

## LITTÉRATURE ET MUSIQUE : L'INTERMÉDIALITÉ CHEZ STANLEY PÉAN

Květuše KUNEŠOVÁ  
Université de Hradec Králové

**Abstract (En):** Literature and Music : The Intermediality in Stanley Péan's Works

The paper explores the relationship between literary and musical works within the domain of "interart studies," focusing on the transgression between arts, a source of inspiration frequently found in the texts of authors of Haitian origin. In analyzing the works of Dany Laferrière, Ursula Mathis-Moser uses the term intermediality to describe the role of music and song in his writing. This article aims to reflect on the same subject in the works of his compatriot, Stanley Péan, a novelist and short story writer, also known as a music lover and lyricist. Using *Le temps s'enfuit* (Time flies), a story intended for youth, as a backdrop, we have analyzed two of his novels, *Zombi blues* and *Bizango*, where music, often jazz, appears as an important thematic element. Like Dany Laferrière, Stanley Péan belongs to the Haitian diaspora in Canada. In his texts, he builds a fantasy world influenced by the Haitian imagination and voodoo beliefs. It seems that the music and sounds evoked are echoes of the island's oral tradition, expressing the nostalgia of the emigrants who had to leave it. In the conclusion, we demonstrate how music contributes to the discourse of exile in the works of French-speaking Caribbean authors.

**Keywords (En):** intermediality; Quebecois literature; migrant literature; fantastic novel; Haiti

**Mots-clés (Fr) :** intermédialité ; littérature québécoise ; littérature migrante ; roman fantastique ; Haïti

**DOI :** 10.32725/eer.2024.007

### Introduction

Pour la dénomination des rapports mutuels entre les arts un nouveau terme a émergé dans les années 1980 : « l'intermédialité » (selon les sources, le premier chercheur à utiliser cette notion a été Aage Hansen-Löwe, slaviste allemand qui a examiné la littérature et le film en 1983). Les théoriciens de l'intermédialité se focalisent d'ailleurs pour la plupart sur les relations entre les œuvres littéraires et cinématographiques, telle Irina Rajewsky qui affirme dans ses ouvrages (RAJEWSKY, 2002, 2005) que les rapports de l'intermédialité peuvent être considérés soit comme une correspondance entre deux produits de médias différents, soit comme une appropriation du système sémiotique d'un autre média.

Les relations entre la littérature et la musique sont évidemment spécifiques. Étant donné toutes les différences entre elles, la musique, introduite dans une œuvre littéraire, peut être présente sous diverses formes. Le comparatiste Steven Paul Scher (SCHER, 2004) distingue la présence de la musique au niveau du langage, de sa présence formelle et de sa présence thématique. Pour sa présence au niveau du langage, il emploie l'expression « word music », c'est-à-dire l'imitation textuelle des qualités acoustiques de la musique, tel le son, le rythme, le tempo etc. La présence formelle apparaît comme des parallèles structuraux. La présence

thématique est désignée par le terme « verbal music ». Il s'agit de l'évocation d'une pièce de musique, d'un événement authentique ou inventé, etc.

La musicologue Françoise Escal souligne, dans son ouvrage *Contrepoints : musique et littérature*, que l'on parle de musicalité du langage lorsque ce sont les qualités sonores de celui-ci qui sont mises en valeur : « En effet, si on laisse le plan du contenu et qu'on passe au plan de la forme, on doit commencer par accorder à la langue (aux langues) des pouvoirs musicaux intrinsèques » (ESCAL, 1990 : 8). Escal considère que la musique fonctionne comme l'imaginaire de la littérature. Elle croit à la fertilisation de la théorie musicale par la théorie littéraire et à l'inverse, en se référant maintes fois aux écrits de Roland Barthes. Il s'agit par exemple de l'article de Roland Barthes « Fragments d'un discours sur la musique »<sup>1</sup> publié en 1987 et réédité en 2018.

