

# Jadwiga Bodzińska-Bobkowska

---

## La narration syncopée de Christian Gailly

---

Cahiers ERTA nr 8, 77-87

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## La narration syncopée de Christian Gailly

L'œuvre de Christian Gailly s'inscrit sans doute dans la tendance littéraire minimaliste, regroupant autour des Éditions de Minuit les écrivains contemporains qui, sans être censés avancer des théories communes sur l'écriture, constituent un groupe que la nomenclature critique désigne par le nom du « nouveau nouveau roman »<sup>1</sup>. En effet, tous les traits que les critiques considèrent comme caractéristiques pour ce « mouvement » se manifestent dans les romans de Gailly. Il s'agit avant tout du retour au récit, mais aussi de la réduction des techniques narratives qui s'opère au niveau de la syntaxe, du vocabulaire et du contenu narratif. Les auteurs, parmi lesquels on peut identifier, à part Christian Gailly, Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz et Christian Oster, dans leurs romans reviennent au sujet, à la fiction et se préoccupent des minuties de la vie quotidienne<sup>2</sup>. De plus, ils ne disparaissent pas de l'univers romanesque de leurs livres. Christian Gailly le prouve dans plusieurs de ses récits qui se montrent souvent fortement autobiographiques. Ce sont précisément ces éléments autobiographiques qui nous ont servi de point de départ pour notre analyse de l'œuvre de cet écrivain. Par ce fait, comme axe de lecture nous avons choisi non les manifestations du style minimaliste qui y sont sans aucun doute flagrantes, mais les

---

<sup>1</sup> F. Schoots, *Écriture minimaliste*, [dans :] M. Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p. 127.

<sup>2</sup> E. Smyth, « Christian Gailly and the jazz novel », *Nottingham French Studies*, 2004, vol. 43, n° 1, p. 127.

présences musicales qui s'imposent comme les premières à repérer parmi les éléments de l'univers romanesque de Gailly qui, à l'époque, a été lui-même saxophoniste de jazz. Christian Gailly est relativement méconnu du grand public. Et pourtant, parmi les créations des auteurs français contemporains, son œuvre constitue un événement d'une importance capitale. Sa spécificité repose sur l'alliance, dans le travail scriptural, de l'expérience musicale et de la pratique littéraire de l'auteur : dans ses romans la narration passe par la musique. Nous tenons bien évidemment compte du fait que « les conventions littéraires de la représentation de la musique n'existent pas et ce qu'on peut obtenir n'est qu'un effet unique, à ne pas réitérer »<sup>3</sup>. Mais c'est précisément cet effet, cet effet unique d'une narration musicale, ou plus précisément d'une narration syncopée, que nous voulons examiner dans la création littéraire de Christian Gailly. L'oscillation permanente qu'on y retrouve entre ce qui est littéraire et musical s'opère sur plusieurs niveaux. Tout d'abord, la musique, et en particulier le jazz, fait son apparition dans le contenu narratif des romans. Elle influence la vie des héros dont le narrateur esquisse toujours des portraits psychologiques minutieux. Elle organise ensuite l'intrigue romanesque et son univers spatial pour, enfin, s'annoncer comme conductrice de la narration et gérante de son aspect linguistique. L'effet final du travail de Gailly ne revêt pourtant pas l'aspect d'un accomplissement parfait de la pratique interartielle. Les commentaires métatextuels qui accompagnent le discours des narrateurs en sont la preuve puisque, par sa nature même, la musique reste ineffable et ne peut se traduire dans la matière linguistique. Or, elle devient le pivot central de la structure narrative de l'œuvre de Christian Gailly. Notre étude s'articulera en deux moments : premièrement nous fournirons les indices qui légitiment ce genre de recherches, ensuite nous examinerons comment la musique s'insère dans l'univers narratif des romans<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, p. 13.

