Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

9 | 2014

Coincidences / Circulating towards and across the
British Isles

D'un *Swing* à l'autre : errances et transparences d'un titre

Nathalie Vincent-Arnaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/5905>

DOI : 10.4000/miranda.5905

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « D'un *Swing* à l'autre : errances et transparences d'un titre », *Miranda* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/5905> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.5905>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

D'un *Swing* à l'autre : errances et transparences d'un titre

Nathalie Vincent-Arnaud

- ¹ A l'honneur depuis quelques décennies dans le cadre du comparatisme interartistique, les relations entre musique et littérature empruntent bien souvent la voie de la « musicalisation de la fiction », traduction littérale du titre que le musicologue allemand Werner Wolf a donné à son ouvrage paru en 1999, *The Musicalization of Fiction*. Dans ce vaste territoire déjà largement parcouru par les spécialistes de diverses disciplines mais « voué, par la force de l'imagination et de la création, à une expansion incessante » (Sounac et Vincent-Arnaud 14-15), le jazz, et ses divers courants ou éléments constitutifs, ne sont pas en reste, comme en témoigne la place qui leur a été accordée par certains travaux récents consacrés au « roman-jazz » (Locatelli 115) ainsi qu'aux diverses manifestations d'une écriture-jazz. Si cette dernière s'est tout naturellement vue illustrée en abondance, au fil du temps, par la littérature américaine sous toutes ses formes — des nouvelles de Fitzgerald aux poèmes de Kerouac et de James A. Emanuel en passant par les romans d'un John Clellon Holmes ou d'une Toni Morrison —, l'ensemble de la littérature occidentale fournit également, dans le domaine particulier du jazz, des exemples tout aussi nombreux qu'éloquents de cette écriture « inspirée par la musique » qui « est par nature une forme mixte, ayant conjointement recours aux ressources des deux arts » (Locatelli 210). Comme nous l'enseignent la lecture des textes et les divers discours de spécialistes tenus à leur endroit, la mise en circulation des deux arts s'effectue de manières très diverses, de l'ancrage thématique quasi inévitable à la contamination de la matière textuelle elle-même. Nombre de ces modalités de rencontre se trouvent réunies dans les deux œuvres de fiction dont je voudrais ici proposer un début d'analyse, à commencer par la construction d'un univers fictionnel que Bill Moody, jazzman et écrivain américain, définit en ces termes :

Jazz fiction, then, is [...] a story or novel with a jazz theme, a jazz musician protagonist or a story set in the jazz environment. To write authentically about jazz the writer then must immerse himself in that world or be so close to it as to almost be a part of it. (Moody 62)

