



**HAL**  
open science

# Éclats d'une voix, éclats d'un " je " : Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto de Joshua Cohen

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Éclats d'une voix, éclats d'un " je " : Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto de Joshua Cohen. *Neohelicon*, 2013, 40 (1), pp.361-396. 10.1007/s11059-013-0181-1 . hal-02266720

**HAL Id: hal-02266720**

**<https://hal.science/hal-02266720>**

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.

**Titre :**

Éclats d'une voix, éclats d'un « je » : *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* de Joshua Cohen

**Auteur :**

Marcin STAWIARSKI

**Institution :**

Université de Caen Basse-Normandie, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032, France

**Adresse :**

Marcin STAWIARSKI, Site Universitaire de Cherbourg-Octeville, Département des Langues Étrangères Appliquées, B.P.78, rue, Louis Aragon, 50130, Cherbourg-Octeville

**Biographie :**

Marcin STAWIARSKI teaches at the University of Caen Basse-Normandie (France). He completed his Ph.D. thesis entitled “Temporal Aspects of Music in the 20th-Century Novel: Conrad Aiken, Anthony Burgess and Gabriel Josipovici” at the University of Poitiers in 2007. His research focuses on the intersections of music and literature as well as representation of time in fiction.

**Résumé :**

En proposant de concevoir la notion de vocalité comme manifestation de la voix dans le texte littéraire, cet article examine la représentation de la voix ainsi que sa fonction dans le roman de l'écrivain américain, Joshua Cohen, *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* (2007). Nous démontrons que ce roman recourt à l'image d'une voix *désincarnée* comme moyen de véhiculer une quête d'identité en échec et une subjectivité *démembrée*, désintégrée, aliénée. Parallèlement, l'article vise à évaluer les implications de la notion de vocalité dans les études intermédiales et musico-littéraires. La rivalité entre voix, texte et musique devient une image de l'*adultère* du texte et de la tromperie ludique, qui constituent un aspect majeur de la fiction musicalisée.

**Mots-clés :** Joshua Cohen – roman – narration – cadence – concerto – voix – voix et littérature – musique et littérature – musicalisation de la fiction – intermédialité.

**Abstract:**

By envisaging the idea of vocality as manifestations of voice in literary texts, this paper examines how voice is represented and analyses the role it plays in Joshua Cohen's novel *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* (2007). The article argues that J. Cohen's novel resorts to the image of a *disembodied* voice as a means of conveying a failed quest of identity and a *dismembered* and disintegrated subjectivity. Moreover, the article intends to assess the implications of vocality for

intermedial and musico-literary studies. The novel's foregrounding of contentions between voice, text and music becomes an image of both textual *adultery* and playful treachery, which are essential aspects in musicalized fiction.

**Key-words :** Joshua Cohen – novel – narration – cadenza – concerto – voice – voice and literature – music and literature – musicalization of fiction – intermediality.

## Introduction

Qu'est-ce qu'une voix ? C'est d'abord un son, un rythme, un timbre<sup>1</sup>, mais aussi une intonation, une intensité<sup>2</sup>, donnant corps à la parole, véhiculant le langage, mais c'est aussi le souffle<sup>3</sup>, l'expiration<sup>4</sup>, la cosmogonie<sup>5</sup> ou la transe. La voix, c'est la musique, le corps<sup>6</sup>, le geste, la *peau* qui à la fois rapproche et sépare le *moi* de l'Autre<sup>7</sup>. La voix, c'est la *puissance*, l'*éclat*, l'*épaisseur* et le *volume*<sup>8</sup>. La voix est aussi le rite, le culte, la prière. Cela semble plus complexe quand il s'agit de parler de la voix en littérature. « [...] Ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe : ça jouit. » (Barthes, 1973, 105). C'est la manière dont Roland Barthes décrit la présence *vocale* dans le texte, de ce qu'il appelle « écriture à haute voix », « écriture vocale ». Est-ce la voix du texte ? Voix dans le texte ? Représentation de la voix ? Voix de l'auteur, du narrateur ou des personnages ? D'où vient-elle ? Que dit-elle ? Comment parvient-elle au lecteur ? Et quel rôle joue-t-elle dans le texte ? Ces questions paraissent de prime importance pour qui souhaite cerner la prégnance vocale dans le roman de Joshua Cohen *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*<sup>9</sup>, où la présence de la voix est centrale. C'est d'abord la voix représentée, mise en scène, proférée littéralement sur scène, donc faisant partie de la trame, de la représentation, de la *fabula*, mais c'est aussi la spécificité de l'instance narrative qui relate les événements et qui parle au lecteur. Le livre de J. Cohen nous livre une mise en fiction singulière : un concert censé avoir lieu au Carnegie Hall à New York, lors duquel devait être joué le *Concerto pour violon* du compositeur fictif Schneidermann ; or ce concerto est soudainement interrompu, et c'est la voix du personnage Laster – musicien et violoniste, ami du compositeur – qui

---

<sup>1</sup> Voir Anne Karpf, *The Human Voice* (2006).

<sup>2</sup> Il y a une intensité de la voix de l'orateur (Valette, 2011, 47-54).

<sup>3</sup> Le souffle est souvent mis en relief pour ce qui est de la production de la voix. Jacques Derrida constate : « L'écriture naturelle est immédiatement unie à la voix et au souffle. Sa nature n'est pas grammatologique mais pneumologique » (Derrida, 1967, 29).

<sup>4</sup> Selon la définition physiologique de la voix : « [...] l'air chassé par les poumons au moment de l'expiration passe par la trachée, traverse le larynx, puis la cavité du pharynx et sort par la bouche, entre les dents et les lèvres, ou par le nez, si le voile du palais est abaissé » (Castarède, 2004, 22).

<sup>5</sup> Le lien entre les cosmogonies et l'expiration vocale est soulignée dans *La Voix et ses sortilèges* (Castarède, 2004, 29-48).

<sup>6</sup> C'est d'abord l'investissement du corps dans la production du son. Voir Bernard Sève, « Le corps du musicien » dans *L'Altération musicale* (Sève, 2002, 87-109).

<sup>7</sup> Jean-Paul Goux parle de cette enveloppe sonore en évoquant l'idée de « *peau* » qu'est la voix qui assure le continu de l'écriture : « La voix dans l'écriture est cette activité du corps dans le langage que constituent l'oralité et son rythme ; elle est marque de la subjectivité, et elle est une fonction continue dans le discontinu de la langue » (Goux, 1999, 147).

<sup>8</sup> Ce sont les qualités artistiques de la voix chantée, citées dans *Histoire de la musique* (Husson, 1960, 51-53).

<sup>9</sup> Joshua Cohen, *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*, New York: Fugue State Press, 2007. Toutes les références dans l'article renvoient à cette édition.

prend le relais, en se lançant dans un discours verbal et en remplaçant ainsi la musique par la parole. Ce compositeur est un excentrique disparu, un génie, un Juif d'origine hongroise, un survivant de la Shoah, mais aussi un raciste acharné, fervent misanthrope, présenté comme l'un des derniers grands compositeurs. C'est un artiste, plein de contradictions et d'excès, dont le portrait nous sera brossé par le narrateur du roman. Seulement, la voix narrative se fait excentrique elle-même, à l'image du compositeur et de l'œuvre *jouée* : s'éloignant progressivement de l'objectif qu'elle se donne, la voix du narrateur s'éparpille et se dissémine, se fait *hors-sujet* et *vole en éclats*<sup>10</sup>. Elle se recentre sur elle-même s'embarquant dans une quête et une tentative de reconstruction d'identité à travers les bribes de souvenirs que ressasse le *je* parlant. Cette voix s'abyme, s'écorche, s'effrite et finit par disparaître à son tour, comme le compositeur Schneidermann.

Le roman nous conduit ainsi à une double *supercherie* : d'une part, le rapprochement entre la musique et la littérature ne se fait que dans le rejet de la musique ; d'autre part, l'instance narrative s'éloigne petit à petit de la mission qu'elle s'était assignée – raconter Schneidermann – et se hasarde dans une quête d'identité frénétique et dans une vocalité autoréflexive. Autrement dit, ce n'est pas d'une *cadenza* de concerto qu'il s'agira, non seulement – naturellement – parce que le roman est un texte, mais aussi parce que le discursif supplée au sonore. En jouant de cette double ambiguïté – texte/musique et texte/voix – le roman soulève des problématiques d'inscription de la musique dans les textes littéraires et, plus particulièrement, celle de la présence de la voix dans le texte : de quelle manière y a-t-il là une forme d'*adultère*, de mésalliance ou même de *tromperie* intermédiaire ? Est-ce là un jeu entre sonorisation (parole proférée) et le silence du texte (parole écrite) ? Que se passe-t-il lorsque le texte appelle à sa sonorisation comme en poésie sonore ? Quels effets le texte produit-il quand il *inscénise*<sup>11</sup> la voix, c'est-à-dire qu'il la *porte* sur scène en tant que mise en scène et qu'il la met littéralement sur scène en tant que performance convoquant sa présence corporelle ? Autant de questions que le roman de J. Cohen ne cesse de charrier.

Afin de saisir les enjeux de la vocalité dans ce texte, nous nous pencherons d'abord sur le rôle de l'inscription de la musique dans ce roman pour ensuite examiner la façon dont le texte décrit et représente la musique. Dès lors, se fait jour un questionnement de l'intermédialité musico-littéraire et de la représentation de la musique en littérature. Or tout comme le compositeur Schneidermann qui n'est pas fidèle à son art (« [...] he was unfaithful to art [...] » [Cohen, 2007, 242]), le texte de J. Cohen rompt le contrat de lecture initial en écartant la musique. C'est ce que nous verrons dans la troisième partie qui abordera la cadre narratif et énonciatif du roman pour mieux cerner la nature de la performance vocale telle qu'elle y est figurée. Enfin, nous nous concentrerons sur les travestissements

---

<sup>10</sup> Cette expression est riche en implications pour ce roman. L'« éclat » convoque à la fois le *brio* (éclat d'esprit, faire quelque chose avec éclat), le *bruit* (éclat de la foudre, rire aux éclats), mais aussi l'explosion (voler en éclat). Nous trouverons ces trois significations réunies au sein de ce roman. *Éclats de voix* est aussi le titre de l'anthropologie des voix de David Le Breton (2011).

<sup>11</sup> Nous proposons ce terme pour désigner une représentation s'alignant sur une autre représentation : la mise en scène de la mise en scène est, en l'occurrence, la représentation de la performance vocale, mais c'est aussi, ici, le postulat de la performance de cette performance du texte par le lecteur.

et les vicissitudes du *je* parlant, de cette voix narrative qui voue sa propre vocalité à la ruine en la propulsant dans un solipsisme absolu, signant son propre anéantissement.

### **Roman *vocal* ou *musicalisé* ?**

Le roman de J. Cohen convoque divers paramètres et concepts liés à l'univers de la musique. Ceux-ci appartiennent aussi bien au monde de la musique classique et traditionnelle qu'à celui de la musique populaire et contemporaine. Il ne fait aucun doute que ce texte *va voir ailleurs*, qu'il emprunte de manière interartistique et qu'il se construit dans l'interdisciplinarité, ou plus exactement dans l'*intermédialité*<sup>12</sup>, telle qu'elle se définit par la confluence de plusieurs médias au sein d'une œuvre. Face à cette dimension musicale, on peut soulever la question du rôle précis que joue la musique dans le texte. On a affaire à des personnages-musiciens et à des thématiques musicales. Aussi, l'écriture configure une forme de musicalité de la langue et produit des effets musicaux de structure que l'on peut nommer *musicalisation de la fiction* suivant le langage de W. Wolf<sup>13</sup>. Mais jusqu'à quel degré peut-on parler là d'une écriture musicale ou d'un roman musicalisé ?

Dès la couverture, le roman de J. Cohen nous invite à une lecture quelque peu *bigarrée*, littéraire et musicale à la fois. La page de couverture jaune ressemble à une couverture de partition, s'inspirant de la typographie de la maison d'édition musicale G. Schirmer<sup>14</sup>. Elle se présente comme la partition de la « Cadence » du *Concerto pour violon* du compositeur Schneidermann. Comme chez l'éditeur Schirmer, en haut de la couverture, à gauche, on peut lire le nom de l'auteur de l'œuvre musicale éditée (Schneidermann). Au centre et en haut de la couverture, on trouve évoqués le genre musical et le mouvement de l'œuvre (*Violin Concerto – Cadenza*). Dans la partie haute de cette page, on trouve encadré le nom de l'éditeur, « Fugue State Press », qui se substitue au nom de l'éditeur Schirmer, mais qui garde cependant un lien avec celui-ci : si Fugue State Press est l'éditeur du roman<sup>15</sup>, « Classical Series » ne renvoie guère à cet éditeur, mais bien à Schirmer qui publie des partitions sous la catégorie de « Schirmer's Library of Musical Classics ». Sur cette page, on voit également le lieu et la date de l'édition, correspondant à la publication du roman (New York, 2007). De manière intéressante y figurent aussi deux autres noms : celui de l'auteur du roman, Joshua Cohen, et celui du narrateur du texte, Laster. Le nom de ce dernier figure à l'emplacement habituel du nom de l'éditeur de la partition

---

<sup>12</sup> Nous suivons la définition d'*intermédialité* proposée par Werner Wolf : « 'Intermediality' can therefore be defined as a particular relation [...] between conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact » (Wolf, 1999, 37).

<sup>13</sup> Nous suivons la définition qu'en donne Werner Wolf : « [...] 'musicalization of literature' points towards a presence of music in the signification of a text which seems to stem from some kind of transformation of music into literature. The verbal text appears to be or to become, to a certain extent, similar to music or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music 'through' the text » (Wolf, 1999, 51).

<sup>14</sup> Maison d'édition américaine spécialisée dans les partitions de musique classique. Elle fut fondée en 1848 et elle appartient aujourd'hui à Music Sales Group, comprenant plusieurs éditeurs de partitions. Voir le site officiel de l'éditeur : <http://www.schirmer.com/>

<sup>15</sup> Éditeur new-yorkais de fiction expérimentale contemporaine. Voir le site officiel de l'éditeur : <http://www.fuguestatepress.com/>

chez Schirmer. Dès la page de couverture, s'instaure ainsi un jeu entre le littéraire et le musical, entre l'édition musicale et l'édition littéraire, entre les *acteurs* de l'œuvre musicale (compositeur – éditeur – interprète) et ceux impliqués dans l'œuvre romanesque (auteur – narrateur – éditeur). Une rivalité ludique se fait jour dans cette présentation paratextuelle intermédiaire que symbolise peut-être le mieux l'*infidélité* générique : là où chez Schirmer on trouve l'instrumentation (en haut à droite), on trouvera ici le genre du texte (« Novel ») dont on est sur le point d'entamer la lecture. Ce jeu de métissage générique nous place d'entrée de jeu dans un contrat de lecture fait d'illusions et de mirages d'intermédiarité<sup>16</sup>, contrat de lecture construisant la curiosité de ce *roman-concerto*.

