La musique comme moyen de restructuration du texte littéraire. Le cas de Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly et Lydie Salvayre

Music as a means of restructuring the literary text. The cases of Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly and Lydie Salvayre

Gramigna Valeria *
Maître de conférences
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Italie)
valeria.gramigna@uniba.it

Reçu le 20/04/2026 Accepté le 13/06/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Cette étude porte sur les interactions entre littérature et musique, dans la perspective non plus seulement du "roman", mais du "roman-œuvre-d'art", c'est-à-dire que le roman se fait l'espace d'un support pour l'expérience d'un lecteur-spectateur, ainsi que de l'écrivain lui-même. Il s'agirait moins d'"exprimer" que de "créer". Le texte se fait un dispositif qui induit une situation spécifique, une relation particulière avec le travail de l'écrivain-artiste et avec celui qui reçoit l'œuvre, le lecteur-spectateur. Au-delà de la citation, du thème ou de la structure narrative inspirée des principes musicaux, nous nous sommes demandé si la prose influencée par la musique acquiert des formes narratives particulières et nous avons pu constater l'existence de matériaux divers dont le fil rouge réside dans le fait que les différentes tentatives de la prose montrent combien l'écriture littéraire se soit revitalisée au contact avec la musique, porteuse de nouveaux rythmes et d'un rapport différent avec la langue. Les textes de Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly et Lydie Salvayre nous ont éclairci sur les capacités explicites ou latentes de la prose récente d'alimenter la musique et sur la possibilité que le discours littéraire considère la musique non seulement comme modèle d'un discours rythmé et fragmentaire, mais que ce soit surtout l'occasion pour une restructuration du matériau littéraire. Conçu dans l'articulation entre littérature et musique, cette étude porte la marque d'une double ambition qui a misé moins sur une approche interdisciplinaire ou intersémiotique que sur la tentative de diminuer les ruptures et les séparations disciplinaires et artistiques.
Mots-clés : écriture sonore, Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly, Lydie Salvayre.

** Auteur correspondant*

Abstract: This study focuses on the interactions between literature and music, from the perspective not only of the "novel", but of the "novel-as-work-of-art" — that is, the novel becomes a "medium" for the experience of a reader-spectator, as well as of the writer himself. The aim is less to "express" than to "create". The text becomes an "apparatus" that induces a specific situation, a particular relationship with the work of the writer-artist and with the one who receives the work, the reader-spectator. Beyond quotation, theme, or narrative structure inspired by musical principles, we asked ourselves whether prose influenced by music acquires particular narrative forms, and we were able to observe the existence of diverse materials whose common thread lies in the fact that the various attempts within prose demonstrate how literary writing has been revitalized through contact with music, which brings new rhythms and a different relationship with language. The texts of Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly, and Lydie Salvayre have shed light on the explicit or latent capacities of recent prose to nourish music, and on the possibility that literary discourse may consider music not only as a model for a rhythmic and fragmentary discourse, but that it may above all represent an opportunity for a restructuring of literary material. Conceived at the intersection of literature and music, this study bears the mark of a dual ambition that has relied less on an interdisciplinary or intersemiotic approach than on the attempt to reduce disciplinary and artistic ruptures and separations.

Key-words : (en anglais) "sound writing", Joy Sorman, Anne Savelli, Pierric Bailly, Lydie Salvayre.

INTRODUCTION

Comment la musique croise-t-elle la prose au début du XXIe siècle ? Comment la musique aborde-t-elle le roman et combien l'écriture contemporaine change-t-elle ? Peut-on parler d'une capacité particulière de la parole littéraire, surtout si elle est mêlée à la musique, à restituer certains traits spécifiques de notre contemporanéité ? Musique et littérature entretiennent des relations réciproques : le sens musical envahit la langue en même temps que le sens linguistique emplit la musique. La question de la "limite" n'est donc pas à considérer comme l'essence et la condition ontologique des deux arts, mais comme un motif omniprésent qui trace des contours fluides et multiples, délimitant des espaces de porosité entre l'une et l'autre.

La musique a toujours été partie de l'écriture, mais ce n'est que récemment que les mots se sont mis "à l'écoute" de la musique, ainsi que d'autres arts, pour développer des formes littéraires plus proches d'une "pratique" artistique et de vie différente que d'un genre littéraire proprement dit, capable d'exprimer le réel, en le déployant dans la brièveté. Loin de la citation, du thème ou d'une intrigue inspirée des principes musicaux, la présence de la musique dans ces romans peut-elle être lue comme un complément à l'acte de l'écriture en fonction d'une expérience artistique et humaine différente, pour mieux ressentir le monde et ses complexités ?

Pour répondre à ces questions nous nous arrêterons sur quelques textes des premiers années 2000 – *Du bruit* de Joy Sorman, *Cowboy Junkies* d'Anne Savelli, *Polichinelle* de Pierric Bailly et *Hymne* de Lydie Salvayre – emblématiques d'une manière pour la prose traversée par la musique, de moins "exprimer" que de "créer".