- 2 La présence conjointe, dans ces deux œuvres, de tous les ingrédients prescrits par cette définition auxquels s'allient d'autres composantes fictionnelles, est riche d'incidences sur l'écriture qui se met en place à propos du paysage musical concerné. Ce dernier est tout à la fois l'un des courants et, de manière bien plus générale, « l'un des enjeux » (Szlamowicz 21) de cette vaste nébuleuse qu'est le jazz : le swing, balancement constitutif d'« une musique possédant un important sens rythmique » (Platzer 112), dont Jacques Réda évoque le caractère fortement accentuel ainsi que la dimension corporelle dans sa métaphore du « rebond » et de la « glissade » (Réda, in Locatelli 47).
- 3 Comme l'indique l'intitulé de cette étude, c'est la question du paratexte qui informera la démarche d'analyse développée ici, *Swing* étant le titre de deux romans parus à un an d'intervalle (2005 et 2006). Se trouvent ainsi cristallisées, à travers l'analyse de ce qui apparaît d'emblée comme le « seuil »¹ d'un entre-deux musico-littéraire, de nombreuses interrogations quant à l'intention auctoriale : de quelles connaissances musicales l'auteur peut-il se prévaloir, dans la mesure où ces connaissances tendent à orienter la saisie du phénomène musical et à déterminer les modalités de l'intervention de la musique dans le texte ? A-t-on affaire à l'application servile d'un principe musical lorsque le titre, faisant référence à une forme musicale donnée, semble augurer une forme de modélisation du matériau littéraire ? S'agit-il, d'une manière plus générale, d'une fascination pour un mot, une forme et les œuvres qu'elle a engendrées ? Ou encore d'un état d'âme ou d'un univers de référence que le mot vient représenter et qui semble être partie prenante d'un projet poétique ? Ces interrogations sont ici d'autant plus pertinentes qu'elles concernent un lexème pourvu d'une grande « relativité dénotative » en raison de son ambivalence sémantique : « la vivacité (étymologiquement, *swigan* signifie « se précipiter » en vieil anglais) et l'alternance, l'oscillation » (Szlamowicz 17-21). Se dessinent ainsi, comme on le voit, des pistes fascinantes, non seulement pour le texte littéraire en soi mais aussi pour le schéma musical qui fait l'objet de cette « thématization paratextuelle » (Wolf 56 ; ma traduction) et qui, le cas échéant, acquiert par cette confrontation avec le littéraire des résonances nouvelles. Par-delà la référence à un univers musical qui s'affirme résolument comme bande-son et ferment diégétique de l'ensemble, ce sont également les notions de tension rythmique, de rebond et d'alternance, de pulsation engendrée par les détours narratifs, par les voix qui s'y font entendre, par l'organisation matérielle du texte, qu'il convient d'examiner ici dans la perspective de la représentation d'un monde mouvant et fluctuant.
- 4 Dans chacun des deux romans concernés ici, les connaissances musicales des auteurs ne peuvent être mises en doute en raison du lien très étroit qui unit chacun d'eux au monde de la musique sous l'angle de la pratique, de la composition ou d'une fréquentation assidue menant à la critique musicale.
- 5 Ainsi, le premier en date de ces romans, *Swing* de Rupert Holmes (paru en 2005, accompagné du sous-titre *A Mystery*), est signé d'un compositeur, interprète et arrangeur anglo-américain aguerri dont l'originalité et l'inventivité en matière d'écriture lui a valu quelques comparaisons flatteuses avec Bob Dylan. On note chez lui, dont *Swing* n'est pourtant que le second roman, et en fait la seconde œuvre littéraire à part entière, un goût affirmé pour la littérature qui l'a notamment conduit à revisiter certains classiques tels que le roman inachevé de Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, à travers l'écriture d'une comédie musicale du même nom pour laquelle il a inventé divers dénouements possibles. On remarque que la notion de mystère apparaît

