôle ; quel bénéfice *Pilgrimage* retire-t-il de cela et pourquoi Richardson se tourne-t-elle vers la musique ?

4 LA MUSICALISATION DE *PILGRIMAGE*

Il n'est pas évident de savoir ce que Richardson pense de la musique et du sens musical. Richardson ne propose pas de point de vue dans ses articles qui nous permette de dire comment elle comprend la musique et la musicalisation de la fiction. Cependant, Richardson parle de la métaphore et la considère comme un outil très important pour que l'écrivain réussisse à inciter le lecteur à collaborer : « [the writer must be present] only in the attitude towards reality, inevitably revealed : subtly by his accent, obviously by his use of adjective, epithet, and metaphor ».²⁵ En outre, la musique, pour la protagoniste, propage un mutisme sémantique qui à son tour ouvre un potentiel sémantique infini. C'est dans et grâce à la musique que Miriam trouve la possibilité d'effectuer sa quête identitaire, d'analyser son identité nationale et religieuse, et de réfléchir au genre et à l'identité sexuelle, d'accéder au centre de son être, de réunir le passé, le présent et le futur, d'accéder au chemin infini qui mène à la liberté ultime et enfin de devenir écrivain. De plus, Miriam décrit la musique comme un « solvant »,²⁶ un agent qui a la propriété de dissoudre, de diluer différentes émotions. Dans le sens chimique, les solvants ne se modifient pas lorsqu'ils entrent en action, et ils ne modifient pas les substances qu'ils dissolvent. En prenant en compte ce parallèle chimique, nous pouvons dire que, pour Miriam, la musique fait sens en dehors d'elle-même, le sens musical réside hors de la musique elle-même. D'ailleurs, la musique a la capacité de faire appel aux émotions et de provoquer de fortes réponses affectives. Toutes ces possibilités que la musique offre à Miriam doivent être comprises comme une métaphore, comme Barthes le suggère dans *L'obvie et l'obtus* :

La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens

²⁵ Dorothy Richardson, dans BONNIE KIME SCOTT (a cura di), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 397.

²⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 171. C'est une idée que Miriam emprunte à son ami Hypo Wilson (H.G. Wells romancé) et à laquelle elle va rajouter le concept d'« accompagnement musical ».

et du non-sens, à plein dans cette signifiante, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer. La musique, comme la signifiante - ne relève d'aucun métalangage, mais seulement d'un discours de la valeur, de l'éloge [...] peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore.²⁷

