

KRYSTYNA MIAZGA

DES MOTIFS MUSICAUX, DE L'HYBRIDITÉ
ET DE L'INTERMÉDIALITÉ DANS « MALADIE MÉLODIE »
DE MAURICE ROCHE
ESQUISSE

A b s t r a i t. L'article aborde le sujet de l'intermédialité par l'analyse du concept de la musicalité dans le livre de Maurice Roche *Maladie Mélodie*, qui occupait dans la vie de l'auteur une place primordiale. On mentionne aussi les arts plastiques, particulièrement le dessin lorsqu'on décrit le côté graphique de l'œuvre. L'examen concis de la macro- et de la microstructure de l'ouvrage fait ressortir la cohabitation de différents codes et systèmes sémiotiques : textuel, iconique et musical qui influencent la réception, voire la dérangent, ce qui n'est pas un reproche fait à l'auteur, mais plutôt un encouragement apporté au lecteur inexpérimenté. L'aspect transgénérique de l'ouvrage a été aussi relevé, mais peu développé.

Il faut souligner que cet article ne se veut pas exhaustif en ce qui concerne la question de la musique et musicalité dans *Maladie Mélodie* de Roche¹ (1980). Nous nous permettrons seulement d'en esquisser les contours, en examinant quelques exemples, d'analyser quelques-uns de ses effets sur le texte littéraire, ainsi que d'indiquer la collaboration entre trois domaines artistiques dans cet ouvrage, nommé par l'auteur *roman* – indubitablement avec un petit clin d'œil au lecteur.

Provocant qu'il était dans sa production littéraire², il n'a pas fait ex-

KRYSTYNA MIAZGA – doctorante à la Chaire du Théâtre Francophone, Institut de philologie romane, Université Catholique de Lublin Jean-Paul II ; adresse pour correspondance : Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin Pologne ; adresse électronique : krystyna_miazga@yahoo.fr

¹ Quant aux références dans le texte, nous nous servons du sigle MM pour *Maladie Mélodie*.

² Citons deux passages à propos de ses ouvrages : « [ils] ont tous en commun d'être des espaces dans lesquels l'écrivain peut mobiliser ses talents, ceux de dessinateur et de musicien, ceux de virtuose de la langue et de philosophe lucide » ; « [ils] font fusionner les sciences, les arts et les techniques dans un encyclopédisme traité avec respect mais aussi avec une dérision [...] ».

ception dans *Maladie Mélodie* dont le sous-titre comporte le nom le plus insolite qui soit dans ce contexte : *roman*. Nous n'allons pas débattre ici de sa généricité quoique cette question mérite une étude plus détaillée. Car faire suivre le titre dudit nom oriente malheureusement la réception, le terme générique constituant un outil de direction de l'interprétation (SENDYKA 2006 : 272-273). En effet, *Maladie Mélodie* puise à maints genres et penche, selon nous, essentiellement vers le théâtre. Certes, on pourrait dire à propos de cet ouvrage bien des choses, mais prononcer le terme de roman, selon nous infortuné et peu adapté, semble abusif. Employer le mot *hybride* ne serait pas une exagération (cf. WOŁOWSKI 2007). Ses composantes – écriture, musique, dessin – contribuent à un surprenant effet de collage tellement pratiqué depuis l'époque de Richard Wagner et son *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art total (cf. GUICHARD 1963). C'est pourquoi le genre littéraire le plus apte à s'imprégner des autres genres et à les réconcilier semble être le théâtre. Et il est relativement difficile de faire du théâtre et de l'imaginer sans musique, que ce soit sous forme de mélodées, de passages symphoniques, ou encore de moments prosodiques.

