



HAL
open science

Curiosités musico-littéraires : le cas de deux romans anglophones contemporains

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Curiosités musico-littéraires : le cas de deux romans anglophones contemporains. Francis Buil, Belén Hernandez Marzal et Paloma Otaola. Musique et littérature au XX^e siècle Actes du colloque international Littérature et musique, musique et littérature au XX^e siècle les 20, 21 et 22 octobre 2010 (CEDIC et IETT)., Université Jean Moulin Lyon 3, 2011, 978-2-916377-98-8. hal-02266704

HAL Id: hal-02266704

<https://hal.science/hal-02266704>

Submitted on 15 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Curiosités musico-littéraires : le cas de deux romans anglophones contemporains

Marcin STAWIARSKI

Université de Caen Basse-Normandie, ERIBIA, E.A.2610

Le rapprochement entre musique et littérature me semble induire une forme de singularité qu'illustre le phénomène de transposition formelle, connu sous le nom de *musicalisation de la fiction*¹. D'abord, chaque tentative d'employer une forme musicale en littérature paraît unique, même si l'on peut être tenté de discerner des constantes dans les procédés utilisés pour une telle transfiguration. Cette singularité se laisse percevoir aussi dans la notion d'échec, concédé par certains écrivains, comme Anthony Burgess qui écrivait à propos de sa *Napoleon Symphony* qu'il ne s'agissait que d'« humour éléphantique »² et que la « symphonisation de la fiction »³ ne pouvait guère aboutir. Or, dire qu'il y a échec, n'est-ce pas sous-entendre l'idée de réussite potentielle qui répondrait à un défi que l'on se lance, une gageure, une contrainte, une force à maîtriser autre que la littérature même ? D'où le spectre d'un état idéal auquel on aspirerait et que l'on n'atteindrait jamais, sinon par des productions toujours imparfaites. La singularité peut être également couplée à la visée de fonder un nouveau courant littéraire : vœu d'originalité et de nouveauté qu'ambitionne la fiction expérimentale. Cela explique peut-être pourquoi ces textes musicalisés sont fréquemment accompagnés d'un appareil autocritique et de dispositifs paratextuels conséquents, censés amener le lecteur sur la *bonne* voie de l'interprétation musicale du texte, comme si l'on risquait de passer à côté de cette présence singulière et comme s'il fallait en saturer la perceptibilité pour en assurer l'identification.

On peut alors avoir l'impression d'être en présence d'objets de curiosité. Les deux romans dont je parlerai aujourd'hui – *Simon Silber : Works for Piano Solo*⁴ de Christopher Miller et *How is This Going to Continue ?*⁵ de James Chapman – me semblent apporter confirmation à cette impression. Ces textes se servent de musique à la fois comme matériau thématique et parangon formel, dénudant sans cesse leur caractère intermédial, si bien qu'il serait difficile de le manquer, et c'est bien cette ostentation de leur aspiration musicale qui m'amène à me demander si l'excès n'est pas de règle dans la fiction musicalisée et si l'on ne devrait pas envisager cette dernière par le biais de la notion de curiosité.

Curiosité thématique, dans les récits biographiques et dans la figure de l'artiste excentrique ; curiosité formelle, dans la musicalisation de la fiction conçue comme un objet singulier, unique et rare, un peu à la manière des anciens cabinets de curiosité, composés de bijoux dont la rareté recelait une valeur épistémologique, heuristique, mais aussi ludique. Afin d'illustrer cette hypothèse, j'examinerai la notion de curiosité dans les deux romans, en m'intéressant d'abord à deux formes d'excès lié à l'intertextualité ; ensuite, j'interrogerai la notion de performativité musico-littéraire.

¹ Voir WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

² « [...] narrative prose/Made to behave like music [...]. But this is/Really a piece of elephantine fun/Designed to show the thing cannot be done. ». BURGESS, Anthony, « An Epistle to the Reader », *Napoleon Symphony*, 1974, New York, Bantam Books, 1975, p.364.

³ « The symphonisation of fiction is shown to be an implausible undertaking, but things have occasionally to be done to show that they cannot be done. ». BURGESS, Anthony, *Mozart and the Wolf Gang*, 1991, Londres, Vintage, 1992, p.146.

⁴ MILLER, Christopher, *Simon Silber: The Works for Solo Piano*, Londres, Hamish Hamilton, 2002. Toutes les références ci-après renvoient à cette édition.

⁵ CHAPMAN, James, *How is This Going to Continue?*, New York, Fugue State Press, 2007. Toutes les références ci-après renvoient à cette édition.

I Curiosités intertextuelles

Les deux romans paraissent comme des objets composites en raison de leur intertextualité musicale portée à une démesure certaine et porteuse de curiosité. Chez Miller, on remarque un télescopage intertextuel qui superpose, au sein d'un seul récit de vie, de multiples univers s'inspirant de l'histoire de la musique. Chez Chapman, on a affaire à une multiplication de références, due à la technique du collage.

I.1 Télescopage intertextuel : un condensé de musiques

Le roman de Miller déploie un double tissu narratif : le narrateur à la première personne, Norman Fayrewether, raconte la vie d'un compositeur et pianiste excentrique et virtuose, Simon Silber, tout en brochant un catalogue descriptif de ses œuvres. Le livre suit l'ordre des compositions telles qu'elles figurent dans le coffret dont le roman se prétend être la jaquette. Le protagoniste s'avère un artiste obsédé, névrosé et aliéné.

