



HAL
open science

Le Sablier du Phénix, ou la Renaissance à l'oeuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Le Sablier du Phénix, ou la Renaissance à l'oeuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor. Revue d'histoire littéraire de la France, 2014. halshs-02100419

HAL Id: halshs-02100419

<https://shs.hal.science/halshs-02100419>

Submitted on 15 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Sablier du Phénix, ou la Renaissance à l'œuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor

Pour citer cet article : COSTE, Marion, « *Le Sablier du Phénix*, ou la Renaissance à l'œuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor », dans Pierre Brunel (dir.), *Revue d'histoire littéraire de la France*, « Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne », vol. 114, n° 3, 2014, PUF, actes du colloque de la Société d'histoire de littérature française/université Paris-4-Sorbonne, les 13-14 décembre 2013.

Michel Butor travaille souvent en collaboration avec des artistes, peintres, plasticiens ou musiciens, créant des formes mobiles où le texte vient se mêler à l'œuvre qu'il commente et qu'il prolonge. L'expression « texte mobile » désigne chez lui l'ensemble des œuvres constituées par des collages de citations ou d'extraits de texte, ce qui crée une structure multiple, dans laquelle le lecteur peut se déplacer selon des parcours variés, choisissant de lire l'ensemble des extraits d'un même texte ou de suivre le déroulement du texte mobile de manière linéaire. Dans *Le Sablier du Phœnix*, Michel Butor **commente** la musique de Roland de Lassus (il nous donne des éléments musicologiques et historiques permettant de l'analyser) mais il la **prolonge** aussi, puisqu'il produit un texte qui s'inscrit dans la continuation du geste créateur du musicien.

Roland de Lassus, musicien du XVI^{ème} siècle, est connu pour la manière dont il traite le texte dans sa pratique musicale. En effet, dans son œuvre, c'est le texte qui guide, qui engendre, la musique : par exemple, il pratique des phénomènes d'imitation bien connus des madrigalistes. La fuite peut être symbolisée par une section en imitations serrées, sur des rythmes rapides ; le murmure de l'eau par la répétition de deux ou trois notes en rythme régulier, et le ciel par le mouvement ascendant de la mélodie supérieure ou même de l'ensemble des voix. De plus, il utilise des effets rythmiques : un brusque silence peut aider à la dramatisation d'un texte, des rythmes contrastés permettent de différencier les parties du texte.

A partir de cette musique qui se laisse guider par le texte qu'elle soutient, Michel Butor va créer un texte guidé par la musique dont il parle : les gestes des deux artistes se croisent et se répondent.

Il s'agit pour nous de comprendre comment Michel Butor transcrit dans son texte les particularités de la musique de Roland de Lassus et, plus largement, de

l'art de la Renaissance, au niveau structurel comme au niveau symbolique, assimilant ainsi à son écriture les procédés d'écriture d'un art, la musique, d'un compositeur, Roland de Lassus, et d'une époque, la Renaissance.

Pour cela, nous commencerons par étudier l'hybridation des formes artistiques à l'œuvre dans ce texte : nous verrons comment deux caractéristiques fondamentales des *Prophetiae Sibyllarum* de Roland de Lassus, la polyphonie et le chromatisme, trouvent des correspondances littéraires dans ce texte.

Ensuite, nous nous intéresserons au système symbolique déployé par l'œuvre de Roland de Lassus, et nous verrons comment Michel Butor le métamorphose pour l'inclure dans son propre univers symbolique.

Nous comprendrons alors en quoi ce texte met la Renaissance à l'œuvre, fait travailler la partition de Roland de Lassus pour qu'elle se renouvelle encore. Jusque dans son titre, qui associe le sablier, symbole du temps qui passe et qui fait retour sur lui-même quand on le retourne, et le Phoenix, l'animal qui renaît de ses cendres, ce texte met à l'honneur l'idée d'un renouvellement perpétuel de l'art et de la vie.

I) Hybridation des formes

Le texte est guidé par la musique au niveau formel avant tout, produisant une structure très inhabituelle : impossible de lire *Le Sablier du Phœnix* de gauche à droite et de bas en haut, ou de trouver une cohérence syntaxique le long des pages. Entre la musique et le texte apparaît une forme hybride.

