

POLY 
**T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

1 | **20**
19

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

1 / 2019



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 1 / 2019

In attesa di ISSN (online)

ISBN 978-88-6056-651-5

© 2020 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea
Ghidoni (Università di Macerata), Teodoro
Patera (Universität Göttingen, D), Antonella
Sciancalepore (Université Catholique de
Louvain, B)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio,
Maria Valeria Dominioni, Annalisa Giulietti,
Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta
Larocca, Michela Margani, Giulio Martire,
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),
Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska
Meier (Universität Göttingen, D), Christine

Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università degli Studi del Piemonte Orientale),
Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

- 7 *Editoriale*
di MASSIMO BONAFIN
- Saggi*
- 11 MARCO BRUSOTTI, SABINE MAINBERGER
Describing, Sampling, Collecting: Warburg, Wittgenstein and
the Epistemology of Comparative Morphology
- 39 SAMAR FAROUK
L'intermedialité chez Christian Gailly: le méloforme comme
exemple de rapport musico-littéraire
- 55 MAXIME KAMIN
L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur
dans la lyrique amoureuse en langue d'*oïl* et d'*oc* (XII^e-XIII^e siècles)
- 77 BENEDETTA VISCIDI
Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel
Medioevo letterario latino e d'*oïl*
- Note e discussioni*
- 99 TEODORO PATERA
Condotte estetiche, stilistica dell'esistenza, antropologia
letteraria: riflessioni intorno a *Adieu à l'esthétique* di
Jean-Marie Schaeffer e *Styles* di Marielle Macé
- Recensioni*
- 117 Boris Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature* (ANDREA
GHIDONI)

L'intermédialité chez Christian Gailly: le méloforme comme exemple de rapport musico-littéraire

SAMAR FAROUK

Abstract

This article proposes a study of the intermedial relation between music and literature in the work of Christian Gailly. According to the méloforme trope, proposed by Frédéric Sounac, a literary work can borrow the form of a musical composition or take its structure as a reference. My aim will be to identify these two types of relations in Gailly's work. Through the technique of the fugue and the form of the concerto in classical music and through the genre of jazz, I will focus in this study on two aspects. The first one is how literary texts borrow the structure of a musical form to recreate the effect of listening. The second one is how literary texts are composed along the lines of a musical genre. Using five novels as examples, the article will explore the limits of the transposition of the musical procedures and the value of resorting to the musical form.

Ayant affirmé maintes fois se consacrer dans ses romans à un travail sur la structure et la forme, seules garanties selon lui de «l'originalité d'un récit» (Lebrun 2002), Gailly illustre un exemple important de l'interaction musico-littéraire. Mélomane et ex-jazziste, il se forge une place particulière parmi les auteurs postmodernes par la présence de la musique dans ses récits, surtout le jazz et la musique classique. L'auteur met toujours en question le rapport musico-littéraire, sa valeur et les formes de sa manifestation. L'approche intermédiaire survient dans cette perspective pour proposer des formes de collaboration qui permettent des «transferts de média propres à un champ esthétique vers un autre champ modifi[ant] la fonction traditionnelle des média impliqués dans ces œuvres» (Thiers 2012).

Le rapport musico-littéraire qui se déploie au niveau de la forme est particulièrement subtile à cause de la nature même du médium musical «rétif à la transposition dans le langage courant» (Picard 2011). L'approche intermédiaire permet une étude de deux médium à travers les représentations et l'échange de formes réciproques dans la mesure où elle «nous sort de la pensée [...] de la mise à distance pour nous introduire plutôt à la pensée de la médiation et de l'immanence» (Vieira / Novo 2011, 13). Dans cette perspective, Frédéric Sounac définit le trope méloforme selon lequel une œuvre littéraire pourrait emprunter la forme ou la structure d'une composition musicale ou la prendre comme référence:

Un trope méloforme [...] amorce un mouvement d'autonomisation par rapport à la source, jusqu'au geste proprement compositionnel [...] c'est-à-dire une fiction narrative idéalement musicale, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme. Une musicalisation est méloforme quand un roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en organon autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale: il y a alors, idéalement, production d'une forme musicale (Sounac 2014, 41).

Le trope méloforme chez Gailly génère deux types de rapports qui organisent l'interaction entre le musical et le littéraire. Dans le premier, l'œuvre littéraire s'apparente à une structure musicale par ses procédés compositionnels afin de restituer l'effet de son écoute¹. Chez Gailly, les deux romans *L'Air* et *K.622* illustreront ce rapport dans le premier volet de cet article où je me propose d'explorer la valeur et les limites de la transposition des procédés musicaux dans les récits.

Dans le deuxième rapport, l'œuvre littéraire s'apparente à un genre musical et se structure en s'appropriant une ou plusieurs de ses caractéristiques. À travers l'étude des trois romans *Un Soir au club*, *Lily et Braine* et *Dernier amour*, je vais chercher à élucider le rapport qui se tisse entre la musique jazz et la forme romanesque chez Gailly. Les récits, dans ce deuxième type de rapport, s'inspirent des caractéristiques générales du genre ce qui soulève deux questions principales: dans quelle mesure les marques du jazz contribuent-elles à la structuration et au développement du récit? Et quelles sont les caractéristiques qui permettront de qualifier un roman de «roman-jazz»?

¹ Un des exemples les plus illustre de cet effet de 'migration' est, bien entendu, le roman de Nancy Huston *Les Variations Goldberg* (1981) où le récit se développe suivant la structure des *Variations Goldberg* de Bach.