Outre la couverture du livre, le paratexte prolonge l'aspect musical de ce roman. Viennent d'abord deux épigraphes qui sont des aphorismes de Karl Kraus convoquant le caractère musical du livre : l'un sur le style, comme une forme de musicalité, appelant – ironiquement – à l'écoute du verbe (« [...] later generations should hold it to their ears like a shell in which there is a music of an ocean of mud [...] » (Cohen, 2007, 7) ; l'autre convoquant l'univers de la musique aussi (« [...] only those with no firm ground under their feet can *live for music* [...] » (Cohen, 2007, 7). Suit un aphorisme d'Oscar Levant sur l'idée d'épigramme – « An epigram is only a wisecrack that's played at Carnegie Hall » (Cohen, 2007, 7) – dont on peut retenir à la fois la dimension humoristique et l'ancrage spatial où sont censés se dérouler les événements du roman, à savoir la célèbre salle de concert Carnegie Hall de New York.

Avant le texte propre, figure, un peu à la manière d'une épigraphe explicative, la définition du mot *cadenza*. Cette épigraphe renforce l'ancrage du texte dans une musicalité, tout en assurant une fonction de référence *encyclopédique* pour le lecteur, qui, grâce à ce rappel de l'idée de la cadence en musique, pourra procéder à une métaphorisation du lien texte/musique. Poser une définition en épigraphe, c'est ainsi *pré-poser* la relation intermédiaire laquelle pourra devenir métaphorique, au sens d'aspiration vers la *condition* de la musique ou de substitution du textuel par le musical. Autrement dit, la définition paratextuelle de la cadence permettra ensuite au texte de déployer un faisceau de sens et de liens musico-littéraires plus ou moins *iconiques*. La relation texte/musique est donc préconstruite ici, et ce de manière polysémique : *cadenza/cadence* pouvant signifier *a.* modulation vocale phrasique et force d'accentuation syllabique en poésie *b.* forme rythmique, succession régulière d'entités, la cadence du pas, sa vitesse *c.* déroulement, enchaînement et résolution harmonique en musique classique (cadence parfaite, plagale, rompue, etc.<sup>17</sup>) *d.* partie instrumentale de soliste dans le *finale* d'un concerto ou d'une sonate<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Contrat de lecture basé sur une forme de *fraude sémiotique* ou *intersémiotique* que j'ai analysée ailleurs (Stawiarski, 2010, 99-105). Il me semble important de reconnaître le caractère ludique du rapprochement musico-littéraire, d'explorer le jeu antithétique rapprochement/mise à l'écart, et de prendre en compte l'activité lectoriale, le contrat de lecture, l'horizon d'attente. Voir Frédérique Arroyas qui se penche justement sur la lecture musico-littéraire (Arroyas, 2001, 71-91).

<sup>17</sup> Voir les accords et les cadences dans le *Guide Illustré de la Musique, I* (Michels, 1988, 96-97). Voir aussi la « marche d'harmonie » dans la *Théorie de la Musique* (Danhauser, 1996, 132-140).

<sup>18</sup> La cadence de concerto d'un Mozart n'a pas grand-chose à voir avec la cadence dans son sens strictement harmonique. Cependant, il y a, historiquement, une parenté entre la cadence de concerto et la cadence comme fin de composition, dans la

C'est cette dernière définition – celle qui correspond à une partie virtuose dans une composition musicale – qui est retenue pour le roman : « CADENZA, Italian, from the Old Italian cadence [...] a musical term [...] a solo passage intended to feature a performer's virtuosity. A parenthetical pyrotechnic flourish, a tangent without meter, a brilliantissimo *flight of fancy* » (Cohen, 2007, 13). La cadence véhicule alors l'expression de la virtuosité du musicien dans une partie solo privilégiant la fantaisie, voire une forme de dérèglement musical où le son ne repose plus sur une mesure ou sur une métrique, si bien qu'il devient quasi-incontrôlable, comme improvisé, presque fantasque. C'est donc la section d'une composition musicale qui convoque une certaine liberté et qui permet l'improvisation : « [...] an extended solo passage in an *improvisatory style* [...] » (Cohen, 2007, 13). Il est vrai que la cadence de concertos était autrefois improvisée donnant toute la place au soliste. Ce moment sans préparation – donc extemporané – traduit l'expression de soi dans la spontanéité du moment, *ex tempore*. Or l'*ex tempore* ici est aussi une mise hors temps, à la fois en dehors de l'œuvre propre, comme une mise à distance, et en dehors de la temporalité propre de l'œuvre, de son mouvement dynamique et rythmique (« without meter » [Cohen, 2007, 13]).

En réalité, au fil du temps, la *cadenza* est devenue, en musique classique, de plus en plus transcrite, maîtrisée, finissant par constituer simplement une partie relativement brève d'un concerto où le soliste cesse le dialogue avec l'orchestre et où le style semble plus virtuose, car libéré des contraintes formelles, imitant l'improvisation comme en témoigne cette définition de A. Danhauser :

Cadence : Dans un concerto, intermède durant lequel l'orchestre s'interrompt pour permettre au soliste une improvisation virtuose. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les compositeurs commencèrent à écrire les cadences qui perdirent leur caractère d'improvisation mais conservèrent leur virtuosité. (Danhauser, 1996, 188)

De la même manière, le roman de J. Cohen souligne l'abandon de l'improvisation au profit d'un style improvisé ou d'un effet d'improvisation :

Now understood as a section of a concerto, conventionally situated toward the end of a 1st movement, a section reserved for the soloist and the soloist only, the orchestra having stopped, leaving the soloist unaccompanied to display his instrumental proficiency.

Then the CADENZA ends, the soloist often signalling his finish with a long trill, and the orchestra reenters to finish the movement [...].

The CADENZA was improvised [...] up until the advent of Romanticism (and so the advent of the famous virtuoso personality), during and after which composers wrote them out, in an

---

mesure où la *cadenza* était aussi une forme d'ornementation conclusive à l'époque baroque. Voir *A History of Western Music* (Grout, 1988, 465-467).

improvisatory style, a style that derived many of its parameters from instrumental technique.  
(Cohen, 2007, 13)

Le développement de la cadence comme le *locus* de la virtuosité va de pair avec l'évolution de l'idée de virtuosité au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette virtuosité se trouve mise en exergue par une écriture musicale extrêmement dense et très élaborée, employant des techniques qui amplifient la sonorité, ainsi que les accords, les trémolos, les arpèges, les trilles, etc. C'est donc une section *à part* – « A parenthetical pyrotechnic flourish [...] » (Cohen, 2007, 13) – à la fois comme surgissement ou éclat de la voix du virtuose et une *parenthèse* de l'œuvre, une cessation ou relais entre ce qui relève du compositeur et ce qui appartient à l'interprète-concertiste<sup>19</sup>.

Par ailleurs, c'est le signe musical qui continue à marquer le texte de son sceau à la fois dans le paratexte et dans le texte propre. D'un côté, le lecteur se voit proposer, çà et là, un code musical : des termes musicaux sont employés ou des indications dynamiques sont introduites dans le texte, comme « But *ppp* » (Cohen, 2007, 202) ou « [...] no! you, shhhhhhhhhhhhh! *ppppppppppppppp*, hear the dynamic markings! » (Cohen, 2007, 215). Cette ingérence de l'*idiome* musical dans le littéraire n'est pas dépourvue de traits humoristiques du fait de la confrontation même du signe musical et du signe linguistique. Le signe musical accroche par son altérité sémiotique :

*p* ≪ *f*

(Cohen, 2007, 219)

Ne cessant pas de signifier, il signifie doublement : il véhicule la présence intermédiaire, musicale, par son altérité sémiotique ; il signifie – comme en musique – le *crescendo* de la voix<sup>20</sup>. Un autre outil de notation musicale employé dans l'incipit est la liaison d'expression qui relie les notes au sein d'une phrase musicale. Là aussi, le code signifie *doublement* renvoyant d'abord à la musique elle-même, puis au sens de la liaison d'expression qui s'allie ici, métaphoriquement, au phrasé du discours :

Good evening ladies and gentlemen

(Cohen, 2007, 219)

<sup>19</sup> Lieu de réécriture aussi, car des compositeurs et des interprètes se sont employés à proposer leurs propres cadences à certaines œuvres : Beethoven écrit des cadences à des concertos de Mozart, par exemple, alors que Charles-Valentin Alkan écrit une cadence pour le *Concerto pour piano n°3, op.37*, de Beethoven.

<sup>20</sup> Ce *crescendo* est crucial – nous le verrons – en ce qu'il connote l'exercice d'autorité et l'autoritarisme. D. Le Breton écrit : « Celui qui cherche à persuader insiste en haussant la voix et en laissant peu de place à la parole de son interlocuteur » (Le Breton, 2011, 38).

Ce signe musical attire le regard et provoque. Comme dans la *Symphonie n°9 en ré majeur* de Gustav Mahler, le texte recourt à l'indication *sehr trotzig*, traduisant une dynamique *très décidée*, s'apparentant à une attitude défiante, provocante, justement. La notation musicale constitue un trait saillant en tant qu'elle est *appel*<sup>21</sup> du texte à la vocalisation. Elle revêt un sens supplémentaire par rapport à sa signification d'origine. En plus de son sens propre ici, le signe musical vient suggérer une forme d'exécution du texte à la fois en tant que représentation d'une exécution, à savoir la représentation du discours proféré oralement (que nous examinerons par la suite), et une exécution potentielle et virtuelle du texte par le lecteur.

Voilà donc une autre métaphore musicale, celle de la performance orale, conduisant à une autre *tromperie* textuelle. Le texte que lit le lecteur serait à exécuter, à lire à haute voix : *une mise en scène* mise en scène à *mettre en scène* (*inscénisation*). Ce qui renforce ce jeu avec la performance<sup>22</sup>, c'est l'emploi textuel de la *réclame*<sup>23</sup>, à savoir l'anticipation, en bas à droite de la page, du premier mot de la page qui suit, pour faciliter la lecture, comme s'il s'agissait d'une partition à jouer nécessitant à la fois une continuité mémorielle entre les pages et une facilité de maniement :

*Schneidermann's* most evident typographic feature, the use of the so-called catchword, in which the first word of a following page is caught below the margin of the page previous, intends to replicate in prose the practice of indicating musical cues on individual instrumental parts; these cues are indicated so that a musician, whose hands might soon be occupied playing, does not have to waste time [...] on turning pages. While the catchword's original purpose, which was to aid a binder or compositor in a book's correct pagination, has been technologically mooted, this feature might still be useful – as an aid to those who would read aloud, with or without an audience. (Cohen, 2007, 383)

L'*exécution* du texte peut donc s'effectuer comme une performance, ce qui veut dire que le texte implique à la fois une *oralité* (qui est du côté de la profération vocale) et une *auralité* (écoute)<sup>24</sup>. Ces deux aspects sont au cœur de la représentation de la performance dans le roman. La problématique de

---

<sup>21</sup> En latin *provocare* signifie justement « appeler/appeler à ».

<sup>22</sup> C'est un texte envisagé comme performance – *texte-performance* – doublé ici de la représentation de la performance, doublure que nous appelons *inscénisation*. Jerzy Kutnik envisage l'aspect performatif dans *The Novel as Performance*, rappelant la visée antiréaliste et anti-mimétique de cette notion (Kutnik, 1986, xiii).

<sup>23</sup> Le mot *réclame* est lié à l'imprimerie (« Mot que l'on mettait au-dessous de la dernière ligne d'une page pour indiquer qu'il était le premier de la page suivante » *TLF*, « réclame (2.I.A.1) »), mais également – ce qui recèle une pertinence pour le texte ici – à la psalmodie (« Partie du répons que l'on reprend après un verset » *TLF*, « réclame (2.B.1) ») et au théâtre (« Dernier(s) mot(s) d'un couplet, d'une tirade indiquant au partenaire que c'est à lui de donner la réplique » *TLF*, « réclame (2.B.2) »).

<sup>24</sup> D. Le Breton souligne cet aspect : « La voix est entre les personnes qui se parlent. [...] Elle accomplit le passage entre intériorité et extériorité [...] » (Le Breton, 2011, 34-35). La participation conjointe de l'*oral* (du lat. *oris*, bouche) et de l'*aural* (du lat. *auris*, oreille) dans la notion de *vocalité* nous semble importante, d'autant que l'*aural* sera progressivement éliminé au profit de l'*oral* pur dans le roman de J. Cohen.

la vocalité y oscille effectivement entre la voix, la musique et la parole, entre la performance et l'écoute, entre soi et autrui.

Bien que le sens central du terme *cadenza* dans le roman soit celui que l'on associe à la cadence instrumentale, en tant que partie finale de concerto, celle-ci s'allie justement à la voix : d'une part, par le *phrasé*<sup>25</sup>, la manière de moduler la phrase et de répartir les accents (comme dans la première définition que nous en avons donné) ; d'autre part, parce qu'anciennement la cadence était aussi conçue comme un moyen de terminer une *aria* de façon mélismatique<sup>26</sup> (« [...] a vocal embellishment [...] melismas » [Cohen, 2007, 13]), c'est-à-dire en modulant la mélodie, en la parant d'ornements.

L'idée de cadence dans le roman est alors une *image* et une *imposture*, dans la mesure où il n'y aura pas de musique à proprement parler. Bien au contraire, c'est la parole qui vient suppléer au son musical et qui se mue, métaphoriquement, en une *cadence*, et se rapproche par là même de l'origine vocale du terme, en problématisant la notion de performance soliste comme une forme de *vocalité*. Cette vocalité, c'est l'expression par la voix de la voix, toujours aux confluences de l'oral et de l'aural.

Une boucle symbolique est ainsi tracée. Mais également une forme de *tromperie* textuelle : car la métaphore intermédiaire de départ n'est pas respectée. À l'initiale, le texte se posait comme musicalisé (*texte-partition*), si bien que l'horizon d'attente du lecteur était conditionné par l'idée du concerto que le texte allait *configurer*. Or, aucun concerto n'a lieu. Le texte revient vers la vocalité du discours parlé, mais ce faisant, il nous conduit vers une autre métaphore, celle du *discours-concerto*. On passe donc, en quelques pages, et ce pratiquement dès le paratexte, d'un *texte-partition* (musique ou texte musicalisé) à un *texte-voix* (un *discours-concerto*), conçu pour être exécuté par la voix. L'intermédialité elle-même est *sous rature*<sup>27</sup>.

### **Musique parlée, musique décrite**

Ainsi se fait jour la spécificité de la situation narrative intermédiaire qui feint un dispositif musical, tout en nous invitant à l'univers du texte. Le texte n'est pas proféré, mais il est là, entre nos mains, lu silencieusement<sup>28</sup>. Il y a *tromperie intermédiaire* : le texte débute par un seul mot, ainsi qu'un titre,

---

<sup>25</sup> Pour la notion de *phrasé* et les relations texte/musique vocale, voir Wyss (1999) : « [...] le phrasé mime l'usage de la langue dans une musique sans texte, il ajoute à la musique accompagné de texte le geste de parler [...] c'est vraiment la figure de la parole dans la musique » (Wyss, 1999, 1).