La musique, omniprésente dans l'œuvre rochienne (aussi bien que les chats et les morts – comme l'auteur lui-même se plaisait à le répéter³) se révèle sous différents aspects. Elle ne fait pas toujours preuve de complémentarité avec le texte soumis au lecteur. Dans ce cas-là, il est même difficile d'imaginer la cohabitation logique des arts lors d'une représentation scénique. Toutefois, en employant plusieurs dispositifs, la musique déjà mentionnée jaillit de partout, transparait dans chaque page comme si Roche voulait mettre en relief cette stricte et éternelle liaison entretenue avec le texte dramatique, dont les origines remontent à l'Antiquité (cf. GEVAERT 1965).

Commençons par le titre où deux substantifs, « jumeaux syllabiques », presque anagrammatiques, entament le jeu, leur graphisme le suggérant d'emblée (image 1).

Hervé CARN, *Maurice Roche*. In : *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, III, N-Z, Robert Laffont, 1994, p. 2736.

³ « Je suis né le jour des Morts. Au-dessus d'un magasin d'articles funéraires dont la raison sociale À l'Immortel expliquerait mon aspect provisoire, invariablement provisoire » – Théâtre du Rond-Point, Dossier de Presse, <http://2005-2006.theatredurondpoint.fr/pdf/dp_12938.pdf>, consulté le 25 avril 2011.

MALADIE MELODIE

Image 1.

Deux termes dont la ressemblance saute immédiatement aux yeux et dont l'aspect paraît tourmenté : en effet, la ligne de la police vibre comme une image brouillée, reflétée dans un puits, ce qu'on pourrait interpréter comme une inquiétude du compositeur, hanté jusqu'à la folie par la muse Euterpe.

En analysant la macrostructure du livre, on découvre la division en six chapitres (d'une longueur variée), nombre qui suggère une forme cyclique de pièces musicales. On observe sur ses 137 pages l'alternance des termes suivants : théâtre, suites, divertissements, intermèdes, interlude et une coda. Parfois, les noms des parties sont accompagnés d'une dénomination supplémentaire et d'une dédicace. Énumérons-en quelques-uns à titre d'exemple : Divertissement II (Mouvement), Interlude : a) Histoire, b) Légende, Divertissement IV (Mari honnête et femme fœtale), Divertissement V (Opéra-Circus), Intermède (Testament), Divertissement VI (Séquence). Puisqu'ils se suivent, la question se pose de savoir si ces éléments contribuent à former un ensemble ? La réponse pourrait être positive car si on reconnaît un ordre concret dans l'œuvre, au moins une certaine organisation à l'échelle des parties, il ne reste qu'à confirmer telle ou telle autre conception de l'auteur. Cela nous amène à dire qu'il l'a fait exprès. À les voir de près, les six morceaux semblent résonner comme divers instruments du même orchestre dont le chef ne pense qu'aux défunts⁴⁴. Ainsi le caractère quasi ou totalement indépendant des parties s'atténue par une accolade thématique. On pourrait donc tirer la conclusion que même le plan a été fait à l'instar d'une composition complexe empruntant une forme cyclique dont chaque pièce diffère de la précédente, voire contraste avec elle : la première partie par sa complexité (7 composantes hétérogènes) constitue un vrai nœud déclanchant l'action.

C'est là que débute l'histoire, bien qu'elle soit interrompue par deux divertissements et un intermède se voulant l'expansion des trames riquiqui ou des mentions à peine sensibles. C'est l'histoire d'un enfant mourant et de

⁴⁴ Cette métaphore nous sert à souligner une particulière prédilection de Maurice Roche à l'égard de la musique, la mort, les cadavres. (cf. P. ROUSSEAU, *Le nom et le cadavre*. In : *Les cahiers du double*, n°1, 1977, pp. 87-99 ; M. ROCHE : *Opéra bouffe, Macabré, Testament, Grande Humoresque opus 27*).

sa mère qui se tient à son chevet aussi bien que celle de deux adultes, *lui* et *elle*, qui, pleins de graves reproches réciproques, procèdent, sans faire attention au vocabulaire, à une sorte de chronique de la mort du mari. La deuxième s'inscrit dans le même sillage – nous nous y rencontrons le ménage évoqué se disputant violemment. On tourne la page et...? on voit encore un divertissement, le troisième, qui développe une remontrance piquante de l'épouse.

