

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

L'harmonie de Sphere : le *groove* de Thomas Pynchon

La traversée des textes de Pynchon nous expose sans cesse à capter des bribes de mélodies, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. La radio y est toujours allumée, les instruments à portée de main, la chanson au bord des lèvres : cela va de Puccini à Elvis Presley, de Charlie Parker à Stockhausen, du *Déserteur* à un hymne puritain, sans oublier les limericks, les comptines et les indicatifs télévisuels. De l'opéra vieux, du grand style, il ne sera guère question ici : non que la musique savante manque à notre désir, mais beaucoup par incompetence, et plus encore parce que le terrain a été balisé par David Cowart, lecteur attentif qui a su, dans *The Art of Allusion*, dégager le rôle joué chez Pynchon par les références à l'opéra, au dodécaphonisme ou à la musique sérielle. Non toutefois sans un parti pris polémique : celui de considérer comme secondaire, et finalement in-signifiant, le rôle joué par des musiques populaires pourtant omniprésentes. Sans doute s'agissait-il, non de statufier, mais d'arracher Pynchon à l'image réductrice d'un auteur « hip » de livres « cultes ». L'entreprise était louable et s'est révélée productrice, et il n'est pas dans mon propos de dénoncer ce Pynchon mélomane averti comme moins authentique que le chantre des musiques autochtones de l'Amérique, longtemps identifiées comme subversives et semi-clandestines, du blues au be-bop et du folk au rock'n'roll. Opposer donc une contre-culture à une culture officielle non seulement serait une dichotomie vouée à l'impasse, mais

L'harmonie de Sphere : le groove de Thomas Pynchon

prêterait le flanc à bien des objections : ainsi le jazz relève-t-il tout autant de la musique savante ; d'autre part, sa force » de subversion et sa dimension critique ne sont-elles pas menacées par son assimilation même à et par la « culture », faisant renaître le spectre de l'académisme ? Quant au rock'n'roll, son geste de défi inaugural court depuis toujours le risque soit de se figer en pose convenue, soit de devenir un filon exploitable, une production de masse parmi d'autres. Je ne crois effectivement pas que Pynchon adhérerait à un quelconque manichéisme musical ; en revanche, la façon qu'a Cowart non pas de rejeter en bloc les musiques populaires, mais plus insidieusement de les vouer au purgatoire, exciterait certainement sa compassion pour ces « Prétérits », ces « passed over » qui flottent dans les limbes de l'indifférence.

Et de fait, la tendresse de Pynchon non seulement va aux musiques finalement reconnues (disons, attestées) que sont le jazz ou le rock'n'roll, mais s'étend à des genres souvent jugés irrécupérables, comme la musique « hillbilly » des années cinquante, les pires chansonnettes de Broadway et de Tin Pan Alley, voire, comble de l'horreur, la musique d'ascenseur. Non sans dérision et critique, certes. C'est là en tout cas que je puiserai mes exemples : dans l'immense juke-box – cet objet mythique des « Americana » – que paraît souvent être, et que met quelquefois en scène, un roman ou une nouvelle de Pynchon ; ou peut-être l'image serait-elle plus juste d'une traversée continentale où au fil de la route s'égrènent et se superposent les programmes et les voix de diverses stations de radio, lacunaires, parasitées, éphémères, auxquels se mêlent un instant (comme ces chansons vagabondes des comédies musicales, qui voyagent de lèvres en lèvres pour forger une chaîne reliant tous les personnages et unissant les amants – voir *Love Me Tonight* de Rouben Mamoulian) le refrain d'un passant, d'un autre voyageur, d'un souvenir, ou simplement la chanson du vent.