également au seuil du roman dont il est question ici, *Swing*, en guise de sous-titre porteur d'une indication générique substantielle.

- 6 Le second en date de ces romans, paru en 2006, est *Swing* du journaliste français Jean-Yves Chaperon, bien connu des amateurs de jazz, notamment comme animateur d'une émission radiophonique hebdomadaire intitulée « L'Heure du Jazz »². A peu près contemporain des débuts de cette émission, *Swing* n'est autre que son premier roman, salué avec enthousiasme par la critique mais non encore suivi à ce jour d'autres productions littéraires de son auteur. Ce dernier conçoit le jazz comme ouvert « à toutes les influences » et dépositaire de l'histoire « sociale, politique et culturelle depuis le début du XX^e siècle ».³ Amateur de littérature américaine, notamment contemporaine, il a reconnu dans une interview⁴ s'être inspiré, pour la structure de *Swing*, de l'une des œuvres les plus célèbres de Dos Passos, *Manhattan Transfer*, trait perceptible dès l'abord par le défilé des lieux et des personnages et la fragmentation en courts chapitres résultant de ce parti pris narratif. Comme chez Dos Passos, les effets de convergence temporelle, liés à la pratique systématique du courant de conscience, sont le ressort principal de la polyphonie de l'œuvre qui tend ainsi à se musicaliser.
- 7 Œuvres littéraires où l'empreinte musicale a droit de cité, ne serait-ce que par l'arrière-plan culturel et professionnel qui informe la démarche de leurs auteurs, par cette « immersion » préconisée par Bill Moody (voir supra), les deux romans s'inscrivent donc d'emblée dans un entre-deux renforcé par une certaine hétérogénéité de pratiques et de moyens qui, pour être un de leurs points communs, n'en est pas moins fort différente d'un roman à l'autre. Dans *Swing* de Jean-Yves Chaperon, cette hétérogénéité prend les traits d'une ambivalence générique, la saga historico-sociale qui mêle les destinées de plusieurs personnages venant se doubler d'une énigme policière sur fond d'usurpation d'identité et de meurtre où la musique, bien sûr, joue un rôle déterminant. Quant au roman du même nom de Rupert Holmes, qui fait lui aussi la part belle aux usurpations identitaires, au meurtre et au mystère — que seule la musique permettra d'élucider —, il se présente sous la forme d'une œuvre « multimédiale » puisque l'édition originale du texte lui-même est accompagnée d'un CD renfermant plusieurs morceaux de jazz composés par l'auteur et qui ont, chacun, une valeur d'indice (n'aidant pas à proprement parler à la résolution du mystère mais ayant plutôt pour fonction première de caractériser les personnages et les situations, d'en dresser une carte d'identité sous forme de synecdoque). En outre, chez Rupert Holmes, le texte lui-même est, dans la partie finale qui concerne la résolution de l'énigme, envahi des fragments d'une partition — celle d'un morceau intitulé *Swing around the Sun* — renfermant un code secret ne pouvant être appréhendé que par un déchiffrement qui transforme le narrateur-musicien en détective improvisé. Ce dernier évoque en effet sa découverte, via cette partition, de la « pierre de Rosette » lui permettant d'accéder à un message subtilement dissimulé :