Ensuite, nous trouvons une nouvelle partie nommée *théâtre* - pour assister à une scène où quatre voix, c'est-à-dire quatre colonnes du texte, l'une côtoyant l'autre, qui pourraient n'être qu'une seule, paraissent monologuer sur le même sujet (image 2).

La simple vue d'un grain de poussière suffisait à me donner la chair de poule. Aussi allais-je me salir au boulot afin de payer la machine à laver qui d'ailleurs ne marchait pas! La plus petite éraflure sur un objet était une blessure pour moi! Une faute d'orthographe dans un texte ou une coquille le t'écorchait l'œil (de la lettre?) douloureusement jusqu'à	Tatillon, maniaque! pinailleur, perfectionniste! Tu avais songé à récupérer la cendre à mesure qu'elle te passerait par les mains pour, ensuite, aller l'enfourer, l'enterrer. Le choc d'un truc contre un machin tu le ressentais (de travers) dans les choses elles-mêmes — ...cela t'arrachait une innovation: l'intégration du signe conventionnel de correction typogra-	Pusillanime, craintif, inquiet de tout - y compris du geste à venir (Il le retient de peur qu'il (?) ne devienne trop tôt du passé, du silence, les restes d'un pauvre son!) Les pires malheurs sont sans doute jamais arrivés, mais je les pensais si intensément qu'on les éprouve au plus profond de soi. « Une idée, causer des souffrances physiques? » S'il pense à l'effet que produirait une lame entrant dans Sacher... On y ressent une douleur aiguë	Tant on craignait de la voir arriver, on considérait la fin de toute meilleure chose — attitude de qui gâchait le présent des plaisirs (les douleurs actuelles rendues intolérables par la perspective de leur aggravation...) de sa vie ne vous
			Le rasoir orthographié avec un Z (« Compact » p. 151) - nous avons remarqué que le Z ressemblait à un rasoir avec lame d'acier à chasse... En outre, cette fricative sonore con-

t'empêcher de	phique	tient le bruit que fait la lame lors-
le fermer.	bloquer le lape- suce sortant de sa coquille	qu'elle racle la peau. Razzzzzz- vous avec la faute d'orthographe
Une idée fixe, la coquille, une préoc- cupation de chaque instant, la cou- pure.		qui coupe - qui vous la coupe.

Image 2.

La partie suivante (la III^e – le centre du livre) de la trame conjugale ne contient que des bribes d'énoncés. Le reste, c'est l'interlude se composant de l'Histoire et de la Légende. Ensuite vient la quatrième parcelle..., et on pourrait ainsi continuer au moins à travers trois chapitres suivants, mais cela ne sert à rien, étant donné que l'essentiel se voit à l'œil nu : le leitmotiv cadavérique, tel un écho, fait penser aux variations musicales, bien que la particularité de chaque chapitre évoque plutôt la forme d'une suite. Pourtant, laissons cette question afin de nous occuper d'autres traces de musique dans *Maladie Mélodie*.

Après l'analyse de la macrostructure, passons à l'examen de la microstructure qui révèle une totale et audacieuse confusion du texte et de la notation musicale à quoi se joignent les croquis faits majoritairement de la main de Roche où dominent les chats et les cadavres (images 3a-e) :