1. Le méloforme à partir d'une structure musicale

a. La fugue dans L'Air

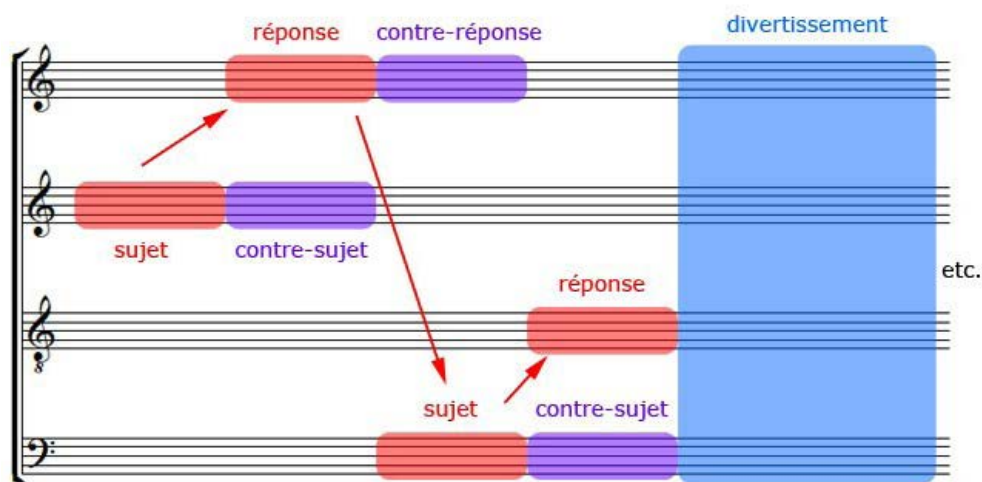
Le Clavier bien tempéré de Bach est la musique en question dans *L'Air*. Suzanne, le personnage principal, est en train de jouer des fugues tirées du premier et du second livres qui se composent chacun de vingt-quatre préludes et de vingt-quatre fugues. L'art de la fugue se construit à partir de trois lois: «l'unité tonale majeure ou mineure. [...] une unité rythmique et une unité thématique» (Universalis s. d.). Ainsi, la fugue se fonde essentiellement sur une technique de reprise et d'imitation que Frédérique Arroyas analyse à travers sa définition de ses composantes: le sujet, la réponse:

L'organisation formelle de la fugue procède de la façon suivante: l'exposition contient le matériau à partir duquel elle sera développée: le sujet et sa réponse [...]. L'exposition typique est composée d'une voix qui annonce d'abord le sujet et d'une autre voix qui lui répond en imitant le thème mais dans une tonalité différente. Ces deux parties sont ainsi nommées sujet (ou thème) et réponses (Arroyas 2001, 159).

Et le développement:

L'exposition de la fugue est suivie par ce qu'on appelle son développement. Elle progresse par imitation du matériau présenté dans l'exposition. Les imitations sont composées de motifs ou de fragments provenant de ce matériau qui seront transposés dans diverses tonalités (ivi, 161).

La figure suivante (Bibliothèque numérique s.d.) (figure 1) illustre le processus du développement d'une fugue et montre comment s'organise le rapport entre le sujet et sa réponse:



Gailly a recours à des stratégies qui se déploient au niveau du récit et de la diégèse ayant pour objectif de reproduire l'effet créé par une fugue musicale. Ainsi, le roman repose sur une composition binaire qui reprend la technique contrapuntique² d'une fugue. Sur le plan spatial, le château où habitent les deux personnages se compose de deux parties: «côté salon gris» (Gailly 1991, 34) et «côté cuisine» (ivi, 23). De plus, cette technique est investie dans la construction de deux personnages: Suzanne, la musicienne amatrice, et Soti, son mari peintre. L'histoire présente d'une part la tentative de Suzanne de fuir la routine de sa vie à travers la musique et d'autre part la tentative de son mari de reprendre la peinture.

Cette relation est fondée sur un tiraillement entre ces deux personnages antagonistes: Suzanne est complètement absorbée par sa musique et Soti essaye de l'extraire de son isolement. Ce rapport pourrait être associé à la structure de la fugue dans la mesure où l'interaction des deux personnages est analogue au lien qui se développe entre le «sujet» et «la réponse», et qui présente, selon Arroyas, une «alternance ainsi qu'[un] changement de voix qui donnent à la fugue un caractère de conversation ou de dispute» (Arroyas 2001, 174).

Dans le roman, qui se compose de quarante chapitres, cette confrontation entre le «sujet», Suzanne, et la «réponse» s'incarne par une suite d'interruptions que fait Soti à chaque fois que Suzanne se met au piano, dans les chapitres: 3, 6, 8 et 20. À la fin du roman, ce contraste sujet/ réponse est mis en relief par l'utilisation de référents liés à la fugue (réponse, écho) qui figurent au chapitre 29: «Suzanne ne s'arrête pas, au contraire, elle accélère. [...] Soti l'acclame, battant des mains, applaudissant: Bravo! bravo! pour toute réponse, comme en écho, Soti entend sa Suzanne lui crier: Fous-moi la paix! va travailler!» (149). D'un autre côté, dans l'avant-dernier chapitre, Suzanne joue au piano pour la dernière fois sans l'interruption de Soti qui, au contraire l'applaudit et l'encourage avec des «bravos». Cette nouvelle réaction de Soti pourrait s'apparenter à une strette musicale qu'Arroyas définit comme étant:

une technique qui consiste à faire une réponse plus serrée, c'est-à-dire qui intervient avant la fin du sujet. Dans le développement de la fugue, certains motifs peuvent faire l'objet d'un tel resserrement et, dans sa conclusion, le thème initial est souvent repris en strette pour conclure une sorte de péroraison. La strette a comme effet d'accélérer le rythme et de renforcer l'idée du thème puisque celui-ci est joué à des intervalles de temps plus courts (Arroyas 2001, 161).