Pensant être tombé sur un trésor d'œuvres rares, le narrateur-biographe vise à rendre justice à la personnalité « pittoresque »⁶ de Silber et à ses compositions méconnues⁷. Le lecteur découvre une mosaïque d'*ekphraseis* d'œuvres musicales étranges et surprenantes. Or, si cette mosaïque peut ressembler à une collection de singularités, paradoxalement, les excentricités de Silber n'ont rien d'original. Ses compositions rappellent de nombreuses créations existantes, et la prétendue folie du compositeur n'est qu'un calque de la production musicale moderne, sélectionnée principalement pour ses traits saillants, un condensé de tout un pan de l'histoire de la musique.

Ce compendium de musiques expérimentales fait allusion à des œuvres précises ou à certaines esthétiques modernes que l'on peut regrouper en plusieurs problématiques récurrentes en musique du xx^e siècle : l'importance de l'objet sonore concret, les expériences avec la temporalité, la tension entre l'art et le réel, et, enfin, la question de l'intertextualité.

Le premier véhicule de curiosité est l'objet musical insolite. Dans une de ses éditions, le roman a été publié sous le titre emprunté à l'une des œuvres décrites dans le roman, *Sudden Noises from Inanimate Objects*, suggérant une esthétique musicale liée au bruit :

Silber became [...] morbidly sensitive to sudden noises from inanimate objects: a silently burning log suddenly popping in the fireplace, or collapsing and falling through the grate [...]. *Sudden Noises from Inanimate Objects* is an evocation of all these sounds and others, interspersed with eerie sketches of silence or near silence whose function is to make the sudden noises more surprising.⁸

Cette citation ouvre sur tout un éventail d'associations liées au rapport de la musique à l'objet sonore concret et au bruit, domaine largement exploré dans la musique du xx^e siècle. On peut penser au bruitisme des futuristes, comme Luigi Russolo⁹, abolissant la frontière entre bruit et son musical, mais aussi à la *musique concrète*, développée par Pierre Schaeffer ou Pierre Henry, mélangeant des sonorités enregistrées, transformées et recomposées, ou encore à la musique électroacoustique qui compose des sons nouveaux à l'aide de générateurs, de filtres et de bandes magnétiques. Silber aussi tente de capter et d'imiter les sons naturels, démarche qui n'est pas sans nous rappeler les œuvres d'un Olivier Messiaen, par exemple son célèbre *Catalogue d'oiseaux*.

⁶ « [...] a lifelike portrait, in mosaic, of a picturesque composer as he showed himself to his last best friend and handpicked biographer, me. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.1.

⁷ « Posterity has yet to return a verdict. Silber lived and worked in obscurity; the bizarre and tabloid-selling circumstances of his death have provoked more interest in his life than in his work. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.3.

⁸ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.83.

⁹ Voir RUSSOLO, Luigi, *L'art des bruits*, Paris, Allia, 2003.

La création d'objets sonores concrets s'opère aussi par des expériences avec l'instrument lui-même. Silber fait subir des modifications à son piano pour produire un son déformé :

[...] the noises were extracted, like so many wisdom teeth, from a specially modified instrument, and that instrument – the same Steinway concert grand used to record most of the other works in your box set – was further modified, and more specifically demolished, in the course of the performance.¹⁰

Il s'agit d'un clin d'œil à des expériences menées sur l'instrument musical, dont l'exemple le plus représentatif est sans doute le « piano préparé » qu'inventait John Cage, en insérant entre les cordes de l'instrument divers matériaux qui altèrent le son. Le piano pour les gauchers, acheté par le père de Silber, fait lui aussi écho à une expérience réelle : le *left-handed piano* inventé par Christopher Seed dans les années 1990.

La musique concrète se marie chez Silber à d'autres courants contemporains, comme la musique assistée par la machine ou la musique aléatoire. Ne supportant plus les faux appels téléphoniques qu'il reçoit, Silber décide de composer une œuvre à partir du répertoire des faux numéros qu'il s'est constitué, en les transcrivant dans l'ordre dicté par le hasard¹¹. Il est fasciné par le hasard, dans la lignée de la musique aléatoire d'un Cage ou de la musique stochastique d'un Xenakis¹².

Silber développe une sorte d'*akousticophobie* : composer avec du bruit devient donc un acte d'épuration par l'objet phobique¹³. C'est cette haine de la musique qui conduit le compositeur à considérer que la véritable musique, c'est le silence¹⁴. Il se lance alors dans la quête de cette musique silencieuse¹⁵, et on peut encore évoquer Cage, surtout son célèbre *4'33'*, pièce faite exclusivement de silence, où le pianiste s'assoit devant le piano sans jouer une seule note. C'est la machine qui symbolise alors la musique silencieuse¹⁶, traduisant l'avènement de la musique automatisée, le triomphe du son synthétique et de la reproductibilité technique que l'on devine dans les compositions de Silber.

Une autre problématique concerne le traitement du temps en musique. C'est sans doute au xx^e siècle qu'est née la plus grande diversité de temporalités musicales. Le musicologue Jonathan Kramer parle de temps linéaire, de temps non-linéaire, de temps orienté ou non-orienté vers un but, de temps à parcours multiples, de temps-moment et de temps vertical¹⁷. Les œuvres de Silber semblent expérimenter avec plusieurs de ces temporalités.

