

JADWIGA BODZIŃSKA

Université de Gdańsk

Comment parler des livres que l'on n'a pas lus, mais que l'on a entendus ? Le cas de Christian Gailly

Parler de livres qu'on n'a pas lus me semble être une entreprise risquée. Non que le travail de Pierre Bayard soit peu convaincant ou pas bien fondé – au contraire : la logique de son raisonnement et les avantages qui en résultent pour les lecteurs, notamment « la capacité intérieure d'évasion et l'appel à l'imagination »¹ invitent à poursuivre ce chemin et y trouver une source d'inspiration, mais simplement, il m'en manque du courage. Bayard écrit :

Accepter de communiquer ainsi son expérience, ne va pas sans un certain courage, et il n'est pas étonnant que si peu des textes vantent les mérites de la non-lecture. C'est que celle-ci se heurte à toute une série de contraintes intériorisées qui interdisent de prendre de front la question, comme je tenterai de le faire ici².

Question donc : ce courage, résulte-t-il d'une personnalité intrépide, d'une formation spécifique, ou peut-être, paradoxalement, dépend-il du nombre des livres lus ? En tout cas, je suis, il est fort possible que temporairement, la preuve de chair et de sang de cette « série de contraintes intériorisées » et ma communication s'articulera un peu en dehors de la pensée exposée dans l'ouvrage *Comment parler des livres que l'on a pas lus ?*. En effet j'aimerais élargir la notion de non-lecture qui, comme le souligne Bayard, n'est pas claire³ et y ajouter la nuance de l'opposition entre la lecture traditionnelle et inaccoutumée, celle qui n'est souvent pas reconnue comme une lecture scientifique. Il s'agit d'une « lecture » qui voit dans un livre analysé non seulement une œuvre littéraire, mais aussi une œuvre picturale, musicale ou théâtrale. L'étude interdisciplinaire des arts n'a pas longtemps trouvé sa place dans le système des disciplines reconnues, et ce n'est qu'à partir des années 70

¹ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007, p. 161.

² Ibidem, p. 14.

³ Cf. ibidem, p. 15.

que la comparaison de la littérature avec d'autres arts a conquis le statut d'une branche de la littérature comparée⁴. Pourtant certains scientifiques attaquent le domaine et l'accusent non seulement du désordre méthodologique et de la confusion terminologique, mais aussi de la sensibilité romantique⁵ des chercheurs et de la subjectivité qui régit leurs recherches. Il s'agit donc d'une lecture qui ne prête pas attention à l'agencement de l'intrigue romanesque, à la psychologie des personnages, même pas à l'aspect formel du texte lu. Une lecture qui y entend de la musique. Une lecture qui est l'écoute, par exemple, du jazz.

Quand en 2004, lors de ma participation au jury du *Prix Goncourt – le choix polonais*, j'ai eu l'occasion de lire *Dernier amour* – un roman de Christian Gailly, auteur qui jusqu'alors m'était inconnu –, j'en étais véritablement séduite. Serait-ce à cause de l'originalité stylistique qui m'a d'un coup semblé attirante ? La lecture de l'œuvre entière de l'écrivain n'a fait que confirmer ces premières impressions : les intrigues romanesques, simples, mais parfaitement agencées, n'y constituent qu'un prétexte pour une expérimentation formelle, dont le ressort se trouve clairement exposé dans le contenu narratif. Il s'agit évidemment de la musique. La filiation musicale de ces romans constitue, en effet, le trait qui les distingue des autres créations des écrivains liés aux Éditions de Minuit. Et pourtant cette œuvre n'a pas encore suscité de grand intérêt de la part des critiques littéraires. Ceux qui s'en sont occupé, sont effectivement très peu nombreux : citant le livre d'Elisa Bricco et Christine Jérusalem, les deux interviews réalisées par Pascale Bouhenic et Sergio Villiani et les articles de Monique Gerwers, Edmund Smyth, Isabelle Dangy et Warren Motte, j'en énumère tous. Quelle est la cause d'une telle négligence de la part des critiques ? L'œuvre de Gailly est-elle méconnue, est-elle sous-estimée, ou peut-être la « lecture musicale » est difficile à exprimer, à théoriser, à décrire ? En effet, comment parler de livres que l'on n'a pas lus, mais que l'on a entendus ?

L'adaptation de la perspective musico-littéraire repose avant tout sur le choix du lecteur qui dispose dans ce domaine d'une grande liberté. Elle repose sur sa sensibilité au mot et à la phrase. La phrase qui chez Gailly est « une phrase sensible au moindre bruit, à la moindre secousse, à la pulsation mélodique. Évocations de couacs et de faux accords chez des personnages en quête d'harmonie, ses romans sont des variations sur des rythmes »⁶. Comment en parler, alors ?

