

□□□□□ 40 QUESTIONS □□□□□

1. « Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut » : quels enjeux la première phrase de *l'incipit* pose-t-elle ?
2. Comment l'ouverture et la clôture du film se démarquent-elles par rapport au livre ?
3. Que signifient les ellipses dans le récit ?
4. Comment le conteur s'empare-t-il de la réalité historique ?
5. Quel portrait de Sainte Colombe les deux premiers chapitres donnent-ils à lire ?
6. Quelles significations le dénuement prend-il dans les scènes de vie ?
7. Quelle relation y a-t-il entre la figure de la mère et la musique ?
8. Comment comprendre les « visites » de Mme de Sainte Colombe ?
9. Que signifie le retrait du monde de M. de Sainte Colombe ?
10. Peut-on lire *Tous les matins du monde* comme un « traité des humeurs » ?
11. Comment Monsieur de Sainte Colombe incarne-t-il un transport de la colère sauvage dans la langue et contre le monde ?
12. L'ambassade des courtisans (chapitres IV et V) : un portrait tout en contraste ?
13. M. de Sainte Colombe est-il janséniste ?
14. Quel sens donner aux silences de Sainte Colombe ?
15. Comment la fable se structure-t-elle à partir du motif de l'eau ?
16. *Tous les matins du monde* : un tableau pastoral ?
17. Que symbolise le cycle des saisons ?
18. Comment le roman présente-t-il un homme à la lisière du monde ?
19. Le mûrier : un arbre symbolique ?

20. Qu'est-ce que la viole de gambe ?
21. Comment la mue et la musique sont-elles liées dans le destin de Marin Marais ?
22. Peut-on lire *Tous les matins du monde* comme un roman d'apprentissage ?
23. Comment évolue l'inscription des titres musicaux entre le livre, le disque et le film ?
24. Quelles valeurs prend l'unique sortie de Sainte Colombe chez maître Baugin ?
25. De l'archet au pinceau : quels sont les peintres en faveur dans *Tous les matins du monde* ?
26. Le maroquin, le verre, la gaufrette : de quoi témoigne la répétition de ces objets ?
27. Comment le roman et le film reprennent-ils le genre pictural des vanités ?
28. Comment la fable associe-t-elle gloire musicale et vanité mondaine ?
29. *Tous les matins du monde* : un roman de l'épure et de l'effacement ?
30. *Tous les matins du monde*, une « Leçon de Ténèbres » ?
31. Que signifie la couleur rouge dans le roman ?
32. Sainte Colombe / Marin Marais : un vieux « sanglier » et un jeune « loup » ?
33. Madeleine et Toinette : deux sœurs nées sous le signe de l'opposition ?
34. Comment la sexualité est-elle représentée dans le récit ?
35. Comment Madeleine devient-elle un personnage tragique ?
36. Quels sont les mythes antiques dans *Tous les matins du monde* ?
37. Comment Sainte Colombe se dépouille-t-il progressivement ?
38. Quelles relations sont tissées entre les mondes de l'art et de l'artisanat ?
39. L'enseignement de Sainte Colombe est-il de nature « obscure » ?
40. Quels sens prend la piété dans *Tous les matins du monde* ?

■ ■ ■ ■ ■ 40 RÉPONSES ■ ■ ■ ■ ■

1. « AU PRINTEMPS DE 1650, MADAME DE SAINTE COLOMBE MOURUT » : QUELS ENJEUX LA PREMIÈRE PHRASE DE L'INCIPIT POSE-T-ELLE ?

On peut tenir cette phrase pour programmatique et annonciatrice des thèmes majeurs du roman.

La phrase inaugurale construit la problématique du récit : une histoire placée sous le signe de l'absence. **Absence : de *absentia*, « non-présence », le fait de se retirer de l'existence.** La disparition touche une figure symbolique précise : celle de la mère qui s'efface à jamais. La phrase qui suit explicite le motif de la perte de l'origine, puisque ce sont deux petites filles âgées de deux et six ans qui deviennent orphelines. L'histoire s'amorce au moment où une famille perd son unité : interruption brutale de la relation maternelle, solitude de l'époux.