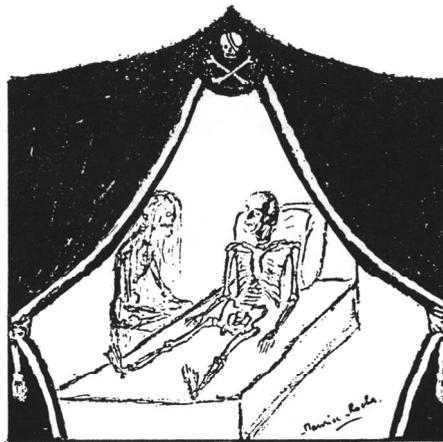
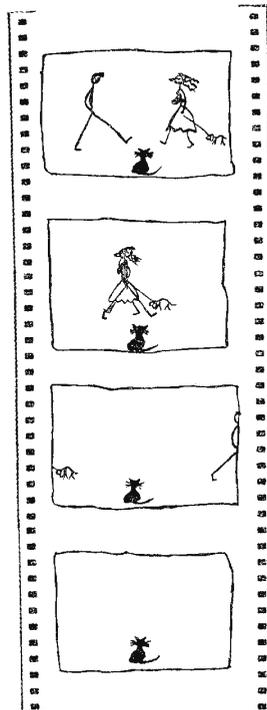
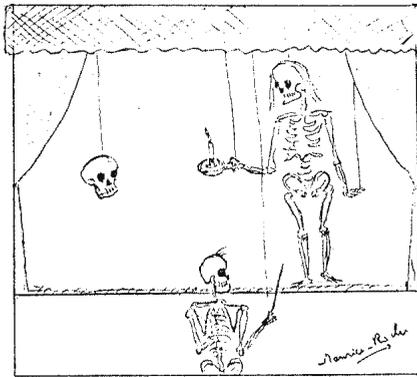
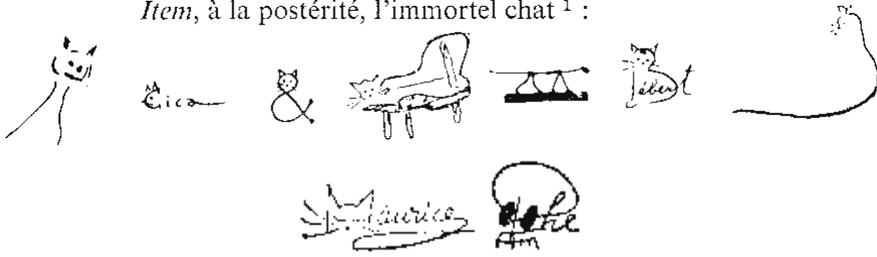


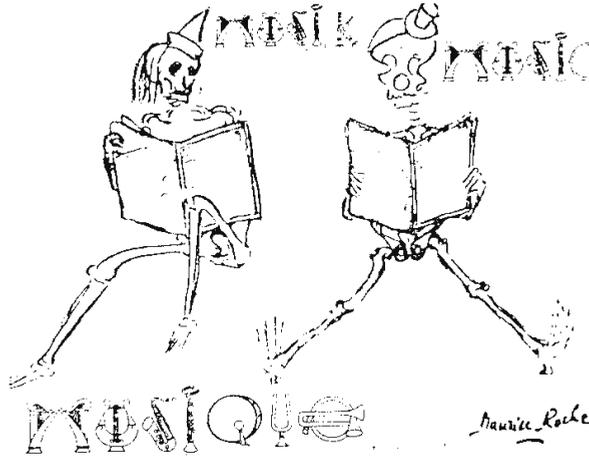
Image 3a.

Item, à la postérité, l'immortel chat ¹ :



Images 3b-e.

En ce qui concerne le code iconique, l'auteur a tenté aussi d'esquisser le mot *musique* à l'aide de divers instruments en version française, allemande et anglaise (image 4).



Le mot de musique est mis dans la bouche de deux pitres, ce qui enrichit la couche sonore d'un inventaire où apparaissent : harpe, lyre, saxophone, clarinette, ocarina, grosse caisse, diapason, cor, cornemuse, trompe, calebasse, et constitue un pont entre deux systèmes sémiotiques (texte littéraire et notation musicale).