Dans cette perspective, j'avance l'hypothèse que Gailly s'inspire de la technique de strette, procédé qui implique la superposition de plusieurs

² «Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres» (Universalis s. d.).

lignes mélodiques, en reprenant deux de ses caractéristiques. La première est l'accélération du rythme incarnée par le jeu rapide et en gradation de Suzanne. L'accélération se produit au niveau du rythme dramatique, tandis que dans une fugue c'est le jeu polyphonique qui s'accélère: «Suzanne attaque le premier prélude à une vitesse hallucinante [...] Suzanne joue trop vite, elle va se casser la gueule [...] Suzanne ne s'arrête pas, au contraire, elle accélère» (Gailly 1991, 149). Et la deuxième est l'aboutissement à un point culminant qui, dans le roman, conduit à la résolution finale avec la séparation de Suzanne et de Soti: la première pour jouer de la musique et le deuxième pour peindre.

Suzanne se libère de l'étreinte de Soti: Je vais jouer, geint-elle, je vais jouer [...] Suzanne se tord sous la pression de la main de Soti sur son bras, Suzanne grince: laisse-moi, laisse-moi, je veux y aller, je veux y aller, je veux jouer, laisse-moi y aller. Non, non, grince Soti, tu n'iras pas, tu n'iras pas. Suzanne grince: Si, si, par pitié, laisse-moi y aller [...] Suzanne rassemble tout ce qu'elle a de force en elle, tire sur son bras de toutes ses forces, se libère de l'emprise de Soti: Tu vas me laisser! tu vas me laisser! hurle-t-elle. Ce hurlant Suzanne gifle Soti en plein visage, des deux mains, des deux côtés, sans s'arrêter [...] Ainsi de suite, jusqu'à ce que Soti saisisse au vol les mains de Suzanne, les arrête dans leur frénésie, les yeux pleins de larmes: Assez, geint-il, assez, j'ai mon compte, va jouer, si tu y tiens, si ça pouvait te calmer (ivi, 146-147).

Ainsi, la simulation de procédés musicaux dans *L'Air* donne au roman une dimension doublement musicale. Au niveau de l'histoire, «la fugue» est une expression de la thématique du roman puisqu'il s'agit des tentatives du personnage principal de s'évader et au niveau du récit, c'est grâce à l'inspiration de cette forme musicale que le rythme romanesque gagne de l'intensité et du dynamisme qui reproduisent l'effet de l'écoute d'une fugue.

b. *Le concerto dans K.622*

K.622 est le titre du concerto de Mozart et aussi celui du roman de Gailly qui se structure à partir de cette composition. Le concerto est une composition symphonique développant à partir d'un dialogue entre l'orchestre et un soliste, ici la clarinette. En effet, le titre du roman annonce dès le début que les événements auront lieu autour de cette forme musicale. Cette mise en lumière du sujet principal se confirme dans l'incipit qui reprend l'information du titre:

L'œuvre dont le chiffre apparaît sur la couverture est un concerto de Mozart, je sais que tout le monde le sait mais je le dis pour ceux qui peut-être ne le savent pas, et aussi pour ceux qui le savent, afin que nous soyons tous là à savoir que nous le savons, ça commence bien (Gailly 1989, 622).

Dans *K.622*, il s'agit d'un narrateur/personnage principal racontant sa quête afin de retrouver l'émotion ressentie lors de la première écoute du concerto de Mozart à la radio. Cette musique, composée de trois mouvements, correspond à l'architecture globale du récit. Tout au long du roman, Gailly structure une forme romanesque qui reproduit cette forme musicale, dans une quête obsessionnelle de l'essence de la musique qui par nature est un art du temps.

Le premier mouvement, *allegro* (mouvement assez rapide, allègre et gai) correspond à la première écoute du concerto. Le deuxième mouvement, *adagio* (mouvement lent) est simulé par un épisode d'une longue déambulation à Paris. Le personnage principal, ayant appris que le concerto sera joué à Paris, se lance à la recherche d'un costume et de chaussures pour pouvoir y assister. Enfin, dans le dernier mouvement, *rondo allegro*, c'est la reprise de la situation initiale, par le biais de la répétition des mêmes événements du début du roman ainsi que par le renvoi à la couverture du livre. Dans cette perspective, l'architecture musicale du roman peut être divisée en trois séquences. Le premier chapitre forme la première séquence et se prolonge de la page 9 à la page 24. Le deuxième chapitre correspond à la deuxième séquence et se prolonge de la page 27 à la page 84. Et enfin, la troisième et dernière séquence se compose des chapitres 3 et 4 qui se prolongent de la page 85 à la page 112.

La première séquence débute avec la première écoute par le personnage principal qui raconte comment il a fini par posséder trois versions du concerto. En mouvement, il se déplace dans plusieurs endroits à Paris: le quartier latin, l'Avenue d'Italie, la rue Tolbiac, le boulevard Saint-Michel... Ce mouvement lui procure un plaisir, avec la découverte d'autres versions de *K.622*, qui atteint son apogée à la fin de la séquence quand il apprend que la pièce sera jouée à Paris.