La formule qui ouvre le récit est **une phrase commémorative**. Sur un plan stylistique, elle pourrait figurer dans une oraison funèbre. L'on pense à « Madame se meurt, Madame est morte » (Bossuet). Par sa concision, cette formule donne le ton du livre. Phrase courte, **phrase d'attaque qui**

CHOIX D'UNE SÉQUENCE

06:10 → 07:30

Les deux tableaux mortuaires sont reliés par une même pièce musicale (« Prélude pour M. Vauquelin »). Les tonalités sont rouges et noires et soulignent une atmosphère crépusculaire. Un plan intercalé entre les deux scènes ajoute un paysage extérieur au chromatisme froid. Les deux morts sont différentes : la mort épicurienne de l'homme (vin et musique) s'oppose à la mort religieuse de la femme (silence et chapelet entre les mains).

impose la perte comme motif central. Dès lors l'évocation du deuil va envahir un récit qui est plus celui des morts que celui des vivants. La date choisie, 1650, fait également sens. Elle est symbolique dans la mesure où elle marque la lisière entre le monde baroque et celui qui va advenir (Louis XIV accède au trône en 1661). Le récit lève donc le voile sur le premier XVII^e siècle, période moins connue. Monsieur de Sainte Colombe appartient à un monde social et culturel qui va disparaître pour laisser place au Grand Siècle.

Le récit s'initie donc à partir d'un manque : la disparition d'un être qui hantera désormais l'esprit et la vie du musicien. Toutefois, le thème de l'absence fait l'objet d'un traitement particulier. Sainte Colombe est absent au moment où son épouse meurt puisqu'il est lui-même au chevet d'un ami de feu Monsieur Vauquelin qui a souhaité passer dans la mort en écoutant de la musique et en buvant du vin (11). **Le chapitre inaugural présente deux morts successives** : celle d'un ami de Monsieur Vauquelin, celle de l'épouse, Madame de Sainte Colombe. Le montage du film renforce cette juxtaposition : expiration ultime de l'homme, dépouille mortuaire de la femme (6:00 → 7:30). Quand le musicien rentre chez lui, la défunte est déjà en apparat funèbre : « sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes » (11). C'est que la mort frappe indistinctement.

La phrase commémorative dit la cruauté de la perte. Elle énonce un paradoxe : le printemps qui est la saison de la renaissance est marqué par la mort. Mais **en disant le nom de Madame de Sainte Colombe, en évoquant l'être qui s'est retiré de la vie, qui est devenu une ombre, le conteur lui redonne présence.** Ayant été absent au moment du trépas, Sainte Colombe **se doit** de commémorer sa vie. D'ailleurs l'épreuve du deuil et de la disparition est liée à l'éclosion du génie musical chez Sainte Colombe : « C'est à cette occasion qu'il composa *Le Tombeau des Regrets* ». L'histoire s'achèvera sur une pièce du même genre avec « Les Pleurs » (117).

2. COMMENT L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE DU FILM SE DÉMARQUENT-ELLES PAR RAPPORT AU LIVRE ?

Le film présente des écarts significatifs par rapport au livre en deux lieux stratégiques : l'ouverture et la fermeture.

Alain Corneau modifie la diégèse de *Tous les matins du monde* en centrant la séquence inaugurale de son film sur le personnage de Marin Marais alors que ce dernier n'intervient qu'au chapitre VIII du livre (40). Cette altération induit un **changement de sens** puisque l'intégralité de l'histoire de Sainte Colombe devient un récit rétrospectif enchâssé. Celui-ci a pour fonction d'exprimer **la dette** du musicien renommé envers le maître resté dans l'ombre. Un double récit s'organise alors : le récit d'une vie (celle de Sainte Colombe) et le récit d'une culpabilité (celle de Marin Marais).