Quant aux signes musicaux précédents *semés* dans les didascalies (couche textuelle propre au théâtre) et dans le texte principal, ils constituent toute une mer, voire un océan de nuances de tempo ou de dynamique, soit prenant forme de signes internationaux convenus (*p – piano*, *fff – forte fortissimo*, *dim – diminuendo*, *sf – sforzato*), soit de mots entiers écrits dans la majorité des cas en italien (*dolce*, *mezza voce*, *lento*, *allegro energico*, *recitativo cantando*, *parlando*, *cantabile*), encore que les termes franco-allemands ne fassent pas défaut. Ici, soulignons l'aspect multilinguistique de l'œuvre qui se manifeste par la simple insertion des énoncés entiers en trois langues susmentionnées auxquelles s'ajoute le latin, particulièrement ostensible dans un fragment de la notation grégorienne du choral *collé* dans la coda du livre (MM p. 137) (image 5)



Image 5.

ainsi que dans un jeu de langue qui porte sur les ressemblances et les divergences phonétiques du trio des langues romanes. Citons-le pour démontrer noir sur blanc le phénomène dont la description nous aurait pris trop de place :

Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo, clochare facit clochabiliter clochantes : Parisius habet clochos. Ergo gluc. (MM p. 110)

Pendant qu'on y est, soit dit que la musicalité du texte doit beaucoup aux effets phonétiques tels que les assonances, les allitérations, les répétitions et les divers jeux de langue déjà mentionnés impliquant le lecteur par la possibilité de choix, par exemple des lettres ou de la portion du texte (image 6) :

— On ne peut s'en ^{lasser} enlacer... Ah! ah!

— ... élargissant ainsi ce fragment de monde ^{sous} sur la nuit? Ta nuit.

« Sait-on ^{jusqu'ou} quand peuvent s' ^{éteindre} étendre les ténèbres? », écrivais-tu.

... ^{jusqu'à} avec moi, mon chéri, maintenant? Je suis désormais ta matière noire, boueuse... Infiniment absente oubliée. Quoi? Quoi? Tu disais :

A ce souvenir ...

B ^{outre} _{aille} dans l'œil

Près de la porte - entrouverte - où votre mère était : tou-

— *lui, haletant*
 — Halte! Dans mon cauchemar, une clarté tellement aveuglante,
 que j'ai failli me réveiller pour ne pas être ébloui... Qu'ai-je rêvé? ...
 dû

Image 6.

Autre chose est le contenu de ce *roman* qui, exemplifiant par excellence la pensée de Barthes selon laquelle « tout texte est un intertexte [...] Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (BARTHES 1973: 1015), fourmille de fragments de pièces musicales dans la majorité empruntées à différents auteurs (malgré nos compétences musicologiques, il nous est impossible de déterminer avec précision et sûreté leurs compositeurs, quoique leur index⁵ soit joint après la table). C'est la manière fort simple, paraît-il, d'introduire un élément musical dans un texte. Comme on vient de le dire, l'ouvrage ressemble à une fourmilière de pièces de musique appartenant à diverses périodes – depuis le Moyen-Age jusqu'à l'époque actuelle. La façon de procéder est la même : la portée tronquée se voit accompagnée d'habitude à gauche par le texte bien que l'on rencontre aussi d'autres configurations. Toutefois, les notes n'empêchent pas de lire l'énoncé. Ce qui donne du fil à retordre au lecteur, c'est le niveau de lisibilité de la notation, sans doute trop faible pour une analyse satisfaisante. Quand on essaye de la déchiffrer plus en détail, ce terme peut paraître euphémique, car, selon nous, l'œuvre perd trop de sa communication trans-artistique, de « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation [...] » (PAVIS 2001: 14). Plus encore : elle dérange, pour ne pas dire qu'elle exaspère des observateurs plus perspicaces. Mais après avoir fait l'effort de décoder ces morceaux et d'analyser leur influence potentielle sur la couche textuelle, on en voit une qui paraît minuscule. Prenons le passage placé dans la partie *théâtre, suite (2)* (MM p. 26) : huit mesures du nocturne en ré bémol majeur dont le phrasé relève de la cantilène et d'un apaisement stylistique propre à Chopin, n'ont rien de commun selon nous avec le discours d'un enfant conscient du fait qu'il meurt. Le dialogue entre lui et sa mère évoque une mort glaciale et longue ainsi que le sujet d'un petit dessert, des raviolis à *tricoter*, de l'anorexie qui ne fait non plus partie de l'univers poétique de la musique de Frédéric Chopin. Par conséquent, on pourrait constater que cet échange

