



HAL
open science

L'intermédialité musico-littéraire et la notion d'excentricité

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. L'intermédialité musico-littéraire et la notion d'excentricité. François Guiyoba. LITTÉRATURE MÉDIAGÉNIQUE Écriture, musique et arts visuels, L'Harmattan, 2015, 978-2-343-03913-8. hal-02266729

HAL Id: hal-02266729

<https://hal.science/hal-02266729>

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.

L'intermédialité musico-littéraire et la notion d'excentricité

Marcin STAWIARSKI

Normandie Univ, France ; UNICAEN, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032, France

Introduction

Cet article vise à interroger la notion d'excentricité telle qu'elle émerge dans les manifestations romanesques d'intermédialité musico-littéraire¹. Notre corpus est composé de quatre romans contemporains qui sont tous des récits de vie de génies excentriques : *Simon Silber : Works for Solo Piano* de Christopher Miller², *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*³ de Joshua Cohen, *How is This Going to Continue?*⁴ de James Chapman, et *Infinity: The Story of a Moment*⁵ de Gabriel Josipovici. Puisqu'en racontant la vie de compositeurs et de musiciens extravagants, ces textes proposent d'initier le lecteur à leurs œuvres qui sont des créations étranges et idiosyncratiques, il semble crucial de s'intéresser de plus près à l'articulation entre la représentation de la figure de l'excentrique et la figuration de l'œuvre dans les textes romanesques. Comment l'excentricité musicale est-elle véhiculée et quel rapport entretient-elle avec l'œuvre représentée? Telle est la première question que nous soulevons, en nous concentrant d'abord sur la figure du compositeur excentrique et en examinant certains *topoi* associés à la figure du musicien fou, du virtuose mégalomane, du génie créatif ou de l'artiste incompris, pour ensuite aborder la manière dont les œuvres musicales décrites viennent étayer la construction du personnage excentrique en tant qu'œuvres de la démesure véhiculant une certaine vision de la modernité musicale. La deuxième articulation qui nous intéresse est celle entre l'excentricité du personnage et la curiosité du texte biographique lui-même. Ainsi, la dernière partie de cet article démontre qu'il s'agit d'une excentricité textuelle avant tout, dans la mesure où non seulement, dans tous ces romans, on a affaire à des structures spécifiques que l'on peut mettre en relation avec la notion de musicalisation de la fiction⁶, mais qu'un tel formalisme, charrie également une interrogation de l'écriture biographique.

¹ On peut se référer à 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).

² Christopher Miller, *Simon Silber: The Works for Solo Piano*, London: Penguin Books, Hamish Hamilton, 2002. Toutes les références dans l'article renvoient à cette édition.

³ Joshua Cohen, *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*, New York: Fugue State Press, 2007. Toutes les références dans l'article renvoient à cette édition.

⁴ James Chapman, *How is This Going to Continue?*, New York: Fugue State Press, 2007. Toutes les références dans l'article renvoient à cette édition.

⁵ Gabriel Josipovici, *Infinity: The Story of a Moment*, Manchester: Carcanet Press, 2012. Toutes les références dans l'article renvoient à cette édition.

⁶ Voir 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

I Figures du compositeur-musicien excentrique

Il y a indubitablement une fascination avec la figure de l'excentrique. Cette fascination passe non seulement par l'extériorité exubérante d'un musicien prodige, mais aussi par les systèmes de pensée qui fondent la conception de la musique dans ses œuvres. La première question que je souhaite soulever est celle de savoir quelles sont les composantes les plus frappantes de la représentation de la figure du musicien excentrique.

Chacune des quatre œuvres étudiées place la figure du compositeur-musicien au centre de son intrigue. Chacune constitue une forme de biographie, dressant, plus ou moins amplement, le portrait d'un personnage excentrique.

Si l'on emprunte le langage de Roland Barthes et si l'on parle de *biographèmes*, qui sont ces « quelques détails, [...] quelques goûts, [...] quelques inflexions »⁷ sélectionnés par le biographe, on aboutit d'abord à la notion de choix, forcément restreint et, jusqu'à un certain degré, subjectif. Relativement à la figure du musicien excentrique, ce choix relève à la fois de techniques de caractérisation et de celles de narration : alors qu'il s'agit de centrer l'œuvre romanesque sur le récit d'une vie, celle-ci se trouve mise en exergue, singularisée, comme amplifiée par des traits notables et insolites, détails croustillants ou anecdotes. La représentation de la figure du musicien dépend largement de cette singularisation qui passe par certains *topoi* liés à la composition et à l'exécution en musique⁸.