<sup>4</sup> Dans le cadre de la présente étude on n'abordera pas le sujet de la musicalisation de la langue, vocabulaire et structures syntaxiques dans les romans de Gailly. On l'a fait dans l'article *Comment*

Christian Gailly est né en 1943 à Paris d'un père mécanicien et d'une mère au foyer. N'étant que tardivement initié à la culture, par hasard, poussé par un copain d'école, il découvre le jazz. C'est une véritable histoire d'amour. À l'âge de seize ans il commence à jouer du saxophone ténor. Jouant en quasi-professionnel jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, il mène une vie d'habitué des bars et des cafés dont les échos se retrouvent dans ses deux chefs d'œuvre : *Be-bop* et *Un soir un club*, romans qui mêlent d'une façon habile la réalité à la fiction, les histoires imaginaires à l'autobiographie. Les héros de ces romans sont musiciens de jazz : Basile Loretto et Simon Nardis, respectivement saxophoniste et pianiste. On peut facilement les identifier avec l'auteur. Dans cette perspective l'histoire de Basile ne serait qu'une relation du temps de la jeunesse de l'écrivain, de son admiration folle pour Charlie Parker et de son activité musicale dans son apogée, tandis que le personnage de Simon, exerçant d'ailleurs le même métier que notre auteur : technicien chauffagiste, raconterait l'histoire de la période difficile entre l'abandon du jazz et sa reprise dans un délai de 4 ans dans le cas de Christian et de 30 ans dans le cas du héros de son roman. Seule différence : Simon replonge dans la musique, tandis que Christian l'abandonne de nouveau. Après avoir exercé plusieurs métiers, au début des années quatre-vingt il ouvre un cabinet de psychanalyse au Kremlin-Bicêtre et commence à écrire. Gailly affirme avoir trouvé dans la fiction la liberté qu'il n'identifiait jusqu'alors qu'avec la musique :

Je me suis vraiment forcé. Et je me suis aperçu que dans le cadre des contraintes qu'impose la fiction je trouvais une vraie liberté de parler de moi, de mes angoisses, de mes hantises. Que ces contraintes étaient la condition même de ma liberté. D'une certaine façon, cela rejoignait mon expérience musicale. L'improvisation, dans un cadre harmonique et rythmique rigoureux, me procurait toujours un immense plaisir. En revanche, c'est après avoir touché au free-jazz et y avoir trouvé une jouissance passagère terriblement désespérante que j'ai décidé d'abandonner la musique.<sup>5</sup>

Pourtant ce n'est pas vrai. Christian Gailly n'a jamais réellement abandonné la musique :

---

*parler des livres qu'on n'a pas lus, mais qu'on a entendus*, [dans :] T. Swoboda, E.M. Wierzbowska, O. Wrońska (dir.), *Autour des livres qu'on n'a pas lus*, Sopot, WUG, 2011.

<sup>5</sup> Ch. Gailly, cité d'après : N. Crom, « Interview avec Christian Gailly », [dans:] *Telerama*, 2007, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).

De sa passion sont restées des références à Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Charlie Parker, John Coltrane ; et une phrase sensible au moindre bruit, à la moindre secousse, à la pulsation mélodique. Évocations de couacs et de faux accords chez des personnages en quête d'harmonie, ses romans sont des variations sur des rythmes.<sup>6</sup>

Christian Gailly compose des histoires parmi les plus anciennes qui soient, c'est-à-dire des histoires d'amour. Leur univers fictif est commun : les héros, le plus souvent musiciens, se ressemblent : le jazz rythme leur existence et se montre capable d'ordonner leurs vies. Les narrateurs des romans se laissent aussi corrompre par la puissance musicale qui régit tout cet univers romanesque. Dans la narration des récits dominent les descriptions minutieuses de l'univers quotidien des protagonistes qui perçoivent les détails, sans vraiment les juxtaposer pour en constituer une image complète du monde réel. Le portrait de la jeune fille fait par Paul Cédric, le héros de *Dernier amour*, constitue un bon exemple de cette technique. La fille avec laquelle il parle n'est perçue que de loin et dès qu'elle approche, au lieu d'une personne, Paul voit une série d'éléments séparés :

