

Samuel MAGOTT

**LE PIANO DANS LA LITTERATURE
CONTEMPORAINE :**

**ENJEUX D'UNE POETIQUE
ROMANESQUE**

DANS : *AU PIANO* DE JEAN ECHENOZ

PIANISTES D'ANTHONY BURGESS

NOVECENTO : PIANISTE
D'ALESSANDRO BARICCO.

Mémoire de Master 1 sous la
Direction de
Madame LOCATELLI

Université Aix-Marseille 1 « de Provence »
U.F.R. L.A.C.S., Littérature générale et comparée
Juillet 2013

**Je remercie ma directrice de mémoire :
Mme LOCATELLI.**

Sommaire

INTRODUCTION.....	5
A) L'évocation musicale dans la littérature.....	10
a) les différentes manières d'évoquer la musique : possibilités et limites.....	10
a.a) littérature dans la musique, musique dans la littérature.....	11
a.b) le territoire de l'évocation musicale.....	16
a.c) les écrivains et le piano au XIXème siècle.....	20
b) le piano, le pianiste : histoire et place littéraire de l'instrument, la question du personnage « soliste » dans les œuvres cinématographiques.....	24
b.a) histoire de l'instrument.....	24
b.b) le personnage du pianiste : la retranscription cinématographique.....	27
b.c) le piano : images littéraires.....	30
c) la littérature contemporaine : un univers transgenre, comment évoquer la musique au XXe siècle ?.....	32
c.a) la littérature contemporaine : un problème de genre.....	33
c.b) l'abandon progressif de la description musicale et la diffusion discographique.....	37
c.c) la paralittérature musicale.....	41
B) Différences et analogies entre les trois ouvrages du corpus principal.....	45
a) les différents traitements poétiques : du roman à l'autofiction en passant par le théâtre.....	45
a.a) La fiction romanesque de Jean Echenoz.....	46
a.b) L'autofiction d'Anthony Burgess.....	48
a.c) Alessandro Barico et le « monologue de formation musicale ».....	52
b) Confrontation des différentes dynamiques poétiques.....	53
b.a) la poétique romanesque : une manière de « composer » une œuvre littéraire.....	54
b.b) Echenoz, Burgess, Barico et le piano : écrivains-musiciens ?.....	55
b.c) Les différences majeures de traitement poétique.....	60

c) la place de la musique comme arrière-plan d'un univers romanesque.....	66
c.a) une approche fondamentalement contemporaine : la place primordiale du récit et des personnages.....	66
c.b) L'évocation musicale au service de la création d'univers romanesques hétérogènes.....	69
c.c) le personnage du pianiste chez ces trois écrivains : un homme seul confronté à la mort.....	70
C) Analyse d'extraits choisis illustrant le choix descriptif de passages musicaux.....	78
a) l'approche « silencieuse » d' <i>Au piano</i> : états d'âmes d'un interprète.....	78
a.a) l'absence de musique dans <i>Au piano</i>	78
a.b) l'évocation musicale comme moteur de l'action.....	80
a.c) Le rapport du personnage à l'instrument.....	83
b) Se raconter autrement : <i>Pianistes</i> de Burgess.....	84
b.a) une pédagogie autodidacte : la « leçon » de piano du père.....	84
b.b) sexualité et musique : un parallèle constant.....	88
b.c) l'insertion hétérosémiotique : simple événement graphique ?.....	91
c) L'approche orale dans <i>Novenceto</i> : <i>Pianiste</i>	93
c.a) une écriture rythmique.....	93
c.b) une écriture sonore et théâtrale.....	96
c.c) une tripartition de l'évocation musicale : la légende du pianiste sur l'océan.....	98
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	104

INTRODUCTION

Ce mémoire se propose d'interroger les rapports existant entre la musique et la littérature, plus précisément l'évocation musicale au sein de trois œuvres littéraires du XXe siècle, ayant comme thématique centrale le piano et le personnage du pianiste. En effet, ces trois œuvres, d'auteurs et de langues différents, traitent chacune à leur manière de cette question intrinsèque aux problématiques musico-littéraire à savoir, est-il possible d'évoquer la musique sous une forme littéraire, et de quelle manière ?

Nous avons choisi de restreindre le domaine d'étude musico-littéraire à celui de la littérature évoquant le piano au sein de trois ouvrages aux genres différents : le monologue

théâtral, l'autofiction et la fiction romanesque, afin de mettre à jour la pluralité et la transgénéricité qui caractérisent les interactions entre musique et littérature au XXe siècle. La perspective comparatiste qui caractérise le champ d'étude de la littérature comparée¹, se chargera d'analyser, de confronter et de comparer les dynamiques littéraires et musicales, à travers la poétique romanesque élaborée par les auteurs de notre corpus principal.

Choisir le XXe siècle et le piano ne constitue pas un choix anodin, bien au contraire. Cela va nous permettre d'interroger la place, non seulement de la littérature, mais également de la musique en nous demandant en quoi les évolutions qui caractérisent le XXe siècle ont profondément perturbés le rapport des écrivains à cette discipline. Y-a-t-il encore un sens à vouloir « parler » de la musique de nos jours ?

Concernant le piano, l'instrument, apparu au XVIIIe siècle, fut une source d'inspiration inépuisable pour les auteurs romantiques. Présent dans la société, le piano est investi d'un rôle et d'une fonction sociale. La richesse et la diversité de son utilisation en font tour-à-tour l'instrument confident, le moyen d'expression des virtuoses, l'outil idéal de transcription de la musique symphonique, l'accompagnateur de la voix ou bien un simple objet de décor dans les salons. L'imaginaire littéraire s'est donc emparé rapidement de cet instrument aux potentialités si nombreuses, destiné à être maîtrisé par un interprète « soliste ». Les images utilisées ont été aussi variées que les fonctions d'utilisation du piano : interprète virtuose, amoureux, fou, créateur ou génie, compositeur, mauvais pianiste... Balzac, Daudet, Zola ou Maupassant y ont fait souvent référence à travers leurs œuvres.

Le XXe siècle, a été pour la musique un territoire d'expérimentation sonore, la place et les fonctions du piano ont évolués et se sont transformées. Sa présence et son impact dans la

¹ Claude Pichois et André Claude Michel Rousseau définissent ainsi la littérature générale et comparée : « la littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche des liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance ou bien les faits et les textes littéraires entre eux pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues et à plusieurs cultures ». (Claude Pichois et André Claude-Michel Rousseau, *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin, 1967, p. 18).

société se sont réduits au fil du temps, la démocratisation et l'accès à la musique ont contribué à désacraliser l'aura « magique » des interprètes de l'instrument, et l'accès à une discographie a marqué une rupture franche entre le début du siècle et le monde actuel.

Le rapport d'un écrivain contemporain à la musique ne va donc plus être le même que celui d'un auteur du XIXe siècle, son regard et sa perception sur le fait musical s'est considérablement modifié. Les expériences d'interdisciplinarité produites au cours du XXe siècle ont montré le potentiel de porosité entre les deux systèmes sémiotiques, mais également leurs limites. L'écrivain peut alors envisager la difficulté, voire l'impossibilité de traduire par des mots, ce qui est par essence abstrait et immatériel et centrer ses descriptions davantage sur le personnage et l'univers romanesque l'entourant, plutôt que sur le fait musical en lui-même. Nous tenterons de cerner ces différents enjeux à travers l'étude d'un corpus principal consacré au piano et au personnage du pianiste.

Cette intervention du *musical* dans le *littéraire* sera donc étudiée à l'intérieur du corpus suivant : le roman *Au piano*² de Jean Echenoz, l'autofiction *Pianistes*³ d'Anthony Burgess, intitulée originalement en anglais : *The Piano Players*, et le monologue *Novecento : Pianiste*⁴ d'Alessandro Baricco. Même si ces trois œuvres n'ont pas été écrites exactement au même moment, elles témoignent néanmoins de ce regard contemporain de nos écrivains sur la musique : *Pianistes* a été publié en 1986, Anthony Burgess est mort quelques années plus tard en 1993, *Novecento : pianiste* a été publié en 1997, quand à *Au piano*, il est paru en 2003. Echenoz et Baricco sont toujours vivants et continuent à écrire et à publier leurs ouvrages. Ces trois auteurs, d'origines et de cultures différentes, sont animés par la même passion musicale et littéraire : Anthony Burgess était compositeur parallèlement à son métier d'écrivain, Alessandro Baricco, musicologue et critique musical quant à Jean Echenoz, il a

² Jean ECHENOZ, *Au piano*, Paris, les éditions de Minuit, 2003.

³ Anthony BURGESS, *Pianistes*, Paris, Editions Grasset et Fasquelles, traduit de l'anglais par J.P Carasso, 1989.

⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste : un monologue*, Paris, Gallimard, traduction et postface de Françoise Brun, 1997.

déclaré dans de nombreux entretiens à quel point le jazz et la musique classique tenaient une place importante dans son écriture. Les procédés d'écriture et les thématiques qu'ils vont utiliser pour « musicaliser » leurs œuvres vont se révéler fondamentalement hétérogènes et inscrire ces dernières dans le courant du « post-modernisme » dont nous tenterons de définir les limites et les contours au cours de notre analyse.

Pour tenter de cerner au mieux notre sujet, nous avons décidé de diviser notre étude en trois grandes parties, de partir d'un point de vue général puis de nous recentrer sur les ouvrages de notre corpus. Ainsi, dans une première grande partie, nous traiterons de « l'évocation musicale » dans la littérature. Pour cela nous traiterons des différents liens existant entre la musique et l'écriture puis des rapports entretenus par les écrivains du XIX^e siècle avec la musique et le piano. Nous tenterons enfin de définir le statut particulier de la littérature contemporaine en dressant des parallèles avec la représentation cinématographique de l'instrument et en nous intéressant au statut de la paralittérature, industrie représentative du caractère hétérogène de la littérature contemporaine.

La partie centrale sera consacrée aux différences et aux analogies présentes à l'intérieur de notre corpus principal. Nous ferons une étude cas par cas des différents genres dans lesquels s'inscrivent nos trois ouvrages. Puis nous nous pencherons sur la poétique romanesque utilisée par les auteurs en les confrontant. Enfin nous nous interrogerons sur le statut de l'évocation musicale au sein de ces trois œuvres.

La dernière partie sera quant à elle, consacrée à l'analyse d'extraits « musicaux » issus des trois ouvrages, représentatifs du caractère de l'œuvre et des intentions de l'auteur.

A) L'évocation musicale dans la littérature.

a) les différentes manières d'évoquer la musique : possibilités et limites.

Les rapports entre l'écriture et la musique sont particulièrement complexes et invitent à s'arrêter quelques instants sur les analogies et les différences qui existent entre ces deux systèmes sémiotiques. La principale rivalité qui les oppose est la distinction du signifiant et du signifié : « le langage verbal transmet un sens, il est transitif, instrumental, écrit F. Escal. Au contraire, la musique « mot à mot », « phrase à phrase » ne dit rien. Elle n'a pas de face signifiée. »⁵ Ainsi se pose la question du sens. Le signifiant « chaise » renvoie à l'objet concret, matériel dont nous pouvons nous faire immédiatement une représentation mentale, la note « do » semble, d'un premier abord ne renvoyer à rien de concret. Cela reviendrait à signifier que la musique se place dans une abstraction totale, immatérielle. Mais est-elle néanmoins vide de sens ? Liées les unes aux autres, intégrées au système tonal, les notes ne deviennent-elles pas à leur tour des « phrases » musicales permettant de transmettre une émotion comme le suggère F. Sabatier dans *Miroirs de la musique* : « Certes, la musique est un langage sans plan articulé du signifié. Pourtant, elle n'est pas vide de sens, de contenu émotionnel⁶ », à contrario, Béatrice Didier suggère qu'« il n'y a pas de phrase qui puisse être

⁵ F. Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Payot, 1979, p. 10.

⁶ F. Sabatier, *Miroirs de la musique, XIXe-XXe siècles*, Fayard, 1995, t. II, p. 524.

l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même ; il n'y a pas de traduction ». Aurait-on alors affaire à un acte de communication supérieure, un alphabet qui viendrait combler les lacunes et les défaillances du langage ? Si l'on en croit Jankélévitch dans *La musique et l'ineffable* : « Où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut que chanter. ». Ces différentes réflexions sur la musique et le langage nous permettent en tout les cas d'affirmer que ces deux systèmes sémiotiques possèdent à la fois des rivalités mais également des connivences, et qu'ils méritent pour cela d'être confrontés.

Ce chapitre va s'intéresser tout d'abord aux rapports qu'entretiennent ces deux systèmes sémiotiques entre eux, quelle place la littérature occupe-t-elle dans la musique et en quoi la musique peut-elle s'inviter dans la littérature ? Cette dernière question sera l'objet de notre première partie et nous permettra de nous pencher sur le phénomène de l'évocation musicale dans les œuvres littéraires : comment et de quelle manière un écrivain parvient-il à « musicaliser un texte » ? Nous nous recentrerons enfin sur le sujet principal de notre étude, à savoir la place du piano dans la littérature contemporaine, en évoquant la manière dont ce dernier est représenté dans les œuvres du XIXe siècle.

a.a) littérature dans la musique, musique dans la littérature.

L'un des multiples modes de relation entre littérature et musique est, bien évidemment, la présence d'un texte littéraire dans une œuvre musicale. Selon Jean-Louis Backès :

« Il existe plusieurs possibilités. La plus importante, la mieux représentée, consiste en un texte chanté, avec ou sans accompagnement instrumental. On pense à de nombreuses variantes, qu'il n'est pas nécessaire d'énumérer exhaustivement : l'opéra, le lied, l'oratorio, la cantate. La musique religieuse appartient presque tout entière à cette catégorie⁷ ».

Sauf exceptions confirmatrices, c'est le texte qui dit le sens, la musique ne veut, au plus, que le confirmer et l'illustrer. L'une de ces exceptions serait sans doute la pratique wagnérienne du leitmotiv⁸, qui permet éventuellement à la partition de livrer un message parallèle à celui du poème : si au cours d'une phrase chantée par Tristan apparaît à l'orchestre le motif du Désir, cette apparition superpose aux signifiés du texte chanté un autre signifié aussi déterminé ; mais c'est que le motif a été précédemment investi de ce sens selon une convention sémiotique somme toute plus proche du linguistique que du musical.

Le deuxième mode de relation est une collaboration de la musique et de la littérature, comme le souligne Jean-Louis Backès : « on peut songer aux transcriptions pour instruments d'œuvres qui, initialement, comportaient des paroles. Liszt jouait au piano des lieder de Schubert, des passages d'opéras de Wagner⁹ ».

Ce deuxième mode, moins fréquent que le premier, est de l'ordre de la référence *in absentia*. Il consiste en ce qu'une œuvre musicale, par son titre, renvoie à un texte littéraire déterminé, dont elle se constitue par là même quelque chose comme la paraphrase ou le commentaire, et qu'elle adopte, toujours par là même, comme argument, voire comme « programme ». C'est le cas de certains poèmes symphoniques de Liszt, dont le premier en date, *Ce que l'on entend sur la montagne* (1848), « d'après » un poème de Victor Hugo ; ou

⁷ Jean Louis Backès, *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 13.

⁸ Le leitmotiv est un thème qui associé par convention à une idée ou à un personnage, permet à la musique par la manière dont il est employé et éventuellement varié, non seulement d'évoquer la présence de cette idée ou de ce personnage, mais encore d'en suggérer les transformations ou de révéler les pensées secrètes des acteurs, voire de servir de base, à la manière d'un thème de symphonie, à l'architecture d'une scène musicale.

⁹ Ibid. p. 13.

encore *Tasso*, *Lamento e Triompho* (Byron), *Mazeppa* (Hugo), *Les Préludes* (Austran), *Idéaux* (Schiller) et *Hamlet* (Shakespeare). Ce type se retrouve au moins chez Franck (*Les Eolides* d'après Leconte de Lisle, *Les Djinns* d'après Hugo) et chez Strauss : *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Don Quichotte*, et, d'une manière plus diffuse puisque les textes ainsi « illustrés » sont sans doute multiples, *Don Juan*. L'initiateur du genre, si c'en est un, pourrait être Berlioz avec *Harold en Italie*, « symphonie pour orchestre et alto principal » d'après le *Childe Harold* de Byron (1834). Mais, on trouve une relation du même ordre dans des œuvres pour piano comme les trois *Sonnets de Pétrarque* de la *Deuxième année de pèlerinage* de Liszt, et, munie d'un titre qui veut sans doute suggérer une inspiration plus lointaine, la « Fantasia quasi sonata » *Après une lecture de Dante*, du même recueil.

Ce répertoire semblera typiquement « romantique », mais Debussy, avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou Ravel, avec *Gaspard de la Nuit* et *Ma mère l'Oye*, indiquent la capacité du genre à transcender les limites historiques de son terrain d'origine. Les évocations de *Ma mère l'Oye* sont un peu plus libres, les trois pièces de *Gaspard de la Nuit* se réfèrent de façon précise à trois poèmes d'Aloysius Bertrand : *Ondine*, *le Gibet*, *Scarbo*.

Ce deuxième mode, va glisser vers un troisième où le mode de présence du texte n'est plus ni la présence effective, ni la référence allusive, mais tout bonnement l'absence pour cause d'inexistence. Les œuvres musicales auxquelles nous allons faire référence, et qui sont très nombreuses, ne possèdent aucun rapport avec aucun texte littéraire. Pourtant deux raisons majeures justifient leur présence et leur place dans cette étude. La première est que ces œuvres comportent un énoncé verbal qui, comme tous les énoncés verbaux peut être qualifié de « littéraire » : c'est leur titre. En littérature, tout comme en musique, un titre peut être rhématique, c'est-à-dire qu'il désigne l'œuvre elle-même, par tel trait générique (*Odes*, *Sonnets*, *Journal* pour la littérature - *Sonate*, *Symphonie*, *Concerto* pour la musique), ou bien thématique. Un titre rhématique ne comportant aucune connotation littéraire, il n'est en pas de

même pour un titre thématique, c'est que souligne Gérard Genette dans un article tiré de *Musique et littérature* :

« Un titre rhématique, par définition, ne peut guère comporter de connotations littéraires ; un titre thématique, disons au hasard *Rêverie*, ou *La Cathédrale engloutie*, en comporte inévitablement une, du seul fait qu'il désigne un « contenu » (un signifié), par exemple psychologique ou pittoresque, par un moyen verbal qui fonctionne en lui-même comme un (bref) texte littéraire. Je dirais donc que *Rêverie* ou *La Cathédrale engloutie* comporte un texte littéraire, qui est son titre thématique¹⁰ ».

La seconde raison d'évoquer ce type d'œuvre est que la présence du titre thématique n'est plus de l'ordre de l'allusion, mais de la suggestion. Imposer un titre thématique suggère qu'il pourrait exister un texte littéraire, même si dans les faits ce n'est pas le cas « si l'on m'apprenait demain que les *Scènes d'enfants* ou les *Préludes* de Debussy illustrent autant de poèmes réels, je n'aurais aucune raison de m'en étonner. »¹¹. Un exemple illustre de ce type d'œuvre suggérant leur appartenance à une œuvre littéraire virtuelle, serait les *Scènes de la forêt* ou *Scènes d'enfants* de Robert Schumann. Construites sous la forme d'un cycle de lieder, elles sont caractérisées par des pièces qui possèdent chacune un titre thématique spécifique (*Des pays mystérieux, le poète parle*), mais ne sont pas rattachées à une œuvre littéraire particulière. Dans la continuité de Schumann, on peut également citer Ravel (*Miroirs, Jeux d'eau*) et en poussant le procédé à l'extrême on aboutit aux titres sarcastiques et provoquant d'Eric Satie (*Embryons desséchés, Morceaux en forme de poire, Véritables préludes flasques pour un chien*). Cette catégorie démontre ainsi que :

« La musique ne cherche plus ici à soutenir et entourer un texte présent, ni même à illustrer un texte absent, elle cherche, dirait-on, à *se faire texte* elle-même, comme pour honorer son titre (même si dans bien des cas celui-ci ne lui est venu qu'après coup), à se

¹⁰ Gérard Genette, *Musique et littérature* in *Revue des Sciences Humaines*, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 115.

¹¹ Ibid. p. 115.

*faire langage et poème, comme si le modèle littéraire s'était entièrement emparé de son imaginaire*¹² ».

La dernière catégorie de ces relations entre musique et littérature, et celle sur laquelle notre étude va se centrer, la présence de la musique dans les textes littéraires. Pour Jean-Louis Backès :

« Une troisième catégorie comprend des œuvres littéraires qui mettent en scène musiciens, auditeurs, réels ou fictifs, qui décrivent des concerts et autres manifestations de la vie musicale, qui évoquent des œuvres ou les inventent. La transition se fait aisément de ces romans ou chapitres de romans à des essais, à des poèmes. Tout est possible, depuis le sonnet de Baudelaire *La musique me prend comme une mer*, jusqu'à la *Vie de Rossini* de Stendhal¹³ ».

Nous voyons ainsi à quel point le champ d'horizon et d'investigation est large et regroupe différentes acceptions, la musique a plusieurs modes de présence dans la littérature.

Notre étude va s'attacher à restreindre l'approche de ces modes de présence de deux manières : en choisissant tout d'abord l'instrument, le piano, sa présence et son rôle dans le corpus des œuvres choisies, puis le choix des œuvres : fictives et appartenant au genre romanesque. Nous verrons ainsi, comment un auteur contemporain, qui décide de créer un univers fictif tournant autour du piano, se sert de la syntaxe et des mots, pour évoquer ce qui ne relève que de l'abstraction pure : la musique. Le corpus principal sur lequel nous allons nous appuyer pour notre étude est le suivant : *Au piano* de Jean Echenoz, *Pianistes* d'Anthony Burgess et *Novecento : pianiste* d'Alessandro Baricco.

a.b) le territoire de l'évocation musicale.

¹² Ibid. P. 118.

¹³ Jean-Louis BACKES, *Musique et littérature*, op. cit. p. 14

Après nous être penché sur les différentes relations existant entre la musique et la littérature et avoir retenu le troisième mode de relation entre ces deux disciplines, à savoir la présence de la musique dans un texte littéraire, nous allons tenter de définir les moyens qu'un écrivain peut mettre en œuvre afin de tenter de répondre à cette question délicate : peut-on montrer la musique et réussir à la faire « apparaître » au beau milieu d'un roman ?

Nous écartons d'emblée les discours théoriques ou généraux sur la musique, les discours de spécialistes ou de critiques musicaux pour nous centrer uniquement sur le sujet de cette étude : l'évocation musicale au sein du domaine romanesque. Par évocation musicale, nous n'entendons pas « description » d'un passage musical au sein d'une œuvre romanesque, la notion se veut plus précise et tente de définir précisément les différentes manières de « musicaliser » un roman.

Ceci étant dit, nous pouvons avancer qu'il existe trois principales inclinations dans le processus de « musicalisation » du roman : « logogène », « mélogène » et « méloforme ». Ces notions très précises, nous les empruntons au travail de Frédéric Sounac qu'il définit de cette manière dans sa thèse intitulée *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique* :

« Nous désignerons par *logogène* le discours « positif », descriptif, philosophique, éventuellement technique, que le roman tient sur la musique [...] Nous appellerons *mélogène* l'opération [...] qui tend à la production de « musique verbale » par désémantisation. Un trope méloforme, enfin, désigne *une fiction narrative idéalement musicale*, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme, l'application à la littérature de techniques musicales engageant sa forme et sa structure¹⁴ ».

¹⁴ Frédéric SOUNAC, *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique*, Thèse de Doctorat, EHESS, 2003, p. 37.

Ces trois inclinations que relève Frédéric Sounac apparaissent comme des outils et des modèles essentiels dans l'analyse musico-littéraire. Nous allons nous pencher tout d'abord sur les deux inclinations principales : « mélogènes » et « méloformes ».

L'inclination « mélogène » engage le fond de l'œuvre littéraire, l'écrivain tente de verbaliser la musique par l'écriture en jouant sur plusieurs procédés littéraires : assonances, allitérations, répétitions, rythme syllabique ou syntaxique... Le caractère sonore et rythmique du langage est mis en relief mais n'engage pas la structure de l'œuvre. Plusieurs noms prestigieux ont fait état de cette inclination « mélogène » dans leurs romans, qu'il s'agisse d'Edouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* de Virginia Woolf dans *The Waves* ou bien encore de James Joyce dans *Ulysses*. L'analyse détaillée de certains passages de *Novecento : Pianiste* d'Alessandro Barico nous permettra de démontrer à quel point certaines parties de l'œuvre reposent sur cette inclination.

L'inclination « méloforme » engage quant à elle, la structure de l'œuvre littéraire. Il s'agit, dans l'idéal, d'appliquer à une œuvre littéraire des procédés de composition musicale : leitmotiv, fugue, variations, sonate, série dodécaphonique. Alors que l'inclination « mélogène » reposait sur le fond de l'œuvre, sur la manipulation du langage comme « instrument musical », l'inclination « méloforme » engage, comme son nom l'indique, la forme de l'œuvre, et par conséquent sa structure. Un exemple pertinent de ce type d'inclination est celui d'Aldous Huxley, qui dans *Eyeless in Gaza*, reprend les procédés de composition de la fugue et du contrepoint et les applique à la fabrication et l'ordonnance de son récit.

Concernant notre corpus principal, nous pouvons légitimement nous demander si l'inclination méloforme y est présente. Le premier indice recèle dans les titres des œuvres, ces derniers nous parlent avant tout de piano, il s'agirait dès lors de rechercher une œuvre pour

piano qui ait pu inspirer la structure et la forme de ces trois œuvres. Dans *Au piano* d'Echenoz, la « grande œuvre » qui ouvre le livre, dès le chapitre II est le concerto n°2 en fa mineur de Chopin. C'est un concerto en trois mouvements : *Maestoso*, *Larghetto* et *Allegro Vivace*. Or, le livre d'Echenoz est divisé en trois grandes parties : la première nous narre la vie terrestre de Max Delmarc, pianiste de renom alcoolique et sujet au trac, éperdument amoureux d'une femme nommée Rose qui hante ses pensées. Il meurt brutalement assassiné par des voyous à la fin de la première partie. Quel rapport avec le concerto de Chopin ? L'on pourrait y lire une sorte de contre-lecture du concerto. L'ironie mordante d'Echenoz, sa capacité à détourner les genres pour mieux les renverser pourrait nous donner à voir dans la structure d'*Au Piano* une version déformée, hybride, du concerto de Chopin. Ce premier mouvement *Maestoso*, si romantique et passionné, est en décalage avec ce personnage alcoolique, sujet au trac, assassiné brutalement et sans pitié. Par amusement et par jeu, Echenoz manipule les codes de la musique romantique pour construire une œuvre où il n'y a justement, aucun romantisme. Alors que le second mouvement du concerto, *Larghetto* est une plainte amoureuse déchirante, Max erre sans but dans un purgatoire artificiel où il passe une nuit d'amour avec Doris Day dont la description est si minimaliste que le chapitre correspond au titre : « Nuit d'amour avec Doris Day ». Quand à l'*Allegro Vivace*, dernier mouvement où sont mises en avant (en règle générale) les plus grandes prouesses techniques des pianistes virtuoses, il correspond à la dernière partie de l'œuvre où Max devient un simple pianiste de bar et perd définitivement la femme qu'il a aimée. Dernier indice de cette possible « méloformisation » d'*Au Piano*, le nombre de chapitres : 29, que l'on peut mettre en rapport avec la date de composition du concerto n°2 de Chopin, 1829.