Le sur-moi musical

Le roman de Miller est sans doute celui où l'on trouve la plus grande diversité de *topoi* associés à l'excentricité musicale contemporaine. Le compositeur et pianiste Simon Silber nous est présenté comme un excentrique solitaire vivant à Forest City, dans l'Oregon, où il peut se targuer d'être une célébrité locale. Petit à petit le lecteur comprend que la célébrité de Silber tient davantage du scandaleux et du fait divers que d'une véritable réputation de virtuose.

Le premier lieu commun de l'excentricité s'illustre dans la mise en scène de la composition virtuose et de la performance musicale publique. Les interprétations de Silber sont pour le moins iconoclastes – le compositeur se

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).

⁷ (Barthes, 2002, 706).

⁸ Un des *topoi* qui viennent immédiatement à l'esprit est celui du virtuose-soliste, que l'on trouve déjà à l'époque des castrats, mais qui se développe pleinement au XIX^e siècle avec le concerto de soliste et avec l'essor du piano. Voir Cécile Reynaud, « Misère et Accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique », *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.3-17.

produit en cache-oreilles rouge⁹, n'hésite pas à quitter la salle de concert lors de ses performances, et aime à se faire passer pour un génie fou à la Schumann¹⁰. C'est la figure du compositeur et du concertiste fou, le virtuose « psychopathe », comme l'appellent les gens du coin. La virtuosité, accompagnée d'un bon grain de folie¹¹, est un élément patent de l'excentricité en tant qu'elle s'allie à l'extrémisme des œuvres quasi-impossibles à exécuter¹² et constitue une forme d'exhibitionnisme du corps du musicien¹³.

La construction du personnage-compositeur chez Miller se fonde également sur la figuration de la curiosité. Celle-ci passe par l'éducation que Silber reçoit de son père qui se donne pour objectif de faire de son fils un pianiste virtuose. C'est son père qui assume sa formation, sa mère étant morte dans un accident de voiture alors qu'il n'avait que trois ans. Claquemuré dans sa chambre *musicale*¹⁴, le compositeur est séquestré dès son plus jeune âge, confiné dans cet espace musical clos, prison musicale où l'on entend en continu les quatuors de Beethoven¹⁵. Conçue comme un outil pédagogique selon la méthode stricte du père autoritaire de Silber, la musique devient un instrument de torture. Cette méthode, appelée « Preparation », pousse à l'extrême l'éducation virtuose, se basant sur des préceptes et théories que le père du jeune musicien élabore et qu'il étend *ad absurdum*, lui conférant des proportions monumentales, fantasmant une œuvre pédagogique à part entière. C'est ainsi que la folie se déplace vers la figure paternelle – un père obsédé par sa propre célébrité en herbe en tant qu'éducateur *éclairé*, subjuguant autant sa femme que ses enfants à sa

⁹ « Though all but the last of his recitals were held in Forest City, Silber's playing had made him a regional celebrity by the time of his sudden retirement in 1979. [...] he'd been famed for his light touch, his unorthodox tempi, and his habit of wearing bulky red earmuffs while performing. » (Miller, 2002, 7).

¹⁰ Dans la construction de ce personnage excentrique, deux personnalités célèbres – Robert Schumann, dont on se rappelle la folie et les tentatives de repousser les limites du corps, ainsi que Glenn Gould connu pour ses interprétations de J.S. Bach – sont ouvertement évoquées. Silber admire Gould et rend hommage à Schumann : « [...] he didn't mind appearing – to his townspeople and to posterity – as a mad genius à la Schumann. » (Miller, 2002, 53).

¹¹ « I'd decided the day I met him that Silber was a bundle of meaningless neuroses. » (Miller, 2002, 29).

¹² « Silber – himself a prodigiously gifted pianist – liked the idea of forcing virtuosi to bring all their skills to bear on the task of sounding comically inept. » (Miller, 2002, 5-6).

¹³ La question du corps est cruciale. Voir, par exemple, Joël-Marie Fauquet, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.35-50. Voir aussi Bernard Sève, « Le corps du musicien » dans *L'Altération musicale* (Sève, 2002, 87-109). Charles Rosen souligne le rôle de la mise en scène du corps du virtuose : « 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^e 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, 1978, 253-254).