Dans sa fameuse nouvelle « Entropy »¹, si volontiers considérée comme programmatique de toute l'œuvre de Pynchon, la musique *live*

1 in *Slow Learner*. London: Picador, 1985. Les numéros de page mentionnés le cas échéant pour *V.*, *The Crying of Lot 49* ou *Gravity's Rainbow* renvoient

Serge Chauvin

fait une apparition aussi remarquée que paradoxale. C'est en l'espèce celle du quartet de Duke di Angelis, qui compte à son actif un disque 25cm baptisé *Songs from Outer Space*, ce qui promet des mélodies pas tant angéliques qu'extraterrestres. Au demeurant, Duke ne s'inspire moins des recherches harmoniques de son illustre homonyme Ellington qu'il ne systématise l'expérience tentée par le quartet de Gerry Mulligan et Chet Baker, qui se passait de piano comme de guitare, c'est-à-dire de toute base harmonique. Conséquence logique : s'il est ainsi envisageable de reconstituer mentalement, de *penser* seulement, sans qu'ils soient *stricto sensu* audibles, les accords fondamentaux, pourquoi ne pas faire de même avec la ligne mélodique, les improvisations, etc. ? Et voilà la soirée rythmée par la pantomime d'un quartet aussi inaudible que fervent, puisque capable, sans émettre un seul son, de se disputer sur le tempo ou la tonalité adoptés. De l'harmonie comme infra-son. Après tout, dans *The Crying of Lot 49*, l'héroïne Œdipa Maas est stupéfaite de la fluidité qui règne dans un bal de sourd-muets où elle se trouve happée : les couples ont beau danser chacun à leur rythme, sur un air différent, jamais ils ne se heurtent, comme si une consonance supérieure quoique imperceptible les guidait. Et le LSD semble donner à son mari Mucho d'étranges facultés : celle non seulement d'écouter la musique d'ambiance (*Muzak*) avec une attention passionnée, mais d'en décomposer les sons constitutifs, voire de *reconstituer* un instrumentiste à partir de sa seule sonorité ; et celle, corollaire de cette capacité analytique plus ou moins fantasmée, de percevoir les paroles qu'on lui adresse en termes de *fréquences*, souvent identiques d'une personne à l'autre, comme si, hasarde-t-il, nous étions des émanations d'un même individu lorsque nous prononçons une phrase donnée... Entendre le son implicite dans le silence apparent, tel est l'objectif : encore faut-il peut-être pour cela qu'un vrai silence advienne. Dans *Gravity's Rainbow*, Pynchon fait l'hypothèse que le bruit des vents solaires n'est pas étouffé par le vide des espaces intersidéraux, mais qu'il est effectivement porté jusqu'à nous par l'éther. La rumeur en est tellement consubstantielle à notre environnement sonore que nous ne saurions la percevoir que si elle

également aux éditions Picador. Dans le cas de *Vineland*, il s'agit de l'édition Penguin.

L'harmonie de Sphere : le groove de Thomas Pynchon

s'interrompt, à l'instant même, déjà presque rétrospectif, de son basculement dans le passé. Ce seuil aurait pour nom « sound shadow ».

Si le jeu de McClintic Sphere, le saxophoniste de V., semble relever davantage du flux hérité de Charlie Parker (« He plays all the notes Bird missed » dit un admirateur mal inspiré, sans préciser s'il s'agit des notes que la mort aura empêché Bird de jouer ou de celles, interstitielles, infinitésimales, qui auraient échappé à l'entrelacs de son jeu), son nom même, outre qu'il éveille des échos cosmiques, renvoie inévitablement au « moine solitaire » des marges du be-bop, Thelonious Sphere Monk, qui plus encore que Mulligan et Baker fonda une certaine modernité du jazz autour d'une béance mythique, d'un silence infiniment résonant : ce moment de flottement qu'il laissa s'attarder lors d'un enregistrement de *The Man I love* (la veille de Noël 1954) plutôt que de prendre le relais de Miles Davis, pour embarrasser dit-on cet homme qu'il n'aimait guère, et dont la trompette elle-même si lacunaire se crut alors obligée de rompre le silence, tant bien que mal. Faux silence, du reste, puisque la section rythmique y continuait de jouer presque en deçà du perceptible, et qui ressortit davantage d'une dialectique qui, selon Jacques Réda,

accorde au silence une valeur dynamique puissante, presque au point de nous conduire à une sorte de renversement, comme ces ouvrages de marqueterie où il suffit d'un accord d'accommodation, visuel et psychique, pour que les éléments pâles que l'œil perçoit d'abord « naturellement » en creux s'emparent tout à coup du relief au détriment des sombres, et puis réciproquement, dans une alternance contrôlable qui fait de chaque état non le contraire de l'autre mais l'espace de son redéploiement².