L'**introduction cinématographique** correspond à un **long plan séquence de six minutes**. Le procédé vise à insister sur les signes du déclin du personnage parvenu au sommet de sa gloire : il émerge de l'ombre (00:36), il est dans un état léthargique, son visage est fixé dans la vieillesse et le fard qui le couvre ne parvient plus à cacher la ruine. Sorti du songe, le vieux musicien marque un agacement diffus à l'endroit de tout ce qui l'entoure. **Hors champ**, les élèves de Marais s'exercent sur un morceau de sa composition : « **la Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont-de-Paris** ». Cette pièce, originellement enjouée et divertissante est ici volontairement déformée par la répétition agressive et entêtante des élèves. La musique se décompose jusqu'à ne devenir qu'un bruit assorti de cris. Alors que Marin Marais allègue que « toute note doit finir en mourant », les deux petits maîtres, dont Brunet, s'emparent du propos pour le transformer en une joute verbale absurde et en une exécution creuse. Les aphorismes se succèdent dans **une sorte de délire** (« la musique est une chasse », « il faut accélérer soudain quand on perçoit le cerf qu'on va tuer », « le but de la musique est d'emporter l'âme »...). Le maître fait cesser cette « **folie** » qu'est devenu son propre art (02:15) et ordonne qu'on lui apporte une viole. Il substitue alors à la musique de cour, celle plus intimiste de

Sainte Colombe qui est marquée par l'émotion. Il commence à jouer « Les Pleurs » (02:45) en s'y reprenant plusieurs fois (03:25) avant d'abandonner les larmes aux yeux. Ainsi ni la mise au silence des élèves, ni les tentatives pour jouer « Les Pleurs » ne suffisent à atteindre la musique de Sainte Colombe. On observe alors un **basculement dans la pénombre**. À 03:58, Marin Marais annonce qu'il va donner sa *leçon* ; il fait fermer les volets (04:17) et ordonne qu'on s'assoit. **La mise à distance de soi** devient alors plus significative et aboutit à l'effacement. Son visage n'apparaît que dans un clair-obscur, l'exorde de son discours renvoie à un « il » (« Austérité, il n'était qu'austérité ») tandis que **le « je » s'amuit dans la honte** (« J'ai ambitionné le néant. J'ai récolté que le néant »). Au contraire une figure sort de la nuit : celle du maître de musique. La leçon annoncée devient **« leçon de vie » : raconter l'histoire de Sainte Colombe**. La scène met en abîme l'espace obscur de la salle de cinéma (nuit, assemblée assise, convocation de « l'image » de Sainte Colombe), l'acte de conter est alors lancé selon le procédé du **flash-back**.

La clôture du film ne fait que rejoindre les enjeux de l'introduction. Elle **lève l'imposture** ressentie par Marin Marais. En faisant revenir le fantôme de Sainte Colombe à Versailles (1:45:10) le cinéaste **inverse la logique** prédominante : c'est le mort qui vient reconnaître le musicien vivant (« J'éprouve de la fierté à vous avoir instruit ») et lui commander de jouer la « Réveuse » (1:45:33). **Le don de la musique lui est alors reconnu et pleinement délégué** : jouer à l'adresse des ombres, en l'occurrence celle de Madeleine. La séquence affirme ainsi la transmission entre les deux musiciens : le disciple se voit institué en autorité musicale. **La filiation opère alors et se trouve apaisée**. Alain Corneau nous donne à voir un *happy end* plus appuyé que dans le livre et boucle davantage le récit en fermant la parenthèse ouverte par le *flash-back*. Le film répond alors aux **lois du genre du biopic**.

3. QUE SIGNIFIENT LES ELLIPSES DANS LE RÉCIT ?

Que sait-on de l'existence de Sainte Colombe avant 1650 ? Le récit en dit peu. C'est dire si la narration s'adosse à des silences, voire les inscrit dans la trame. Le récit est comme troué, lacunaire, à dimension fortement elliptique.