Ce n'est pas simplement le décor du modern jazz qui est caractéristique des romans de Gailly, mais plutôt une tentative de concevoir une écriture qui est elle-même stylistiquement et formellement dérivée des rythmes, des cadences aussi bien que des

⁴ Selon I. Piette, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique*, Namour, Presses Universitaires de Namour, 1987, p. 5.

⁵ À ce sujet voir M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [dans :] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej: pogranicza i korespondencje sztuk*, 1980, vol. 56, p. 65–86.

⁶ « Christian Gailly – Nuage Rouge », *Le Monde*, le 31 mars 2000, Bpi-doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).

tonalités et des harmonies du modern jazz. En termes stylistiques, on a affaire à des romans composés des phrases courtes et du vocabulaire simple et répétitif⁷.

Effectivement, le vocabulaire exploité par Gailly est simple : l'auteur préfère les mots faciles et courts aux expressions grandiloquentes, les onomatopées aux descriptions minutieuses des impressions sonores, le non-dit à toute expression superflue. Il puise aussi dans tous les registres de la langue : les juxtapose, les mélange et joue avec. Par conséquent, il réussit à créer dans sa narration un effet d'oralité, renforcé encore par l'apparition des vulgarismes. Le jazz en constitue-t-il une référence en tant qu'une musique, par naissance, de basses couches sociales⁸ ? C'est au moins ce qu'en penserait Yannic Séitié qui nous informe : « La présence du jazz comme référent dans un texte littéraire ne fait sens le plus souvent que sur le terrain sociologique – culturel »⁹. Le vocabulaire gaillien, à part la confusion des registres, subit encore d'autres modifications qui non seulement musicalisent les récits, mais aussi en font des manifestations littéraires à ne pas imiter. Ainsi, d'un côté les textes abondent en onomatopées, figures de style par excellence musicales¹⁰ à l'aide desquelles on nous fournit les descriptions des impressions des héros : sur le monde, sur leurs sentiments et sur la musique :

Le soir où Cécile et Loretta se sont connus, la rythmique tournait très bien. (...) Yacada, yacada, cada, cada, yacada, yacada¹¹.

De l'autre côté, Christian Gailly se sert de tout un éventail des astuces littéraires qui lui permettent d'alléger son style, de le rendre plus naturel, ça veut dire : le rapprocher d'un flux de pensée, pour, enfin, forcer les limites du langage et en jouer selon son gré. Dès lors il crée des néologismes¹² dont la nature est explicitement exposée et expliquée dans le métalangage que les narrateurs de ses romans osent employer à plusieurs reprises :

Elle ne le dit pas vraiment. Elle la regarde et elle lui sourit, sourire de la jeune fille. Ahanchée. Non. Enhanchée. Non plus. Décidément ce mot n'existe pas. Appuyée de la hanche à la caisse. Avec une grâce. Oui, bon, laisse tomber¹³.

Dans le fragment cité, l'invention du néologisme anticipe l'observation que le mot nécessaire dans une situation pareille n'existe pas, la langue constitue donc un

⁷ E. Smyth, « Christian Gailly and the jazz novel », *Nottingham French Studies*, 2004, vol. 43, n° 1, p. 117–125. « However, it is not merely the modern jazz decor which is distinctive of Gailly's novels, but rather the attempt to evolve a writing which is itself stylistically and formally derived from rhythms, cadences as well as tonalities and harmonies of free style jazz. [...] In stylistic terms we are presented with novels composed of short sentences, and a repetitive, simple vocabulary ».

⁸ Cf. J.-L. Collier, *L'aventure du Jazz*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 3–4.

⁹ Y. Séitié, « Ce que jazz pense de la littérature », *Europe*, n° 820–821, 1997, p. 19.

¹⁰ Cf. G. Rimondi, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

¹¹ Ch. Gailly, *Be-Bop*, Minuit, Paris, 1995, p. 40.

¹² D'ailleurs l'emploi des néologismes constitue pour Giorgio Rimondi un des traits caractéristiques de l'écriture, comme il l'appelle, syncopée (cf. G. Rimondi, op. cit., p. 113).