Une analyse attentive de la structure de *Pianistes* d'Anthony Burgess permet de dégager, là aussi, une inclination « méloforme ». Dans cet ouvrage, semi-autobiographique (dont nous verrons par la suite que l'on peut le classer dans le registre de l'autofiction), le corps féminin

est mis en parallèle explicitement avec le piano. L'instrument, et non une œuvre musicale, fait office de structure à l'œuvre. La dédicace du livre semble en témoigner : « A Liana, che conosce tutta la scala cromatica dell'amore » que l'on pourrait traduire littéralement par « A Liana, qui connaît toute l'échelle chromatique de l'amour ». Il faut savoir que l'échelle chromatique représente en musique, une échelle musicale de 12 demi-tons de tailles équivalentes (ou presque), contrairement à l'échelle diatonique qui associe tons et demi-tons. Cette quasi-identité des intervalles conjoints brouille les repères et a tendance à entraîner un « flou tonal ». Ce flou, ce chaos, est une thématique constante dans cette œuvre de Burgess. Cependant, c'est la structure qui nous intéresse ici, et là encore, il est intéressant de constater que le livre comporte douze chapitres. Le parallèle avec la gamme chromatique et la dédicace au début du roman apparaît alors évident aux yeux du lecteur, excepté la pirouette de Burgess qui gratifie son livre d'un dernier chapitre « douze et demi », la première phrase de ce chapitre tente d'expliquer la présence de ce « et demi » : « parce que je suis superstitieuse ». De fait, l'on peut se demander si l'intention réelle de l'auteur n'était pas d'aller jusqu'à treize chapitres, de dépasser la gamme chromatique, le clavier du piano sur lequel jouait son père et de dépasser l'héritage de la figure paternelle. D'ailleurs, c'est à partir de ce chapitre, dont la place apparaît très étrange par rapport à la structure de l'œuvre, que l'histoire de la narratrice, Ellen, prend fin et que nous sont racontées sur un ton burlesque les aventures loufoques de son fils, Robert Henshaw, aventures qui aboutiront à la conception d'un petit-fils virtuose du piano.

Il est cependant difficile d'affirmer que les trois œuvres du corpus répondent à une structure « méloforme », bien que nous ayons pu dégager quelques éléments qui pourraient abonder dans ce sens, il est certain que ces derniers relèvent avant tout d'une lecture interprétative. Nous verrons par la suite, dans l'analyse détaillée de leur poétique, comment et de quelle manière des éléments « mélogènes » et « logogènes » les composent.

a.c) les écrivains et le piano au XIXème siècle.

Nous allons maintenant nous intéresser à la place du piano dans la littérature du XIXème siècle et à l'intérêt que cet instrument a suscité chez les nombreux écrivains de cette période en nous référant à l'ouvrage de Danièle Pistone, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*¹⁵.

Le choix de commencer cette étude par cette période va nous permettre de voir par la suite en quoi les évolutions techniques, musicales, littéraires et sociologiques du XXème siècle ont complètement chamboulé et révolutionné la place et la perception de cet instrument par nos écrivains contemporains.

Choisir le XIXème siècle comme point de commencement est aussi une volonté de mettre en évidence la rareté de cet instrument au XVIIIème siècle, le piano étant considéré comme le successeur du clavecin et non comme un instrument précurseur et révolutionnaire. En ce sens, il n'était pas attendu et souhaité dans sa technique et comme l'écrit Danièle Pistone : « Lorsque les premiers instruments de ce genre furent construits au début du XVIIIème siècle, ils ne furent accueillis avec aucun empressement par les milieux musicaux¹⁶ ». La sensibilité romantique s'étant manifestée plus tard en France explique que le besoin de ce nouvel instrument a été plus lent à se faire sentir. Ce n'est guère que dans le dernier quart du XVIIIème siècle que l'on trouve les premières traces dans l'œuvre des écrivains de notre piano familial. Entré dans notre pays vers 1760, généralisé vers 1800, popularisé en 1830, le

¹⁵ Danièle PISTONE [sous la dir. de Jacques CHAILLEY], *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, Lille : atelier de reproduction des thèses, Paris, diffusion H Champion, 1975, 594 p.

¹⁶ Danièle PISTONE, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op. cit, p. 10.

piano est avant tout une présence. Il est lié au monde matériel de l'époque. Il n'a pas les proportions discrètes de la flûte ou du violon, c'est véritablement un meuble.

Dans son ouvrage, D. Pistone met en avant le fait que ce sont les pianos à queue qui inspirent avant tout la majorité des écrivains de cette période : « En raison sans doute de leur ancienneté et de leur noble apparence, ce sont les pianos à queue qui se maintiennent le mieux à travers le siècle et apparaissent le plus fréquemment dans les œuvres littéraires de ce temps¹⁷ ».

Le meuble est ainsi plus esthétique, beaucoup plus grand et sa prédominance dans la littérature de cette époque traduit le choix inconscient des auteurs de se référer à une présence imposante et massive qui se retrouve dans différents milieux sociaux fréquentés par les écrivains, notamment les salons. Ainsi la définition que donne Flaubert au mot piano dans le *Dictionnaire des idées reçues* est la suivante : « indispensable dans un salon¹⁸ ». Ces salons appartenant généralement à des particuliers parisiens, l'habitude voulait que les amateurs de musique se regroupent autour du piano tandis que les autres pouvaient parler à leur guise assez loin de l'instrument. De nombreuses personnalités issues tant du milieu musical que littéraire pouvait ainsi se côtoyer et échanger leurs avis et opinions, que l'on pense à George Sand, Frédéric Chopin, Frantz Liszt ou Marie D'Agoult, un véritable microcosme musico-littéraire prenait vie dans ces milieux parisiens aisés. Mais les salons n'étaient pas les seuls endroits abritant des pianos, Danièle Pistone cite entre-autres : les cafés et les restaurants, les théâtres mais surtout les pensionnats où l'on déplorera même, au milieu du siècle, que « l'étude de la musique instrumentale s'y réduise souvent au seul piano¹⁹ ».

¹⁷ Ibid, p. 56.

¹⁸ Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, Ed. du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2003, p. 50

¹⁹ b. JULLIEN, *De l'étude de la musique instrumentale dans les pensions de demoiselles*, p.3 -*La Revue de l'Instruction Publique* avait déjà souligné le fait auparavant (n°18, p. 275).

Nous voyons donc bien à quel point l'instrument est porteur d'une fonction sociale qui va transparaître dans les ouvrages des grands écrivains de cette époque : « Le piano est présent chez Balzac, Musset ou George Sand presque dans la même proportion que chez Alphonse Daudet, les Goncourt, Maupassant ou Zola²⁰ ». Concernant les genres dans lequel ce dernier apparaît, ils sont assez diversifiés :

« sur l'ensemble des pièces de théâtre, romans, contes, nouvelles, essais et poèmes du XIX^{ème} siècle que nous avons lus dans le cadre de nos recherches, la moitié de ceux-ci environ présentaient des scènes relatives au piano et aux pianistes ou, tout au moins y faisaient référence : ce qui suffirait déjà à montrer l'importance de cet instrument dans la société du temps²¹ ».

Il est ainsi présent dans le théâtre, tout d'abord sous forme d'objet présent sur scène permettant au dramaturge d'avoir un point de repère facile pour la description des mouvements de ses personnages. C'est le cas dans le théâtre de Musset²², de Georges de Porto-Riche²³ et d'Edmond Rostand²⁴ où le piano est mentionné par des notations du type ; « X est assis au piano » ou « quittant le piano, il... ». Mais il peut également être mentionné à travers les dialogues, ce qui était le cas le plus fréquent. Ainsi un auteur comme Georges Feydeau multiplie à propos du piano les jeux de mots, les répliques comiques et les trouvailles originales²⁵. Parfois le piano n'est pas uniquement présent en tant qu'élément du décor et il

²⁰ Danièle PISTONE, *le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op. cit, p. 331.

²¹ Ibid, p. 331.

²² Dans *la Nuit vénitienne* (1830), *le Chandelier* (1835), *Il ne faut jurer de rien* (1836), *Un caprice* (1837), *On ne saurait penser à tout* (1849), *Bettina* (1851)

²³ Cf. *le Passé* (1897)

²⁴ Dans *l'Aiglon*.

²⁵ Par exemple dans *Amour et piano*, scène 1, in *Théâtre complet*, vol.1, p. 207 : un domestique entendant sa jeune maîtresse faire des gammes, « appelle ça l'ouragan » et fait remarquer que dans son village un vieux piano servait de garde-manger parce que là-bas les gens n'ont pas « les moyens de gâcher des pianos pour en faire des instruments de musique ».

arrive que l'on s'attarde parfois à jouer ou même commenter des œuvres pour cet instrument. C'est le cas dans le théâtre d'Alexandre Dumas ²⁶ et dans celui d'Octave Feuillet ²⁷.

Concernant son apparition dans le genre poétique, D. Pistone constate que « les rapports qui se tissent entre le piano et les ouvrages poétiques sont moins nombreux mais tout aussi dignes d'intérêt²⁸ » et relève la présence de cet instrument chez Banville, Coppée, Hugo, Laforgue, A. Lemoyne, Mallarmé, Musset, Piis, Jules Renard, Rimbaud, Sainte-Beuve, Albert Samain, Verlaine et Louis Veillot. Comme dans les autres genres littéraires de cette époque, en poésie, le piano apparaît souvent parce qu'il fait partie de l'ameublement du salon qui sert de cadre aux épanchements lyriques de l'auteur, comme le montre cet extrait d'un poème de Louis Veillot :

« Dans un fourreau de toile verte
La harpe, hélas ! dort en un coin
Maître piano, fier au loin
Jette du son à table ouverte²⁹ ».

Le piano en poésie est ainsi rarement mêlé au lyrisme ; il n'est, en particulier, qu'exceptionnellement lié à l'amour. La plupart du temps, c'est sur le ton de la satire que les poètes introduisent le piano dans leurs vers et les notations caustiques de Louis Veillot ne sont guère plus acerbes que celles de Jules Laforgue pour qui les pianos sans cesse « ritournellent », alors que Banville et Coppée ne leur accordent pas plus de valeur expressive. Concernant le genre romanesque, l'on peut s'apercevoir que :

²⁶ Outre la *Dame aux Camélias* (1852), il est des notations intéressantes sur le piano dans *Diane de Lys* (1853), *La Question d'argent* (1857), *Le Fils naturel* (1858), *Une visite de Nocés* (1871), *Denise* (1885) et *Francillon* (1887).

²⁷ *York* (1852), *La Fée* (1856), *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858), *Montjoye* (1863), *Le cas de conscience* (1867), *Dalila* (1870), *Le Sphinx* (1874) et *Chamillac* (1888) font référence également au piano.

²⁸ Danièle PISTONE, *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op.cit, p. 336.

²⁹ *La Campagne, la Musique et la Mer*, ça et là livre XV, in O.C, vol. 7, p. 377.

« Ce sont les romans, les contes et les nouvelles qui nous offrent la documentation la plus intéressante sur cet instrument et ses adeptes. Balzac, Sand, Zola, Maupassant, Alphonse Daudet, les Goncourt, Champfleury, Edmond About sont d'ailleurs de ce point de vue les auteurs les plus riches en mentions importantes³⁰ ».

Nous avons vu auparavant que le piano est, plus particulièrement au XIX^{ème} siècle, l'hôte des salons, il faut donc s'attendre à voir ceux-ci décrits dans les milieux qui les admettent. Dans ces romans et nouvelles, le piano intervient à deux moments privilégiés : dans les premiers chapitres –c'est-à-dire dans l'inventaire des lieux- et dans les pages où sont sur le point de se nouer des sentiments amoureux.

« Nous voyons donc là les deux fonctions de notre instrument qui sont les plus importantes dans la littérature et par conséquent dans la société du temps : le rôle décoratif et l'action catalysatrice dans les situations difficiles et importantes. Quant au fait qu'il soit aussi souvent présent dans les œuvres de fantaisie, il montre bien que, si le piano était un élément indispensable de la vie quotidienne des siècles passés, il était également un élément obsessionnel de l'imagination de nos écrivains³¹ ».

b) le piano, le pianiste : histoire et place littéraire de l'instrument, la question du personnage « soliste » dans les œuvres cinématographiques.

Cette partie va s'attacher à développer différents aspects rattachés au piano. Nous allons dans un premier temps dresser un historique de l'instrument. Puis nous nous intéresserons à la retranscription cinématographique, visuelle, en nous appuyant sur deux adaptations tirées d'œuvres littéraires (*Le pianiste* et *La pianiste*) avant de nous pencher sur les métaphores et les images utilisées par les écrivains lorsqu'il s'agit d'évoquer le piano dans la littérature.

b.a) histoire de l'instrument.

³⁰ Danièle PISTONE, *le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op.cit, p. 341.

³¹ Ibid, p. 342.

Dans cette partie, nous allons tout d'abord nous intéresser à l'histoire et aux évolutions du piano.

Historique.

Créé au début du XVIII^e siècle par l'italien Bartolomeo Cristofori, à Florence, sous l'appellation de piano-forte, le piano naît de l'évolution d'un instrument appelé clavicorde (XV^e siècle) et du tympanon (Moyen Âge). La découverte fondamentale de Cristofori est la résolution d'un problème mécanique intrinsèque aux pianos : les marteaux doivent frapper les cordes mais cesser d'être en contact avec elles une fois frappées afin de ne pas étouffer le son ; ils doivent, de plus, retourner à leur position initiale sans rebondir violemment, et cela rapidement pour permettre aux notes d'être répétées à une vitesse satisfaisante.

Les premiers instruments fabriqués en Europe dans la première moitié du XVIII^e siècle par le Français Jean Marius et les Saxons Christoph Gottlieb Schröter et Gottfried Silbermann n'eurent guère de succès auprès des compositeurs et musiciens, bien qu'ils étaient des copies conformes de ceux de Cristofori, à une exception près : ils possédaient l'ancêtre de la pédale forte qui permet de relever en même temps tous les étouffoirs sur l'ensemble des cordes ; quasiment tous les pianos construits par la suite reprendront cette innovation . Il fallut attendre 1770 pour qu'un disciple de Silbermann, Johann Andreas Stein, inventât la « mécanique autrichienne » : ces pianos de style « viennois » étaient fabriqués sans cadre avec seulement un barrage en bois, deux cordes par note, et des marteaux recouverts de cuir. C'est pour des instruments de ce type que sont écrits les concertos et sonates de Mozart. Cet instrument avait un son plus doux et plus clair que celui des pianos modernes, et permettait aussi de tenir les notes plus longtemps. Le gendre de Stein, Andreas Streicher, établi à Vienne, améliora les

modèles de son beau-père et les rendit plus solides et plus sonores, en partie sur les conseils de Beethoven.

Durant le siècle suivant, le piano-forte de l'époque classique va subir de très nombreux changements qui vont l'amener à sa forme actuelle de « piano moderne ». Les progrès technologiques apportés au piano-forte durent beaucoup à la firme anglaise Broadwood qui avait alors déjà une grande réputation pour le son puissant et majestueux de ses clavecins. Au fil des ans, les instruments produits par ce facteur devinrent plus grands, plus puissants, et construits de manière plus robuste. Elle fut la première à construire des piano-forte avec une tessiture de plus de 5 octaves : 5 octaves 1/5 dans les années 1790, 6 octaves en 1810 (ce qui permit à Beethoven d'employer les notes ajoutées dans ses dernières œuvres) et 7 octaves en 1820. Les facteurs viennois suivirent aussi cette tendance mais ces deux écoles se distinguent néanmoins par des mécaniques différentes : celle de Broadwood était plus robuste, celle de l'école viennoise plus sensible.

A la fin du XVIII^{ème} siècle, Sébastien Erard, facteur strasbourgeois, s'installe à Paris et fonde sa marque. Sa principale découverte date de 1822. Il s'agit du double échappement : système de ressorts qui maintient le marteau joué à proximité des touches et qui fait que sans devoir relâcher complètement la touche, on peut rejouer une seconde fois la note. Pour sa légèreté et sa fiabilité remarquable, cette invention connut un succès immédiat. Il sera en concurrence durant cette période avec le fabricant Pleyel dont la firme fut la première en France à adopter le croisement des cordes et le cadre métallique d'une seule pièce, donnant à l'instrument plus de puissance, tout en permettant l'utilisation de cordes plus longues. Pleyel fit par ailleurs construire à Paris la célèbre salle de concert portant son nom et implanta la première usine électrifiée, préfigurant les méthodes de production modernes.

Chaque compositeur a son facteur attitré. Beethoven travaille avec Erard à qui il commande un piano particulier dont chaque marteau frappe 4 cordes (et non 3) afin de produire un son plus puissant. Liszt commande ses instruments à Erard et Chopin travaille avec Pleyel. Entre 1850 et 1900, les mécaniques viennoises et anglaises sont abandonnées pour leurs défauts. Au même titre, on ne fabrique plus de pianos lyres, consoles, pyramides ou girafes, ni de pianos ronds qui sont jugés décoratifs mais insatisfaisants techniquement. En 1845 Pleyel invente le pianino, ou piano droit, qui ne cessera de se perfectionner jusqu'à nos jours.

Le XXe siècle voit la facture du piano s'uniformiser et la production s'emballer, le piano de concert moderne atteint alors sa forme actuelle. Le piano carré ou piano table, très en vogue dans les pays anglo-saxons, est abandonné au profit du piano droit. De 500000 pianos produits annuellement au début du siècle aux Etats-Unis, en Angleterre et en Allemagne, la production passe à trois millions en 1940 et à plus de six millions aujourd'hui.

b.b) le personnage du pianiste : la retranscription cinématographique.

« Le mot pianiste est utilisé à peu près deux fois plus souvent au singulier qu'au pluriel. Rien de surprenant à cela. Le pianiste est la plupart du temps un exécutant solitaire, ou tout au moins, seul de son espèce dans un ensemble. Quant à la grande famille des musiciens qu'on désigne généralement par l'expression « les pianistes » on fait naturellement moins souvent appel à elle qu'à l'individu isolé sur lequel on veut attirer l'attention dans un récit ou un dialogue³² ».

Cette citation nous fait prendre conscience de l'attitude fondamentalement solitaire du pianiste. Interprète « solitaire », il possède un statut particulier par rapport à un musicien intégré dans un orchestre. La littérature et le cinéma proposent des œuvres qui mettent en avant ce statut de personnage à part. Nous allons prendre pour exemple deux œuvres

³² Danièle PISTONE, *le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op. cit, p. 148.

radicalement différentes et opposées dans leur approche du personnage et de son traitement cinématographique. Tout d'abord, *Le pianiste*, récit autobiographique rédigé par Wladyslaw Szpilman, adapté à l'écran en 2002 par Roman Polanski, et qui obtint la palme d'or la même année. Le récit nous raconte l'histoire du pianiste juif polonais Wladyslaw Szpilman et de sa survie durant la seconde Guerre Mondiale. Prisonnier du ghetto de Varsovie, il verra toute sa famille se faire déporter. Obligé de travailler comme ouvrier, il parviendra à s'échapper du ghetto mais finira par tomber gravement malade alors que les soviétiques s'apprêtent à attaquer Varsovie. Il trouvera refuge dans un hôpital déserté, puis dans une maison en ruine peu avant la libération de la ville. Se cachant des allemands, mourant de soif et de faim, il finira par être découvert par un officier. Ce dernier lui demande quelle était son activité avant la guerre et Szpilman lui répond qu'il était pianiste. L'officier (le capitaine Wilm Hosenfeld) lui demande alors de jouer un morceau de piano et décide de laisser Szpilman en vie. Il va l'aider et le cacher jusqu'à l'arrivée des soviétiques. A la libération, Szpilman cherchera à retrouver Wilm Hosenfeld mais apprendra sa mort en captivité. Il tente alors de reprendre le cours normal de sa vie, comme avant le ghetto de Varsovie. L'une des dernières images du film fait écho à son introduction, lorsque Szpilman interprète le nocturne posthume en do dièse mineur de Frédéric Chopin sur des images d'archive de la Pologne en 1939.

Témoignage bouleversant sur la seconde guerre mondiale, le film de Polanski, unanimement salué par le public et la critique, a permis à de nombreux spectateurs de redécouvrir l'histoire de Szpilman. Histoire qui fait écho avec celle de Polanski, qui vécu le drame d'assister à la déportation de sa famille durant la guerre. La mise en scène, sobre et académique, permet de rendre compte de l'horreur et de la barbarie de cette période sans recours à aucun effet de style appuyé. Le pianiste est un être pris dans la tourmente de l'Histoire, il la subit sans pouvoir faire quoi que ce soit pour la modifier. Cependant c'est son statut de musicien qui va lui permettre de modifier sa propre histoire, du moins dans le film.

Car, dans le livre nous apprenons que l'officier nazi Wilm Hosenfeld avait déjà sauvé des juifs avant de sauver Szpilman. Le statut de « pianiste » de Szpilman n'est donc pas ce qui lui a permis d'avoir la vie sauve, car l'officier l'aurait tout de même sauvé. Or, le film de Polanski ne développe pas ce point, ce qui laisse l'impression pour le spectateur que c'est la musique qui permet au pianiste d'échapper à la mort. L'ouvrage nous révèle que Szpilman aurait eu la vie sauve, même s'il pratiquait une autre profession. La musique entendue dans le film est tirée essentiellement des œuvres du compositeur polonais Frédéric Chopin, le choix de ce compositeur n'est évidemment pas anodin dans ce contexte de la seconde Guerre Mondiale. Il représente le pendant symbolique d'une résistance face au nazisme, résistance que Szpilman ne réalise pas physiquement comme nous le démontre son attitude passive tout au long du métrage. L'homme n'est pas un guerrier, encore moins un homme d'action, il est simplement un musicien entraîné dans les tourments et les affres de l'Histoire.

Autre retranscription cinématographique, à notre sens particulièrement inspirée, *La pianiste* de Michael Haneke adapté du roman éponyme écrit par Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature en 2004. Si la solitude du pianiste dans le film de Polanski est la conséquence de la guerre, de l'Histoire qui lui prive à la fois de ses droits et de sa famille, la solitude du personnage principal de *La Pianiste* est avant tout une solitude d'ordre psychologique. La narratrice, Erika Kohut est une exigeante professeure de piano au Conservatoire de Vienne, vieille fille d'une quarantaine d'année qui habite encore avec sa mère et partage avec elle le lit maternel. D'une allure sévère et étriquée elle applique des méthodes d'enseignement froides et agressives à l'encontre de ses élèves, n'hésitant pas à faire preuve de cruauté afin de les dissuader de faire carrière dans la musique classique. Cette vie rigoriste et conservatrice masque une sexualité déviante marquée par la fréquentation secrète de sex-shops ou de peep-shows et de multiples mutilations de son corps. Lorsqu'un de ses élèves, Walter Klemmer, se

met en tête de la séduire, elle résiste sèchement à ses avances avant de poser les conditions d'une relation violente et sado-masochiste qui laisse peu de place aux sentiments.

La prison psychologique dans laquelle est enfermée Erika est la conséquence de la relation amour-haine qu'elle entretient avec sa mère. Le désir d'absolu qu'elle adresse à la musique s'oppose rigoureusement à son incapacité à vivre ses sentiments intimes autrement qu'à travers des fantasmes de voyeuse et de sadomasochisme. La musique, présente dans le film, renvoie ici à Schubert et à la tristesse et la mélancolie qui émane de ses lieder. Tout comme dans *Le pianiste*, Haneke adopte un style distancié, mais sa mise en scène se caractérise davantage par un souci de froideur « clinique ». De nombreux plans séquences sont présents dans le film et illustrent cette dénonciation de la haute culture viennoise par l'étalage des frustrations et des douleurs qu'elle secrète. Alors que dans *Le pianiste*, l'idéal et l'absolu musical permettait à Wladyslaw Szpilman d'échapper à la mort, c'est le processus inverse qui se crée dans *La pianiste*. Les névroses d'Erika sont la conséquence de son éducation cloisonnée, enfermée dans ce milieu étouffant, la musique n'agit alors pas comme un réconfort, mais comme une porte ouverte vers la dégradation et la destruction de soi.

b.c) le piano : images littéraires.

Nous allons maintenant nous attacher à étudier de plus près le vocabulaire et les images utilisés par les écrivains lorsqu'il s'agit d'évoquer la musique à travers les livres, l'enquête menée par Danièle Pistone dans son ouvrage *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900* fourni pour le piano quelques « deux cents images différentes,

parfaitement explicites³³ ». L’auteur se questionne sur la cause du foisonnement de ces images et remarque qu’elles sont premièrement le fait de « la traduction immédiate des propres images intérieures de l’écrivain³⁴ » mais qu’on peut également les attribuer à une méconnaissance des termes techniques relatifs à la musique. Elle confirme ainsi les propos tenus par Charles Bally sur le langage figuré qui « résulte de l’infirmité de l’esprit humain, des nécessités inhérentes à la communication des idées et de l’insuffisance des moyens d’expression³⁵ ». En analysant les expressions métaphoriques, Bally a constitué trois groupes d’images : les images concrètes, saisies par l’imagination, les images affectives saisies par le sentiment et les images mortes, saisies par une opération intellectuelle. Concernant les auteurs utilisant la métaphore, D. Pistone constate que ce sont les images concrètes qui sont le plus utilisées car elles « possèdent au plus haut degré la faculté d’évoquer un tableau que l’imagination individuelle complètera librement³⁶ ». Par exemple, dans *Gerfaut* de Charles de Bernard, l’auteur met sous les doigts de Mme de Bergenheim « des gammes de six octaves roulant comme la cataracte du Niagara³⁷ ». Ce raccourci d’expression permet au lecteur de saisir immédiatement l’impétuosité, la violence et la rapidité de jeu de l’interprète. Si les auteurs donnent la préférence aux images concrètes à propos du piano :

« C’est évidemment parce que les réalités qu’elles évoquent sont immédiatement perceptibles, alors que l’abstraction ne serait, elle, qu’un élément imparfait de compréhension. Ces images ont, comme nous l’avons vu, une fonction explicative et non un penchant au mystère ou à l’équivoque³⁸ ».

³³ Danièle PISTONE, *le piano dans la littérature française, des origines jusqu’en 1900*, op. cit, p. 453.

³⁴ Ibid, p. 453.

³⁵ Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, Genève, Librairie Georg et Cie, vol. 1, 1951, p. 184.

³⁶ Ibid, p. 457.

³⁷ Ch. De BERNARD, *Gerfaut*, ch. XVI, p. 226.

³⁸ Ibid, p. 457.