<sup>26</sup> Le style mélismatique crée par l'ornementation – les broderies, les fioritures – un effet d'improvisation vocale et interroge de manière intéressante le rapport texte-musique. Boyden définit le chant mélismatique ainsi : « If a syllable is set to a single note of music, the setting is called *syllabic*, but if there is more than one note to a syllable, the music is said to be *melismatic* » (Boyden, 1959, 122).

<sup>27</sup> Au sens d'exclusion mutuelle d'univers distincts (McHale, 1987, 99-101).

<sup>28</sup> Rien de moins sûr, pourtant. Certes, nous avons pris l'habitude de lire à voix basse, en écartant le texte de toute vocalité. La lecture à haute voix appartient à des situations codées : l'école, le spectacle, le cadre de la réunion ou tout autre dispositif professionnel. La lecture de la fiction, elle, se cantonne au silence. Cependant, je fais partie de ces lecteurs bruyants qui ne peuvent lire qu'à haute voix. C'est sans doute l'apprentissage de langues étrangères qui m'a conduit à toujours lire à voix haute, comme dans un souci de concentration. J'ai rapidement généralisé cette habitude à ma langue maternelle. Néanmoins, je pars du principe que mon cas ne fait pas partie de la majorité et considère que c'est toujours la lecture silencieuse qui prévaut. Cela dit, je m'interroge sur la possibilité et le sens de lire ce texte de J. Cohen sans le verbaliser. Il est d'autant plus

« ~ Music ~ » (Cohen, 2007, 15). La page est vide, excepté ce mot esseulé, entouré d'un tilde « ~ ». Le texte annonce donc la présence musicale, tout en la niant – paradoxalement – par le *silence* de la page blanche. Il connote la mise en branle de la performance, tout en évidant celle-ci de sa substance, introduisant le néant. Ce signe « ~ », c'est l'espace de l'approximation, comme s'il ne s'agissait que d'un *à-peu-près* sonore. Également employé en logique comme la négation [ $\sim p$  (non p)], ce signe pose ici la notion de musique tout en la niant. En effet, à la page suivante, on lit « Good evening! » qui déjoue la performance musicale et lui substitue la parole : non pas un commencement d'une performance instrumentale, mais celui d'un surgissement verbal. Là encore, par un mimétisme graphique, la page blanche semble marquer le silence<sup>29</sup>.

On peut ainsi supposer une dynamique *agonale* entre la parole, la voix et la musique, une certaine rivalité. Mais, il semble qu'importe surtout l'interrogation de la représentation : représentation de la musique et représentation du discours *sur* la musique. *Faire des claquettes à propos de l'architecture* (« [...] tap-dancing about architecture [...] » [Cohen, 2007, 54]), lit-on dans le roman : voilà une forme de *supercherie* intermédiaire qui ne fait que souligner le sentiment de bizarrerie que le rapprochement texte/musique peut inspirer, qu'il soit présence thématique de la musique dans le texte ou présence formelle.

Du point de vue thématique, le roman de J. Cohen est un *discours sur la musique*, livrant au lecteur des idées et des opinions sur la musique et sur la création musicale contemporaine. Ce sont surtout des réflexions menées par le personnage-compositeur, Schneidermann. La haute-technologie musicale, l'accessibilité de celle-ci et les conditions modernes d'écoute se trouvent ridiculisées dans leur omniprésence presque gênante : « [...] world of stereo, stereo sound that everyone has installed in their toilets nowadays, leaving monoaural behind, flushed [...] » (Cohen, 2007, 40). La notion de reproductibilité technique à l'âge moderne et celle de correction parfaite qu'elle impose se trouvent critiquées aussi : « [...] all on the gray bubble of computer and instrumental skill it's decidedly not required (*we'll patch that up in post-production*) [...] » (Cohen, 2007, 40-41). Tout comme l'informatisation du son et sa fixation par les moyens numériques : « [...] that passion-under-control is the only thing that can get us out of this computer sound [...] this *digitalizedsoundworld* or whatever Germanisch monster that it haunts our music today [...] » (Cohen, 2007, 194). On raille la voix artificielle : « improved vox humana » (Cohen, 2007, 160). On moque la vitesse : « [...] my most virtuosic speed, [...] all our speed is too slow now. But how fast [...] can the ear really hear? » (Cohen, 2007, 170). On persifle l'emprunt musical outrancier : « [...] and then they go and use popmusic in serious music and serious music in popmusic, grafting strains to the point at which modifiers they mean nothing anymore [...] » (Cohen, 2007, 41). On réproue la compétition entre

---

difficile de lire son roman imposant *Witz* (Cohen, 2010) sans lui prêter sa voix. Il existe sans aucun doute une forme d'illisibilité de certains textes où seule la vocalisation permet de les faire rebasculer du côté du lisible.

<sup>29</sup> Dans *Postmodernist Fiction*, Brian McHale souligne les jeux avec la page et l'espacement des mots. Selon lui, l'espace blanc instaure une « hésitation ontologique » (*ontological hesitation*) entre le monde la fiction et la matérialité du livre (McHale, 1987, 184). S'il y a hésitation ontologique ici, c'est celle de l'intermédialité multiple : celle entre le *texte-fiction*, le livre, la voix et la musique.

musiciens et la *production massive* de virtuoses sans âme, quasi-psychotiques : « [...] all those scale exercises and drills for finger independence, hour after hour working a single passage, a single measure over and over [...] they'd practice and long into fits of mild psychosis [...] » (Cohen, 2007, 103). Cet art assujéti à la loi des marchés (« [...] their mania for this artistic mass-production [...] » [Cohen, 2007, 104]) jure par sa fausseté artistique et son imposture, et nous est imposé partout, telle la musique omniprésente dénoncée par Schneidermann :

[...] music in the workplace to increase efficiency, false,  
shopping music, surely false,  
records, false, recording, false,  
Public performance, false,  
and, in the end, music itself, false, and so what's left? (Cohen, 2007, 141)

Cette *Muzak*<sup>30</sup> – conçue comme l'aseptisation du sonore – est cette musique neutre, dépourvue d'âme, dépossédée de toute *aura* en raison de sa reproductibilité potentiellement infinie, dénuée, aussi, de toute *auralité*. Musique que l'on subit, que l'on n'écoute pas, qui est condamnée à l'indifférence générale.

La figure de l'auditeur contemporain se cristallise peut-être dans la dynamique de la déviation fonctionnelle, du détour, du mésusage, comme dans cet emploi inconsideré de la partition comme papier d'emballage :

[...] the life and conscience of the public bound now in wires, wireless wires and wrapped in repurposed manuscript like the domestic practice of Maria Anna Keller, Frau Haydn using her husband's compositions as butcherpaper – she's the model, the patron saint of all you patrons. (Cohen, 2007, 22)

La musique est mise à distance, en quelque sorte maltraitée, le public lui-même et ses pratiques d'écoute sont vilipendés. C'est sans doute dans la notion de bruit que l'on trouve l'une des critiques le plus acerbes de la musique contemporaine : « [...] it's that noise what they do best and get paid for, what we pay them for, that noise is their calling [...] » (Cohen, 2007, 155).

La thématique musicale dans ce roman est donc une forme de critique généralisée – un regard satirique porté sur la production contemporaine, un *pamphlet* anti-musical. On comprend rapidement qu'il en va donc de la survie de la musique ou de sa fin presque inéluctable. Déjà répudiée par la substitution du concerto par le discours, la musique subit dans le roman maints anéantissements

---

<sup>30</sup> C'est cette *musique-bruit de fond* qui est devenue omniprésente aujourd'hui, musique qui permet de vendre (musique des supermarchés et de l'attente au téléphone) ou d'assurer une présence artificielle (musique d'ambiance). Musique haïssable, comme l'écrit Pascal Quignard, car « il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières » (Quignard, 1996, 106-136).

symboliques. La fin de la musique nous est suggérée par l'épisode du piano fracassé dans l'enfance de Schneidermann, lorsque l'instrument tombe par la fenêtre et éclate en morceaux (« shattered out » [Cohen, 2007, 149]). Le piano tue alors le frère jumeau de Schneidermann, symboliquement démembré par la musique. En outre, Schneidermann fait le rêve d'un piano muni d'une seule touche, évoquant ainsi la musique faite d'un seul et unique son : « [...] a dream of one piano key [...] » (Cohen, 2007, 162). Là aussi, la musique apparaît *démembrée, désincarnée* : « [...] this one disembodied ivory tower of a key [...] » (Cohen, 2007, 162). Le compositeur finit même par arracher les cordes de son piano :

[...] ripped all the strings right out of his upright piano, less a pianoforte than a piano, less a piano than a pianino and less a pianino than a pianette, whatever Schneidermann he ripped all the strings out of it so that he could still play it but now only silently, in silence, fingering the keys and just hearing the result, the work-product, the music in his own head like when Schneidermann he kept dexterous, limber and in-practice in Auschwitz running scales on his barracks' bunkmate's forearm. (Cohen, 2007, 297)

Le sonore cède la place au silence. La musique est ainsi dépossédée de sa substance. Tout porte à croire que l'ultime destin de la musique est ce néant. L'exécution symbolique que s'inflige le compositeur est celle de la mise à mort de la musique et par la musique : « [...] his own forehead that he'd hold against the keys and then slam the keys' lid against, down, smack! On his neck like a guillotine » (Cohen, 2007, 148). Se faire *guillotiner* par le piano – tel est peut-être le corollaire de la condition de la musique contemporaine qui en dit long sur la notion de cadence dans ce concerto : sa valeur métaphorique peut s'envisager comme *chute*<sup>31</sup> de la musique, sa *décadence*<sup>32</sup>. Si bien que l'on tombe dans l'indifférence anecdotique, comme quand Schneidermann s'essuie avec un bout du manuscrit de son *Concerto* : « [...] wiped himself with a musical manuscript [...] the first draft finale of this [...] » (Cohen, 2007, 240).

De son côté, le narrateur accuse les musiciens de l'orchestre qui étaient censés jouer le *Concerto* de Schneidermann de ne rien comprendre à la musique : « [...] you don't even know what music is anymore, no one does and what to expect [...] from among you, how many actually understand what you're playing, really, truly, I ask rhetorically? Because everything the soloist does is rhetoric » (Cohen, 2007, 23-25). Plutôt que d'un simple panégyrique, le discours du narrateur tient des genres qui célèbrent la fin ou qui commémorent l'absent : c'est un *tombeau* pour un compositeur, mais aussi, de manière plus abstraite et plus générale, un *thrène* pour la musique<sup>33</sup>. Le roman lui-même est un tombeau pour Schneidermann, tombeau pour la musique, musique d'un compositeur dont la vie elle-

---

<sup>31</sup> Du lat. *cadere*, choir.

<sup>32</sup> Du lat. *decadere*, déchoir, se détériorer.

<sup>33</sup> L'idée de lamentation – le thrène est un chant funèbre – devient l'image d'une déploration *sonore*.

même fut musique : « Schneidermann's life it constantly aspired to the condition of music, in that it was unfixed, free, irrelative amongst the mechanics [...] » (Cohen, 2007, 170).

Et cette commémoration, cette lamentation quasi-apocalyptique, prétend se faire par le biais d'une forme de *musicalisation* et de *théâtralisation* du discours, comme pour donner la parole en spectacle (« showmanship » [Cohen, 2007, 13]) et concurrencer la musique. Il y a là un aspect ludique et jouissif qui caractérise cette prétention : « [...] the true mind at true play (*ludus*, Schneidermann he always said [...]) » (Cohen, 2007, 193). Tant et si bien que ce sont les notions de *théâtralité* et d'*inscénisation* qui viennent réconcilier l'*oralité* et l'*auralité* :

God! That's the touch that we're talking about, the touch that it interprets the music as well and as much as it interprets its listeners, it's you:

this touch Schneidermann he had,

not least in his *Violin Concerto* I've been interpreting for you without interpreting, more like invoking, and in so doing invoking his life, his legacy, his secret, his meaning, invoking a ghost in the wings,

in the dark wings of a hall hosting not a musical performance but a play on the stage of another play [...] (Cohen, 2007, 194)

La musique est ainsi invoquée, évoquée, *inscénisée*, au sens de mise en scène de présence scénique. Elle est évoquée par la parole est en acquiert une présence presque fantomatique, comme chimérique, perdant sa *chair* propre dans les gradations de *mises en abyme* de la représentation elle-même.

Le texte de J. Cohen est une forme d'*ekphrasis*<sup>34</sup> musicale, dans la mesure où c'est l'œuvre absente de Schneidermann que le discours est censé décrire et éclairer. Ayant *hérité* du concerto de Schneidermann (« [...] gifting me a composition, for me as it was written for me or was finally finished or unfinished for me as it was and as it is, dedicated too: indeed it was the manuscript of his *Concerto* [...] » [Cohen, 2007, 42]), le narrateur décide de rendre compte de cette œuvre : « [...] I'd first have to explain his work to you, to explain this piece to you, this piece we've paused in, in my wild caesura of his *Concerto* [...] » (Cohen, 2007, 27). L'*ekphrasis* musicale prend sa source – autant pour le *Concerto* que pour les autres œuvres décrites dans le roman, comme la musique de la *Liste de Schindler* – dans le sentiment de devoir éprouvé par le narrateur : « [...] it's my lot now, it's now my responsibility, to explicate, to parse, interpret, though don't expect anything Schenkerian [...] no, I won't play it, I'll just talk it, analyse it, subject it to fair and balanced critique [...] » (Cohen, 2007, 75). L'*ekphrasis* musicale est donc une mise en voix explicative de l'œuvre musicale. C'est bien l'*ekphrasis* qui joue le rôle commémoratif et *inscénisant*. Or, cette description sera atomisée, disséminée dans toute l'œuvre. La création de l'œuvre de Schneidermann s'étend sur des années

---

<sup>34</sup> Au sens de description d'œuvre d'art. Bien que le terme *melophrasis* ait été proposé (Edgecombe, 1993), nous préférons employer le terme *ekphrasis* afin de garder la connotation picturale dont une telle description ne peut se départir.

entières et survient de manière discontinue. La discontinuité de la création artistique et la discontinuité de la performance discursive se font alors écho :

[...] it was written through the years 1939 to 1989, throughout the years 1939-1989, that indeed it took 50 years of effort however distracted, effort however intermittent, interrupted by war, detainment, imprisonment, attempted genocide, immigration or was it exile? [...] it took him no longer than six total – if dispersed, however shattered – months in all those 50 years [...] » (Cohen, 2007, 55-56).