Cette réversibilité des valeurs du motif jette une lumière nouvelle sur ce passage de V. qui compare l'histoire de ce siècle à une étoffe plissée : situés dans la profondeur d'un pli, nous serions privés de toute perspective lucide sur l'ensemble du motif comme sur ses accros

² Jacques Réda, *L'improviste. Une lecture du jazz*. Gallimard, Folio, 1990, p. 227.

Serge Chauvin

(*warps*) potentiels, et nous nous contenterions de supposer une répétition cyclique de ce pli, illusion génératrice de nostalgie frelatée digne des pires comédies musicales. Il suffit de transposer terme à terme cette analogie pour obtenir l'image de l'histoire comme disque *microsillon* sujet à toutes les rayures. A ceci près que le sillon (*groove*) n'aurait alors pas moins d'importance que la crête, que le mouvement circulaire serait déploiement musical, et que c'est dans les irrégularités mêmes du sillon que tout adviendrait.

La communion des laissés pour compte

Si les héros de *Vineland* sont perpétuellement *on the run*, fuyant un pouvoir répressif et omniprésent, leur sanctuaire le plus inviolable est peut-être moins géographique (l'utopie du titre) que mental, et n'est jamais mieux illustré que dans ces moments magiques où la fuite se suspend pour laisser advenir une pause musicale. Ainsi de ce voyage en bus de quelques hippies et libertaires gagnant les forêts du nord de la Californie, et qui se transforme en *jam session* ou *hootenanny*. Mais ce bœuf ne sert pas seulement à adoucir le trajet ou à bercer les enfants : c'est un voyage dans le temps, une remontée archéologique aux sources de l'Amérique et de sa culture populaire : « rock'n'roll, folk, Motown, fifties oldies », et enfin, *last but not least*, le blues. Un peu plus tôt, Zoyd Wheeler avait connu semblable épiphanie en compagnie de Mucho Maas, à l'écoute de la *soul music* de Sam Cooke, en se remémorant la grande révélation du LSD : quels que soient les mensonges instillés par le pouvoir, nous ne mourrions jamais.

Le tremblement, l'oscillation de la dépossession trouve alors son pendant joyeux et exubérant dans le balancement du plaisir, de la pure présence à soi : le *groove*, que le Webster définit ainsi : « to play swing music in an exalted mood », ce qui se traduirait chez Pynchon par « McClintic was swinging his ass off ».

Et cet abandon à l'instant, cette mise entre parenthèses du temps linéaire et des forces obscures qui le gouvernent, cette énergie de la dépense de ceux qui n'ont plus rien à perdre, on les retrouve à l'oeuvre constamment chez des personnages toujours prêts à laisser

L'harmonie de Sphere : le groove de Thomas Pynchon

affleurer la rengaine ou la comptine dans une suspension du récit. A la moindre occasion, la voilà qui revient, la chansonnette. Tous les prétextes sont bons pour qu'un personnage fredonne un air en vogue, plus ou moins parodié, se lance dans un commentaire chanté de ses tribulations du moment, voire se tire d'un mauvais pas en improvisant un couplet. Et jamais Pynchon ne se prive de nous en donner le texte intégral³. Un exemple extrême et cocasse nous en est offert par la scène de *Vineland* où Takeshi, encerclé par des nonnes ninja, brandit son ukulélé et entonne « Just like a William Powell (lookin' for some Mirna Loy) » dont aucun couplet ne nous est épargné (p. 162).