¹⁴ « The music room was a sound-tight basement room to which, throughout the first eight years of our composer's life, all music in his house was confined. » (Miller, 2002, 10).

¹⁵ « Mr. Silber had ordained that in that room Beethoven's late quartets should always play, continuously (he'd made a special tape loop) [...] so that music came to seem an attribute of the room. » (Miller, 2002, 10-11).

volonté inébranlable, exigeant de son fils de trois ans de s'auto-infliger des gifles lorsqu'il commet des erreurs au piano ou d'imiter, note à note, les atmosphères musicales par la mimique. Silber a un frère jumeau, Scooter, à qui il voue une haine profonde, remontant à l'époque de leur enfance, où le père avait divisé les frères. Face à des plaisanteries auxquelles s'adonnent les deux frères jumeaux, en échangeant leur identité, le père décide de faire tatouer « n°2 » sur un pied de Scooter. Il les soumet à des expériences différentes : là où Silber doit faire du piano sans discontinuer, Scooter n'en fait que deux heures par jour. Or, c'est Scooter qui s'en sort vainqueur, ce qui ne manque pas d'attiser l'animosité entre les deux frères.

Dans cette éducation idiosyncratique ressort un élément crucial qui participe de la curiosité de la figure du musicien, notamment l'élimination progressive du sonore. Confortant la division entre bruits et sons musicaux et présupposant que plus on s'expose au bruit, plus on en est contaminé et on en devient *anti-musical*¹⁶, le père du compositeur, tente d'abord d'isoler Silber pour le protéger du bruit, puis change son fusil d'épaule et décide, au contraire, de l'exposer aux bruits afin d'en accroître sa tolérance. Dès lors, Silber finit par développer une *acousticophobia*¹⁷ dont il souffrira jusqu'à la fin de ses jours, manie qui le poussera à abattre les arbres autour de sa maison, à exterminer les criquets et à – du moins il en est soupçonné par son biographe – tuer le canari de sa sœur et tous les chiens dans le voisinage. Cette *sur-ouïe* dont est doté le compositeur conduira à une composition étrange dans laquelle le compositeur s'évertuera à représenter les bruits soudains d'objets inanimés parsemés de silences (*Sudden Noises from Inanimate Objects*¹⁸). Plongé dans un solipsisme du sonore où il ne supporte d'autres bruits que ceux qu'il produit lui-même¹⁹, Silber finit par modifier les pédales de son Steinway, en réglant la sourdine pour devenir le mode par défaut, à porter des protections auditives nuit et jour, et à adapter son quotidien pour le transformer en un univers antisonore allant jusqu'à s'inventer un régime alimentaire silencieux ou dresser une carte des bruits du voisinage afin de les éviter. Silber projette même de se faire enlever l'ouïe chirurgicalement. Rappelant le fameux épisode des sirènes dans l'*Odyssee*, cette série de biographèmes instaure une distance humoristique à l'égard de la figure du virtuose et compositeur fou pour qui le bruit de sourcils effleurant l'oreiller devient le pire des cauchemars. L'excentricité et la curiosité finissent par se muer ainsi en une vaste farce, comme si le but en

¹⁶ « A child is a keyboard on which the world plays nonstop, never letting up on the sustaining pedal. No wonder most people can't really HEAR ANYTHING by the time they're adults, what with such a RUCKUS resounding in their heads. » (Miller, 2002, 13).

¹⁷ « Simon was taught to fear the noises of the outside world – and not just taught but traumatized. » (Miller, 2002, 12).

¹⁸ L'une des éditions du roman (Mariner Books, 2004) porte précisément ce titre.

¹⁹ « Silber's life was a losing crusade against all noises but his own [...]. » (Miller, 2002, 6).

était de satiriser la figure du compositeur, voire de proposer une vision humoristique de la musique contemporaine.

Ce qui renforce l'aspect caricatural dans le cas de Silber, c'est son fort penchant à la mégalomanie. Le compositeur s'emploie à mettre en scène son prétendu génie, n'hésitant pas à distribuer gratuitement des copies de son disque dans des magasins de disques d'occasion pour augmenter ses chances de devenir célèbre ou en les usant pour faire en sorte qu'ils aient l'air d'avoir été écoutés. En se faisant passer pour un autre, il appelle une station de radio, KDOA, pour exiger qu'on passe ses propres compositions. En signant ses chèques, il est convaincu que sa signature vaudra un jour de l'or. Il compose *Digression* comme une « cadence » venant compléter *Colère pour un sou perdu*, op.129, de Beethoven, ce qui n'est pas sans rappeler la convention des cadences *apocryphes* de concertos²⁰. Lisant les biographies de grands compositeurs, Silber s'imagine déjà membre du panthéon, méprise la médiocrité de ceux qui sont simplement très bons et commande un buste de lui-même, la tête penchée en arrière, les yeux fermés, la main portée à l'oreille.