I) polyphonie et polytextualité.

En musique, le terme de polyphonie désigne la manière dont le musicien fait entendre **simultanément** plusieurs voix : il ne faut pas confondre l'acception musicale de ce terme avec son acception littéraire qui désigne la succession et l'entremêlement des voix narratives dans le texte mais n'implique pas une simultanéité des messages. Et pour cause : on ne peut pas imaginer deux textes lus en même temps de manière intelligible. Il faut donc voir les moyens littéraires mis en place par Michel Butor pour créer un effet de simultanéité dans son texte.

Michel Butor défait la continuité traditionnelle du texte, au sens où les lignes ne s'enchaînent pas toujours. En effet, le texte se divise en douze parties, que nous numérotions en chiffres romains, dont chacune comprend douze sous-parties, que nous numérotions en chiffres arabes. Il n'y a pas, à proprement parler, de continuité entre ces sous-parties à l'intérieur des parties, même si des échos se font entendre, mais il y a une continuité entre les sous-parties des différentes parties. Par exemple, si on rassemble toutes les sous-parties 6 ou toutes les sous-parties 4, on obtient un texte cohérent.

On peut alors parler de « polytextualité », tout comme on parle de polyphonie en musique : la polyphonie associe plusieurs parties qui conservent une certaine indépendance, tout comme la polytextualité associe plusieurs textes. Cependant, quand la polyphonie superpose les voix et préserve ainsi leur continuité, la polytextualité, au moins sur la page, est obligée de mettre les textes les uns après les autres et donc de les fragmenter. L'usage du fragment devient un équivalent littéraire à la simultanéité à l'œuvre dans la polyphonie musicale.

Par exemple, la sixième sous-partie de la deuxième partie suit la sixième sous-partie de la première partie et est suivie par la sixième sous-partie de la troisième partie, mais la septième sous-partie de la quatrième partie n'est pas suivie par huitième sous-partie de la quatrième partie. Cela crée un effet de simultanéité, puisqu'on peut alors imaginer que la première sous-partie de la première partie et la première sous-partie de la deuxième partie s'enchaînent parfaitement, sans écart dans le temps, ce qui signifierait que toutes les autres sous-parties de la première partie ont été énoncées en même temps que la première, afin qu'on passe directement à la deuxième partie une fois la première sous-partie de la première partie prononcée.

Un même texte se poursuit donc à intervalle régulier, onze segments d'autres textes s'interposant entre ses occurrences. Ce retour est facile à remarquer grâce à des jeux typographiques et grâce au fait que certaines sous-parties sont très courtes : la première sous-partie, par exemple, est composée exclusivement du nom d'une lettre hébraïque, et est inscrite en caractère gras sur la page. De plus, toutes les parties sont séparées par un numéro, de 1 à 12.

Cependant, à l'intérieur des parties, des échos existent entre les sous-parties : ainsi les sous-parties 12 reprennent le moment de la journée nommé dans les sous-parties 1 de la même partie, créant ainsi un effet de clôture de chaque partie sur

elle-même. Parfois, le jeu des reprises est plus complexe, entrecroisant plusieurs sous-parties différentes : les sous-parties neuf reprennent aux trois le mot « sibylle » et aux quatre le nom de la ville. De la même manière, les sous-parties dix reprennent le métier énoncé par les sous-parties quatre et la ville des sous-parties trois. Ainsi on peut suivre les échos entre les sous-parties de la partie 1 :

[I,3] Sibylla Delphica :
NON TARDE VENIET...

[I,4] La sage-femme de Mons :
Il ne va plus tarder mais il faut encore garder silence.

[I,9] La sibylle de Mons :
HOC OPUS HOC MEMORI...

[I,10] La sage-femme de Delphes :
Garder le silence sur cet inoubliable travail. P. 540

Le mot « Sibylle » apparaît en I3 et I9, la ville de Mons en I4 et I9, le mot sage-femme en I4 et I10. De plus, I4 traduit I3, tout comme I9 est partiellement traduit par « cet inoubliable travail » en I10.