## 1. La musique dans l'œuvre de Stanley Péan

Notre réflexion sur la musique dans l'œuvre de Stanley Péan est basée sur les théories mentionnées et trois romans de l'auteur : *Zombi blues*, *Le temps s'enfuit* et *Bizango*.

Si l'on a choisi l'œuvre de Stanley Péan, ce n'est pas par hasard. Il est connu comme journaliste, écrivain et musicien. Sa carrière littéraire se marie avec ses activités dans le domaine de la musique : auteur de trois romans, de plusieurs livres pour la jeunesse, il a animé le magazine littéraire « Bouquinville » à l'antenne de la chaîne culturelle de Radio-Canada et coréalise depuis 2004 des émissions sur le jazz, intitulées *Quand jazz est là*, sur la chaîne Espace Musique de Radio-Canada. Il est également l'auteur d'essais sur la musique dont les derniers ont été publiés en 2019 sous le titre *De préférence la nuit*<sup>2</sup>, livre qui a été parmi les finalistes pour le Prix du gouverneur général de la même année.

Il y présente l'histoire du genre complétée par des analyses des rapports entre le jazz et la littérature. Il ne manque pas, par exemple, de questionner le rôle de *Some of these days* dans la *Nausée* de Jean-Paul Sartre. Péan fait également rapprocher le cinéma et le jazz en évoquant des films auxquels des jazzmen célèbres ont participé. Dans ces intentions, il consacre un essai à Miles Davis qui s'est fait remarquer dans les milieux artistiques en France dans les années 1950 en composant un accompagnement musical pour le film de Louis Malle *L'ascenseur pour l'échafaud* (1958).

Les essais de Péan touchent plusieurs fois au domaine de l'intermédialité car il analyse non seulement des éléments biographiques et musicaux, mais présente aussi toute la scène culturelle de l'époque y compris les œuvres littéraires et les films inspirés de figures de musiciens.

Péan définit le jazz selon le dictionnaire Larousse de la manière suivante : « Musique afro-américaine créée au début du XX<sup>e</sup> siècle par les communautés noire et créole du sud des États-Unis et fondée pour une large part sur l'improvisation, un traitement original de la matière sonore et une mise en valeur spécifique du rythme,

---

<sup>1</sup> Article initialement publié dans *Semiotica*, vol. 66, n° 1-3, 1987, p. 57-68. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/transposition/1715>>.

<sup>2</sup> *De préférence la nuit*, Montréal, Boréal, 2019.

le swing » (PÉAN, 2019 : 17), tout en soulignant néanmoins la contribution des musiciens créoles, c'est-à-dire caribéens, au jazz.

Dans la préface de l'ouvrage de Péan, Gilles Archambault constate qu'il y a « quatre articles intitulés "Black and Blue" lesquels nous rappellent la tragique odyssée des Afro-Américains, sans pathos ni raccourcis libertaires encombrants » (PÉAN, 2019 : 13). Bien que certains jazzmen soient des musiciens blancs, Bix Beiderbecke par exemple (PÉAN, 2019 : 46) dont les parents ont été des immigrants allemands, Péan accentue la symbiose entre les Noirs et le blues à plusieurs reprises. Les rythmes du blues et du jazz relèvent selon son explication de leur condition d'esclaves,

Dans son commentaire de la *Nausée*, il essaie de démontrer les sentiments du héros : « Antoine Roquentin oppose le temps de l'existence à celui des arts, notamment celui de la musique, qui plus est celui du jazz » (PÉAN, 2019 : 21). Péan s'exprime à propos des erreurs de Sartre en remarquant que l'auteur de la chanson évoquée, *Some of these days*, Shelton Brooks, a été un Afro-Canadien, tandis que la chanteuse que Sartre appelle « négresse » venait en réalité d'une famille juive ukrainienne : elle chantait sous le nom de Sophie Tucker (PÉAN, 2019 : 25). C'est elle qui a probablement interprété la chanson pour la première fois.