Un autre *topos* de la figure du compositeur est la spécificité de la théorisation de la musique. Dans son versant excentrique, celle-ci est naturellement exacerbée, prolongeant le trait humoristique. L'une des théories proposées est celle qui présente une classification des arts en *arts sédentaires*, *arts gisants*, *arts érectiles* ou encore *arts ambulatoires*²¹. Abhorrant les arts dits *sédentaires*, Silber choisit de ne plus participer à des concerts, opte pour la composition *ambulatoire*, lors de ses promenades, et construit chez lui une piste de marche pour la parcourir, muni d'un pedomètre, une vingtaine de kilomètres par nuit.

Ainsi s'esquisse une figure musicale mégalomane, porteuse d'excès et de traumatismes en tout genre, qui ne peut inspirer qu'une distanciation liée au parodique et à l'humoristique. Ce compositeur se targuant de capacités contrapuntiques hors du commun, tiraillé par ses phobies, rongé par ses habitudes, obsédé par la mesure du temps²², problématise la représentation du musicien excentrique, telle qu'elle nous a été léguée par le romantisme ou déconstruite au XX^e siècle. Le rêve de devenir le génie adulé de tous se solde par un extrémisme outrancier qui ne fait que mettre en relief

²⁰ La cadence de concerto est un mouvement dans lequel s'exprime justement toute la virtuosité du soliste. Cette notion est explorée chez Cohen de manière à la fois thématique et structurale. Nous reviendrons sur la notion de cadence plus loin. Danhauser la définit ainsi : « Dans un concerto, intermède durant lequel l'orchestre s'interrompt pour permettre au soliste une improvisation virtuose. Vers la fin du XIX^e siècle, les compositeurs commencèrent à écrire les cadences qui perdirent leur caractère d'improvisation mais conservèrent leur virtuosité. » (Danhauser, 1996, 188). Certains compositeurs ont écrit des cadences pour des concertos d'autres compositeurs (Beethoven pour Mozart, par exemple).

²¹ « He liked to classify the arts according to the position in which they are characteristically enjoyed – Sedentary (concerts, movies), Recumbent (novels), Erect (paintings) – and he hated the ones intended for sedentary consumption. » (Miller, 2002, 23).

²² « I always knew exactly where to find him, rain or shine, at 8:07, 8:18, or 8:54 P.M. » (Miller, 2002, 52).

la notion d'auto-fabrication ou d'auto-fabulation basculant dans la démesure autocentrée²³.

L'artiste isolé

C'est aussi du sceau de l'excentricité qu'est marquée la représentation de la figure du compositeur dans le roman de Josipovici, *Infinity*. Chez Josipovici, le personnage musicien est un aristocrate sicilien, riche compositeur avant-gardiste, Tancredo Pavone²⁴, inspiré du compositeur italien Giacinto Scelsi²⁵.

C'est d'ailleurs le seul parmi les quatre romans qui fait référence à un compositeur ayant réellement existé. Cela dit, le roman prend une distance significative avec la figure du compositeur réel. Tancredo Pavone est d'abord et avant tout personnage de fiction, construit par le truchement de sa singularité, soulignée dès le début du roman²⁶.

Ce qui est intéressant dans le roman de Josipovici, c'est que la narration biographique est, pour une grande partie, centrée autour de biographèmes ordinaires, liés au quotidien du compositeur et aux détails anecdotiques. Le biographe du compositeur est chargé de prendre soin de sa garde-robe opulente : ses cravates ou ses costumes sont autant de signes matériels d'une singularité plus profonde²⁷. Les manies de Pavone vont de pair avec son excentricité musicale, parallèle qu'il esquisse d'ailleurs lui-même²⁸.

Pavone reçoit une éducation quasi-médiévale – le latin, l'escrime, les échecs²⁹ –, étudie la composition à Vienne avec un élève de Schönberg, un certain Walter Scheler³⁰, passe plusieurs années dans des sanatoria en Suisse³¹ et connaît une période difficile où il ne compose plus rien³². La

²³ Il y a un lien évident entre la notion de virtuosité et l'évolution de la conscience moderne. Voir Bruno Moysan, « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité », *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.51-69.