1- Des *bruit*(s)-dans-les mots de Joy Sorman et Anne Savelli

C'est possible que le roman, dont la mort a été annoncée à plusieurs reprises au cours du XXe siècle[1], se révèle au contraire la forme littéraire par excellence apte à raconter, comprendre et suivre le XXIe siècle avec ses transformations en cours, culturelles, artistiques, sociales. Nous ne parlons pas des mutations techniques, telles que la fausse rivalité entre le papier imprimé et l'univers numérique, mais du regard que chacun de nous porte sur l'autre, tout en permettant de le situer dans le monde, de s'y adresser à travers une histoire, une situation, un moment du temps. Les faits, les histoires sont

[1] Cf. notamment Gefen, Alexandre. (mai 2009). *Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature*, *Fabula-LhT*, 6, « Tombeaux de la littérature », URL : http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html; D. Viart, L. Demanze (dir.). (2011). *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin* (tome I), Paris : Armand Colin.

riches de possibles dont nous avons connaissance à travers l'imagination et l'exploration opérées par le roman qu'il ne faudrait, donc, pas considérer ni un dispositif préétabli ni un stéréotype à l'intérieur duquel caser une histoire, mais comme une sorte de témoin écrit ou bien de révélateur d'un aperçu authentique du monde et de l'individu.

Le but de cette étude est celui de repérer des écritures "sonores" dans les lettres françaises actuelles, où la musique correspond à la nécessité de créer une différente forme narrative ou une différente modalité de "narrer". La manière d'"écrire" c'est-à-dire la compréhension de la fonction narrative de la musique constituera, dans le contexte de cette analyse, le critère principal du choix des œuvres ici présentées, autant de "situations" de musique en littérature. Dans son étude sur les relations entre musique et prose, Éric Prieto souligne « *Music as a guide for reconfiguring the narrative text in such a way that it can better represent those elements of thought that had therefore been considered to be ineffable, unrepresentable, or otherwise inaccessible to language* » (Prieto, 2002, p. X). D'ailleurs, Thierry Santurenne remarque : « *il est permis de penser que c'est le langage, notamment sous sa forme littéraire, qui confère à la musique une nouvelle plasticité propre à nourrir l'imaginaire* »[2].

Or, dans la perspective qui est la nôtre, une expérience singulière est constituée par la collection "Solo"[3] qui accueille des textes dans le but de donner la parole à un écrivain pour lui consentir de mettre en écriture ses

[2] Cfr. Th. Santurenne, *Imaginaire musical : repères et perspectives*, *Littérature et musique*, 2010, en ligne à la page http://www.fabula.org/colloques/document1277.php Cet article est le texte de la communication lors de la journée d'étude, *Littérature et musique*, qui s'est déroulée le 31 mars 2009 à l'Ecole Nationale Supérieure de Paris.

[3] Nous signalons, dans la même collection, G. Darol, *Frank Zappa/One size Fits All Cosmogonie du Sofa* (2008) ; E. Loi, *Spooky Tooth/ Two Ce pou qui tousse* (2008) ; O. Pilarczyk, *Nirvana/ Drain You* (2008).

réactions liées à l'écoute d'un album ou d'une chanson, tout en aboutissant à une véritable fiction romanesque sur la musique. À titre d'exemple, un texte représentatif pour sa structure est *Cowboy Junkies* de Anne Savelli. Flux cadencé de phrases mêlées aux extraits des chansons organisé en chapitres brefs, c'est la narration d'une attente, d'un temps plongé dans un album, *The Trinity Session,* publié en 1988 par *Cowboy Junkies.* Dans son studio au sixième étage sans ascenseur, une jeune femme est tiraillée entre deux vies : l'une se déploie au fil de ses années universitaires, l'autre, plus mystérieuse, est marquée par une attente dont on ignore presque tout, une séparation ponctuée de lettres et de timbres – « *les timbres, les enveloppes, les papiers à remplir, les étapes à franchir* » (Savelli, 2008, p. 25). Le texte s'articule autour de "celui qui écrit" et de "celui qui offre la cassette". Aux côtés des protagonistes – celui qui offre et celle qui attend, écoute, écrit – se trouvent un groupe de frères et sœurs, les Timmins, et l'album, *The Trinity Session*. Et enfin, le texte que nous tenons entre nos mains, conçu et écrit pour être revisité, des années plus tard, l'émotion d'une découverte traduite en mots, des fragments de mots nés de la musique.

Le roman se construit au fur et à mesure sur les notes des chansons, l'écriture avance parallèlement au déroulement de la cassette, les mots découlent de la musique en s'y mêlant – « *les phrases* […] *s'évanouissent dès qu'on passe la porte et reviennent, fidèles, dès qu'on appuie sur* play. /perhaps/ before I sleep » (Savelli, 2008, p. 25) et la narration reprend son cours. L'utilisation du caractère romain dans le texte marque les moments où l'écriture du roman fait place à l'écriture de la musique. Quand la cassette s'interrompt, la prose aussi s'arrête – « *la bande magnétique nous maintient et nous creuse* […] *on est là comme en germe la cassette s'arrête // tête en bas* » (Savelli, 2008, p. 23). C'est sur cette phrase que s'achève ce chapitre. L'écriture se déroule, dès les premières lignes, comme un flot de pensées,