D'une part, il est fait écho à la musique répétitive et minimaliste, qui privilégie la continuité poussée à l'extrême par la répétitivité, faisant appel à un temps vertical, comme dans les œuvres de Steve Reich ou de Philip Glass. Chez Silber, c'est le cas dans *Sirens* :

There is no theme to speak of: while the left hand rumbles ominously in the bottom octave, the right repeats a four-bar phrase that climbs from a' to e'' and then falls to a' again. The phrase is repeated [...]

¹⁰ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.179.

¹¹ « [...] a transcription of all those wrong numbers, as performed on a touch-tone keypad, though not in numerical order but in the order our composer had jotted them down [...]. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.91.

¹² « Throughout his career, Silber was intrigued by methods of harnessing chance to drive his compositions. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.113.

¹³ « *Sirens*, then – composed in February '94 – had the dual role of accommodating a hated noise (à la *Crows*) and assuaging the neuroses activated by that noise. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.113.

¹⁴ « He had “understood” [...] that the essence of music was silent, and that just because he made music, that didn't mean he had to make noise. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.202.

¹⁵ « [...] desperate pursuit of a silent music, a music that would spare the ears of posterity. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.201.

¹⁶ « [...] he had soon decided to convert his whole *oeuvre* to mechanical form [...]. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.203.

¹⁷ Voir KRAMER, Jonathan, D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Londres, Schirmer Books, 1988.

over and over, louder and louder, so that in the course of two minutes the warning sound swells from *pianississimo* to *fortissimo*; but then over the next two minutes it fades gradually back to inaudibility.¹⁸

La fréquence saturée conduit à une continuité due aux reprises par phases, étirant le moment présent, le propulsant dans une atemporalité.

D'autre part, les nombreuses expériences contemporaines liées à la durée se manifestent dans l'œuvre de Silber, comme l'idée d'une œuvre qui puisse couvrir le temps d'un siècle avec seulement quelques notes :

Silber toyed with the idea of dusting off his own primitive computer [...], and programming it to "do something musical" – juggle half a dozen notes, say – for a hundred years. The program itself would be the score, and the title would be *Century*.¹⁹

On est de plain-pied dans l'esthétique de temporalités extrêmes, des œuvres-records, comme le projet *ASLSP*, *As Slow As Possible*, de Cage, l'œuvre la plus longue au monde, dont les notes sont tellement rallongées que sa performance devrait durer 639 ans. Mise en place en 2001 dans le monastère de la petite ville allemande Halberstadt, la composition n'en était qu'à sa sixième note en 2008.²⁰

Silber tente aussi de faire correspondre le temps réel au temps du déroulement de l'œuvre. Il se lance dans la composition de sa sonate *Day* qui couvrirait la durée d'une journée :

[...] he'd set out to score a real day – from midnight to midnight – in real time; the finished product, when performed at the only possible tempo ("that of reality itself," insisted Silber), was going to last exactly twenty-four hours.²¹

Cette expérience n'est pas sans évoquer des projets de performance continue, comme celui de La Monte Young, *Dream House*, où la musique est entendue vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Le compositeur tient aussi un journal intime musical où il compose un accord par jour. La durée en devient tellement étendue qu'il n'est même plus possible d'en inclure la description dans le roman :

I have several reasons for omitting *My Life* from this otherwise exhaustive compilation. For starters, the work is too long, consisting as it does of more than fourteen thousand chords, each of which Silber allotted three seconds to sound and subside.²²

Ce projet rappelle celui du compositeur Simon Sechter, qui tenait lui aussi une sorte de journal musical, *Prosa mit Musik*, aboutissant à plus de quatre mille fugues.

Les expériences avec le temps et la durée impliquent une autre problématique en musique moderne : celle des liens entre l'art et le réel. Il s'agit d'une forme de confusion entre vie et art, car l'histoire de Silber, c'est l'histoire d'une vie entièrement dédiée à la musique, une vie dans la musique, si bien que l'on n'est jamais loin de l'obsession et de la hantise.

C'est surtout la célèbre question du pouvoir signifiant de la musique qui se manifeste dans l'utilisation de notes, d'accords ou de motifs récurrents, porteurs de signification propre ou capables de véhiculer une émotion. Dans *Selections from 'My Life'*, le compositeur emploie un accord spécifique, appelé accord de la mort. On peut penser au symbolisme et au figuralisme musical, mais aussi à la technique du leitmotiv wagnérien, soulevant le problème bien connu de l'expressivité musicale.

¹⁸ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.114.

¹⁹ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.133.

²⁰ Voir le site du projet : <http://www.john-cage.halberstadt.de/> (consulté le 10 octobre 2010).

²¹ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.36.

²² MILLER, *op.cit.*, 2002, p.72.

Les tentatives de Silber d'imiter et de décrire le réel par la musique nous plongent dans la *mimésis* musicale. Seulement l'œuvre de Silber pousse cet aspect à l'extrême, aboutissant à une sorte de *sur-mimétisme*, comme dans *My House*, censé dépeindre la maison du compositeur :

[...] he composed a musical tour of his house [...] finding the perfect chord for each color [...]. Though the uncanny accuracy of his musical portraits, [...], can of course be gauged only by those of us who have been inside the house in question, those who haven't can still form surprisingly high-resolution images by listening to the music and letting it conjure up that dwelling room by room.²³

Cette extravagance mimétique se mue en une véritable cartographie musicale dans *Route 111* et *Side Trip* :

Route 111 was composed [...] as a sort of soundtrack to Silber's favorite part of his invariable drive. Starting on Main Street, at the south edge of town, the music crosses First Avenue [...]. Like *My House* [...], *Route 111* is composed in "real time". [...] Silber insisted that there was a moment-for-moment correspondence between the music and the route itself.²⁴

La musique accompagne le parcours, mais elle devient également une *partition-carte* dans *Side Trip* que le narrateur utilise pour retrouver le compositeur. La dynamique sur-mimétique suppose une interpénétration de l'art et du réel.