I looked over just the two bars of the Photostatic score of *Swing* and found that when I made all the notes that had been distributed around the orchestra into one string of notes in the same unified key, they spelled — surprise — a *Bach* ache... which was clearly the Rosetta Stone for *Swing*. Its code breaker. (Holmes 268)
- 8 Un autre point commun non négligeable des deux romans est donc le mystère, les illustrations de couverture des éditions originales constituant, chacune à sa manière, une forme de bande-annonce où la présence de la musique est plus ou moins clairement affirmée. Si la part d'un quelconque choix auctorial dans ces toutes premières esquisses du texte à venir demeure inconnue, force est d'apprécier la myriade d'éléments que

celles-ci rassemblent pour le cheminement interprétatif, éléments dont le lecteur avéré peut, à rebours, apprécier la consistance et la cohérence.

- 9 Ainsi, chez Rupert Holmes,⁵ les lettres écarlates et nimbées d'or du titre se dessinent sur un panorama urbain nocturne zébré d'éclairs et dominé par la silhouette caractéristique du Golden Gate où se trouve un couple dont seuls les visages sont éclairés, forme de clin d'œil au roman et au film noirs. On songe inmanquablement ici aux classiques de John Huston ou de Howard Hawks, les silhouettes et caractéristiques vestimentaires des personnages étant en effet évocatrices des années 1940⁶ où se situe l'histoire, dans un San Francisco parcouru à la fois des échos de la seconde guerre mondiale et de l'agitation liée à l'Exposition Internationale du Golden Gate pour les besoins de laquelle fut édifée Treasure Island. Cette île artificielle joue un rôle majeur dans le roman puisque le dénouement dévoile un acte de trahison imminent : l'envoi — via la partition musicale inédite déjà évoquée — d'informations aux Japonais, futurs alliés des nazis, concernant la transformation de l'île en base navale de l'armée américaine (ce qui fut d'ailleurs sa destination avérée par la suite).
- 10 Le paratexte affiche donc un ancrage temporel et spatial éloquent ainsi que quelques indications génériques également substantielles, le centrage sur le couple au sein de cet univers urbain nocturne n'étant pas sans évoquer, entre autres, le duo Bogart/Bacall. Toutefois, la musique — d'un genre conforme à l'époque suggérée, qui voit l'apogée des *big bands* — n'est suggérée que par un titre aux allures éclatantes et donc très évocatrices d'une atmosphère brillante de danse qui occupe bel et bien le devant de la scène dans le roman : en effet, le narrateur homodiégétique, Ray Sherwood, saxophoniste, séjourne quelque temps à l'hôtel Claremont, dominant la baie de San Francisco, pour y divertir avec son orchestre les clients de l'hôtel, période durant laquelle il est témoin d'un meurtre maquillé en suicide, celui d'une jeune femme tombée de la Tour du Soleil édifée sur Treasure Island. Du musicien de jazz blasé et errant se muant en détective perçant les secrets d'une partition en apparence inoffensive jusqu'à la jeune musicienne qui se transforme, pour les besoins de l'intrigue, en femme fatale, de nombreux ingrédients — et des plus inédits — se trouvent réunis pour donner à la musique, dans le roman, le tout premier rôle.
- 11 L'illustration de couverture du roman de Jean-Yves Chaperon⁷ est porteuse de signes avant-coureurs très différents quant à la destinée de l'élément musical dans le texte. Le noir et le blanc se partagent équitablement l'espace de la couverture où le titre *Swing* s'inscrit selon le même procédé bichrome inversé, la lettrine courbée du S majuscule semblant se faire mimétique du mouvement suggéré. A cette bichromie d'ensemble font écho les paysages urbains aux emblèmes suffisamment reconnaissables pour que New York, en blanc à peine grisé, et Paris, où domine le noir, fassent l'objet d'une identification immédiate, semblant en quelque sorte, par ces polarités opposées, le négatif, l'envers du décor l'un de l'autre. Comme en suspension au-dessus de ces vignettes urbaines, sont insérés trois éléments apportant autant de touches de couleur — discrètes mais non moins, sans doute, symboliques — qui viennent rompre l'ordonnancement chromatique de l'ensemble : gants de boxe porteurs du rouge du sang versé dans les combats, trompette avec sa touche — sa note — bleue, pinceau teinté de jaune dont la couleur peut aussi bien suggérer la lumière qui inonde la toile que la duplicité, le mensonge ou la corruption, selon une symbolique duelle fréquemment retrouvée dans les arts (Pastoureau 105-106). L'humain y est présent par le biais de plusieurs métonymies : les paysages urbains, mais aussi les trois attributs

renvoyant à la pratique d'un art ou d'un sport érigé en art et traditionnellement chargé d'enjeux identitaires multiples (suggérés par la tension entre le noir et le blanc qui structure l'image). En outre, l'espace est partagé entre New York et Paris, emblèmes des Etats-Unis et de la France qui constituent en effet le fond de tableau de la grande majorité des multiples chapitres de *Swing*, chacun de ces chapitres étant signalé par la mention d'une ville et d'une date comprise entre 1903 et 2003. Semble également se livrer, au sein de cette dualité spatiale, un combat entre deux arts, la trompette à la note bleue venue d'Amérique et l'univers de la peinture française, les gants de boxe en suspension tout en haut de l'image pouvant, en première approche, figurer métonymiquement ce combat avant de se charger de la valeur référentielle que révèle le texte. Se trouve ici préfiguré l'un des personnages clés du roman, Joseph Gagnault, peintre des années 1920 et 1930 dont on apprend à la fin qu'il ne fut qu'un usurpateur, en réalité passionné par la musique et par le jazz fraîchement arrivé en France. Après sa mort durant la Grande Guerre, son identité est usurpée par un ami rescapé de l'horreur des tranchées, lui-même musicien classique de formation et converti au jazz par son compagnon d'armes dont il va, en quelque sorte, perpétuer le credo musical en devenant un jazzman de renom dans la sphère parisienne. C'est alors que la compagne du vrai Joseph Gagnault, croyant ce dernier disparu à la guerre et étant la véritable signataire de ses tableaux, tue l'usurpateur et sa fiancée en ayant pris soin, au préalable, d'inscrire au bas d'un tableau la mention « Joseph Gagnault n'est pas un peintre », demeurée énigmatique mais qui permettra, par la suite, d'identifier la supercherie. Dans ces œuvres, le registre musical est donc ancré de plusieurs manières dans un paratexte aussi composite que cohérent.