C'est ainsi que les auteurs utilisent à la fois, des comparaisons et des métaphores pour évoquer des images concrètes, sans que l'une de ces deux figures de styles prédomine l'une sur l'autre. En revanche, le recours à l'hyperbole et à l'exagération est une constante chez nos auteurs et l'on trouve ainsi de nombreuses comparaisons outrées tels « le déluge de notes, d'arpèges³⁹ » ou bien « l'orage de sons⁴⁰ ».

Danièle Pistone dresse plusieurs tableaux comparatifs afin de mieux éclairer les domaines où le piano agit en tant que comparant (un domaine est rattaché au piano) et ceux où il est comparé à des domaines particuliers.

En tant que comparant, l'ordre de fréquence est le suivant : les femmes, l'amour, la littérature, les animaux et enfin les objets divers.

En tant qu'objet comparé, les domaines sont les suivants : les animaux (c'est souvent l'interprète qui est comparé par son agilité ou sa puissance à un lion, un serpent, un papillon...) puis l'être humain (notamment la mâchoire qui rappelle le clavier) l'eau, l'élément liquide, (qui est une image fort utilisée dans la comparaison) est rattachée au son de l'instrument, enfin, les phénomènes atmosphériques, eux aussi rattachés au caractère sonore du piano (orage, averse, déluge de notes...).

Nous verrons par la suite de notre étude que les trois écrivains de notre corpus principal, font appel eux aussi à des images concrètes issues de ces domaines comparatifs utilisées par les auteurs du XIXe siècle. Jean Echenoz compare le clavier du piano à « un monstrueux dentier⁴¹ », Anthony Burgess se réfère à l'élément liquide pour illustrer la matière sonore dégagée par l'instrument : « [...] une note très vite après l'autre comme le bruit de l'eau qui

³⁹ Alphonse DAUDET, *L'évangéliste*, ch. III, p. 54

⁴⁰ Th. De BANVILLE, *Contes Héroïques*, XLV : La Pose, p. 328.

⁴¹ Jean ECHENOZ, *Au piano*, op. cit, p. 15.

dégouline ou le son d'une harpe⁴² » et Alessandro Baricco compare les mains de Jelly Roll Morton à des papillons : « [...] avec deux mains comme des papillons. Ultra-légères⁴³ ».

c) la littérature contemporaine : un univers transgenre, comment évoquer la musique au XXe siècle ?

Dans cette partie, nous allons nous pencher sur une problématique commune aux disciplines littéraires et musicales : l'éclatement des formes et la transgénéricité des œuvres du XXe siècle en nous appuyant sur cette citation d'Aude Locatelli :

« L'étude diachronique des rapports de la musique et de la littérature au XXe siècle a montré la tendance de la création musico-littéraire à s'orienter en direction de formes transgénériques. Aussi la perspective d'un classement par « genre » peut-elle sembler inadéquate pour tenter de cerner une modernité qui s'est surtout affirmée, comme le montre la succession des avant-gardes, par la transgression des formes établies⁴⁴ ».

c.a) la littérature contemporaine : un problème de genre.

Le XXe siècle est marqué dans la littérature et la musique par l'expérimentation de nombreuses combinaisons musico-littéraires, ce qui en fait une période particulièrement riche et féconde à analyser. C'est une période caractérisée par sa volonté de rupture avec les formes traditionnelles. Comme le souligne Jean-Louis Backès :

⁴² Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 40.

⁴³ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 46.

⁴⁴ Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, PUF, 2001, p. 61.

« Plus on s'approche de notre époque, plus il devient difficile d'écrire une histoire des formes, qu'il s'agisse des formes musicales ou des formes littéraires.....on assiste, depuis les dernières décennies du XIXe siècle, à une expérimentation qui emprunte des voies très diverses et pourrait avoir pour résultat que chaque œuvre crée sa forme, unique, inimitable⁴⁵ ».

Ces diverses expérimentations vont avoir pour conséquence une rupture de la narration pour la littérature et rupture avec le système tonal pour la musique. Cette représentation d'un siècle rebelle et avant-gardiste est la conséquence d'une évolution de nombreux courants littéraires et musicaux, dont nous allons présenter les principaux représentants, qui aboutiront à la révolution que constituera pour la littérature l'apparition du Nouveau Roman et l'expression de la « nouvelle musique » théorisée par T.W Adorno à propos des compositeurs contemporains.

Les principaux courants littéraires et musicaux du XXe siècle.

Le début du siècle voit ainsi l'apparition de deux courants importants que sont l'impressionnisme et le symbolisme et marque la rencontre entre « un auteur symboliste majeur et un compositeur que l'on a pu qualifier d'impressionniste ». Il s'agit de Mallarmé et de Debussy auquel ce dernier emprunte le titre de sa pièce orchestrale *Prélude à l'après-midi d'un faune* à un églogue de Mallarmé, poète dont l'influence sera déterminante lors de la création de l'opéra *Pelléas et Mélisande*.

Héritier du symbolisme, le mouvement, à l'origine pictural, de l'expressionnisme s'est ensuite étendu à la littérature et à la musique. L'on y retrouve des artistes à double vocation tel Schoenberg ou Kokoschka. Les caractéristiques principales de ce mouvement sont

⁴⁵ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, op. cit, p. 227.

« l'intensité de l'expression, l'exacerbation des forces vitales de l'être, la violence des couleurs⁴⁶ ». Bien qu'il n'y ait pas eu en musique de programme expressionniste, l'on peut néanmoins souligner plusieurs tentatives de collaboration entre compositeurs et écrivains appartenant à ce mouvement. Berg faisant appel à un texte de Buchner pour *Wozzeck* ou encore Schoenberg pour son *Pierrot lunaire* qui se base sur des textes d'écrivains mineurs (A.Giraud, M. Pappenheim).

Le mouvement dada, créé en février 1916 à Zurich est caractérisé par une démarche nihiliste selon les affirmations de Tristan Tzara dans son *Manifeste* de 1918. Les dadaïstes se veulent provocateurs et les prestations interdisciplinaires sont particulièrement nombreuses (récitation simultanée de poèmes en plusieurs langue sur fond de grosse caisse et de sifflet, poèmes phonétiques, parodie de l'art intégral de Wagner...). C'est l'esprit de dérision et de contestation qui est au centre de ce mouvement. C'est ainsi, qu'au niveau musical, les dadaïstes reconnurent en Eric Satie l'un des leurs. Ce dernier fit « scandale en ajoutant à l'orchestre différents ustensiles bruitistes pour sa *Parade* provocatrice composée sur un argument de J. Cocteau⁴⁷ ».

Eric Satie est le lien qui unit le mouvement dada au « Groupe des six » pour lequel il fut une sorte de père spirituel. Né durant l'entre-deux guerre, il s'agit d'un groupement de musiciens baptisé en 1920 « Groupe des six » par le critique musical H.Collet. Là encore, l'interdisciplinarité est particulièrement présente au sein du Groupe composé de : Auric, Poulenc, Milhaud, Honegger, Tailleferre et Durey. A cette amitié à six se rajoute le théoricien Jean Cocteau et Eric Satie qui affublait ses pièces de titres cocasses (*Trois morceaux en forme de poire*, *Préludes flasques pour un chien*, *Airs à faire fuir*). Les échanges avec les écrivains et musiciens sont particulièrement nombreux : « F. Poulenc fait chanter son *Bestiaire*

⁴⁶ Aude LOCATELLI, *Littérature et musique au XXe siècle*, op. cit, p.17

⁴⁷ Ibid, p.25.

composé sur des poèmes d'Apollinaire, dans l'atelier du peintre de la rue Huygens [...] Cocteau s'expose, aux railleries en accompagnant à la batterie, dans le bar *Le Gaya*⁴⁸ ». Milhaud compose un ballet intitulé *Le Bœuf sur le toit*, sur un argument de Cocteau, qui deviendra par la suite le domicile du groupe.

Le mouvement surréaliste qui succède au mouvement dada, est né au lendemain de la première Guerre Mondiale. Son chef de file est André Breton et le mouvement se voit doté d'un manifeste en 1924. Le mouvement exclu pour sa part la musique, bien que le mot « surréaliste » fut utilisé par Apollinaire en 1917 pour qualifier le sous-titre des *Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc. Aude Locatelli dresse un parallèle pertinent de ce mouvement avec un courant musical postérieur à celui-ci : « la mise en jeu de ce que les surréalistes ont appelé « hasard objectif » nous paraît pouvoir être comparé avec le concept de musique aléatoire, développé notamment par K. Stockhausen et par P. Boulez dans les années 1950⁴⁹ ».

Après 1945, différents mouvements vont se succéder, tout d'abord le sérialisme d'après guerre qui marque la rencontre musico-littéraire entre le compositeur Arnold Schoenberg et l'écrivain Thomas Mann dont l'écho romanesque de la musique de Schoenberg est présent dans l'ouvrage *Le Docteur Faustus* publié en 1947. Puis l'existentialisme, qui entretient des liens forts avec le jazz et la chanson :

« l'Existentialisme, qui eut, comme chacun sait, sa muse : J. Gréco, pour laquelle Sartre écrivit *La rue des Blancs-Manteaux*, interprétait alors sur des musiques de Kosma, des chansons écrites par J. Prévert (*Les feuilles mortes*), R. Desnos (*La fourmi*) ou R. Queneau (*Si tu t'imagines*)⁵⁰ ».

A partir des années 1950, plusieurs écrivains se regroupent autour de la figure de l'éditeur des Editions de Minuit Jérôme Lindon et forment la génération du Nouveau Roman. Ce

⁴⁸ Ibid, p.28

⁴⁹ Ibid, p. 32.

⁵⁰ Ibid, p. 39.

mouvement se caractérise par « sa suspicion à l'égard des conventions romanesques (illusion réaliste, convention du vraisemblable, linéarité et cohérence de l'intrigue, psychologie du personnage...)»⁵¹ ». Certaines œuvres comportent des références musicales par leurs titres : *Moderato cantabile*, *Passacaille* et leur mode d'écriture est caractérisé par la présence de la voix si l'on songe à certains écrivains comme Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras ou Robert Pinget. Plusieurs des nouveaux romanciers se sont intéressés au domaine de la création radiophonique qui instaure une dramaturgie spécifiquement vocale en jouant sur la voix, son intensité, son souffle et ses silences. Jean Echenoz, qui appartient au corpus principal de notre étude, est d'une certaine manière, héritier de cette tradition du Nouveau Roman.

Les dernières décennies du XXe siècle sont qualifiées par le concept de « post-modernisme », en littérature comme en musique, sans que cela soit revendiqué par les écrivains ou les musiciens. « Le dépassement de la modernité qu'il sous-entend se traduit paradoxalement par un retour en arrière, synonyme cependant d'une réappropriation créative du passé et non d'une régression stérile⁵² ». C'est donc la notion de réutilisation « lucide et ironique » du passé qui est ici en jeu pour reprendre les termes de S. Rabau. Aussi, l'esprit postmoderne « s'oppose-t-il d'une part à l'exigence de la nouveauté à tout prix qui caractérisait les avant-gardes, soupçonnées par certains d'être devenues l'« académisme d'aujourd'hui », et d'autre part à l'esprit de système, en vertu de son éclectisme, de son aspect kaléidoscopique⁵³ ». L'attitude critique est aujourd'hui divisée sur le postmodernisme, certains n'y voyant que le signe « d'un enlisement dans la réécriture devenue plus stérile encore virtuellement que l'écriture parvenue au terme de ses apories⁵⁴ », d'autres y voyant au

⁵¹ Ibid, p. 44.

⁵² Ibid, p. 55.

⁵³ Ibid, p. 56.

⁵⁴ B. RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 120.

contraire la marque d'une synthèse créative à partir du moment où s'établit avec le passé une « négociation résolument présente et non passéiste⁵⁵ ».

c.b) l'abandon progressif de la description musicale et la diffusion discographique.

« Les somptueuses *ekphrasis* que l'on pouvait lire au XIXe siècle reposaient sur une confiance dans la correspondance des arts. On peut se demander [...] si ce recul de la description musicale n'est pas une conséquence de la facilité avec laquelle les techniques modernes d'enregistrement mettent à la portée du lecteur l'audition des œuvres musicales elles-mêmes⁵⁶ ».

Cette citation de Béatrice Didier nous invite à réfléchir sur les liens existant entre les descriptions musicales littéraires et la diffusion discographique à grande échelle qui a caractérisé le XXème siècle.

Aujourd'hui, grâce à toutes les facilités accordées par le progrès technique, et singulièrement en ce qui concerne l'enregistrement et la diffusion du son, l'expérience musicale s'est élargie dans des proportions vertigineuses. Non seulement la culture occidentale a enrichi son musée de toutes les musiques du passé, mais elle a aussi accueilli des traditions étrangères à la sienne. Il n'est plus guère possible, à présent que toute la musique du monde est offerte à l'homme de culture occidentale, d'en récuser la presque totalité en vertu de quelques principes dont on a découvert qu'ils ne sont pas plus immortels qu'universels. La musique se présente sous mille visages, c'est-à-dire qu'il est de plus en plus difficile de reconnaître son visage ; Il en est de la même sorte avec la littérature et l'éclatement des formes qui caractérisent le XXIème siècle.

⁵⁵ Ibid, p. 121.

⁵⁶ Béatrice DIDIER, « Personnage et évocation musicale dans quelques romans du XXe siècle » in LANDEROUIN Yves, LOCATELLI Aude, *Musique et Roman*, Editions Le Manuscrit, 2008, p. 304.

Au cours des âges, en effet, l'idée même que l'on a pu se faire de la musique a varié en fonction du nombre de ceux à qui elle était destinée et de leurs catégories sociales, en fonction du mode de production des assemblages sonores qui la composent (ou du mode de leur reproduction), en fonction aussi d'une certaine « efficacité économique » des collectivités qui la produisent ou qui la consomment. Il semble qu'on soit parvenu à un point de l'évolution de l'art musical où s'est opérée une révolution considérable : celle qui résulte du fait que les techniques d'enregistrement et de diffusion se soient muées en techniques de création (musiques électroacoustiques) et que les moyens informatiques et numériques aient conquis aussi bien les aspects acoustiques (synthèse des sons) que les aspects de création (musique composée par ordinateur) et de diffusion. Si les conséquences esthétiques d'une telle révolution ont été immédiatement visibles, les conséquences sociologiques, moins remarquées, sont sans doute plus considérables. Les changements survenus dans les modes de consommation de la musique sont passés presque inaperçus parce qu'ils ont paru naturels, sinon progressifs. Pourtant, ces changements ont sans doute affecté la nature même de la musique. Il suffit, pour s'en convaincre, d'imaginer ce que pouvait représenter, pour un contemporain de Napoléon Ier, une œuvre musicale (par exemple la Cinquième Symphonie de Beethoven), qui lui était très difficilement accessible parce qu'il n'avait guère l'occasion de l'entendre plus d'une fois au cours de sa vie (parfois au prix d'un voyage coûteux), et ce que cette même œuvre représente pour nous, qui n'avons aucune difficulté à nous en procurer un enregistrement. Il est légitime de se poser la question de savoir si, dans la conscience de l'auditeur de 1808 et dans celle de l'auditeur que nous sommes, il s'agit encore, véritablement, de la même œuvre.

En un certain sens, on peut donc dire que les moyens de communication de masse n'ont pas seulement permis une diffusion de la musique ; en mettant un terme à son extériorité par

rapport à de très larges couches sociales, ils l'ont transformée, ont provoqué sa mutation en une véritable « denrée esthétique », en produit de consommation.

De même qu'on était enclin à confondre la partition écrite avec le déroulement d'un ensemble de phénomènes sonores, de même on a tendance à confondre le disque avec l'événement dont il ne porte que la trace. Il est certain, en tout cas, que la possibilité de recréer indéfiniment les échos d'un moment unique ne peut manquer de donner à réfléchir. Puisque la distribution et la consommation des œuvres musicales se font le plus souvent par l'intermédiaire du disque, ne peut-on assimiler la production des objets musicaux à celle de produits manufacturés édités à un grand nombre d'exemplaires, à l'instar de ce qui est fait couramment pour les arts plastiques ?

Une pareille hypothèse de travail légitime à l'avance tous les trucages permettant d'élaborer l'objet musical comme un « produit fini » qui n'a pas à prouver son authenticité autrement que par son existence matérielle. Dans cette perspective, la triade classique compositeur-interprète-auditeur pourrait faire place à un autre schéma ne comportant que deux termes : d'une part, le fabricant de machines à sons, d'autre part, l'usager de ces machines, toute référence à l'événement musical primitif (l'exécution d'une œuvre) devenant de plus en plus dénuée de sens.

Cette problématique est illustrée brièvement dans *Pianistes* d'Anthony Burgess, dans deux passages :

« Le directeur, Fred Hawkes, savait que mon père avait raison. Mais il dit une chose en 1925 qui était comme une prophétie :

-Un de ces jours, la musique sera enregistrée sur une espèce de gros disque de gramophone accouplé aux bobines. Tout arrangé à l'avance et correspondant

exactement. Je n'aurai plus à t'écouter, toi ni aucun pianiste de bastringue qui se prendra pour Paderouski⁵⁷ ». ⁵⁸

Puis :

« Il dit que cette musique était entièrement originale. D'après lui elle était totalement moderne, avec pourtant quelques indications de ce que l'avenir pouvait renfermer. Il dit qu'elle s'enfonçait aussi profondément dans le passé, mais un passé que l'histoire n'avait pas enregistré. Il dit que c'était terriblement dommage qu'il n'existât pas d'appareils permettant d'enregistrer cette musique sur place, car il savait qu'une fois jouée, elle serait perdue à jamais. C'était dans l'ensemble une musique remarquable⁵⁹ ».

c.c) la paralittérature musicale.

Le nom "paralittérature" a été adopté à Cerisy-la-Salle lors d'un colloque qui s'y est tenu en 1967 et qui a fait l'objet d'un ouvrage intitulé *Entretiens sur la paralittérature*. Dans le premier chapitre de cet entretien intitulé *Qu'est ce que la paralittérature ?* Jean Tortel tente de cerner et de définir la paralittérature, généralement décriée par l'institution universitaire. Il en ressort plusieurs éléments. En premier lieu, la paralittérature regroupe toutes les formes d'écrits qui se situent en marge de l'institution littéraire, autrement dit le corpus des textes dont le statut littéraire est rendu incertain par l'absence de reconnaissance sans être pour autant pleinement identifiable à un autre régime d'écriture (comme l'histoire, le journalisme...). On emploie cette notion surtout pour désigner les différentes formes de littérature populaire, comme la littérature de colportage, le roman d'aventure, le roman policier, le roman de gare, la science-fiction, le roman à l'eau de rose, etc... Genres où l'ambition littéraire semble céder le pas au plaisir immédiat du lecteur ou à l'appât du gain que ce plaisir laisse envisager. Pour

⁵⁷ Allusion à Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), célèbre pianiste, compositeur et homme politique polonais.

⁵⁸ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 31.

⁵⁹ Ibid, p. 202

Jean Tortel, c'est avant tout, la question de la poétique et du langage qui va être déterminante dans le statut d'un texte et dans son classement dans le genre littéraire ou paralittéraire :

« On n'aperçoit pas de corrélation nécessaire entre la réceptivité du lecteur et la qualité du langage qu'il lit. Et c'est bien à travers un langage que l'écrivain ou le critique appellera nul, ou du moins auquel il n'accordera aucune attention, que passe le plus aisément l'émotion. Et c'est peut-être précisément parce qu'il est nul qu'il en est ainsi, parce qu'il ne se dresse pas, en tant qu'obstacle ou objet, devant son signifié⁶⁰ ».

En somme, c'est plus l'idée même du récit, le véhicule émotif qui prime dans ce type d'ouvrage. L'interrogation permanente de la littérature sur son propre langage et son écriture est évacuée, la paralittérature « contient à peu près tous les éléments qui constitueraient la littérature, sauf l'inquiétude à l'égard de sa propre signification, sauf la mise en cause de son propre langage⁶¹ ». Il existe ainsi deux espaces, un espace littéraire, composé de corpus établis, analysés par les critiques universitaires, et un autre espace le côtoyant, ignoré des milieux universitaires mais s'appropriant néanmoins les mêmes genres littéraires (romans, nouvelles, contes), lui empruntant son apparence. Jean Tortel prend ainsi l'exemple de deux écrivains contemporains de Balzac, Eugène Sue et Frédéric Soulié, dont les intentions d'écriture étaient comparables, mais dont les résultats sur un plan littéraire furent amplement différents. Ainsi, toute critique littéraire se réfèrera à Balzac tandis que ni Soulié, ni Sue n'auront fourni matière à aucun départ critique. L'élection ou la sélection littéraire d'une œuvre ou d'un auteur par la critique est en lien avec la temporalité, l'évolution des formes et des courants littéraires et « elle ne se précise et ne prend forme qu'à travers une certaine durée qui la sépare d'elle-même, de ce qu'elle fut (ou de ce qu'on a cru qu'elle fut) à l'instant de sa

⁶⁰ *Entretiens sur la paralittérature* sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel, Librairie Plon, 1970, p. 12.

⁶¹ *Ibid*, p. 18.

révélation⁶² ». Autre trait marquant de la paralittérature, c'est qu'il s'agit avant tout d'un commerce :

« Elle est très souvent entreprise commerciale ou tout au moins en vue de satisfaire une consommation la plus large possible »⁶³. C'est une littérature de masse, propice à la diffusion qui « frappe par son caractère d'hétérogénéité et d'indétermination [...] tout cet amas de textes forment un ensemble, un ça, un en dehors, dont on ne peut fixer les dimensions⁶⁴ ».

D'où l'utilisation du préfixe *para* :

« Par rapport à la littérature, elle semble bien être un « ailleurs » en même temps qu'un « à côté », le point de contact étant probablement la rhétorique. C'est pourquoi, du reste, le préfixe *para* a été choisi – et non pas infralittérature, ou sous-littérature, comme on dit quelque fois, termes qui marqueraient une idée de dépendance, d'infériorité que nous avons cru devoir éviter⁶⁵ ».

L'on pourrait dire en quelque sorte que la paralittérature s'est nourrie de l'influence de la littérature en s'appropriant ses procédés et ses climats. « Il n'y a jamais création de la paralittérature, mais toujours imitation [...] c'est donc un mélange étonnant de liberté et de contrainte⁶⁶ » qui ne craint pas de s'exprimer en usant de clichés.

Qu'en est-il de la présence de la thématique musicale, et notamment du piano ? Nos recherches nous ont permis de relever nombres de romans paralittéraires dont la thématique principale tourne autour du piano et d'un (ou plusieurs) personnages de pianistes, rejoignant ainsi l'affirmation d'Aude Locatelli pour qui : « la paralittérature ne dédaigne pas non plus la musique⁶⁷ ». L'on peut dégager de cette littérature populaire « musicale » plusieurs groupes comme le roman policier (*Meurtre en La majeur*, *La sonate de l'assassin*, *Requiem*) qui

⁶² Ibid, p. 14.

⁶³ Ibid, p. 12.

⁶⁴ Ibid, p. 12.

⁶⁵ Ibid, p. 16.

⁶⁶ Ibid, p. 18.

⁶⁷ Aude, LOCATELLI, *Musique et littérature au XXe siècle*, op. cit, p. 75.

mélange habilement enquête, meurtres et musique. Le roman sentimental, où ruptures amoureuses se mêlent avec la passion musicale (*Nos vies désaccordées*, *Un pianiste vu de dos*, *Conversations avec le maître*), le conte qui installe une atmosphère poétique où le merveilleux se niche au creux des notes (*Amazone*, *Heureux qui la verra dans cette autre lumière*), les fictions biographiques où se côtoient figures historiques réelles ou fantasmées (*L'échappée*, *L'incroyable histoire de mademoiselle Paradis*, *La fille de l'homme au piano*), le recueil poétique (*Son nom secret d'une musique*)

Principaux romans contemporains « para-littéraires » traitant du piano dans leur approche thématique :

Armel Alette	<i>Le pianiste de Trieste</i> . ⁶⁸
Boris Hugo	<i>Le baiser dans la nuque</i> . ⁶⁹
Björn Ketil	<i>La société des jeunes pianistes</i> . ⁷⁰
Björn Ketil	<i>L'appel de la rivière</i> . ⁷¹
Castillo Michel	<i>Mamita</i> . ⁷²
Couturiau Paul	<i>Le pianiste de la Nouvelle-Orléans</i> . ⁷³
Da Silva Didier	<i>Treize mille jours moins un</i> . ⁷⁴
Delaveau Philippe	<i>Son nom secret d'une musique</i> . ⁷⁵
Destremau Jean-Baptiste	<i>Sonate de l'assassin</i> . ⁷⁶
Devars Christine	<i>Le piano désaccordé</i> . ⁷⁷

⁶⁸ Alette ARMEL, *Le pianiste de Trieste*, le Passage, coll. Littérature, 2008, 265 p.

⁶⁹ Hugo BORIS, *Le baiser dans la nuque*, Belfond, coll. Littérature française, 180 p.

⁷⁰ Ketil BJÖRN, *La société des jeunes pianistes*, JC Lattès, coll. Littérature étrangère, 2006, 300 p.

⁷¹ Ketil BJÖRN, *L'appel de la rivière*, JC Lattès, coll. Littérature étrangère, 2010, 400 p.

⁷² Michel CASTILLO, *Mamita*, Fayard, coll. Littérature Française, 2010, 350 p.

⁷³ Paul COUTURIAU, *Le pianiste de la Nouvelle-Orléans*, Presses de la Cité, coll. Sud Lointain, 2005, 350 p.

⁷⁴ Didier DA SILVA, *Treize mille jours moins un*, Léo Scheer, coll. Laureli, 2008, 89 p.

⁷⁵ Philippe DELAVEAU, *Son nom secret d'une musique*, Gallimard, coll. Blanche, 2008, 144 p.

⁷⁶ Jean-Baptiste DESTREMAU, *Sonate de l'assassin*, Max Milo Editions, 2009, 384 p.

⁷⁷ Christine DEVARs, *Le piano désaccordé*, Anne Carriere eds, 2005.

Enquist Anna	<i>Contrepoint</i> . ⁷⁸
Fermine Maxence	<i>Amazon</i> . ⁷⁹
Findley Timothy	<i>La fille de l'homme au piano</i> . ⁸⁰
Fivet Luc	<i>Requiem</i> . ⁸¹
Goby Valentine	<i>L'échappée</i> . ⁸²
Halberstadt Michèle	<i>L'incroyable histoire de Mademoiselle Paradis</i> . ⁸³
Josse Gaëlle	<i>Nos vies désaccordées</i> . ⁸⁴
Mezan Catherine	<i>Un pianiste vu de dos</i> . ⁸⁵
Mocrette Michel	<i>Le bal défendu</i> . ⁸⁶
Piquion François	<i>La Mainmise</i> . ⁸⁷
Schmidt Joël	<i>Heureux celui qui la verra dans cette autre lumière</i> . ⁸⁸
Tran Min Huy	<i>La double vie d'Anna Song</i> . ⁸⁹
Vilmos Béatrice	<i>La dernière sonate de l'hiver</i> . ⁹⁰

Cette première partie de notre étude nous a permis de mieux appréhender les différentes questions préliminaires relatives aux fonctions du piano dans la littérature, d'un point de vue général. Ce panorama étant à présent dressé, nous allons nous servir de ces différentes approches théoriques en les recentrant sur notre corpus principal.