Vu l'origine haïtienne de Stanley Péan, il est dans la logique des choses que sa création littéraire suit trois axes principaux : Haïti (qui nourrit son imaginaire), l'exil (ses parents ont émigré au Canada immédiatement après sa naissance et il a grandi dans la région de Saguenay) et la musique qui est devenue sa passion. Depuis son premier livre, recueil de nouvelles, *La plage des songes*, qui est paru en 1988, il évoque dans la plupart de ses œuvres le milieu des exilés haïtiens en Amérique du Nord. Le pays d'origine ne disparaît jamais de leur conscience, ne cessant d'être une source d'images horribles et fantasmagoriques qui hantent leurs rêves et leurs pensées.

## 2. *Zombi blues*

L'histoire du roman *Zombi blues*, publié en 1996, lie la thématique haïtienne à la musique déjà dans le paratexte, c'est-à-dire par son titre. Le roman se compose de cinq parties (nommées ainsi), mais plus précisément il s'agit de trois longues parties, précédées d'un chapitre introductif et suivies d'un épilogue. Chacune des longues parties comprend un certain nombre de chapitres. Leurs titres sont des titres des pièces musicales célèbres éponymes. Elles parlent ainsi aux lecteurs en éveillant une atmosphère spécifique et en représentant un complément du narratif. Les références à la musique servent à construire un monde à part. Leur charge symbolique est double : premièrement une évocation d'une pièce musicale, deuxièmement une métaphore qui s'attache à un élément thématique de l'intrigue. La dialectique ne réside donc pas dans le rapport entre la réalité et sa représentation, mais dans la représentation d'une autre œuvre représentationnelle. Les qualités sonores du créole, de l'anglais ou des autres langues dans les dialogues ou même dans la narration contribuent à la spécificité du style de Péan.

La présence thématique de la musique est la plus fréquente. Les musiciens américains dominent, mais il y a également des noms étrangers : Gismonti et Jobim

représentant le Brésil, Zawinul issu d'Autriche, Seres venant de Hongrie ou Piazzola, musicien argentin. Les pièces musicales se réfèrent pour la plupart aux années 1950–1960, avec quelques exceptions. Le jazz est lié à Montréal par les allusions au Festival de jazz qui y est organisé annuellement au mois de mai et juin à partir de 1979. Les milieux des musiciens montréalais sont évoqués ainsi que les lieux où ils se rencontrent, suivis des journalistes. Outre le jazz, il y a cependant aussi des allusions nombreuses à la musique classique, qui est écoutée par les personnages angéliques aussi bien que par les personnages diaboliques du roman.

Pour créer une atmosphère appropriée à l'histoire, l'auteur a placé en exergue du roman les paroles de Langston Hughes. C'est ainsi que le roman est amorcé : « Les blues sont presque toujours des chansons tristes ; pourtant, leurs paroles comportent des éléments comiques. Au-delà de la tristesse du blues se cachent l'humour et la force. Ce sont probablement ces qualités que le jazz a héritées du blues, qui ont fait aimer cette musique au monde entier. »

Le premier chapitre du roman, celui d'introduction, se passe en Haïti au temps du régime duvaliériste. Son titre « Misterioso » évoque la composition du pianiste Thelonious Monk de 1958, sous le signe d'une apparition mystérieuse d'un personnage qui symbolise la mort et la vie en même temps. À Port-au-Prince, en pleine nuit, une femme noire, grièvement blessée et portant un bébé dans ses bras, poursuivie par les tontons macoutes, pénètre dans la résidence de l'attaché diplomatique canadien. Malgré tous leurs soins, elle meurt et le couple canadien adopte le petit garçon.