En revanche, la deuxième séquence simulant le mouvement *adagio* interrompt la poursuite avec une longue digression qui présente la recherche du costume. Ce chapitre, formé de plus d'une cinquantaine de pages, est le plus long du roman composé entièrement de 122 pages. Cette très longue séquence présente une opposition avec la première séquence pour plusieurs raisons. La beauté du concerto et l'intensité de l'émotion ressentie offrent au personnage une forme de transcendance qui s'oppose à la médiocrité et à la matérialité de la recherche du costume. De plus, le mouvement du personnage, allant d'un magasin à l'autre, est répétitif et monotone. Il se déplace également par métro, moyen de transport souterrain qui suggère un isolement et suscite chez le personnage un sentiment de tristesse. L'impression mélancolique que provoque cette séquence pourrait correspondre au mouvement musical *adagio*.

Le troisième chapitre ouvre la dernière séquence et on retrouve une prolifération d'émotions suscitées par la musique comme dans la première séquence. Ce troisième chapitre est une longue mélophras³ où le personnage

³ La mélophrasie est un terme forgé de l'exphrasie qui sert à désigner la description de la

essaye de décrire les trois mouvements du concerto. Dans le quatrième chapitre, il s'agit d'une dernière écoute chez un personnage qui représente une femme aveugle qu'il rencontre au concert. Un parallélisme s'établit entre la situation du personnage principal lors de la première écoute:

J'étais dans le noir, ma seule clarté venait de la musique et du cadran vert qui me faisait face, j'écoutais en le regardant fixement, intensément je le fixais pour mieux entendre, sources lumineuses et sonores se confondaient, la lumineuse était sonore et la sonore lumineuse (ivi, 622).

Et la cécité du personnage aveugle à qui seul l'ouïe compte: «Parlez-moi! dit-elle, que je sache où vous êtes! Répondez-moi quand je vous parle!» (ivi, 114). Cet écho entre le début et la fin se prolonge jusqu'à la clausule du roman qui renvoie explicitement à la couverture dans un mouvement circulaire: «Voilà, c'est tout. C'est peu, je sais, mais j'ai beau fermé les yeux, je ne vois plus rien, c'est tout blanc, sans doute la couverture, et le chiffre apparaît en bleu: K.622» (ivi, 122).

Cette circularité qui cherche à restituer les trois mouvements du concerto est soulignée également par une référence au dynamisme cyclique de la vie. D'une part, au début du roman, la présence de la musique inspire une mort sereine: «disons que je sombrais ou étais tenté de sombrer dans quelque chose qui ressemble à la mort sereine, bien que la découverte de cette nouvelle beauté m'ait donné une soudaine raison d'espérer une mort sereine» (ivi, 10). D'autre part, à la fin du roman, après l'écoute du concerto, le narrateur/personnage se sent comme un nouveau-né: «On se sent meilleur [...] disons rendu à ce qui serait notre meilleure bonté [...] l'impression de renaître, de tout recommencer, le cœur vide, le corps léger, les poumons libres de respirer» (ivi, 104).

2. *Le méloforme à partir d'un genre musical*

a. Un Soir au club

La musique permet d'édifier l'architecture du roman intitulé *Un Soir au club* à travers l'opposition continue entre le jazz qui connote la liberté et l'improvisation et la stabilité du quotidien qui caractérise la vie actuelle du personnage principal. Le roman se développe exposant cette tension qui apparaît lorsque Simon Nardis ingénieur et ex-pianiste célèbre se trouve, après une quinzaine d'années, confronté au jazz. Debbie Parker, chanteuse dans le club de jazz, le réintroduit dans l'univers musical.

musique dans un récit.

La structure de base, sur laquelle le roman repose, présente un parallèle entre la déchéance de l'univers de l'ingénieur et l'épanouissement de l'imaginaire du jazz. Gailly commence à structurer l'univers du personnage, marqué par cette duplicité, depuis l'incipit et continue à mettre en relief ce contraste au fur et à mesure que le roman se développe. Le premier chapitre commence ainsi: «Le piano était pour lui ce que la peinture était pour Ingres. Il cessa de jouer comme Ingres aurait pu cesser de peindre [...] Ce fut dommage dans le cas de Simon Nardis» (Gailly 2004, 11).

S'ensuit un affrontement continu entre les deux mondes de Simon Nardis: le passé du jazziste et le présent de l'ingénieur. Tout au long du roman, le personnage est en lutte contre le temps. Les chapitres sont structurés par des rappels constants du passage du temps. Simon, pris par le jazz joué au club, rate plusieurs fois son train:

-C'est l'heure, ça, 21 h 15, dit-il. Oui, dit l'ingénieur, à peu près. Et il est loin, votre club? Un quart d'heure, dit l'ingénieur. Simon calcula; Le temps d'y aller, se dit-il, il sera 21h 30. On y reste une heure et on s'en va (ivi, 26).

-Le club au sous-sol est ouvert, dit l'ingénieur. Les musiciens n'arrivent qu'à 22 heures. Qu'est-ce qu'on fait. Simon consulta sa montre. Il était 21 h 40. Puis demanda: Combien de temps d'ici à la gare? 10 minutes, dit l'ingénieur (ivi, 30-31).