⁵ Jean-Sébastien Bach, Vincenzo Bellini, Alban Berg, Hector Berlioz, Frédéric Chopin, François Couperin, Claude Debussy, René Koering, Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Claudio Monteverdi, Henry Purcell, Maurice Ravel, Jean-Jacques Rousseau, Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Giuseppe Verdi, Richard Wagner.

d'énoncés vit sa propre vie, indépendamment de la musique, bien qu'un rapprochement graphique entre les deux systèmes sémiotiques soit manifeste. En témoignent les silences disposés sous le texte – silence de la noire, pause – et les nuances – *p*, *mf*, *ppp*, *ff*, *diminuendo*, c'est-à-dire la mise en texte de la musique (image 7).

— Mon enfant, mon petit, avant de mourir,
^{*p*}
 couvre-toi bien. Mets le chandail
 que je t'ai fait...

— La mort est froide, maman.

— Glacée! Tu pourrais prendre du mal.

^{*mf*} — Maman, je respire à travers toi. Je
 suis sur le fil de ton souffle — ultime
 cordon ombilical —, un souffle qui peut
 (se) casser d'un *silence*

{ (dernier) soupir }
 { instant à l'autre }

Je ne tiens plus qu'à cela —
 amourir ➤

Dans ma bouche la maternelle lan-
 g(u)oisie...

— Mange! Je t'en prie, mange!...
^{*ppp*}

N'oublie pas de manger, non plus.

Pour tenir le coup... Ça risque d'être long...

Jusqu'à la résurrection des corps.

— Ah! tais-toi! Ça ne me dit rien, maman.
^{*ff*}

Image 7.

Comme les énoncés se trouvent accompagnés parfois d'un dessin, des figures iconiques, des symboles ou d'un extrait d'une œuvre de musique, cela nous envoie tout de suite à des partitions modernes dénommées *objets*

plastiques où paroles, notes et signes se chevauchent, les partitions de Bogusław Schaeffer ou de Karkoschka ou bien de Logothetis et qui, portées à leur paroxysme, se lisent en imagination et non pas avec l'oreille (SCHAEFFER 1987 : 181).

Analysons encore un fragment de la fin du livre (MM p. 130) qui n'a aucune charge sémantique commune aux situations dramatiques ni à l'extrait musical. La tonalité majeure de celui-ci et son rythme à $\frac{3}{8}$ invitent à se balancer doucement, alors comment le comprendre dans la perspective de deux scénettes à la charnière desquelles il est placé ? *Dents pourries, sang craché, césarienne* apparaissant dans la conversation entre l'enfant et la mère éveillent les associations purement naturalistes, de même que les expressions de la langue familière, voire vulgaire, de type « ah, c'que tu baises bien, chéri » ou « la voix un peu malade... à retourner les ovaires des bonnes femmes » présentées dans le discours du couple. Quelle que soit la fonction de la *berceuse* (accompagnement à peine audible ou thème primordial de la partie), elle ne s'ajuste ni au contenu ni à la valeur émotionnelle de la séquence valsante. En d'autres mots, nous assistons à une complète dissolution intermédiatique.