La dernière problématique musicale chez Silber concerne l'intertextualité elle-même. Le musicien s'adonne allègrement à la reprise, à l'emprunt, voire au plagiat. Là encore, rien de plus commun. La musique classique n'a eu de cesse de recourir à des techniques intertextuelles : la paraphrase, la transcription, l'arrangement, ne sont que quelques-unes des techniques musicales employées depuis longtemps. Dans *Afterthoughts*, Silber paraphrase la *Sonate pour piano n°17*, op.31/2, « La Tempête » de Beethoven, en ajoutant un mouvement apocryphe. Dans *Digression*, il réécrit le *Rondo a Capriccio*, op.129, « Colère pour un sou perdu », de Beethoven. Il va jusqu'à participer à une œuvre collective, *Eleven to One*, procédé qui n'est pas non plus sans précédent en musique si l'on pense à la notion de *pasticcio*, des œuvres collaboratives comme l'*Hexaméron*.

La curiosité passe donc par l'excentricité du personnage central grâce à la singularité de son œuvre composite. Le condensé intertextuel permet d'exacerber l'étrangeté qui se pare d'un aspect humoristique, voire grotesque. Or, le paradoxe central d'un tel étalage de curiosités, c'est que la plupart d'entre elles n'ont rien de nouveau, s'inspirant des compositeurs et des courants majeurs de la musique du xx^e siècle.

I.2 Chapman : un texte fait de références

Dans le roman de Chapman, la forme extrême d'intertextualité est régie par la technique du collage. Le roman est fait de brassages de brèves citations et de références. Tout se passe comme si l'idée selon laquelle « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »²⁵, pour emprunter le langage de Roland Barthes, prenait littéralement corps ici.

Il s'agit d'un roman qui tient de l'écrit biographique, racontant la vie d'un compositeur méconnu, Unruh Eckhard Rabindranath. Comme chez Miller, on a affaire à un génie excentrique qui n'a jamais réussi à atteindre une notoriété publique et dont l'esthétique n'aurait jamais été comprise :

²³ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.22.

²⁴ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.167.

²⁵ Voir Roland BARTHES, « Texte », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, vol.17, 1985, 996-1000.

Unruh [...] had an instinct for making his work undesirable. [...] his compositions were exuberant and lacked theoretical underpinnings. He could not or would not use mathematical or architectural metaphors to account for his polystylism, which was therefore seen as a Romantic throwback unsuitable for a sophisticated audience.²⁶

Sa musique souffre d'un excès d'hybridation, de multiplicité stylistique et de discontinuité.

Chez Chapman, l'écriture biographique est plus indirecte et plus minimaliste que chez Miller : d'une part, il y a une brève notice biographique sous forme de citation fictive de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ; d'autre part, il y a la composition d'Unruh, son oratorio, *How is This Going to Continue ?*, composition faite de références et de citations, si bien que le lecteur sera surtout amené à parcourir d'autres œuvres.

L'oratorio d'Unruh constitue le corps même du roman, prenant la forme de partition simplifiée et condensée. Cette œuvre d'excès, présentée comme telle dans la notice biographique d'introduction, fait retomber la musique dans le silence, comme chez Miller :

[...] the oratorio *How is This Going to Continue?* This would be Unruh's final composition, a two-part, 53-minute vocal collage on the subjects of his wife's death and of his own illness. Of this work Unruh wrote in a private letter, "It's non-music. No original themes. Musical quotes, speeches, songs, poetry, a trash-heap, unlistenable if I can manage it, so thick it's actually silent."²⁷

L'excès découle du caractère dense et composite de la texture et de l'intertextualité qui semblent rendre la composition inécoutable.

Nous avons affaire à une série de citations, agencées selon un dispositif ressemblant à celui de la partition musicale. Les citations correspondent tantôt à des sources existantes, comme *Lazare* d'André Malraux ou les poèmes d'Emily Dickinson, tantôt, elles sont inventées de toutes pièces. Le réseau citationnel instaure donc une tension entre la référence réelle et la référence imaginaire. Toutes les fausses citations sont cependant référencées à la fin du roman, comme s'il s'agissait d'un jeu à la fin duquel le sérieux de la réalité devait être rétabli.

La technique du collage utilisée instaure la notion d'hétérogénéité. Celle-ci est tributaire du caractère disparate des citations. Les citations philosophiques, côtoient les citations littéraires, poétiques, politiques, historiques ou scientifiques. Différents types génériques sont également utilisés : le compte rendu scientifique côtoie le journal intime ou la biographie.

Parallèlement au réseau des citations textuelles, se déploie un réseau hyperartistique, fait d'extraits d'œuvres musicales. D'une part, il peut s'agir d'extraits des textes d'œuvres musicales (livret d'opéra, texte de mélodies). D'autre part, le roman nous livre de simples références à des œuvres musicales et à des enregistrements précis que le lecteur peut retrouver (comme les interprétations de Kathleen Ferrier disponibles chez Decca, EMI ou Naxos).