La musique joue un rôle important non seulement pour la protagoniste, mais aussi pour Richardson et sa tentative de libérer le roman des contraintes des conventions littéraires pour qu'il puisse mieux représenter la vie et la réalité et s'ouvrir au lecteur. Richardson se sert de la musique d'une manière qui affecte directement ce que Aldous Huxley appelle la construction du roman. En outre, la musique touche la structure du roman et la technique narrative. On peut trouver les raisons pour lesquelles Richardson se livre à une telle entreprise dans la critique des écrivains du début de XX^e siècle qui s'intéressent aux raisons de l'introduction de modèles musicaux dans le roman moderniste. L'emploi de modèles musicaux dans le récit est une réponse à la prise de conscience croissante au début du XX^e siècle du fait que toutes les représentations littéraires de la réalité dépendent de structures mentales et linguistiques qui n'ont pas de rapport direct avec l'objet représenté. Cette tendance peut être reliée aux développements que connaissent les sciences au XX^e siècle (la théorie de la relativité, l'anthropologie, la linguistique structuraliste, la psychanalyse, etc.). Dans ses articles, Richardson exprime sa conviction que le roman traditionnel ne représente vraiment pas la vérité. De plus, elle y rajoute sa volonté de changer la façon dont le récit fait sens et le communique au lecteur, lui laissant plus de liberté d'interprétation et de collaboration. Pour ce faire, Richardson se sert d'une ponctuation inhabituelle, de descriptions détaillées, de la technique du courant de conscience et, au lieu de présenter les événements de la vie de sa protagoniste, son roman se concentre sur la représentation de sa conscience. Or, Richardson a construit un roman qui fut accusé d'être sans unité, sans trame narrative, illisible, et qui tente de diminuer l'autorité de l'écrivain tout en offrant une sorte d'autobiographie. En même temps, Richardson exprime ses doutes quant à la capacité du langage à révéler la vérité, à la capacité du roman de faire sens et de le communiquer ; elle exprime sa méfiance quant à la relation entre le signifiant et le signifié et croit à la possibilité pour le signifiant de se référer à plus d'un signifié, comme le prouvent ses jeux de mots et devinettes. Telles sont les raisons pour lesquelles Richardson se tourne vers la musique. À lui seul, le fait que Richardson intercale des calembours, des comptines, des paroles de chansons dans le récit, utilise l'assonance, l'allitération, s'appuie sur la prosodie ou « l'harmonie imitative » ou « la musique du vers », ne représente pas l'ensemble de la musicalisation de *Pilgrimage*. Comme l'écrit Huxley : « The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. But on a large scale, in the construction ».²⁸ Cette saturation musicale témoigne de travaux à grande échelle sur la forme. Richardson utilise des effets phonétiques et rythmiques qui de leur côté sont associés à la musique (elle-même met les mots qui caractérisent la qualité des voix en italique pour en accroître l'effet), mais leur but

27 ROLAND BARTHES, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 880.

28 Aldous Huxley, *Point Counter Point*, cité dans WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 165.

n'est pas de transformer le roman en musique ni de lui accorder une forme musicale. Ils sont le signe de l'expérimentation que Richardson mène avec la nouvelle technique du courant de conscience et la représentation de la conscience en général. Les jeux des mots, les devinettes, les allitérations et les assonances n'ont pas qu'un seul but prosodique. Ils donnent des informations sur l'état psychologique de la conscience narrative.

La présence de modèles musicaux dans la littérature a également été décrite comme un effort d'abstraction. Mais tout comme la poussée principale de la tendance à se référer à la musique n'est pas prosodique, la musicalisation du roman n'implique pas forcément l'abstraction. La présence de modèles musicaux n'est pas motivée par des problèmes d'élocution oratoire et poétique, traditionnellement liés à la notion de « la musique du vers », ni par le fait que la musique comme art non mimétique pourrait être une référence naturelle pour mettre en pratique la théorie anti-mimétique mettant l'accent sur la production et l'écriture et caractérise la représentation et la littérature comme secondaires. L'emploi de modèles musicaux par Robert Pinget, Samuel Becket et Michel Leiris, les romanciers les plus intéressés par la musique, se sont également engagés dans des projets fondamentalement mimétiques. Richardson ne fait pas exception. La musicalisation de *Pilgrimage* suppose une tentative de refonte de la forme du roman et de sa syntaxe afin que celles-ci ne soient pas inféodées à la représentation d'objets et d'événements. Il ne s'agit pas de faire disparaître le contenu mais d'envisager le contenu en fonction de la forme. Dans le roman traditionnel, c'était l'inverse. Le roman traditionnel a été défini par sa fonction mimétique et les romanciers avaient tendance à parler de la forme narrative comme s'il s'agissait presque d'un accessoire, d'un sous-produit du contenu. Lorsque Richardson se tourne vers la musique comme modèle pour le récit de *Pilgrimage*, l'objectif est de subvertir l'ordre chronologique et causal en faisant appel à des principes d'organisation qui ne sont pas d'ordre dramatiques. Si l'on situe la musicalisation de *Pilgrimage* dans la tendance générale du début de XX^e siècle à se détourner des illusions d'objectivité, on trouve au cœur de *Pilgrimage* la préoccupation majeure des écrivains modernistes, à savoir la description de la vie mentale du protagoniste et le fonctionnement de la pensée. Dans *Pilgrimage*, autant que dans les autres romans dits musicaux, la musique est une métaphore du fonctionnement de l'esprit. Contrairement à la majorité des romanciers qui se sont généralement tournés vers la musique dans leur quête de modèles formels qui puissent être appliqués à des récits (ainsi Dujardin a utilisé le leitmotiv pour sa théorie du monologue intérieur ou Joyce le contrepoint musical pour les « Sirènes » dans *Ulysse*), Richardson fournit l'une des exceptions à cette tendance générale, tout comme Proust. De même que Proust, Richardson s'intéresse à la mémoire et aux dimensions temporelles de la pensée (comme nous le verrons plus loin), à la vérité et l'acte mental comme critère premier de la vérité. Cet intérêt l'amène, comme Proust, à se tourner vers la musique. Pour Richardson, la vérité artistique réside dans la représentation d'actes de cognition et non dans la description des objets. L'écriture de Richardson repose sur la répétition et la variation, l'analogie et l'exemplification. Richardson lie à plusieurs reprises sa prose à la musique à travers les notions plus générales de style, de pensée et de temps. Elle utilise la musique comme modèle pour la construction du sens, s'appuie sur la façon dont la musique fait sens et l'applique à la façon dont la littérature et le langage font sens, et met l'accent sur la capacité de la musique à révéler des essences au-delà de la division du temps en passé, présent et futur.

