
RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 71-79

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113725

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Dans *Le Black Note* de Tanguy Viel, le jazz est à la fois un thème qui configure la projection identitaire à laquelle s'identifient les actants, et un processus créatif qui travaille au cœur de l'énonciation pour dynamiser la linéarité du discours romanesque. Le présent article entreprend de décrire les effets de cette double inspiration sur l'élaboration de la voix narrative, pour interroger ce que la singularité de celle-ci implique quant à l'acte même de raconter.

Les personnages du premier roman de Tanguy Viel, *Le Black Note*, sont explicitement identifiés aux musiciens du « quartette le plus célèbre de l'histoire du jazz » (Hucher, 50), fondé par le célèbre saxophoniste John Coltrane. Chaque membre de leur propre quartette est surnommé selon le prénom du célèbre musicien dont il assume la fonction : Georges devient ainsi Jimmy pour figurer le contrebassiste Jimmy Garrison, Christian se transforme en Elvin en l'honneur du batteur Elvin Jones, tandis que Paul se fait appeler John. Or, l'identification des personnages de Viel à ces figures tutélaires du jazz ne convoque pas seulement la musique au sein du roman à titre d'infratexte (Santurenne) ; elle imprime une ligne mélodique au récit, laquelle travaille l'énonciation de l'intérieur pour donner lieu à un traitement de la voix narrative tout à fait particulier.

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier la manière dont cette identification agit sur les actants du récit, et de définir la place qu'occupe le narrateur au sein de cette projection. Partant de la singularité de sa position, nous verrons par quels procédés stylistiques l'énonciation emprunte à l'univers du jazz un rythme capable de doter la narration d'une certaine matérialité. Il restera alors à dégager les enjeux de ce geste d'écriture sur l'acte même de raconter, en montrant comment le fait de faire « jazzier » la voix narrative lutte, par un effet d'hétérogénéisation de l'énonciation, contre l'élaboration d'un

discours monologique et univoque, qui appartiendrait pleinement au sujet qui en a la charge.

Jouer un rôle

Dans un essai sociologique sur les jeux, Roger Caillois insiste sur le fait que le déguisement, aussi sommaire soit-il, est capable de doter celui qui le porte d'une symbolique tellement forte que le sujet finit par être complètement aliéné par la figure qu'il incarne. Précisément, dans *Le Black Note*, l'identification des personnages aux musiciens du quartette de Coltrane ne s'établit pas en vertu de leur talent musical, très loin d'être comparable à celui des célèbres *jazzmen* ; à mesure que le temps passe, ils jouent d'ailleurs de plus en plus rarement. Il s'agit plutôt de copier l'apparence de Coltrane, Jones et Garrison. C'est pourquoi les habitants du Black Note éprouvent par exemple la nécessité de posséder un instrument identique à celui du virtuose auquel ils s'assimilent. Paul va jusqu'à affirmer que son saxophone est celui-là-même avec lequel jouait John Coltrane :

Paul, il jouait avec un saxophone qui avait appartenu à John Coltrane, c'est ce qu'il nous disait, le dernier saxophone dans lequel Coltrane avait soufflé, il disait : non pas une réplique ou une imitation, mais celui-là même avec lequel John a enregistré ses derniers albums et ses derniers concerts, avec le même saxophone. [...] Finalement c'est devenu vrai, parce qu'il faisait comme si c'était vrai pour de vrai, et on faisait comme si c'était vrai pour de vrai, et du coup c'était devenu vrai, à cause du double mensonge, [...] le double mensonge qu'on a toujours entretenu avec John, quand il mentait toujours avec ses grandes phrases d'avenir, qu'on mentait en acquiesçant, alors ça devenait vrai entre nous. (22-23)

Caillois remarque, en étudiant la valeur du simulacre dans les sociétés dites « primitives », que le pouvoir de possession de la figure mimée lui est attribué par le groupe : le jeu de rôle ne devient signifiant qu'une fois reconnu par autrui, sans quoi il demeure confiné à l'état de pure mascarade. Le leurre possède un véritable pouvoir d'illusion à partir du moment où celui-ci est reconnu par la communauté à laquelle appartient le sujet qui le porte. Ainsi, le mensonge de Paul acquiert valeur de vérité à partir du moment où il est reconnu comme tel par les membres avec lesquels il partage le même univers de référence.