On retrouve bien là l'une des bases de la musique contrapunctique qui consiste à créer une continuité mélodique à l'intérieur de chaque voix tout en ménageant des effets harmoniques, de réponses ou de reprises, entre les voix.

b) chromatisme

En musique, un chromatisme désigne une suite de demi-tons, ce qui donne l'impression d'un lent dégradé vers les graves ou les aiguës : l'idée de dégradé s'impose d'autant plus quand on pense à son étymologie, chroma, la couleur en grec. On peut voir dans *Le Sablier du Phoenix* différents équivalents littéraires de ce phénomène musical.

Il y a tout d'abord deux figures parallèles, qui consistent à nommer un même individu par diverses périphrases. Voici les différents noms donnés à François Rabelais en sous-partie 7 :

- François Rabelais (p. 541)
- L'auteur du Gargantua (p. 542)
- Alcofribas Nasier (p. 543)
- L'abstracteur de quinte essence (p. 545)
- Le docteur en médecine (p. 546)
- L'architriclin de Pantagruel (p. 547)
- Le professeur en astrologie (p. 549)
- Le médecin du grand hôpital de Lyon (p. 550)

- Le châtelain de Salmigondin (p. 551)
- le caloyer des îles d'Hyères (p. 553)
- L'auteur du Quart Livre (554)
- Le voyageur à Rome (555)

Selon le même jeu, Roland de Lassus est lui aussi désigné par diverses périphrases dans les sous-parties huit. On a ici un phénomène littéraire qui peut rappeler les chromatismes musicaux au sens où il y a de légers glissements de sens, qui transforment progressivement la notation de départ sans pour autant s'en éloigner beaucoup.

L'autre jeu littéraire qui peut faire penser aux chromatismes est celui de la traduction. Ainsi, les morceaux de phrase énoncés en latin par les sibylles sont repris et complétés en français juste après. De même, dans les extraits de la correspondance de Roland de Lassus avec Guillaume de Bavière, le musicien écrit en plusieurs langues, donnant toujours la traduction française de ce qu'il a dit en allemand, en italien ou en latin. On a ici aussi une sorte de léger glissement d'un texte à sa traduction, le sens ou les connotations n'étant jamais, d'une langue à l'autre, exactement les mêmes. D'autant plus que les traductions proposées par Michel Butor ne sont pas toujours fidèles : le procédé de la traduction lui permet parfois de métamorphoser le texte, de faire glisser le sens. Nous en verrons un exemple dans notre dernière partie.

Enfin, les sous-parties une et douze détaillent la lente évolution du petit matin au petit matin suivant : « la nuit de la naissance » (p. 540), « la nuit agitée » (p. 541), « la nuit noire » (p. 541), « la nuit de fièvre » (p. 543), « L'aurore » (p. 544), « Le petit matin » (p. 545), « L'heure des saveurs » (p. 545), « L'heure des fraîcheurs » (p. 546), « L'heure des couleurs » (p. 547), « L'heure des éclats » (p. 548), « L'heure des parfums » (p.548), « L'heure des rumeurs » (p. 549), « L'heure des nuances » (p. 549) « L'heure des chaleurs » (p. 550), « L'heure des arômes » (p.551), « Le basculement du jour » (p. 552), « Le crépuscule » (p. 552), « Entre chien et loup » (p. 553), « La nuit studieuse » (p. 554), « La nuit profonde » (p. 555), « La nuit d'orage » (p. 555), « La nuit de paix » (p.556). A l'intérieur de chaque sous-partie, c'est bien le même moment de la journée qui est nommé, mais on y ajoute une nuance. Et entre les parties, ce sont des moments proches dans le temps mais on avance progressivement dans le temps, d'un matin à l'autre.

Les très nombreux chromatismes de la musique de Roland de Lassus donnent la sensation d'une ligne mélodique relativement stable (pas de grande descente dans les graves ou de pic dans les aigus), qui évolue par chatolement, d'un demi-ton à l'autre. Il en est de même dans les éléments que nous venons d'étudier : c'est presque la même chose qui se dit, mais pas tout à fait, et le sens du texte miroite, fait retour sur lui-même, redit la même chose tout en la transformant lentement.

c) une forme à découvrir

La musique de Roland de Lassus, comme toute musique contrapunctique, met en place une écoute basée sur la mémoire : un motif mélodique ne prend tout son sens que si l'on comprend à quel moment il revient, quel rôle il joue dans la structure de la partition. De même, le texte de Michel Butor construit son sens petit à petit, au fil des reprises et des retours : certains éléments sont totalement énigmatiques lors de leur première énonciation et ne se comprennent que rétrospectivement.