5 LA MUSIQUE, LA RÉCIT ET LE TEMPS

Le temps occupe une place importante dans *Pilgrimage*. George H. Thomson, dans son *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, qualifie le roman d'exigeant, car il n'offre pas de vue d'ensemble des parties qui composent ce roman de 2000 pages et qui comptent plus de 600 personnages. En outre, ce qui rend le roman exigeant selon lui, c'est son schéma temporel très élaboré. Le roman englobe vingt ans de la vie de la protagoniste Miriam Henderson, de 1893 à 1912, et suit également très précisément (avec quelques décalages) la vie de l'écrivain durant cette période. C'est un roman qui prend une forme circulaire : dans le dernier volume Miriam commence à écrire le premier volume de *Pilgrimage*, *Pointed Roofs*. Cependant, *March Moonlight* n'a pas été fini, Richardson est décédée avant de l'avoir terminé. En outre, dans sa correspondance, on apprend qu'elle voulait écrire au moins trois autres volumes mais les éditeurs n'étaient pas intéressés.²⁹ Par ailleurs, chaque volume couvre en général une période d'un an mais certaines années entre 1893 de 1912 sont présentées à travers le souvenir de la protagoniste. Le roman contient des analepses qui remontent jusqu'à son enfance et certains événements réapparaissent dans la mémoire de la protagoniste au cours de son pèlerinage. La présentation du temps et des événements dans le roman correspondent aux états psychologiques de la protagoniste et à son développement spirituel mais révèlent également l'attitude de la protagoniste et de Richardson envers l'écriture et le temps. *Pilgrimage* dépeint la quête identitaire de la protagoniste mais c'est aussi un roman qui décrit la formation d'un écrivain : « To write is to forsake life. Every time I know this, in advance. Yet whenever something comes that sets the tips of my fingers tingling to record it, I forget the price ; eagerly face the strange journey down and down to the center of being. And the scene of labour, when I am back in it, alone, has become a sacred place ».³⁰ La quête identitaire et l'acte d'écriture s'effectuent sur le même voyage et ont la même destination. Cette destination n'est pas un point final mais c'est une route continue au centre de son être. Également, elles dépendent du même lieu, le « lieu sacré » dont la découverte représente le but du pèlerinage de la protagoniste. Y accéder, trouver l'accès à cet endroit pour pouvoir toujours y revenir constitue la quête identitaire et artistique de Miriam. Le centre de son être, cet endroit sacré, requiert et promeut simultanément une liberté et une autonomie qui certes sont liées à la question de genre mais surtout au temps. La notion d'éveil (« awakening », qui est au centre des premiers volumes et est indispensable pour trouver le centre de son être et y accéder) est, dans sa nature, temporelle : « Busily live in the past, and at the same moment onlooker at self living ».³¹ Le moment d'éveil est nécessaire pour découvrir ce que Miriam appelle « 'Now' time », l'unité du passé, du présent et du futur—« an unchanging center »³²—qui demande ce que Miriam nomme « un pardon de soi » : « If one could fully forgive oneself, the energy it