La seconde partie du roman prolonge l'histoire : elle continue après beaucoup d'années au Canada, à Ottawa. À l'arrière-plan du titre de « Melancholia » composé par Duke Ellington en 1953, l'on suit les obsèques de Benjamin Reynolds, ancien attaché canadien à Port-au-Prince. La cérémonie est accompagnée de la 2<sup>e</sup> symphonie de Gustave Mahler. Laura, la fille du décédé se laisse emporter par la musique du compositeur favori de son père. Elle pense également à son frère Daniel, dont la mort précoce ne cesse d'accabler toute la famille depuis des années. Laura a un autre frère, Gabriel, celui qui a été adopté. Elle se réjouit finalement de son arrivée tardive à la cérémonie. Musicien estimé, trompettiste de jazz, il passe de concert en concert, sans pourtant oublier sa famille adoptive et notamment sa sœur qui lui inspire des sentiments d'amour. Il joue sous le pseudonyme d'ArqueAngel, nom aux connotations multiples. Son nouveau disque, *Zombi blues* déclenche l'action du roman.

Les chapitres suivants se passent à Montréal dont la communauté haïtienne est effrayée à cause de l'arrivée d'un ancien avocat du régime duvaliériste, Barthélémy Minville, dit Barracuda (le nom fait référence à un poisson prédateur, mais également à la pièce musicale éponyme de Gil Evans de 1964). Minville est connu pour sa brutalité et la cruauté avec laquelle il sait éliminer ses adversaires anti-duvaliéristes même à l'étranger, après la fin de la dictature. Malgré le soutien qu'apporte aux Haïtiens l'un de leurs compatriotes, Lorenzo Apollon, détective au service de la police montréalaise, plusieurs Haïtiens sont massacrés par Minville et ses compagnons, comme s'ils étaient la proie d'un barracuda imaginaire. Parmi les amis de Minville un être se distingue, semblable aux mauvais esprits de la religion du vaudou. Son nom de Caliban, qui peut évoquer des rapports intertextuels, devrait

symboliser son caractère bestial et féroce. Personne ne peut l'affronter. Or, il est en fait le frère jumeau du musicien D'ArqueAngel dont le nom peut évoquer certaines intertextualités également. L'intrigue de ce roman au caractère presque policier ne se révèle qu'à la fin : Barthélémy Minville est à la recherche du jumeau de Caliban car selon les croyances du vaudou, tous les jumeaux possèdent des pouvoirs surnaturels. Aidé d'une femme pratiquant la médecine traditionnelle haïtienne, Minville veut essayer de distiller un gène de surhumanité du sang de Gabriel d'ArqueAngel.

Outre les noms des chapitres, la musique apparaît par l'intermédiaire de textes de chansons : la chanson *Laura* qui est en anglais ou bien des textes de chansons en créole. La langue créole est effectivement omniprésente, apparaissant très souvent dans les dialogues entre les Haïtiens, mais aussi dans la narration.

La chanson *Laura* interprétée par le pianiste Nat King Cole en 1952 a un rôle spécifique dans le texte<sup>3</sup>. On peut la comprendre comme un appel adressé au personnage aimé, auquel celui-ci répond par son amour. L'appel et la réponse, telle la règle de contrepoint musical. Par son enjeu dans l'intrigue, cette chanson d'amour rappelle la pièce musicale *Chloé* que Boris Vian a introduite dans son roman *L'écume des jours*. Les deux sont cependant bien décalées dans le temps, *Chloé* a été composée déjà en 1927<sup>4</sup>.

Peu à peu le lecteur découvre que les crises de conscience de Gabriel et ses hallucinations sont provoquées par son lien avec son frère jumeau, Caliban. Ses états mettent Gabriel dans une autre vie, comme s'il était dédoublé. Stanley Péan insiste d'ailleurs sur le dédoublement de ses personnages non seulement dans le roman en question. Il produit ainsi un effet miroir en mettant la réalité en doute.

La thématique musicale, celle du jazz, apparaît également dans les œuvres ultérieures à *Zombi blues*. Stanley Péan a développé de cette façon sa méthode d'actualisation des pièces musicales et leur renouveau sous un autre aspect.