⁷⁸ Anna ENQUIST, *Contrepoint*, Actes Sud, coll. Lettres Néerlandaises, 2010, 227 p.

⁷⁹ Maxence FERMINE, *Amazon*, Albin Michel, coll. Romans français, 2004, 270 p.

⁸⁰ Timothy FINDLEY, *La fille de l'homme au piano*, Gallimard, coll. Folio, 2001, 768 p.

⁸¹ Luc FIVET, *Requiem*, Fayard, coll. Littérature générale, 2008, 534 p.

⁸² Valentine GOBY, *L'échappée*, Gallimard, coll. Blanche, 2007, 230 p.

⁸³ Michèle HALBERSTADT, *L'incroyable histoire de mademoiselle Paradis*, Albin Michel, coll. Romans Français, 2008.

⁸⁴ Gaëlle JOSSE, *Nos vies désaccordées*, Editions Autrement, coll. Littératures, 2012, 141 p.

⁸⁵ Catherine MEZAN, *Un pianiste vu de dos*, Actes Sud, coll. Un endroit ou aller, 2008, 185 p.

⁸⁶ Michel MOCRETTE, *Le Bal défendu*, Flammarion, coll. Fiction française, 2007, 254 p.

⁸⁷ François PIQUION, *La Mainmise*, TF1 Publishing, coll. Policiers, 2009, 205 p.

⁸⁸ Joël SCHMIDT, *Heureux celui qui la verra dans cette autre lumière*, Albin Michel, coll. Litt. Générale, 2007, 278 p.

⁸⁹ Min Huy TRAN, *La double vie d'Anna Song*, Paris, J'ai lu, 2011, 222 p.

⁹⁰ Béatrice VILMOS, *La dernière sonate de l'hiver*, Flammarion, coll. Fiction française, 2007.

B) Différences et analogies entre les trois ouvrages du corpus principal.

a) les différents traitements poétiques : du roman à l'autofiction en passant par le théâtre.

Nous allons nous attacher dans cette partie à confronter et analyser les trois ouvrages contemporains de notre corpus principal qui sont respectivement *Au piano* de Jean Echenoz, *Pianistes* d'Anthony Burgess et *Novecento : pianiste* d'Alessandro Baricco. La variété et la diversité de ce corpus va nous permettre de mettre en avant les spécificités de chaque auteur et la manière dont ces derniers « musicalisent », ou non leur œuvre. Nous allons nous attacher à analyser dans un premier temps le genre spécifique auquel chacune des œuvres est rattachée afin de mettre en lumière l'intention première de l'auteur et de mieux comprendre par conséquent son projet rédactionnel.

a.a) La fiction romanesque de Jean Echenoz.

Nombreux sont les théoriciens littéraires qui rattachent Jean Echenoz comme héritier du Nouveau Roman. Il partage en effet de nombreux points communs avec ces derniers. Ainsi dans la plupart de ses ouvrages est rejetée l'idée de l'intrigue, du portrait psychologique et parfois même de la nécessité des personnages qui caractérisait jusqu'alors le roman traditionnel. Cependant il serait réducteur de rattacher strictement Echenoz comme simple continuateur de ce courant littéraire. S'il est à la fois un disciple du Nouveau Roman, il se positionne également dans une approche post-moderniste en utilisant des techniques d'écritures qui relèvent du minimalisme. Cette écriture dite « minimaliste » est une marque de

fabrique de la majorité des écrivains des Editions de Minuit. Chez ces écrivains, le récit est en forme, mais il semble vidé de sa substance. Ainsi Jean Echenoz se coule dans des genres connus, de préférence marginaux comme le roman d'aventure (*Le méridien de Greenwich*) ou le roman noir (*Cherokee*). Il accumule volontiers des événements spectaculaires comme un tremblement de terre à Marseille et l'envol d'une fusée dans l'espace dans *Nous Trois* mais le contenu « humain » reste volontairement pauvre, minimal. Les personnages sont dépourvus de sentiments, ils jouent des rôles stéréotypés et sont souvent perçus comme de simples images, tirées d'un film ou d'une Bande dessinée. Parfois les histoires, banales ou extraordinaires, s'annulent elles-mêmes, du fait de la construction circulaire du récit, comme dans *Un An* (1997) ou *Je m'en vais* (1999). Plus qu'aux personnages, Echenoz s'intéresse aux « décor » de la vie contemporaine, aux objets techniques, aux grands ensembles des banlieues, aux autoroutes, il note tous les bruits de fond de la vie moderne, l'impression d'ensemble étant celle d'un monde superficiel, uniformisé et vide auquel correspond le ton de la narration, distancié, léger et drôle, jouant souvent sur les associations de termes les plus saugrenues et ne visant pas au moindre réalisme. Echenoz se fait le témoin narquois, apparemment insensible, d'un monde déshumanisé. Bernard Blanckeman place l'œuvre d'Echenoz dans le contexte littéraire actuel qui est celui des « récits indécidables⁹¹ » cette nouvelle génération d'écrivains préfère multiplier les perspectives, composer des possibles et susciter des approches inédites au sein de leurs romans. Jackie Rubichon, dans un chapitre tiré de *Chevillard, Echenoz Filiations insolites* parle de « roman néo-réaliste » :

« De leur lecture résulte ce que l'on pourrait appeler un « néo-réalisme » romanesque : il semblerait en effet que ces nouveaux écrivains tel Echenoz ressentent vivement le besoin de décrire la réalité contemporaine ; or, pour dire le réel aujourd'hui,

⁹¹ Expression de B. Blanckemann dans l'ouvrage qui porte le même nom *Les récits indécidables*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

ces écrivains préfèrent se placer à côté, se décaler et envisager ainsi une pluralité de points de vue⁹² »

Pour Jackie Rubichon, Jean Echenoz est un écrivain paradoxal, il est à la fois minimaliste dans son style mais maximaliste par son souci du détail qui touche à l'hyperréalisme. Il montre que chez lui : « la légèreté garantit la profondeur et que l'anodin exprime a posteriori l'essentiel⁹³ » en utilisant en permanence une certaine forme d'ironie il touche ainsi à l'authentique. C'est exactement ce type d'écriture qu'utilise Echenoz lors des descriptions des passages musicaux dans *Au piano*, la description musicale est minimalisée à outrance lors des passages musicaux mais l'écrivain se complaît à relever les fausses notes de l'exécutant lors de la pièce : « une bonne fausse note, dans un passage véloce, de celles qui se fondent dans la masse et ne comptent pas [...] aïe une deuxième fausse note vers la mesure 200, je dérape toujours au même endroit dans le final ⁹⁴ ». Ou bien encore à décrire les réactions du public dans la salle : « Tout le monde y va de sa petite toux en attendant le suivant, on se racle la gorge, on boute le mucus hors de ses bronches polluées, chacun s'éclaircit comme il peut la colonne d'air et c'est parti pour le deuxième mouvement⁹⁵ ». Le lecteur a l'impression que dans ce passage, ce n'est pas tant le morceau qui est joué qui a de l'importance pour l'écrivain, que les détails annexes qui se retrouvent autour de l'exécution. Le second mouvement du concerto de Chopin est décrit sommairement en trois adjectifs : « Lent, méditatif, extrêmement exposé⁹⁶ ». Ce qui est mis en avant, et ce que nous verrons dans la troisième partie de notre étude, c'est avant tout l'environnement autour du pianiste et ses différents états d'âme, plutôt que les morceaux de musique qui servent avant tout de prétexte au récit.

⁹² Jackie RUBICHON, « Au Piano de Jean Echenoz : un roman néo-réaliste » in MURA-BRUNEL Aline, *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, Rodopi, 2008, p. 53.

⁹³ Ibid, p.61.

⁹⁴ Jean ECHENOZ, *Au piano*, op. cit, pp. 17-18.

⁹⁵ Ibid, p. 18.

⁹⁶ Ibid, p. 18.

a.b) L'autofiction d'Anthony Burgess.

La préface de *Pianistes* rédigée par Jean-Pierre Carasso, le traducteur de l'ouvrage, livre d'emblée au lecteur la clé essentielle qui permet de comprendre le projet rédactionnel d'Anthony Burgess :

« *Pianistes*, publié en Angleterre en 1986, est l'histoire d'Ellen Henshaw, née pendant la Première Guerre mondiale à Manchester. Petite fille confiée à son pianiste ou plutôt « pianotier » de père après la mort de sa mère, elle va vivre avec lui une incroyable bohème. Cela rappelle évidemment la propre enfance de Burgess : cette comédie très musicale est en partie une autobiographie rédigée au féminin, déguisée sous les masques du burlesque et de l'émotion⁹⁷ ».

Anthony Burgess est effectivement né pendant la Première Guerre Mondiale, tout comme la narratrice du livre, en 1917 à Manchester. Joseph Wilson, son père, fut pianiste de théâtre et de café-concert et il sombra dans l'alcoolisme : tout comme le père de la narratrice (Bill Henshaw). Sa mère, Elizabeth Burgess, fut chanteuse et danseuse sur les scènes de music-hall à Glasgow et Manchester. Sa mère et sa grande sœur Muriel Burgess, furent foudroyées par la grippe espagnole durant son enfance. Si la narratrice du livre ne fait pas état d'une sœur défunte, en revanche, elle évoque brièvement sa mère et l'évoque au chapitre quatre, à l'imparfait, la décrivant comme une brillante chanteuse de cabaret. Sa mort nous est relatée sommairement : « Elle était morte à l'âge de trente ans, quinze ans plus jeune que ma tante Bertha⁹⁸ » et nous n'en saurons pas plus sur les circonstances de son décès. L'on sait que l'enfance de Burgess fut profondément marquée par le catholicisme, il fut inscrit à deux

⁹⁷ Jean-Pierre CARASSO, préface de *Pianistes*, op. cit, p. 5

⁹⁸ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 60.

écoles catholiques à Manchester : Bishop Memorial School Bilsborrow à Moss Side (1923-1928) et le collège Xaverian dans Rusholme (1928-1935). Les références religieuses sont une constante dans *Pianistes*, et tout comme Burgess, Ellen avait « commencé[e] à aller à l'école, une école catholique tenue par des religieuses⁹⁹ ».

Il serait vain de prétendre dresser une liste exhaustive des éléments autobiographiques présents dans la fiction, de trier ce qui est en rapport avec le réel ou non. En revanche, il semble plus légitime de nous interroger sur le statut littéraire de l'œuvre et de problématiser le rapport que cette dernière entretient avec l'autobiographie et la fiction en nous référant à un statut littéraire théorisé récemment : l'autofiction.

L'Autofiction est avant tout un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, pour désigner son roman *Fils*.

Le terme est composé du préfixe auto (du grec « soi-même ») et de fiction. C'est un genre littéraire qui se définit par un « pacte oxymorique » ou contradictoire associant deux types de narrations opposés : c'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture...). On l'appelle aussi « roman personnel » dans les programmes officiels. Il s'agit en clair d'un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci.

Dans l'ouvrage intitulé *L'autofiction : une réception problématique*, Mounir Laouyen problématise la notion d'autofiction et ce flou existant entre ce qui relève de la réalité et ce qui relève du domaine fictionnel. Il existe un lien intrinsèque entre les deux notions et si on a mit longtemps à les opposer, c'est que le territoire de l'une ouvre incontestablement sur le

⁹⁹ Ibid, p. 28.

territoire de l'autre. En effet, pour Mounir Laouyen, opposer sommairement autobiographie et fiction apparaît comme un découpage superficiel du paysage littéraire, le recours à la notion théorique de l'autofiction, catégorie réfractaire au classement comme il le rappelle si bien, se nourrit de cette problématique entre réalité et fiction. « D'une certaine manière la fiction est autobiographique mais toute autobiographie est fictive¹⁰⁰ ». L'autofiction est alors un « espace mixte » aux frontières perpétuellement mobiles.

A l'intérieur de cette notion, Jacques Lecarme distingue deux grands volets : l'autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. *Roland Barthes par Roland Barthes* relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. C'est le cas dans l'ouvrage d'Anthony Burgess.

Cette définition élargie de l'autofiction est également reprise par Gérard Genette pour qui l'autofiction a un contenu narratif strictement fictionnel. Les textes portant sur des événements réels ne sont donc que de fausses autofictions.

Pour Roland Barthes et Doubrovsky, le pacte proposé est une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi : auteur narrateur et personnage principal se confondent. Serge Doubrovsky, dans *Le livre brisé* apporte un éclairage intéressant sur la notion : « JE ME MANQUE TOUT AU LONG...De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT... un moi en toc, un trompe l'œil...Si j'essaie de me remémorer, je m'invente...JE SUIS UN ETRE FICTIF...Moi, je suis orphelin de MOI-MEME¹⁰¹ ».

¹⁰⁰ Mounir LAOUYEN, « l'autofiction une réception problématique » in *Frontières de la fiction*, ed. Nota Bene, presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 340.

¹⁰¹ Serge DOUBROVSKY, *Le livre brisé*, 1989, Paris, B. Grasset, p. 212.

L'autofiction devient alors ce genre hybride qui selon Vincent Colonna est une rencontre paradoxale entre « un protocole nominal » identitaire et un « protocole modal fictionnel ». Cela permet à l'auteur de libérer son inconscient en s'affranchissant des « censures intérieures¹⁰² ».

C'est ce que propose *Pianistes* de Burgess. Sous le travestissement d'un personnage féminin, ce sont bien des faits réels qui nous sont racontés, mélangés à des faits totalement imaginaires (dont le plus exagéré est sans aucun doute la mort du père dans un Marathon de piano). Affranchi des censures intérieures, Burgess peut se laisser aller à une libre expression de son inconscient dans son récit. C'est ce que propose, là encore, l'autofiction, une libération de l'inconscient par l'écriture. L'écriture devient alors une aventure « le langage d'une aventure à l'aventure du langage » pour reprendre les termes de Doubrovsky.

L'on peut en conclure que la volonté de Burgess d'écrire cet ouvrage, est probablement une tentative de se libérer par l'écriture, d'événements traumatisants qu'il a vécu durant son enfance. C'est pourquoi, comme nous l'avons dit au début de cette partie, qu'il est vain de décortiquer dans l'œuvre ce qui appartient au domaine de la réalité et ce qui a été fantasmé par l'écrivain. L'autofiction est un troublant mélange entre le réel et l'imaginaire et l'ouvrage, une projection de l'inconscient. Ce qui en fait également une recherche de la vérité. En écrivant, l'auteur se découvre à travers « l'aventure d'une écriture » mais ne propose aucun pacte de lecture contrairement au genre autobiographique.

a.c) Alessandro Barico et le « monologue de formation musicale ».

¹⁰² Annie ERNAUX, « vers un Je transpersonnel » in *Autofiction et Cie*, Colloque de Nantes, 1992, n°6, p. 220

Bien qu'Alessandro Baricco ait opté pour la forme d'un monologue destiné à être mis en scène, son ouvrage semble être l'héritier d'une forme littéraire qu'Aude Locatelli nomme « roman de la formation musicale » : « Nous appellerons « romans de la formation musicale » ces œuvres qui ont en commun la représentation au premier plan, d'une figure de musicien et la prise en compte de la formation de l'artiste à travers l'évocation d'un « itinéraire »¹⁰³». Ce roman de formation musical emprunte à la critique allemande le concept de *Künstlerbildungsroman*, né du croisement du « roman de l'artiste » (*Künstlerroman*) et du « roman de formation » (*Bildungsroman*).

Il y a effectivement une notion d'itinéraire, de trajet dans *Novecento* : *pianiste*, mais comme le souligne Aude Locatelli, ce « voyage formateur » se retrouve « désavoué dans des romans contemporains qui mettent l'accent non plus sur l'aboutissement heureux de l'apprentissage mais sur son revers, l'échec¹⁰⁴ ». C'est ce qui se produit dans *Novecento* car ce dernier possède un talent de musicien extraordinaire et attire l'admiration des autres passagers mais il n'arrive pas à descendre du bateau sur lequel il se retrouve d'une certaine manière « prisonnier ». Son unique tentative se solde par un échec :

« Ce fut à la troisième marche qu'il s'arrêta. Brusquement. [...] Et pendant ce temps-là, Novecento, immobile, un pied sur la deuxième marche et un pied sur la troisième. Il resta comme ça une éternité [...] Quand on a relevé les yeux vers la passerelle, ça a été pour voir Novecento, avec son manteau en poil de chameau, *mon* manteau en poil de chameau, qui remontait ces deux marches, en tournant le dos au monde, avec un drôle de sourire sur le visage. En deux pas, il avait disparu à l'intérieur du navire¹⁰⁵ ».

Cet échec se retrouve relativisé par la conviction intime du héros qu'il appartient en quelque sorte au navire et que son existence de musicien en dehors de cet environnement n'aurait aucun sens. C'est pour cela qu'il décide de se laisser mourir lors de l'explosion du

¹⁰³ Aude LOCATELLI, *Musique et littérature au XXe siècle*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁴ Ibid., p. 83.

¹⁰⁵ Alessandro Baricco, *Novecento : pianiste*, op. cit., pp. 66-67.

Virginian à la fin de l'ouvrage. L'immensité du monde l'effraie et il a peur de ne pas y trouver sa place, comme il le dit à la fin de l'ouvrage en comparant le monde extérieur à un piano : « Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue¹⁰⁶ ».

b) Confrontation des différentes dynamiques poétiques.

Dans cette partie, nous allons tout d'abord nous pencher sur la poétique romanesque en nous référant aux travaux de Roman Jakobson, puis nous nous pencherons sur les rapports qu'entretiennent les trois auteurs de notre corpus avec la musique, enfin nous confronterons les différentes dynamiques poétiques des œuvres entre elles.

b.a) la poétique romanesque : une manière de « composer » une œuvre littéraire.

Le terme « poétique » est entendu ici dans son acception la plus générale d'étude des procédés internes du texte littéraire. Il est en effet difficile aujourd'hui de rendre compte d'un texte sans s'interroger sur les techniques qu'il met en œuvre et les éléments qui le constituent. L'approche interne est devenue le complément (sinon le préalable) indispensable à toute étude externe qui, d'inspiration biographique ou historique, vise à restituer l'œuvre dans son environnement.

¹⁰⁶ Ibid, p. 77.

Existe-t-il, comme l'affirmaient les formalistes russes (qui voyaient d'abord le texte comme une réalité verbale), des procédés spécifiquement littéraires ? La question reste ouverte, mais il demeure hors de doute que les grands genres obéissent à des règles précises qui permettent de les définir. La poésie, le théâtre et le récit ne fonctionnent pas de la même façon. A l'intérieur même du champ narratif, qui fut et demeure, du moins en France, l'objet privilégié des approches « formelles », il existe des types de textes très différents. Lorsque la narratologie est passée de l'étude des récits courts, comme le conte ou la nouvelle, à l'analyse des romans, elle a, significativement, dû repenser ses concepts.

En raison de ses caractéristiques (longueur et complexité), le roman, qui reste le genre le plus étudié, présente en effet l'avantage de ne pas se laisser enfermer dans des modèles abusivement simplificateurs. Plus que tout autre, le corpus romanesque permet d'éprouver la pertinence des différents outils proposés pour l'analyse des textes.

« Approche interne » n'est cependant pas synonyme d'« approche strictement descriptive ». Si, comme le signalait Roman Jakobson en 1919 dans un des textes fondateurs du formalisme : « les études littéraires [qui] veulent devenir science [...] doivent reconnaître le *procédé* comme leur *personnage* unique », il ajoutait aussitôt : « la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé¹⁰⁷ ». C'est cette démarche, qui allie description et interprétation, qui nous servira dans l'analyse de nos trois ouvrages et nous permettra de répondre à la question qui préoccupait R. Jakobson : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?

b.b) Echenoz, Burgess, Barico et le piano : écrivains-musiciens ?

¹⁰⁷ R. JAKOBSON, « la nouvelle poésie russe », in *huit questions de poétique*, trad. Fse, Paris, Ed du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 17.

Si l'on peut trouver un point commun entre ces trois écrivains, c'est bien l'attrait qu'exerce sur eux la musique et qui se retrouve au cœur de leurs ouvrages. La démarche qui nous intéresse ici est de tenter de savoir si ces écrivains ont été marqués au cours de leur vie par le phénomène musical et si, à côté de leur métier d'écrivain, la tentation de devenir musicien n'a pas été au moins aussi forte.

Anthony Burgess :

« Je voudrais que les gens me considèrent comme un musicien qui écrit des romans, et non pas un romancier qui compose de la musique dans ses temps libres » déclare Anthony Burgess à propos de son travail dans un reportage diffusé sur France Culture¹⁰⁸.

Des trois écrivains de notre corpus, nul doute qu'Anthony Burgess est celui qui s'est le plus investi dans le domaine musical. A côté de son métier d'écrivain il était également un compositeur talentueux et prolifique qui a écrit plus de 250 œuvres musicales au cours de sa carrière de compositeur qui a duré plus de 60 ans.

Il a ainsi écrit de la musique dans plusieurs genres et dans de nombreux styles. Son œuvre comprend des symphonies, des concertos, des opéras et des comédies musicales, de la musique de chambre, y compris de nombreuses œuvres pour le piano, ainsi qu'une suite pour ballet, de la musique pour le cinéma, des pièces de circonstance, des chansons et bien plus encore. Le chef d'orchestre, compositeur et écrivain Paul Phillips mentionne dans son étude récente de la musique de Burgess, *A Clockwork Counterpoint*:

«Son style éclectique et exubérant s'appuie sur la musique classique et le jazz et la musique populaire. Ancré dans la tradition de la tonalité de la période baroque à la fin

¹⁰⁸ Marie-Andrée de SAINT-ANDRE et Anne FRANCHINI, « Anthony Burgess et la musique », France Culture.

du 19ème siècle, le romantisme et le début du 20e siècle, l'impressionnisme français, la musique de Burgess est surtout influencée par les œuvres de Debussy et de l'école anglaise d'Elgar, Delius, Holst, Walton et Vaughan Williams¹⁰⁹ » [nous traduisons].

Burgess explique en détail son développement musical dans le premier volume de son autobiographie, *Petit Wilson et Dieu le Père*¹¹⁰, rappelant assister à des concerts réguliers avec son père, qui était pianiste de pub, et se rappelant en particulier la première de « The Rio Grande » par Constant Lambert au Free Trade Hall de Manchester. Burgess raconte aussi l'audition du « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy à la radio en 1929. Souffrant de daltonisme, Burgess prétend : « J'ai trouvé une compensation auditive pour mon sens de la couleur affaibli dans l'impact de l'orchestre de Debussy. »

Burgess est devenu un pianiste non pas du niveau d'un concertiste, mais compétent et favorisant des accords larges, et les sons et rythmes de jazz. Il a aussi développé une oreille pour les standards de Jazz. Il a écrit de la musique tout au long de son adolescence et tout en étudiant la littérature anglaise à l'Université de Manchester, produisant des œuvres de pièces chorales, des adaptations d'Eliot et de Pound pour ensembles de chambre, et *Dr Faustus*, un opéra d'un acte. Tous ces premières compositions ont été perdues, et nous ne savons pas à l'heure actuelle combien d'entre elles furent effectivement achevées : la seule trace des nombreuses compositions de Burgess est la liste qu'il établira lui-même dans *This Man and Music*¹¹¹, son autobiographie musicale.

Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il fut directeur musical de la section Divertissement de la 54e division de l'armée britannique, arrangeant de nombreuses compositions pour orchestre de danse. En 1945, il a écrit une *Sonate pour Violoncelle et piano en sol mineur* qui

¹⁰⁹ Paul PHILLIPS, *A Clockwork Counterpoint : The Music and Literature of Anthony Burgess*, Manchester University Press, 2011, p. 452.

¹¹⁰ Anthony BURGESS, *Petit Wilson et Dieu le père*, Grasset, coll. Littérature, 1996, 445 p.

¹¹¹ Anthony BURGESS, *This Man and Music*, Applause Theatre Book Publishers, 2001, 192 p.

a été récemment découverte dans les archives de la Fondation Burgess. Ceci est l'œuvre la plus ancienne et complète de Burgess.

Sa carrière d'écrivain s'est développée après la guerre, alors qu'il travaillait en tant que professeur en Angleterre, en Malaisie et à Brunei, mais en même temps, il a continué à écrire de la musique, y compris des œuvres orchestrales, de la musique de chambre, des adaptations d'Eliot, Auden et Shakespeare, et des compositions pour le piano. Au début des années 1960, il a commencé à écrire de la musique pour le cinéma, la télévision et le théâtre, y compris une version musicale de la vie de Shakespeare, de la musique pour une série télévisée sur Moïse mettant en vedette Burt Lancaster (la musique de Burgess a été rejetée par le producteur Lew Grade), et certains passages musicaux pour une production réussie de *Cyrano de Bergerac*, qui utilise sa traduction, à Minneapolis.

La *Symphonie no. 3 en ut* (1974-75), commandée et exécutée par l'Université de l'Iowa Symphony Orchestra, a été la première représentation publique d'une œuvre orchestrale de Burgess. Il a déclaré après cet événement: «J'ai écrit plus de 30 livres, mais cela a été le moment vraiment artistique [...] J'aurais voulu que mon père soit présent. Le fils aurait réalisé les rêves de jeunesse du père.» Burgess a commencé à composer avec une vigueur renouvelée, achevant avant 1980 (parmi d'autres œuvres) un concerto pour piano, un concerto pour violon, de la musique de chambre basée sur son personnage Enderby et sur *La Terre Vaine* d'Eliot, ainsi qu'une suite de ballet pour orchestre sur la vie de Shakespeare. *Blooms of Dublin*, une comédie musicale basée sur *Ulysse* de James Joyce a été achevée en 1982, afin de célébrer le centenaire de Joyce, et a été diffusée deux fois à la radio. En 1986, Burgess a adapté son roman *L'Orange Mécanique* en une pièce de théâtre avec de la musique dans le style de Beethoven et se terminant avec un homme barbu (comme Stanley Kubrick) qui joue *Singin In The Rain* en contrepoint sur une trompette et qui se fait expulser de la scène à coups de pied par les autres acteurs.

Dans son autobiographie, Burgess a écrit que chaque matin il a essayé d'imiter Bach et de composer au moins une exposition en fugue. Sa curiosité l'obligeait à expérimenter la musique dodécaphonique, mais ses tendances musicales conservatrices l'ont amené loin de l'avant-garde musicale.

Un enregistrement est disponible dans le commerce, *Burgess: Musique d'un Ecrivain Anglais sur la Riviera* (2002) présentant trois pièces pour guitare jouées par le Quatuor de Guitares de Aigetta. Il y a eu des représentations de la musique de Burgess partout dans le monde depuis sa mort en 1993, et une attention accrue est maintenant accordée à cet aspect important et peu connu de sa vie artistique.