29 G. H. Thomson analyse la correspondance de Richardson et montre que Richardson n'envisageait pas *March Moonlight* comme le dernier volume (*A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, a cura di George Thomson, NC, ELT Press, 1996, pp. 53-56).

30 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 609.

31 WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., p. 72.

32 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 566.

takes to screen off the memory of the past would be set free ».³³ Cette unité du passé, du présent et du futur est le noyau de la formation artistique de Miriam : « Travel, while I write, down to the center where everything is seen in perspective ; serenely [...] while I write, everything vanishes but what I contemplate. The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. No, Shiller, the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth ».³⁴ Carol Watts, dans son étude de *Pilgrimage*, a identifié la connexion entre le temps et l'écriture et remarqué la méfiance de Miriam à l'égard du langage pour accomplir son projet artistique : « Yet, just as Miriam, a new-formed writer, must discover the missing letters of her alphabet that will connect her to such experience, the narrative must also find an alternative symbolic language : one making women, 'and not the letter, the medium of expression' ».³⁵ Watts propose le langage cinématographique comme moyen d'expression pouvant exprimer différentes expériences simultanément ainsi que le silence. Cependant, c'est aussi la musique qui suit la protagoniste dans son pèlerinage et qui exprime ce que la parole ne peut pas exprimer, qui exprime l'ineffable, et qui donne à Miriam la possibilité d'exprimer simultanément les expériences passées, présentes et futures. La musique textualisée dans le récit vient en complément des paroles qui sont « maudites » : « That is the curse of speech [...] its inability to express several things simultaneously ».³⁶ Dans la solitude, dans l'accompagnement musical, elle se sent sûre de sa vocation d'écrivain : « Above the passageway alongside the sculptor's studio, some large room whence daily the tremendous last movement of Chopin's last sonata encompasses me. Joining forces with my silent lime tree it sets aside all personal problems. Abolishes, so long as one is alone [...] Still feel sure when I am writing, a loneliness that now may encircle the rest of my life ».³⁷ Par ailleurs, la musique unit aussi le passé, le présent et le futur. Ce pouvoir de la musique est évoqué dans *Pilgrimage* à plusieurs reprises. Par exemple, dans *Backwater*, Miriam écoute dans sa maison familiale un invité qui joue au piano un morceau de Beethoven et ressent que le temps « se dissout » : « After a while, everything was dissolved, past and future and present and she was nothing but an ear, intent on the meditative harmony which stole out in the garden ».³⁸ Dans *Deadlock*, Miriam écoute pour la première fois un disque sur le gramophone avec sa sœur et son mari. La référence du morceau n'est pas indiquée, ce qui encore une fois met l'accent sur l'effet que la musique produit et pas sur le morceau lui-même. Dans cet extrait, il s'agit d'une marche funèbre. Miriam est prise par la musique ; elle se sent en dehors de l'espace et du temps, intacte par l'écoulement du temps : « She ceased to attend ; [...] was suddenly outside space and time, going on forever untouched ; the early days flowed up, recovered completely from the passage of time, going forward with to-day added to them, forever ».³⁹

Richardson établit ainsi une liaison entre le récit, le temps et la musique. Une des rai-

33 *Ivi*, IV, p. 607.

34 *Ivi*, IV, pp. 619, 657.

35 WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., pp. 72, 75.

36 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 164.