Cette importance des intermèdes chantés (voire... dansés !) est allée croissant dans les romans de Pynchon, puisque *The Crying of Lot 49* les avait déjà parfois affublés de titres, et que ceux, innombrables, de *Gravity's Rainbow* s'accompagnent dans les marges d'indications rythmiques, instrumentales (« Sort of a Hoagy Carmichael piano can be heard in behind this, here » [p. 522]), sinon chorégraphiques de plus en plus élaborées. Les personnages sont d'ailleurs parfois les premiers surpris de l'intrusion d'un accompagnement musical (« where did that swing band come from? » [*Gravity's Rainbow*, p. 538]), ou inversement se transforment spontanément en corps de ballet - ou plutôt en « chorus line » :

Next chorus is soldiers'n'sailors all together for the first eight bars, girls for the second, General Wivern singing the next eight solo, and tutti to finish it up. Then comes a chorus for ukuleles and kazoos and so on while everyone dances [...] on the final chorus the boys circle clockwise, girls anticlockwise, the ensemble opening out into a rose-pattern, from the middle of which dissipatedly leering tosspot General Wivern, tankard aloft, is hoisted briefly, like an erect stamen. (pp. 593-594)

Ainsi le théâtre des opérations est-il devenu, au détour d'un paragraphe, un studio pour Busby Berkeley...

3 L'étude des paroles et de leur hétérogénéité stylistique mériterait de faire l'objet d'un travail séparé, dans le prolongement de celui entrepris par Anne Battesti.

Serge Chauvin

Mais le malaise grandit lorsque c'est la voix narrative elle-même qui est contaminée, et que c'est au beau milieu d'une phrase que surgit ce qu'il faut bien appeler un numéro musical : « It's difficult for him to sort out the first wave of corporate spies from the

LOONIES ON LEAVE!

(The Chorus line is divided not into the conventional Boys and Girls but into Keepers and Nuts, without regard to sex, though all four possibilities are represented on stage. Many are wearing sunglasses with black lenses and white rims [...] But all seems happy, relaxed, informal... no sign of repression, not even a distinction in costume so that at first there is some problem telling Nuts from Keepers as they all burst in from the wings dancing and singing):

Here we come foax -ready or not! » etc. (p. 259)

Il faut donc bien se rendre à l'évidence : *Gravity's Rainbow* est, au sens strict, une comédie musicale, c'est-à-dire que la musique, les numéros chantés ou dansés, ne sont pas cironscrits dans le cadre vraisemblable et rassurant d'un spectacle-dans-la-fiction (comme par exemple les numéros de music-hall ou le film dans le film de *A Star Is Born* de George Cukor ou *New York New York* de Martin Scorsese), mais sont bien partie intégrante de l'action (à la manière de Fred Astaire descendant la rue et se mettant brusquement à danser en chantant « By myself » au début de *The Band Wagon* de Vincente Minnelli).

Mieux (ou pire) encore : en vertu de son appartenance au genre, les numéros, loin de demeurer des éléments hétérogènes au texte, devraient en devenir la véritable raison d'être, le reste pur prétexte.

A moins encore de considérer *Gravity's Rainbow* comme un film interrompu par des cartons qui raconteraient une *autre* histoire, livrant sinon la vérité, du moins le *négatif* du récit, au même titre que les silences du quatuor des kazoos. Mais là encore il ne s'agit pas d'un simple renversement hiérarchique : le vrai mystère, c'est ce passage du verbal au musical, de l'écrit au chanté. Et cette musique en filigrane, non transcrite dans le livret, n'est-elle présente que lors de ces intermèdes, ou court-elle en accompagnement tout au long du récit, sans que nos sens atrophiés la perçoivent ? Le lieu de notre trouble,

L'harmonie de Sphere : le groove de Thomas Pynchon

c'est le blanc de l'alinéa qui sépare le récit du chant, ce point de flottement où l'on ne sait si l'on est encore dans l'un, déjà dans l'autre. Ni silence ni musique, ni parole ni chant, ce point de passage a la même magie que ces moments, imperceptibles sinon après coup, où l'on ne sait si Fred Astaire marche encore ou danse déjà, ou, pour le profane écoutant du jazz, si l'on est encore dans l'exposé du thème ou déjà dans l'improvisation (ou plus troublant encore, vice versa). C'est dans cette marge, dans cet intervalle indécidable, que vibre au plus juste la note bleue de Pynchon, et cette exaltation de l'entre-deux contre l'alternative binaire est essentielle et lourde d'implications.