²⁴ « Mr Pavone was not your ordinary sort of gentleman. First of all he was Sicilian [...] Mr Pavone was a nobleman, the descendant of a very noble family [...] Sicilian nobles are a breed apart. And then he was an artist [...] » (Josipovici, 2012, 4).

²⁵ Giacinto Scelsi (1905-1988), compositeur italien d'origine sicilienne. Voir « Giacinto Scelsi : une biographie » (Scelsi, 2006, 259-263).

²⁶ Il est décrit comme une « espèce rare », « a breed apart » (Josipovici, 2012, 4).

²⁷ « [...] thousands of ties, tens of thousands perhaps [...] » (Josipovici, 2012, 7). Voir aussi « L'homme aux chapeaux » (Scelsi, 2006, 37-43).

²⁸ « Nobody can work in dirty clothes, he said, or with shoes full of holes or with the heels of one shoe worn away more than the heels of the other. Think of what this would do to the work, he said. If you got up to take the drink of water or to fulfill a need of nature and one heel was lower than the other, causing you to limp as you crossed the room, think what this would do to the music. » (Josipovici, 2012, 8).

²⁹ « I had had an old-fashioned education of Latin, chess and fencing [...] » (55). Ce qui n'est pas sans faire allusion à la biographie de Scelsi : « Le petit Giacinto [...] passa une grande partie de son enfance dans ce château vétuste, où il reçut les premiers rudiments d'une instruction plutôt singulière : un précepteur lui donnait des leçons de latin, d'échecs et d'escrime. » (Scelsi, 2006, 259).

³⁰ En fait, Giacinto Scelsi étudia le dodécaphonisme « dont il reçut les premiers rudiments auprès d'un élève de Schoenberg, le Viennois Walter Klein ». Voir « Giacinto Scelsi : une biographie » (Scelsi, 2006, 260).

³¹ Dans son autobiographie, *Il Sogno 101*, Scelsi développe un long discours sur ses maladies, ses visites médicales et ses séjours thérapeutiques. (Scelsi, 2009, Partie I, 19-221).

singularité de cette figure de compositeur passe là encore par l'extrémisme³³, une forme de musicalité désinhibée³⁴, libre et décomplexée, insouciante des convenances, centrée sur le sonore conçu comme un absolu, et ce en deçà de la musique elle-même, comme si le son constituait une source heuristique, épistémologique et surtout mystique.

C'est, en effet, la dimension spirituelle qui vient renforcer la singularité de Pavone, non sans rappeler Scelsi, chez qui ce fut un élément crucial³⁵. Au centre de cette spiritualité du sonore se trouve l'intérêt que Scelsi porte au mysticisme et à l'ésotérisme, aux philosophies orientales, zen, yoga³⁶. En découle la puissance et l'énergie associées au fait sonore. Comme le jeune Scelsi, Pavone investit toute sa corporéité dans le son, se jette littéralement sur la musique, s'y donne avec acharnement³⁷. Cet extrême de la passion illustre bien la recherche de l'au-delà de la musique, de son essence mystique, qui vient caractériser la figure du compositeur.

Là aussi, ce sont les diverses théorisations qui sont porteuses d'idiosyncrasies. On a affaire à des considérations d'ordre mystique sur la nature du son, dont celle, surtout, qui fait du son le centre de l'univers, un phénomène sphérique, l'essence de l'éternel (infinité) symbolisé par le chiffre 8 (∞)³⁸. Dès lors, la composition est une forme de libération ou d'abandon³⁹ alors que le compositeur n'apparaît ni comme artisan, ni comme un génie, mais une figure intermédiaire ou un être de transition⁴⁰. D'où la distinction entre le chant et la scansion/incantation⁴¹, cette dernière étant au

³² Voir « Giacinto Scelsi : une biographie » (Scelsi, 2006, 259-236) ainsi que *Il Sogno 101* (Scelsi, 2009, Partie I, 19-221).

³³ « I have always loved extremes, he said. I am a man who is drawn to extremes. » (Josipovici, 2012, 27)

³⁴ « [...] it is an uninhibited musicianship [...] » (Josipovici, 2012, 33).