fluide, minimaliste mais précis, raffiné – « *Toujours ces paroles éparses* […] *que le papier plié de la cassette n'a pas livrés* […] *appuyez sur play, juste pour voir. C'est la dernière chanson, la batterie, la basse si légères qui nous viennent en aide* » (Savelli, 2008, p. 55). Comme en témoignent les titres des chapitres – open, (play), la fois suivante (face B), face a, (stop), et ainsi de suite – autant d'invitations à écrire, il s'agit d'une écriture puissante qui joue avec la ponctuation et presse sur les images pour dire l'indicible avec une clarté inattendue – « *les femmes en blocs fleuris* », « *les femmes des prisonniers* » (Savelli, 2008, p. 28) – traduisant l'épaisseur des barrières qui séparent la protagoniste de "celle à qui j'écris". La musique accompagne l'auditeur, celle qui est à l'"écoute" de ses souvenirs, en chemin vers, en attente. Il faudra donc écouter la cassette jusqu'à la fin pour en savoir plus.

Le texte apparaît ciselé, vivant, déployé sur la page comme un film sur scène. Anne Savelli décrit avec une créativité singulière la découverte de *The Trinity Session*, la lente acclimatation à la voix de Margo Timmins, à cette musique tendue et rigide – « *du rock sans son bruit* » (Savelli, 2008, p. 34). La narratrice retrace le parcours d'un groupe, l'enregistrement d'un album que son écriture s'efforce de sonder et d'évaluer comme un territoire vierge. Le roman est ponctué de réflexions sur le rapport aux chansons dont nous comprenons parfois à peine les paroles ainsi que sur l'effet qu'elles produisent sur nos sensibilités – « *Ce qu'il faut c'est que le monde flotte, s'évanouisse et qu'il se distille autrement. Pour réussir le sens est de trop, pas de phrases, pas de phrases, il faut deviner et c'est tout, autre chose que ce qui se dit* » (Savelli, 2008, 23).

Il y a la lumière, la ville, les études, le monde extérieur, disséminés en chapitres courts et rythmés où, souvent, la prose accélère le rythme pour faire du bruit – « *bruit de la chasse d'eau sur le palier./ Bruit des autobus qui se croisent./ Bruit de la cuillère dans la tasse./ Voix de la boulangère […]*

voix des amis au téléphone […] Crissement de la doublure du manteau qu'on enfile. Bruit du timbre qu'on détache du carnet presque vide » (Savelli, 2008, p. 39-40) ou bien elle ralentit, pour mieux vous faire entendre grâce à la ponctuation, en passant à la ligne suivante pour laisser un seul mot ou des espaces vides sur la ligne – « *il faut deviner pour que les paroles/ échappent/ un boomerang/ et viennent mieux s'ancrer, résonnent* » (Savelli, 2008, p. 23).

Dans le cadre de textes résultat d'une écoute, nous tenons également à signaler *Du bruit* de Joy Sorman, qui trace le parcours de l'un des groupes le plus discutés des années 90, NTM, par une écriture physique et vibrante. Reflet du rythme et du bruit urbain permanent, le rap de NTM, cité dans le texte sous la forme de titres, refrains, extraits de chansons, aboutit à une prose scandée et dynamique :

> Avec lesquelles j'exerçais dans l'ombre. /Les bombes de peinture, avec lesquelles ils exerçaient dans l'ombre. Pour recouvrir Paris. L'album de NTM, « Paris sous les bombes », il y a plus de dix ans, et tous ceux qui l'ont écouté depuis, et la joie qui a suivi. (Sorman, 2007, p. 9)

Il ne s'agit pas d'une écriture qui imite ou traduit la langue du rap, mais de la tentative de faire une "*expérience du flow à l'écrit*"[4], en y reprenant les traits typiques, l'oralité, la vitesse, les excès, pour les transformer en matière littéraire. L'intention de Sorman pour la rédaction de ce "bruit" – celui de sa langue dans cette écriture – est celle de démontrer l'influence de l'écoute de NTM sur la langue. De même que les Beatles ou les Cowboy Junkies, NTM se trouve réélaboré dans le roman de Sorman. La musique de *Du bruit* demeure dans une tempête de sons, mise en parole grâce à une écriture rapide qui combine deux ordres de vitesses. D'une part, des

[4] Cf. l'entretien de J. Sorman avec R. Pasquier (2008). Dans M. T. Jacquet (dir.), *Papier-villes*, Bari : Edizioni B.A. Graphis, "Margini critici/Marges critiques" (p. 133-141).

phrases brèves, sans verbe, autant d'images qui se succèdent avec des effets d'accélération, de ralentissement et de heurt :

> Faire du bruit. /Matière bruyante, poisseuse, abrasive, qui colle au visage […] c'est le chant des villes, les pulsations du contemporain, la frénésie urbaine, les soubresauts des mouvements de foule, ce sont les sirènes, les flashes des gyrophares, les vrombissements des travaux, les accidents, les crissements des pneus. (Sorman, 2007, p. 65)

D'autre part, des phrases longues constituées de segments mi-indépendants, débordantes de verbes et de superpositions, toutes marquées par une ponctuation surabondante qui trouve son point de force dans la virgule :