Alessandro Baricco :

Cet écrivain, né à Turin en 1958, œuvre aussi comme critique musical, est formé en musicologie et s'adonne à la pratique pianistique (il est ainsi titulaire d'un diplôme de piano du conservatoire). A l'occasion, il est aussi metteur en scène, critique littéraire et enseignant (dans une école de narration), en plus d'exécuter des lectures publiques de ses œuvres. Ses goûts musicaux et sa recherche de musicalité littéraire sont connus, dans la mesure où il en fait état dans ses préfaces, des entrevues, des essais et des articles. Pensons à son dernier roman, *Cette histoire-là*, dans lequel figure une professeure de piano, ou encore à *Homère : Iliade*, histoire que Baricco a voulu rendre plus musicale pour qu'elle devienne plus accessible oralement à un public contemporain. De même, dans le premier roman de Baricco, *Les châteaux de la colère*, figure le personnage de Pekish, un inventeur génial et extravagant, un compositeur fantasque qui a créé le premier orgue vivant dans lequel chaque villageois

joue sa propre note. Les essais, *l'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, *Constellations* et même *Next*, portent entièrement ou contiennent une partie sur la musique.

Jean Echenoz :

Jean Echenoz est peut-être l'écrivain qui a le moins de rapport matériel et concret avec la musique, pourtant ses ouvrages y font souvent référence et il l'évoque lui-même dans certains entretiens : « C'est drôle que vous citiez ce passage. C'est le genre de moment du texte où j'ai un peu l'impression de travailler comme sur un morceau de jazz, avec du phrasé, de la reprise, de la coupure¹¹² ». Né en 1947 à Orange, dans le Vaucluse cet écrivain français est lauréat du prix Médicis de 1983 pour *Cherokee* et du prix Goncourt de 1999 pour *Je m'en vais*. Fils d'un psychiatre, il passe son enfance dans l'Aveyron et dans les Basses-Alpes puis poursuit des études de sociologie et de génie civil. Il s'installe à Paris en 1970 et collabore brièvement au journal *l'Humanité* et à l'AFP. En 1975, il suit à Paris les cours de l'Epoque pratique des hautes études et des enseignements à la Sorbonne. En 1979, il publie son premier ouvrage, *Le méridien de Greenwich* aux éditions de Minuit, il sera suivi par douze romans qui seront toujours publiés dans cette maison d'édition. La musique tient une place très importante dans l'œuvre de Jean Echenoz et son style d'écriture entretient de nombreuses relations avec le jazz comme il le dit lui-même : « Oui, beaucoup de musiciens de jazz ont eu vraiment une influence littéraire, certains musiciens classiques aussi, mais le jazz a vraiment joué un grand rôle¹¹³ ». Il a notamment consacré tout un ouvrage aux dernières années du musicien Maurice Ravel paru en 2006 et intitulé *Ravel*.

¹¹² Jean ECHENOZ : « Entretien avec Hervé Delouche » dans *Regards*, 1997.

¹¹³ Jean ECHENOZ : « Entretien avec Emmanuel Laugier et Frédéric Pommier », dans *Le matricule des anges*, n°70, février 2006, p. 23.

b.c) Les différences majeures de traitement poétique.

Les trois ouvrages de notre corpus principal sont marqués par de nombreuses différences dans leur poétique. Bien qu'ils soient contemporains les uns des autres (respectivement 1986 pour *Pianistes*, 1997 pour *Novecento* et 2003 pour *Au piano*) la manière qu'ont leurs auteurs d'appréhender et de conduire leur récit diffère sur de nombreux plans. Nous allons tout d'abord résumer les trois œuvres pour montrer dans un premier temps les différences qui caractérisent avant tout le récit et le choix du sujet :

Au piano de Jean Echenoz est un roman fantastique en trois parties qui nous narre l'histoire de Max Delmarc, pianiste virtuose et solitaire. Chaque partie du livre correspond à un stade précis de l'évolution du personnage. Dans la première partie, Max est un pianiste virtuose, célibataire, sujet au trac et alcoolique. Il habite avec sa sœur, Alice et la seule personne avec laquelle il possède un semblant de lien amical, c'est Bernie, l'homme chargé par son imprésario de veiller sur lui. Sa vie est un désert sentimental et le seul grand amour qu'il ait connu est une jeune femme prénommé Rose dont il n'a plus aucune nouvelle depuis trente ans et qui l'obsède toujours au plus haut point. Après un concert réussi à un gala de bienfaisance, il est brutalement assassiné par trois voyous.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, Max se réveille dans un Centre d'Orientation spécialisé, une sorte de purgatoire dans lequel il va devoir passer une semaine, le temps que son dossier soit examiné. Il rencontre le directeur, Christian Béliard, qui lui explique qu'au bout de cette semaine, une commission statuera sur son sort futur et décidera de l'envoyer au « Parc », métaphore du paradis, ou en Section urbaine, l'Enfer. Il n'a plus le droit de jouer de

piano mais croise durant son séjour plusieurs personnalités telles que Dean Martin ou Doris Day avec qui il aura une aventure d'un soir. Finalement, la commission ayant statué sur son sort, Max se retrouve envoyé en Section Urbaine, c'est-à-dire le retour à une vie terrestre, mais il doit s'acquitter de trois règles : ne pas contacter des personnes qu'il a connu de son vivant, changer d'identité et ne pas pratiquer son métier antérieur, pianiste.

Dans la partie finale de l'ouvrage, Max est renvoyé sur Terre et se retrouve à Iquitos, au Pérou, réincarné sous une nouvelle identité. Il s'appelle désormais Paul. Après avoir réuni suffisamment d'argent pour rentrer à Paris, il commence un travail de barman tout en entretenant une relation avec la réceptionniste de l'hôtel. Il est cependant hanté par son ancienne vie et tente de décrocher un emploi de pianiste dans un bar, ce qui provoque la fureur de Christian Béliard. Après quelques explications, ce dernier décide de rester sur Terre et de prendre un peu de repos. On le retrouvera à la fin de l'ouvrage, en couple avec Rose, la femme tant aimée par Max qu'elle ne reconnaît pas sous sa nouvelle identité. Le couple s'éloigne sous les yeux de Max et celui-ci comprend que la Section Urbaine est véritablement l'Enfer.

Pianistes d'Anthony Burgess est une autofiction de la vie d'Anthony Burgess qui se transforme sous sa plume en Ellen Henshaw, la narratrice du livre. Divisé en douze chapitres et demi, la majeure partie de l'ouvrage raconte l'enfance tragique d'Ellen et la vie de « pianotier » de son père, pianiste dans les cinémas muets. L'ouvrage s'ouvre sur un « flash forward ». Ellen, devenue vieille dame, est installée dans le Var et retranscrit son histoire par l'intermédiaire d'un dénommé Rolf Marcus qui l'enregistre sur magnétophone. Par la suite, le récit va mettre en parallèle la vie du père d'Ellen, Bill Henshaw, pianiste dans les cinémas muets, et les mésaventures de cette dernière qui va être confrontée à des individus sadiques et cruels qui vont abuser sexuellement d'elle tout au long de l'ouvrage sans que son père ne s'en rende compte. Le récit immerge le lecteur dans la misère sociale de Manchester dans les

années 1930, misère qui poussera le père à trouver la mort dans un Marathon pianistique dans lequel il voyait l'unique opportunité de s'extraire de cette pauvreté et de partir avec sa fille aux Etats-Unis. Cette dernière orpheline et abandonnée, en viendra à se prostituer et aura comme projet d'ouvrir une école de l'Amour à Singapour afin d'apprendre aux hommes à jouer du corps des femmes comme d'un instrument de musique. Le chapitre final de l'ouvrage, toujours narré par Ellen, est centré sur l'histoire cocasse de son fils, Robert, marié à une jeune femme prénommée Edna, et de son projet de se débarrasser de sa belle-mère qui lui interdit de jouer du piano. Après que cette dernière trouve la mort accidentellement en Italie, il conçoit un fils avec sa femme qui se verra devenir un virtuose du piano. L'ouvrage se termine par l'insertion d'une partition tirée de la Méthode de Violon du père d'Ellen.

Novecento : Pianiste est un monologue théâtral qui narre l'incroyable histoire de Danny Boodman T.D Lemon Novecento, pianiste virtuose sur un bateau, qui n'a jamais mis le pied à terre. L'histoire est narrée par son ami trompettiste qui nous relate les différents épisodes majeurs de sa vie : sa découverte, par un marin du navire, dans une caisse posée sur un piano à queue, ses premiers pas précoces en tant que pianiste virtuose, sa faculté créatrice à improviser des morceaux en imaginant différents endroits du monde, son duel musical avec Jelly Roll Morton et sa fin suicidaire où il décide de se laisser mourir dans l'explosion du navire.

Ces résumés permettent de mettre en avant les trois angles d'attaque originaux qu'ont adoptés nos trois auteurs contemporains sur notre sujet d'étude. Nous allons maintenant nous attacher à les différencier du point de vue de leur énonciation :

Au piano de Jean Echenoz est un récit narré à la troisième personne dont le point de vue sur les événements est omniscient. Le narrateur, tel Dieu, dispose d'informations que le personnage principal ne possède pas. Par exemple, dès la première page, le narrateur annonce

que Max va mourir dans vingt-deux jours : « Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur ». Cette instance narrative reste constante, du début à la fin de l'ouvrage, il n'y a pas de changement de point de vue. Loin d'être objective, cette instance se permet d'interpeller directement le lecteur et de placer son avis sur les événements du récit. Ces différentes remarques se veulent teintées d'ironies : « Champagne. C'est la moindre des choses, il faut se remettre un peu¹¹⁴ ». Parfois ce sont de véritables digressions auxquelles se livre l'auteur, en témoigne ce curieux passage où Echenoz se lance dans une description des prostituées parisiennes, passant du « il » au « on » :

« On suivit d'abord la rue de Clignancourt rectiligne, prit à droite dans la rue Championnet pour rejoindre celle des Poissonniers avant d'accéder aux boulevards extérieurs dont les trottoirs étaient sporadiquement peuplés de très jeunes femmes nigérianes, lituaniennes, ghanéennes, moldaves, sénégalaises, slovaques, albanaises ou ivoiriennes. [...] après leur avoir fait les recommandations d'usage (Pas moins de trente passes par jour, au-dessous de vingt-cinq on te casse une jambe) ; deuxièmement les clients à l'intention desquels, jour et nuit, elles déclamaient sur tous les tons le même alexandrin balancé avec césure à l'hémistiche (C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour)¹¹⁵ ».

Ce passage permet d'illustrer rapidement quelques procédés d'écriture récurrents chez Jean Echenoz. L'ironie, tout d'abord qui apparaît avec le décalage entre le terme « d'alexandrin balancé avec césure à l'hémistiche » et le fond du message très trivial. Puis l'absence totale dans l'ensemble de l'ouvrage de guillemets ou de signes de ponctuation mettant en évidence un dialogue entre deux personnages. Les dialogues s'enchaînent, brut et sans transition : « Alors, s'inquiétait celui-ci, il est comment ? Ca ne va pas trop fort dit Bernie, j'ai l'impression qu'il n'est pas bien. Quoi, s'exclama Paris, il est encore bourré ? Déjà, à cette heure-ci ? Il est fatigué, reconnut Bernie¹¹⁶ ».

¹¹⁴ Jean ECHENOZ, *Au piano*, p. 81

¹¹⁵ Ibid, p. 62.

¹¹⁶ Ibid, p. 43.

Autre procédé typique du style d'Echenoz, la description précise et détaillée de nombreuses zones géographiques, dans *Au piano*, il s'agit principalement de Paris, et notamment de la description des stations de métro lorsque Max se met à poursuivre une femme qu'il croit être Rose, mais également d'Iquitos dont l'évocation géographique semble sortir tout droit d'un Atlas : « Elle a été officiellement désignée comme port fluvial amazonien par l'article unique de la loi n°14702 le 5 janvier 1964. Sa température moyenne et de trente-six degrés¹¹⁷ ».

Les procédés d'écriture et d'énonciation sont très différents dans *Novecento : pianiste* où l'on peut distinguer une grande première partie narrative qui nous raconte l'histoire de Novecento, narrée à la première personne par son ami trompettiste Tim Tooney et une courte et seconde partie où la narration disparaît et laisse place à un poème narré par Novecento lui-même. L'écriture d'Alessandro Baricco joue profondément sur les notions de rythme et d'intensité sonore et emploie de nombreuses figures de styles : allitérations, métaphores, comparaisons, répétitions... Il n'hésite pas à modifier la typographie du texte afin de créer des effets de contrastes entre les différentes situations, cependant, les dialogues entre les personnages restent dans les normes typographiques romanesques avec la présence de guillemets ou de tirets (à la différence d'*Au Piano*). L'univers dégagé par l'écriture d'Alessandro Baricco est poétique, à mi-chemin entre la réalité et la légende et extrêmement musicale comme nous le verrons dans la partie consacrée à son analyse. Il s'agit d'un texte « à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute », l'auteur à inséré dans son monologue des didascalies qui permettent au lecteur de se représenter l'histoire mise en scène. Ce monologue à d'ailleurs été adapté au cinéma en 1999, et le titre original est devenu dans sa version française *la légende du pianiste sur l'océan*.

¹¹⁷ Ibid, p. 159.

Dans *Pianistes*, l'histoire est narrée à la première personne par Ellen. Elle retranscrit son enfance par l'intermédiaire d'un personnage secondaire (Rolf Marcus) qui l'enregistre sur un magnétophone. Son récit est focalisé sur la vie de son père, pianiste dans les cinémas muets, et sur son enfance marquée par de sordides expériences sexuelles. Burgess plonge le lecteur dans le chaos d'une vie « réinventée » qui emprunte des éléments imaginaires et réels et les mélange. Il en ressort un curieux mélange qui recèle à la fois des tonalités comiques, tragiques, ironiques et religieuses avec un arrière-plan de misère sociale. Burgess n'hésite pas à faire appel à un langage familier et argotique, dépeint des situations violentes avec des mots et expressions crues et vulgaires et insère de nombreux extraits de chansons : airs populaires, religieux, grivois, les références sont très nombreuses et parsèment l'ouvrage. Il n'hésite pas, lui aussi, à jouer avec la typographie en les séparant du texte en italique. Il en ressort une œuvre pessimiste, teintée d'une note d'espoir et où est insérée à la fin une véritable partition de musique dont nous analyserons les fonctions dans l'analyse des passages musicaux de cette œuvre.

c) la place de la musique comme arrière-plan d'un univers romanesque.

c.a) une approche fondamentalement contemporaine : la place primordiale du récit et des personnages.

Une différence fondamentale semble séparer les romans contemporains du XX^e siècle ayant comme thématique la musique, et leurs homologues des XVIII^e et XIX^e siècles : la richesse et la longueur des descriptions musicales. C'est le constat que fait Béatrice Didier dans *Musique et Roman* lorsqu'elle étudie trois œuvres mettant en scène des musiciens ou des passionnés de musique, *Au piano* d'Echenoz (2003), qui fait partie de notre corpus d'étude, *La musique d'une vie* de Makine (2001) et *Ingrid Caven* de Schuhl (2000) :

« Ces trois romans du XX^e siècle diffèrent profondément, pour ce qui concerne l'évocation musicale, des œuvres de Balzac, de George Sand, d'Hoffmann ou même de Thomas Mann, et les descriptions musicales n'y ont pas la longueur, la richesse que l'on trouve dans ces textes antérieurs¹¹⁸ ».

Nous avons ici, ce qui apparaît comme la problématique centrale de notre sujet d'étude : pourquoi les écrivains du XX^e siècle, ou tout du moins les trois écrivains de notre corpus d'étude, ne s'attachent-ils pas à décrire plus profondément le fait musical au sein de leurs œuvres ? Nous avons déjà esquissé un début de réponse dans la partie intitulée « abandon progressif de la description musicale et diffusion discographique » en expliquant que la diffusion massive de la musique aux XX^e et XXI^e siècles a probablement dissuadé les écrivains de se lancer dans de longues descriptions musicales. Le lecteur moderne, ayant facilement accès à l'écoute des œuvres citées, ne voit peut-être plus d'intérêt à « lire » ce qu'il peut « écouter ». Pourtant, nos œuvres possèdent toutes trois des titres qui invitent d'emblée à nous parler de musique : *Au piano*, *Pianistes* et *Novecento : pianiste*. Il semble bien que nous nous trouvons en face d'un paradoxe et Béatrice Didier nous propose une piste pour le résoudre. L'évocation musicale, selon ses propos et ceux de Philippe Hamon, a besoin d'un personnage qui lui serve de support, qu'il s'agisse d'un compositeur, d'un interprète, d'un pianiste... La création, l'exécution, l'écoute permettent cette évocation. Quand la description

¹¹⁸ Béatrice DIDIER, « Personnage et évocation musicale dans quelques romans du XX^e siècle » in LANDEROUIN Yves, LOCATELLI Aude, *Musique et Roman*, op. cit, p. 304.

musicale est prise en charge par le narrateur lui-même, il acquiert alors une consistance de personnage :

« Description et personnage se rendent, bien évidemment, des services réciproques, car si le personnage est nécessaire pour justifier la description, inversement celle-ci permet de révéler le caractère du personnage et même, symboliquement, l'intrigue à laquelle il se trouve mêlé¹¹⁹ ».

Mais dans les romans du XX^e siècle, ce rapport entre le personnage et la description musicale va se retrouver perturbé par la quasi-absence de passages « musicaux », Béatrice Didier suggère alors que le personnage va se trouver chargé de manifester la difficulté pour une œuvre littéraire de notre époque de traduire la musique par les mots, le rapport du personnage à la description musicale devient alors paradoxal : « Le personnage qui justifiait par sa présence et portait dans le texte romanesque l'évocation musicale, ne va-t-il pas dès lors se trouver chargé de manifester la difficulté sinon l'impossibilité pour l'œuvre littéraire de donner la traduction de la musique ?¹²⁰ ». Le personnage du musicien devient alors pour l'écrivain le moyen de pouvoir exprimer une absence, il s'intéresse à lui, à son métier, ses états d'âmes, son apparence physique, mais il s'aperçoit vite qu'il est impossible de décrire la musique par des mots. Alors il utilise d'autres stratégies en s'intéressant aux sentiments qui animent le musicien lorsqu'il joue ou compose, ou bien il utilise des images plastiques issues du cinéma. Il peut également, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, emprunter à la musique certaines de ses formes ou structures, et composer des romans à inclination « méloformes ». Ou bien il peut, lorsqu'il s'agit d'œuvres réelles, utiliser simplement la référence. Ce qui est notamment le cas dans *Au piano* qui utilise largement ce procédé. Le cas est plus complexe dans *Novecento* car la musique est souvent improvisée ou composée, il est alors impossible d'utiliser des références et c'est à l'auteur de faire preuve

¹¹⁹ Ibid, p. 303.

¹²⁰ Ibid, p. 304.

d'imagination en utilisant des procédés poétiques qui permettent au lecteur d'imaginer ce moment musical.

Quoi qu'il en soit, c'est paradoxalement l'univers romanesque et le personnage qui sont chargés de remplacer la musique et non plus de permettre son évocation. La description musicale devient secondaire, accessoire et elle n'est pas le centre ni le moteur de nos différentes histoires. Ces dernières sont avant tout basées sur des personnages musiciens, c'est leur récit qui représente l'intérêt principal de la lecture, et non pas les morceaux qu'ils sont chargés d'exécuter.

c.b) L'évocation musicale au service de la création d'univers romanesques hétérogènes.

Ces trois romans contemporains qui composent notre corpus principal n'ont pas pour but de décrire littéralement des morceaux de musique issus de leurs différents univers. L'évocation musicale se propose à travers la poétique romanesque utilisée par nos romanciers, de traduire différents projets littéraires hétérogènes qui réutilisent certaines formes antérieures pour mieux se les réapproprier.

Echenoz, héritier du Nouveau Roman, déconstruit son récit qui traduit l'impossibilité pour les écrivains d'aujourd'hui de retranscrire littéralement la musique par les mots. En utilisant la déconstruction et l'ironie, son personnage de musicien traduit paradoxalement

l'absence de musique dans son œuvre. L'évocation musicale est utilisée dans cet ouvrage pour traduire les états d'âme du personnage et son environnement.

Dans l'ouvrage d'Anthony Burgess, ce sont les faits, réels ou fantasmés, qui intéressent l'auteur. La musique est encore une fois, l'élément annexe qui permet à Burgess de se réapproprier les éléments douloureux de son enfance, et plus globalement de sa vie en générale : la figure paternelle, le contexte social de pauvreté et de misère, la religion et la maltraitance des femmes. Les contrastes sont légions dans cette œuvre tourmentée qui oscille entre un pessimisme exacerbé, une description violente et crue de la société de Liverpool et de Manchester et un aspect très « comédie musicale » qui se dégage de l'ensemble. Comme si l'auteur avait utilisé un miroir déformant de sa propre existence pour mieux s'en distancier, rejoignant ainsi les principales caractéristiques du concept de l'autofiction.

Alessandro Baricco reste dans la tradition du modèle de « roman de formation musical » en transposant la forme romanesque à l'aide du monologue. L'univers qui s'en dégage est fortement poétisé, presque irréel, et l'auteur à recours à de nombreuses images et effets de style pour faire ressortir ce sentiment onirique qui parcourt l'œuvre. Les évocations musicales sont particulièrement nombreuses et sont retranscrites dans l'œuvre de trois manières différentes : par le style d'écriture « sonore », par les images littéraires utilisées dans l'œuvre ainsi que par la musique présente de manière auditive pour le spectateur qui assisterait à la mise en scène de ce monologue.

Ainsi nous voyons bien la diversité et la richesse de ces œuvres qui traitent chacune à leur manière d'un univers particulier en utilisant un personnage de pianiste. La dernière partie de notre étude sera consacrée à des passages précis issus de ces ouvrages qui mettront en avant les différents procédés d'écritures utilisés par les auteurs pour rendre compte de l'évocation musicale que ces derniers ont choisi.

c.c) le personnage du pianiste chez ces trois écrivains : un homme seul confronté à la mort.

Nous pouvons déceler plusieurs caractéristiques communes au personnage du pianiste chez les trois écrivains de notre corpus :

-Ce sont des personnages isolés et solitaires, même s'ils sont entourés dans le récit par d'autres personnages secondaires.

-leur isolement et leur solitude sont en corrélation avec des problèmes d'ordres psychologique.

-Par conséquent, ils sont incompris par leur entourage.

-Ils sont donc en définitive hors de la réalité, ce sont des personnages « hors monde ».

-L'échappatoire pour les trois personnages est la mort.

C'est le cas du père d'Ellen dans *Pianistes*, dont le personnage tourne au pathétique. Les conditions sociales rudes décrites dans l'ouvrage favorisent la chute du personnage qui ne cesse de chercher un nouveau travail avant de le perdre brusquement : « pour ajouter encore aux inquiétudes de mon papa, il perdit son boulot au rayon des pianos d'occasion de chez Lodge¹²¹ », « alors il ne lui restait plus que son boulot au Star, et Dieu lui vienne en aide, il n'allait pas le conserver très longtemps non plus¹²² ». Cette situation sera confirmée quelques

¹²¹ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 64

¹²² Ibid.

pages plus loin : « -C'est la fin, cria Hawkes, il est fini, nom de Dieu. Il ne se rassiéra plus jamais devant ce fichu piano. Je vais le coller sur la liste noire pour toute la ville. Il n'aura plus jamais de boulot dans aucune salle, aussi longtemps qu'il vivra¹²³ ».

Il est frappant de constater qu'*Au Piano* et *Pianistes* font appel à la figure du musicien alcoolique, mais si dans le premier ouvrage, les débordements dû à une consommation abusive d'alcool restent discrets et peu apparents aux yeux des autres personnages, ils sont considérablement exagérés et mis en avant par le père d'Ellen dans le second ouvrage, ce qui permet de se retrouver face à des descriptions de scènes absolument surréalistes et délicieusement comiques :

« J'arrivai au Star juste à temps pour voir papa jeter par terre la lampe électrique qu'on avait posée là pour les anciens et les modernes, et cela pendant que le recteur en personne sur la scène prononçait quelques saintes paroles. Quand le recteur eut fini, mon papa dit : « Pour le Rectum hip hip hourra », mais pas trop fort¹²⁴ ».

« Puis il martela un gros *Amen* comme qui dirait triomphal qui secoua tout le piano et il roula de son siège et s'étala par terre, la tête apparaissant par-dessous le feston de rideau noir de telle manière qu'on aurait pu croire que la tête de saint Jean-Baptiste gisait là sous les pieds du premier rang de spectateurs¹²⁵ ».

« Quand papa fut capable de trotter un peu, je m'arrangeai pour le ramener à la maison, il titubait, il tombait et il dit même : « Laisse-moi cuver ma cuite, ma fille¹²⁶ ».

De nombreuses scènes analogues parcourent l'ensemble du livre et nous décrivent la condition misérable et désastreuse du père d'Ellen. Loin d'améliorer la situation du personnage, l'arrivée du parlant qui assure la transition avec le cinéma muet, lui fait perdre à nouveau son travail de pianiste dans les cinémas et fait ainsi de lui « le dernier des joueurs de piano des salles de cinéma¹²⁷ ».

¹²³ Ibid, p. 72.

¹²⁴ Ibid, p. 68.

¹²⁵ Ibid, p. 72.

¹²⁶ Ibid, p. 73.

¹²⁷ Ibid, p. 93.

Par la suite, il va se retrouver intégré à une troupe de music-hall dirigé par Robbie Partridge, un comique du groupe de music-hall auquel il avait appartenu pendant la guerre. Il déménage donc avec sa fille à Blackpool et entame son nouveau travail d'accompagnateur. Si les débuts sont prometteurs, le père à le malheur d'avoir une liaison avec la chanteuse de la troupe, Maggie Paramour, une femme mariée au violoniste de la troupe, Ray Morgan, alias « le Grand Romano ». Les rapports deviennent alors de plus en plus tendus : « En coulisse il était plus ou moins toujours à se disputer avec quelqu'un, en général le Grand Romano, parce qu'il était allé trop vite ou trop lentement ou avait joué trop fort¹²⁸ ».

Après que Ray Morgan découvre la liaison entre sa femme et Bill, la situation dégénère et se règle à coup de poing sur la scène de cabaret : « Ce qui s'y passait, c'était une bagarre de tous les tonnerres, Romano balançant des coups à mon papa qui serrait les poings en garde comme un boxeur¹²⁹ ».

Le personnage de Bill est un inadapté social, il ne trouve pas sa place dans le monde et se réfugie dans l'alcool, provoque de nombreux scandales et s'isole par conséquent de plus en plus : « J'en avais simplement ma claque de toute cette foutue bande, ma fille. Tu te crèves à jouer leur saloperie, et tu n'es rien, une chose, un machin dont ils se servent et rien de plus. »¹³⁰. Il ne s'accomplit pas en tant que musicien se jugeant « l'esclave d'un film ou d'un violoneux ou des personnes qui croient savoir chanter¹³¹ ». C'est cette dévalorisation constante du personnage qui est à l'origine de ses nombreux problèmes et va le pousser à relever le pari fou de réaliser un Marathon du piano : « Il s'agit de jouer du piano sans arrêt et les gens payent pour venir voir si on y arrive¹³² ». Sa fille tente de le raisonner, elle est le seul lien rationnel entre lui et le monde extérieur, et juge que son idée est « une folie, et même que

¹²⁸ Ibid, p. 121.