### 3. *Le temps s'enfuit*

Bien qu'il soit destiné aux jeunes lecteurs, le roman *Le temps s'enfuit*, paru en 1999, mérite d'être mentionné. Son histoire commence en 1998 à Montréal. Marlon

---

<sup>3</sup> Composée en 1944 par David Raksin pour le film *Laura* d'Otto Preminger, la chanson a été interprétée par plusieurs musiciens et chanteurs (le texte écrit en 1945 par Johnny Mercer).

#### **Laura**

Laura is the face in the misty lights.  
Footsteps that you hear down the hall.  
The love that floats on a summer night,  
That you can never quite recall.

And you see Laura on a train that is passing through.  
Those eyes how familiar they seem  
She gave your very first kiss to you,  
That was Laura but she's only a dream.

<sup>4</sup> *Chloe, song of the swamp*, 1927, musique de Charles N. Daniels, paroles de Gustave Kahn (chanteur Douglas Richardson).

Lamontagne, adolescent fou de musique, reçoit en cadeau, de la part de sa mère, un disque intitulé *Tempus Fugit*, enregistrement d'un spectacle de jazz présenté par son idole, Jimmy Falcon, surnommé le « prince du saxophone alto », au studio de Brilliant Corners à New York en 1960. En l'écouter, Marlon est enthousiasmé à tel point qu'il prend sa trompette et commence à jouer en même temps que le trompettiste du quintette de Falcon. La synchronisation lui semble être parfaite. En extase, il poursuit l'imitation jusqu'à sentir qu'il n'est plus maître de lui-même. Il a l'impression que c'est cet autre musicien qui joue à travers lui. Désorienté, il cesse de souffler dans son instrument et ouvre les yeux. Sa chambre a disparu. Marlon se retrouve dans un endroit inconnu, dans une petite rue sombre où deux hommes se disputent. Il ne les connaît pas car, en plus, ce n'est pas à Montréal. La magie du jazz lui fait visiter un autre temps et un autre lieu : il est à New York, à côté de son idole Jimmy Falcon (nom fictif du jazzman dont le prototype a été Charlie Parker, dit « Bird »).

La musique sert de base à la composition du roman, encadré par « un prélude » et « une coda ». Le prélude est intitulé « De la musique avant toute chose », en écho à la poésie verlainienne. La musique a effectivement non seulement un rôle narratif, mais également un rôle identitaire et culturel. Le temps et l'espace sont modelés et guidés par la musique. La composition est basée sur les oppositions : un appel provoque une réponse, le présent dialogue avec le passé, l'espace canadien avec celui de New York.

Dans le récit, on peut constater de nombreuses isotopies de dialogues, des oppositions, des contrepoints, par exemple entre les instruments musicaux, le saxophone et la trompette qui se transforment presque en armes :

Falcon et moi croisons nos cuivres comme des escrimeurs leur fleuret. Il fait grimper l'intensité du dialogue en me mettant des bâtons dans les roues. À plusieurs reprises, il change brusquement de tonalité, de tempo, et, en fin de compte, défigure complètement la mélodie. Je tiens bon et parfois même je relance. Mais j'ai besoin de toute ma concentration pour éviter ses pièges. [...] Je réitère le thème en ralentissant le tempo. Je charge chaque note d'inflexions blues, même si ma trompette n'est qu'un modeste lance-pierre en face du Goliath à l'alto. (PÉAN, 1999 : 117)

Outre d'autres connotations possibles, le titre du roman, *Le temps s'enfuit*, lie ce texte non seulement à la pièce musicale éponyme, *Tempus fugit*, composée en 1949 par Bud Powell, pianiste, noir, mais au principe même de la musique. Or, le titre mentionné, *Le temps s'enfuit*, en latin *Tempus fugit*, figure déjà en tant que titre d'un chapitre dans *Zombi blues*.