> Le rap dérobe, démantèle, démembre, insère, digère et mouline tout ce qui lui passe sous la main, tous les événements acoustiques, tous les sons déjà là, toutes les musiques déjà composées ; un sample de James Brown, un solo de trompette, trois notes au piano d'une chanson populaire, un coup de feu, un jingle pub, un fragment de discours politique, un générique télé, une ligne de musique classique […] invasion du réel, trivialité joyeuse et bordélique. (Sorman, 2007, p. 66)

Texte "urbain", "chant des villes", *Du bruit* l'est non pas parce qu'il décrit la ville, mais parce qu'il en perçoit les pulsations et en partage les rythmes jusqu'à en faire corps avec elle – « *si le rap est porte-parole, si le rap est porte-voix, c'est au sens strict : NTM porte la parole […] porte la voix* » (Sorman, 2007, p. 51) –, tout en filtrant la vitesse pour l'appliquer à la langue à travers un texte qui est « *matière globale, grise et rude* ». Il s'agit d'une structure verbale et non narrative ou psychologique, d'un mot rapide et ponctuel, "bruit-dans-le-mot", « *matière vivante […] qui me fait de l'effet, ce qui me tient au corps* » (Sorman, 2007, p. 125), ce qui nous ramène à la nature corporelle de cette écriture, non seulement, mais aussi à l'influence de la musique sur le corps – « *Ils dansent enfoncés jusqu'au cou dans le son comme dans la glaise. Ils ne composent aucune danse, ils sont ensevelis, ils*

sont traversés, irradiés, transfusés par les bpm » (Sorman, 2007, p. 123), dans lequel le sentiment qui émerge est celui d'une ordinaire « *colère qui monte* » (Sorman, 2007, p. 126). La désintégration de la "belle" langue française au profit du *flow* – « *Le rap épuise la langue et la fait renaître comme un nouvel amour, un amour de jeunesse. NTM, la belle langue française KO sur le ring les bras en croix, la belle langue française malmenée, piétinée, empoignée, traînée par les cheveux* » (Sorman, 2007, p. 29) – fédère les âmes, non pas tant dans la violence que dans cette « *puissance de vie* » qui frôle la grande joie, « *celle de se laisser porter par le flow haletant de Kool Shen, le débit d'une voix crépusculaire à vous couper le souffle* » (Sorman, 2007, p. 45).

Sur les rapports entre rap et oralité, ou plus précisément entre prose et oralité, lors d'une réflexion collective en 2007 menée par des écrivains sur les développements possibles du roman, Joy Sorman soulignait la possibilité d'opposer le roman aux « *manières de le dire, de l'articuler, de le prononcer* » (Sorman, 2007, p. 222). À ce propos, dans un numéro de « La Nouvelle Revue Française » consacré aux rapports entre prose et chanson dans la littérature contemporaine, elle observe :

> Le rap est un art de la diction, de la prononciation, c'est pourquoi il faut écouter le chant essoufflé de Kool Shen, son art de siphonner la phrase, et suspendre un instant le sens des mots pour accéder à leur musique gonflée et urgente, à leur manière souple, aux aspérités sonores, aux accents et aux couleurs. Kool Shen pose sa voix et ce qui est dit importe alors moins que la manière de le dire. La phrase est prise dans les voiles de son flow, une tempête, un vent immense. (Sorman, 2012, p. 109-110)

2- Le roman-rap de Pierric Bailly

Premier roman du jeune Pierric Bailly, brève histoire estivale d'un groupe d'adolescents dans une banlieue du Jura, *Polichinelle* est un texte à voix haute qui s'impose sur la scène de la dernière génération de romanciers pour une structure insolite confiée à une prose innovante. À vingt et un ans et demi, Lionel Elpich, le protagoniste, déteste à la fois les études et les étudiants, ainsi que ses pairs en général, mais écoute du « *rap ricain, du lourd, du qui te décapsule le cul* » (Bailly, 2008, p. 11), ce qu'il définit *« mon son* ». Après que sa mère a déménagé au Mexique dix ans plus tôt, Lionel vit avec son père, « *papa Gustave* », et sa sœur Diane. À côté d'eux, il y a d'autres gars comme Johannes, doué pour le basket, Laura « *qui en a dans le soutif* » (Bailly, 2008, p. 8) et Charlotte aux « *jambes yo-yo* » (Bailly, 2008, p. 15) et, ensemble, ils forment « *la bande de tagazous* » et rêvent d'être des rock stars, des vedettes, s'inventant une vie nouvelle et surtout indépendante – « *Le monde réel c'est la nuit des morts vivants. Le jour c'est la face cachée, c'est la fabrication, d'un autre monde. D'un nouveau monde. La nuit c'est la récréation. Et le jour c'est l'organisation, la rigueur, la sueur, la discipline* » (Bailly, 2008, p. 81).