*

À travers ces lignes nous avons pu voir seulement un échantillon de phénomènes musicaux et intermédiatiques. D'un côté a été relevé l'aspect de la *musique verbale*, notion empruntée à Steven Paul Scher (POPRAWA 2004 : 320), comprise en tant que sujet de la littérature, figurant dès le titre, présente dans les dialogues des personnages, dans les fragments joints des pièces de musique ; de l'autre – les motifs musicaux se dégagent à l'échelle structurale du livre, à l'intérieur de sa matière (jeux linguistiques, lexique de musique au service du discours métadiégétique – nuances, noms des instruments, locutions, construction évoquant une pièce de caractère cyclique enchassée dans le texte à différentes facettes : poèmes, testament, énoncé monologal ou propre à la Tour de Babel). Cependant l'intermédiabilité, la cohabitation des arts au sein d'une même œuvre se manifeste par texte, notes, portraits, par des termes propres aux trois domaines différents relatifs à la littérature, à la musique et aux arts plastiques. Et cela peut générer au moins deux types de comportement vis-à-vis de cette idée : inciter plus d'intérêt chez un lecteur passionné par de nouveaux modes de construction, aussi que de production littéraire ou bien repousser les conservateurs par l'aspect de la transgénéricité et celui de la « prétendue absence de toute valeur esthétique »

(BOYER 1992 : 13). *Maladie Mélodie* semble-t-elle s'inscrire dans le deuxième pôle, dans lequel

[les] livres, qui sont dénoncés comme une dégénérescence des *belles-lettres*, ou leur négation, s'imposent, dès l'abord, comme un au-deçà ou un au-delà de l'art – lieu trouble, indécis où la création, dit-on, s'anémie ou se défait ? (BOYER 1992 : 8).

D'abord convenons que ce type de littérature n'est pas pire que les autres : il est, tout simplement, différent et difficilement abordable par n'importe quel auditoire. D'ailleurs, si une littérature, ou plus spécifiquement, « une écriture [...] prend le risque d'être accessible à tous, se nierait elle-même » (BOYER 1992 : 10). En plus, nous ne nous sentons pas à même de trancher si tel ouvrage appartient encore, ou peut-être, n'appartient plus à la littérature, s'il est *valable* du point de vue esthétique ou tout à fait inacceptable, question qui empêche de dormir depuis toujours maints philosophes, philologues, anthropologues, sociologues, historiens de l'art, etc. Pourtant, si dans le programme du colloque sur Littérature et Paralittérature de 1967 on prévoit une discussion avec notre écrivain au sujet de son premier récit de fiction, *Compact*, il est sûr qu'il y a anguille sous roche⁶.

L'hymen de la musique, du texte et du dessin sous forme des opérations sur texte et image qui engendrent des effets phonético-mélodico-rythmico-comiques, cette coprésence médiatique non seulement scelle le ton jovial des passages qui ne manquent pas chez Roche, mais attribue à l'ensemble l'aspect multidimensionnel aussi fécond en versions de lecture que gênant à un certain point. Car, en général, la réception d'un ouvrage dépend de plusieurs conditions et n'est jamais analogue même pour le même lecteur (en cas des relectures), le même auditeur (réécoutes) ou tout simplement les mêmes destinataires, sans parler d'une collectivité d'individus. Il y a plus : l'excitation des sens n'est pas identique chez tous les récepteurs du fait qu'un lecteur moyen saurait lire la couche textuelle, mais l'acte de déchiffrer la notation musicale insérée dans le textuel requiert des compétences spécifiques. Il y a mieux : même parmi les personnes éduquées en matière de musique, celles qui ont l'oreille harmonique travaillée ou l'oreille absolue innée, du fait d'une organisation nerveuse sensorielle prédéterminée (cf. CHOUARD 2001) qui faciliterait l'analyse musicale « sans une référence

⁶ *Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel, Librairie Plon, 1970, chapitre XIII.