Cette mise en voix de l'œuvre absente sous forme d'un discours sur l'œuvre est censée constituer une œuvre discursive à part, celle prononcée par le narrateur. La boucle est bouclée. Le propre – mais aussi le paradoxe – de l'*ekphrasis* consiste en ce que la description vise à rendre une forme de *musicalité* et à *se faire musique* dans et par le verbe – c'est ce que convoque le paratexte – mais elle ne peut être musique. La musique reste silence :

[...] and if you want to know how the next movement begins, how the 2nd movement and the last movement of Schneidermann's last masterpiece if only, his 1st and only *Violin Concerto* that won't ever begin again, how it begins, the I'll tell you: it's with three notes,  
*dumb dumb dumb* if you'll excuse my humming lip-numb,  
*numb numb numb* I sing it to the stone eye of my Grand teevee at night, these three pitches sung high and sweet into the whirring hum of the mute [...] this major non-tonal – not to misuse the term *atonal* – work, the notes being G,  
E a sixth up and a  
C to resolve it all in the middle: an arpeggiated C major chord in second inversion if you want  
[...] –indeed, it is the NBC theme! (Cohen, 2007, 42)

Le descriptif n'apporte rien de musical au texte, et c'est le texte qui, au contraire, mine, clandestinement, le musical : *dumb* ne fait que suggérer le mutisme tandis que *numb* évoque l'ankylose, la paralysie. Autrement dit, lorsque le texte imite les fameux coups de destin de la *Symphonie n°5 en ut mineur, op.67*, de Beethoven (« dumb, dumb, dumb DUMB it goes, numb, numb, numb, NUMB » [Cohen, 2007, 104]), le mimétisme signe la déconvenue de la parole en tant qu'elle sonne à la fois creux, risible et incapable d'évoquer.

Le paradoxe de l'*ekphrasis* musicale est aussi le paradoxe de tout discours sur la musique qui passe forcément par un détour, par une déviation, par une *fraude sémiotique* :

Because you can't say anything about music, about music as music, music qua music, the old tap-dancing about architecture routine you can't talk about music, about music gratia music

let's say, no, instead and of infinitely greater worth you can only talk about the personalities involved, yes, about those who have been touched by music, those subservient to it, the people in and of music [...] Because when you begin – and we all have – just begin to talk about music you are in point of fact immediately talking about musicians [...] (Cohen, 2007, 54)

L'*ekphrasis* passe donc par des subterfuges, telles que l'exégèse, l'analyse technique, ou encore le biographisme : la représentation d'une œuvre musicale semble condamnée à l'éternel descriptif des contiguïtés (métonymie) et des circonlocutions (périphrase). Représenter la musique, c'est, semble-t-il, devoir rester *décentré*.

Cette déviation d'intentionnalité – intention/prétention de faire du texte une œuvre musicale (« [...] such an unconscious let's say modulation or transposition of intent [...] » [Cohen, 2007, 54]) – n'est jamais très loin de la déviation initiale du roman, celle du *parlé* qui se substitue au *musical* : « [...] like remembering Schneidermann when I should be playing him [...] » (Cohen, 2007, 55). La question de la représentation musicale en littérature devient donc une forme d'autoréflexivité<sup>35</sup> à la fois pour le narrateur, qui interroge son pouvoir/devoir de représenter, et pour le roman lui-même, qui soulève indirectement des interrogations métatextuelles au sujet de son propre statut musico-littéraire.

Le roman propose ainsi un discours sur la musique dans son ancrage socioculturel, discours défaitiste à plus d'un titre, tentant de redéfinir la musique et le statut de l'œuvre d'art, maltraitant la création contemporaine. Le remplacement métaphorique du son musical par la voix parlée participe de ce questionnement.

### ***Cadenza* (non)musicale ou la narration comme (non)performance vocale**

Bien qu'elle garde un lien avec la voix, la *cadenza* d'un concerto n'a pas grand-chose à voir avec la vocalité. Elle est d'abord et avant tout prouesse instrumentale et mise en exergue de la dextérité du virtuose. La tromperie de la substitution musique/parole tient donc des jeux de *remotivation* de la notion de vocalité au sein de cette métaphore musicale qui en est dépourvue, afin d'*inscéniser* un *je* narratif singulier qu'est le narrateur, Laster.

Le choix de la notion de cadence, c'est le choix d'un *je* unique, d'un passage solo exclusif, d'une voix qui monologue. Au centre, la virtuosité : la voix frime, trémousse, s'expose et s'abandonne dans son imagination illimitée (*fancy*), dans l'improvisation (*ex tempore*), dans l'incontrôlable<sup>36</sup> (*without metre*), bref dans *un délire discursif* à la première personne.

---

<sup>35</sup> L'autoréflexivité et la conscience exacerbée de soi vont de pair avec l'institution d'une voix hégémonique ici. Alors que d'aucuns ont fait de ces notions un trait caractéristique du Postmodernisme, Charles Newman nuance et propose de souligner la conscience « agressive » : « Rather what is distinguishing about Post-Modernist self-consciousness is its *aggressiveness*; the dynamic in which the author both involves and skeptifies the reader [...] » (Newman, 1985, 41).

<sup>36</sup> La notion de *voix incontrôlable* est problématisée par les rites sociaux par D. Le Breton dans le cadre des *mésusages* de la voix (Le Breton, 2011, 89-95).

Force est de constater que ceci n'est pas le principe opérant du concerto en musique. Celui-ci se définit avant tout comme une œuvre musicale, habituellement articulée en trois mouvements, où l'orchestre contraste et dialogue avec le soliste. Ralph Hill souligne non pas tant la rivalité entre orchestre et soliste que leur coopération et complémentarité : « the effort of the soloist and orchestra is not a combat but a carefully-planned co-operation which has, as its objective, the provision of contrast in tone-amount and tone-colour » (Hill, 1952, 8). Le principe du *concerto grosso*, datant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, est en partie celui du dialogue – le principe du *concertato* – car « [...] on faisait taire le *ripieno* (ou éléments non solistes de l'orchestre) tandis que les solistes continuaient à jouer [...] » (Rosen, 1978, 254). Le propre du concerto est donc ce *concertato* que l'on associe davantage au dialogue qu'au monologue. Dans le roman de J. Cohen, le choix du *finale* et de la cadence est ainsi en porte-à-faux avec le principe concertant et dramatisé, au contraire, la solitude du *je-soliste*.

Or, il y a bien, dans le concerto, en tant que phénomène musical socioculturel, la notion de virtuosité romantique qui présuppose la mise en valeur du corps du soliste. C'est une forme de *vedettisme* qui reflète le nombrilisme du *je* parlant ici. Le concertiste assure une présence corporelle forte, une présence *dramatique*, scénique, théâtrale. Charles Rosen, dans *Le Style classique*, tisse un lien entre le concerto et l'air d'opéra, en tant que dramatisation du corps du musicien :

Le fait important en matière de concerto est que l'auditoire attend que le soliste fasse son entrée, et qu'après s'être arrêté, il recommence. Voilà pourquoi le concerto et l'air d'opéra sont en rapports si étroits [...]. Ces rapports furent sans doute les plus forts à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : la principale contribution du style classique au genre concerto fut qu'il le dramatisa au sens scénique du terme – le rôle nouveau du soliste se manifesta notamment sur le plan visuel. (Rosen, 253-254)

De manière semblable, le roman de J. Cohen met en scène un personnage-narrateur homodiégétique, Laster, qui s'adonne à une performance verbale au Carnegie Hall. Les circonstances du *raconter* dans le roman s'alignent sur l'espace scénique, l'espace d'une salle de concert où le narrateur prend la parole. Il y a donc là une mise en exergue de l'ancrage de la parole au sein d'un espace public de la performance – c'est l'*inscénisation* de la voix (mise en scène de la mise sur scène). L'énonciateur est donc ce narrateur qui, alors qu'il est sur le point d'entamer la cadence – le *finale* – d'un concerto pour violon qu'il est censé exécuter, décide d'interrompre le concert et d'engager un monologue :

Listen: I am standing here onstage, under the proscenium arch, in the world's most famous and honoured concert hall. Having finished performing for you the 1st movement of Schneidermann *Violin Concerto*. The 1st movement of two movements of the first, last, and only violin concerto my friend Schneidermann he ever wrote. And addressing you instead of performing its cadenza.

Understand. Or this is my cadenza. Understand? a parenthetical pyrotechnic flourish. A tangent without meter. A brilliantissimo solo of souls and so on. (Cohen, 2007, 19-20)

Le destinataire du discours est, lui aussi, clairement établi. C'est le public du spectacle qui devient ainsi narrataire du récit du soliste. Le roman commence par l'adresse au public ancré dans l'espace de la performance. Le texte fait ainsi mine d'être profération de la parole devant un auditoire :

Distinguished virtuosi, acclaimed virtuosos and virtuosas of this the greatest orchestra in the world, members and membresses of this fine ensemble, tuxedos and dresses of the New York Philharmonic Orchestra, you behind me I've stooped to rehearse with for far too many seasons now and have yet to conquer, consider this your cue! To draw out the long bows: downbows for the 1st violins, upbows for the 2nds – the bowings are necessary as they are Schneidermann's, written into your parts, yes, believe it or not, in his own hand, and such hands! [...] and, yes, let's have the final cadence, drawn out to the last and stiffest hair, to the frog and to the tip of the bow as they're called (Cohen, 2007, 17)

Ce narrateur-orateur se présente comme celui qui a le mieux connu le compositeur et son maître (« my instructor » [Cohen, 2007, 26]). Il évoque la relation privilégiée avec celui pour qui, au nom de qui, il va parler :

[...] but it's also almost totally servile: composer to performer, whereas my *relationship* (I hate the word, and mistrust it above all others) with Schneidermann it was quite the opposite, diametric: I served *him*, performer to composer, I appealed to *him*:  
I'm Schneidermann's true wife [...]  
I'm Schneidermann's performing monkey [...] (Cohen, 2007, 38)

Le narrateur exécute ainsi le testament du compositeur Schneidermann qui lui a *légué* le *Concerto* en question ainsi que d'autres œuvres (« Except thie Concerto, a sizable body of piano compositions, string trios and vocal music [...] » [Cohen, 2007, 21]).

Le récit commence par une élimination symbolique des autres instrumentistes de l'orchestre et l'adresse au public, tant et si bien qu'il ne reste qu'une parole unique, celle du narrateur-orateur-*musicien du verbe* : « Will the orchestra please stop? desist? Everyone finished? » (Cohen, 2007, 18). C'est donc là, non pas une entrée de soliste, mais l'élimination par le soliste de ses coéquipiers-concurrents, la rupture du contrat entre l'artiste et le public, et par là même une rupture métaphorique du contrat avec le lecteur. On a affaire, symboliquement, à un *ravissement* du public par le soliste : *ravissement*, à la fois comme enchantement et enlèvement par la force.

Toute l'intrigue tourne autour de la notion d'*inscénisation* de la parole, de la performance, de la verbalisation sur scène. La voix supplée à la musique en tant qu'improvisation verbale : « You'll never find answers in music, only more questions and so, yes, I have a speaking part, not quite notated, not quite mentioned in the program you've glanced through and idly referenced [...]. My decision to address you with my voice instead of with my violin » (Cohen, 2007, 21). Le narrateur, lui, se pose comme virtuose : « I was a soloist. By the year I left Europe I was already the world's famously renowned virtuoso » (Cohen, 2007, 22). Sauf que la virtuosité passe de la musique à l'acte verbal. Le musical est remplacé par la rhétorique : « this oration » (Cohen, 2007, 62). C'est un ravissement symbolique de l'altérité, l'élimination de la notion de concert, telle qu'elle peut être conçue dans la dynamique du dialogue musical. C'est le *rapt* du musical par le verbal. Le geste du narrateur – geste du parleur, de l'orateur – devient hégémonique.

Mais peut-être ce *rapt* est-il même plus qu'une *image*. Dès le départ, on peut avoir l'impression qu'il s'agit d'un narrateur fou, un ravisseur forcené : « If you all just remain seated, and listen, I promise that no one will get hurt [...] » (Cohen, 2007, 18). Le mal-être psychique se laisse lire entre les lignes du discours du narrateur : « [...] and yes, I took my meds, my pills, yes I remembered and no, *that* diagnosis has nothing whatsoever to do with it! » (Cohen, 2007, 85) ; « [...] my VICODIN, my XANAX, my PRECOCET, ADDERALL too [...] » (Cohen, 2007, 243). Il y a, aussi, certaines allusions qui pointent vers la conscience d'une catastrophe : « [...] this hall soon to fall [...] » (Cohen, 2007, 25). Tout porte à croire qu'il s'agit littéralement d'un rapt, d'un hold-up ou d'un détournement, comme dans *Bel Canto* d'Ann Patchett (2002), où on assiste à un *hold-up* dans une salle de spectacle. De ce point de vue, on aurait affaire à un spectacle forcé où le public tombe victime d'un artiste fou se lançant dans une *performance-crime* : « [...] this Concerto I've now hijacked, for this Concerto I've now ruined, this Concerto I've now failed » (Cohen, 2007, 47).

Par ailleurs, le cadre narratif aménage, à première vue, une place assez notable au destinataire : le narrataire du discours de Laster qu'est le public. Cet ancrage passe d'abord par les références explicites à la situation d'énonciation, l'adresse directe à l'auditeur et l'invocation au public. Le narrateur s'adresse fréquemment à ses narrataires par des impératifs (« Don't whisper ! Don't gossip ! Don't ask around! » [Cohen, 2007, 21] ; « [...] you're grumbling already! shouting at me as if I could hear you with all this music in my head [...] » [Cohen, 2007, 23]) ; il les questionne (« [...] if I did what repression would that imply? » [Cohen, 2007, 19]) ; il prend des précautions discursives en recourant à des formules de politesse (« If you would just listen you would hear » [Cohen, 2007, 24]) ; et surtout – dans la tradition du récit sternien<sup>37</sup> – le narrateur joue avec le narrataire, tantôt par des taquineries et des jeux de dupes (« [...] a violin actually owned if not played by Hitler – actually, no, it

---

<sup>37</sup> Voir *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Pour les stratégies ludiques dans *Tristram Shandy*, voir « Writing and the Body » dans *Text and Voice* de Gabriel Josipovici (Josipovici, 1992, 174-274). De manière intéressante, certaines de ces stratégies ont été apparentées à des techniques musicales. Voir William Freedman *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*. W. Freedman compare l'improvisation baroque au caractère digressif – en quelque sorte ornemental – du récit chez Sterne (Freedman, 1978, 40-45). Le parallèle avec la narration chez J. Cohen semble frappant.

wasn't but for a moment you believed me [...] » [Cohen, 2007, 24] ), tantôt par les jeux avec la prétendue *réalité* du narrataire-spectateur (« [...] if you leave right now, you might still make it [...] » [Cohen, 2007, 35]). Ce narrataire impliqué n'est pas forcément à chaque fois le public anonyme : le narrateur s'adresse parfois à des personnages particuliers (« [...] Mister Rothstein (a *sustaining member* of this institution!), have you been listening to anything I've been saying? » [Cohen, 2007, 168]). Les modes *conatif* et *phatique*<sup>38</sup> sont soulignés : « [...] are you still ? out there, here, tonight? » (Cohen, 2007, 242).

Au centre de ce jeu, on trouve la temporalité : le temps imparti pour le spectacle (« [...] allow me my allotted time [...] » (Cohen, 2007, 131)), cette temporalité qui se veut celle du concerto exécuté à la fois devant le spectateur fictif et devant le lecteur (« [...] this *Concerto* we've finished only one part of [...] » [Cohen, 2007, 42]) et dont le narrateur joue pour rappeler le temps des horloges (« [...] how many more times will you leave your Dress Circle seats for the restaurant intermission (though your reservations they aren't for another 45 minutes?) [...] » [Cohen, 2007, 29]). Ce temps, c'est la durée du spectacle – le temps pseudo-musical donc – qui charrie des références à des événements se déroulant durant la représentation (« [...] first let us welcome this new influx of police, SWAT, this army of lusty young men on leave from private, livingroom wars [...] » [Cohen, 2007, 65]), mais aussi le temps de notre lecture – un miroir ludique tendu au lecteur.