³⁵ Voir ses écrits sur la musique, par exemple, « Son et Musique » (Scelsi, 2006, 125-140) ou « Musique et mystique » (Scelsi, 2006, 155), mais aussi son autobiographie, *Il Sogno 101*, où il écrit : « [...] mais il ne faut pas oublier que l'Inde est partout, en nous-mêmes, car l'Inde doit être considérée comme un symbole de cette élévation spirituelle qu'il s'agit de rechercher, de trouver. Il est tout aussi vrai que l'on peut atteindre un état de quiétude pendant une heure, un jour ou une année sans quitter l'endroit où l'on se trouve. » (Scelsi, 2009, 156).

³⁶ Voir « Giacinto Scelsi: une biographie » (Scelsi, 2006, 261).

³⁷ « All through my life, he said, I have rushed upon everything, music and poetry, women and food, with my fists and my feet flailing out, but no one ever told me to hang back. » (Josipovici, 2012, 33).

³⁸ Nombreuses sont les allusions à ce symbole d'infinité dans *Les anges sont ailleurs* et dans *Il Sogno 101*. C'est que Scelsi exprime, par exemple, dans la deuxième partie de *Il Sogno 101*, partie poétique, nommée « Le Retour », où le *je* se fait « octogone », « le point de jonction | de ceux qui étaient les cercles | du huit | je suis dans la spirale | du huit | dans le mouvement d'évolution [...] » (Scelsi, 2009, 301). La date de la mort de Scelsi a souvent été relevée aussi : 8.8.88. La notion d'infinité reprise dans le titre du roman de Josipovici est donc à mettre en parallèle avec la notion du moment sonore conçu comme éternité mystique.

³⁹ « The art of composition, Massimo, he said to me, is the art of submitting, not of mastering, it is the art of listening, not of speaking, it is the art of letting go, not of holding on. » (Josipovici, 2012, 62).

⁴⁰ « The composer is not a craftsman, Massimo, he said to me. He is not a genius. He is a conduit, a go-between. A postman. » (Josipovici, 2012, 90). Voir Scelsi : « Il faut arriver au cœur du son, alors on est musicien. Sinon on est un artisan. Être un artisan de la musique, c'est très respectable. Masi on n'est pas un véritable musicien, ni un vrai artiste. » (Scelsi, 2006, 64).

⁴¹ « To sing is to begin at the beginning and to go on to the end and then to stop. To chant is to align yourself with the rhythms of the universe. » (Josipovici, 2012, 87).

service d'une dimension mystique⁴², tandis que la première n'est qu'œuvre musicale d'*ici-bas*.

Dans cette pensée mystique, il y a des échos à la fois à la religiosité et à l'ancienne conception de l'« harmonie des sphères »⁴³. Mais, le mysticisme est aussi à relier aux logiques de l'épuisement et du dépassement qui véhiculent l'extrémisme. L'extrême, c'est cette capacité de conduire le fait artistique jusqu'aux confins de son propre épuisement, qu'il s'agisse de repousser les limites du corps ou les frontières de l'audible. Cet extrémisme-là se situe quelque part aux confluent de ce que l'on appelle le *génie* et de ce qu'on appelle la *virtuosité*. La répétition du même, par exemple – qui, dans les compositions minimalistes, peut être perçue comme une forme d'extrémisme musical –, est ici moyen d'accéder à un au-delà, à une dimension spirituelle⁴⁴.

La notion d'épuisement vient alors caractériser la fragilité de l'acte créatif. Le propre de l'extrême est qu'amener une entité à la limite de sa propre condition d'existence revient presque à l'anéantir, car c'est la ramener au seuil de la possibilité de son existence : ramener le son à la frontière de l'audible – le seuil de sa force ou, au contraire, le seuil de sa faiblesse – c'est risquer de le plonger dans le silence ; évacuer la multitude du sonore, c'est risquer de ramener le son à l'Un indifférencié. C'est ainsi que l'extrémisme des compositeurs se heurte à des paradoxes d'anéantissement : le son devient silence ; la composition une seule note ; le projet du *trop-plein* est confronté à la déficience du *pas-assez*⁴⁵, ne faisant que souligner la fragilité de l'artiste⁴⁶.

L'ambition spirituelle et la théorisation musicale dans ce roman s'accompagnent du *topos* d'incompréhension presque *naturelle*. On peut évoquer à ce titre le lieu commun de l'hermétisme du génie incompris qui semble faire partie intégrante de la représentation de la figure du musicien excentrique⁴⁷. D'autant que ce qui semble intéresser Josipovici, c'est la

⁴² « When you begin to chant, Massimo, he said, you are taken over by a force greater than any you have ever known. » (Josipovici, 2012, 87).