L'art du contrepoint se manifeste également dans les romans *Zombi blues* et *Bizango*. Dans les interviews concernant la publication du roman *Bizango* en 2011, Stanley Péan a affirmé qu'il n'avait pas voulu l'imprégner de jazz de la même façon que ses romans précédents. Il y a inclus un nouvel élément, une chanson dont il est l'auteur des paroles et qui appartient moins au genre du jazz.

#### 4. *Bizango*

L'auteur explique le titre *Bizango* de la façon suivante : « Le bizango en Haïti est un membre d'une société secrète doté du pouvoir de se dévêtir de sa peau humaine et d'adopter toute autre forme de son choix, le plus souvent celle d'un animal volant ou rampant ou bien, selon les croyances de vaudou, c'est une victime d'un tel sorcier, condamnée à se métamorphoser en bête carnivore à la tombée de la nuit. » (PÉAN, 2011 : 9)

Dans le roman il s'agit d'un être qui apparaît dans la vie des personnages comme un proche ou un ami qui est mort, ou comme un inconnu. Il peut effectivement se métamorphoser, apparaître ou disparaître à n'importe quel moment. Ceux qui connaissent le vaudou peuvent sentir sa présence et le reconnaître, par exemple un vieil Haïtien, Papy Boko, qui est sûr d'avoir rencontré le bizango qui a pris le visage de son ami.

Les apparitions du bizango sont étonnantes. Pour introduire cette thématique, l'auteur choisit un événement catastrophique : le 11 septembre 2001 à New York. Lors des attaques sur le World Trade Center, dans une atmosphère de chaos, le bizango aide la journaliste Andréa Belviso qui, désorientée, le prend pour son grand-père. La même journaliste figure plus tard dans l'action du roman qui se passe à Montréal. L'histoire du roman *Bizango* semble poursuivre celle de *Zombi blues*, tel un autre épisode dans la vie de la communauté haïtienne de Montréal. Parmi les personnages l'on retrouve l'agent de police de *Zombi blues*, Lorenzo Apollon. L'action se focalise sur le destin de Gemme, une prostituée, qui est exploitée par un chef de gang haïtien, Chill-O et ses compagnons. Le caractère de Chill-O le rapproche de Barracuda, personnage monstrueux de *Zombi blues*. Producteur de disques, Chill-O est accompagné de musique lors des visites de son studio d'enregistrement ou bien lors des fêtes qu'il organise pour ses amis, aussi cruels que lui. Gemme réussit à lui échapper grâce au bizango qui la cache dans une ferme. Le personnage de bizango non seulement protège cette jeune femme, mais essaie de la faire sortir de sa vie médiocre. Le discours qu'il lui adresse et particulièrement la chanson qu'il lui chante aux moments clés produisent une métamorphose intérieure de Gemme. Grâce à la compagnie du bizango, elle adopte une autre attitude vis-à-vis du monde.

Comme dans les romans précédents, Péan recourt à un schéma compositionnel comportant une introduction et un chapitre final : les dix-sept chapitres numérotés sont précédés d'un prologue et suivis d'un épilogue. La fonction thématique de la musique est moins prononcée que dans *Zombi blues* et *Le temps s'enfuit* bien que les sonorités de la langue créole et de l'anglais soient aussi fréquentes. Outre l'anglais, il y a également l'italien introduit grâce au personnage de la journaliste d'origine italienne, Andréa Belviso. Au lieu d'un glossaire à la fin du livre dont dispose le lecteur de *Zombi blues*, Péan a opté cette fois-ci pour les traductions en bas de pages.

La musique au niveau thématique est présente sous forme d'allusions à des chansons ou des pièces musicales. Plusieurs fois, leurs textes sont incorporés dans la narration. Certaines créent une atmosphère spécifique dans la vie des personnages jusqu'à établir un lien avec leur vie intérieure. Lorsque Lorenzo Apollon écoute une

chanson traditionnelle haïtienne lors d'un moment de repos, il est possible d'y sentir l'effet bénéfique des sons de langue maternelle. Gemme, protégée par le bizango, éprouve un moment de calme et de plaisir qui la pousse à entonner une chanson de son enfance : « Et pour la première fois depuis des années, la première depuis le départ d'Haïti peut-être, elle s'était sentie elle-même. Elle s'était sentie bien. À sa place. En sécurité. » (PÉAN, 2011 : 106) Dans ses souvenirs d'enfance elle se rappelle souvent les berceuses haïtiennes chantées par sa mère : ce sont des mélodies qui effacent toujours son désespoir (PÉAN, 2011 : 200).