Nous sommes donc en présence d'un réseau intertextuel dense et hétérogène. La technique du collage présuppose un agencement spécifique du discours d'autrui. La citation n'apparaît plus comme un corps étranger au texte, puisque le discours tout entier en dépend. Dans la dynamique du collage, la citation ne s'oppose plus à un discours originel dont elle puisse se démarquer. Elle s'oppose aux autres citations et interagit avec elles. On est dans une logique de juxtaposition d'éléments disparates, sans articulation, comme s'il s'agissait d'un assemblage de ready-made discursifs.

La concision de certaines citations interroge l'autonomie du discours propre de l'œuvre. La simplicité de certaines d'entre elles – la fausse citation de Mann, par exemple, « It may hurt »²⁸ – fait que le discours d'autrui ne fait plus autorité ou ne semble pas avoir d'intérêt en soi, comme si le texte feignait de craindre sa propre autonomie, comme si aucune parole ne

²⁶ CHAPMAN, *op.cit.*, p.10.

²⁷ CHAPMAN, *op.cit.*, p.11.

²⁸ CHAPMAN, *op.cit.*, p.16.

pouvait advenir si elle n'était pas validée par une profération préalable. Tout se passe comme si le collage infligeait un démenti à l'originalité, en mettant en valeur des discours en quête de leurs précédents.

Cette notion de précédent discursif confère à la thématique une valeur générale, voire universelle. Les fragments et les références sont reliés par le thème de la mort. L'oratorio d'Unruh puise dans deux événements tragiques : la mort de l'épouse du compositeur à la suite d'un cancer du sein et l'accident vasculaire cérébral dont est victime le compositeur lui-même. L'œuvre est donc fruit d'une tragédie et elle est composée en état de maladie, interrompue par la mort d'Unruh avant d'être achevée de manière posthume. L'oratorio, divisée en deux mouvements, suit cette double intrigue liée à la mort : le premier mouvement traite de la mort de l'épouse d'Unruh ; le second, de la maladie du compositeur. Le thème central se décline en plusieurs variantes : la maladie, l'agonie ou le suicide. Connexes, certains symboles viennent renforcer ce réseau thématique : le souffle symbolisé par le vent s'oppose à l'immobilité, la voix au silence, la mémoire à l'oubli et à l'amnésie. Le texte appelle à une méditation sur la mort par le biais d'un discours qui tient de l'universel plus que du spécifique, une sorte d'anthologie fragmentaire, traversée des généralités sur la mort et de situations similaires qui se répondent en miroir les unes aux autres.

La thématique et la forme relie le roman de Chapman à son modèle musical, l'œuvre de Bernd Alois Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter — Lingual*, composé en 1969. Le *Requiem* amorce un second niveau intertextuel : la réécriture de cette composition précise. Dans une certaine mesure, on est dans l'emprunt formel, donc dans une forme de musicalisation de la fiction, car le roman de Chapman reprend à son compte le principe compositionnel de Zimmermann : collage de fragments linguistiques et sonores, mélange de sons instrumentaux, de parties chantées, de clusters et de la déclamation. Chez Zimmermann aussi le poétique côtoie le philosophique, l'historique et le factuel. Là aussi, les citations sont à la fois musicales et linguistiques, et l'idée d'hétérogénéité fragmentaire prédomine, avec différentes strates de qualité textuelle (texte lu, texte chanté). Là aussi la mort est figurée. Le *Requiem*, qui à l'origine devait être un oratorio comme la composition d'Unruh, devient une sorte de tombeau en hommage à trois poètes : Bayer, Essénine et Maïakovski, dont les deux derniers sont mentionnés dans le roman. Le fragmentaire semble figurer à son tour le thème de la maladie et de la mort, symbolisant la non-continuité que le titre de Chapman commente ironiquement. Tout se passe comme si la forme mimait le thème par la discontinuité.

Dans les deux romans, la présence musicale se réalise donc par le biais d'une forme de saillance, d'une esthétique d'excès et d'extravagance. La figuration d'un génie créatif est accompagnée d'une forme poussée d'écriture intertextuelle, qui peut se rapprocher de la dynamique du centon, œuvre de fragments et d'extraits.

II Performativités illusoires

Le deuxième facteur de curiosité musico-littéraire est induit par la tournure performative affichée par les deux romans grâce à leurs paratextes musicalisés. La notion de « performativité » est surtout liée à l'œuvre musicale ou théâtrale et à l'expérience d'exécution réelle de celles-ci. Pour la fiction, il convient de distinguer entre la performance et la représentation de performances²⁹. Or, les deux romans parlent de performances, tout en suggérant la possibilité de leur propre *exécution*. C'est par ce vœu de performativité *effective* que ces textes se rapprochent de la condition de la musique à un niveau sémiotique et formel.

²⁹ Voir BERNS, Ute, « Performativity », Hühn, Peter (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University Press : hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Performativity&oldid=871 (consulté le 10 octobre 2010).

Néanmoins, cette performativité semble illusoire et infaisable, placée sous le signe d'une curiosité créative et ludique.

II.1 L'écoute imaginaire et la fraude performative

Le roman de Miller amorce un jeu de paradoxes avec le lecteur, s'inscrivant dans la tradition du paradoxe ludique illustré par *Tristram Shandy* de Laurence Sterne³⁰, lequel, chez Miller, concerne surtout les modalités de performance s'actualisant dans une dynamique de *fraude* ou d'*imposture lectoriale*.