La jeune fille le rappela. Monsieur Cédric ? Oui, dit Paul. Le corsage blanc : Vous devez néanmoins régler quelque chose. Ah bon ? Dit Paul. Quoi ? Les lunettes mode : Vos consommations. Quelles consommations ? Le chignon strict : Celles de votre chambre. Le mini-bar.<sup>7</sup>

Le seul moyen d'apprivoiser la réalité et de lui restituer une sorte d'unité est pour les héros de la musicaliser. Ce procédé se manifeste dans la narration de plusieurs manières, dont la plus remarquable est l'abondance des onomatopées. Celles-ci soulignent le caractère auditif de la perception du monde propre aux protagonistes gaillyens. Ces impressions sonores peuvent faire référence au langage verbal auquel, comme le montre l'exemple cité ci-dessous, elles sont supérieures quant à leurs possibilités expressives : « la sixième s'inscrit dans un bruit mécanique : clac-clac-clac-clac, bruit de machine à sous, de lettres qui se cherchent, hésitent à former certains mots, tout

<sup>6</sup> LIV, « Les élans retenus de Christian Gailly », [dans :] *Le Monde*, 2004, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).

<sup>7</sup> Ch. Gailly, *Dernier amour*, 2004, Paris, Éditions de Minuit, p. 34. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation DA, la pagination après le signe abrégatif.

devient possible, toute phrase [...] »<sup>8</sup>. Les onomatopées peuvent aussi produire, dans la conscience des héros, de la musique au sens propre du terme : relevée d'harmonie et de mélodie :

Elle s'assoit dans le sens de la marche, contre la fenêtre. Elle allonge ses jambes, puis ferme les yeux en attendant le départ. Signal sonore : Tuuuuuuuuu. C'est un La, j'ai l'oreille absolue. Laaaaaaaaa. Toutes les portes. En chœur : Laaaaaaaa.<sup>9</sup>

Ou encore :

Elle devait ensuite s'avancer sous une véranda qui tout du long ombrageait la façade. Arthur Maiden jugea tout ça beaucoup trop lent, il klaxonna. Deux tons graves accordés en tierce. Do-mi. Ou ré-fa. Ou sol-si. (*LE*, 15)

Il s'avère donc rapidement que les protagonistes sont sensibles aux bruits jusqu'à l'obsession. Le moindre son capte leur attention :

Lorrettu n'écoute pas, il cherche toujours dans quel quatuor il a entendu le voilà-voilà, jusqu'à ce qu'il entende la soucoupe sur le zinc, puis la tasse pleine sur la soucoupe, puis la cuillère jetée sur le bord de la soucoupe.<sup>10</sup>

De plus, les objets de la vie quotidienne ne sont souvent perçus qu'en fonction de leurs potentialités musicales et les sons qu'ils produisent influencent leur appréciation :

Paul déteste l'opacité, le poids, le son mat de ces tasses en terre cuite. Surtout le bruit qu'elles font dans la soucoupe. On dirait une meule, une pierre lourde qu'il faut déplacer, ou plutôt le bruit que fait cette énorme pierre quand on la déplace, quand on peut. (*BB*, 77)

Ces fragments nous font voir que les impressions sonores se montrent plus importantes que les autres éléments du monde réel qui, souvent, y sont soumis. Le héros du Dernier amour le prouve bien quand il fait abstraction des conditions météorologiques pour se concentrer sur la musique qu'elles émettent :

Il avança sur la terrasse. Les gouttes encore très rares, lourdes, et tièdes frappaient la toile du parasol, les pierres plates de l'allée. Ça produisait des rythmes inconnus, des sons mats ou profonds mais Paul, les percussions, non. (*DA*, 83)

Ou encore : « On entendait le cliquetis des câbles contre les mâts d'aluminium. Le tout produisait des rythmes d'une complexité noire. Même Paul ne se serait pas risqué à vouloir les noter » (*DA*, 113).