Plongés dans un univers musical qui va du métal au rap, ces jeunes de n'importe quelle périphérie urbaine luttent contre l'ennui dans un monde en tension, qui oscille sans relâche entre tendresse et violence, parfois sur le gouffre du drame. Pensant que « *passé dix-sept ans les êtres humains sont périmés* » (Bailly, 2008, p. 30), le narrateur parvient à saisir, sans jamais porter de jugement moral, mais seulement par une fine ironie, l'essence de cette bande dont les membres sont, somme toute, interchangeables dans la chronique parfois acide, mais détaillée et authentique, d'une adolescence qui s'en va. Et, le long de ce chemin, l'écriture porte en elle le principe identitaire d'une histoire collective, dans laquelle une partie des auditeurs peut aisément

se reconnaître, car les rêves et le désenchantement des adolescents de nos jours dans une banlieue anonyme sont les mêmes que ceux de la jeunesse d'hier. Il s'agit là d'une manière d'ancrer l'écriture dans un infiniment éphémère, une contemporanéité choquante, mais surtout d'une manière de faire vivre le texte. L'écriture de Bailly est l'exact opposé d'une règle, d'un style, d'une modalité spécifique. Dans son étude du langage rap en France, Chiara Preite observe : « *Cette langue, fille d'une "fracture sociale" tend à briser les tabous et à transgresser les interdictions linguistiques* » (Preite, 2014, p. 155).

En fait, ce qui reste de ce texte, c'est le fort impact avec la langue, à commencer par le titre. L'anagramme du nom du protagoniste, Lionel Elpich, *Polichinelle*, n'est pas tant le personnage que la langue. La qualité de cette écriture consiste à avoir transformé une langue familière en une forme travaillée qui explore toutes les ressources lexicales, syntaxiques et métaphoriques. Éléments d'argot, de slam, de néologismes, d'américanismes se mélangent pour donner lieu à un mélange verbal parfois déconcertant. Il ne s'agit pas d'une langue parlée, mais de la tentative de retranscrire, quasiment jusqu'à se l'approprier, une langue indisciplinée, une musique de mots, qui évoque le rap. L'énergie littéraire de *Polichinelle* n'a rien à voir avec une fiction sur la jeunesse d'aujourd'hui. Le texte n'est pas tant un roman qu'une "épreuve linguistique", un concentré d'amour et de violence, dans lequel Bailly manipule, jusqu'à ce qu'ils explosent, le vocabulaire et les expressions écoutées, recréant des combinaisons extravagantes qui mêlent formes régionales du Jura, mots typiques d'une génération et d'autres bien plus anciennes, mises à jour avec habileté. Les dialogues et les descriptions génèrent un texte léger, libre, agile et tendu à la fois.

Dans le cadre d'une subtile intrigue d'un roman d'adolescents sur le thème du conflit entre le désir d'une individualité marginalisée et le poids

inhibiteur des conventions sociales – « *Ma caution sociale, Zuile. Je ne sais pas comment dire ça. Pour être accepté. Par la société, n'ayons pas peur du mot* » (Bailly, 2008, p. 22) –, Bailly tisse en effet un roman captivant en raison de la capacité du texte à s'imposer à travers une langue déconstruite qui demande à être reconnue et appréciée comme langue littéraire. Le rythme des paroles foule le "flow" du rap à l'image de celui qu'écoutent les protagonistes, Missy Elliot et Dr Dre. Il ne s'agit pas d'inclure l'oralité et la connotation argotique dans un conte banal, mais d'une écriture cohérente dont les images naissent d'un langage réinventé, mais aussi des rêves, des aspirations et des défis de chaque personnage.

Flux d'énergie communicative avec un style libre de toute contrainte, *Polichinelle* offre un miroir des transformations de la langue ainsi que de la passion qui anime ce groupe de jeunes, lors d'un été passé dans le Jura, entre la spontanéité des premières émotions et l'incompréhension des adultes, parfois même moins responsables que leurs enfants. Poupées de sons, les membres de la "bande de tagazous" forment un corps à plein titre, comme la marionnette de la Commedia dell'Arte, façonnée par l'amitié et les premières amours, par les secrets et l'illégalité, non sans pointes oniriques – "des fesses à la place d'un ventre" – qui suggèrent l'espace de l'imagination pour ces jeunes renfermés dans un quotidien vide et ennuyeux. À l'opposé d'un roman réaliste qui enregistre un moment actuel de la vie réelle, *Polichinelle* relève d'une écriture de plus en plus libre et affranchie des canons, parallèlement à une évacuation progressive de l'histoire, envahie pourtant par des éléments fantastiques, hors norme. Loin de restituer la langue de la jeunesse actuelle, l'écriture s'approprie l'énergie, le mouvement, le rythme et les images de cette langue restituée dans une langue différente qui contemple tout cela dans un texte qui exprime la souffrance et la tendresse, dans lequel des vies se consomment dans un feu désespéré de joie,

à la fois conscience et sentiment d'être vivant – « *Bon, je suis vivant* » (Bailly, 2008, p. 104). Tous ces jeunes n'ont que l'alcool, la révolte et la musique – « *Je ne me rendais pas compte que c'était de la musique. C'était mon oxygène […], mon air, mes veines et mon père* » (Bailly, 2008, p. 29).