- 12 Il n'en faut pas plus au lecteur pour se poser la question du titre, et plus particulièrement, à la faveur de la brutalité du signifiant produite par la détermination zéro, la question de l'ouvert de signification qu'il déploie. Dans le cas du roman de Holmes, la démarche définitoire apportée par « A Mystery » tend certes à réduire un peu cet ouvert, mais d'une manière tout aussi énigmatique que la situation à laquelle renvoie le terme. Ce qui apparaît comme un trait définitoire du roman lui-même pourrait aussi se lire, rapporté à une lecture plus globalisante encore du nom, comme une composante essentielle du style musical convoqué : le swing serait ainsi lui-même un mystère, une entité foisonnante, dont participent conjointement tout ce qui le nourrit et tout ce qui en découle. Même en l'absence d'un tel sous-titre, une lecture analogue peut être effectuée dans le cas du roman de Chaperon comme le suggère l'assemblage apparemment hétéroclite composé par certains objets de l'illustration. De même, cet ouvert de signification qu'est le titre se réduit-il à la musique elle-même, ou bien embrasse-t-il également des signifiés extra-musicaux ? Va-et-vient, fluctuations, revirement, succès, liberté, modernité, changement (selon l'éventail polysémique du mot *swing* déjà suggéré) : tous ces éléments paraissent bel et bien être à l'œuvre dans le texte.
- 13 Comme on l'a vu, à ces considérations paratextuelles se sont mêlées quelques incursions dans le texte lui-même, inévitables dans cette stylistique du rebours, forme de réouverture des possibles éventuellement négligés ou laissés en suspens lors de la lecture, à laquelle invitent les « seuils » du texte. À travers ces incursions se dessine plus nettement l'univers référentiel du roman, habité par la multiplicité et la mutabilité, les fluctuations de l'Histoire, le mystère des êtres, de leurs devenir, de leurs productions artistiques, les revirements des histoires personnelles sur fond d'une

musique elle-même en perpétuel devenir. La plupart de ces composantes affluent dans le passage suivant du roman de Jean-Yves Chaperon :

Joseph et André se sont rencontrés en avril 1916, après avoir déjà connu la brûlure des armes et le cloaque des tranchées. [...] Faisant connaissance un soir de guet dans la Somme, ils se sont découvert un goût commun et peu répandu pour la trompette. Voilà qui créait un lien complice dans un océan d'inhumanité. Tout de même, ils constatèrent que, là où André interprétait un Concerto brandebourgeois, Joseph jouait un ragtime. [...] André Levain était fasciné par les nouveautés dont son camarade semblait porteur. Cette musique qui bouge, ces airs américains, ces filles qui dansent, ces clubs obscurs. Voilà qui changeait de la petite école de musique à Muret ! La musique et la guerre rendirent André Levain et Joseph Gaignault inséparables. (Chaperon 146)