<sup>8</sup> Ch. Gailly, *Les Évadées*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 208. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LE*, la pagination après le signe abrégatif.

<sup>9</sup> Ch. Gailly, *Les Fleurs*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 42.

<sup>10</sup> Ch. Gailly, *Be-Bop*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 42. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *BB*, la pagination après le signe abrégatif.

De même, le ton de la voix des interlocuteurs des héros est parfois plus important que le sens de leurs répliques :

Loretta a envie de chialer. Il dit, de toute façon, c'est juste comme ça, je ferai pas ça toute ma vie, je suis musicien. Ah bon ? dit le vieux. Il répète ah bon sur différents tons. Ah bon, ah bon. Ah bon. Ah bon ! Ah, bon. (BB, 34)

Quel est l'effet d'un tel parti pris descriptif ? L'intelligence musicale de la réalité aussi bien des héros que des narrateurs des romans transforme l'univers fictif en une sorte de partition qu'on doit déchiffrer. L'accumulation des onomatopées, ainsi que d'autres impressions sonores qui entourent les héros, produit une atmosphère tout à fait particulière qui permet d'appeler ces récits « la prose d'ambiance »<sup>11</sup>. Ceux parmi les héros qui s'occupent professionnellement de la musique sont capables de reconnaître, dans les bruits de la vie ordinaire ou dans la langue quotidienne, dans les monosyllabes, les mots, les phrases ou les expressions courantes, non seulement les notes séparées, mais aussi leur enchaînement rythmique :

Et puis après ? dit Debbie. Après, après, dit Simon. Ce serait si grave que ça ? dit Debbie. Grave, grave, non, dit Simon, mais. Mais, mais, dit Debbie. Oui, oui, dit Simon. Eh oui, dit Debbie. Bah oui, dit Simon. Eh oui, refit Deb-bie. Bah oui, refit Simon. Et chacun refit ça un certain nombre de fois, Debbie son ehoui, Simon son bahoui. Et cet « ehoui-bahoui » se révélant swinguant ils improvisèrent un petit blues. Debbie claquait des doigts pour scander son « ehoui ». Simon lui répondait par ton « bahoui ». Simon me disait qu'ils avaient improvisé comme ça pendant au moins 96 mesures en si bémol. Puis tous deux à bout de souffle ils ont éclaté de rire.<sup>12</sup>

Le fragment cité est d'un côté une conversation amoureuse qui ne nécessite pas de recourir au langage verbal, de l'autre une façon tout à fait originale d'ensorceler la réalité : « Christian Gailly est un magicien, maître des changements de rythmes et des phrases suspendues au bord du silence »<sup>13</sup>. Il y a donc dans ce dialogue tout un côté qui crée une ambiance extraordinaire. Elle s'adresse à la sensibilité musicale du lecteur qui non seulement lit ce dialogue singulier, mais doit avant tout l'entendre. Les héros rythment leur langage, mais aussi, en identifiant les unités langagières avec la musique, perçoivent

<sup>11</sup> Cf. F. Gabriel, « Dernier soir au club », [dans :] *Les Inrockuptibles*, 2004, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).

<sup>12</sup> Ch. Gailly, *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 105.