Le son innerve le texte du début à la fin, à la fois dans les multiples références thématiques et surtout dans la structure du roman qui se déroule comme une performance rap – « *C'est ça, c'est le rock'n roll et les mangas, le rap, etc., et voilà la jeunesse des poèmes, aujourd'hui, voilà* » (Bailly, 2008, p. 35), où la jeunesse n'est qu'un prétexte pour amorcer une écriture qui commence par s'inspirer du "parler jeune" pour le dépasser et s'imposer comme une langue littéraire à plein titre – « *Et je traverse l'histoire du rap comme tu me l'as enseignée frérot, je fuse tel un snow de tel flow à tel slow* » (Bailly, 2008, p. 70). Le rap se fait une forme possible de narration – « *Moi, nous, avec cette gouaille, je raconterais dans mes chansons nos vies pourries dans les campagnes françaises […] ici c'est minuscule, c'est l'est de la France […], ça raille et puis ça trouille* » (Bailly, 2008, p. 92 et 76), s'appropriant une réalité authentique et authentiquement vécue tel qu'il se passe dans les rues d'une quelconque périphérie urbaine où « *les rôles ne sont pas définis. On est des gens et puis voilà […] on n'est pas au théâtre* » (Bailly, 2008, p. 40). Si la matière sonore est la vitesse immanente, la matière littéraire se distingue par l'intensité et la transformation ou bien par cette « poétique » (Béthune, 2004, p. 55) – pour citer un adjectif cher à Christian Béthune – issue de la « relation de complémentarité » (Béthune, 2011, p. 185) entre oral et écrit. Ainsi, les métaphores évocatrices du pessimisme, de la violence, de la douleur et de la tristesse se voient réinvesties par le rap pour se faire « poétiques ».

3- Le roman-*hymne* de Lydie Salvayre

Bien plus qu'une biographie romancée, oraison funèbre et panégyrique d'un génie de la musique contemporaine à la fois, Hymne de Lydie Salvayre est avant tout un roman, comme l'indique le sous-titre de la couverture, inspiré de la vie du célèbre chanteur et guitariste Jimi Hendrix, partant du concert historique de Woodstock pour retracer, sous prétexte d'une histoire personnelle, l'histoire de toute une génération, dont l'écho semble parvenir jusqu'à nous « Hendrix le clairvoyant qui vint nous alarmer sur l'inhumanité du monde, par une clameur dont l'écho répété par mille sentinelles se répercuta jusqu'à notre présent » (Salvayre, 2011, p. 239). Enquête à mi-chemin entre réalité et légende, le texte se veut l'occasion de revisiter la légende de l'artiste dont l'art a marqué une étape décisive dans l'histoire de la musique contemporaine, tandis que l'écriture se déroule, sous la forme d'un hymne, dans un style inspiré, un langage poétique et harmonieux, ponctuel et captivant, pour dire l'histoire non seulement d'Hendrix, mais d'une grande tranche d'humanité.

Si la grandeur d'Hendrix ne réside pas tant dans la qualité d'une musique que dans sa capacité à faire de la musique « Il était la musique en personne,/ puisque la musique le créait, en même temps qu'il la créait » (Salvayre, 2011, p. 119) –, l'écriture de Lydie Salvayre tente de le souligner à travers une autre forme d'écriture possible, un "hymne", à lire comme un éloge de l'artiste et de sa musique, confié à un apparent jeu de mots, basé sur des répétitions et des scansions de la ponctuation – « Tant qu'il était vivant, il était musique » (Salvayre, 2011, p. 221).

Ce que Hendrix a fait écouter à la foule rassemblée pendant des jours à Woodstock était « la terrible dissonance du monde » (Salvayre, 2011, p. 173), devenue désormais la condition de l'homme. Elément révélateur et

catalyseur, la musique apporte une énergie salvatrice. « Cri de refus », l'air interprété par Hendrix n'a donc rien à voir avec les musiques engagées, avec tant de rock insolent et blasphématoire de la révolte, qui tente de s'opposer au conflit du Vietnam, mais plutôt avec « la rumeur aimée de l'océan et son grondement sourd sous la gifle du vent » car ce que sa musique donnait à entendre était en réalité bien plus, « il fit entendre la sombre lamentation des hommes » (Salvayre, 2011, p. 104).

Vertige, la musique d'Hendrix est aussi vertige de l'écriture, force et rythme de la parole qui redonnent à l'artiste toute son humanité, au-delà du plat portrait chronologique (la naissance d'Hendrix se déroule après près de cinquante pages – « Dès sa venue au monde » (Salvayre, 2011, p. 47), à travers ses démons, la fuite de sa mère, « un apprentissage poussé de la misère » (Salvayre, 2011, p. 43), la société raciale américaine, la guerre, la cupidité et l'égocentrisme violent de ceux qui ne pensent qu'à l'argent, mais surtout à travers « son désir de musique [qui] l'emporta, inexplicablement, sur tout le reste » (Salvayre, 2011, p. 219).