¹³ Ch. Gailly, *Les Fleurs*, Paris, Minuit, 1993, p. 21.

instrument inexact et inefficace pour s'exprimer et pour se situer par rapport à la réalité. La présence des expressions monosyllabiques comme : « Non », « Oui », « Bon » le souligne encore, car disposant d'un nombre minime des traits linguistiques, ces mots possèdent une grande valeur expressive. Deuxièmement, ces néologismes permettent au narrateur d'utiliser le procédé d'autocorrection. Cette tactique stylistique laisse parfois s'insérer dans les récits les phases censés être supprimées lors de la correction finale du texte. Ces extraits visent peut-être la mise à nu du travail même de l'écrivain à l'intérieur des récits¹⁴. En voici l'exemple :

Une fermeture ça fonctionne très bien à condition de la faire fonctionner dans de bonnes conditions, ça fait deux fois le mot condition et deux fois le verbe fonctionner, à revoir. Nouvel essai réussi. Non. Nouvel essai, virgule, réussi¹⁵.

Le procédé d'autocorrection est fréquemment exploité dans les récits gailliens. L'exemple très net en est la description, dans le roman *Dring*, de la vingt-cinquième des *Variations Goldberg* que le héros fait et, mécontent de son résultat, refait tout de suite après. Cette pratique d'un côté souligne l'aspect du langage parlé qui, contrairement à l'écriture, se réalise dans l'instant même de l'acte de la parole, de l'autre côté se réfère au flux de la conscience et à l'écriture automatique. Par conséquent, ce procédé peut faire référence à la musique jazz¹⁶ : l'explosion de l'instant¹⁷, la liberté infinie d'expression¹⁸ et les possibilités illimitées de se corriger, de reprendre et de modifier les mêmes thèmes, constituent les principes fondamentaux de cette esthétique musicale. L'impression est encore renforcée par les interjections, parfois en anglais, qui font penser à un numéro du soliste lors d'une *jam session* :

Le général a le regard perdu dans le lointain, mais alors un lointain, l'air de penser à l'au-delà des planètes, se disant et après?, est il possible qu'il y ait rien?, laisse tomber, non alors comme ça le vide ne prendrait jamais fin?, **one more**, alors comme ça le vide ne se termine nulle part?, on peut foncer, foncer, droit devant, sans jamais rien rencontrer que le vide ?¹⁹

C'est non seulement la double reprise de la question portant sur le vide, mais aussi la répétition des mots (les mots « lointain » et « rien » apparaissant deux fois de suite, le mot « vide » : trois fois) qui attire ici notre attention. Ce procédé est d'ailleurs un des plus fréquents chez Gailly : dans les premières pages du *Dring* on trouve cinq

¹⁴ Cf. F. Schoots, *Écriture minimaliste*, [dans :] *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 139.

¹⁵ Ch. Gailly, *Les Fleurs*, p. 23.

¹⁶ Cf. G. Rimondi, op. cit., p. 117.

¹⁷ Cf. D. Levailant, « Trois motifs pour le jazz », *La Revue d'esthétique*, n° 19, 1991, p. 10.

¹⁸ Cf. P. Gumplowicz, « Qu'est-ce qu'une identité musicale? L'exemple du free jazz », *La Revue d'esthétique*, n° 19, 1991, p. 153.

¹⁹ Ch. Gailly, *Be-Bop*, p. 20, nous soulignons.

fois l'expression « songe Asker » ou « Asker songe »²⁰ et tout au long d'*Un soir au club* on repère quatre-vingt dix fois les mots « dit-il »²¹. Les exemples de ce genre sont à multiplier. Gailly dans ses récits répète non seulement les mots, mais aussi les structures syntaxiques, les phrases et même les situations. Il s'agit tout d'abord de reproduire l'effet d'improvisation et de variation sur un thème ou un motif : technique propre à la musique, identifiée souvent au jazz, qui est relativement facile à imiter dans la matière de la langue. Edmund Smyth en écrit : « Gailly joue avec les possibilités d'une libre association, il lie ainsi l'improvisation : une technique de jazz, avec la technique narrative du flux de conscience »²². Ainsi, les fragments entiers ne sont parfois que des variations sur un thème, ou parlant en termes littéraires : ne constituent que des jeux des mots, sans exercer vraiment une fonction informative. En voici un exemple :

Ils sont deux, un grand et un petit, le petit n'est pas vraiment petit, c'est le grand qui est très grand, le petit est même assez grand, mais moins grand que l'autre, l'autre est vraiment très grand, le plus petit a beau être grand, il est plus petit que l'autre, le plus grand, oui, l'autre, le plus petit, est grand mais moins grand que le plus grand, c'est ça, le plus petit est moins grand, pas plus petit, de même on ne pourrait pas dire que le plus grand est moins petit que le plus petit, il est trop grand, le plus grand, le plus petit aussi, tout ce qu'on peut dire c'est que le plus petit est moins grand, je l'ai d'ailleurs déjà dit, dès le début, j'ignore pourquoi j'insiste, ce sentiment d'avoir mal dit, mal vu, de pouvoir le dire autrement, pas mieux, plus clairement, j'aurais dû dire deux grands, dont un est moins grand que l'autre, oh oui, nettement, non, pas tellement, si, quand même, donc deux grands dont un très grand, sans dire lequel²³.