- 14 Les deux hommes deviennent inséparables au point qu'ils en arrivent à se confondre, André usurpant l'identité de Joseph pour devenir le héraut de cette musique américaine qui triomphe à Paris et qui lui permet de côtoyer, entre autres, Sidney Bechet, cet individu perçu comme « *fantasque, un peu loufoque et bagarreur* » (Chaperon 341-342) à l'image de ces Américains débarquant en masse à Paris dans les années 1920. Noirs et Blancs mêlés par la musique à Paris tandis que, outre-Atlantique, se joue le drame de la ségrégation, des rafles perpétrées par le Ku Klux Klan — une tragédie à laquelle on n'accède, tout au long du roman, que par allusions, touches conversationnelles ou descriptives souvent fugaces, mais qui n'en constitue pas moins un fond de tableau prégnant, de la Virginie à la Géorgie en passant par le Kansas et l'Alabama. Il nous est ainsi donné de suivre le parcours du jeune Noir Tim Nash, dont la fascination pour le boxeur noir Jack Johnson qui triomphe d'un Blanc exalte les rêves qu'il nourrit à l'égard de cet ailleurs libérateur qui a pour nom la France : il finit en effet par s'embarquer clandestinement, s'engageant d'abord dans l'armée française au début de la Grande Guerre puis ouvrant un bar à Paris où se succèdent les musiciens de jazz et où l'on fête les victoires des boxeurs noirs américains. À travers cette émancipation de l'individu représentée par ces deux domaines de l'art et de la boxe qui se partagent l'espace diégétique, le *swing* semble ainsi désigner avant tout cet élan vital qui, à travers la dynamique d'une musique nouvelle ou d'un coup de poing salvateur⁸, triomphe de la pauvreté, du désastre de la guerre et du désespoir. Changement de musique, coup de poing diégétique, c'est ainsi qu'apparaît, en 1921, la mort du grand Caruso : « Le monde vient de changer : Caruso est mort » (Chaperon 395). Le surgissement d'un nouveau chapitre à la suite de cette clause est à l'image de cette pulsation nouvelle à laquelle le nom de Bechet, présent dès la première phrase, fournit un écho spectaculaire, évoquant le style musical qui orchestre désormais ce monde nouveau : "Tim Nash préfère ne pas éveiller la curiosité de Bechet" (Chaperon 396).
- 15 De cette effervescence artistique participent tout à la fois la construction contrapuntique du roman — perceptible à travers le tuilage des voix au fil des différents chapitres — et, corrélativement, la prolifération des personnages, figures de musiciens et autres artistes mêlant les plans du réel et du fictif : en effet, tout comme Caruso ou Sidney Bechet, Tristan Tzara s'invite à travers une séquence haute en couleur au bar montmartrois de Tim, et Joséphine Baker a également droit de cité dans les conversations des personnages. D'un point de vue structurel, cette effervescence est tout aussi perceptible dans la manière dont, en contrepoint de l'histoire artistique et musicale proprement dite, sont évoqués les deux combats de boxe décisifs qui, à onze ans et quelque trois cents pages d'intervalle, mènent un Noir américain à une victoire éclatante. A travers une segmentation en courts paragraphes assimilables à autant de

choruses, de *sol* individualisant les gestes, les regards, les voix au sein de la foule hurlante, explosent tour à tour les petites musiques intérieures, les tensions, les passions et les rêves qui animent les êtres :

Vernon Castle a beau être placé beaucoup de loin de l'événement, il en capte toute la violence. En ces instants, il est presque plus choqué de la barbarie qui s'échappe du carré, et plus encore de la fureur de la foule. Ce sont les mêmes gens qui viennent le voir danser et rire à ses fantaisies ? Ce n'est plus qu'une immense huée dans le stade. (Chaperon 79)

Bill Edwards va chercher deux bières pour lui et Bob. Puis il s'installe à nouveau par terre, assis contre le poste. Pris dans la tension du match, les deux hommes n'échangent aucun mot. [...] Bill monte encore le son.

Irene retient sa respiration et met la main devant sa bouche alors que s'égrènent les secondes scandées par le haut-parleur.

Rickard s'est approché du ring. La tête de Carpentier, couché sur le dos, est à moins d'un mètre de lui. Il le voit cligner des yeux...

Derrière le poste, le speaker s'égosille [...] (Chaperon 387)