Le jeu avec le narrataire s'opère sur le mode du reproche et de l'accusation, comme dans cet extrait où le public est ce monstre bruyant, incapable d'écouter, où la force de la voix compromet l'écoute, ce qui n'est pas sans rappeler le cadre énonciatif lui-même :

[...] some of you are talking, insulting, gossiping, planning futures and happiness [...]  
giving out talk in all its most, maybe least stupefying varieties: far-talk, near-talk, nose-talk,  
side-talk (Upper Eastside-talk, Upper Westside-talk),  
small-talk, large-talk, that-talk, this-talk,  
over-talk, under-talk,  
nth-talk, x-talk  
gossip unto the apocalypse, a pack of lips, a mass kibitzing, orbits of noise ringing my planet  
of head [...]. (Cohen, 2007, 84)

Ce jeu implique surtout une interactivité entre le narrateur et le narrataire, jouant du cadre du spectacle, de sa *réalité* fictionnelle :

---

<sup>38</sup> Nous entendons par là l'emphase portée sur le destinataire du message (*conatif*) et sur le maintien du message (*phatique*), selon la définition de Roman Jakobson (Jakobson, 1963, 209-248).

Stand up dears. Or not. At least do me the favour, or is it the honor? Of listening, of at least trying to listen. I have something to say, to you, to you who resented Schneidermann, to you who always resented

*my Schneidermann* as you always pout it and steadfastly refused to make him ours, to all of you,

but first get me some water! (Cohen, 2007, 47)

Les références et les appels à la proxémique et à la kinesthésique jouent des ambivalences entre fiction et *réalité*, le geste devenant *gage* d'un monde existant :

[...] – anyone got a light ?

No?

Yes?

Thanks for the help. A hearty round of applause for the mensch in the front row, center, with a book of matches from the bistro round the corner [...]. (Cohen, 2007, 48)

Or, lorsque l'interaction prend l'allure d'un échange entre le narrateur et le narrataire, la voix de ce dernier est passée sous silence : « [...] what's your name ? Great. Everyone, Ari Feingold of New Haven heartily recommends the salmon tortellini. Everyone thank Mister Feingold, great [...] » (Cohen, 2007, 48). L'intervention de l'*interlocuteur* fait l'objet d'une ellipse, d'une censure. Le public constitue ainsi une voix absente, une voix écrasée par le *je* parlant, narrativisée par lui, mais jamais directement rapportée. Cette ellipse traduit le vide, le leurre, et va jusqu'à la moquerie de l'interactivité elle-même : « [...] but if you ask me, which you haven't [...] » (Cohen, 2007, 56). Car ce (*faux*) public rechigne à participer : « [...] not so much fans of audience participation, are you? Too mature? Too sophisticated? Wit not dry enough for you? You're supposed to yell: You're all wet! » (Cohen, 2007, 132). Le discours du narrateur souligne ainsi le *conatif* pour mieux s'en débarrasser : « [...] and if you asked them – which you can't because they're dead [...] » (Cohen, 2007, 57).

Cette tournure ne fait que souligner l'anéantissement de la corporéité et de la vocalité du public ; malgré l'interactivité prétendue, ce public dont on n'apprendra jamais rien au cours du roman, est en réalité écarté. Négation de l'Autre, donc. Si bien que le lecteur est en droit de se demander s'il ne s'agirait pas là d'un simple soliloque, où tout le cadre conatif, interactif, performatif, serait purement une imposture imaginaire et imaginée, avec le narrateur s'adonnant à un *one-man show* sans public. Il y aurait donc là aussi une tromperie, le leurre (avoué à demi-mot) d'un rhapsodiste – *couseur* d'odes<sup>39</sup> – qui se paie tout autant de sa *musique* que de son public : « [...] and I'm a rhapsodist too, but with no new innovation, no improved goods and services, just abusing trusts public and private [...] More like

---

<sup>39</sup> Le terme musical « rhapsodie » provient du grec *rhaptein*, coudre, *oide*, des chants. C'est aussi une composition musicale. Elle aussi – surtout au XIX<sup>e</sup> siècle – privilégie la virtuosité.

you're all my orphans and I, ladies and gentlemen, I'm just a liar with a lyre thrumming away » (Cohen, 2007, 63).

La tromperie est donc quasi-avouée, apparaissant comme un procédé rhétorique dénudé. Cette dénudation participe alors pleinement de la mise en relief de la fictionnalité de la fiction. La dénudation du jeu narrateur-narrataire est aussi une forme de remise en question de la fiction elle-même, une forme donc de tendre au lecteur un miroir. Sans doute l'idée du leurre est-elle à mettre en parallèle avec la notion d'improvisation, qui tient de celle d'incohérence ou celle de fantaisie, qui advient un peu au hasard, au gré des circonstances, *ex tempore* là encore : « [...] will never know whether or not I'm making all this up, just improvising, inventing, interpreting, imposing-my-will [...] » (Cohen, 2007, 71). L'improvisation souligne la fictionnalité de cette fiction *en train de se faire*, comme *work in progress*, ce qui n'exclut guère la possibilité de la *défaire*, de revenir sur certains propos, les corriger, les modifier, les démentir, comme quand Laster raconte une séance de cinéma en parlant de la *Liste de Schindler* et en décrivant un couple – « But a couple in the back – no, not heavy-petting – the only other audience there [...] » (Cohen, 2007, 73) – pour revenir sur cette scène et pour avouer que le couple n'avait jamais existé : « [...] the truth is is that the people in the back, that they were created by me to create a reaction, an Other: we always need an audience [...] » (Cohen, 2007, 74). Cette fiction *improvisée*, c'est aussi la possibilité d'arranger le récit, d'infléchir son cours, selon les besoins : « I think or I'd like to think because it would serve the purposes of my argument » (Cohen, 2007, 74). Ainsi, quand Laster raconte l'incident d'une fille asiatique qui insère des rasoirs entre les touches d'un piano pour éliminer ses concurrentes, il dénude l'invention elle-même, soulignant la plasticité de la fiction qui est libre de prendre toute forme : « [...] but how far should I take this history? Extend this tragedy? » (Cohen, 2007, 108).

Par conséquent, la voix du public est curieusement – et ce malgré les dimensions conative et phatique exacerbées – évacuée du discours narratif. Elle n'est là que comme virtualité vide, dénuée de corporéité, de vocalité propre, si bien qu'elle passe pour inexistante, ne faisant que renforcer l'étrangeté du cadre narratif et la singularité de la voix du narrateur. Ce cri que le public est censé pousser – « You're supposed to yell [...] » (Cohen, 2007, 132) – est en réalité un cri silencieux, ou simplement un néant. Et ce « audienceland » (Cohen, 2007, 70) – la sphère du public à laquelle s'adresse le narrateur – semble pouvoir être considéré comme un *no man's land*.

Il semble clair que nous sommes face à une narration que l'on peut qualifier d'excentrique<sup>40</sup> ou d'extrême (*extreme narration*<sup>41</sup>) et à un narrateur sans crédit (*unreliable narrator*<sup>42</sup>). Ces deux versants

---

<sup>40</sup> Il existe une tradition de récit excentrique depuis L. Sterne. Voir *Le Récit excentrique* de Daniel Sangsue (1987).

<sup>41</sup> C'est le terme de Brian Richardson (2006) qui parle de « narration extrême » (*extreme narration*), comme une forme de voix *non naturelle* (*unnatural voice*), anti-mimétique, pour toutes les formes de narration sortant du cadre réaliste du roman. Voir aussi l'analyse de « funny voices » de Jonathan Rée (1990). De par son déplacement du mimétisme vers les relations intermédiaires elles-mêmes, de par ses leures et ses *tromperies*, de par son interrogation de la vocalité, le texte de J. Cohen, nous semble appartenir à ce type de *narration extrême*. C'est surtout le (*faux*) cadre de l'*inscénisation* qui crée des effets d'extrémité.

du roman participant de manière très construite à des effets de lecture liés à la notion de *falsification*. D'une part, pour ce qui est de la narration, la notion de travestissement – « a travesty » (Cohen, 2007, 23) – est cette transformation du musical en voix, de la note en parole. D'autre part, en ce qui concerne le narrateur, il y a *tromperie épistémique*, dans la mesure où si le narrateur pose son discours comme une forme de transmissions de savoirs (« [...] so allow me the opportunity to rectify your ignorance [...] yes: might I take a moment of your evening and of my solo to recall Schneidermann? » [Cohen, 2007, 23]), il est loin d'obtenir le crédit du lecteur, non seulement au sens narratologique du terme en tant que *unreliable narrator*, mais aussi au sens littéral où l'on ne peut – d'après ses propres dires – compter sur lui pour élucider certaines déficiences informationnelles, telles que les allusions, les ellipses ou encore les oublis :

[...] and what hack composer was it anyway who he transcribed his kitten tripping across the piano keys and had himself a fugue subject? [...] Schneidermann he once told me and I forgot, he always told and I always forgot [...] yes, Schneidermann he would know, would have known, always knew and me? (Cohen, 2007, 27)<sup>43</sup>

Par conséquent, face à ce narrateur cynique et décomplexé, au discrédit assumé, le lecteur ne peut accorder la valeur revendiquée à son discours : là où on eût pu voir un témoignage ou un hommage, on trouvera de l'incertain et de l'aléatoire. S'esquisse ainsi un jeu de dupes, où celui qui est réellement trompé, celui qui est *cocufié* pour reprendre le langage du narrateur – « betrayed, or do they still say *cuckolded?* » (Cohen, 2007, 202) – est surtout l'Autre, le public, le *non-je*, dans ce *dialogue* qui n'en est point.

### ***Cadence et décadence d'un je***

Flots de voix sur scène

Le roman devient le haut lieu d'une performance : performance mise en scène dans le roman et performance *insénisée* d'un *je*. Ce *narrateur-je* s'expose continûment et doublement : en tant que *je* qui s'exhibe, qui se donne en spectacle ; en tant que *je* qui s'expose, qui se met en danger. Laster n'hésite pas à *tout* dire, à dire *n'importe quoi* (« [...] this soon infamous soon to be nonpiece of worthlessness [...] » [Cohen, 2007, 38]) et à dire *tout et son contraire* (« All I am is a scribbled score of arguments and counterarguments [...] negations and negations of negations and negations of

---

<sup>42</sup> C'est la suspicion du lecteur envers le narrateur qui définit, selon Sh. Rimmon-Kenan, le *discrédit* du narrateur, *unreliable narrator* (Rimmon-Kenan, 1993, 100). Richardson parle de « dé-narration » (*denarration*) pour les contradictions et le texte *sous rature*. (Richardson, 2006, 79). « I'm a fraud », déclare le narrateur du roman de J. Cohen (Cohen, 2007, 372).

<sup>43</sup> Il s'agit de la *Sonate en sol mineur L.499 (K.30)* de Domenico Scarlatti, fugue dont le sujet semble tellement étrange qu'elle est parfois baptisée « fugue du chat ».

negations of negations [...] » [Cohen, 2007, 263]). C'est un *je* qui s'étale et qui étale sa vie devant son public, racontant ses hémorroïdes, ses expériences sexuelles, bref, un *je* qui ne connaît aucune frontière entre l'intime et le public et qui fait justement de l'intimité de soi un spectacle<sup>44</sup> :

[...] good evening kids of all ages, good evening my ex-wives and my wife and prospective wives, good evening some of my own children out there in the audience, good evening my lawyer, my agent, my accountant, good evening my recordlabel execs, good evening my podiatrist (who just last Thursday she told me that my onychauxis it had developed into onychogryphosis, had a professional trim my nails),

good evening my proctologist (the mother to my thrombosed hemorrhoids, don't ask), good evening my ex-inlaws, my inlaws, my prospective inlaws, to your aspiring musical professionals out there, to the would-be musical professionals only if, the musical amateurs and the failures, good evening to that most notable of moguls Mister Samuel Rothstein Jr. Just sitting out there dumb in row one two three four FIVE, good evening to my poolboy also let's call him my unofficial psychopharmacologist, good evening also to an exwife's poolboy who let's call him her poolboy, good evening to my great colleague the violinist Maestro Jacob Levine ladies and gentlemen, everybody give him a hand! A warm round applause! (Cohen, 2007, 19)

Cette voix nous *emprisonne*, nous *prend en otage*, nous *tient la jambe*. « TERRORIST to describe every musician [...] the public as the *hostages* [...] » (Cohen, 2007, 323) : c'est un *terroriste* de la parole – voix *terroriste* qui montre une extrême violence de la voix. Tout comme certaines voix qui nous *agressent*, deviennent irritantes, la voix du narrateur semble conçue pour nous faire violence. La vocalité devient une forme d'attaque – telle qu'elle s'allie à la critique, à l'invective – et, chez J. Cohen, elle assaillit et assiège le public dans le huis-clos de la salle de concert. Cette violence c'est l'espace occupée par la voix, l'autoritarisme vocal qui *ne laisse pas en placer une*. C'est la voix qui subordonne et assujettie<sup>45</sup>. Qui ne cède aucune place à l'altérité. Le narrateur *déborde et déballe* dans une improvisation tenant de la furie, de l'hystérie, de la logorrhée. Le lecteur est plongé dans cette verbomanie du narrateur dont l'ipséité s'amplifie de proche en proche. Progressivement, on comprend que cette performance est celle d'un *je* qui n'est pas *concertant* et que l'on a affaire – paradoxalement – à une voix seule, esseulée, solipsiste<sup>46</sup>. Ce *one-man show* sans public est la performance d'un *je-*

---

<sup>44</sup> Voici ce que dit B. Sève à propos de Liszt : « Liszt le virtuose s'expose à son public, lequel s'expose aux forces libérées par la pianiste. C'est une débauche de forces. [...] Jouer, c'est s'exposer, à tous les sens du terme ; c'est arracher de soi ce qu'on ne savait pas qui y était [...] ». Jouer, c'est donner, se fatiguer, c'est ramer, c'est suer [...] » (Sève, 2002, 115-116).

<sup>45</sup> Il y a là un lien entre la musique, le discours et le pouvoir : « La musique offre sans doute, avec l'amour et la religion, une des formes les plus accomplies de l'emprise » (Sève, 2002, 122). Musique et parole se rejoignent dans le pouvoir, dans l'emprise, dans le ravissement.

<sup>46</sup> Le paradoxe du solipsisme vocal tient de l'ancrage social et intersubjectif de la voix. « La voix est émise pour être entendue et fonde d'emblée un rapport d'altérité et de reconnaissance » (Castarède, 2004, 11). Avant d'être dans l'expressif, la voix – en tant que phénomène social – est forcément dans l'allocutif, dans la conatif, dans le phatique. Vladimir Jankélévitch souligne ce paradoxe entre la *voix-pour-soi* et la *voix-pour-autrui* : « Celui qui parle tout seul est un fou : mais celui qui chante tout seul, comme l'oiseau, sans s'adresser à personne, est simplement gai » (Jankélévitch, 1983, 31).