¹²⁹ Ibid, p. 164.

¹³⁰ Ibid, p. 166.

¹³¹ Ibid, p. 167.

¹³² Ibid, p. 167.

c'est dangereux¹³³ ». Mais le père ne l'écoute pas et s'entête dans son projet, évoquant un autre pianiste qui a réalisé l'exploit à San Francisco « qui l'a fait sans s'arrêter pendant quarante jours plus ou moins quarante nuits¹³⁴ ». Burgess convoque explicitement la figure christique : le Marathon du piano va être comparé à un véritable chemin de croix au bout duquel Bill finira mort, exténué de fatigue et sera d'ailleurs comparé à « un Homme Crucifié¹³⁵ » par Mrs Haggerty. Sa dégradation physique sera tragiquement lente et effroyable : « Le sixième jour, lorsque arriva le moment de ses deux heures de repos, papa cessa de jouer et découvrit qu'il ne pouvait dormir. Il en fut horrifié et il avait d'ailleurs une tête horrible, grise, hagarde, et plus vieille d'une vingtaine d'année que son âge réel¹³⁶ », « Il ne fait aucun doute que le Marathon de papa attirait les foules, mais c'était l'horreur de la chose qui en fascinait plus d'un, papa avait une mine épouvantable¹³⁷ ». Pourtant c'est à l'approche de la mort que le personnage du père se transcende, il compose et improvise à outrance et se met à fasciner le public : « Le joueur de piano n'était pas devenu pianiste, il était devenu Compositeur¹³⁸ ». Il atteint alors cet état de « fantôme », d'être hors du monde qui ne peut plus avoir d'existence réelle propre, comme le souligne sa fille juste avant sa mort : « Cela me fit vaguement frissonner : c'était comme si papa n'avait plus d'existence réelle¹³⁹ ». Il se lance dans le pari fou de dépasser Beethoven et de composer dix symphonies, mais trouve la mort avant d'aboutir à son projet, laissant sa fille orpheline, désemparée et sans argent.

Au piano nous présente également un personnage isolé, dont la mort est annoncée dès la première page. Ce pianiste virtuose, sujet au trac et alcoolique, est constamment replié sur lui-

¹³³ Ibid, p. 168.

¹³⁴ Ibid, p. 168.

¹³⁵ Ibid, p. 187.

¹³⁶ Ibid, p. 181.

¹³⁷ Ibid, p. 184.

¹³⁸ Ibid, p. 193.

¹³⁹ Ibid, p. 194.

même. La description du personnage, au premier chapitre, nous présente un homme perturbé et envahi par la peur : « Bref il est très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse. Ses cheveux blancs sont brossés en arrière. Il a peur¹⁴⁰ ». A la différence du pianiste virtuose de *Novecento*, la musique n'agit pas sur lui comme un réconfort, malgré le succès et le train de vie du personnage :

« Bien que ses revenus fussent confortables, qu'il fût célèbre aux yeux d'un petit million de personnes et qu'il eût suivi depuis vingt ans toute sortes de cures psychologiques ou chimiques, il était donc mort de peur et, quand ce sentiment l'envahissait à ce point, d'ordinaire, il se taisait complètement¹⁴¹ ».

Ses relations sociales sont peu développées : « A deux ou trois reprises il dut répondre au téléphone qui sonnait généralement peu et qui, comme Max n'appelait presque jamais personne, sonnait de moins en moins¹⁴² ». Et lorsqu'il prend le train, il dispose d'un « fauteuil solitaire dans un arrangement de quatre sièges vides ». Son alcoolisme, loin de susciter de l'empathie auprès de son imprésario, provoque chez lui de la colère et du reproche : « Quoi, s'exclama Parisy, il est encore bourré ? [...] ça c'est votre affaire, hein, c'est votre responsabilité. Vous vous souvenez de notre arrangement l'autre jour ? Il va de soi que si le concert est compromis ça ne tient plus¹⁴³ »

L'on pourrait s'attendre qu'après sa mort et son changement d'identité, Max prenne le contre-pied de cette triste vie, il n'en sera rien, malgré un changement tout de même notable : il ne peut plus boire une goutte d'alcool. Il restera tout de même seul, d'abord à Iquitos : « Comme il ne parlait à personne et comme personne ne lui parlait¹⁴⁴ », puis à Paris où sous sa

¹⁴⁰ Jean ECHENOZ, *Au piano*, op. cit, p. 9.

¹⁴¹ Ibid, p. 11.

¹⁴² Ibid, p. 35.

¹⁴³ Ibid, p. 43.

¹⁴⁴ Ibid, p. 168.

nouvelle identité « il alla voir incognito les commerçants¹⁴⁵ » et croise une femme et son mari qu'il avait rencontré dans son ancienne vie et qui « s'éloignèrent comme s'il n'existait pas¹⁴⁶ ». Son travail au bar apparaît routinier et peu distrayant. « Après quelques pénibles semaines de solitude¹⁴⁷ » il débute une liaison avec la réceptionniste du bar, mais elle sera vouée à l'échec, tant Max s'ennuie et repense à Rose, la femme qu'il a aimé désespérément. La fin de l'ouvrage, tragique et cynique voit Max « plus mort que jamais¹⁴⁸ » qui aperçoit Béliard et Rose en couple. Cette dernière ne le reconnaît pas et Béliard lui apprend que la Section Urbaine est en réalité l'enfer. La dernière phrase de l'ouvrage renvoie à son début puisque le lieu vers lequel se dirige Béliard et Rose, la rue de Rome, est le premier lieu qui ouvre le livre et voit l'apparition de Max et de Bernie, la boucle est bouclée.

Alessandro Baricco fait évoluer son musicien dans un lieu restreint, comme si celui-ci, par nature, devait être limité à son activité de pianiste. Ainsi, le narrateur et les gens qui l'entourent voient sa situation sur le *Virginian* comme un emprisonnement : « Pourquoi est-ce que tu restes dans cette prison flottante [...] ¹⁴⁹ ». Mais Novecento est à l'aise sur ce bateau : « Ils racontaient des drôles de choses : ils disaient Novecento, il est jamais descendu. Il est né sur le bateau, et depuis il y est resté. Toujours. Vingt-sept ans sans mettre pied à terre, jamais¹⁵⁰ ». De plus, cette situation lui apporte un public nouveau à chaque traversée : « Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde passait, sur ce bateau : et ça faisait vingt sept ans que Novecento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme¹⁵¹ ». Aussi, lorsque Novecento veut enfin descendre du *Virginian*, il ne réussit pas, comme si sa place était sur ce paquebot et non ailleurs, sur la terre ferme. Il n'existe pas

¹⁴⁵ Ibid, p. 186.

¹⁴⁶ Ibid, p. 187.

¹⁴⁷ Ibid, p. 191.

¹⁴⁸ Ibid, p. 223

¹⁴⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 45.

¹⁵⁰ Ibid, p. 35.

¹⁵¹ Ibid, p. 43.

en dehors : « Moi qui n'avais pas été capable de descendre de ce bateau, pour me sauver moi-même, je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était un désir. A chaque pas, un désir auquel je disais adieu¹⁵² ». Il va même jusqu'à comparer sa situation de pianiste virtuose à celle de Dieu :

« Mais si je monte sur cette passerelle et que devant moi se déroule un clavier de millions de touches, [...] Des millions et des milliards de touches, qui ne finissent jamais, c'est la vérité vraie, qu'elles ne finissent jamais, et ce clavier-là, il est infini/ Et si ce clavier est infini, alors/ Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue¹⁵³ ».

La situation de Novecento, pianiste qui s'oblige à rester sur le bateau pour jouer du piano, incapable de mettre pied sur la terre ferme, à été comparée, dans la préface de l'édition bilingue du monologue par Françoise Brun à la situation de Glenn Gould :

« Comme Novecento qui choisit le lieu de son enfermement, le bateau, Gould choisit le sien : les studios d'enregistrement, espace confiné, délimité, organisé mais ouvert sur le monde entier et sur le futur, comme Novecento, dans sa prison flottante, s'ouvre au monde pour recevoir toutes les histoires que les passagers emportent avec eux. Pour Gould, comme pour Novecento, pas de maître, pas de précédent, pas de successeur [...]»¹⁵⁴.

En faisant évoluer Novecento dans un univers clos, ce dernier peut y aller de toute sa créativité, contrairement aux compositeurs des siècles précédents ou encore aux musiciens contemporains, qui doivent suivre des modes, des règles, pour se faire écouter à leur juste valeur. Même si des éléments se rapprochent de la réalité vécue par Glenn Gould, Novecento, bénéficie d'une situation propice à la création. Cette situation est vécue comme positive par le personnage, ce qui n'est pas le cas dans *Pianistes*, où la musique est un moyen de s'extraire

¹⁵² Ibid, p. 79.

¹⁵³ Ibid, p. 76-77.

¹⁵⁴ BRUN, Françoise. « Aussi longtemps qu'il restera des histoires à raconter... » In BARICCO, Alessandro. 2006. *Novecento : pianiste, un monologue/Novecento : Un monologo*, Paris : Gallimard. Coll. « Folio bilingue », p. 24.

de son milieu social ou dans *Au piano* où elle est source de torture morale pour le personnage principal.

Dans *Novecento*, la solitude se manifeste à travers le désir du personnage de ne pas quitter le bateau sur lequel il est né. Le monde qu'il s'est créé est entièrement musical, et la musique lui décrit le monde extérieur sans qu'il y ait jamais mis un pied. C'est l'imagination et la création artistique qui lui permet d'avoir un contact avec le monde. « Il avait l'air au-dessus de tout, il avait l'air intouchable. Lui, et sa musique : le reste, ça comptait pas¹⁵⁵ ». A la différence des deux autres pianistes, Novecento ne souffre d'aucun « malheur », son isolement du monde, il le souhaite, le désire et l'a même programmé, cela fait partie de sa destinée de musicien virtuose.

C) Analyse d'extraits choisis illustrant le choix descriptif de passages musicaux.

a) L'approche « silencieuse » d'*Au piano* : états d'âmes d'un interprète.

a.a) l'absence de musique dans *Au piano*.

¹⁵⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 68.

Le grand paradoxe d'*Au piano* est de posséder un titre « musical » qui invite le lecteur à penser que l'ouvrage a comme thématique centrale le piano et qu'il est fourni de nombreuses et longues descriptions musicales. Il n'en est rien. Ce roman contemporain minimise au maximum les descriptions musicales, et l'on pourrait rejoindre l'avis de Béatrice Didier qui tend à démontrer que le personnage du musicien de ce livre, Max Delmarc, est « chargé de manifester la difficulté, sinon l'impossibilité pour l'œuvre littéraire de donner la traduction de la musique¹⁵⁶ ». De quelle manière ? Et bien en premier lieu, en l'assassinant dès la fin de la première partie. Le brillant pianiste concertiste finit égorgé dans une ruelle par trois voyous à la sortie d'un gala de bienfaisance. Le roman bascule alors dans le genre fantastique, car Max, bien que mort, se retrouve dans un Centre de Réhabilitation où il est frappé d'un interdit : il ne doit pas jouer de piano. Il trouve en effet un piano à queue lors de ses errances dans le Centre, mais celui-ci est fermé à clé. Lorsque Christian Béliard, lui apprend son renvoi sur Terre en Section Urbaine, là encore il est très précis sur les conditions : le personnage ne doit pas pratiquer son ancienne profession. Max Delmarc, qui devient par la suite Paul, est alors constamment frappé de cet interdit, il ne peut et ne doit pas jouer de piano. Il le transgressera néanmoins à la fin de l'ouvrage où il deviendra un pianiste de bar sous sa nouvelle identité.

L'activité musicale du personnage est constamment dissimulée, cachée et rejoint ainsi le changement d'identité du personnage principal. Description musicale et personnage se répondent. Les états d'âmes de Max Delmarc sont souvent mis en avant : peur, doute, alcoolisme. Le personnage devient un moyen pour Jean Echenoz de montrer la difficulté de traduire la musique en littérature. L'évocation musicale est là pour traduire les actions du personnage, son état d'esprit, mais elle est parfois également présente sous l'ordre de la

¹⁵⁶ Béatrice DIDIER, « Personnage et évocation musicale dans quelques romans du XX^e siècle » in LANDEROUIN Yves, LOCATELLI Aude, *Musique et roman*, op. cit, p. 304.

simple référence, sans que celle-ci ne soit véritablement développée : « il passerait la fin de l'après-midi à préciser quelques nuances des deux mouvements, *Pressentiment* suivi de *Mort*, de la Sonate 1.X.1905 de Janacek¹⁵⁷ », « Quand vint le tour de Max, qui devait justement jouer les *Scènes d'enfants* de Schumann ; il s'assit au piano dans une étonnante confusion¹⁵⁸ ». A aucun moment, l'auteur ne se lance dans une description précise, technique, de ces différents morceaux (description qui porte le nom d'*ekphrasis* dans l'analyse musico-littéraire et que Frédéric Sounac qualifie de *logogène*), ces derniers sont seulement évoqués à l'aide de la référence, sans aucun épanchement poétique.

a.b) l'évocation musicale comme moteur de l'action.

Un passage « musical » important permet cependant de retenir l'attention du lecteur, celui-ci est situé au début du livre, au chapitre 2. Il s'agit d'un concert de piano que Max donne à la salle Pleyel. Il doit interpréter le concerto n°2 de Frédéric Chopin, premier concerto composé par le compositeur (bien qu'il soit numéroté deuxième dans l'ordre de ses deux concertos, il fut en réalité composé avant le concerto n°1), œuvre de jeunesse exigeant de grandes prouesses techniques et musicales de la part de l'interprète. Dans ce passage, la description musicale va être au service de la mise en valeur des états d'âme de Max Delmarc. En effet, celui-ci est soumis à un trac terrible avant de rentrer sur scène, si terrible que c'est Bernie, son ami et « coach » qui le force à rentrer sur scène : « Bernie, le poussa vivement dans le dos au-delà d'un rideau, et la houle se transforma aussitôt en tempête et il était là, le piano¹⁵⁹ ». La description du piano en question devient alors le reflet de l'état psychologique

¹⁵⁷ Jean ECHENOZ, *Au piano*, op. cit, p. 35.

¹⁵⁸ Ibid, p. 79.

¹⁵⁹ Ibid, p. 15.

de Max, sa terreur va littéralement s'incarner sous les traits de l'instrument et Echenoz propose là une description très intéressante de l'objet : la narration passe subitement à la deuxième personne, comme si elle interpellait le lecteur, invitant celui-ci à se placer dans la peau de Max afin de partager sa terreur de monter sur scène. Le champ lexical utilisé pour caractériser l'instrument s'inscrit complètement dans ce vocabulaire de la peur : « Il était là, le terrible Steinway, avec son large clavier blanc prêt à te dévorer, ce monstrueux dentier qui va te broyer de tout son ivoire et tout son émail, il t'attend pour te déchiqueter¹⁶⁰ ». L'analogie clavier – dents prend ici tout son sens, le piano est comparé à un monstre terrifiant qui va engloutir et déchiqueter son interprète. L'on pourrait même aller jusqu'à dire que cette description de l'instrument nous plonge dans l'inconscient torturé de Max, sa peur de ne pas être « maître » de son piano, que celui-ci lui échappe et devienne une entité destructrice qu'il ne parvient plus à contrôler.

Passons maintenant à la description du concert que nous offre Echenoz, nous nous permettons de la retranscrire ici, afin de faire ressortir le caractère haletant et rythmique qui caractérise ce passage :

« Depuis la salle, même depuis le premier rang, personne ne s'imagine que c'est si difficile. Ça paraît même aller de soi. Et de fait, pour Max, cela va très vite rouler tout seul. Une fois que l'orchestre s'est mis à dévider la longue introduction, il s'est un peu tranquilisé. Puis dès que c'est à lui, dès qu'il est entré dans le mouvement, tout va mieux. Sa peur s'est assoupie au bout de quelques mesures, puis elle s'est évanouie dès la première fausse note – une bonne fausse note, dans un passage véloce, de celles qui se fondent dans la masse et ne comptent pas. Une fois qu'elle est arrivée, Max se sent libéré. Il a maintenant la situation en main, il se promène, il est à son affaire. Chaque demi-ton lui parle, chaque soupir est juste, les suites d'accords se posent comme des oiseaux danseurs, il aimerait bien que ça ne s'arrête plus mais voilà, fin du premier mouvement. Pause. Tout le monde y va de sa petite toux en attendant le suivant, on se racle la gorge, on boute le mucus hors de ses bronches polluées, chacun s'éclaircit comme il peut la colonne d'air et c'est parti pour le deuxième mouvement *Larghetto* : lent, méditatif, extrêmement exposé, pas question de se tromper. Max ne se trompe pas une fois, tout ça passe comme une lettre à la poste. On tousse encore un peu puis c'est le

¹⁶⁰ Ibid, p. 15.

troisième, un *allegro vivace* élégant, tu vas voir comment je vais t'expédier ça, aie une deuxième fausse note vers la mesure 200, je dérape toujours au même endroit dans le final, mais là encore c'est pris dans le mouvement, ils n'ont toujours rien vu, on y arrive, on y est presque, descente et montée chromatiques, quatre ponctuations d'orchestre, deux accords conclusifs et voilà, c'est réglé, bravo, salut, bravo, rideau, bravo, pas de rappel, fin de l'histoire¹⁶¹ »

Voici donc la manière audacieuse avec laquelle Jean Echenoz nous donne à imaginer le déroulement de ce concerto, en mélangeant différents points de vue et en accélérant la temporalité de la description. C'est bien Max qui est le point central de ce passage, le concerto de Chopin ne représente que le moteur de l'action, il n'est d'ailleurs que sommairement décrit, et si l'on ne retient que les passages qui tentent de le retranscrire, voici ce qui nous reste : « longue introduction », « les suites d'accords se posent comme des oiseaux danseurs », « fin du premier mouvement » « *Larghetto* : lent, méditatif, extrêmement exposé », « *allegro vivace* élégant », « descente et montée chromatiques », « quatre ponctuations d'orchestre, deux accords conclusifs ». Tout le reste est consacré à l'environnement qui entoure Max (et notamment l'attitude du public durant le concert), à son jeu de pianiste et à la conscience qu'il a de son interprétation. Echenoz s'amuse à mélanger les points de vue et nous entraîne sans aucune transition dans la subjectivité de Max : « **il** a maintenant la situation en main »/ « **je** dérape toujours au même endroit ».

Le rythme dégagé par l'écriture présente au lecteur une temporalité déstructurée, comme accélérée. Max, pris par son interprétation, est plongé dans une temporalité autre. Le concerto file à toute vitesse. Il manifeste du plaisir à jouer comme l'écrivain nous l'indique, ce plaisir est par conséquent la cause de cette accélération du temps. Celle-ci est annoncée dès le début : « Pour Max, cela va très vite rouler tout seul » et paradoxalement, c'est la faute, l'erreur, qui lui permet de surmonter sa peur : « elle s'est évanouie dès la première fausse note », dès lors tout s'enchaîne extrêmement vite, le concerto coule comme un fleuve : « pause [...] et c'est

¹⁶¹ Ibid, p. 17-18.

parti pour le deuxième mouvement [...] puis c'est le troisième [...] et voilà c'est réglé [...] fin de l'histoire ». Le rituel du salut de l'artiste est lui-même expédié par la répétition du substantif « bravo » : « bravo, salut, bravo, rideau, bravo, pas de rappel ». L'on peut également noter quelques brèves mais importantes incursions poétiques de l'auteur : « une bonne fausse note [...] de celles qui se fondent dans la masse », les demi-tons lui parlent, les soupirs sont « justes » et les accords « se posent comme des oiseaux danseurs ». Les images utilisées évoquent le brio, la grâce et la légèreté du jeu de Max, mais également son côté « flambeur » : « tout ça passe comme une lettre à la poste », « tu vas voir comment je vais t'expédier ça », « ils n'ont toujours rien vu ». L'on comprend alors que Max, auparavant dominé par sa peur, parvient non seulement à l'affronter, mais également à la dépasser. Il est comme le prestidigitateur qui manipule les foules, conscient de ses erreurs, mais également de son talent et de son pouvoir d'artiste.

a.c) Le rapport du personnage à l'instrument.

Le titre d'une œuvre permet, en règle générale, de proposer une première piste de lecture d'un ouvrage. Nous avons vu que sous couvert de parler de musique, *Au piano* nous parle de l'impossibilité de traduire la musique au XXI^e siècle, mais ce titre nous invite également à réfléchir au rapport entre l'interprète et son instrument. Il nous semble que nous soyons en présence d'une injonction, il ne manque que le point d'exclamation qui est sous-entendu dans cette formule : Au piano ! L'activité pianistique devient alors une obligation, l'artiste doit se mettre au piano, se jeter corps et âme (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Franck Conroy)

dans la pratique de son instrument. La quatrième de couverture du livre abonde dans le sens de l'analyse du titre :

« La pratique professionnelle du piano suppose une discipline stricte. Elle exclut tout divertissement susceptible d'éloigner l'artiste de son clavier. Pourtant il aimerait, lui aussi, jouir de la lumière du monde, de la douceur de vivre, de la tiédeur de l'air et de l'amour des femmes. Eh bien non, mort ou vif, le pianiste se doit d'abord à son public ».

La première partie de l'ouvrage, qui relate la vie terrestre de Max Delmarc, sous son identité de pianiste concertiste, développe ce mode de vie si particulier. Max, comme nous l'avons vu auparavant, est une personne seule qui s'astreint quotidiennement au travail de son instrument. Sa vie de concertiste le coupe de tout lien social, il est célibataire, alcoolique et soumis à un stress permanent. La musique ne semble pas l'épanouir dans son existence, et le piano apparaît alors comme un obstacle à son équilibre psychique. L'instrument représente le boulet auquel Max, esclave, est enchaîné. Le travail de son piano est devenu une routine : « Ensuite c'est tous les jours pareil : après le café, le piano¹⁶² », mais également une source d'angoisse :

« Il se tient devant son clavier dans un état fébrile d'excitation, de découragement et d'anxiété mêlés, bien qu'au bout d'un certain temps l'anxiété prenne le pas sur les deux autres mouvements et que, d'abord logée au creux du plexus, Max la sente envahir les zones circonvoisines, principalement son estomac de façon de plus en plus oppressante, convulsive et sans espoir¹⁶³ ».

Si *Novecento : pianiste* semble s'inspirer de la figure réelle de Glenn Gould (d'après l'interprétation de Françoise Brun) nous pouvons formuler l'hypothèse que le personnage de Max Delmarc représente une « synthèse » de plusieurs grands pianistes virtuoses : Vladimir

¹⁶² Ibid, p. 32.

¹⁶³ Ibid, p. 32.

Horowitz, qui a mis entre parenthèse sa carrière pendant plusieurs années à cause du trac, François-René Duchâble qui a rompu brutalement avec le milieu des concerts classiques et Samson François qui avait la réputation d'avoir un penchant pour la boisson.

b) Se raconter autrement : *Pianistes* de Burgess.

b.a) une pédagogie autodidacte : la « leçon » de piano du père.

Le chapitre trois de *Pianistes* propose une description intéressante d'une leçon de piano « express » que donne Bill Henshaw à sa fille pour que cette dernière possède les bases nécessaires afin de remplacer son père à son travail si ce dernier venait à tomber malade. C'est d'emblée la nécessité et l'urgence qui caractérise cette leçon. Apprendre le piano, dans ce contexte particulier, ne relève plus d'un simple loisir ou divertissement, mais d'un impératif : « D'accord, pour moi c'était une Urgence, il s'agissait que je sois capable de remplacer mon pauvre papa s'il était malade¹⁶⁴ ». C'est Ellen qui retranscrit au lecteur le déroulement de ce cours particulier. La leçon est d'emblée caractérisée par un ton humoristique avec des jeux de mots relevant de la personnification : « la touche blanche à gauche de la première des touches noires jumelles, pas des triplées, est toujours do¹⁶⁵ ». Les notes sont énoncées une à une dans les deux systèmes de notations occidentales. Ces deux systèmes existent depuis le Moyen-âge :

Le premier est la série constituée des syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* promue par le moine bénédictin italien Guido D'Arezzo au XI^e siècle. Il a été mis en place pour la notation

¹⁶⁴ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 39.

¹⁶⁵ Ibid.

musicale dans les pays de rite catholique dit « latin ». Dans le langage théorique, *ut* a été remplacé par *do*. C'est le premier système que cite Ellen : « Tout le reste s'ensuit-ré mi fa sol la si, et en descendant aussi bien qu'en montant : si la sol fa mi ré¹⁶⁶ »

Le second système de notation est constitué des lettres de l'alphabet A(la), B(si), C(do), D(ré), E(mi), F(fa) et G (sol). Ce système est hérité de la Grèce Antique et a été conservé par les pays dits « protestants » ou réformés (Royaume-Uni, Allemagne etc...). Il est cité par Ellen juste après la série latine, entre parenthèses : « (et n'oubliez pas, en plus, en anglais D E F G A B ou B A G F E D)¹⁶⁷ ». Cette intertextualité particulière entre littérature et musique est soulignée par Aude Locatelli : « le procédé « d'anagramme musicale », que permet le système de notation musicale utilisé dans les pays germaniques, où les notes sont désignées par des lettres de l'alphabet, offre un exemple plus concret de ce phénomène intertextuel.¹⁶⁸ »

Ce chapitre comporte ainsi un fort intérêt pédagogique pour un lecteur non-initié à la musique. Burgess n'a pas inséré de schéma théorique musical faisant appel à des notes placées sur des portées, mais a littéralement « oralisé » son cours de musique afin que le lecteur profane en musique puisse néanmoins comprendre et intégrer les notions de bases qui lui sont présentées. Il procède de la même manière lorsqu'il complexifie son cours et passe aux accords à trois sons : « Puis il me mit sur les accords. Do mi sol. Fa la sol. Sol si ré. Ceux-là, dit-il, sont les plus importants. Facile, en fait. Des triades, disait-il, entendant par là des accords faits de trois notes, tri voulant dire trois, comme dans tricycle¹⁶⁹ ». L'utilisation d'analogies sonores permet à l'élève (en l'occurrence Ellen) de retenir plus facilement les notions théoriques que lui enseigne le père. Cela donne lieu d'ailleurs à un raisonnement plutôt amusant de la part de la jeune fille : « Puisqu'il y a des tricycles, dis-je, et des

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Aude LOCATELLI, *Littérature et musique*, op. cit, p. 84.

¹⁶⁹ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 40.

bicyclettes, il devrait y avoir des biades¹⁷⁰ ». Les accords sont alors comparés à des véhicules, les triades, à des tricycles et les accords à quatre sons à des « quatre-roues ».