37 *Ivi*, IV, pp. 656-657.

38 *Ivi*, I, p. 205.

39 *Ivi*, III, p. 97.

sons de l'intérêt des écrivains pour la musique est la nature temporelle des deux arts car la syntaxe narrative facilite la compréhension de la nature temporelle de l'expérience des hommes, mais la syntaxe musicale approfondit cette compréhension. *Pilgrimage* est sans doute un roman qui fait une déclaration sur le temps. Shirley Rose a écrit deux articles très importants qui analysent le temps dans *Pilgrimage*. Dans son article de 1969, « The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Rose parle du concept de conscience chez Richardson : pour Richardson, celui-ci ne représente pas un courant ou une chaîne de pensées entrelacées mais « un point central, lumineux » (« a central core, a luminous point »), ce qui, selon Rose, montre le refus de Richardson de l'évolution et du flux bergsoniens.⁴⁰ Dans son article de 1974, Rose explore plus profondément la distinction que Richardson fait entre la conscience et l'esprit et tente de mieux cerner le concept de temps que *Pilgrimage* propose. Richardson se concentre principalement sur l'appréhension du passage du temps et sur l'action synthétisante de la conscience qui le perçoit. Tout au long du roman, Richardson met l'accent sur la permanence de la vie et de l'expérience dans le mouvement du temps.⁴¹ Cependant, la représentation du concept de temps et de l'expérience temporelle dans un récit est une tâche difficile. Comme Ricœur le propose dans *Temps et récit*, le rôle de la syntaxe est crucial dans la production du sens dans un récit. Selon lui, le récit est plutôt concerné par la dimension temporelle de l'expérience des hommes. Cette dimension a résisté au pouvoir explicatif de la philosophie et c'est le pouvoir de reconfiguration de la syntaxe narrative, le *muthos* d'Aristote, qui offre la possibilité au récit d'approfondir notre compréhension du monde qui nous entoure. Le *muthos* comprend une succession d'événements unis dans un ensemble. Il est aussi en mesure d'offrir, grâce à la puissance de liaison de la syntaxe narrative, une compréhension du temps qui peut échapper à la mode descriptive de la philosophie. En d'autres termes, plutôt que d'essayer de décrire le temps et de le nommer, le récit l'illustre.⁴² De son côté, *Pilgrimage* offre un véritable feuilletage du temps. D'abord, on a le temps où l'action de *Pilgrimage* se déroule, c'est-à-dire vingt ans de la vie de Miriam Henderson, de 1893 à 1912. Ensuite, Richardson intercale des analepses qui transforment le temps de l'action en un constant va-et-vient. Certains événements réapparaissent dans le récit et sont représentés différemment à travers la lentille de la mémoire. En outre, *Pilgrimage* dépend du temps d'écriture du roman, le roman *Pilgrimage* que le lecteur a entre les mains, mais aussi le roman que la protagoniste commence à écrire au dernier volume de *Pilgrimage*, c'est-à-dire le premier volume *Pointed Roofs*. Par ailleurs, les événements dans *Pilgrimage* correspondent aux événements de la vie de Richardson au moment où l'action du roman se déroule. Richardson change souvent la troisième personne d'un narrateur omniscient en première personne, et le narrateur donne fréquemment des indices textuels de ce qui arrivera dans les volumes suivants. Qu'est-ce que Richardson voulait dire sur le temps par le récit de *Pilgrimage* ? En nous appuyant sur Ricœur et Prieto, nous dirons que le récit de *Pilgrimage* illustre le concept

40 SHIRLEY ROSE, *The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in « Contemporary Literature », x (1969), pp. 366-382.

41 SHIRLEY ROSE, *Dorothy Richardson's Focus on Time*, in « English Literature in Translation », xvii (1974), pp. 163-172.