Par exemple, chaque partie commence par le nom d'une lettre hébraïque. Cela crée un effet de mystère par l'absence d'explication et par la langue hébraïque même, langue associée au mystère des temps anciens et du texte biblique. L'explication ne vient que vers le milieu du texte, où l'on apprend que Lassus :

« composera les Lamentations de Jérémie pour les matines de la semaine sainte, dans lesquelles chaque verset est précédé par la lettre hébraïque qui le commande : aleph, beth, ghimel jusqu'à samech » (p. 554)

On comprend alors que ces lettres hébraïques qui ouvrent chaque partie du texte font référence à une musique et renforce le rapprochement de ce texte avec la musique qu'il commente. Il arrive aussi que le texte propose des énigmes sans en donner la résolution autrement que par sa structure même : ainsi les divers noms donnés à Rabelais sont obscurs à celui qui connaît mal l'œuvre de ce dernier, et il comprend qu'il s'agit de la même personne grâce au fait que ces extraits apparaissent toujours dans la septième sous-partie.

Il est tout d'abord impossible de comprendre que les textes des sous-parties 8 ont été produit par Roland de Lassus : « Lettre polyglotte au prince de Bavière » (p.541), « Lettre polyglotte au prince Guillaume de Bavière » (p. 542), « Lettre polyglotte » (p. 543), « Lettre » (p. 545). Les choses se précisent un peu lorsqu'on lit « Le musicien polyglotte » (p. 546) et que Michel Butor nous apprend, dans les sous-parties six, que Roland de Lassus entretenait une riche correspondance avec Guillaume de Bavière (p. 547 « Une étroite et étrange amitié, toute teinte de bouffonnerie, le liera au prince héritier Guillaume avec qui il entretiendra une intense correspondance polyglotte. »). Puis les périphrases qui ouvrent les sous-parties six reprennent une information biographique donnée par les sous-parties six un peu avant dans le texte. On lit ainsi « Le correspondant du prince » (p. 547), « Le gentilhomme charbonnier » (p. 549), « L'enlevé du duc de Gonzague » (p. 550), « L'académicien de Naples » (p. 551), « Le maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran » (p. 553), « L'époux de la servante » (p.554), et enfin « Le pèlerin de Lorette » (p. 556).

On voit bien avec cet exemple comment fonctionne ce jeu d'énigme que nous propose Michel Butor : il provoque d'abord l'incompréhension de son lecteur par des allusions qui ne permettent pas d'identifier le destinataire de la lettre, suscitant ainsi la curiosité de son lecteur, l'envie de percer le mystère et donc la mémorisation du passage à éclaircir. Puis il fournit des indices qui mettent le lecteur petit à petit sur la piste, à condition que ce dernier ait été attentif aux sous-parties six.

Ce texte ouvre la littérature à un type de lecture musical, basé sur la mémoire et la reconnaissance de répétitions. Ce texte ne se lit pas de gauche à droite, il faut faire des allers-retours entre les sous-parties pour le comprendre. De la même manière, la musique de Roland de Lassus nécessite une grande attention à sa structure pour repérer les phénomènes d'imitation, de reprises et de variations propres au contrepoint.

Nous avons vu comment Michel Butor a écrit *Le Sablier du Phœnix* en suivant les procédés formels de la musique de Roland de Lassus, créant ainsi un texte hybride qui déstabilise les habitudes de lecture de chacun et fait appel à des méthodes de déchiffrement plus musicales que littéraires. Difficile alors de classer ce texte : sa forme s'enracine tout autant dans la tradition de la musique de la Renaissance que dans l'ensemble des formes mobiles de Michel Butor. C'est

qu'au contact de la musique, à condition qu'il y ait vraiment un contact avec la musique dans ses procédés formels et son fonctionnement propre, un nouvel espace de création s'ouvre et le texte littéraire se métamorphose.

Cette métamorphose, nous l'avons vu, touche les structures musicales et textuelles, mais elle transforme aussi le système symbolique porté par l'œuvre de Roland de Lassus. C'est ce dont il va être maintenant question.