Le fragment cité fait preuve non seulement de l'autocorrection, mais aussi peut être traité comme l'improvisation ou la variation sur un thème (« deux grands dont un très grand ») ou sur deux motifs, ça veut dire sur deux adjectifs : « grand » et « petit ». Christian Gailly lui-même confirme que sa démarche narrative est une sorte d'improvisation continue, qui, en partant d'une idée ou d'un mot, consiste à jouer de motifs qui se suivent et se superposent, dans un tempo qui par les retards et les avances et par une certaine respiration (due à l'organisation de la ponctuation très réfléchie), fait référence à sa pratique musicale²⁴. Gailly traite les mots de la même façon : il exploite largement leur potentialité de produire des sons, et sa recherche des assonances et des allitérations constitue, paraît-il, une de ses préoccupations majeures. Les exemples suivants en font preuve :

²⁰ Cf. M. Bernstein, « Christian Gailly nous mène en bateau », *Libération*, le 26 mars 1992, Bpi-doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).

²¹ Cf. C. Pivot, « Gailly, les onze coups de minuit », *Lire*, février 2002, consultable sur : [http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=39720/idTC=15/idR=200/idG=\[23.11.2007\]](http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=39720/idTC=15/idR=200/idG=[23.11.2007]).

²² E. Smyth, op. cit., p. 120. « Gailly is playing with the possibilities of free association, thus linking the jazz technique of improvisation with the narrative technique of stream of consciousness ».

²³ Ch. Gailly, *Dring*, Paris, Minuit, 1992, p. 124.

²⁴ Cf. S. Villiani, « Conversation avec un Raisonneur : le romancier Christian Gailly », *LittéRéalité*, 1996, vol. VIII, n° 1, p. 81-82.

Le silence local est total. Totalement local. Localement total²⁵.

[...] il se réveille très tôt le matin pour jouer, il joue très tôt le matin, parce que le matin très tôt il joue bien, il joue très bien très tôt le matin²⁶.

Paul repense aux croisades, aux croisés, aux croissant²⁷.

Toujours cet et puis. Cet épuisant et puis²⁸.

Pas lui. Si. Il est là. Le voilà. On le voit²⁹.

La fonction informative de l'énonciation fait défaut dans les fragments cités, la désignation des mots ne constitue pas une référence obligatoire. En effet les jeux stylistiques que Gailly mène dans ses récits ne servent qu'à créer des effets musicaux. Une fois la fonction référentielle des mots suspendue, ils deviennent avant tout les sons qu'on peut juxtaposer, associer, dissocier afin de reproduire l'effet désiré : l'effet du jazz transposé en mots.

Les conventions littéraires de la représentation de la musique n'existent pas car, par sa nature même, elle reste ineffable et ne peut pas se traduire dans la matière linguistique. Or, Christian Gailly utilise beaucoup de procédés narratifs qui laissent transparaître les rythmes et les mélodies de jazz à travers le texte écrit. Il témoigne, lors d'une interview, d'utiliser dans son écriture les techniques qu'il avait apprises en tant que saxophoniste de jazz :

L'écriture permet de travailler beaucoup plus longtemps, mais c'est ce que je voulais atteindre avec écriture musicale. Quand j'ai commencé à travailler je me suis rendu compte très vite que c'est la composition qui m'intéressait, donc tout ça, c'est transféré, s'est déplacé, sur la littérature finalement. C'est ce que je n'avais pas fait avec la musique que je fais maintenant avec les romans³⁰.

L'auteur excelle dans son art de reproduction de l'ambiance musicale singulière et des rythmes propres au jazz, mais c'est un art – je m'en suis rendue compte pendant mon étude – qu'on ne réussit pas à décrire, à écrire se servant des outils de l'analyse littéraire, car c'est toujours la musique qu'on perd. Il est donc impossible de parler des livres que l'on n'a pas lus, mais que l'on a entendus, à moins qu'on ne le fasse dans un rythme syncopé.

²⁵ Ch. Gailly, *Dring*, p. 12.

²⁶ Idem, *Be-Bop*, p. 127.

²⁷ Ibidem, p. 127.

²⁸ Idem, *L'incident*, Paris, Minuit, 1996, p. 22.

²⁹ Idem, *Dernier amour*, Paris, Minuit, 2004, p. 46.

³⁰ Ch. Gailly, interview de Pascale Bouhenic, *Atelier d'écriture de Christian Gailly*, Paris, réalisé par le Département du développement culturel du Centre Pompidou, consultable dans la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou, 1998.