Le tremblé de la note

Pynchon en effet n'a de cesse de dénoncer le chantage binaire, pavlovien, informatique. La question est toujours : qu'est-il advenu des possibles, du multiple, des « excluded middles » :

[...] they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity? For it was now like walking among matrices of a great digital computer, the zeroes and ones twinned above, hanging like balanced mobiles right and left, ahead, thick, maybe endless. (The Crying of Lot 49, p. 125)

Au « v » de la logique formelle, Pynchon préfère l'espace entre les branches où résonne la V-note. De même, McClintic Sphere essaie de s'arracher à l'alternative *flip/flop* (V., pp. 292-293) pour une troisième voie (« Keep cool, but care » pp. 365-366). Cet entre-deux, c'est l'espace de l'accidentel, du risque :

Tell a girl: 'I love you'. No trouble with two-thirds of that, it's a closed circuit. Just you and she. But that nasty four-letter word in the middle, that's the one you have to look out for. Ambiguity. Redundance. Irrelevance, even. Leakage. All this is noise. (« Entropy », p. 86)

En termes d'enregistrement sonore, Pynchon joue l'analogique contre le numérique, le vinyl contre le CD, la vibration contre le code. Au risque

Serge Chauvin

de la rayure, de l'accroc, du parasite, du souffle. C'est le sillon (et donc, par réversibilité, la crête). Cet espace où tout peut arriver, c'est donc, une fois encore, celui du *groove*. Intervalle privilégié, espace et temps des possibles, c'est aussi le refuge purgatorial de ceux qui n'ont pas eu le choix du choix. C'est l'entre-deux-nuits du blues, et si la musique s'y arrête ce n'est pas non plus le silence, mais, avant le triomphe du vide, cet intervalle infinitésimal où se prolonge le souffle.

Peut-être la promesse que nous ne mourrons pas était-elle illusoire ; bien sûr que Bird est mort. Mais tant que le dernier larsen résonne encore, il reste vrai que *hey hey, my my, rock'n'roll will never die*. Ou du moins le fractionnement presque infini de l'instant d'avant permet-il de différer l'échéance, comme dans la chanson « *Sold on Suicide* » (*Gravity's Rainbow*, p. 320), où le candidat au trépas doit manifester sa renonciation aux biens et aux plaisirs de ce monde en les passant exhaustivement en revue, le moindre oubli l'obligeant à reprendre l'énumération au début... Différer l'échéance : ainsi Parker justement narguait-il la mort en multipliant les notes pour *creuser la distance*. Et peut-être Sphere lui-même reprend-il ce geste, qui nous ramène à Miles Davis peuplant, de son *muted horn* à lui, la béance laissée par Monk :

Davis a eu horreur de ce court silence qui lui représentait la fin catégorique, lui qui a voulu faire de la fin une durée qui ne finisse pas. Davis continue [...] de rôder dans un entre chien et loup interminable. Alors peut-être a-t-il gagné, réussi à maintenir la fin en suspens sur elle-même une fois pour toutes. On le croirait, mais l'étrange victoire : la célébration ne s'y arrache à une délectation morose que pour lancer un appel dramatique, un gémissement, ou laisser s'installer, non pas même le silence, mais ce bruissement ininterrompu qui, de toutes parts, veille au contraire à ce que le silence d'une fin consentie ne s'établisse pas.⁴

Ainsi (ne) se termine (pas) *Gravity's Rainbow* : dans l'attente de la catastrophe, entre trop tôt et trop tard, le temps d'une ultime caresse et d'une communion dans le chant des Prétérits, l'espace d'un turet suspendu entre parole et silence. Pas un point final : un souffle, un

4 Jacques Réda, *op. cit.*, p. 156, 155.

L'harmonie de Sphere : le groove de Thomas Pynchon

soupir. Et, ainsi que se conclut, dans *The Crying of Lot 49*, la chanson de Serge :

« it's as groovy as it can be ».

Serge Chauvin
Université de Paris X-Nanterre