Toujours dans une perspective d'oralité, la leçon mélange les questionnements et les remarques amusantes de la fille aux conseils et aux images pédagogiques utilisés par le père sans que la ponctuation vienne explicitement marquer cette coupure en utilisant les guillemets : « ça sonne un peu moche, non ? C'est pour ça qu'on dit que c'est discordant.¹⁷¹ ». Les remarques impératives du père, à la deuxième personne, sont également intégrées au récit de la leçon par sa fille qui est narré à la troisième personne du singulier : « T'as qu'à compter espèce de feignante. Et donc il me fit jouer des accords sur toutes les notes blanches et ça n'était pas trop mal¹⁷² ». La notion de rythme est également en jeu dans ce passage, ainsi, Ellen doit décomposer les accords plusieurs fois de suite au piano de manière à les retenir parfaitement. Burgess n'insère aucun espace entre les notes des accords mettant ainsi en avant la rapidité de la répétition qu'Ellen doit fournir au piano : « Puis il me fit décomposer les accords –domisoldomisolfaladofaladosirésosiréso-, une note très vite après l'autre comme le bruit de l'eau qui dégouline ou le son d'une harpe¹⁷³ ». Ici également, comme nous l'avons vu dans la partie correspondant aux images littéraires utilisées pour évoquer la musique, cette dernière est associée à l'élément liquide, « l'eau qui dégouline », « Un joli bruit d'eau, mais une eau sombre, je ne sais trop comment pourquoi¹⁷⁴ ».

La leçon continue, toujours placée sous le signe de l'amusement et du divertissement : « Maintenant, on va faire mumuse avec les notes noires¹⁷⁵ ». Toujours de manière très pédagogique, Burgess va faire comprendre en très peu de mots le phénomène de l'enharmoine

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid, p. 41.

¹⁷⁵ Ibid.

en musique, sans en dévoiler plus, le cours s'adressant à une petite fille, il qualifie donc le reste de ce développement théorique de « mystère » :

« La note noire juste à droite du do s'appelle do dièse. La note noire juste à la gauche du ré s'appelle ré bémol. Mais c'est le même son papa. Ah, ma fille, dit-il, Voilà un grand mystère, pas vrai ? Tu as le choix entre l'appeler do dièse et ré bémol, et restons-en là pour le moment¹⁷⁶ ».

La leçon s'achève par l'apprentissage des accords de septième diminuée, accords dont l'utilisation fut très largement répandue à partir de la fin du courant romantique. Pour le père, ces accords sont très largement utilisés dans son métier de pianiste : « Voici un accord dont tu ne peux pas te passer, dit-il, si tu joues du piano dans un cinéma¹⁷⁷ ». Ce sont des accords qui possèdent une tension harmonique très forte « on s'en sert pour les bagarres, les ruptures de barrage, le tonnerre, la voix de Notre Seigneur, la femme qui dit à son mari de déguerpir et ne jamais plus remettre les pieds à la maison¹⁷⁸ ». L'analogie entre les situations « de tension » et la tension harmonique provoquée par cet accord est ici largement pertinente « Toujours le même bruit comme qui dirait dangereux dit-il, comme si quelque chose de terrible allait arriver ou arrivait¹⁷⁹ ». Il montre à sa fille les trois types d'accords diminués possible au piano : « Do mi bémol, sol bémol, la. Ou fa sol dièse si do. Ou mi sol si bémol do dièse¹⁸⁰ ». Et sous-entend le système de renversement des accords qui permet de nombreuses possibilités de jeu : « tu peux en jouer des enchaînements infinis, chacun basé sur une touche blanche ou noire différente, au début¹⁸¹ ».

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

En conclusion, Burgess illustre d'une manière brillante une véritable leçon de musique teintée d'humour, qu'il illustre par des exemples cocasses et amusants, permettant à un lecteur profane en musique de se prendre au jeu du récit de la jeune Ellen. Le caractère oral, la transcription en direct de la leçon, le recours à de nombreuses métaphores permettent d'accrocher immédiatement le lecteur qui pourrait prendre part d'une certaine manière à cette leçon, en appliquant au piano les exemples proposés par Burgess.

b.b) sexualité et musique : un parallèle constant.

Stendhal écrivait : « l'habitude de la musique et de sa rêverie prédispose à l'amour »¹⁸² et Balzac affirmait : « il n'y a que la musique pour exprimer l'amour »¹⁸³ C'est en effet une tradition solidement établie dans la littérature : dans les romans et dans la poésie, la musique a le tenace privilège de faire naître l'amour, chez les grands écrivains tout autant que chez les auteurs mineurs. C'est ce que nous confirme D. Pistone dans son ouvrage *le piano dans la littérature française, des origines à 1900* :

« Les thèmes qui appellent ces images reviennent-ils avec la même régularité ? On peut répondre par l'affirmative pour trois d'entre eux : la femme, la littérature et l'amour. La femme est très souvent comparée au piano. On disait par exemple de la future épouse de Legouvé : « C'est un beau piano toujours d'accord¹⁸⁴ ». ¹⁸⁵

¹⁸² Stendhal, *De l'Amour*, Livre I, ch. XVI, p. 70

¹⁸³ Cité par J.M. BAILBE, *Le roman et la Musique en France sous la monarchie de juillet*, 2^{ème} partie, ch. IV : Musique et Amour, p. 180.

¹⁸⁴ LEGOUVE, Edouard, *60 ans de souvenirs*, vol. 1, ch. XVIII, p. 383.

¹⁸⁵ Danièle PISTONE, *le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, op. cit, p. 469.

Cette thématique est omniprésente dans *Pianistes* de Burgess, l'on peut même affirmer que c'est l'un des sujets central de l'ouvrage. Elle est cependant renversée, prise à rebrousse-poil par un écrivain au style tour à tour ironique, cru et parfois violent. L'ouvrage est d'un profond pessimisme et ce que Burgess évoque, c'est plus les déviances de l'amour physique que la profondeur de l'amour spirituel. Pour comprendre cette idée prédominante dans l'ouvrage, il s'agit de se pencher avant tout sur le titre de l'ouvrage : *The Pianoplayers* en version anglaise, traduit *Pianistes* par Jean-Pierre Carasso dans la version française. La question qui se pose vraisemblablement est : pourquoi avoir choisi un titre au pluriel alors que le livre ne nous présente qu'un seul pianiste au cours de l'ouvrage ? La réponse semble se situer dans le dernier tiers de l'ouvrage, lors d'un dialogue entre Ellen et une amie prostituée, Lollo Camoens : « -Une femme, c'est comme un instrument de musique [...] Plus comme un piano qu'un violon, dis-je¹⁸⁶ ». L'analogie entre le sexe et la musique est ici explicite. Le corps de la femme est comparé à un instrument, ici en l'occurrence le piano. Les hommes sont alors des « pianistes » qui se doivent d'apprendre à jouer du mieux possible de leur instrument, d'où le titre de l'ouvrage. C'est cette comparaison qui donnera l'idée à Ellen d'ouvrir une « Ecole des Amants » afin d'enseigner aux hommes l'art de faire l'amour correctement aux femmes :

« L'amour est un art comme la musique. Comme la musique, l'amour s'apprend. La femme est un instrument sensible. Convenablement traitée, elle peut produire les plus célestes harmonies. L'école d'Amour D'Ellen Henshaw offre à tous les hommes qui y aspirent l'occasion de s'instruire. Apprenez à jouer du piano d'amour avec l'adresse d'un Horowitz ou d'un Oscar Peterson¹⁸⁷ ».

Ce projet utopique d'une école de l'Amour arrive à la fin de l'ouvrage, à l'avant dernier chapitre. Il est la conséquence des nombreux déboires sentimentaux et sexuels qu'Ellen endure durant la première partie de l'ouvrage où elle se retrouve de nombreuses fois à la

¹⁸⁶ Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 220

¹⁸⁷ Ibid, p. 229.

merci de prédateurs sexuels. Elle aura durant ces douloureux épisodes cette première réflexion, anticipatrice de son projet :

« Le Corps Féminin est pas une tranche de foie qu'on achète chez le boucher. C'est pas seulement une forme agréable avec un trou dedans. C'est plutôt comme un instrument de musique fait de chair et de sang qui a la musique qui attend à l'intérieur mais seulement pour les mains bien éduquées qui sauront l'en faire sortir. Qu'ils apprennent les salopards¹⁸⁸ ».

Les « salopards » en question, les hommes, doivent donc apprendre à aimer les femmes et non pas se servir d'elles comme simple objet sexuel. N'oublions pas que *Pianistes* relève de l'autofiction et que c'est un ouvrage qui contient la majorité des thématiques chères à Anthony Burgess : le sexe, la musique, la violence et la religion. Il fut traumatisé par le viol et la mort de sa femme par des GI déserteurs, scène qu'il l'a influencé profondément dans son fameux « Orange Mécanique ». Là encore, en dénonçant des faits ignobles (le viol d'Ellen par le propriétaire de l'immeuble sordide où elle réside avec son père), Burgess se place du côté des femmes victimes d'agressions sexuelles et cela lui permet de mettre en parallèle deux thématiques qui lui sont chères : le sexe et la musique.

b.c) l'insertion hétérosémiotique : simple événement graphique ?

Le dernier exemple musico-littéraire frappant dans l'ouvrage de Burgess se situe dans les dernières pages de l'ouvrage où est insérée au cœur du récit une partition de musique. Il s'agit d'une valse en ré mineur, pour violon avec accompagnement piano. La partie violon et la partie d'accompagnement sont retranscrites. Tout comme une vraie partition de musique figure

¹⁸⁸ Ibid, p. 129.

le tempo, les nuances, les mesures, les signes de reprises... Cette insertion hétérosémiotique est annoncée en plus en amont dans l'œuvre :

« Alors, il s'assit au clavier, se coinça le violon sous le menton, et se mit à manier l'archet sur les cordes à vide tandis qu'il plaquait de grands accords avec sa main gauche. Evidemment, il joua cette valse que des milliers de gosses au Japon jouent aujourd'hui et que je vous offre gratuitement à la fin de ce récit¹⁸⁹ ».

On peut, tout comme Jean-Louis Backès, se poser la question de la pertinence d'une telle démarche : « une œuvre littéraire, en revanche, peut fort bien parler de musique, et longuement, sans jamais citer trois notes d'une partition ; on peut même supposer que l'usage de la notation musicale dans un livre de fiction paraîtrait inconvenant¹⁹⁰ ». Pour le lecteur non-initié à l'art musical, ce passage abrupt d'un système sémiotique à un autre peut poser un problème de lecture, c'est ce que souligne Aude Locatelli :

« Ainsi, R.Rolland ou A. Hodeir, en insérant dans leurs textes des fragments de partitions, passent momentanément d'un système sémiotique à un autre, ce qui pose, on s'en doute, un problème de compétence du point de vue de la lecture¹⁹¹ ».

Alors quelle place attribuer à cette partition à la fin de *Pianistes* ? Tout d'abord, d'un point de vue narratif, cette valse est le premier morceau qui ouvre la Méthode de Violon écrite par le père d'Ellen, cette Méthode représentait pour le père une sorte d'idéal pédagogique. Ellen le souligne dans la dernière phrase de l'ouvrage : « Mon papa était convaincu qu'avec sa Méthode tous les enfants pourraient jouer Mozart en un mois. Ce fut la seule chose sur laquelle il se montra jamais optimiste¹⁹² ». Le morceau porte plusieurs titres, mais il est surtout connu sous le titre *Bas les pattes*. Dans le chapitre traitant des rapports entre la

¹⁸⁹ Ibid, p. 162.

¹⁹⁰ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, op. cit, p. 14.

¹⁹¹ Aude LOCATELLI, *Littérature et Musique au XXe siècle*, op. cit, p. 83.

¹⁹² Anthony BURGESS, *Pianistes*, op. cit, p. 281

sexualité et la musique, nous avons constaté que Burgess considérait d'une manière très pessimiste la nature humaine, plus particulièrement la manière sauvage et brutale avec laquelle les hommes traitaient les femmes. Ce titre, *Bas les pattes*, semble rejoindre cette idée souveraine qui parcourt l'ensemble du livre. Mais l'on peut attribuer également la place de cette partition à la fin du livre comme une volonté de développer la « leçon » autodidacte du père au début de l'ouvrage et de donner envie à un lecteur profane, non musicien, d'apprendre la musique et de jouer cette valse. Dans ce cas-là, l'insertion intersémiotique n'est plus un simple élément graphique, décoratif, mais participe à un véritable projet pédagogique dont les prémisses se retrouvent au chapitre trois, lorsque la narratrice interpelle directement le lecteur : « Il a bien fallu que j'apprenne, moi, alors pourquoi pas vous¹⁹³ ».

c) L'approche orale dans *Novenceto* : *Pianiste*.

c.a) une écriture rythmique.

Afin de créer une certaine musicalité au sein même des phrases, Alessandro Baricco utilise des techniques propres à l'oral et au rythme. Le lecteur remarquera facilement que ces textes se lisent comme s'ils coulaient, c'est-à-dire de façon naturellement orale. Ainsi, *Novecento : pianiste* constitue un monologue destiné au théâtre, il a été écrit dans le but d'en faire une lecture publique, comme l'indique Alessandro Baricco dans la préface de l'ouvrage :

¹⁹³ Ibid, p. 39.

« J'ai écrit ce texte pour un comédien, Eugenio Allegri, et un metteur en scène, Gabriele Vacis. Ils en ont fait un spectacle qui a été présenté en juillet de cette année au festival d'Asti. [...] A le voir maintenant sous forme de livre, j'ai plutôt l'impression d'un texte qui serait à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute ».

Dans un entretien paru dans le *Magazine littéraire*, Baricco dit également ceci de son écriture : « ma phrase naît toujours comme une phrase musicale¹⁹⁴ ». Il utilise une technique scripturale plutôt rythmique, qui relève de l'oral. Il a ainsi recours à plusieurs figures de styles qui permettent d'orienter l'attention du lecteur en premier lieu sur le son des mots plutôt que leur sens. Il musicalise ainsi la langue en utilisant de nombreuses répétitions du même mot à l'intérieur d'une phrase : « [...] sa main de papillon se mit à trembler, mais à trembler vraiment, je la voyais trembler, je n'oublierais jamais, elle tremblait tellement [...] »¹⁹⁵ ou d'un court dialogue : « La mer. –La mer ? –La mer. »¹⁹⁶. Il ajoute parfois à la répétition, l'allitération, une figure de style consistant à répéter une ou plusieurs consonnes à l'intérieur d'une même phrase : « Vrai vraiment. »¹⁹⁷ ou lors de la présentation du narrateur : « A la trompette, Tim Tooney ! » où la lettre « t » est répétée quatre fois. La ponctuation et la présentation typographique participent à cette musicalité permanente au sein de l'œuvre, ainsi le passage où plusieurs noms de villes sont évoquées les unes à la suite des autres sans aucun signe de ponctuation montre clairement cette idée d'accélération temporelle (que nous avons put également déceler dans l'analyse du concerto de Chopin dans *Au piano*), le lecteur a la sensation de passer d'une ville à l'autre, dont certaines se répètent, et cela donne une sensation de danse, de tourbillon sonore :

¹⁹⁴ GAMBARO, Fabio. 2003. « Alessandro Baricco : « J'écris les histoires que j'aimerais lire » ». *Magazine littéraire*, n° 362, p. 80.

¹⁹⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 57.

¹⁹⁶ Ibid p. 61.

¹⁹⁷ Ibid, p. 41.

« Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisbonne Santiago du Chili
Rio de Janeiro Antilles New York Liverpool Boston Liverpool Hambourg New York
Hambourg New York Gênes Floride Rio de Janeiro Floride New York Gênes Lisbonne Rio
de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York Cork Cherbourg Vancouver
Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago du Chili
New York Liverpool Océan, plein milieu »

Le passage du temps est ici clairement marqué par l'accumulation des différentes étapes du *Virginian* au cours de ces traversées. Autre procédé typographique plutôt audacieux utilisé par Baricco, l'utilisation de nombreux « slashes » lors d'une parenthèse poétique au milieu de l'ouvrage, qui séparent différents groupes de phrases. L'ouvrage bascule subitement d'un plan narratif à un plan poétique et c'est alors le rythme de l'Océan, son mouvement changeant qui nous est représenté :

« L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache les nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan / aussi loin qu'on peut voir / tout est noir / de grands murs noirs / qui déboulent / et nous là tous/ la gueule ouverte / en attendant / que ça s'arrête / qu'on coule à pic / je veux pas maman / je veux l'eau qui repose / l'eau qui reflète / arrête-moi / ces murailles / absurdes / ces murailles d'eau / qui dégringoles / et tout ce bruit /
Je reveux l'eau que tu connais
Je reveux la mer
Le silence
La lumière
Et les poissons volants¹⁹⁸ »

L'utilisation permanente de ces traits de séparation impose un rythme au texte, de même que les différentes répétitions de mots : « Océan » est ainsi répété sept fois, « maman » et « l'eau » trois fois. L'arrêt des traits de séparation à la fin de ce passage marque le calme qui revient, l'Océan qui s'apaise. Ainsi, musique et élément aquatique sont ici une nouvelle fois liés. L'Océan possède lui aussi son propre rythme, cette typographie particulière permet de le

¹⁹⁸ Ibid, p. 33.

mettre en avant et renvoie, par son côté visuel, à l'utilisation des barres de mesures qui sont faites dans les partitions de musique.

Mais parler de rythme, revient également à évoquer les silences présents dans le texte. Et nous voyons là un renversement opéré par Baricco sur la typographie utilisée. Alors que les traits de séparations manifestaient dans le passage précédent le mouvement de l'Océan, ils vont devenir, isolés, la manifestation du silence :

« /
/
/
/
/
(*Le comédien devient Novecento*)
/
/
/
/
/ ¹⁹⁹»

Ce passage nous gratifie d'une « pause » de la parole dans le monologue poétique final. Cela permet, comme l'indique la didascalie, au comédien de « devenir » Novecento et de placer l'instance narrative en vue subjective.

Ces différents exemples permettent de montrer à quel point l'influence du rythme est présente dans le monologue, nous allons maintenant voir comment le son et l'intensité sonore y sont représentés.

c.b) une écriture sonore et théâtrale.

¹⁹⁹ Ibid, pp. 74-75.

L'ouvrage fournit de multiples interjections disséminées ça et là, qui permettent de donner à l'œuvre un caractère sonore. Là encore, c'est la typographie que va utiliser Baricco pour montrer les différents contrastes d'intensité que l'on retrouve dans le livre : « [...] le *sound* de l'unique, de l'inimitable, de l'immensément grand ATLANTIC JAZZ BAND !!!!!²⁰⁰ ». Nous avons affaire là, à un crescendo typiquement musical représenté par l'utilisation des majuscules et des cinq points d'exclamations qui suivent. Baricco utilise également un anglicisme, le mot « *sound* » qui est également présent dans la version italienne du texte (mais sans la typographie en italique). Il n'hésite d'ailleurs pas à mélanger différentes langues dans son texte, toujours dans la perspective de s'attarder sur le mélange des sonorités et de mettre en avant la diversité culturelle qui peuple le *Virginian* : « *Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signore e Signori*, Mesdames et Messieurs [...]»²⁰¹ ». Le procédé typographique des majuscules exprimant une forte intensité sera repris dans un autre passage, lorsque le capitaine du navire s'en prend vivement à Novecento et à Tim Tooney (le narrateur) pour avoir détruit une salle du navire en jouant du piano en pleine tempête :

« Quand la tempête fut terminée, le commandant nous dit (*avec animation et en criant*) « NOM D'UN DIABLE TOUS LES DEUX VOUS DESCENDEZ ILLICO DANS LA SALLE DES MACHINES ET VOUS Y RESTEZ SINON JE VOUS TUE DE MES PROPRES MAINS ET QUE CE SOIT BIEN CLAIR VOUS PAIEREZ TOUT, JUSQU'AU DERNIER CENTIME, MEME SI VOUS DEVEZ TRAVAILLER TOUTE VOTRE VIE, AUSSI VRAI QUE CE BATEAU S'APPELLE LE *VIRGINIAN* ET QUE VOUS ETES LES DEUX PLUS GRANDS IMBECILES QUI AIENT JAMAIS TRAVERSE L'OCEAN !²⁰² » ».

A ces changements brusques d'intensité sonore s'ajoutent, comme nous l'avons dit précédemment, différentes interjections s'invitent au cœur des phrases, dans le but de

²⁰⁰ Ibid, p. 20

²⁰¹ Ibid, p. 17.

²⁰² Ibid, p. 41.

modifier également leur intensité : « Madame, je plaisantais, ne vous inquiétez pas, ce navire file telle une boule sur le billard de l'Océan, *tchac*, plus que six jours, deux heures et quarante-sept minutes, et *blon*, dans le trou, New Yoooooork ! ²⁰³ ». Dans ce passage, les interjections sonores en italique soulignent habilement la comparaison entre le navire et une boule de billard. Le visuel se mêle au son et la répétition de la lettre « o » de New York nous présente, là encore un crescendo dans l'intensité sonore.

Ces différents procédés d'écriture s'intègrent remarquablement bien dans le travail théâtral, car il ne faut pas oublier, à la lecture du monologue, que celui-ci est destiné à être représenté sur scène (comme l'indique Baricco dans la préface). C'est ainsi que l'ouvrage est parsemé de nombreuses didascalies rédigées en italique qui donnent au lecteur de nombreuses informations sur la mise en scène souhaitée par l'auteur, cela concerne plusieurs paramètres : les déplacements du comédien, les indications sur son expression de jeu, les éléments du décor et la musique utilisée en fond sonore : « *(part en audio un morceau d'une virtuosité folle, peut-être joué à quatre mains. Il ne dure pas plus de trente secondes. Il se termine par une charge d'accords fortissimo. Le comédien attend que le morceau soit fini, puis il reprend)*²⁰⁴ ».

La musique est ainsi présente de plusieurs manières : dans l'écriture même d'Alessandro Baricco qui joue avec le rythme et l'intensité des mots, dans la musique « réelle » que les auditeurs écoutent en temps réel durant le spectacle mais également dans les différentes évocations musicales que nous proposent le narrateur du livre et que nous allons étudier dans la dernière partie de l'analyse de cette œuvre.

²⁰³ Ibid, p. 18.

²⁰⁴ Ibid, p. 56.

c.c) une tripartition de l'évocation musicale : la légende du pianiste sur l'océan.

Le troisième aspect de « musicalisation » du monologue réside dans les images poétiques utilisées par le narrateur et qui sont souvent utilisées pour décrire le jeu incroyable et virtuose de Novecento. La majorité des images poétiques utilisées par Baricco se retrouvent dans le passage du duel opposant Novecento à Jelly Roll Morton, l'inventeur du jazz. Il est d'ailleurs intéressant de constater à ce propos, l'ambiguïté qui caractérise l'insertion dans cette œuvre fictive d'un personnage ayant réellement existé. Baricco, joue là, habilement avec l'histoire et la légende et le lecteur peut d'ailleurs à juste titre se poser la question de la véracité de cette histoire, d'autant que le narrateur incite à y croire, en utilisant de nombreuses formulations allant dans ce sens : « C'était marqué sur le journal, mais c'était vraiment vrai. Ça s'est passé comme ça, réellement²⁰⁵ », « je le jure²⁰⁶ ». Jelly Roll Morton est décrit comme un personnage hautain et orgueilleux, s'auto proclamant inventeur du jazz, ce qui rejoint de nombreux aspects réels que l'on peut retrouver dans les biographies du personnage. Les évocations musicales qui le caractérisent, décrivent avant tout sa position au piano, puis ses mains qui sont comparées à des papillons : « Toujours un peu assis de trois quarts, et avec deux mains comme des papillons. Ultra-légères²⁰⁷ ». La musique de Novecento apparaît quant à elle irréelle, comme sortie d'un autre monde, ses mains à lui effleurent les touches : « Et Novecento écoutait. Puis il commençait à effleurer les touches, pendant que les autres chantaient ou jouaient, il effleurait les touches et petit à petit ça devenait une vraie musique, des sons sortaient du piano –un piano droit, noir- et c'étaient des sons de l'autre monde²⁰⁸ ».

²⁰⁵ Ibid, p. 48.

²⁰⁶ Ibid, p. 57.

²⁰⁷ Ibid, p. 46.

²⁰⁸ Ibid, p. 47.

Le jeu de Jelly Roll Morton lors de son premier morceau durant le duel, est évoqué avec une image qui relève d'une étonnante sensualité : « il ne jouait pas, il glissait. C'était comme une combinaison de soie qui glisserait doucement le long du corps d'une femme, mais en dansant²⁰⁹ », c'est la pratique de sa musique dans les bordels qui donnent à son interprétation ce caractère sexuel. Les notes extrêmes du clavier (à l'aigu) sont jouées comme « une cascade de perles tombant sur un sol de marbre²¹⁰ ». Après cette démonstration étonnante, Novecento à l'idée saugrenue de jouer *Reviens mon petit canard*, une « chanson d'une imbécilité sans fin » : « même moi j'aurais pu la jouer, c'est dire. Il joua ça avec un peu d'effets de basses, et un écho quelque part, en rajoutant deux-trois fioritures à lui, mais bon, c'était une chanson stupide et ça l'est resté²¹¹ ». L'image suivante utilisée pour illustrer la réponse de Jelly Roll Morton se révèle plein d'humour : « il envoya un blues à faire pleurer un mécano allemand²¹² », difficile de trouver image plus antithétique qu'un mécanicien allemand et la musique blues afro-américaine. Novecento, qui n'a aucune notion de ce qu'implique un duel, reprend cet air, mais à sa façon, lentement et d'une manière ennuyeuse pour le public : « Lui, il jouait tout recroquevillé sur le clavier, en les dégustant l'un après l'autre, ces accords, des accords bizarres, d'ailleurs, des trucs dissonants, mais lui, il les dégustait vraiment²¹³ », la musique est ici assimilée au champ lexical de la nourriture, avec l'utilisation du verbe « déguster », ce qui traduit la position enfantine du personnage, son innocence et sa candeur. L'évocation musicale est ici, une fois encore, en étroite relation avec le comportement du personnage. Ce qui va provoquer la fureur de Jelly Roll Morton, celui-ci va littéralement se « jeter » sur le clavier, insulter le pianiste, et son interprétation va être assimilée à l'univers du spectacle de cirque et du show des magiciens : « Un jongleur. Un acrobate. Tout ce qu'il est possible de faire avec un clavier de quatre-vingt-huit notes, il le fit. A une vitesse hallucinante

²⁰⁹ Ibid, p. 51.

²¹⁰ Ibid, p. 52.

²¹¹ Ibid, p. 53.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid, p. 54.

[...] Ce n'était même plus de la musique : c'était de la prestidigitation, c'était de la magie, carrément.²¹⁴ ». C'est alors que Novecento sort de sa « torpeur », reprend ses esprits et demande une cigarette à Jelly Roll Morton, il la pose sur le piano et, après une réplique cinglante très cinématographique (« tu l'auras voulu, pianiste de merde²¹⁵ ») se lance dans un morceau d'une virtuosité épatante et surhumaine qui sera retranscrit dans le monologue sous forme de didascalie, et que le spectateur présent dans la salle de théâtre pourra alors entendre de ses propres oreilles. Les mots du monologue ne peuvent que retranscrire l'effet sur le public qui « avala tout ça sans respirer. En apnée. Les yeux vissés sur le piano et la bouche ouverte, comme de parfaits imbéciles²¹⁶ » et la fin du morceau, « cette dernière charge meurtrière d'accords, qui avait l'air d'être jouée à cinquante mains, on aurait cru que le piano allait exploser²¹⁷ ». Novecento, s'empare alors de la cigarette et l'approche des cordes du piano. Celle-ci s'allume grâce au frottement hallucinant exercé par les cordes. Le fait extraordinaire inscrit dès lors le personnage dans la légende, ce qui inspirera le titre du film tiré du monologue : *La légende du pianiste sur l'océan* réalisé par Giuseppe Tornatore en 1998 avec Tim Roth dans le rôle de Novecento.