*vedette* qui ne s'expose qu'à lui-même. Et la *cadenza* du concerto est justement le prétexte d'auto-amplification. La musique improvisée, non mesurée, caractérisée par des jaillissements de virtuosité se fait métaphore de la démesure d'un *je* solipsiste, verbeux, grandiloquent.

Ne connaissant pas de limite à l'étalage verbal, c'est aussi une voix injurieuse, une *voix blasphématoire*. La prise de parole est dans ce contexte une enfreinte, un *sacrilège* métaphorique. Le nom du narrateur (Laster) nous est présenté comme l'anagramme du terme « énigme » (*rätsel*) et un jeu de mots sur l'idée de moquerie (*lästerer*), de durée (*last*) et de blasphème (*Gotteslästerer*) : « [...] it's Rätsel, a near anagram on my own name, surname of Lästerer which has or had the meaning of *mock*, low Laster, a vice and anglicized as subsequently Americanized [...] prefixed by Gottes-, as in Gotteslästerer, and I mean blasphemer, word-for-word a god-mocker and, living up to my name, or down, I mock through my music and, as a naturalized Laster, I last all night [...] » (Cohen, 2007, 28). Dans ses extravagances, cette voix se fait moqueuse, s'adonnant à la plaisanterie sans limite, comme dans les jeux de mots sur l'Holocauste : « [...] how can you hope to die well with a Jewish name? » (Cohen, 2007, 26) ; « [...] get me some water ! – without gas ! Jews hate gas ! » (Cohen, 2007, 47). C'est l'humour noir, l'humour sarcastique, grivois, voire obscène : « my harpist gone home to tune maybe the veins of her anus » (Cohen, 2007, 166). Le rejet du *politiquement correct* fait partie intégrante de la démesure de cette voix qui invective, blasphème et délire : « You rote monkeys ! half the string-section's Asians taking scarce musical jobs away from all the musical Jews! You deserved Einstein's bomb! » (Cohen, 2007, 37). Ces élucubrations du *je* sont conjointement une forme d'obscénité et de cynisme, à la fois démesure et indifférence, une *voix-corps* « en folie »<sup>47</sup>. Cette voix narrative nous donne l'impression de sans cesse nous provoquer. Elle est sans retenue, sans contrainte, elle est un flot ininterrompu de paroles qui n'est pas sans évoquer la déjection : « [...] are you disappointed that I've given up my famous cadenza in favour of this improvised piece if what at least the mothers out there would call poop? Kaka? Dreck [...] » (Cohen, 2007, 38). Le corps se prête à ce flux incessant, si bien que la vocalité semble pouvoir être assimilée à une forme régurgitation qui s'opposerait à l'ingestion boulimique<sup>48</sup>.

### Le *je(u)* et la langue

La démesure du *je* parlant passe surtout par l'amplification linguistique. Le discours du narrateur semble être un flot de paroles dont la disposition sur la page et la ponctuation soulignent la continuité. Le roman emploie des techniques verbales qui permettent à la fois d'exacerber ce flot verbal et de véhiculer l'étrangeté et la singularité du narrateur.

---

<sup>47</sup> D. Le Breton emploie l'expression de « corps 'en folie' » pour désigner le corps du « fou » : « [...] il parle haut de choses intimes qu'il est d'usage de taire, il se masturbe de façon ostentatoire, se dénude, crie, agresse les autres, se blesse volontairement, grimace, rit sans raison, provoque [...] » (Le Breton, 1990, 206-208). Cette corporéité traduit donc la présence insolite qui se manifeste ici par la voix.

<sup>48</sup> Ce n'est pas sans incidence que la voix soit émise sur l'expiration.

La typographie et la disposition *fluide* sur la page privilégient les blancs, les sauts de paragraphes irréguliers, le découpage des segments phrastiques, commençant par des minuscules, se terminant par des virgules ou des deux-points, comme pour ne jamais s'arrêter. Ce *flux* de paroles affole par la ponctuation et par l'espace chaotique dont est entourée la lettre. Il y a une démesure dans cette ponctuation affolante – trace d'une voix affolée, d'une logorrhée que l'on ne peut endiguer, d'une conscience susceptible de folie. Il y bien la une vocalité spécifique qui laisse sa trace dans l'écrit comme dans cet exemple où la ponctuation de la citation n'apparaît pas sous forme de guillemets mais elle est verbalisée par le mot *quote* : « [...] ensure that they were run quote unquote hygeniacally and quote unquote humanely [...] » (Cohen, 2007, 136).

La langue progresse d'abord et avant tout par parallélismes de sons et de structures, si bien qu'elle se déploie dans des réseaux de ressemblances. Ressemblances de terminaisons, avec des homéotéleutes et des homéoptotes récurrents : « deathless ageless death » (Cohen, 2007, 112) ; « [...] the doctor's ingress, and so her egress if she could even get up out of bed, impeding progress and allowing only regress [...] » (Cohen, 2007, 201). Ressemblances entre les mots dans les paronomases et les polyptotes : « finaleless finale » (Cohen, 2007, 21) ; « wireless wires » (Cohen, 2007, 22) ; « sprung spring » (Cohen, 2007, 44) ; « perpetual day perpetuating » (Cohen, 2007, 45) ; « manifold urgings, urgent warnings » (Cohen, 2007, 46) ; « shard shattered » (Cohen, 2007, 80) ; « foldable foldouts » (Cohen, 2007, 93) ; « [...] a soundless spiritless note sounding spirit [...] » (Cohen, 2007, 101) ; « [...] live-wiring wireless wire living our lives [...] » (Cohen, 2007, 171). Ressemblances entre sons dans les allitérations et les assonances : « a brilliantissimo solo of souls and so on » (Cohen, 2007, 20). Ressemblances de structure comme dans l'hypozeuxie fréquemment employé :

We studied and we played  
 We analyzed and we played  
 We concertized and we played  
 We toured and we played

La langue du parallélisme, c'est aussi celle du paradigme et de la multiplication. Le *récit-liste* expose le paradigme, au sens où c'est la reproductibilité à l'infini d'un schème qui se trouve soulignée :

Schneidermann to me: the cops are after me.  
 Schneidermann to me: the cops are after me because I'm an artist.  
 Schneidermann to me: they only come after the transcendent ones [...]. (Cohen, 2007, 61)

Il y a aussi un versant fantasque et loufoque à la langue que constitue son versant créatif. Il a des néologismes, avec des mots-valises et des mots composés et sur-composés (« ultradeluxe » [Cohen,

2007, 20] ; « as-if-for myopia glasses » [Cohen, 2007, 20] ; « Euridice your-Id-is-she » [Cohen, 2007, 47]). On rencontre de multiples images fantaisistes ou absurdes (« his ears like pierogies stuffed with testes » [Cohen, 2007, 23]) ou des associations loufoques qui vont de pair avec la problématique du *blasphème* métaphorique. En outre, la langue se fait anecdote et plaisanterie, racontant des trivialités sur des personnalités connus. Le roman tisse un mélange entre paroles argotiques ou dialectiques et termes savants<sup>49</sup>.

De surcroît, c'est aussi la langue du fragment, de la rupture et de la suspension. Si la ponctuation affole en marquant une continuité, c'est que cette continuité n'est possible qu'à condition qu'il y ait des découpages, des digressions, des incises et des sauts de coq-à-l'âne, qui retardent en quelque sorte la fin du discours. Le fragment n'est pas forcément mode de brièveté, mais peut être, comme ici, au contraire, moyen de suspendre une idée, de permettre à une autre de s'intercaler, et ainsi de suite, si bien que l'on aboutit à ce flux ininterrompu. La *tmèse* est une figure d'intercalation par excellence, permettant une suspension syntaxique : « no aural (or Schneidermann [...] impact [...]) » (Cohen, 2007, 98). La *tmèse* permet l'incise, elle retarde, délaie le discours et fait pencher celui-ci du côté du rhizome, d'un réseau de divagations. Aussi, le retour sur les propos sous forme d'autocorrection, comme un moyen de nuancer la parole *a posteriori*, est également une forme d'extension du discours : « [...] he would see me looking at the pictures, his pictures, my pictures [...] or at least didn't admit it to himself – myself – that I'd stolen them [...] » (Cohen, 2007, 92). Ce discours qui revient sur lui-même, qui s'auto-corrige, est l'image de la parole *en train de se faire*<sup>50</sup>. L'hyperbate ne cesse d'ajouter des éléments phrastiques auxquels – surtout pour des raisons syntaxiques – on ne s'attend pas (« [...] I didn't want to know for sure that Ziggi he didn't think that I looked at them is what I was trying to say [...] » [Cohen, 2007, 92]). Il y a aussi la digression propre, la parenthèse, l'incise : « Allow me then to assure you all of my – relative – sanity, to promise you all that I am relatively sound (ask any of my doctors, all ten of my chiropractors who they've received complimentary tickets for this evening) » (Cohen, 2007, 21). Cette langue se fait ainsi à l'image d'un réseau, d'un rhizome : elle ne cesse de dévier en de multiples embranchements, incises, divagations ; le lecteur s'y perd, divague ou se laisse emporter par les méandres linguistiques.

En découlent des effets de reprise et de répétition, des structures qui dans le contexte intermédial du roman, nous rappellent certains paramètres musicaux. La répétition est en effet un principe général qui sous-tend la plupart des traits linguistiques mentionnés, mais, musicalement parlant, elle est au principe de toute œuvre musicale classique. Peut-être y a-t-il là une forme de *musicalisation* du texte. Car, par exemple, la répétition est au fondement de la passacaille<sup>51</sup>, considérée, dans le roman, comme « basic form of life » (Cohen, 2007, 143). Musicale aussi est la prétention à une forme de *simultanéité*

<sup>49</sup> C'est cet aspect qui crée des effets d'hétéroglossie, cf. infra (McHale, 1987, 166-171).

<sup>50</sup> L'autocorrection est une trace de l'oralité en ce qu'elle *mime* l'immédiateté de la parole. D. Le Breton écrit : « L'oralité est sans possibilité de revenir au propos initial pour en vérifier le contenu [...]. La voix est toujours dans l'immédiateté de son énonciation » (Le Breton, 2011, 239).

<sup>51</sup> Composition musicale fondée sur le principe de la répétition/variation.

sémantique : certains mots apparaissent *en binôme*, comme une alternative, séparés par une barre oblique, comme pour suggérer une polyphonie, tantôt quasi-synonymiques (« ovaries/eggs » [Cohen, 2007, 157] ; « pianistic art/prowess » [Cohen, 2007, 97]), tantôt antinomiques (« I've always loved/hated you » ; [Cohen, 2007, 201] ; « remove/insert » [Cohen, 2007, 98]). C'est donc là un phénomène de double signification qui évoque la simultanéité musicale<sup>52</sup>, mais aussi une forme d'irrésolution et de scission<sup>53</sup> qui n'est pas sans rappeler le statut du *je* parlant.

La langue semble procéder par ricochets et par effets de domino. On a l'impression que les mots s'auto-gènèrent et s'entre-gènèrent, en formant d'infimes ressemblances, des parallélismes, des échos, si bien qu'il se produit une forme d'autotélisme. C'est la voix entraînée par le langage, la voix qui produit du sens, d'abord et avant tout parce que le sens s'impose de lui-même par la matière, l'exécution de cette matière, le signifiant entraînant le signifié, comme si la langue se faisait musique. La mise en exergue du paradigme contenu dans le *récit-liste* y contribue largement. La langue obéit à une forme d'incrémentation : « [...] limitless extension, sure, the longest wireless wire was Schneidermann's image that I have usurped [...] but limitless extension in increments is what Schneidermann he always insisted upon » (Cohen, 2007, 173). C'est une langue que nul ne saurait arrêter<sup>54</sup> : le narrateur lui-même ne parvient pas à la *refreiner* : « I should stop talking, order a gag [...] » (Cohen, 2007, 48). Tout comme le corps du virtuose qui ne peut s'oublier<sup>55</sup>, c'est une langue qui ne s'oublie pas et qui ne nous laisse pas oublier qu'on est dans la fiction<sup>56</sup>. Une langue qui sonne et qui vibre dans les éclats de sa vocalité<sup>57</sup>.

## L'esthétique de la parole

Mais ce langage tient aussi d'une esthétique, celle, surtout, de la sublimation et de la jubilation égocentrique de la voix. Peut-être pourrait-on comparer ce flux discursif avec l'esthétique de la parole dans certaines œuvres musicales. C'est peut-être par le verbe jouissif, excessif, hyperbolique, que la

---

<sup>52</sup> L'*image* de simultanéité contrapuntique a été proposée par Anthony Burgess dans son analyse de la langue de James Joyce (Burgess, 1973, 82-92). Burgess voit également ce principe musical dans les mots-valises.

<sup>53</sup> Brian McHale parle de « schizoid texts » ou de « split texts » pour les textes postmodernes qui mettent en place un tel simulacre de simultanéité (McHale, 1987, 190-193).

<sup>54</sup> D. Le Breton examine un tel « trop-plein » de la voix dans le cas d'autisme comme une stratégie protectrice (Le Breton, 2011, 103). La voix désarticulée par le flot hermétique est peut-être cette *voix-peau* qui protège de l'extériorité.

<sup>55</sup> « Dans la virtuosité, le corps s'affiche, au sens où il cesse de se faire oublier ; la virtuosité est exploit, moins prouesse technique cependant que surabondance de mouvement » (Sève, 2002, 116).

<sup>56</sup> Parallèlement, la pure jubilation vocale s'inscrit alors en porte-à-faux du signe : « Les éructations, les expectorations vocales, les petits cris, les borborygmes, sont le témoignage d'une voix détachée de toute volonté de signification. L'onomatopée renoue avec la jubilation d'un langage d'avant le langage [...] » (Le Breton, 2011, 86). L'accès à la voix est l'accès au signe, et donc perte de cette jubilation : « L'accès au sens implique toujours la perte, l'abandon de la toute-puissance jubilatoire au profit du lien à l'autre qui implique le partage d'un code [...] » (Le Breton, 2011, 88). Considérée sous cet angle, la voix traduirait ici une forme de régression à un stade jubilatoire *pré-vocal*, car *pré-signifiant*, lequel – paradoxalement – anéantit le partage.

<sup>57</sup> C'est l'accent porté sur la dimension poétique de la langue elle-même et sur l'esthétique de la voix. James Guetti va jusqu'à parler de fiction *a-vocale* (*unvoiced narrative*) pour décrire le roman réaliste qui gomme les *aspérités* de la voix et de la langue dans la fabrication de l'illusion réaliste (Guetti, 1980, 77-107). Il paraît clair que la narration dans le roman de chez J. Cohen est *vocale* – en quelques sorte *voiced* – s'opposant à cette notion de *unvoiced narrative*.

voix du texte se fait musicale<sup>58</sup>. Peut-être que c'est justement dans et par la langue – dans sa *musicalité* – que se joue la confluence intermédiale, où la vocalité se définirait précisément comme la qualité sonore et musicale de la voix.