- 16 La musique envahit ainsi la totalité de l'espace fictionnel où, par-delà son rôle diégétique, elle modèle la matière textuelle, se faisant mouvement perpétuel des identités, des devenirs, des aspirations, orchestrant un véritable devenir-autre de l'écriture et du monde qu'elle met en scène. La « musicalisation » du texte agit ici comme révélateur d'un univers en mutation.
- 17 Dans le roman de Rupert Holmes, l'ancrage historique très fort — exposition internationale du Golden Gate et seconde guerre mondiale — tend lui aussi à multiplier les effets de réel. En témoignent les photos et publicités d'époque en noir et blanc — de l'hôtel Claremont et de l'Exposition Internationale pour la plupart — présentes au seuil d'une dizaine de chapitres mais aussi les allusions aux nazis qui infiltrent San Francisco et pour la cause desquels œuvrent secrètement certains personnages de l'histoire, dont la mère présumée de la jeune femme pianiste, Gail Prentice. Cette dernière demande au narrateur d'orchestrer sa composition, « *Swing around the Sun* », qui a remporté un concours et doit être interprétée par un orchestre japonais à l'exposition internationale. Sans entrer dans les détails d'une intrigue foisonnante aux multiples détours, il est en revanche important de souligner la prévalence des figures féminines doubles et insidieuses qui, par les péripéties qu'elles génèrent, fournissent une part substantielle de la petite musique d'ensemble du roman : comme déjà évoqué, la composition de Gail Prentice n'est autre qu'un morceau à clés comportant un jeu, déjà pratiqué maintes fois en musique, sur les lettres du nom de BACH et permettant en l'occurrence de renseigner l'ennemi. Bien que pleinement engagée dans ce processus puisqu'elle est auteur de la composition clé, Gail Prentice n'accomplit tout cela qu'à son corps défendant, sous la férule d'un couple de traîtres qui lui ont promis de faire ainsi libérer son père, lui-même musicien et emprisonné à Berlin pour ses convictions politiques et artistiques dissidentes. À ces éléments diégétiques s'ajoute le véritable moteur de la quête du narrateur homodiégétique : sa certitude initiale, induite par la femme du couple de traîtres, que Gail est sa propre fille, présomption que vient invalider, bien évidemment, la découverte *in extremis* du complot.
- 18 Tout comme chez Chaperon, les chapitres, en général fort brefs, se succèdent selon un tempo particulièrement enlevé résultant tout à la fois des intrusions successives de nombreux personnages — au sein d'une même séquence ou de séquences fort proches — et de l'alternance rapide des situations et des décors. L'ensemble est en outre servi par une dynamique de dialogues et de réparties fulgurantes qui, tout en signant

l'inscription du texte dans le registre du policier *hard-boiled*, tend à accentuer la pulsation générale :

The letter was signed *Gail Prentice*. Beneath her signature was a phone number with a Berkeley exchange.

« You saw the girl who left this? » I asked the desk clerk.

« I did, sir, yes, » he said.

I advanced him a dollar bill. « Tell me, if this girl had asked you to have breakfast with her, would you have said yes? » I smiled as if we were both men of the world.

(Holmes 8)

- 19 En outre, les effets de fondu-enchaîné, de *glissando* d'un chapitre à l'autre ne sont pas rares, tel l'enchaînement de la clausule du chapitre 39 (« I couldn't imagine anything worse. Until the next morning ») et de l'orée du chapitre 40 (« There was a knock on my door ») venant en renfort du tempo général. Ce même mélange d'humour *hard-boiled* et de musicalisation de la structure se retrouve en tête de nombreux chapitres dont les titres, lorsqu'ils ne renvoient pas à des lieux ou à des personnages particuliers, font résonner de multiples jeux sémantiques, de « The Blunt Instrument » à « Prelude and Fugue » en passant par « Swing Time » ou « Trio Non con Brio » pour culminer avec « Every Good Boy Does Fine », titre d'une méthode de solfège bien connue ici savamment détournée, tandis que le clin d'œil homophonique de « Dance of the Sugar Plum Ferry » insinue un registre musical quelque peu déroutant⁹. Par-delà le rôle duel qu'elle joue, sur le plan diégétique, dans la constitution du mystère et dans le déjouement du complot, la musique s'impose donc comme briseuse de linéarité, d'ordre établi, génératrice de surprises, de détournements, de révélations, de ces devenir-autres dont le swing, titre et moteur de l'ensemble, semble fournir l'impulsion.
- 20 En lettres écarlates ou en arabesques, suspendu au-dessus d'un paysage et d'une matière textuelle auxquels il imprime ses contours, le *Swing* des deux couvertures ne ment pas. Constructions temporelle, diégétique, textuelle, de nombreuses dimensions de ces deux œuvres se liguent pour donner lieu à diverses manifestations de cet univers littéraire jazzifié qui arbore ici une couleur consacrée : la couleur bleue, *blue note* d'une forme artistique en marche, d'un monde en devenir, mais aussi des détours, des mystères, des tensions intérieures de l'être, et enfin d'une écriture épousant la pulsation de cet ensemble. Le paratexte franco-américain, emblématique de cette circulation du swing par-delà les frontières individuelles, géographiques, sémiotiques et génériques, tient bel et bien ses promesses de réactivation incessante, dans l'esprit du lecteur, de tous les signifiés possibles qui disent la complexité et la dualité foisonnantes et intrigantes de l'humain : *it keeps swinging*.