La chanson du bizango est intitulée *Dolorès*, nom symbolique qui rappelle à Gemme sa vie misérable de prostituée. Cette chanson est incluse dans la narration en deux parties à des moments différents. Elle l'écoute tout d'abord en présence du bizango, chantée par lui (p. 158), mais plus tard ce n'est que la chanson qu'elle a l'impression d'entendre (p. 237). C'est cependant avec le même effet de catharsis régénérante et une libération émotionnelle du personnage :

La nuit est tombée sans son parachute  
Le soleil endeuillé a perdu la lutte  
C'est l'heure où des brutes prennent d'assaut l'été  
Où ces mâles en rut reluquent leur gibier

La nuit est tombée comme guillotine  
Soleil cou coupé, rhum et grenadine  
Tu sens, tu devines ceux qui croient t'aimer  
Tu te crois maline, pauvre oiseau blessé

Tu traînes ta bohème dans tous les bistros  
Et tu bois à même de tristes goulots  
Tu te moques des sots qui te disent « je t'aime »  
Multiplies les pots jusqu'aux heures blêmes

La nuit se prolonge au bar clandestin  
Et toi tu t'allonges au gré du destin  
Ta nuit est sans fin, bizarre comme un songe  
Sans joie ni chagrin, dans le vide tu plonges

Et tu engourdis tout ce mal qu'il t'a fait  
Et tout s'évanouit, la morsure et les plaies  
Tu noies dans l'eau-de-vie les bleus, les lésions  
Bientôt tu oublies le sens de ton prénom  
Dolorès

Et tu engourdis le souvenir du péché  
Et tout s'évanouit, tous ces crimes inavoués  
Noyés dans l'eau-de-vie, secrets et trahisons  
Bientôt tu oublies le sens de ton prénom  
Dolorès.

En l'écoulant, Gemme se rend compte de son changement : « sa chanson l'a transfigurée. Et pendant un bref instant, une infinitésimale portion d'éternité, la jeune femme eut l'impression qu'elle distinguait enfin son visage, éclairé par un éclat issu de nulle part. » (PÉAN, 2011 : 160)

## 5. La présence de la musique

Suivant la théorie de Scher, nous avons pu constater que la présence de la musique apparaissait à trois niveaux dans tous les romans analysés. La présence thématique est un élément récurrent. Il s'agit le plus souvent du jazz sous ses différentes formes. Tandis que dans *Zombi blues* Péan introduit une trentaine de pièces musicales de compositeurs différents, dans *Le temps s'enfuit* il se focalise sur une époque précise et un seul musicien. Le roman *Bizango* accentue la chanson dont les paroles servent d'instrument magique qui fait renaître le personnage principal. La présence formelle de la musique est prononcée davantage dans les deux premiers romans dont la composition le manifeste. La présence de la musique au niveau du langage est omniprésente notamment dans *Zombi blues* et dans *Bizango*. Les

sonorités et les langues introduites font de ce dernier une composition « musicale » à part entière. La musique est un moyen de transmission du sens, mais plusieurs fois elle devient une expérience charnelle, comme dans la citation suivante où les battements du cœur « épousent le kata scandé par les tambours au loin. » (PÉAN, 1996 : 20)