II) Renouveau et retour

La musique de Roland de Lassus est fortement marquée par un symbolisme chrétien : les motets, par exemple, des *Prophetiae Sibyllium* vont par douze, chiffre très signifiant dans la tradition chrétienne puisqu'il renvoie aux douze apôtres. De plus, comme souvent dans la culture de la Renaissance, ces références chrétiennes se mêlent à d'autres, issues de la mythologie grecque et latine : les Sibylles deviennent ainsi prophètes et annoncent la naissance du Christ.

Nous allons comprendre comment Michel Butor reprend le système symbolique mis en place par Roland de Lassus pour y greffer des prolongements modernes dans une symbolique à la fois personnelle et dans la continuité de celle de Roland de Lassus en travaillant sur la notion de Renaissance.

En effet, c'est l'idée de Renaissance qui fait le pont entre les symbolismes de Roland de Lassus et ceux de Michel Butor : le préfixe « re » traduit le mouvement de retour à l'origine qui anime l'œuvre du musicien comme ce petit texte, afin de donner naissance à une forme nouvelle. La modernité, pour Roland de Lassus comme pour Michel Butor, s'ancre dans le passé.

a) retour à l'origine, vers la modernité : un temps cyclique

La musique de Roland de Lassus fait de nombreuses allusions à ce qui était, de son temps, synonyme d'origine : la Bible, l'hébreu, mais aussi la mythologie grecque. Dans sa musique même, l'utilisation de cantus firmus, de thèmes issus du grégorien, peut se lire comme un hommage à la musique du passé, du Moyen-Age. Michel Butor reprend ce mouvement d'hommage, de retour, dans le fait même qu'il s'intéresse à Lassus, ce musicien si ancien pour nous. De plus, il

reprend la langue latine, qui n'apparaissait pas comme une langue très ancienne à l'époque de Lassus, mais qui a pour nous une connotation antique.

Pour les deux artistes, ce retour au plus ancien se fait dans un mouvement vers le plus moderne, dans la construction d'un art nouveau. Ainsi Lassus utilise les cantus firmus dans un contrepoint tout à fait novateur, et Michel Butor dédie son texte à Henri Pousseur, un musicien qui lui était contemporain et avec lequel il a beaucoup travaillé.

Pour les contemporains de Roland de Lassus, cette musique est à la pointe de la modernité, alors que pour les lecteurs de Michel Butor, c'est une musique ancienne, peu connue, et le mélomane l'entend par rapport aux musiques plus récentes qui en ont découlées : il l'entend comme une musique-origine, source d'autres musiques. C'est en ce sens qu'on peut lire la dédicace à Henri Pousseur, compositeur particulièrement curieux des musiques anciennes, notamment celles de la Renaissance. On peut en effet trouver un lien entre le Roland Lassus que nous présente ici Michel Butor et la musique d'Henri Pousseur dans la construction des structures musicales et l'intérêt porté aux chiffres symboliques. Rappelons-nous à ce sujet du texte d'Henri Pousseur auquel Michel Butor fait allusion dans *Dialogue avec les 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli*, dans lequel Henri Pousseur souligne l'importance du chiffre 32 dans la musique de Beethoven et met cela en rapport avec le rôle que joue ce même chiffre chez un écrivain contemporain de Beethoven, Charles Fourier. Pour lui, le fait que ce chiffre ait un rôle manifeste dans la structuration des œuvres de ces deux artistes montre qu'il a une signification : le chiffre, la structure, fait sens pour Henri Pousseur, tout comme pour Roland de Lassus dont nous avons vu en introduction qu'il utilise les chiffres privilégiés par la culture biblique (le 12 par exemple, dans les *Prophetiae Sybillarum*). Le plus ancien et le plus moderne se rejoignent, proposant une image cyclique du temps.

Modernité et origine se confondent aussi dans la manière de présenter les différentes naissances dont il est questions :

« Sybilla Delphica :

NON TARDE VENIET...

La sage-femme de Mons :

Il ne va plus tarder mais il faut encore garder silence.

[...]