La performance est thématifiée tout au long du roman. La série d'*ekphraseis* porte aussi sur les détails de l'exécution et de l'enregistrement de chaque œuvre. L'excentricité de Silber dépend aussi de son jeu et de ses expériences avec la dynamique musicale ou avec le tempo qu'il se plaît à modifier et à étirer à outrance, dénaturant certaines œuvres, comme la « Valse-minute » de Chopin qu'il met une heure à exécuter³¹. Le roman aborde ainsi la question de la correction interprétative qui s'opposerait à l'exécution libre, voire erronée. Paradoxalement, si Silber s'adonne librement à diverses manipulations d'œuvres d'autrui, il émet des consignes strictes quant à l'interprétation de ses propres œuvres :

[...] the precociously retired virtuoso vowed to compose nothing but solo piano music because he didn't trust anyone else to interpret his works. His last will and testament includes forbidding pianists from recording his music or performing it in public, and another clause outlawing transcriptions and orchestrations.³²

Ironiquement, l'enregistrement officiel de son œuvre, censée accompagner le texte, jure par son absence. Le paratexte du roman est musicalisé, se présentant comme un coffret de quatre disques : le roman serait donc ce livret qui accompagne le coffret, suggérant une performance enregistrée et une écoute musicale pouvant se dérouler en parallèle avec la lecture. La temporalité du disque est scrupuleusement notée dans le paratexte, mais elle est inexacte³³, impliquant d'entrée de jeu la tromperie ludique auquel il est fait recours.

SIMON SILBER (1958–1999)

<i>Disc One</i>	
1	<i>Variations in a Minor</i> 15:55
2	<i>"Chopsticks" Variations</i> 13:14
3	<i>"Babbage" Permutations</i> 1:47
4	<i>The Music Room</i> 8:20–∞
5	<i>Crows</i> 0:04
6	<i>My House</i> 2:38
7	<i>Tinkertoy Fugue</i> 3:03
8	<i>From Day: 4:55–5:00 P.M.</i> 5:00
9	<i>My Face</i> 10:09
10	<i>Ode to the West Wind</i> 11:11
	71:21

Fig.1. MILLER, *Simon Silber : The Works for Piano Solo*

³⁰ Voir STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, (1760-1767), Londres, Penguin, 2003.

³¹ "[...] an hour-long performance of Chopin's "Minute" waltz." MILLER, *op.cit.*, 2002, p.46.

³² MILLER, *op.cit.*, 2002, p.1.

³³ Le premier disque donne le total de 71:21 alors que la somme de tous les morceaux égale à 70:01 ; le second disque note 57:15 au total alors qu'il devrait représenter 55:95 ; le troisième 72:03, le total correct étant de 71:23, le dernier 62:10 pour 60:9.

Le roman instaure donc un jeu avec la présence d'absences, surtout celle de performativité. Si l'on prend la prétention du livre au pied de la lettre, tout le roman ne serait qu'un paratexte d'une œuvre absente. Le narrateur mène ce jeu en fictionnalisant la présence lectoriale et en accentuant l'aspect conatif de son récit par des adresses directes au lecteur ou par les déictiques pointant vers l'existence du coffret que le lecteur pourrait écouter. C'est une dynamique de brouillage entre *lecteur impliqué* et *lecteur réel*³⁴. On pourrait parler d'une sorte d'*imposture performative* ou de *fraude lectoriale*, tromperie créative qui fait partie intégrante du contrat de lecture et qui contribue à l'aspect humoristique du texte:

I've included the piece in your set as a brief intermission, as we approach the midpoint of this compilation, which I trust you are enjoying, or rather will enjoy, as soon as you finish reading my notes (though it wouldn't hurt to read each note again as you listen to the corresponding composition).³⁵

Le narrateur va jusqu'à prétendre qu'il puisse exister un lecteur *résistant* qui n'aurait fait qu'écouter les disques, mais qui aurait omis de lire la jaquette que constitue le roman :

Something tells me that even the self-sufficient listener who up to this point has disdained to read my notes – as stubbornly as Silber refused to read my book – has joined us now in hopes of learning why our second sampling from the composer's diary consists of twenty instances of the same unpleasant chord.³⁶

Or, tout en déployant sa *fraude*, le narrateur fait preuve de sa conscience d'une faille performative qui éconduit le lecteur : « [...] this absurd, unwarranted, misguided set – How misguided, you, misguided buyer, may judge for yourself »³⁷. Cette faille tient non seulement de l'impossibilité d'une écoute musicale, mais aussi de l'agonistique qui s'en suit, traduisant symboliquement une tension entre musique et littérature. Le narrateur tente de publier ses propres mémoires, mais, sans succès, il saisit l'occasion de se mettre en scène lui-même dans le dispositif de ce pseudo-coffret³⁸. Au début du roman, la tâche du narrateur est celle de biographe, mais son travail devient rapidement celui de commentateur et d'exégète, et, au fur et à mesure, sa présence se fait de plus en plus intrusive, si bien que des pages entières sont consacrées au narrateur lui-même. La rivalité entre le biographe et le compositeur atteint son apogée lorsque Silber s'inspire librement d'un livre d'aphorismes de Norman³⁹. Silber clame alors que le son possède un pouvoir supérieur à celui du mot (« anything words can do, notes can do better »⁴⁰). A son tour, le narrateur apprend le piano et finit par enregistrer, voire modifier, certaines compositions du coffret :

By including this suite of rooms in your set, I make an exception to my rule of selection, since our composer never recorded *Annex* [...] so I suppose I "fibbed" earlier when I said that all the performances in this set were by Silber: I performed four of the five sections of *Annex* myself.⁴¹

L'agonistique entre les deux personnages symbolise ainsi une certaine tension entre les deux arts, illustrée par la fraude performative, cette performance condamnée à rester à l'état virtuel, mais faisant pleinement partie du contrat de lecture du roman de Miller, renforçant l'aspect ludique et humoristique de la curiosité.