Dès lors, peu importe que Paul ne joue jamais de ce saxophone : la valeur de simulacre du masque se suffit à elle-même. Le masque favorise l'exaltation passagère de son porteur, lui faisant croire à quelque transformation de son être : « la simulation aboutit à une possession qui, elle, n'est pas simulée » (Caillois, 137). Pour s'assimiler à John Coltrane, Paul travestit jusqu'à sa couleur de peau. Son grimace n'a pas besoin d'être réaliste pour être

doté d'une réelle efficacité. L'artifice, aussi apparent soit-il, fait illusion, transformant jusqu'aux profondeurs de son être :

Il avait pris le cirage de mes chaussures, et il avait caché son vrai visage derrière, jusqu'au cou il en avait mis, et fermait les yeux, respirait lentement, comme pour laisser le noir de la cire s'infiltrer plus profond, avancer vers son cœur, et il souriait, il laissait éclater ses dents jaunies sur ses lèvres peintes aussi, et coulantes de pâte noire. (29)

La puissance de l'aliénation est telle qu'elle se transforme en démence. L'identification des personnages de Viel aux musiciens du quartette de Coltrane contamine le réel diégétique. Ils en viennent à confondre les limites qui séparent d'ordinaire réalité et fiction, évoluant dans cet « autre temps » des années soixante et de la musique jazz qu'ils appellent « la vraie vie » (21-22).

Au sein du quartette, seul le narrateur ne reçoit aucun surnom. Il ne peut s'identifier à aucune figure emblématique, parce que les autres membres de la formation n'acceptent pas de le reconnaître comme tel.

John me demandait de me mettre au piano, il disait que si je me mettais au piano ils pourraient me surnommer Thelonious, comme Thelonious Monk. Mais en tant que trompettiste, me disait John, décidément t'appeler Miles c'est impossible. Ça a toujours duré comme ça, jusqu'à la fin [...]: ils n'ont jamais voulu m'appeler Miles comme Miles Davis, ni Thelonious comme Thelonious Monk. (23-24)

Or, la dynamique d'identification précédemment décrite régit à tel point l'être profond des autres personnages du roman, que leur refus de concéder au narrateur un alter-ego dans l'histoire du jazz équivaut à dénier son inscription dans l'ordre social. En ce qui le concerne, c'est donc l'absence de masque derrière lequel se projeter qui cause son aliénation. En effet, aux yeux des musiciens du Black Note, cette projection imaginaire est devenue synonyme d'authenticité. Comme le révèle Houppermans à propos de *Cinéma*, l'écriture de Viel « décrit [...] la façon inéluctable dont une projection peut gérer la vie d'un sujet » (141-142). Refuser au narrateur son inscription dans ce scénario fantasmé revient à nier sa légitimité au sein de l'univers fictionnel intradiégétique. Le voilà dès lors à la fois exclu et inclus de cette projection identitaire. Sa posture ambiguë autorise une mise à distance qui va permettre au narrateur d'assumer la fonction de révélateur de la mécanique fictionnelle dans laquelle les protagonistes du *Black Note* sont pris : tout en jouant un rôle au cœur de celle-ci, il en devient le témoin, chargé d'assumer le récit du désastre auquel elle a conduit. En même temps, cependant, son défaut d'appartenance le rend perméable au discours des autres personnages du roman (Wagner, 230-231), et plus particulièrement à celui de Paul. Figure magnétique qui régit la projection

imaginaire dans laquelle les membres du quartette sont pris, celui qui se fait appelé John possède une telle emprise sur ses compagnons que, même une fois mort, son souvenir hante le narrateur, court-circuitant la fiabilité de sa parole et, dès lors, l'univocité de la narration.

L'autre à travers Je

Dans *Le Black Note*, la voix de Paul, mort lors de l'incendie de la maison que partageaient les quatre musiciens, résonne constamment dans la voix du sujet qui raconte. Ses énoncés se juxtaposent à travers la parole du narrateur, de manière à fragmenter son discours et à déformer son unité. Cette immixtion de l'autre dans l'intériorité du sujet est thématifiée à plusieurs reprises dans le roman. Paul – ou, plus exactement, la représentation imaginaire que le narrateur s'en est forgée – fait régulièrement irruption dans l'esprit de ce dernier, prenant le contrôle de ses actions et de ses paroles :

Comme Paul s'investit en moi, il gronde partout dans mon corps, et il parle à ma place déjà : mes lèvres se décollent, et j'entends ma langue qui cogne mes dents, mon palais, bientôt il parlera tout haut dans ma bouche. Je ne pourrai rien dire, rien rattraper. (70)