<sup>13</sup> I. Martin, « Adieu et merci à la vie », [dans :] *Le Temps*, 2004, FACTIVA (La base des périodiques électroniques de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

parfois dans les tonalités des voix des hommes les résonances d'œuvres musicales concrètes :

Voilà voilà, dit Fernand. Il le dit deux fois, pas deux fois voilà, deux fois voilà voilà. Voilà-voilà, voilà-voilà. Ça forme un rythme rappelant à Loretta le début d'un mouvement d'un des quatuors médians de Beethoven, mais lequel ? Fernand ne peut pas l'aider, Nassoy non plus. [...] Voilà voilà, dit Loretta, et disant ça, ce voilà-voilà, le voici de nouveau sur la piste du voilà-voilà, qui ce jour-là lui avait rappelé le début d'un mouvement d'un des quatuors Razoumovsky. C'était son seul coffret classique. Il l'avait acheté d'occasion, par curiosité, surtout à cause du prix vachement intéressant. (BB, 23, 62)

Trouvant dans la musique la seule référence fiable et inchangée, les protagonistes s'en servent non seulement pour rendre la réalité moins hostile, mais aussi pour se donner le courage d'exister. Il ne s'agit donc pas d'un passe-temps original, mais d'une véritable passion qui permet à chacun de s'inscrire dans la réalité dans laquelle il vit et d'y trouver ses repères. Ainsi les motifs musicaux accompagnent les héros dans toutes les activités de la vie quotidienne :

Il irait mieux pour le concert, se dit-il en approchant, et le nœud va très bien avec, puis il fredonne les premières mesures du premier mouvement : Ti, ta, titatitata. [...] La vendeuse prend le sac contenant l'autre costume, pudiquement s'éloigne et lui, il se remet à chanter les premières mesures du second mouvement : Ta, ti, tititata. [...] Il jette les deux sacs sur le siège arrière, exécute sa manœuvre de départ et recommence à chanter les premières mesures du troisième mouvement, d'une voix nasillard, éraillée : Talalitatalilalilala, la.<sup>14</sup>

La conséquence directe de la musicalisation de l'univers fictif des récits est le défaut du silence qui se perd dans un amas de résonances et de mélodies qui envahissent la réalité romanesque de Gailly. Par conséquent les héros ne peuvent qu'exister dans un entourage sonore d'où, semble-t-il, ils puisent leurs forces vitales : « Il avait besoin de respirer, besoin aussi, peut-être surtout, d'entendre un peu de bruit, le bruit que font les autres, loin, même loin [...] »<sup>15</sup>. Ainsi la musique conditionne non seulement la perception de la réalité par les héros et leurs manières de s'exprimer, mais aussi les façons de s'orienter et d'exister dans le monde. Elle rythme aussi leurs mouvements :

Quand le trio répond, on entend aussi la voix des gens, qui murmurent, fredonnent doucement : So, what. Tu entends ?, les gens, ils chantent. Oui, j'entends, mais avance, dit Jeanne. Paul descend l'escalier, lentement. Au rythme des marches qu'il descend, Paul découvre l'espace de la crypte, les musiciens, les gens, en fait de gens ce sont des jeunes, des filles, des mecs, qui chantent. (BB, 141)

<sup>14</sup> Ch. Gailly, *K622*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 34, 38, 58.

<sup>15</sup> Ch. Gailly, *L'Incident*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 47.



Mais le silence ne se laisse éradiquer qu'illusoirement, car la musique exerce sur lui une double influence : d'un côté elle est capable de l'exposer, de l'autre de l'assourdir. Or elle n'est pas capable de le faire taire : « C'était une charge, un travail. Ce travail consistait à occuper le silence. Le faire taire ? Non, l'occuper. Par sa présence, sonore, être là, au piano » (*LE*, 73).