Il naîtra à Mons, baptisé Roland de Lassus. » p. 540

La citation en latin, tirée des *Prophetiae Sybillarum*, fait référence à la naissance du Christ, qui n'est pourtant pas nommé. La phrase de la sage-femme de Mons traduit exactement la citation latine, en la prolongeant suivant le texte des *Prophetiae Sybillarum*. Le pronom « il » peut donc toujours faire référence à Jésus. Cependant, le terme de « sage-femme », la ville de Mons, la langue française avec une suppression d'article archaïsante (« garder silence » au lieu de « garder le silence ») nous font plutôt penser à la naissance de Roland de Lassus, ce que viendra confirmer, à une ligne d'intervalle, la sous-partie six, liée aux autres par la présence du futur et par le thème de la naissance, mais clairement ancrée, elle, dans l'époque de la Renaissance.

De plus, la ville de naissance de Roland de Lassus, Mons, rappelle la ville de naissance de Michel Butor lui-même, Mons-en-Barœul. On peut donc lire ici une allusion de l'auteur à sa propre origine, allusion qui tend à rassembler dans un même geste de retour aux sources l'écrivain et le musicien, l'homme de la Renaissance et l'homme du XX^{ème} siècle.

Il y a donc une mise en abyme du geste de retour aux sources : Roland de Lassus recherche ce qui constituait, à son époque, une origine, et Michel Butor cherche cette origine en adoptant le point de vue de la Renaissance tout en y ajoutant l'exploration de l'époque de la Renaissance comme origine de la modernité. Cela met en perspective l'évolution historique en montrant que ce qui était modernité pour les uns devient origine pour les autres. Se fait alors jour l'image d'un temps cyclique, où la modernité rejoint l'origine, où avancer vers le futur et regarder vers le passé deviennent synonymes. Comme un sablier, le temps écoulé devient le temps à écouler lorsqu'on le retourne, comme un Phœnix, dans la cendre on trouve l'œuf.

Le Sablier du Phœnix développe donc une vision cyclique du temps, où chaque chose dégénère puis se régénère, où le passé se réincarne dans le futur.

b) La Renaissance à l'œuvre.

Cette Renaissance, ce Renouveau qui semble structurer l'univers symbolique proposé par *Le Sablier du Phœnix*, est lui-même réalisé par cette oeuvre. Le début du texte souligne cela : il y a d'abord le titre, dont nous avons déjà dit qu'il regroupait deux entités symbolisant le renouveau. Puis vient la première phrase, qui n'est pas comprise dans une partie, qui est comme une introduction à l'oeuvre :

« INCIPIT CANTUS ORLANDI LASSI VITAE ET LABORIS
ICI COMMENCE LA CHANSON D'UN AUTRE ROLAND »
p. 540

On a une phrase en latin, traduite en français. Remarquons déjà que la traduction est assez éloignée du texte d'origine : la traduction littérale donnerait « le chant de la vie et de l'oeuvre de Roland de Lassus commence ». La traduction de Michel Butor introduit donc la notion d'altérité. C'est d'un « autre Roland » qu'il va être question : il reste du même (c'est toujours un Roland) mais transformé, un peu « autre ». La traduction est un renouveau. Cette traduction n'est pas seulement le passage d'une langue à l'autre, mais d'une époque à l'autre. Le fait que cette traduction ne soit pas fidèle nous montre que quand on transpose l'oeuvre et la vie (« VITAE ET LABORIS ») d'un auteur ancien dans une oeuvre moderne, on en fait une autre personne, un « AUTRE ROLAND ».

Et cet autre Roland va chanter un autre chant. En effet, si la version latine ne permet pas d'imaginer que le chant dont il est question est composé par Roland, la version française ouvre cette ambiguïté. « La chanson d'un autre Roland », cela peut être la chanson qui parle d'un autre Roland ou la chanson composée par un autre Roland. Michel Butor est un passeur : à travers sa plume, un autre Roland de Lassus, le Roland de Lassus que Michel Butor saisit à travers ses oeuvres, compose, réutilise les principes structurels de sa musique pour forger une autre chanson. *Le Sablier du Phœnix* se présente alors comme une oeuvre écrite à quatre mains, où l'écrivain prolonge le geste du compositeur pour renouveler son oeuvre.