D'abord clairement identifié comme locuteur secondaire du récit, Paul acquiert une place de plus en plus indistincte au sein de la narration, à mesure qu'il étend son emprise sur la parole du narrateur. Au début de la troisième partie du roman, ce dernier avoue à Rudolph, un autre pensionnaire de la clinique dans laquelle il se trouve, que c'est lui qui a tué Paul en mettant le feu à la maison. Cependant, quelques pages plus loin, il revient sur sa confession, arguant qu'il n'était pas lui-même lors de leur précédente conversation :

J'ai dit que c'était moi qui avais mis le feu, mais ce n'est pas vrai. Ce n'est pas moi, c'est Paul qui essaie de me faire dire ça. C'est Paul qui parle en moi, le même Paul qui est mort, c'est à cause du poids qu'il occupe dans mon crâne, alors je dis n'importe quoi, Rudolph, je divague pour de vrai. (101-102)

Désormais, l'origine comme la véracité des propos du narrateur ne peuvent plus être identifiées avec certitude. Il s'est imprégné des mots de Paul au point de mettre en doute l'authenticité de sa propre parole. Il s'avère dès lors impossible de distinguer ce narrateur auquel les autres ont refusé d'attribuer le prénom d'un célèbre musicien de jazz de la figure qui le hante.

Sa parole est sans cesse parasitée par les « grandes phrases mégalomaniaques » (25) de Paul, ces expressions figées qu'il s'est appropriées dans leur forme brute :

[...] c'est Paul qui a tout inversé dans sa vie à lui, il est mort tout seul. A force, parler d'inversion, disant : si tu vas plein nord, tu finiras au sud ; c'était sa construction dans sa tête à lui, de penser qu'il était noir avec sa peau toute blanche, [...] Disait Paul de lui-même : il n'y a jamais d'ennemis à cent lieues à la ronde. Seulement des têtes entre deux rideaux [...] (20)

Il ne s'agit pas, ici, de restaurer certaines expressions pâlies dans leur plein sens, mais d'insister au contraire sur l'insanité de celles-ci, en les dépouillant de tout contexte dans lequel elles pourraient être signifiantes. Empruntées au discours de Paul, restituées pêle-mêle dans la narration, ces maximes renforcent l'opacité de l'énonciation, rendant définitivement indiscernable l'authentification d'une parole qui serait propre au narrateur.

L'instance en charge de la narration devient à la fois destinataire et destinataire de la parole : le narrateur commence par s'exprimer en « je », puis rapporte la parole d'un autre en « il » ; soudain, il devient lui-même cet autre et permet au « il » de se dire en « je » à travers lui. Dès lors, on ne peut que soupçonner cette parole de n'être jamais la sienne. Conscient de cette multiplicité d'énonciateurs qui se partagent son être, il avoue à Rudolph :

Je ne resterai pas longtemps ici, je serai parti avant toi, transféré moi aussi, avec des vrais fous qui parlent à plusieurs dans un même corps, et jamais tu ne trouves la sérénité à l'intérieur. (102-103)

La folie du narrateur du *Black Note* annule toute appropriation définitive, unilatérale, du champ verbal. La narration n'appartient plus à une seule voix ; elle s'affiche comme le produit des différents discours qui ont présidé à sa naissance.

Restaurer une musicalité de la voix

Viel renforce l'impression d'hétérogénéité qui découle de ce traitement du discours rapporté, en conférant à la narration l'apparence du discours oral. Empruntant au code sémiotique du jazz, il parvient à renouveler le langage littéraire et dépasser les apories auxquelles il se heurte, à la recherche d'une musicalité de la voix romanesque capable de révéler quelque chose de l'ordre de la pulsion. Converti en véritable processus créatif, le jazz dessine une ligne mélodique qui détermine la structure du roman et imprime un rythme à la narration. Le récit prend la forme d'une intarissable logorrhée, un étalement infini de la parole qui mime le phrasé de la musique jazz dans ses variations incontrôlées, ses failles et ses débordements.

Dans un premier temps, force est de constater que le jazz organise la macrostructure du roman. La forme du quatuor impose sa mesure à l'univers romanesque, divisant en quatre temps inégaux la narration. Chacun de ces temps gravite autour d'un thème commun (l'incendie de la maison), qu'il décline selon une variante qui lui est propre. Cette articulation rappelle la forme cyclique du jazz, caractérisée par une alternance de tempi systématiquement contrastés (Hucher, 20).