⁴³ Musique des sphères ou « harmonie des sphères », en tant que vision d'une concordance entre l'humain (*musica humana*) et le cosmique (*musica mundana*). Voir, par exemple, Gretchen Ludke Finney, *Musical Backgrounds for English Literature: 1580-1650*, Westport: Greenwood Press, 1976.

⁴⁴ « Whenever I could I played the piano. Just one note. Always one note. He's madder than the rest, they said. But it's by playing one note over and over again that you get to the heart of that note. » (Josipovici, 2012, 83). Scelsi compose plusieurs œuvres de ce type, comme *Quatre Pièces sur une seule note [Quattro Pezzi (su una nota)]*, 1960. En parlant de son « *Konx-Om-Pax* », Scelsi dit : « Trois aspects du son : comme premier mouvement de l'Immuable ; comme Force créatrice ; comme la syllabe Om. » (Scelsi, 2009, 161).

⁴⁵ Comme dans le cas de Kleist cité dans le roman : « [...] in the end Kleist killed himself because his mouth was too small for the bites he wanted to take out of life. He killed himself, he said, in order to widen his mouth. » (Josipovici, 2012, 34).

⁴⁶ « But I could no longer write. I sat at my piano and I played the same note, over and over again, hour after hour, the same note. » (Josipovici, 2012, 81).

⁴⁷ Josipovici parle lui-même d'un mélange curieux de profondeur et d'obscurantisme dans la pensée de Scelsi : « He is based on the wonderful reclusive Italian composer, Giacinto Scelsi (1905-1988), whose pronouncements about everything from rhythm in music to beautiful women and the future of civilisation

notion d'échec, alliée à celle de fragilité, dans la mesure où l'œuvre musicale est alors condamnée à ne pas être jouée⁴⁸. Pavone représente cette figure du compositeur fou, du musicien singulier et furieux, gorille du piano⁴⁹, celle aussi de l'artiste mystique, incompris, mal compris, risquant d'être oublié.

L'artiste sans œuvre/œuvre en quête d'artiste

How is This Going to Continue? de James Chapman présente un compositeur contemporain, Eckhard Rabindranath Unruh, de double nationalité allemande et américaine, né à Calcutta, en Inde, de parents allemands, et décédé à Berkeley aux États-Unis. Unruh, qui est également décrit comme spécialiste en horticulture qui gagne son pain dans une pépinière à Berkeley, a bénéficié d'un apprentissage strict en musique indienne sous son maître et joueur de sarode, un certain Bengalais R. Thakura. Il aurait rencontré Luciano Berio et Bruno Maderna et il aurait été publiquement acclamé par Pierre Boulez. En tant que chef d'orchestre, il aurait dirigé des œuvres de Iannis Xenakis et de Karlheinz Stockhausen. En tant que compositeur, comme dans le cas de Pavone, chez Josipovici, son travail n'a jamais été reconnu : plus de deux cents œuvres tombées dans l'oubli. D'abord, ses œuvres sont exubérantes, taxées de *polystylisme*, défiant le public par leur hostilité intrinsèque⁵⁰. Ensuite, c'est l'excès inverse : ses œuvres sont critiquées pour leur sobriété exacerbée et manque d'exubérance. Il finit par renoncer à l'idée de carrière musicale et se concentre sur la musique qu'il joue sur son sarode, dont la caisse de résonance est remplie de boue, si bien que le sonore est à peine audible. Après la mort de son épouse, Ulyssia, il subit un accident vasculaire cérébral et finit par composer son *opus magnum*, son oratorio éponyme *How is This Going to Continue?* Unruh meurt en 1996 travaillant dans son jardin.

are a curious mixture of profundity and bullshit. In fact it was this mixture I found so appealing and tried to mimic. » (Rotstein, 2012, en ligne).

⁴⁸ Cette préoccupation est souvent évoquée chez Scelsi : « Je n'entendrai peut-être jamais mes partitions. Elles sont déposées auprès de la Société des auteurs pour être consultées par les musicologues de l'avenir. » (Scelsi, 2009, 134). Ainsi, de nombreuses œuvres ne sont pas exécutées, restant virtuelles. Mais, il y a aussi la question de *mauvaise* exécution. Scelsi évoque le désastre qu'un chef d'orchestre a infligé à une de ses œuvres lors d'une édition du festival de musique contemporaine à Venise, en 1970 (Scelsi, 2009, 160-161). Josipovici reprend cette notion d'exécution *erronée*, interdite par le compositeur : « Now I call the work *Chie*, not *Shi*, he said, because after Balint and his musicians had shat on it I had no wish ever to hear it again. But it is always the same, he said, unless you have a really dedicated musician prepared to work with you they will shit on your work and make shit of your work. That is one of the iron laws of performance, Massimo, he said. » (Josipovici, 2012, 24). Pour les questions d'interprétation, voir René Leibowitz, *Le compositeur et son double*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971.