²¹⁴ Ibid, p. 54.

²¹⁵ Ibid, p. 56.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

CONCLUSION

Le panorama littéraire et musical dressé au cours de cette étude, ainsi que l'étude des trois ouvrages de notre corpus nous permettent de tirer quelques conclusions sur les rapports qu'entretiennent les écrivains contemporains avec la musique. Il semble, que les dernières décennies du XXI^e siècle, qualifié de période « postmoderne », sont caractérisées par une volonté contradictoire de rupture et de tentative de réconciliation avec l'héritage historique du passé. Les frontières sont de plus en plus floues entre les genres, ceux-ci se mélangent et se transforment, nous pouvons le voir en musique, avec le désir des créateurs des derniers tubes musicaux à la mode de se replonger dans la musique des années 70' ou 80' et de leur redonner une nouvelle couleur musicale, adaptée à l'auditeur actuel, grâce aux technologies modernes. C'est bel et bien cette réappropriation qui est en jeu, et le schéma semble se reproduire parallèlement en littérature. Là aussi, les frontières sont incertaines, et l'univers paralittéraire vient également rajouter de la confusion à cette profusion de genres hétérogènes. Les auteurs se lancent dans la déconstruction, la parodie ou réinventent des formes, comme Baricco qui reprend le roman de formation musical sous la forme d'un monologue, ou Jean Echenoz qui détourne les codes du registre fantastique pour mieux faire passer son message sur l'incapacité de l'écrivain à traduire le fait musical dans la littérature. Quand à la place du piano, ce dernier reste toujours autant un objet de fantasme pour les écrivains qui, comme nous l'avons vu, utilisent les mêmes images comparatives et métaphoriques que les auteurs du

XIXe siècle lorsqu'ils font référence à cet instrument. Mais la place et la fonction sociale du piano s'est considérablement modifiée au cours de ce siècle, Burgess replace son autofiction à cette période charnière et fondamentale, l'arrivée du parlant et la mise au banc de la société de ces pianistes officiant dans les cinémas muets. Baricco quant à lui, se tourne également vers le passé et son conte prend place au début du siècle, sur ce bateau qui navigue et qui voit apparaître une légende musicale qui croise la figure de « l'inventeur du jazz » qui le provoque en duel. En somme, ces deux écrivains se retournent vers le passé car l'avenir semble trop flou et incertain, c'est ce que nous démontre Jean Echenoz avec cette histoire farfelue de pianiste alcoolique assassiné, qui traverse un purgatoire artificiel, à la tonalité « onirique », pour mieux renaître sous les traits désincarnés d'un minable pianiste de bar. Les virtuoses de l'instrument semblent appartenir à un autre temps, une autre époque, semble-t-il s'interroger derrière sa plume. Une époque où l'on « prenait son temps » pour décrire la musique, du moins tenter de le faire, en amplifiant les longueurs et les descriptions au sein des œuvres, une époque où l'abondance de notes permettaient de mettre en avant les prouesses fulgurantes des plus grands interprètes, une époque où les compositeurs côtoyaient les écrivains.

L'écriture minimaliste d'Echenoz est-elle un rappel de cette tendance actuelle à vouloir minimaliser au maximum la musique ? Au lecteur pressé faisant fi des longues descriptions musicales se dresse en parallèle la figure de l'auditeur non éduqué à la « grande musique », qui voit dans l'ère des musiques électroniques un palliatif à son manque de connaissances musicales. Nous voyons bien là se dresser la figure de deux consommateurs, plongés dans un siècle caractérisé par ce fameux système de consommation. Système qui a permis, paradoxalement, de proposer cette hétérogénéité et cette pluralité des genres si caractéristiques de la littérature contemporaine et de la musique.

BIBLIOGRAPHIE

I° Bibliographie primaire.

Œuvre de langue française.

ECHENOZ, Jean, *Au piano*, Paris, les Editions de Minuit, 2003, 222 p.

Œuvre de langue italienne.

BARICCO, Alessandro, *Novecento : un monologo*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1994, 62 p.

Traduction française :

BARICCO, Alessandro, *Novecento, pianiste : un monologue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », traduction de l'italien et postface de Françoise Brun, 1997, 79 p.

Œuvre de langue anglaise.

BURGESS, Anthony, *The Pianoplayers*, Londres, Hutchinson Ltd, 1986, 208 p.

Traduction française :

BURGESS, Anthony, *Pianistes*, Paris, Editions Grasset et Fasquelles, coll. « Les Cahiers Rouges », traduit de l'anglais par Jean-Pierre Carasso, 1989, 280 p.

II° Bibliographie secondaire.

1) Bibliographie critique sur les rapports musico-littéraires.

BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires, 1994, 285 p.

BRUNEL, Pierre, *Les arpèges composés : Musique et littérature*, Paris, Editions Klincksieck, Coll. « L'esprit et les formes », 1997, 302 p.

ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, l'Harmattan, 2009, 250 p.

LANDEROUIN Yves, LOCATELLI Aude (dir), *Musique et Roman*, Paris, Les éditions du Manuscrit, 2008, 317 p.

LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ? 2001, 127 p.

PISTONE, Danièle [sous la dir. de Jacques Chailley], *le piano dans la littérature française : des origines jusqu'en 1900*, Lille : atelier Reproduction des thèses, Paris, diffusion H Champion, 1975, 594 p.

SABATIER, François, *Les miroirs de la musique XIX-XXe siècle t.2*, Paris, Fayard, 1995, 728 p.

2) Ouvrages critiques sur les auteurs du corpus principal.

BISWELL, Andrew, *The real life of Anthony Burgess*, London, Picador, 2005, 434 p.

MATEI, Alexandru, *Jean Echenoz et la distance intérieure*, Paris, l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2012, 288 p.

SCARSELLA, Alessandro, *Alessandro Baricco*, Fiesole, Cadmo, coll. « scritture in corso », 2003, 138 p.

3) La poétique romanesque.

BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Librairie Georg et Cie, vol. 1, 1951, 331 p.

COHN, Dorrit Claire, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.

JAKOBSON, Roman, *huit questions de poétique*, trad. Fse, Paris, Ed. du Seuil, 1977

JOUE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. « Campus. Lettres », 1997, [2^e ed. 1999], 192 p.

WAGNER Frank [et al.] *Questions génériques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 2011, 127 p.

4) Typologie du corpus principal.

4.1) Le monologue théâtral : Novecento.

BERGOUNIOUX, Gabriel, *Le moyen de parler*, Lagrasse, Verdier, 2004, 237 p.

HEULOT-PETIT, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, Paris, l'Harmattan, 2011, 395 p.

4.2) Autofiction : Pianistes.

BURGESS, Anthony, *Petit Wilson et Dieu le père* Grasset, coll. Littérature, 1996, 445 p.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.

DOUBROVSKY, Serge, *Le livre brisé*, Paris, B. Grasset, 1989, 416 p.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

4.3) l'héritage du nouveau roman : Au piano.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 222 p.

MURA-BRUNEL, Aline, *Chevillard, Echenoz : Filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 140p.

RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 350 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, 183 p.

5) Ouvrages théoriques sur le piano.

BRENDEL, Alfred, *Musique côté cour, côté jardin*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Musique », 1994, 283 p.

CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation*, Paris, Legoux, 1934, 288 p.

LOCARD, Paul, STRICKER, Rémy, *Le piano*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1966, 126 p.

6) Sur la paralittérature.

ARNAUD Noël, LACASSIN Francis et TORTEL Jean (dir), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, librairie Plon, 1970, 477 p.

CONROY, Frank, *Corps et âme : l'enfant prodige*, traduit de l'américain par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 2004, 685 p.

DEL CASTILLO, Michel, *Mamita*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 2010, 448 p.

GRENIER, Christian, *Le pianiste sans visage*, Paris, Rageot, coll. « Métis », 2003, 175 p.

MASON, Daniel, *L'accordeur de piano*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, Paris, Plon, 2003, 367 p.

MORLEY, Torgov, *Meurtre en la majeur*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Arles, Actes Sud, coll. « Actes noirs », 2010, 312 p.

SZPILMAN, Wladyslaw et HOSENFELD Wilm, *Le Pianiste : l'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le ghetto de Varsovie, 1939-1945*, traduit de l'anglais par Bernard Cohen, Paris, Pocket jeunesse, coll. « Pocket jeunes adultes », 2003, 252 p.

TRAN, Min Huy, *La double vie d'Anna Song*, Paris, J'ai lu, 2011, 222 p.

ZARIÂB, Chabname, *Le pianiste afghan*, La Tour-d'Aigue, Editions de l'Aube, coll. « Regards croisés », 2011, 205 p.

7) Adaptations cinématographiques.

HANEKE Michael, *La pianiste*, MK2, 2001, 130 mn.

POLANSKY Roman, *Le pianiste*, Studio Canal, 2002, 148 mn.

TORNATORE Giuseppe, *La légende du pianiste sur l'océan*, Metropolitan Film Export, 1998, 120 mn.

ERRATA.

Citations en langue originale.

Alessandro Baricco, *Novecento* : pianiste.

« [...] avec deux mains comme des papillons. Ultra-légères²¹⁸ ».

« [...] *con due mani che erano farfalle. Leggerissime*²¹⁹ ».

« Ce fut à la troisième marche qu'il s'arrêta. Brusquement. [...] Et pendant ce temps-là, Novecento, immobile, un pied sur la deuxième marche et un pied sur la troisième. Il resta comme ça une éternité [...] Quand on a relevé les yeux vers la passerelle, ça a été pour voir Novecento, avec son manteau en poil de chameau, *mon* manteau en poil de chameau, qui remontait ces deux marches, en tournant le dos au monde, avec un drôle de sourire sur le visage. En deux pas, il avait disparu à l'intérieur du navire²²⁰ ».

« *Fu al terzo gradino che si fermò. Di colpo. [...] E intanto lui là, fermo, con un piede sul secondo gradino e uno sul terzo. Se ne rimase così per un tempo eterno [...] Quando rialzammo gli occhi verso la scaletta, vedemmo Novecento, nel suo cappotto cammello, nel moi cappotto cammello, che risaliva quei due gradini, con le spalle al mondo e uno strano sorriso in faccia. Due passi, e sparì dentro la nave*²²¹ ».

« Pourquoi est-ce que tu restes dans cette prison flottante [...]²²² ».

« *Perché te ne stai su questa galera viaggiante [...]*²²³ ».

« Ils racontaient des drôles de choses : ils disaient Novecento, il est jamais descendu. Il est né sur le bateau, et depuis il y est resté. Toujours. Vingt-sept ans sans mettre pied à terre, jamais²²⁴ ».

²¹⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento* : pianiste, op. cit, p. 46. (Citation tirée de la p. 32 de notre étude).

²¹⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento* : un monologo, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1994, p. 35.

²²⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento* : pianiste, op. cit, pp. 66-67. (Citation tirée de la p. 52 de notre étude).

²²¹ Alessandro BARICCO, *Novecento* : un monologo, op. cit, p. 49.

²²² Alessandro BARICCO, *Novecento* : pianiste, op. cit, p. 45. (Citation tirée de la p. 75 de notre étude).

²²³ Alessandro BARICCO, *Novecento* : un monologo, op. cit, p. 34.

²²⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento* : pianiste, op. cit, p. 35. (Citation tirée de la p. 75 de notre étude).

« *Dicevano una cosa strana: dicevano: Novecento non è mai sceso da qui. E nato su questa nave, e da allora c'è rimasto. Sempre. Ventisette anni, senza mai mettere piede a terra*²²⁵ ».

« Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde passait, sur ce bateau : et ça faisait vingt sept ans que Novecento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme²²⁶ ».

« *Il mondo, magari, non l'aveva visto mai. Ma erano ventisette anni che il mondo passava su quella nave: ed erano ventisette anni che lui, su quella nave, lo spavia. E gli rubava l'anima*²²⁷ ».

« Moi qui n'avais pas été capable de descendre de ce bateau, pour me sauver moi-même, je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était un désir. A chaque pas, un désir auquel je disais adieu²²⁸ ».

« *Io, che non ero stato capace di scendere da questa nave, per salvarmi sono sceso dalla mia vita. Gradino dopo gradino. E ogni gradino era un desiderio. Per ogni passo, un desiderio a cui dicevo addio*²²⁹ ».

« Mais si je monte sur cette passerelle et que devant moi se déroule un clavier de millions de touches, [...] Des millions et des milliards de touches, qui ne finissent jamais, c'est la vérité vraie, qu'elles ne finissent jamais, et ce clavier-là, il est infini/ Et si ce clavier est infini, alors/ Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue²³⁰ ».

« *Ma se io salgo su quella scaletta et davanti a me si srotola una tastiera di milioni di tasti, [...] Milioni e miliardi di tasti, che non finiscono mai e questa è la vera verità, che non finiscono mai e quella tastiera è infinita/ Se quella tastiera è infinita, allora/ Su quella tastiera non c'è music ache puoi suonare. Ti sei seduto su un seggiolino sbagliato: quello è il pianoforte su cui suona Dio/*²³¹ ».

« J'ai écrit ce texte pour un comédien, Eugenio Allegri, et un metteur en scène, Gabriele Vacis. Ils en ont fait un spectacle qui a été présenté en juillet de cette année au

²²⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 27.

²²⁶ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 43. (Citation tirée des pp. 75-76 de notre étude).

²²⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 33.

²²⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 79. (Citation tirée de la p. 76 de notre étude).

²²⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 59.

²³⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 76-77 (Citation tirée de la p. 76 de notre étude).

²³¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 56.

festival d'Asti. [...] A le voir maintenant sous forme de livre, j'ai plutôt l'impression d'un texte qui serait à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute²³² ».

« *Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, e un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. [...] Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce*²³³ ».

« La mer. –La mer ? –La mer. ²³⁴ ».

« *Il mare* ». « *Il mare ?* » « *Il mare.* ²³⁵ ».

« [...] sa main de papillon se mit à trembler, mais à trembler vraiment, je la voyais trembler, je n'oublierais jamais, elle tremblait tellement [...] ²³⁶ ».

« [...] *la sua mano di farfalla si mise a tremare, tremava proprio, e io la vidi, e non lo dimenticherò mai, tremava così tanto [...]*²³⁷ ».

« Vrai vraiment²³⁸ ».

« Vero veramente²³⁹ ».

« A la trompette, Tim Tooney !²⁴⁰ ».

« *Alla tromba, Tim Tooney !*²⁴¹ ».

« Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisbonne Santiago du Chili Rio de Janeiro Antilles New York Liverpool Boston Liverpool Hambourg New York Hambourg New York Gênes Floride Rio de Janeiro Floride New York Gênes Lisbonne Rio de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago du Chili New York Liverpool Océan, plein milieu²⁴² »

« *Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisbonne Santiago du Chili Rio de Janeiro Antilles New York Liverpool Boston Liverpool Hambourg New York Hambourg New York Gênes Floride Rio de Janeiro Floride New York Gênes*

²³² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, préface. (Citation tirée de la p. 93 de notre étude).

²³³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, préface.

²³⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 61. (Citation tirée de la p. 93 de notre étude).

²³⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, pp. 45-46.

²³⁶ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 57. (Citation tirée de la p. 93 de notre étude).

²³⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 43.

²³⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 41. (Citation tirée de la p. 93 de notre étude).

²³⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 31.

²⁴⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 20 (Citation tirée de la p. 93 de notre étude).

²⁴¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 17.

²⁴² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 59. (Citation tirée de la p. 94 de notre étude).

*Lisbonne Rio de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago du Chili New York Liverpool, Oceano, proprio in mezzo.*²⁴³»

« L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache les nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan / aussi loin qu'on peut voir / tout est noir / de grands murs noirs / qui déboulent / et nous là tous/ la gueule ouverte / en attendant / que ça s'arrête / qu'on coule à pic / je veux pas maman / je veux l'eau qui repose / l'eau qui reflète / arrête-moi / ces murailles / absurdes / ces murailles d'eau / qui dégringoles / et tout ce bruit /
Je reveux l'eau que tu connais
Je reveux la mer
Le silence
La lumière
Et les poissons volants²⁴⁴ »

*« Il mare si è svegliato / il mare ha deragliato / scoppia l'acqua contro il cielo / scoppia / sciacqua / stacca al vento nubi e stelle / furibondo / si scatena / fino a quando / non si sa / dura un giorno / finirà / mamma questo / non l'avevi detto mamma/ ninna nanna/ ti culla il mare / ti culla un corno / furibondo / tutt'intorno / schiuma e strazio / pazzo il mare / fino a dove puoi vedere / solo nero / e muri neri / e mulinelli / e muti tutti / ad aspettare / che la smetta / e naufragare/ questo mamma non lo voglio fare / voglio l'acqua che riposa / che ti specchia / ferma/ questi / muri / assurdi / d'acqua / giù a franare / e'sto rumore/
Rivoglio l'acqua che sapevi tu
Rivoglio il mare
Silenzio
Luce
E pesci volanti
Sopra
A volare. ²⁴⁵»*

« /
/

²⁴³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 44.

²⁴⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 33 (Citation tirée de la p. 94 de notre étude).

²⁴⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, pp. 25-26.

/
/
/
(Le comédien devient Novecento)

/
/
/
/
/
/ ²⁴⁶»

« /
/
/
/
/
(L'attore si trasforma in Novecento)
/
/
/
/ ²⁴⁷»

« [...] le *sound* de l'unique, de l'inimitable, de l'immensément grand ATLANTIC JAZZ BAND !!!!! ²⁴⁸ ».

« [...] il *sound* dell'unica, inimitabile, infinita, ATLANTIC JAZZ BAAAAND !!!!! ²⁴⁹ ».

« *Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signore e Signori*, Mesdames et Messieurs [...] ²⁵⁰ ».

« *Ladies and Gentlement, meine Damen und Herren, Signore e Signori...Mesdames e Messieurs, [...] ²⁵¹* ».

« Quand la tempête fut terminée, le commandant nous dit (*avec animation et en criant*) « NOM D'UN DIABLE TOUS LES DEUX VOUS DESCENDEZ ILLICO DANS LA SALLE DES MACHINES ET VOUS Y RESTEZ SINON JE VOUS TUE DE MES PROPRES MAINS ET QUE CE SOIT BIEN CLAIR VOUS PAIEREZ TOUT, JUSQU'AU DERNIER CENTIME, MEME SI VOUS DEVEZ TRAVAILLER TOUTE VOTRE VIE, AUSSI VRAI QUE CE BATEAU S'APPELLE LE VIRGINIAN

²⁴⁶ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, pp. 74-75 (Citation tirée de la p. 95 de notre étude).

²⁴⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 55.

²⁴⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 20 (Citation tirée de la p. 96 de notre étude).

²⁴⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 16.

²⁵⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 17 (Citation tirée de la p. 96 de notre étude).

²⁵¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 14.

ET QUE VOUS ETES LES DEUX PLUS GRANDS IMBECILES QUI AIENT JAMAIS TRAVERSE L'OCEAN !²⁵² » ».

« *Il commandante, finita la burrasca, disse (concitatamente e gridando) « PORCO DI UN DEMONIO VOI DUE ADESSO FINITE IN SALA MACCHINE E CI RESTATE PERCHE SE NO VI UCCIDO CON QUESTE MANI ? E SIA CHIARO CHE PAGHERETE TUTTO ? FINO ALL'ULTIMO CENTESIMO ? DOVESTE LAVORARE TUTTA LA VITA? COM'E VERO CHE QUESTA NAVE SI CHIAMA VIRGINIAN E VOI SIETE I DUE PIU GRANDI IMBECILLI CHE MAI ABBIANO SOLCATO L'OCEANO !*²⁵³ » ».

« Madame, je plaisantais, ne vous inquiétez pas, ce navire file telle une boule sur le billard de l'Océan, *tchac*, plus que six jours, deux heures et quarante-sept minutes, et *blop*, dans le trou, New Yoooooork !²⁵⁴ ».

« *Pardon madame, scherzavo, si fidi, se ne va questa nave come una biglia sul biliardo dell'Oceano, tac, ancora sei giorni, due ore e quarantasette minuti e plop, in buca, New yoooooork !*²⁵⁵ ».

« *(Part en audio un morceau d'une virtuosité folle, peut-être joué à quatre mains. Il ne dure pas plus de trente secondes. Il se termine par une charge d'accords fortissimo. Le comédien attend que le morceau soit fini, puis il reprend)*²⁵⁶ ».

« *(In audio parte un brano di un virtuosismo pazzesco, magari suonato a quattro mani. Non dura più di mezzo minuto. Finisce con una scarica di accordi fortissimi. L'attore aspetta che finisca, poi riprende)*²⁵⁷ ».

« C'était marqué sur le journal, mais c'était vraiment vrai. Ça s'est passé comme ça, réellement²⁵⁸ »

« *Lo scrissero sui giornali, ma era vero sul serio. Era proprio andata così*²⁵⁹ ».

« Je le jure²⁶⁰ ».

« *Giuro*²⁶¹ ».

²⁵² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 41 (Citation tirée des pp. 96-97 de notre étude).

²⁵³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 31.

²⁵⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 18 (Citation tirée de la p. 97 de notre étude).

²⁵⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, pp. 14-15.

²⁵⁶ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 56 (Citation tirée de la p. 97 de notre étude).

²⁵⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 42.

²⁵⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 48. (Citation tirée de la p. 98 de notre étude)

²⁵⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 36.

²⁶⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 57 (Citation tirée de la p. 98 de notre étude).

²⁶¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 42.

« Toujours un peu assis de trois quarts, et avec deux mains comme des papillons. Ultra-légères²⁶² ».

« *Sempre un po' seduto di tre quarti, e con due mani che erano farfalle. Leggerissime*²⁶³ »

« Et Novecento écoutait. Puis il commençait à effleurer les touches, pendant que les autres chantaient ou jouaient, il effleurait les touches et petit à petit ça devenait une vraie musique, des sons sortaient du piano –un piano droit, noir- et c'étaient des sons de l'autre monde²⁶⁴ ».

« *Novecento ascoltava. Poi incominciava a sfiorare i tasti, mentre quelli cantavano o suonavano, sfiorava i tasti e a poco a poco quello diventava un suonare vero e proprio, uscivano dei suoni dal pianoforte – verticale, nero – ed erano suoni dell'altro mondo*²⁶⁵ ».

« Il ne jouait pas, il glissait. C'était comme une combinaison de soie qui glisserait doucement le long du corps d'une femme, mais en dansant²⁶⁶ ».

« *Non suonava, scivolava. Era come una sottoveste di seta che scivolava via dal corpo di una donna, e lo faceva ballando*²⁶⁷ ».

« Une cascade de perles tombant sur un sol de marbre²⁶⁸ ».

« *Una piccola cascata di perle su un pavimento di marmo*²⁶⁹ ».

« Chanson d'une imbécilité sans fin²⁷⁰ ».

« *Una canzone di un'idiozia infinita*²⁷¹ ».

« Même moi j'aurais pu la jouer, c'est dire. Il joua ça avec un peu d'effets de basses, et un écho quelque part, en rajoutant deux-trois fioritures à lui, mais bon, c'était une chanson stupide et ça l'est resté²⁷² ».

« *Volendo l'avrei saputa suonare perfino io. Lui la suonò giocando un po' coi bassi, raddoppiando qualcosa, aggiungendo due o tre svolazzi dei suoi, ma insomma era un'idiozia e un'idiozia rimase*²⁷³ ».

²⁶² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 46 (Citation tirée de la p. 98 de notre étude).

²⁶³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 35.

²⁶⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 47 (Citation tirée des pp. 98-99 de notre étude).

²⁶⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 36.

²⁶⁶ Alessandro BARRICO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 51 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁶⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 38.

²⁶⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 52 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁶⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 39.

²⁷⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 52 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁷¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 38.

²⁷² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 53 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁷³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 39.

« Il envoya un blues à faire pleurer un mécano allemand²⁷⁴ ».

« *Staccò un blues che avrebbe fatto piangere anche un macchinista tedesco*²⁷⁵ ».

« Lui, il jouait tout recroquevillé sur le clavier, en les dégustant l'un après l'autre, ces accords, des accords bizarres, d'ailleurs, des trucs dissonants, mais lui, il les dégustait vraiment²⁷⁶ ».

« *Lui suonava tutto accartocciato sulla tastiera, se li godeva a uno a uno quegli accordi, anche strani, oltretutto, roba dissonante, lui se li godeva proprio. Gli altri, meno. Quando finì partì perfino qualche fischio*²⁷⁷ »

« Un jongleur. Un acrobate. Tout ce qu'il est possible de faire avec un clavier de quatre-vingt-huit notes, il le fit. A une vitesse hallucinante [...] Ce n'était même plus de la musique : c'était de la prestidigitazione, c'était de la magie, carrément²⁷⁸ ».

« *Un giocoliere. Un acrobata. Tutto quello che si può fare, con una tastiera di 88 tasti, lui la fece. A una velocità mostruosa [...] Non era nemmeno musica: erano giochi di prestigio, era magia bella e buona*²⁷⁹ ».

(« Tu l'auras voulu, pianiste de merde²⁸⁰ »).

(« *L'hai voluto, pianista di merda*²⁸¹ »).

« [...] avala tout ça sans respirer. En apnée. Les yeux vissés sur le piano et la bouche ouverte, comme de parfaits imbéciles²⁸² ».

« [...] *Si bevve tutto senza respirare. Tutto in apnea. Con gli occhi inchiodati sul piano e la bocca aperta, come dei perfetti imbecilli*²⁸³ ».

« Cette dernière charge meurtrière d'accords, qui avait l'air d'être jouée à cinquante mains, on aurait cru que le piano allait exploser²⁸⁴ ».

« *quella micidiale scarica finale di accordi che sembrava avesse cento mani, sembrava che il piano dovesse scoppiare da un momento altro*²⁸⁵ ».

²⁷⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 53 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁷⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 40.

²⁷⁶ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 54 (Citation tirée de la p. 99 de notre étude).

²⁷⁷ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 40.

²⁷⁸ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 54 (Citation tirée de la p. 100 de notre étude).

²⁷⁹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 41.

²⁸⁰ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 56 (Citation tirée de la p. 100 de notre étude).

²⁸¹ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 41.

²⁸² Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 56 (Citation tirée de la p. 100 de notre étude).

²⁸³ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 42.

²⁸⁴ Alessandro BARICCO, *Novecento : pianiste*, op. cit, p. 56 (Citation tirée de la p. 100 de notre étude).

²⁸⁵ Alessandro BARICCO, *Novecento : un monologo*, op. cit, p. 42.