-Il relut le papier. Se demanda si Debbie était là. [...] et comme l'explorateur qui progresse carte en main il aperçut la première digue. Il était 11h 20. Elle est loin, pensa-t-il. [...]. Il rangea le papier de Debbie. Rencontra celui des horaires. De nouveau le consulta. 13h 21, relut-il (ivi, 98).

Cette obsession du temps, présente dans tout le roman, a pour fonction essentielle de résister au jazz qui se caractérise essentiellement par la liberté du tempo. Elle révèle également la peur de perdre les repères et la volonté de Nardis de maintenir sa vie régulière. Ce rappel à 'l'ordre' s'ajoute aux facteurs qui à la fois déchirent le personnage principal et accentuent l'écart entre la rigidité de la vie de l'ingénieur et la liberté du jazziste.

Il est à noter que cette temporalité contraignante est absente du huitième et du neuvième chapitre. Dans cette séquence, il s'agit d'une présence intensive de musique de jazz. Debbie chante et Simon l'accompagne au piano: au programme: *Les feuilles mortes, Moonlight In Vermont, What Are You Doing The Rest Of Your Life?, Lover Man, The Man I Love, My Funny Valentine, That's All*. De plus, Gailly entame ces deux chapitres en précisant que Simon est soûl: chapitre 8: «Il est soûl, pensa Debbie» (ivi, 69), chapitre 9: «Il était soûl» (ivi, 79). Le jazz se lie, de ce fait, à l'alcool et à la perte de la notion du temps.

En outre, la présence du jazz est connotée par la mer qui constitue l'arrière-fond spatial du roman. Symbole de liberté et de rébellion, tout comme le jazz⁴,

⁴ La musique jazz est liée à la notion de la rébellion à cause de sa naissance comme instrument pacifique utilisé par les Noirs contre l'esclavage. La liberté est également en rapport avec la grande

elle joue un rôle important dans le développement du récit souligné par le narrateur: «La présence de la mer n'est pas indifférente. Elle joua son rôle dans cette affaire» (ivi, 12). La présence de la mer confirme la structuration du roman en deux parties. Au début du chapitre 14 qui vient au milieu du roman composé de 23 chapitre, on lit: «La mer remontait» (ivi, 117). Et le même chapitre se termine aussi en évoquant la mer: «La mer monte, dit Simon, elle sera bientôt là» (ivi, 122). Avec sa montée apparaît un point culminant, une transformation qui aura lieu dans les chapitres qui suivent et qui permettra le véritable retour du personnage au jazz: le départ de la femme de Nardis, Suzanne, pour chercher son mari et sa mort dans un accident.

Le roman se construit ainsi à partir d'éléments faisant résistance au jazz formant un monde qui décline avec la progression du roman. L'accès au jazz se développe graduellement pour suivre le parcours du personnage: de la monotonie de sa vie d'ingénieur à la liberté de la vie de musicien. La fin du roman témoigne de la victoire de l'univers 'libre' du jazz, détachant le dernier lien avec la vie régulière incarnée par Suzanne. D'ailleurs, la mort de cette dernière, en route cherchant à sauver son mari, termine le roman.

b. Lily et Braine

La structure de *Lily et Braine* se base également sur une confrontation mais entre la musique et le silence. Dans ce roman, deux univers se construisent et se détruisent respectivement. Le premier est l'univers de Braine à son retour de la guerre qui est marqué par le silence et l'absurdité. Ancien musicien de jazz, il est accueilli par sa femme qui essaye de l'aider à surmonter l'épreuve qu'il a vécue et à se rétablir. Sa rencontre hasardeuse avec Rose Braxton, une Américaine qui possède un club de jazz, fait resurgir son passé de musicien. Son univers musical commence à se reconstruire grâce à la musique de jazz qui le ravive. Le second est l'univers conjugal qui se développe quand Lily, au retour de son mari, devient enceinte; c'est une nouvelle vie qui s'annonce. Après la réintroduction de la musique dans sa vie, elle perd la raison et se tue. La nature du jazz modèle la structure romanesque dans la mesure où son apparition provoque une destruction du rythme de la vie du couple.

Le contact de Braine avec le bugle constitue le pivot qui permet la structuration du roman en deux parties en opposition: la première présente le passage de Braine du silence, synonyme de mort pour lui, à la musique et la seconde présente le passage de Lily du silence, synonyme de paix pour elle, à la musique qui conduit à la mort. Le premier épisode se prolonge du début du

flexibilité de ses règles surtout en comparaison avec la musique classique.

roman jusqu'au quatrième chapitre et le deuxième commence au cinquième chapitre presque au milieu du roman.

Dans le premier épisode, l'état de stagnation dans laquelle se trouve Braine est lié à l'absence de musique que Gailly illustre par un monde silencieux:

Lily se rendit compte alors seulement que Braine n'avait pas prononcé un seul mot depuis sa descente du train [...] J'espère au moins, que les médecins m'ont dit la vérité quand ils m'ont dit que tu avais recommencé à parler. C'était la vérité ? Oui ou non. Il semblerait que Braine ait répondu oui. Sa voix était floue, trouble, faussée, un peu cassée, les cordes vocales sans doute endommagées, d'avoir trop gueulé peut-être, quand ça tombait de tous les côtés (Gailly 2010, 19).