La construction de l'univers romanesque des livres de Gailly est tout à fait particulière et les présences musicales constituent le signe de fabrique qui les différencie des autres manifestations de la production littéraire en France. En effet, chaque roman de Gailly explose d'un nombre infini de références au monde musical : on mentionne les noms de musiciens, les titres de leurs œuvres et on y soumet toute existence des personnages mis en scène. Dès lors ils ne vivent qu'avec la musique qui constitue le point central de leur vie et influence leur perception de la réalité. Pourtant ce n'est pas la seule mention de musiciens, d'instruments, de mélodies et de morceaux connus qui fait de Gailly un écrivain « musical ». L'écriture elle-même est influencée par la musique, ainsi qu'il le déclare lui-même :

Je me suis aperçu qu'écrire comme je le faisais, était très intimement lié à la façon dont je jouais, quand je le faisais, quand je pouvais articuler. Il me semblait que c'était très proche. Que l'articulation de la phrase, de sa construction, de sa rythmique, de sa musicalité était très proche. Et je n'ai pas cessé de penser à la musique en écrivant. Il me semblait que c'étaient deux exercices très proches.<sup>16</sup>

C'est peut-être en vue de la légitimation de cette position esthétique particulière que tous les récits de Gailly sont accompagnés d'une réflexion continue sur les conditions d'écriture. Ce métadiscours critique expose d'un côté les contraintes qu'impose la langue écrite à l'expression artistique, de l'autre, les problèmes techniques pour les abolir par la filiation musicale de l'écriture. Dans la présente étude nous avons essayé de montrer comment ce parti pris esthétique se révèle au sein des romans de Gailly. Réalisant cet objectif, nous avons vu que la musique constitue un élément central de cette œuvre : tous les personnages gaillyens prennent des distances

<sup>16</sup> p. Bouhenic, *Atelier d'écriture de Christian Gailly*, Paris, 1998, réalisé par Département du développement culturel du Centre Pompidou, consultable dans la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou. Transcription : J.B.-B.

par rapport à la réalité dans laquelle ils vivent. Ils en sont absents et perçoivent le monde d'une façon fragmentaire : seule la musique peut les libérer des limites qu'ils se sont imposées et leur fournir un modèle de cohérence et d'unité du réel.

Le jazz, rappelons-le, est une tentative de donner sens à une existence qui n'en a pas. Tentative désespérée et qu'il fallait recommencer sans cesse, parce que rien de définitif, c'est-à-dire de réellement réel, n'est possible à qui ne s'appartient pas. Le jazz ne peut donc que rester dans l'indéfini, voué à une improvisation constante dont le miracle est qu'elle parvint à entrer dans la répétition, c'est-à-dire dans ce qui installe l'objet, composition qui donne une représentation de réalité au jazz.<sup>17</sup>

Le jazz, qui s'impose comme une esthétique dominante dans cet univers, une manière de vivre et un repère éthique, situe les héros en relation singulière avec la réalité qui, dans le prisme des rythmes syncopés, se montre plutôt comme un impensable ailleurs – *out of nowhere* – que le monde dont on peut faire partie. C'est pourquoi la musique apparaît d'un côté dans la description des états psychologiques des héros et de l'autre dans leur réception de la réalité. L'univers spatial des romans de Gailly est, par conséquent, aussi envahi par les éléments musicaux : les peintures des impressions sonores, la présence des instruments de musique et les représentations des salles de concert et des jazz clubs en sont la preuve. Pourtant, ce n'est pas l'évocation directe des multiples éléments appartenant à l'univers musical qui est un facteur décisif créant une ambiance spéciale, fondement de l'originalité de cette œuvre. Le contenu narratif des récits étudiés, en effet, ne constitue qu'un prétexte pour une expérimentation stylistique qui vise l'imitation du jazz et sa transposition en mots. Les procédés stylistiques appliqués par l'écrivain ont pour origine les techniques propres à la musique syncopée. L'effet final en sont les récits dont le caractère syncopé est reconnaissable dès qu'on en lit la première page :