Le récit comporte très peu de dates. Celles-ci figurent presque toujours au seuil des chapitres. Après *l'incipit* qui donne la date de 1650, le lecteur ne dispose d'une nouvelle indication temporelle que lorsque Marin Marais arrive chez Sainte Colombe : 1672. Le chapitre XIV opère un saut dans le temps puisque Marin Marais y réapparaît à l'âge de vingt ans, « durant l'été 1676 » (71). Le chapitre XIX marque une accélération dans la carrière du musicien mondain. 1675 : collaboration avec Lully, 1679 : mort de Monsieur Caignet, 1686 : résidence à Paris. Nouvelle ellipse au chapitre XXII : la maladie de Madeleine se déroule « durant l'hiver 1684 ». L'histoire trouve sa chute au chapitre XXVI (« Les années étaient passées », 107), en « l'an 1689, la nuit du 23^e jour » (chapitre XXVII, 110). L'arrière-plan historique permet de dater certains épisodes, comme la flambée de persécution contre les libertins et Port-Royal en 1710 (76). La narration est donc volontairement elliptique, discontinue. Débutant au printemps de 1650, le récit ne dit rien de l'avant-1650 : l'enfance, la vocation de musicien, le parcours, le mariage. La fiction est bien centrée sur la vie de Sainte Colombe. Mais c'est **un récit lacunaire, incomplet, que l'on pourrait dire « en lambeaux »**. Le format bref du roman ne fait qu'accentuer ces trouées. Le temps semble s'y accélérer, livrant le monde et les personnages à la vieillesse, la mort, la disparition.

CHOIS D'UNE SÉQUENCE

21:00 → 21:30

Toinette enfant reçoit une viole adaptée à sa taille le jour de Pâques. Elle rejoint ainsi le duo que forment Madeleine et M. de Sainte Colombe.

21:30

« Cut » (coupe)

21:31 → 23:54

Après une ellipse temporelle, on retrouve les filles adultes qui jouent avec leur père lors d'un salon mondain. Le récit filmique se plaît à marquer l'avancée du temps par le recours à l'ellipse. Nous renvoyons à l'analyse de la séquence faite à la question n° 17.

Si le récit est linéaire, la tentation de retourner dans le passé est permanente. Le chapitre XX nous reporte quelques années avant, « lors de la grande persécution de juin 1679 » (90). L'histoire de Marin Marais s'en-châsse dans celle de Sainte Colombe. Les dates entrent en parallèle : 1650 et 1672 correspondent à deux moments de perte engageant chacun des personnages dans une archéologie de la voix et une recherche de la femme. Toutefois, **les dates glorieuses qui jalonnent la carrière de Marin Marais contrastent avec l'effacement grandissant de Sainte Colombe**. La biographie du premier est relatée sous la forme d'un sommaire qui résume les événements essentiels, réduisant cette vie mondaine à quelques lignes, soulignant ainsi son insignifiance. Le traitement romanesque du temps met en valeur **la part d'ombre qui caractérise la vie de Sainte Colombe**. Ce sont des pans entiers d'existence qui sont passés sous silence, demeurant à jamais inaccessibles. Les ellipses tendent à prouver que son histoire touche à ce qui ne peut se dire ou se proclamer, qu'elle réside dans une expérience artistique d'ordre ésotérique. **Sainte Colombe est lié à une communauté du secret** : Port Royal et le jansénisme auquel le rattachent Messieurs Vauquelin, De Bures et Baugin [cf. question n° 13]. Cette vie obscure s'oppose à l'éclat du classicisme renaissant dont elle est contemporaine.

Les formules sont volontairement vagues : « plusieurs années » ont passé (33), « Les mois passèrent » (55), « une autre fois, à quelque temps de là, un jour d'été » (83). Tourné vers un passé indéfini, **le roman a tendance à emprunter à la temporalité du conte** qui se satisfait d'une chronologie lâche. La tension du récit se porte sur une origine perdue qui n'a pas de date, qui appartient davantage au mythe intemporel et à l'imaginaire. La clôture coupe Sainte Colombe des repères traditionnels du temps. Les espaces de la mort et du rêve ont tendance à **abolir le temps**. Le récit recommence éternellement la même histoire et se développe par cycles qui s'en-châssent et se complètent : après avoir mis en place la quête de Sainte Colombe vers l'origine perdue (retrouver la femme disparue), le conteur la réitère avec Marin Marais (retrouver la voix brisée).