Ce silence commence à se dissiper graduellement. Au chapitre quatre, à la fin du premier épisode, des sonorités annoncent l'avènement de la musique. Ce chapitre révèle les premières sonorités qui accompagnent l'arrivée de Rose Braxton chez Lily et Braine cherchant une aide pour réparer sa voiture: «Une main tenant la poignée tirait sur le cordon. La clochette s'agitait. Le marteau la frappait et des tintements aigus en résultaient au-dessus du portillon en bois des îles» (ivi, 62). Le deuxième son est produit par son coup de klaxon qui appelle Braine afin de lui proposer de jouer de la musique dans sa boîte de nuit: «Il remontait dans sa cabine [...] Un coup de klaxon le fit se retourner. Deux tons: sol-si. La blonde à la portière lui faisait signe de venir voir près d'elle, voir ou entendre, le signe n'était pas précis» (ivi, 71). Gailly termine le quatrième chapitre annonçant la traversée vers l'univers du jazz: «Le jazz, si, dit-il, c'est toujours risqué de se donner en entier, vous changez de la langue, vous pensez et vous parlez jazz, bientôt vous n'êtes plus que ça, vous n'êtes plus dans ce monde» (ivi, 84).

Ce passage annonce le début du «roman-jazz» qui s'éclot avec la phrase «vous changez de langue» et la naissance d'un nouvel univers marqué par les transformations caractéristiques de cette musique. Le passage au jazz conduit à la restructuration du récit. Parallèlement à l'épanouissement de la vie de Braine, la vie de Lily se dégrade, et le quatrième chapitre introduit l'évolution de son état:

C'est vrai, dit Lily, ne m'en veuillez pas, il m'arrive d'être confuse, ils appellent ça de la confusion mentale, des crises dues à l'émotion, mais je disais ça pour le cas où je parviendrais à le joindre dans sa dépanneuse, et qui sait, peut-être même en train de passer devant votre voiture? (ivi, 67)

On assiste ensuite à la détérioration de l'état de Lily et au développement de sa «confusion mentale». Ses délires deviennent mortels:

Et bien mon ami, dit Lily, je viens de tuer deux femmes que tu connais. C'est ça, [...], avec quoi tu as fait ça? Avec la grosse pelle, dit Lily, tu peux vérifier, elle est dans le coffre de la voiture, pleine de sang. Braine eut beau avec insistance vérifier les yeux de Lily, il n'y perçut aucune nuance de plaisanterie. Il sauta hors du lit (ivi, 176).

Le moment charnière a lieu avec le premier contact qui se produit entre Braine et le bugle. Ce moment survient au cinquième chapitre et ouvre le deuxième épisode:

Braine traînant dans la maison se demandait où pouvait bien se trouver son bugle. Il fouillait partout, cherchant n'importe où et très vite se rendit compte qu'il faisait tout pour tarder sa découverte [...] Il s'empara d'une chaise solide et, la portant à bout de bras, monta dans la chambre où se trouvait la grande armoire [...] son bugle ne pouvait pas être ailleurs. Il tâtonna plus à droite dans cette couche de poussière assez écœurante, et sa main rencontra la mallette (ivi, 94-95).

Depuis ce point de transition se produit un éclatement de sons. Braine accepte l'offre de Rose Braxton et le roman devient semé de références musicales: Rollins, Mingus, Parker etc. Le renouement de Braine avec le jazz provoque, ce qu'il a prédit, «la catastrophe» (ivi, 83) et «le drame» (*ibid.*) de la fin: Lily se suicide. Dans le dernier chapitre, Gailly condense l'effet de contraste en relatant d'une part la fin du monde de Lily, sa mort, et d'autre part le début d'un nouveau monde musical de Braine avec l'inauguration du club.

c. Dernier amour

Dans *Dernier amour*, la particularité de l'architecture musicale tient à ce que Gailly utilise et la musique classique et le jazz afin de créer une logique narrative. Cette double structure impose une valorisation des deux genres au profit du jazz. Le roman s'ouvre sur l'échec du quatuor de Paul Cédrat, le personnage principal, joué pour la première fois. Ce dernier, à la suite du concert, se retire dans sa maison au bord de la mer afin de mourir seul à cause d'une maladie jugée mortelle par les médecins. L'incipit du roman dépeint une introduction professionnelle et prestigieuse du concert joué en direct. Une présentatrice à la radio annonce: «La salle vient de s'éteindre. La scène est éclairée. On va pouvoir commencer» (Gailly 2013, 11).

Cependant, cette ouverture mettant en relief la musique ne tarde pas à se transformer en une scène honteuse: le public réagit négativement à la pièce de Paul, très contemporaine et difficile à comprendre. Ce dernier se retire fatigué, à la fin du chapitre, pour dormir à l'hôtel: «Il baissa les yeux, rentra la tête, respira profondément, se disant: Je n'en peux plus. Je n'ai plus de forces. Je rentre à l'hôtel. Je vais dormir un peu» (ivi, 22).

En effet, le roman vacille entre deux thématiques. La première est celle de la mort et de la volonté de s'échapper à l'échec lié à la musique classique, et la deuxième est celle de la construction d'un monde parallèle qu'offre l'accès au jazz. Gailly manie la musique afin de construire ces deux mondes à travers une alternance de références à la musique classique et au jazz.

A l'échelle du roman, une division en deux épisodes se propose. Le premier s'étend du premier chapitre au sixième chapitre et le second va du sixième au dernier chapitre. En effet, cette division est à lier à la structure du quatuor de Cédric comprenant «six mouvements» (ivi, 15), tous des adagios très lents: une élégie, une sérénade, un intermezzo, un nocturne, une marche funèbre et un épilogue. Cette musique qui évoque la mort et l'abandon correspondra à l'état du personnage principal qui sombre dans une dépression dans le premier épisode avant de se débarrasser de ce ton pathétique et de passer au deuxième épisode où, avec la résurgence du jazz, il gagne l'envie de vivre.