L'écriture, qui tisse des liens entre la vie intime, l'enfance, la réalité sociale et politique de l'Amérique des années 1950-1960 et la musique d'Hymne nous font "écouter" plutôt qu'expliquer. L'excès, la démesure, la capacité de la musique d'Hendrix à franchir toute limite passe par une écriture qui tente de restituer le son et ses nuances avec des détails minutieux, soutenu par une ponctuation qui étend son souffle sur la page :

> Il fit entendre [...] les hennissements des mustangs lancés au galop, les mugissements des taureaux saisis de désespoir, le hurlement des loups qui appelaient la lune, et le léger le doux pépiement des oiseaux. Il fit aboyer tous les chiens de l'enfer, il brama, il beugla, il hulula, il

> gronda, il grogna, il rugit, mais avec des paroles humaines, ce que les hommes avaient, depuis longtemps, désappris de faire. Il fit entendre aussi le souffle du vent dans les arbres, qu'il modulait avec sa bouche, le hurlement des sirènes dans les rues effarouchées de New York, et le bruit des Boeing qui décollent. (Salvayre, 2011, p. 104)

La répétition, notamment celle de certaines formules relatives au verbe "entendre", les enchaînements de synonymes, les nouveaux paragraphes fréquents, les sauts de ligne, volontiers confiés à la virgule plutôt qu'au point, placent le lecteur en position d'écoute – « Hendrix y fit entendre le vacarme insensé des bombes sur le Vietnam, il y fit entendre le bruit terrible de leurs explosions et les cris d'épouvante devant la mort qu'elles semaient » (Salvayre, 2011, p. 175). Les "on-dit", les séquences interrogatives, dont les nombreux détails éparpillent le texte, tentent de restituer toutes les formes sonores possibles, à travers des légendes ou des faits qui, lorsqu'ils sont vrais, constituent les événements qui ont influencé la musique d'Hendrix.

C'est un cri de rejet donc, cet hymne de liberté d'une jeunesse révoltée jusqu'à la nausée par la cupidité, la bestialité et le prosaïsme de la société de l'époque, un cri dont l'impact, plus de quarante ans après, résonne encore dans toute son urgence. Derrière le personnage d'Hendrix, Salvayre met en place le processus de notre société qui tue la créativité au nom de la production à tout prix, citant les producteurs comme témoins. Jeffery, « l'immonde manager Jeffery » dont le seul but est de « négocier sa rock star au meilleur prix et accroître ses bénefs au maximum » (Salvayre, 2011, p. 197), c'est le symbole abject de la recherche effrénée du profit, l'emblème de ceux qui exploitent le talent des artistes en l'étouffant. C'est là toute l'actualité d'Hymne qui « résonne encore aujourd'hui […] ce cri continue aujourd'hui de crier et de défier le temps » (Salvayre, 2011, p. 14-15). Cri qui éveille les consciences, cet hymne résonne encore pour sa puissance,

l'énormité de son son et, à l'inverse, l'immense solitude du musicien – « Un cri qui déchira l'espace, un cri aux accents inconnus, un cri qui était comme une incantation aboyée dans un monde infernal […] un cri si intense, si véhément, d'une puissance d'entrainement qu'il traversa l'épaisseur du temps » (Salvayre, 2011, p. 13-14).

Roman-hymne, cet ouvrage l'est pour son écriture à l'intense énergie communicative, où la musique correspond à une "langue monstre" :

> [c]ette langue […] capable d'embrasser, comme il le fit avec sa seule guitare, toutes ces voix qui se cognaient dans un chœur atroce et magnifique,/ un chœur déchiré, discord […] un chœur disloqué, grinçant, un chœur monstrueux où le blues, le rock, la soul, le free-jazz, le brame indien et l'hymne de la nation procédaient à des fornications contre nature, fornications qu'aucune littérature au monde n'aurait pu exprimer, pour la simple et bonne raison que les phrases écrites ne peuvent que se succéder sous peine d'entraîner une confusion analogue au brouhaha d'un café en Espagne à l'heure des tapas, ce qui n'est pas peu dire. (Salvayre, 2011, p. 34)

Dernières notes, conclusions

Nous nous sommes questionnés sur la possibilité que la composante sonore-musicale puisse se faire modalité narrative, non pas comme objet à ajouter à la narration, mais comme dispositif critique en soi, qui insuffle dynamisme et énergie au texte. La "musique verbale" serait-elle une forme de narration, une narration ontologique ? Parfois, comme dans les textes de la collection "Solo", l'écrivain se limite à capter la réalité et à la soumettre dans sa nudité et sans aucun jugement dans une situation d'immédiateté, fonctionnelle à sa liberté d'action. La singularité d'une œuvre est à saisir, elle a sa propre logique et une grammaire interne. C'est au lecteur-spectateur de

s'efforcer d'aller vers l'œuvre, en sollicitant sa perception. Souvent elliptique ou fragmentaire, l'écriture "sonore" décousue la langue, la phrase, brise la continuité narrative ou de logique, tandis que le texte, qui s'élabore à partir d'un matériau irrégulier, semble s'auto-engendrer à travers une série de dérivations phonétiques, syntaxiques ou sémantiques. D'une part à l'autre du texte les échos, les rappels se multiplient et donnent l'impression d'un récit discontinu, dont les fils se perdent pour ensuite se renouer. Différentes formes d'écriture jaillissent dans le contexte d'une scène littéraire ouverte où les musiciens aussi bien que les écrivains s'approprient et interprètent à tour de rôle les univers artistiques les uns des autres pour nous les donner à l'écoute.