### Conclusion

On peut dire que l'œuvre de Stanley Péan est imprégnée de la musique à tel point qu'on la sent dedans. La composition et la narration du texte sont proches des structures musicales. Les titres symboliques des pièces musicales, inclus dans le discours romanesque, ouvrent un autre monde, celui des compositions réelles, qui représentent leurs créateurs et des moments précis dans le temps. Les paroles des chansons résonnent que cela soit en français ou en une autre langue, notamment en créole. À cause de cela, il est possible d'y voir un certain retour à l'oralité. Le jazz qui est basé sur la polyrythmie correspond au style de Péan où le fantastique sombre se marie avec des passages racontés sur un ton léger ou avec l'humour. Le personnage du bizango, hybride et insaisissable, pourrait servir de métaphore pour caractériser le style de Péan, riche et changeable, puisant tant du passé que du présent. Les métamorphoses permanentes de bizango ne sont cependant que des formes de l'improvisation sans limites. Il est donc possible de le considérer comme un parallèle à l'improvisation musicale, l'un des traits fondamentaux du jazz.

Dans l'espace caraïbe, la littérature plonge plus qu'ailleurs ses racines dans la musique et dans l'oralité. Édouard Glissant qui a revendiqué sa non-appartenance à une communauté au nom d'une ouverture sur le Tout-monde, a pourtant affirmé : « Mon style d'écriture est le style de jazz de Miles Davis ». Les auteurs d'origine haïtienne, tels Émile Ollivier et Dany Laferrière, ne cachent pas leur attachement à leur langue et aux sonorités de l'île. La musique apparaît dans leurs textes spontanément : dans son roman *Passages*, Émile Ollivier donne une définition émotive du tango, faisant partie du discours confessionnel d'une émigrée cubaine, en correspondance avec l'exil. Chez Dany Laferrière, le jazz semble être un élément essentiel notamment dans son premier roman bien que l'auteur affirme que son écriture est inspirée des rythmes de la musique noire en général.

Patrick Chamoiseau parle du jazz dans son livre le plus récent, intitulé *Baudelaire Jazz*, méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert. Il essaie de rapprocher l'art du jazz de la poésie de Charles Baudelaire en y trouvant les mêmes vibrations et les mêmes sentiments (CHAMOISEAU, 2019 : 35). Chamoiseau compare le voyage initiatique de Baudelaire vers l'Orient aux déportations des Africains en Amérique et à leur condition misérable. Ainsi, la musique du jazz, le moyen d'expression des anciens esclaves, retrouve son penchant dans les vers de Baudelaire :

« La musique »  
(*Les Fleurs du mal*)

La musique souvent me prend comme une mer !  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,  
J'escalade le dos des flots amoncelés  
Que la nuit me voile :

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre ;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre  
Me bercent. D'autres fois, calme, plat, grand miroir  
De mon désespoir !

En citant ce sonnet, l'on se rend compte des parallèles qu'on pourrait établir avec le monde romanesque de Stanley Péan. Le lien entre la musique et la créolité, l'haïtianité plus précisément, est bien perceptible.

#### BIBLIOGRAPHIE

- CHAMOISEAU Patrick (2022), *Baudelaire Jazz, méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert*, Paris, Seuil.
- ESCAL Françoise (1990), *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- MATHIS-MOSER Ursula (2003), *Dany Laferrière : une dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, p. 231.
- PÉAN Stanley (2011), *Bizango*, Montréal, Allusifs.
- PÉAN Stanley (2019), *De préférence la nuit*, Montréal, Boréal.
- PÉAN Stanley (1999), *Le temps s'enfuit*, Montréal, La courte échelle.
- PÉAN Stanley (1996), *Zombi blues*, Montréal, J'ai lu.
- RAJEWSKY Irina O. (2002), *Intermedialität*, Stuttgart, UTB.
- RAJEWSKY Irina O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality*, *Intermédialités / Intermediality*, vol. III, n° 6, p. 43–64. Disponible sur : <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>>.
- SCHER Steven Paul (2004), *Word and Music Studies 5. Essays on Literature and Music (1967–2004)*, Walter BERNHART and Werner WOLF (éds), Amsterdam, New York, Rodopi.