Le développement de l'histoire est conditionné par l'utilisation des références musicales qui indiquent le passage du personnage d'un stade à un autre. Le premier élément répulsif est la pièce de Cédric. A plusieurs reprises, il affirme ne pas trouver de beauté dans sa propre musique. Après l'écoute de Haydn, au concert où sa pièce allait être jouée, il admet que sa musique est vide et qu'elle ne le touche pas comme celle de Haydn: «Paul est très ému. D'une émotion que jamais ne lui offre sa propre musique» (ivi, 14).

Ensuite, deux références à la musique classique soulignent la volonté, plutôt implicite, de Cédric d'échapper à son monde. La première est la «fugue finale» celle qui termine le quatuor de Haydn, première pièce jouée au concert. Et la deuxième est évoquée après l'échec de la pièce de Paul; Ernest, l'altiste propose de faire jouer au public *La Grande Fugue* de Beethoven pour prouver que celui-ci possédait également un esprit «insupportablement moderne» (p. 20). En effet, l'utilisation de la fugue apporterait ici deux connotations. En premier lieu, la nature savante de la fugue ainsi que son écriture complexe formeraient un espace répulsif pour Gailly, dans la mesure où ils présentent une antithèse du jazz. En deuxième lieu, la fugue (*fuga*) renvoie étymologiquement à la fuite, dans ce cas, vers un ailleurs, un monde parallèle.

En outre, le premier épisode contient également deux références au jazz. Paul écoute Franck Sinatra dans un taxi en route vers l'aéroport. Deux chansons font allusion à la vie de Paul qui s'éteint. *It was a very good year*, est évoquée par les paroles renvoyant à la dégradation de la vie du personnage. La fin triste de la chanson évoque la mort de ce-dernier, son absence:

La première racontait la vie d'un homme. L'année de mes quinze ans, disait-il, fut une très bonne année. L'année de mes trente ans, disait-il, fut une très bonne année. Et puis. Couplet après couplet. C'était de moins en moins gai. Ou de plus en plus triste (ivi, 38).

La deuxième chanson s'intitule «*Fly me to the moon*». L'évocation de cette chanson rejoint la connotation symbolique de la fugue: la fuite. Une remarque du chauffeur renvoie au titre:

En échange du sac Paul donna son billet de cent francs [...] Et bon voyage. Vous allez sur la Lune? Non, dit Paul. Pourquoi dites-vous ça? Le taxi: Vous n'entendez pas Sinatra? Frank, la plus belle voix du monde, avait enchaîné avec un succès plutôt bien enlevé: *Fly Me to the Moon* (ivi, 39-40).

Enfin, la rupture effective des deux mondes se produit avec l'apparition du personnage de Debbie qui introduit la musique jazz dans la vie du personnage principal. Pour la première fois, on assiste à son 'éveil'. Cette prise de conscience se produit physiquement ainsi que psychologiquement: Paul regagne «cette vieille envie de vivre» (ivi, 100) grâce à la présence de cette femme. Arrivant chez lui, elle le trouve endormi et décide de le réveiller avec une chanson jouée au piano: «Elle le réveilla en douceur avec une mélodie [...] Il s'agit de *Bye Bye Blackbird*. Elle commença par une jolie introduction de huit mesures puis joua la mélodie en même temps qu'elle chantait» (ivi, 96). Comme un talisman, le jazz devrait chasser l'esprit de la mort. Le titre de la chanson annonce le départ du *Blackbird*, oiseau noir, corbeau ou merle, symbole de malédiction, liée à la mort et aux ténèbres dans la mythologie⁵.

La présence de la musique dans *Dernier Amour* structure le roman en deux grandes parties: la musique classique dans la première partie et le jazz dans la seconde. La valeur de la musique classique est néfaste; elle est liée à la mort et à la mélancolie. En revanche, dans la deuxième partie, la présence du jazz est bénéfique. Elle est accompagnée de signes d'espoir. Cette division dépend essentiellement de l'emploi de références que l'auteur utilise suivant deux techniques. La première est l'insistance sur le désir du personnage de s'enfuir (La *fugue* de Haydn, *Fly me to the moon* de Sinatra) et la deuxième est l'accentuation de l'effet de contraste entre la musique classique et le jazz (la pièce de Paul vs le jazz joué par Deborah).

En guise de conclusion, l'analyse de la forme musicale de l'œuvre de Gailly révèle des structures profondes régies par la musique, sa présence ou son absence, sa valeur bénéfique ou mortifère. La musique dans les romans est toujours à l'origine de la métamorphose de la structure. Son pouvoir semble illimité.

L'étude du méloforme qui résulte de l'inspiration d'une forme musicale avance une possibilité du récit d'adopter un procédé musical à travers des altérations littéraires afin de reproduire l'effet de l'écoute de cette musique mais également servir le but narratif du récit. Cette façon de s'inspirer d'une forme musicale pour créer, à titre d'exemple, un effet de contrepoint dans *L'Air* ou pour mimer les mouvements du concerto dans *K.622*, permet de dire qu'il y a eu une 'production d'une forme musicale' où la musique devient partie intégrante de l'architecture romanesque.