³⁴ « Like every complete set, the one you've bought is uneven. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.1.

³⁵ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.102.

³⁶ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.185.

³⁷ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.145.

³⁸ « And these notes may be my only chance to tell posterity that I, too, once existed. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.145.

³⁹ « The subtitles are section headings stolen from my book of real – verbal – aphorisms, *So I Gather*. », MILLER, *op.cit.*, 2002, p.140.

⁴⁰ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.140.

⁴¹ MILLER, *op.cit.*, 2002, p.149.

II.2 Chapman et le défi de la performance musico-littéraire

La notion de performativité chez Chapman pousse plus loin l'ambiguïté entre les deux systèmes sémiotiques en jeu, car le littéraire et le musical sont conjointement sollicités. Deux types de performativité sont convoqués : d'une part, une bonne partie des références renvoient à des performances précises que le lecteur peut consulter ; d'autre part, le roman est lui-même *performatif* en ce qu'il suggère la possibilité de sa propre *exécution*.

Dès le paratexte, le roman de Chapman manifeste son appartenance au domaine musical. Sur la couverture, on trouve une page de partition manuscrite. Le livre se présente sous un format inhabituel : in-plano, relié en spirale, comme un cahier, comme s'il s'agissait d'un recueil de partitions d'amateur. Cette entrée en matière suggère une certaine forme à la fois d'alliance et de tension entre le signe littéraire et le signe musical : la couverture comporte cette partition à laquelle se superpose, imprimée sur une feuille de plastique transparent, une citation de Montaigne portant sur la thématique centrale du roman : « Tu ne meurs pas de ce que tu es malade ; tu meurs de ce que tu es vivant »⁴².

Le paratexte souligne le caractère générique polymorphe du roman. Il s'agit d'abord d'un livre-objet un peu artisanal, comme un produit d'édition privée, notamment à cause de son apparence, sa reliure, mais aussi la police de caractères utilisée. Le livre reste cependant fruit d'une publication, avec les références de lieu, d'éditeur et de date habituelles. En outre, le roman se présente comme une pièce de collection, un objet précieux, édité en nombre limité, comme l'indiquent l'inscription et la signature sur la page de garde : « This Copy of *How is This Going to Continue ?* is copy number 26 of a signed, limited edition of 50 »⁴³. Il y a également des particularités génériques. Le sous-titre suggère qu'il s'agit de mémoires :

The memoir of Eckhard Unruh's final year as a musician, composed by him for narrators, prerecorded tapes, contralto and baritone soloists, two choirs, chamber orchestra, percussion orchestra, electronic and concrete sounds, electric ukulele, and pipe organ.⁴⁴

Le paratexte parle de l'édition concise d'un oratorio. Ce n'est que sur la quatrième de couverture que l'on trouve l'appellation générique de « roman ». Livre, partition, mémoires, version réduite d'une œuvre musicale, livret d'oratorio, roman, pièce de collection, objet artisanal : tous ces éléments font que l'œuvre de Chapman se dérobe à toute appartenance générique précise.

Mais, cet objet musico-littéraire curieux est surtout une partition, faisant appel à une exécution potentielle, partition de l'oratorio d'Unruh qui suit assez fidèlement celle de Zimmermann, surtout pour son instrumentation : on trouve dans les deux œuvres des voix de solistes, des chœurs, des speakers, des parties enregistrées et des parties instrumentales. Le roman fait défiler les fragments dans des colonnes alors que de chaque côté du texte on trouve des indications de temps.

⁴² MONTAIGNE, *Essais*. Livre III, chapitre XIII, « De l'expérience », Paris, PUF, 2004, p.1091.

⁴³ CHAPMAN, *op.cit.*, page de garde.

⁴⁴ CHAPMAN, *op.cit.*, p.3.

Tape				
Track I	Track II	Track III	Track IV	Chorus I & II
<p>Mahler, Rückert-Lieder: [Kathleen Ferrier, contralto - German]</p> <p>At midnight I awoke And looked at the heavens No star in the firmament smiled upon me at midnight.</p>		<p>Robert Payne, A Portrait of André Malraux: [Taped male and female speakers - English]</p> <p>On December 4, 1944, The New York Times had a short paragraph announcing the death of Madame André Malraux while her husband was fighting in the Vosges Mountains.</p> <p>She had gone to the railroad station to put her mother on the train, but they were late and there was only just time to settle her mother in the seat when she had to jump hurriedly off the train.</p> <p>She slipped on the icy platform and fell under the wheels. She was still alive when they carried her to the hospital at Brive, but died a few hours later.</p>		<p>Witzgenstein, Tractatus: [Female chorus - German]</p> <p>Death is not an event of life. Death is not lived through ... If by eternity is understood not endless duration but timelessness then he lives eternally who lives in the present</p>
<p>Bach, St. Matthew Passion: [Kathleen Ferrier, contralto - German]</p> <p>Oh weary, broken body!</p>			<p>Bach, St. Matthew Passion, final chorus. "Wir setzen uns mit Tränen nieder;" conducted by Otto Klemperer</p>	
<p>Brahms, "Botschaft": [Kathleen Ferrier, contralto - German]</p> <p>His woe was endless. His condition was very grave</p>				