à une note de base » (GIL 2010 : 414) – celles qui lisent les notes moyennant l'*écoute mentale* – sont peu nombreuses, voire rares. D'où la difficulté relative à faire collaborer simultanément tous les champs sensoriels chez un potentiel lecteur rochien.

Au bout du compte, il y a lieu de souligner davantage un incontestable aspect intermédiatique de *Maladie Mélodie* encore que la fusion des médias ne soit pas cohérente. Le mariage trans-artistique passionne de plus en plus même s'il bouleverse par l'audace et par la confusion progressive des genres amenant à ne plus distinguer le roman à illustrations d'une pièce de théâtre hybride parce que l'art a aussi ses droits. Et, heureusement, d'après Theodor Adorno (2002 : 10) : « [...] il est impossible de penser une œuvre d'art qui, tout en intégrant en soi l'hétérogène et en se tournant contre la cohésion propre de son sens, ne produise pas malgré tout un sens ».

REFERENCJE

- ADORNO, T., *L'Art et les arts, texte co-traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy 1967*. In : *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer : coll. Arts & esthétique, janvier 2002.
- BARTHES, R., *Texte (Théorie du)*. In : *Encyclopædia Universalis*. T. XV. 1973.
- BOYER, A.-M., *La paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France : Que sais-je?, 1992.
- CARN, H., *Maurice Roche*. In : *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, N-Z, T.III, Robert Laffont, 1994.
- CHOUARD, C.-H., *L'Oreille musicienne – les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Paris, Gallimard, 2001.
- Entretiens sur la paralittérature*, N. Arnaud, F. Lacassin et J. Tortel (dir.), Librairie Plon, 1970, chapitre XIII.
- GEVAERT, F.A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1965.
- GIL, R., *Neuropsychologie*, 5e édition, Masson, Coll. Abrégés, 2010.
- GUICHARD, L., *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- PAVIS, P., « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité ». In : *L'Annuaire théâtral*, n°29, printemps 2001.
- POPRAWA, A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*. In : *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (red.), Kraków, Universitas, 2004.
- ROCHE, M., *Maladie Mélodie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.
- SCHAEFFER, B., *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków, PWM, 1987.
- SENDYKA, R., *W stronę kulturowej teorii gatunku*. In : *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, M. P. Markowski, R. Nycz (red.), Kraków, Universitas, Horyzonty nowoczesności 50, 2006.

WOŁOWSKI, W., *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2007.

Théâtre du Rond-Point. Dossier de Presse, <http://2005-2006.theatredurondpoint.fr/pdf/dp_12938.pdf>, consulté le 25 avril 2011.

MOTYWY MUZYCZNE, HYBRYDYCZNOŚĆ I INTERMEDIALNOŚĆ W „MALADIE MELODIE” MAURICE’A ROCHE’A

Streszczenie

Artykuł jest zbiorem uwag o intermedialności, a zarazem hybrydyzności *Maladie Mélodie*, dzieła Maurice’a Roche’a, współczesnego francuskiego pisarza, dramaturga, kompozytora, rysownika. Trzecim analizowanym przez autorkę elementem są wątki muzyczne warstwy tekstowej, graficznej i muzycznej, ich przejawy na poziomie makro-, jak i mikrostruktury. Wspomniana trójkodowość semiotyczna sprawia, że recepcja dzieła staje się bardzo złożona, co może odstraszyć przeciętnego lub przypadkowego czytelnika. Kwestia hybrydyzności genologicznej (podczas gdy podtytuł sugeruje epikę, autorka chętniej widziałaby tam termin z dziedziny teatru) została tylko zaznaczona i wymaga odrębnego studium.

Streściła Krystyna Miazga

Mots clefs : Maurice Roche, intermédialité, musique, arts, hybridité.

Key words: Maurice Roche, intermediality, music, arts, hybridity.

Słowa kluczowe: Maurice Roche, intermedialność, muzyka, sztuki, hybrydyzność.