BIBLIOGRAPHIE

Chaperon, Jean-Yves. *Swing*. Paris : Anne Carrière, 2006.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1992.

Holmes, Rupert. *Swing. A Mystery*. New York: Random House, 2005.

Locatelli, Aude. *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2011.

Moody, Bill. 'Jazz Fiction: It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing'. *Journal of American Culture*, Volume 14 Issue 4 (1991) : 61-66.

Pastoureau, Michel. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris : Éditions Bonneton, 1992.

Platzer, Frédéric. *Petit lexique des termes musicaux*. Paris : Ellipses, 2002.

Sounac, Frédéric et Nathalie Vincent-Arnaud. « Introduction ». *Champs du Signe n° 30, Musique et Littérature 1. Poétique des formes, poétique des discours* (2012) : 13-18.

Szlamowicz, Jean. « Annexe aux documents présentés en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches ». Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2012.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999.

<<http://www.rupertholmes.com/writings/swing.html>>, consulté le 13 janvier 2013.

<<http://www.goodreads.com/book/show/109873.Swing>>, consulté le 13 janvier 2013.

<<http://www.audiobooks.com/book/103113>>, consulté le 13 janvier 2013.

NOTES

1. J'utilise ici le terme désormais consacré de Gérard Genette.
2. <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-jazz>
3. <http://www.rtl.fr/biographie/jean-yves-chaperon>
4. Interview orale donnée à Agen à l'occasion de son obtention du prix Palissy en 2007.
5. L'illustration de couverture est visible via l'un ou l'autre des liens suivants :
<http://www.rupertholmes.com/writings/swing.html>, ou <http://www.goodreads.com/book/show/109873.Swing>
6. Cet effet général est d'ailleurs accentué dans la version audio du livre, parue en 2005 et visible via le lien suivant : <http://www.audiobooks.com/book/103113>
7. Cette illustration est présente à la fin de l'article. Je remercie Anne Carrière, éditrice, pour son autorisation.
8. Le swing désigne, dans le domaine de la boxe, un coup de poing circulaire.
9. Il s'agit en réalité d'un jeu homophonique sur « Dance of the Sugar Plum Fairy », équivalent de « Danse de la fée Dragée », passage bien connu du grand ballet classique *Casse-Noisettes*.

RÉSUMÉS

Les années 2005 et 2006 ont vu la parution consécutive de deux romans portant le même titre, *Swing* : le premier en date (accompagné du sous-titre *A Mystery*) est l'œuvre du musicien, dramaturge et romancier britannico-américain Rupert Holmes, tandis que le second est signé du journaliste et écrivain français Jean-Yves Chaperon, spécialiste de jazz. Le paysage musical américain, dans sa complexité et ses résonances sociologiques, fournit le fond de tableau de ces deux romans. Cet article examine comment, dans chaque cas, sont tenues les promesses multiples du titre, et ce que le contenu musical de ce dernier fait à l'écriture elle-même et à notre perception du monde qu'elle représente.

In 2005 and 2006 two novels were published bearing the same title, *Swing*: the first one (with the subtitle *A Mystery*) is the work of Rupert Holmes, a British-American composer, playwright and novelist, whereas the second was written by Jean-Yves Chaperon, a French writer and journalist who specializes in jazz. The American music landscape, with its intricacies and sociological echoes, provides the background of these two novels. This paper examines how, in both cases, the various promises of the title are kept, and what the music suggested does to the writing itself and to our perception of the world represented.

INDEX

Mots-clés : titre, paratexte, swing, polyphonie, rythme, mystère

Keywords : title, paratext, swing, polyphony, rhythm, mystery

AUTEURS

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Université de Toulouse 2 – Jean Jaures

Professeur

nathalie.vincent-arnaud@univ-tlse2.fr