Fig.2. CHAPMAN, *How is This Going to Continue*

Cependant, dans sa configuration spatiale, le dispositif de la partition chez Chapman ne mime pas la partition complète de Zimmermann, mais s'inspire de sa version miniaturisée ou épurée⁴⁵. Le roman n'utilise que le texte, réduisant la notation musicale au minimum⁴⁶. Le caractère polyglotte que l'on trouve chez Zimmermann, les textes étant lus en huit langues, est neutralisé aussi pour n'utiliser que l'anglais. La liste des références à la fin du roman ne mentionne pas la partition de l'œuvre de Zimmermann elle-même, mais le programme de concert d'une performance de cette œuvre. Le roman recourt donc au genre d'écrit-programme, un *conspectus*, dont on a l'habitude dans les concerts ou dans les jaquettes de disques.

L'oratorio fictif convoque le potentiel d'exécution en un temps précis et de manière simultanée à la manière d'une œuvre polyphonique. On aboutirait ainsi à une œuvre à texture extrêmement dense dont il s'agit de mettre en exécution plusieurs couches superposées. Il est alors intéressant de regarder du côté de la texture chez Zimmermann, obtenue par la superposition non pas de sons au sein d'un dispositif harmonique particulier, mais celle de discours, ce qui désarçonne, donnant l'impression d'un chaos. Cette impression paraît due à l'impossibilité d'élimination : dans la simultanéité de sons musicaux, l'oreille semble pouvoir discriminer et éliminer ce qu'elle ne peut entendre simultanément ; or, il semblerait que dans la simultanéité linguistique la sélection soit plus difficile. Tout se passe comme si le signe linguistique ne pouvait se déposséder de son pouvoir signifiant et donc ne pouvait s'appréhender dans une simultanéité. L'œuvre de Zimmermann semble convoquer une interpénétration de plans, comme s'il s'agissait de mimer le fonctionnement de notre mémoire en mettant en jeu l'insaisissable des strates et des contenus mémoriels, de proposer une œuvre faite de frustrations, surtout de frustrations de sens où le signe fait sens et nous échappe en même temps.

Cet effet central chez Zimmermann n'est possible dans le roman qu'à condition de l'exécuter comme une partition. Mais si l'œuvre semble appeler ainsi à la performance, le

⁴⁵ « This compact edition of Eckhard Unruh's oratorio [...]. », CHAPMAN, *op.cit.*, p.7.

⁴⁶ « We have therefore introduced some simplifying features into the apparatus of this version. Most obviously, we have made only a token attempt to indicate instrumental notation. », CHAPMAN, *op.cit.*, p.7.

lecteur ne pourra que se heurter au paradoxe de la simultanéité impossible à achever dans la lecture romanesque traditionnelle. La performativité suggérée semble entravée par nos habitudes de lecture solitaire, linéaire et silencieuse.

Cependant, un autre type de performativité semble fonctionner dans le roman de Chapman. C'est un mode de performance spécifique qu'est celui à la fois de l'évocation et de la *sortie guidée* du texte. D'une part, le réseau intertextuel dense et fragmentaire conduit au mode de l'évocation par lequel on produit un sens indirect, personnel, au-delà du simple décodage du signe. Le travail citationnel semble apte à évoquer de multiples réseaux d'associations, outrepassant la linéarité, et à conduire à des réponses différentes pour chaque lecteur, ce en quoi il se rapprocherait de la sémiotique musicale. D'autre part, la citation et la référence aménagent pour le lecteur une forme de sortie du texte, faisant massivement appel à une *temporalité intertextuelle*⁴⁷ : ce temps passé par le lecteur en dehors du texte à explorer les références auxquels le texte renvoie. Le roman semble être un guide pour une méditation sur la mort, offrant des pistes de réflexion et des directions à suivre sous forme de références, pouvant mener à une exécution privée par le lecteur qui peut décider d'écouter toutes ou une partie des références musicales. La lecture n'est donc pas seulement compréhension, mais elle concerne aussi une certaine réalité extratextuelle dont ce roman exacerbe le besoin en convoquant la métaphore de la performativité.

Conclusion

En recourant à la musique, tant dans leur thématique que dans leur aspect formel, les deux romans soulèvent des questions liées à la notion de curiosité, convoquant l'excentricité, l'excès et l'étrangeté. En mettant en scène la performance, ils interrogent la notion de performativité littéraire par la tension créée entre la lecture littéraire et l'exécution musicale. La curiosité performative est liée au conditionnement de l'illusion de performance romanesque à l'instar de l'exécution musicale. C'est par cette notion de curiosité que ces textes semblent interroger en creux la relation entre les deux arts, comme si leur rapprochement n'avait rien de naturel et devait être condamné à rester extravagant. Par leur conditionnement de la singularité, les deux romans apparaissent comme des hapax ou des objets rares d'un cabinet de curiosités et ils soulignent par là notre besoin de nouveauté. Peut-être l'intermédialité serait-elle un moyen de satisfaire ce besoin en littérature. Peut-être l'œuvre musico-littéraire aurait-elle toujours quelque chose à voir avec le paradigme d'œuvre expérimentale, ce paradigme qui consiste justement à échapper à toute conceptualisation et à toujours rester une curiosité.

⁴⁷ Voir ECO, Umberto, « Le Temps de l'art », Michel BAUDSON (dir.), *L'Art et le temps*, Paris, Albin Michel, 1985, p.73-84.