De fait, ça swingue beaucoup dans les romans de Christian Gailly. Un swing décalé à outrance, plein de retards et d'anticipations, de redites et de reprises, de phrases amputées et de points de suspension, mais un style reconnaissable entre tous, comme celui des écrivains qu'il admire : Samuel Beckett ou encore Thomas Bernhard, dont les livres, à côté de ceux de Nathalie Sarraute, Maurice Blanchot, Claude Simon ou James Joyce, trouvent place dans son bureau-bibliothèque. Depuis son premier roman, il y a presque vingt ans, Christian Gailly n'a eu de cesse de composer sur les mêmes thèmes (l'amour, la mort), d'esquisser de sublimes et surprenantes variantes. Et si ses histoires sont pleines de trous et d'ellipses, de contretemps, elles n'en sont pas moins admirablement construites. Sans doute

<sup>17</sup> F. Hofstein, « La mélancolie de Monk », [dans :] *La revue d'esthétique*, 1991, n° 19, p. 36-40.

parce que chez lui, tout comme chez les grands jazzmen, l'improvisation n'est jamais fortuite.<sup>18</sup>

Ce « de fait ça swingue beaucoup dans les romans de Christian Gailly » constitue une conclusion de cette étude. Les diverses allusions musicales qu'on retrouve aussi bien dans le contenu des romans que dans leur côté formel nous indiquent précisément une conception gaillienne de l'écriture qui se situe à mi-chemin entre les deux passions de l'écrivain : le jazz et la littérature.

---

<sup>18</sup> LIV, « Swing and variations », [dans :] *Le Monde*, 2007, FACTIVA (La base des périodiques électroniques de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

## bibliographie

- Bouhenic P., *Atelier d'écriture de Christian Gailly*, Paris, réalisé par Département du développement culturel du Centre Pompidou, consultable dans la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou, 1998.
- Crom N., « Interview avec Christian Gailly », [dans :] *Telerama*, 2007, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).
- Gailly Ch., *K 622*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- Gailly Ch., *Les Fleurs*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Gailly Ch., *Be-Bop*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- Gailly Ch., *L'incident*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- Gailly Ch., *Les Évadés*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
- Gailly Ch., *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- Gailly Ch., *Dernier amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- Gabriel F., « Dernier soir au club », [dans :] *Les Inrockuptibles*, 2004, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Hofstein F., « La mélancolie de Monk », [dans :] *La revue d'esthétique*, 1991, n° 19.
- LIV, « Les élans retenus de Christian Gailly », [dans :] *Le Monde*, 2004, Bpi doc (La base de presse de la Bibliothèque Publique d'Information Centre Pompidou).
- LIV, « Gailly, Swing and variations », [dans :] *Le Monde*, 2007, FACTIVA (La base des périodiques électroniques de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).
- Martin D., « Les évadés, Christian Gailly », [dans :] *Magazine Littéraire*, 1997, n° 358.
- Schoots F., « Écriture minimaliste », [dans :] Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi.
- Smyth E., « Christian Gailly and the jazz novel », [dans :] *Nottingham French Studies*, 2004, vol. 43, n° 1.

## abstract

### *Syncopated narration in Christian Gailly's works*

Christian Gailly, a contemporary French writer, former musician, admits he is deeply inspired by jazz and its literary representations. This essay aims to highlight the specificity of his works, which, by the construction of time, space, characters and narration, have become an exemple of the literary genre called „jazz novel”.

## keywords

Christian Gailly, syncopated narration, jazz, jazz novel

## jadwiga bodzińska-bobkowska

Diplômée en lettres et langues romanes et cultural studies à l'Université de Gdańsk et des études post-diplôme en traductions spécialisées à l'Université de Varsovie, Jadwiga Bodzińska-Bobkowska a étudié aussi, dans le cadre des échanges universitaires, à l'Université Jagellon de Cracovie et à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Professionnellement elle s'occupe de l'enseignement de la langue française et italienne et des traductions littéraires et spécialisées. Enseignante-assistante à l'Institut de Philologie Romane à l'Université de Gdańsk, elle y poursuit aussi sa formation doctorale. Dans son travail scientifique elle s'occupe des espaces frontaliers des arts, des cultures et des identités, ainsi que de la théorie et de la pratique de traduction.