42 PAUL RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, vol. I, p. xi.

de temps que Richardson propose, tout en le liant à la musique. Comme l'écrit Prieto, les récits communiquent un type particulier de connaissances. Ils organisent l'expérience en relations séquentielles et causales, en utilisant la syntaxe de la séquence pour effectuer des tâches que la logique syllogistique ne peut pas effectuer. Mais le roman traditionnel, avec son accent linéaire sur la dénotation, avec une forme qui se fonde sur le *muthos* et sa dépendance sur la logique d'agrégation et de concaténation du récit, a une tendance architecturale : il transforme l'expérience humaine, qui est fondamentalement de nature temporelle, en un édifice logique et synchronique :

The *muthos*, that is, tends to objectify, to turn phenomena into objects that have a stability and permanence that they do not have in the « now » of consciousness. And if the *muthos* model has governed storytelling for thousands of years, this is because it offers a useful way for organizing the often enormous amount of information about a world that traditional narratives have tried to communicate.⁴³

C'est exactement le « 'now' of consciousness » que Richardson voulait représenter dans *Pilgrimage*. Selon elle, l'expérience des hommes échappe à la division du temps en passé, présent et futur : à l'inverse, elle les unit. Le « Now-time » de Richardson est aussi un acte de la mémoire où le passé de l'expérience est ouvert, et s'ouvre sans cesse au futur.⁴⁴ Pour présenter le monde intérieur, l'expérience dans sa nature temporelle, la « réalité », le récit doit se libérer de l'action, du point culminant et de la conclusion traditionnels, comme Richardson elle-même l'écrit dans une lettre de 10 août 1952 consacrée à *Pilgrimage* et au roman du début du XX^e siècle : « It dealt directly with reality. Hence the absence of either 'plot,' 'climax' or 'conclusion' ».⁴⁵ Alors, Richardson oppose le flux temporel de la musique à ce que Prieto nomme « the architectural ideal of semantic stability ».⁴⁶ Pendant longtemps, les critiques ont reproché à Richardson le manque d'action, de synthétisation des pensées et des expériences, les descriptions détaillées sans but apparent, et les déclarations et les pensées contradictoires de l'héroïne. Comme nous avons essayé de le démontrer, le but était de présenter la « réalité » et le moment « 'now' of consciousness » et de rendre le récit capable de le faire. L'inconsistance de la protagoniste peut être lue comme un processus de maturation. Cependant, on constate un incessant va-et-vient entre certaines idées. Ce que Miriam dit n'est jamais définitif : elle change, nie ou revient sur ce qu'elle a dit précédemment. Le but de Richardson était de présenter l'enchaînement des idées, d'illustrer le déroulement de la pensée dans sa dimension temporelle. La musique trouve toute sa place dans ce projet. Prieto écrit : « *Music is to consciousness in its temporal dimension what the linguistic sign is to consciousness in its intentional, synchronic dimension. The fugative relationships exemplified by music resemble those of consciousness in that, perceived only in time and not in*

43 PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., pp. 96-97.

44 Carol Watts propose une explication détaillée de la connexion entre le « Now-time » et la mémoire dans *Pilgrimage* (WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., pp. 58-82).

45 Une lettre au critique Shiv K. Kumar dans THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, cit., p. 56.

46 PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 97.

space, they disappear as quickly as they are perceived, leaving only traces in the memory of the listener ».⁴⁷ Richardson tente de présenter cette trace qui n'est jamais définitive et qui est constamment sujette à modification ; c'est pour cela que certains événements de la vie de la protagoniste sont présentés différemment dans différents volumes à travers la mémoire de la protagoniste, comme par exemple la rupture de la liaison amoureuse avec Amabel. Ce procédé rappelle la technique musicale de la variation qui, de son côté, se repose sur des modifications apportées à un thème musical en le répétant sous une forme altérée. Dans le récit, ce procédé rend possible l'évocation des modalités de la conscience : « this narrating consciousness [...] in search only of itself, is always ready to abandon its previous hypotheses [...] no longer concerned with the outside world ».⁴⁸ Miriam, tout comme Richardson, dans la solitude, déconnectée du monde qui l'entoure, trouve le moyen de présenter « le vrai sujet » d'un roman. L'effort de Richardson est également de cerner le processus imaginatif. Le monde extérieur empêche l'accès au moment « 'now' of consciousness » car Miriam comprend que se détacher du monde qui l'entoure et des relations qu'elle a établies avec d'autres hommes et femmes lui est nécessaire pour accéder au centre de son être et écrire :