Les deux phrases sont en majuscules, ce qui leur donne des allures épiques, tout comme le mot « ICI », rajouté en tête de la version française. Ces phrases rappellent en effet le début d'une chanson de gestes, par exemple *La Chanson de Roland* ou le *Roland Furieux* de l'Arioste. On s'attend alors à ce que nous soit narrés les faits d'arme d'un héros, peut-être dans une forme proche de celle des chansons de gestes. Il n'en est rien : c'est bien ici « la chanson d'un autre Roland

», une chanson qui est bien différente de *La Chanson de Roland*. La forme littéraire est renouvelée grâce à une sorte d'hommage, ou au moins de référence, à un texte qui peut représenter une forme d'origine pour la littérature française, *La Chanson de Roland*.

De plus, dans ce contexte musical, le mot « chanson » ne s'entend pas seulement comme une forme littéraire, mais aussi comme une forme musicale. Et c'est une chanson bien particulière que nous propose ici Michel Butor : elle garde des aspects musicaux mais les renouvelle dans une forme littéraire nouvelle, comme nous l'avons vu dans notre première partie. Ce mot nomme à lui tout seul l'ambiguïté formelle du texte, entre musique et littérature.

Si ce Roland est un « autre Roland », ce n'est pas seulement par rapport à *La Chanson de la Roland* ou au *Roland Furieux*. C'est aussi par rapport à Roland de Lassus lui-même, ou du moins par rapport à ce que la tradition a gardé de cet homme : c'est à la fois le même et un autre, un être en mouvance, inscrit dans un cycle, qui se renouvelle sans cesse. La dernière citation de sa correspondance est particulièrement évocatrice à ce sujet :

« Roland de là-haut.
Roland de là-bas
Orlandus Lassus
Orlando Lasso
Or lent dans les eaux
Hors landes lancé
Horla délaissé
Hurlant dans le Styx
Roulant dans les cieux » p. 556

Roland de Lassus signait parfois par ce nom, parfois par son nom latin, « Orlandus Lassus ». Voilà déjà un peu d'altérité dans cette identité. Son nom, en latin, est décliné, passant de « Orlandus Lassus » à « Orlando Lasso » : encore une fois, on est entre le même et l'autre. Puis il devient de l'« or lent dans les eaux », entraîné par l'élément changeant par excellent, l'eau. Ensuite il est un Horla errant dans les landes, être entre deux mondes, ni dans l'un ni dans l'autre. Le participe « délaissés » et la référence au « Styx » disent la peur d'être oublié, quand au contraire, le dernier vers lui offre une sorte de sacralisation, d'éternité : toujours cette ambivalence qui rend cette personnalité mouvante. Comme son

compositeur, l'œuvre du musicien est ici immortalisée et remise à l'œuvre, renouvelée dans une forme hybride.

L'identité, du compositeur ou de l'œuvre, est mouvante, ouverte à un perpétuel renouvellement. Les différentes périphrases désignant Rabelais dans les sous-parties sept ou Roland de Lassus dans les sous-parties huit vont dans le même sens : on ne peut pas nommer en un seul mot un individu toujours en train de se renouveler.

CONCLUSION :

Le Sablier du Phœnix est l'expérience d'un renouveau. Il renouvelle la forme de la biographie ou du commentaire d'œuvre, en métissant son écriture de la musique de Roland de Lassus. Il renouvelle le système symbolique de Roland de Lassus, fortement inspiré de la Bible, en lui donnant une dimension profane et moderne. Ce système symbolique est lui-même à l'image de ce renouveau, puisqu'il donne une vision du temps et de la vie qui s'inscrit dans un cycle : après le jour, la nuit, puis le jour de nouveau, après la mort, la vie, puis la mort de nouveau. Le portrait que nous propose ce texte de Roland de Lassus montre que l'identité elle-même est inscrite dans un éternel renouvellement, le compositeur apparaissant sous des jours divers et avec des traits changeants.

Ce texte de Michel Butor s'inscrit parfaitement dans ce cycle puisqu'il redonne une place à un compositeur mort depuis longtemps, qu'il l'inscrit, lui et son œuvre, dans une nouvelle époque. Quand l'écrivain se fait passeur, l'œuvre et la vie se retrouvent dans un même geste de Renaissance.