Laster se remémore l'œuvre de jeunesse de Schneidermann qui emprunte à Arnold Schönberg et qui abandonne partiellement la musique (« [...] thefts, treatments, borrowings like for example the eight bars note-for-note in the upcoming if ever 2nd and last movement that were taken, sans scoring though without acknowledgment, thanks or even a postdated personal check to Arnold Schönberg, from the Master's 1926-7 *Der biblische Weg* prefiguring his later operatic masterpiece *Moses und Aaron* » (Cohen, 2007, 31). A. Schönberg opte pour ce qu'il appelle *sprechgesang*<sup>59</sup> : « Schönberg he hesitated to set to music the first and only scene of Act III and Act Final and how a bit before his death he consented or was it relented? Anyway allowed his third act of his masterwork to be performed without music, simply spoken [...] » (Cohen, 2007, 31). Cette voix musicale parlée a quelque chose à voir avec le silence et le bruit. Le narrateur se remémore l'opéra de Schneidermann, *The Goat* :

Indeed, this is the first and to my knowledge only purely laughing aria in or out of the repertoire, an aria in which a woman, A Peasant Girl (in this instance, the debut, a wide-eyed, equine-mouthed mezzo-soprano with knuckles for nipples), she just laughs along, assuredly on specified pitches, to the music in what has been the only aesthetic as well as technical advance on so-called Sprechstimme since Schönberg's pioneering *Pierrot Lunaire* of two decades earlier. (Cohen, 2007, 33)

Cette *voix-rire*, voix qui éclate, qui ne porte aucun signifié, mais signifie l'émotion – clin d'œil au *sprechgesang* schönbergien – est peut-être l'invitation à lire la performance de Laster par le truchement de la vocalité musicale. Le *sprechgesang* s'inscrit directement contre la tradition du *bel canto*, et le bèlement dans *The Goat* de Schneidermann ridiculise alors le cliché d'air d'opéra du type « Nessun dorma » : « [...] the only work in that idiot's idiom that captured anyone's – lack of – imagination after the big-B Birth of huge M Modernism, And in our version, let's say that the tethered Baron who's now a rope Goat he has to witness his Exfarmhand screw his Exwife's brains out, just aria-braying his stained ivory keys like crazy [...] » (Cohen, 2007, 35-36). Comme en négative, cette esthétique de la voix parlée en musique ouvre sur une interrogation de la vocalité de la parole écrite en littérature : passe-t-on là d'une *écriture* à une *parlure*, puis à une *orature*<sup>60</sup> comme esthétique de la performance?

---

<sup>58</sup> « Il y a une jubilation à émettre sa propre voix. Chanter, chantonner, parler tout seul, émettre des sons incongrus ou des onomatopées [...] » (Le Breton, 2011, 16).

<sup>59</sup> Le *sprechgesang* (ou *sprechstimme*) est défini comme « déclamation vocale intermédiaire entre le chant et la parole non chantée » (Michels, 1988, 79).

<sup>60</sup> Claude Hagège distingue entre le « style parlé », mimétique des états de langue orale ordinaire, et le « style oral » ou « orature », en tant que type littéraire, destiné à l'oralité, à la parole vivante, à la vocalité à la charnière entre *oralité* et *auralité* (Hagège, 1985, 83-86).

## Quêtes d'une voix sienne

C'est dans cette voix démesurée, excentrique, que se laisse entrevoir la quête d'identité<sup>61</sup> du *je* parlant. La biographie et l'analyse de l'œuvre de Schneidermann deviennent biographie du narrateur lui-même, une quête d'identité d'un *je* en proie à la déchéance. Laster se remémore sa jeunesse de musicien, son passé au conservatoire de Budapest, ses leçons avec Schneidermann. En occupant sa vie, la musique lui arrache son identité propre : « [...] music was the life of me. The death of my potential as a person. As a human » (Cohen, 2007, 88). Le discours de Laster qui couvre les trois cents quelques pages du roman est en un sens une pause discursive, un vide – « my wild caesura » (Cohen, 2007, 27) – où le narrateur prend le prétexte de Schneidermann pour chercher du sens à son propre *je* ruiné, éclaté. De manière intéressante – symboliquement – le sujet grammatical est toujours scindé en deux et dupliqué dans les constructions incorrectes du type [*nom* – *pronom*] ou [*pronom relatif* – *pronom*], débouchant sur la gémiation du sujet [S – S] : « Schneidermann he never owned » (Cohen, 2007, 81) ; « Schneidermann who he remembered » (Cohen, 2007, 81). Le roman commence par l'interrogation d'un tel *je* atomisé, scindé, comme disséminé :

I am. Sort of. Me.

But who am I? [...]

Who do you think I am? [...]

But I'm no one, really. (Cohen, 2007, 20)

C'est un *je* en perpétuelle quête de sens, interrogeant son statut de musicien et d'instrumentiste :

Schneidermann the last musician or just the last philosopher among the musicians the last while I, Laster, I'm just sifting through the ruins as that proverb goes: the tumuli of notes, seeking some proportion, some harmony or at least some overtones of meaning (Cohen, 2007, 165).

En tant que musicien, Laster choisit le solo, la solitude donc, le repli sur soi, rejetant toute forme de communauté :

[...] unlike you, Jacob, I never play ensemble, you must know that I'll never defile or degrade myself with others, won't ever trust them, won't give them the privilege of being responsible for me because Jacob you must know that unlike you I am only and forever a soloist [a true soloist like

---

<sup>61</sup> « La voix est un sismographe du sentiment de soi » (Le Breton, 2011, 142).

any true artist is a soloist only, like a composer [...] I'm always alone, that I was fated this way, that indeed I've willed it this way. (Cohen, 2007, 190-191)

Ainsi, le discours sur Schneidermann se mue en un discours sur Laster, la biographie du compositeur devient celle d'un musicien brisé, abandonné, esseulé – un soliloque d'un soliste. L'objectif premier du monologue est détourné, transformé en discours solipsiste :

[...] that this *Concerto*, and its true cadenza that it's less about art than about me, less about itself than about myself, which might after all be the so-called tragic flaw in music, in performance, in the soloist, the so-called Classical "tragic flaw" (*hamartia* in Greek according to Aristotle according to Schneidermann in the Torah it's translated as *sin*) in any music I play, that I'm more important than you (God that's Romantic!) – you think I paid to listen to myself play? You think I play for you and not myself? You think that this cadenza, this false cadenza, is about purging myself? Is about imparting something to you? About inheritance? (Cohen, 2007, 84)

Le soi se tourne vers l'intériorité : « because the world, our world has conditioned us to produce interior noise when the noise of our external – worldly – machinations somehow, somewhy, falls silent [...] » (Cohen, 2007, 116-117). On passe donc là d'un monologue sur scène à une *parole intérieure*<sup>62</sup>, à une *sous-conversation*<sup>63</sup>, à un *monologue intérieur*<sup>64</sup> sur scène, comme une intériorité se donnant en spectacle, *inscénisée*. Mais le lieu commun de cette voix intérieure traduisant le psychisme du *je* est déjoué : cette voix du for intérieur devient *bruit*, comme pour connoter la faille dans le *moi* et l'insupportable voix propre. Cette *hamartia* – cette faille tragique – c'est la brèche ouverte dans la voix du narrateur qui nous laisse entrevoir la conscience de l'intégrité compromise.

De manière intéressante, la notion d'identité propre trouve de nombreux échos dans les avatars de *soi-autre*, comme dans les figures du frère jumeau de Schneidermann ou des clones. On comprend que si le narrateur ne parvient pas à se libérer de l'emprise de Schneidermann (« [...] he had frustrated my own composing [...] forced me into becoming an interpreter [...] » [Cohen, 2007, 273]), et s'il semble obnubilé par le compositeur, c'est parce que Schneidermann avait représenté ce *soi-autre* pour Laster : « I your father I was all too often his, was Schneidermann's lost soldier [...] that Schneidermann that he raised me, brought me up when no one else could [...] for me he was that greater consolation, and yes, that often for him I was the consolation of the child, [...] I was merely the child » (Cohen, 2007, 211).

La logorrhée de Laster trouve son reflet dans le verbiage des conversations téléphoniques passées entre le narrateur et le compositeur :

---

<sup>62</sup> Comme dans l'expression de Victor Egger, *La Parole intérieure* (1881).

<sup>63</sup> Voir *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute (Sarraute, 1956, 95-147).

<sup>64</sup> On peut consulter Édouard Dujardin (1925, 2001) et Dorrit Cohn (1978, 1984).

[...] and so Schneidermann he'd just go on and on, again and again and again : talking, eulogizing, monologuing, ranting, sermonizing to the desert rabble of my rubbed soul [...] or else oftentimes he'd hum (kazoo?), or sing in his terrible worthless voice that it always seemed an nth degreed parody of a parody of a parody of itself and its others, or sometimes Schneidermann he's read his translations of Shakespeare into a language he invented and so only he understood, so who knows if they actually were translations and not just pure mock? (Cohen, 2007, 146-147)

Il en va de l'authenticité de la voix, donc de l'identité. Artificiellement modifiée, cette voix devenue insensée est peut-être une parodie d'elle-même dans le processus de quête de soi. La voix sienne n'inspire plus la confiance, même celle du sujet lui-même qui se trouve en porte-à-faux avec sa propre voix qui *sonne creux*. Dans la verbigération, dans l'(hétéro)glossolalie<sup>65</sup> – « heteroglossolia » (Cohen, 2007, 23) – comment retrouver sa voix propre ? Celle qui est devenue *étrangère*? Comment retrouver la « *ipsissima verba* » (Cohen, 2007, 23) qui témoignera de l'authenticité de la parole<sup>66</sup>?

Car, il n'y a pas que la musique et il n'y a pas que la déception de la relation entre compositeur et musicien. Il y a des traumatismes qui ne se disent pas, mais qui resurgissent au détour d'une phrase, qui se laissent subodorer entre les lignes : « [...] dead like a child of mine too (but that was later, an I, I don't want to talk about it) [...] » (Cohen, 2007, 51). Au *bruit intérieur* fait écho le bruit du traumatisme : « [...] the din of the spring of 1938 resounding swell in my ears forever longer than months » (Cohen, 2007, 117). La *cadenza* de Schneidermann devient métaphore de l'Histoire :

[...] history is not as important as the present it has destroyed [...] that the 1st movement of this past 20th century is unlistenable as it is unplayable, that the 1st movement of this past 20th century shouldn't even be acknowledged by its composer as part of any corpus and we all know who that is, its Composer, that artificer, that pseudo-artist whose skill or lack of skill, whose talent or lack of talent depending on whose side you were on axis or allied it culminated in that enormous, technically terrifying or just terrifically inept, mid-century Cadenza of History [...] (Cohen, 2007, 80)

La métaphore filée de l'Histoire soliste (« One egoist just soloing on the instrument of humanity [...] » [Cohen, 2007, 81]), improvisée (« History in *an improvised style* [...] playing with all of us in an improvisatory style [...] » [Cohen, 2007, 81],) devient elle-même excentrique :

---

<sup>65</sup> *Gradus* définit la « glossolalie » comme la « verbigération à caractère religieux » : c'est la langue extatique, la langue inintelligible, c'est le « parler en langues » ou la langue imaginaire. (Dupriez, 1984, 220). McHale parle du principe de « hétéroglossie » (*heteroglossia*) dans les textes postmodernes comme pluralité discursive, polyphonie : « interweaving of different registers in the text » (McHale, 1987, 166-171). C'est cette jonction de discours proférés dans une forme de transe *polyglotte* que semble porter la voix dans le texte de J. Cohen.

<sup>66</sup> L'opposition métaphorique employée pour parler de la parole de Jésus entre *ipsissima verba* (la parole elle-même) et *ipsissima vox* (non pas la parole exacte mais la voix) semble éloquent pour cette question d'authenticité de voix ici, d'autant que le terme est mentionné dans le roman.

[...] on-the-spot playing and with all the tropes: round up deportation, selection, invasion, occupation, mass-death and so on and so forth deep into Poland,

one full-of-himself man improvising forever long, playing with history with insufferable panache, with incredible, enviable technical apparatus, virtuosity even unto an overload, a superabundance of brilliance, which is disaster – because don't you feel, not you, don't answer that some periods, eras, are just made up on the spot? Extemporized and that you're the material being used, bent, twisted? we, me, and Schneidermann, being high notes in Hitler's in one European's Cadenza of History, in the world's *Concerto* the reckless upper spectra of the uppermost tessitura [...] (Cohen, 2007, 81-82)

La métaphore trace une boucle est revient sur elle-même en tant qu'elle signifie à la fois le totalitarisme du XX<sup>e</sup> siècle et le discours *totalitaire* du narrateur. C'est dans ce contexte métaphorique que se construit l'image de soi de ce *je* parlant qui commence à perdre son intégrité et tente de se reconstruire sur les vestiges de son identité : « Of I (ich), Of who I am, the-who-that-I-am – the insides of my rot » (Cohen, 2007, 161).

#### Chutes et déchéance du *je*

À ce stade, ce qui semble claire, c'est que lamentation – le tombeau, le thrène – n'est plus seulement pour Schneidermann, mais il devient auto-lamentation d'un *je* en proie à l'aliénation : *je* de plus en plus *désintégré, désincarné, démembré*. Cette voix que le texte nous propose, c'est une voix dont on ne peut imaginer la corporéité. C'est une voix sans corps<sup>67</sup>, sans grain<sup>68</sup>, *voix-fantôme* ou *voix-cri*<sup>69</sup>, elle-même issue d'un démemberement symbolisant la perte d'intégrité.

Le besoin de vocifération se fait aussi symptôme d'un mal-être, d'une folie, comme si on était face à un discours psychotique<sup>70</sup>. La verbalisation est une forme de thérapie vocale<sup>71</sup>, tentative de reconstruction de soi par l'*inscénisation* du *je* : « [...] so I need to do it, this, not this, need to keep this medicine-show on-the-road, snake-oiled [...] need to keep it going, perpetual motion machine on the eternal return tour, the eternal tour to infinite nowhere and why? » (Cohen, 2007, 37). Le cadre de la thérapie sur scène peut rappeler le care du *psychodrame* de Moreno (1965, 2007) où le sujet est amené

---

<sup>67</sup> Bien que la voix soit corporéité, qu'elle soit « émission subtile d'un corps » (Le Breton, 2011, 11).

<sup>68</sup> R. Barthes écrit : « Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute » (Barthes, 1982, 243).

<sup>69</sup> Le cri est pourtant la manifestation du corps. « Le cri, [...], est ce qu'il y a de plus près du corps. » (Castarède, 2004, 131). Mais ce cri est avant tout indice du corps agonisant, sur le point de sombrer dans la mort : « [...] le cri est une limite de la voix, une confrontation symbolique à la mort » (Le Breton, 2011, 120).

<sup>70</sup> Tzvetan Todorov analyse le discours psychotique en pointant vers certains traits discursifs – écholalie, inachèvements, incohérences – qui correspondent bien aux traits linguistiques du discours de Laster analysés plus haut (Todorov, 1978, 78-85).