While I write ...The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. [...] Contemplation is adventure into discovery ; reality. What is called 'creation' imaginative transformation, fantasy, invention, is only based upon reality. [...] Fully to recognize, one must be alone. Away in the farthest reaches of one's being. As one can richly be, even with others, provided they have no claims. Provided one is neither guest nor host. With others on neutral territory, where one can forget one is there, and be everywhere.⁴⁹

Ces techniques musicales, les « variations » et les répétitions (de morceaux de musique tels que la *Pathétique* de Beethoven ou la *Marche funèbre* de Chopin, et certains souvenirs précis comme celui du jardin de Babington) apportent à *Pilgrimage* une nouvelle façon d'organiser le récit ; au lieu de suivre une progression linéaire, le discours narratif se fonde également sur des principes musicaux comme la variation et la répétition et prend davantage une forme circulaire, tant et si bien que la fin de *Pilgrimage* est aussi le début de l'écriture du roman. Ces techniques modifient le sens référentiel du récit et aident Richardson dans son projet de détourner le point focal du roman des objets décrits vers la conscience. Comme dans presque tous les romans qui utilisent les techniques musicales à ces fins, *Pilgrimage* contient des descriptions d'objets et d'événements mais les techniques musicales employées, si elles sont reconnues par le lecteur, aident à la compréhension du roman. La compréhension du roman dépend de la capacité des lecteurs à subordonner le contenu dénotatif de la parole aux processus mentaux que la parole exemplifie. C'est le fardeau que Richardson impose aux lecteurs et ce rôle collaboratif qu'elle leur accorde est un aspect du roman moderniste qui l'intriguait.

Pour conclure, une des raisons pour lesquelles Richardson intercale l'intertexte musical est la temporalité de la représentation. La musique sert de modèle pour la pensée

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, pp. 657.

dans sa dimension temporelle, s'opposant ainsi à la dimension synchronique du signe linguistique. Par l'intertexte musical Richardson crée l'effet d'une pensée en mouvement et d'une pensée en évolution dans la conscience. Or, *Pilgrimage*, en plus de la quête identitaire de la protagoniste, comporte encore une autre quête. C'est la quête d'une structure du récit. Richardson montre que l'on peut accéder à la structure mentale seulement dans son apparition dans le temps. Le flux cognitif que *Pilgrimage* dépeint dépend du remplacement de la logique agrégative et linéaire du récit traditionnel qui se fonde sur l'action par une fluidité qui est caractéristique de la pensée et de la musique, et qui est attribuée au récit. Ainsi, pour Richardson, la structure et la forme sont-elles aussi importantes que le contenu. Cependant, on ne trouve pas d'indices extratextuels suggérant que les techniques musicales ou les modèles musicaux comme la variation ou la répétition sont consciemment utilisés dans *Pilgrimage* ou lorsque c'est le cas, ceux-ci n'en demeurent pas moins métaphoriques. Malgré le manque de références extratextuelles concernant l'emploi de modèles musicaux dans *Pilgrimage*, Richardson a, selon nous, ressenti le besoin, en bon connaisseur de la musique classique et en excellente pianiste,⁵⁰ de recourir à la musique pour justifier l'intuition de l'importance de la répétition et la variation et créer un roman de la conscience, de la pensée, de l'expérience subjective et du temps.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACKÈS, JEAN-LOUIS, *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994. (Citato a p. 136.)
- BARTHES, ROLAND, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres Complètes*, sous la dir. de Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. III. (Citato a p. 142.)
- BLUEMEL, KRISTINE, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997. (Citato a p. 136.)
- CHEVALLEY, ABEL, *The Modern English Novel*, New York, Haskell House, 1973. (Citato a p. 136.)
- DONALD, JAMES, ANNE FRIEDBERG et al. eds., *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1988. (Citato a p. 140.)
- FAHY, THOMAS, *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotif in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in «Women Studies : An Interdisciplinary Journal», XXIX/2 (2000). (Citato a p. 137.)
- FRIGERIO, FRANCESCA, *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson*, Roma, Aracne, 2010. (Citato a p. 137.)
- FROMM, GLORIA, *Dorothy Richardson. A Biography*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1977. (Citato a p. 149.)
- HYDE, LAWRENCE, *The Work of Dorothy Richardson*, in «Adelphi», II (1924). (Citato a p. 139.)
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945. (Citato a p. 139.)