Des bruits-dans-les mots au roman-rap et au roman-hymne, dans le but d'attraper la ville, la banlieue, ou de rendre compte de l'expérience simplement d'exister pour en explorer parfois sa difficulté afin de la comprendre, ces romans se veulent autant de pratiques musico-littéraires puisqu'au-delà de l'impératif d'un mimétisme ingénu et, corollairement, du fantôme de l'authenticité, cette prose se trouve parfois obligée à construire son propre objet, à l'inventer. Une invention qui passe par la langue, et qui implique et justifie la création de dispositifs narratifs inédits où le langage musical intervient pour sceller le lien entre réel et fiction. Ces textes se révèlent représentatifs d'une série d'expérimentations sur le plan littéraire, en s'inspirant de matériaux musicaux et narratifs "communs" tirés d'expériences différentes – roman, biographie romancée – mais aussi d'extraits de conversations, présence d'autres langages, qui sont retravaillés pour se transformer en un nouveau matériau créatif.

Vivaces, créatives, multiples, ces formes d'écriture qui "parlent" de musique présentent au moins deux qualités essentielles : la mesure "brève"

contre la mesure “longue” du roman traditionnel, et le refus à être inclus dans le contexte d’un “genre”. La musique traverse l’écriture depuis toujours, mais c’est récemment (dans cette époque de “fusion” des arts), que le mot se met à l’écoute de la musique, ou d’autres arts, pour élaborer une forme littéraire proche moins d’un genre littéraire proprement dit que d’une différente “expérience” artistique et humaine. Loin d’une intrigue inspirée de la musique, la présence du son dans ces écritures est à lire comme le complément de l’acte d’écrire. Une physique. Physique de la langue, matérialité rythmique dont la narration participe, le roman étant cet acte par lequel une telle physique s’échange et se partage. La langue serait une langue-son, langue-vitesse, où la vitesse fait son et sens, matière et mouvement, langue et récit, où le sens fait rythme et la matière sonore est vitesse immanente. C’est-à-dire la langue comme intensité et transformation. C’est dans cette perspective, nous semble-t-il, que la musique nourrit l’écriture de nos jours.

Conçue dans l’articulation entre littérature et musique, cette étude porte la marque d’une double ambition qui a misé moins sur une approche interdisciplinaire ou intersémiotique que sur la tentative de diminuer les ruptures et les séparations disciplinaires et artistiques. Aujourd’hui, c’est le moment de la prise de conscience d’une globalité qui est le résultat d’un métissage, caractéristique de notre temps, mais aussi de l’importance accordée à l’écoute, cette écoute aux territoires divers qui témoigne davantage du caractère complexe de l’art sonore d’autant plus si elle se mêle à la prose. Dans un essai qui annonçait les temps actuels, Joy Sorman notait : « Nous sommes en 2024, l’oralité a gagné, le flow a tout emporté […] il n’y a plus de roman, il y a des manières de le dire, de l’articuler, de le prononcer, de poser sa voix ; tout ce qui a été écrit doit être dit » (Sorman, 2007, p. 222). Littérature et musique n’entretiennent pas des relations d’exclusivité, mais de

réciprocité ; le sens musical envahit la prose en même temps que le sens littéraire remplit la musique. Dans ce but, les territoires marginalisés issus de ces écritures entre musique et littérature contractent une légèreté inhabituelle, non pour plonger le lecteur dans un ouragan sonore et violent, mais pour ajouter un coefficient d'authenticité au roman. Faudrait-il peut-être repenser le roman comme terrain d'exposition, d'expérimentation ainsi que de restructuration dans la complexe articulation entre l'individu et la collectivité où il naît et se développe ?

Bibliographie

Corpus des ouvrages de création

- Bailly, Pierric. (2008). *Polichinelle*, Paris : P.O.L
- Salvayre, Lydie. (2011). *Hymne*, Paris: Le Seuil.
- Savelli, Anne. (2008). *Cowboy Junkies*. Marseille: Le Mot et le Reste.
- Sorman, Joy. (2007). *Du bruit.* Paris : Gallimard.

Ouvrages

- Béthune, Christian. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck.
- Prieto, Éric. (2002). *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln NE: University Nebraska Press.
- Santurenne, Thierry. (2010). Imaginaire musical : repères et perspectives. Dans T. Picard (dir.), *Littérature et musique Fabula / Les colloques*, URL: http://www.fabula.org/colloques/document1277.php, page consultée le 15 March 2026.
- Sorman, Joy. (2012). That's my people. Dans S. Audéguy et Ph. Forest (dir.), *Variétés : littérature et chanson*, La Nouvelle Revue Française, 601, 109-110.

Articles

- Béthune, Christian. (2011). Sur les traces du rap, Poétique, 166 (2), 185-201.

Chapitre d'un ouvrage

- Preite, Chiara. (2014). Aspects sociolinguistiques et fonctions rhétoriques du langage rap en France. Dans B. Wojciechowska (dir.), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, Paris : L'Harmattan (p. 153-168).
- Sorman, Joy. (2007). La loi du flow. Dans AA.VV, *Devenirs du roman*, Naïve : Inculte, (221-224).