<sup>71</sup> Naturellement, on ne peut s'empêcher de songer à la psychanalyse. Pour les thérapies vocales, voir *La Voix et ses sortilèges* (Castarède, 2004, 209-245).

à jouer la mise en scène afin d'observer la névrose ainsi *inscénisée*. Cette *théâtralisation* thérapeutique, c'est là encore la remise en question identitaire (« [...] yes, I'm the eternally touring wandering Jew to infinitely returning nowhere? And why? » [Cohen, 2007, 38]), mais aussi la mise en scène de la cadence conçue comme chute, déclin dont le sujet ne peut s'extraire (« [...] yes, I've urinated in my pants again. Because I can't leave, can I? » (Cohen, 2007, 338).

Nous l'avons dit, le mot « cadence » en musique a une autre signification, bien plus importante que la *cadenza* d'un concerto, car régissant tout le langage musical tonal. C'est la cadence en tant qu'une forme de : « [...] ponctuation dans la phrase musicale [...]. On dit qu'il y a cadence lorsque la phrase musicale fait une chute, une respiration ou un repos. » (Danhauser, 1996, 132). Là, le terme « cadence » garde un lien vif avec l'étymologie du terme. Le roman convoque également cette signification dans la mise à distance de la musique qui est une descente comme une forme de chute : « [...] tonight only that I am yours, fully, truly, away from the music, away from my instrument now and so forced to go under, descend, into life, to the world and the midst of those who suffer it » (Cohen, 2007, 22).

Or il semble intéressant de répercuter cette signification de chute pour décrire la déchéance du sujet parlant du roman. C'est la voix qui chute, elle se fait littéralement *caduque*. C'est la disparition-aliénation progressive du narrateur : la fin d'une voix ou, symboliquement, de la voix. Car cette voix sombre dans la redondance, puis dans le silence<sup>72</sup> : le narrateur mentionne un projet de cantate qu'avait Schneidermann avec une section médiane qui serait silencieuse « tacet if not incomplete » (Cohen, 2007, 62). Ce *tacet*, c'est ce qui arrive à la voix à la fin du roman. *Tacet* du public absent. *Tacet* du corps. Petit à petit, la voix bégaie, chancèle, se casse :

Listen, listen, listen,

I almost fell. No! no help! you just stay!

Children, I'm going to die, I want to die. Free and alone. (Cohen, 2007, 215)

La cadence du *je* se fait *décadence*, chute relayée par la typographie, figurant la chute :

you need to mourn and then question why is it that cadenzas they're so codified as to be as lasting as the concerto that they incarnate? As the true through-composed work? And yet at the same time timeless cadenzas they have no form, no harmony, structure,

no physiognomy but ego,

un or subconscious memory,

masturbation,

memory-masturbation,

---

<sup>72</sup> Le ressassement exhibe la fêlure du *je* et laisse subodorer le silence. Pour T. Todorov « Écrire est pour le schizophrène un verbe intransitif, il parle sans dire. Ce qui est, à la fois, l'apothéose et la fin du langage » (Todorov, 1978, 84).

ego-masturbation and so rendering it the perfect form, non-form, for our time:

because a cadenza's form that isn't a form according to Schneidermann, cadenza, a non-form that's also a form [...]

cadenza, a painstakingly constructed ruin, cadenza, calculated abandon, cadenza, planned recklessness, cadenza, calculated recklessness, cadenza, planned abandon,

cadenza cadenza cadenza

cadenza cadenza

cade (Cohen, 2007, 197)

La mort – démembrement symbolique – du narrateur se fait par l'aphonie (« But do I really intend suicide tonight? » [Cohen, 2007, 132]), par l'effritement progressif de la voix, par le mutisme (« obmutescence » [Cohen, 2007, 253]) qu'est cette voix étranglée, suffoquée, tétanisée.

Deux mythes sont alors convoqués pour soutenir l'image de la fragmentation corporelle/vocale. D'une part, le mythe d'Écho et de Narcisse<sup>73</sup> où le solipsisme conduit à l'amour-propre exacerbé et à l'insignifiante écholalie. L'écho, c'est justement cette impossibilité de communication avec l'altérité : « I need something undead for my voice to echo off » (Cohen, 2007, 173). D'autre part, c'est le mythe d'Orphée : « [...] the cult of all virtuosi in essence the cult of Orpheus [...] Orpheus from the toes to the head disembodied » (Cohen, 2007, 63). C'est le corps d'Orphée, après avoir perdu Eurydice, qui est déchiqueté. Ce corps déchiqueté continue à être sonore, à chanter. Comme un *corps-voix* disséminé, corps démembré, corps sacrifié<sup>74</sup>, mais toujours sonore. L'allusion au corps démembré d'Orphée semble opérante : « me, who deserves only to be torn apart – *sparagmos* I think it is in Greek, or maybe omophagia » (Cohen, 2007, 64). Le *sparagmos*<sup>75</sup> nous renvoie vers ces rites dionysiaques de démembrement et d'anthropophagie dans une symbolique de fécondité. Si l'Orphisme (« [...] Because Orphism was not a religion, the Orphica not a worship, orphism not a theology but an art, understand? » [Cohen, 2007, 65]) est convoqué en tant que *faire*, l'art de la voix dans le roman est peut-être celle de la voix orphique, *démembrée*, condamnée – comme l'écho – à n'être que répétition de bribes. Voici donc cette voix mutilée et atrophiée : *inscénisation* d'un *sparagmos* vocal. Le silence est la désincarnation<sup>76</sup> et la dissémination symbolique de l'instrument, du corps, de la voix sur scène : « I've smashed it into *smithereens* » (Cohen, 2007, 371). Par le *crescendo* de la parole que suggère l'incipit grâce à la notation musicale, il ne peut s'agir que d'une voix devant progressivement une *voix-cri* qui est vouée à la limite de sa propre audibilité et qui éclate : « They are what made me, splinters at my feet » (Cohen, 2007, 372). L'image du *sparagmos* rend compte de cette vocalité où la

---

<sup>73</sup> M.-F. Castarède souligne : « Le rapport entre l'art et le narcissisme est fondamental : l'investissement narcissique caractérise le psychisme de l'artiste comme celui de l'amateur d'art. L'extase musicale [...] montre que l'on peut atteindre la jouissance dans le retrait des objets extérieurs et du monde » (Castarède, 2004, 146).

<sup>74</sup> Un peu à la manière de l'objet manquant, « objet-voix » de Michel Poizat (2007).

<sup>75</sup> Voir l'article de Monique Halm-Tisserant (2004) qui pointe vers l'idée de *dispersion* et celle de l'*arrachement* (démembrement). M. Halm-Tisserant relativise l'idée d'omophagie, mais souligne le rôle symbolique et rituel du *sparagmos*.

<sup>76</sup> La voix désincarnée, c'est l'absence de corps propre – la voix de l'absence – mais il y a aussi là un lien avec la voix « recomposée », artificiellement modifiée, que l'on a l'habitude d'entendre aujourd'hui. Voir l'article de Françoise Ribac (1997).

voix se fait violence, où le corps est symboliquement évacué, et où c'est la parole qui devient cri du corps dans la tentative de reconstruction d'identité – identité d'un musicien, d'un survivant, d'un Juif – identité qui est compromise, qui flanche, qui bute dans les rhizomes de la voix égocentrique, affolée et affolante, du narrateur<sup>77</sup>. Comme dans l'esthétique du *sprechgesang* schönbergien, le roman propose une esthétique d'une voix et une intermédialité éclatées<sup>78</sup>.

## Conclusion

Ainsi, en suivant les vicissitudes d'une voix narrative ainsi que sa *désincarnation*, on parvient à mieux saisir les problématiques de la vocalité dans ce roman. Si la voix est habituellement « une trace de présence » (Le Breton, 2011, 81), celle-ci se décline ici sur le mode de la disparition et celui de la substitution. C'est le compositeur disparu, la cadence disparue, puis le musicien-narrateur qui disparaît à son tour. Comme le piano cassé ou le piano transformé, comme les doigts de la musicienne lacérés au rasoir et ses veines qui hurlent (« howling veins » [Cohen, 2007, 107]), la musique elle-même semble devenir violence vocale qui éclate, puis s'effrite et disparaît. La logique de la substitution est celle du trope, qui est au fondement de la métaphore et de la métonymie, et qui préside ici aux remplacements : substitution d'une œuvre par une autre ; d'un art par un autre ; d'une voix par une autre. Ce sont les subterfuges, les leurres, les altérations, qui interrogent la place et l'identité du sujet. Si l'image de l'*adultère* apparaît ici comme l'infidélité à l'altérité (l'autre comme le *non-je*/l'autre comme art autre), elle se pare de ce deuxième sens – central – qu'est la déchéance/décadence. Si l'*adultère* (angl. *adultery*) est du côté du métissage (texte/musique), la déchéance (angl. *adulteration*) est du côté de la voix qui altère et qui s'altère. Le roman de J. Cohen nous invite donc à de nombreuses lectures de la voix textuelle : il y a cette voix qui commémore, qui chante un hommage à un compositeur disparu ; il y a cette voix violente, ravissante, psychotique, affolante ; il y a la voix du narrateur et la musique de son idiome curieux qui rappelle certains principes musicaux tels que la répétition ; enfin, *voix-prière*, *voix-blasphème*, *voix-silence* ou *voix-cri* ; mais aussi la voix fragile qui s'éteint et dont il nous est permis d'entrevoir le dernier soupir. Les paradigmes de la vocalité sont ici extrêmement variés. Mais un élément ressort : la voix n'est pas lisse, elle pointe vers nous, elle nous arrache au confort du *mezzo voce*, de la médiocrité ; elle se fait *extrême*, et elle nous malmène et nous violence. C'est bien du fait de cette vocalité que le livre peut *tomber des mains* : il se pourrait très bien que l'on refuse de l'entendre, que l'on arrête à *mi-chemin*, mais il se pourrait tout aussi bien que l'on soit attiré, comme ensorcelé, et que l'on reprenne la lecture – comme par un désir masochiste – pour se

---

<sup>77</sup> « Perdre sa voix est aussi l'équivalent d'une mort symbolique. Cette amputation prive l'individu de sa pleine identité personnelle et sociale » (Le Breton, 2011, 148).

<sup>78</sup> En parlant de la technique du chant contemporain, Castarède constate : « À travers ces traitements de la voix, nous assistons à l'éclatement, à la fragmentation du sujet vocal. Psychanalytiquement parlant, il s'agit d'une régression à la phase antérieure à la constitution du moi : les bruits et les sons hétérogènes seraient les échos réverbérés des parties projetées du moi clivé. » (Castarède, 2004, 192).

laisser faire violence par cette voix qui *hurle* et qui *lacère*. Après tout, c'est là une très belle apologie de la fiction, du plaisir du texte et du silence.

## Bibliographie

### Ouvrages

- Arroyas, F. (2001). *La lecture musico-littéraire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Points ».
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, « Tel Quel ».
- Boyden, D. D. (1959). *An Introduction to Music*. London: Faber and Faber.
- Burgess, A. (1973). *Joystrick*. New York, London: Harvest.
- Castarède, M.-F. (1987, 2004). *La voix et ses sortilèges*. Paris : Belles Lettres.
- Cohen, J. (2007). *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*. New York: Fugue State Press.
- Cohen, J. (2010). *Witz*. Champaign/ London: Dalkey Archive Press.
- Cohn, D. (1978, 1984). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press.
- Danhauser, A. (1994, 1996). *Théorie de la musique*. Paris: Henri Lemoine.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit, « Critique ».
- Dujardin, É. (1925, 2001). *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Flammarion, 2001.
- Egger, V. (1881). *La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*. Paris : Germer Baillière.
- Freedman, W. (1978). *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*. Athens: University of Georgia Press.
- Gout, J.-P. (1999). *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- Grout, D. J. (1960, 1988). *A History of Western Music*. New York, London: W.W. Norton and Company.
- Guetti, J. (1980). *Word-Music. The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Hagège, C. (1985). *L'Homme de paroles*. Paris : Fayard.
- Hill, R. (1952). *The Concerto*. Harmondsworth: Penguin.
- Jakobson, R. (1963). *Essai de linguistique générale, I*. Paris : Minuit, « Double ».
- Jankélévitch, V. (1983). *La Musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, « Poétique ».
- Josipovici, G. (1992). *Text and Voice: Essays 1981-1991*. Manchester: Carcanet Press.
- Karpf, A. (2006). *The Human Voice*. New York, Bloomsbury.
- Kutnik, J. (1986). *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Le Breton, D. (2011). *Éclats de voix*. Paris : Métailié.

- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF, « Quadrige ».
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York, London: Methuen.
- Moreno, J. L. (1965, 2007). *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : PUF, « Quadrige ».
- Newman, Ch. (1985). *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press.
- Patchett, Ann. (2001, 2002). *Bel Canto*. London: Harper Perennial.
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rimmon-Kenan, Sh. (1983, 1993). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Routledge.
- Quignard, P. (1996). *La Haine de la musique*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- Rosen, Ch. (1971, 1978). *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*. Paris : Gallimard.
- Sangsue, D. (1987). *Le Récit excentrique*. Paris : José Corti.
- Sarraute, N. (1956). *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard « Idées ».
- Sève, B. (2002). *L'Altération musicale*. Paris : Seuil, « Poétique ».
- Sterne, L. (1759-1766, 2003). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin.
- Todorov, T. (1978). *Les Genres du discours*. Paris : Seuil, « Poétique ».
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Wyss, A. (1999). *Éloge du phrasé*. Paris : PUF, « Écritures ».

#### Articles

- Edgecombe, R. S. (1993). « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue ». *Mosaic*, vol.26, n°4, p.1-20.
- Halm-Tisserant, M. (2004). « Le *sparagmos*, un rite de magie fécondante ». *Kernos*, vol.17, pp.117-142.
- Husson, R. (1960). « La Voix humaine ». in Roland-Manuel (dir.). *Histoire de la musique I*, vol.1. Paris : Gallimard, « Folio », pp.48-75.
- Poizat, M. (2007). « La voix sourde ». *Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n°6, « Musique et Inconscient », en ligne, consulté le 4 novembre 2012 (<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=200>).
- Rée, J. (1990). « Funny Voices: Stories, Punctuation, and Personal Identity ». *New Literary History*, vol.21, n°4, pp.1039-1058.
- Ribac, F. (1997). « La voix recomposée ». *L'Homme et la Société*, n°126, pp.99-108.
- Stawiarski, M. (2010). « This is All But a Book: Musicalized Paratextuality in Literature ».

*Neohelicon*, vol.37, n°1, pp.93-112.

Valette, E. (2011). « Tension vocale, intensité du regard, attention des auditeurs : les formes de l'*intentio* dans la pratique oratoire romaine ». *La Licorne*, n°96, Rennes : PUR, pp.41-64.

#### Autres sources

Dupriez, B. (1984). *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : UGE, « 10/18 ».

Michels, U. (1977, 1988). *Guide Illustré de la Musique, I*. Paris : Fayard.

*Trésor de la Langue Française en ligne*, <http://atilf.atilf.fr/>