⁵⁰ A voir GLORIA FROMM, *Dorothy Richardson. A Biography*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1977.

- PRIETO, ERIC, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002. (Citato alle pp. 139, 140, 147, 148.)
- RADFORD, JEAN, *Dorothy Richardson*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991. (Citato a p. 136.)
- RICHARDSON, DOROTHY, *Pilgrimage*, London, Virago, 1979. (Citato alle pp. 138, 141, 144, 145, 148.)
- RICŒUR, PAUL, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, t. I. (Citato a p. 146.)
- ROSE, SHIRLEY, *Dorothy Richardson's Focus on Time*, in «English Literature in Translation», XVII (1974), pp. 163–172. (Citato a p. 146.)
- *The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in «Contemporary Literature», X (1969), pp. 366–382. (Citato a p. 146.)
- SCOTT, BONNIE KIME, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. (Citato a p. 137.)
- éd., *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1990. (Citato a p. 141.)
- THOMSON, GEORGE éd., *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, NC, ELT Press, 1996. (Citato alle pp. 144, 147.)
- VUONG, HOA HOI, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003. (Citato a p. 136.)
- WATTS, CAROL, *Dorothy Richardson*, Plymouth, Northcote House, 1995. (Citato alle pp. 137, 139, 144, 145, 147.)
- WHITE, JOHN DAVID, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976. (Citato a p. 137.)
- WOLF, WERNER, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999. (Citato a p. 142.)

PAROLE CHIAVE

Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, la musique, la musicalisation du roman, la forme musicale, la forme narrative, le temps.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Ivana Trajanoska a soutenu une thèse en études anglophones en décembre 2014 (Université Paul Valéry, Montpellier 3, équipe de recherche EMMA). Depuis 2008, elle est enseignante de langue et littérature anglaise et de langue française à l'University American College Skopje (Macédoine). Elle a publié un roman en macédonien, *Razglednici* (*Des cartes postales*), et quelques articles : *Word and Image in Dorothy Richardson's Pilgrimage : pictorialism and gender identity in Pointed Roofs*. ELALT Conference Proceedings, Novi Sad : 2011 ; *ELT Methodologies in Challenging the Common Sense – Are they Applicable in the Content Learning Classroom of Higher Education ?*. Procedia - Social and Behavioral Sciences, Vol. 70 (May 2012) ; *The Global Simulation Technique in the EFL Classroom*. 7th ELTAM - IATEFL - TESOL International Biannual Conference. Journal n°1 (October 2012), *Protection of Cultural Heritage in Macedonia and Italy*, The Europe of Tomorrow : Creative, Digital, Integrated. Conference Proceedings. Skopje : University American College Skopje (September, 2014).

trajanoska@uacs.edu.mk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IVANA TRAJANOSKA, *La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 135–151.

L'articolo è reperibile al sito www.ticentre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

© La rivista «Ticentre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
Introduzione	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.