Au delà de la forme romanesque, la musique imprègne l'énonciation dans son ensemble, de l'articulation des différents énoncés au rythme interne de chacun d'entre eux. Viel fait sienne la quête principale de tous les musiciens de jazz : trouver le swing (littéralement, « balancement ») sur lequel reposera toute la rythmique de l'œuvre. L'emprunt est d'autant plus facile que les musiciens de jazz utilisent en priorité « des instruments mélodiques propres à transposer les effets de voix » (Hucher, 20-21). L'auteur mime, par un assouplissement de la syntaxe et des règles de ponctuation, la liberté d'improvisation du jazz. Il parvient à faire « jazzier » la langue, en malmenant les règles syntaxiques et les marques de ponctuation qui organisent les rapports de dépendance entre les différentes propositions du discours. La linéarité du récit classique cède la place à une structure effeuillée de phrases bouleversées dans leur ordre naturel, tronquées de leur sujet, éclatées par l'omniprésence de la virgule ou l'effacement du point.

Ainsi, asyndètes et parataxes se multiplient, dépouillant les énoncés du narrateur des liens de conjonction et de coordination qui en assurent d'ordinaire la cohérence.

Il ne m'a pas regardé ce jour-là, il a fait des tours et des détours dans la maison, dans le jardin, sur les dunes, il a ruminé comme il savait si bien faire, comme le soir sur le canapé il remuait ses mâchoires en baissant les yeux, j'ai cru que c'était fini, son pouvoir sur moi, j'ai cru vraiment que c'était fini. (106)

Ce type de juxtaposition crée un effet de dissonance, qui donne au récit l'apparence d'un discours spontané, irréfléchi et, dès lors, proche de la langue parlée. Viel renforce cette impression en ayant fréquemment recours à des figures de dislocation, grâce auxquelles il met en relief un membre de phrase, très souvent le prénom de la personne évoquée par le narrateur, parfois un syntagme qu'il désire mettre en valeur :

Je serai neuf, Georges, et loin de nous, loin de notre vie ensemble quand à cause de toi, à cause de Paul, mais je serai neuf bientôt, loin de son corps à lui, Paul, planant dans les airs au-dessus de moi, comme il peuple encore mon sommeil. (11)

L'extrait précédent illustre un autre procédé dont Viel use fréquemment pour mimer la spontanéité de l'oral : l'épanorthose. Cette figure reproduit en effet les mécanismes de formation de la langue parlée, puisque le caractère automatique de la parole nécessite souvent que le locuteur revienne sur son propre discours pour le modifier ou le rétracter. Elle imprime de la sorte une véritable circularité au récit : le narrateur du *Black Note* ressasse constamment les mêmes événements, sur lesquels il n'a de cesse de revenir pour y apporter quelques modifications, que celles-ci soient insensibles ou au contraire complètement contradictoires. La mort de Paul devient ainsi un véritable motif narratif, qui semble pouvoir être décliné suivant une infinité de variantes. Combiné aux autres figures de style qui confèrent à la narration l'apparence du discours oral, ce mouvement circulaire engendre un rythme, une musicalité qui emprunte à l'univers du jazz, pour chercher tantôt à traduire le cours irréprensible de la parole, tantôt à représenter les heurts et les silences de la voix.

Un discours brisé

Viel n'est pas le premier à puiser dans le jazz pour conférer à la voix narrative une certaine matérialité. Jean-Pierre Martin montre très bien combien le XXe siècle fut rythmé de diverses tentatives visant à donner au langage écrit un aspect plus vivant. De nombreux auteurs, parmi lesquels Beckett, Robbe-Grillet, Pinget, trouvèrent dans le jazz une stratégie capable de restaurer la spontanéité de l'oral. Martin a sans doute raison de voir dans la modification du rapport à la lecture, dans la gratuité de l'enseignement et l'invention du cinéma, les prémisses du bouleversement des conventions esthétiques qui contraignaient le genre romanesque (80-81). A cela, s'ajouta, dès la première guerre mondiale, la fracture entre la langue littéraire et le réel qu'elle prétend représenter : impossible, en effet, de rendre compte des atrocités de la guerre dans la langue guindée de l'élite intellectuelle. L'univers de la musique jazz devint, pour certains auteurs de cette époque, une formidable force de désacralisation de la langue. Son influence permit l'élaboration de nouvelles formes littéraires, qui empruntèrent à l'oral son incorrection, ses ratages, sa vitalité et sa mobilité. Selon Martin, ce que le jazz apporte de neuf « à l'art de la voix, c'est un rythme, mais aussi une irrégularité. Le bruit de la voix, les changements d'intensité et de tempo, de timbre et d'inflexion » (67-68) contrastent avec la pureté de la voix classique.