Dans la deuxième forme de relation entre musique et architecture romanesque, la transposition de la forme du jazz engendre des récits de nature particulière. La particularité de l'influence de la musique jazz est qu'elle est elle-même une musique 'narrative' qui, en raison de l'histoire qui lui est associée, connote des idées et des valeurs. Allier donc un récit au genre de jazz transforme sa nature. Il devient un 'roman-jazz' parce que cette forme implique une certaine vision

⁵ A titre d'exemple, dans l'opéra de Wagner, *Le Crépuscule des Dieux*, Brünnhilde confie aux corbeaux sacrés la mission de porter au souverain des dieux le message de sa fin.

du monde. Ce rapport se concrétise dans les trois romans étudiés à travers le contraste entre le jazz et le présent dans *Un Soir au club* et le jazz et le silence dans *Lily et Braine*. Ce contraste permet la structuration du récit ou sa 'déstructuration' puisqu'il s'agit, au niveau de l'histoire, de l'effacement de ce qui entrave l'éclosion de l'imaginaire jazz (la mort de Suzanne dans *Un Soir au club* et la mort de Lily dans *Lily et Braine*).

Désigner un roman de «roman-jazz» serait à lier à la transformation de sa thématique dans un mouvement littéraire vers la musique confirmant ce que Seité remarque: «ce n'est pas le jazz qui a eu besoin de la littérature [...] mais, tout au contraire, c'est la littérature qui s'est appuyée sur le jazz» (Seité 2010, 201). La présence de ce genre musical rend le récit représentatif d'une «doctrine»⁶ de jazz. Le méloforme devient doublement illustré; par la thématique et par une structuration qui exprime la présence du genre musical au niveau du récit.

Sans contredire ce qu'affirme Françoise Escal lorsqu'elle écrit: «Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale (Escal 1990, 103)», j'ai tenté, dans cet article, de découvrir les possibilités et les limites de la transposition de la forme musicale dans les récits de Gailly où la musique joue un rôle de premier ordre.

Références bibliographiques

Arroyas, Frédérique, 2001. *La lecture musico-littéraire: à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

«Bibliothèque numérique - Philharmonie de Paris - Pôle ressources - L'Art de la fugue de Johann Sebastian Bach». s. d., URL: <http://digital.philharmoniedeparis.fr/0752980-l-art-de-la-fugue-de-johann-sebastian-bach.aspx> consulté le 12 octobre 2018.

Escal, Françoise, 1990. *Contrepoints: musique et littérature*. Paris, Méridiens Klincksieck.

Gailly, Christian, 1989. *K.622*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-, 1991. *L'air*, Paris, Les Éditions de Minuit.

⁶ Le jazz devient doctrine dans la mesure où il subit une recontextualisation à travers l'Histoire. Ludovic Tournès décrit une forme de cette recontextualisation: «Ce n'est probablement pas un hasard si, en 1962, une enquête réalisée par *Le Monde* effectue un rapprochement entre la situation des Noirs américains et celle de la jeunesse française, dont le poids démographique devient de plus en plus important, mais dont la place et les aspirations spécifiques restent largement ignorées dans une société française encore largement imprégnée des valeurs du XIX^e siècle: *Il est une signification du jazz à laquelle la jeunesse est particulièrement sensible: l'inadaptation, souvent conséquence de ce que les marxistes appellent l'aliénation. [...] Le jazz exprime la révolte du peuple noir «aliéné» par l'oppression des Blancs. La jeunesse, dans la mesure où elle se sent opprimée, retrouve des sentiments analogues. Son aliénation prend plutôt la forme d'une inadaptation causée par le divorce entre ses aspirations naturelles et les réalités modernes.* *Le Monde*, 13 juin 1962» (Tournès 2001).

- , 2004. *Un soir au club*, Paris, Les Éditions de Minuit.–
- , 2010. *Lily et Braine*, Paris, Les Éditions de Minuit, DL 2010.
- , 2013. *Dernier amour*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Lebrun, Jean-Claude (entretien réalisé par), 2002, «Littérature. Propos d'*Un soir au club*, de Christian Gailly. Reprendre les éternelles histoires le dernier roman de Christian Gailly confirme la portée considérable de l'œuvre entreprise depuis 1987», dans *L'Humanité*, URL: <https://www.humanite.fr/node/258339> 25 6 2018, consulté le 1 juin 2017.
- Picard, Timothée, 2011. «Musique et indicible dans l'imaginaire européen: Proposition de synthèse» dans HAL, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00636531> consulté le 10 mai 2017.
- Séité, Yannick, 2010. *Le jazz, à la lettre: la littérature et le jazz*, Paris, Presses universitaires de France.
- Sounac, Frédéric, 2014. *Modèle musical et composition romanesque: genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Thiers, Bettina, 2012. «Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature», *La vie des idées*, URL: <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html> consulté le 16 juin 2016.
- Tournès, Ludovic, 2001. «La réinterprétation du jazz: un phénomène de contreaméricanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960)», *Revue française d'études américaines*, Hors-série 5, 72-83, URL: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5-page-72.htm> consulté le 11 février 2017.
- Universalis, Encyclopædia. s. d. «CONTREPOINT». Encyclopædia Universalis. Consulté le 19 novembre 2018a, URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>.
- , s. d. «FUGUE». Encyclopædia Universalis. Consulté le 12 octobre 2018b, URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>.
- Vieira, Cécilia / Rio Novo, Isabel, 2011. *Inter Média, Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan.