À cette restauration de la musicalité de la voix correspond la possibilité pour le sujet de renouer avec un état premier de la langue et de son être. Cet « état premier » n'est pas à entendre du côté de l'origine, laquelle demeure toujours insaisissable, mais comme un état primaire, d'où émane quelque

chose du désir de l'individu. Une restitution que Martin qualifie en ces termes :

"La voix" serait la vie, l'élan, l'impulsion sans l'écrit. Elle serait le pulsionnel, le spontané, le rythme profond, la musique de la psyché. [...] Elle serait pure musicalité [...] Paradis, nature et bonheur de la langue émotive, origine perdue et retrouvée de l'écriture, elle nommerait un lieu magique d'énonciation [...] (14)

Le vocable « voix » n'est plus ici entendu comme synonyme de « parole », sens que nous lui avons prêté jusqu'à présent, mais comme « ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales » (Petit Robert, 1993), c'est-à-dire une musique qui émanerait directement de l'intériorité du sujet, portant en elle quelque chose de l'ordre du pulsionnel, du désir.

Empruntant au code sémiotique du jazz, Tanguy Viel fait sien ce projet de conférer en apparence à la narration la spontanéité de la langue orale. Toutefois, il ne s'agit pas pour lui de restaurer l'illusion romantique selon laquelle il existerait une quelconque coïncidence du sujet à sa voix. Au contraire, la singularité de l'écriture de Viel réside dans le fait qu'il puise dans l'univers du jazz pour faire entendre la voix du sujet racontant dans ce qu'elle a de primaire et de pulsionnel, mais en tant que cette voix n'est plus attribuée à un Je détenant les pleins pouvoirs sur son discours. Les circonvolutions et les contradictions qui procurent sa forme au récit donnent l'impression que l'énonciation du *Black Note* gravite autour d'un point indicible – le réel de la mort de Paul –, qu'elle ne peut que pointer inlassablement sans jamais parvenir à le formuler explicitement. Hanté par le spectre de Paul qui parle à travers lui, parasité par les mots de l'autre, le narrateur se heurte à l'impossibilité de dire de manière univoque le réel qu'il cherche à retranscrire. Sa prise de parole ne peut donc jamais se présenter que comme éternellement provisoire, polyphonique et, de ce fait, toujours sujette à controverse ou à interprétation. Ce discours brisé, c'est l'influence du jazz, dont l'énonciation reproduit les variations de rythme et d'intensité, qui permet à Viel de le forger.

Conclusion

Dans *Le Black Note*, l'univers du jazz est convoqué en tant que projection imaginaire, à laquelle s'identifient à tel point les protagonistes du roman, que le calque déformant dont elle travestit le réel devient pour eux synonyme de réalité. Le refus des autres à reconnaître au narrateur une place signifiante au sein de ce système lui confère une position particulière : tenu en défaut, il acquiert de la sorte une distance qui le désigne – presque malgré lui – comme témoin des événements, qui lui assigne la charge de l'acte de raconter. Cepen-

dant, le jazz ne figure pas uniquement dans le roman à titre de thème. Il agit également comme un processus créatif qui travaille l'énonciation de l'intérieur, afin de rendre compte de l'aliénation du narrateur à cette projection identitaire qui dicte son dire et son agir, tout en rendant possible le récit. Viel parvient à faire « jazzer » la langue, privilégiant ses débordements et ses failles pour permettre l'émergence d'une voix narrative qui atteste l'impossibilité pour le sujet de se dire autrement qu'au travers des mots de l'Autre. C'est précisément là que réside le caractère fondamentalement contemporain de son geste d'écriture ; dans la mise en scène de l'altérité du discours du narrateur, c'est-à-dire ce que cette parole révèle de son aliénation (le fait qu'elle n'appartienne jamais pleinement au Je qui l'énonce) comme de son altération (son impermanence), comme restauration de la capacité du langage à « mettre en relief le monde » (cité dans Wagner, 219, Viel).

Ouvrages cités

Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998.

Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1991, coll. Folio essais.

Sjef Houppermans, « Cinéma avec Tanguy Viel », dans Jan Baetens, Marc Lits (dir.), *La novellisation : du film au roman*, Leuven, Louvain University Press, 2004, 141-151.

Philippe Hucher, *Le jazz*, Paris, Flammarion, 1996, coll. Dominos.

Jean-Pierre Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

Thierry Santurenne, « Imaginaire musical : repères et perspectives », dans *Journée d'études Littérature et musique*, 31 mars 2009, ENS, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>.

Frank Wagner, « "C'est à moi que tu parles ?" Allocutaires et auditeur dans *Le Black Note* de Tanguy Viel », dans Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2005, 217-244.