⁴⁹ « The piano is not an instrument for young ladies, Massimo, he said, it is an instrument for gorillas. Only a gorilla has the strength to attack a piano as it should be attacked, he said, only a gorilla has the uninhibited energy to challenge the piano as it should be challenged. [...] Liszt was a gorilla of the piano, he said. Scriabin was a gorilla of the piano. Rachmaninov was a gorilla of the piano. But the first and greatest gorilla of the piano was Beethoven, he said. » (Josipovici, 2012, 36-37).

⁵⁰ « Unruh [...] had an instinct for making his work undesirable [...]. » (Chapman, 2007, 10).

Unruh représente donc, un peu comme Pavone, l'artiste aux prises avec l'échec de la réception de son œuvre⁵¹. L'artiste qui n'entendra jamais ses propres œuvres jouées ou qui se heurtera à une critique acerbe de son art. La fragilité créative, l'échec, l'incompréhension ne sont que quelques-uns des éléments qui viennent caractériser cette figure. « Le temps d'Unruh semble s'être écoulé avant même d'être advenu »⁵², lit-on à la fin de sa brève biographie, qui est donc celle aussi d'une œuvre qui se dérobe à l'artiste autant que l'artiste-personnage se dérobe à son lecteur.

Dans *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* de Joshua Cohen, la figure du personnage-compositeur Schneidermann, d'origine hongroise, issu d'une famille juive démunie, survivant de l'Holocauste, puis émigré aux États-Unis, nous est esquissée de manière très fragmentaire dans le discours du narrateur, qui, se présente lui-même comme violoniste virtuose⁵³, censé exécuter un concerto pour violon de Schneidermann devant un public dans la célèbre salle de concert Carnegie Hall de New-York. Le narrateur-virtuose s'arrête de jouer et prend la parole, racontant sa vie et celle de son maître, le « dernier des grands compositeurs »⁵⁴. Le lecteur saisit des bribes de l'existence de Schneidermann, prodige, génie, excentrique et énergumène, grand compositeur méconnu⁵⁵, dont la création couvre une période symbolique de trois cents ans⁵⁶, tout en étant en parfaite inadéquation avec son temps⁵⁷. Schneidermann, dont la vie même aspire à la « condition de la musique »⁵⁸, est élevé par ses neuf « tantes musicales »⁵⁹, comme son frère jumeau, Rudy, qui meurt ironiquement écrasé par un piano tombé par la fenêtre. Schneidermann disparaît, laissant derrière lui le manuscrit de son concerto.

De manière intéressante, dans tous les quatre romans, la figure du compositeur-virtuose est celle d'un artiste en proie à l'échec. De surcroît, chez Chapman et chez Cohen, bien que centrale, la figure du compositeur constitue une absence béante. Chez Chapman, tout ce dont on dispose est une brève notice biographique et l'œuvre roman-oratorio considérée comme mémoire. Chez Cohen, les œuvres musicales léguées à la postérité sont

⁵¹ « Eventually he would compose over two hundred works; owing in part to his diffidence, none of these would be professionally performed or published during his lifetime. » (Chapman, 2007, 10).

⁵² « Unruh's time may have passed before it ever arrived. » (Chapman, 2007, 12).

⁵³ « I was a soloist. By the year I left Europe I was already the world's famously renowned virtuoso. » (Cohen, 2007, 22).

⁵⁴ « [...] the last of the great composers [...] » (Cohen, 2007, 63).

⁵⁵ « Schneidermann he's not in the *Grove* either. » (Cohen, 2007, 23).

⁵⁶ « [...] that his life it had been lived between 1650 and 1950 [...]. Schneidermann, born with Bach, dead with Schönberg. Schneidermann, born in Leipzig, dead in Los Angeles. » (Cohen, 2007, 287).

⁵⁷ « [...] Born out of date and unborn of date [...] » (Cohen, 2007, 170).

⁵⁸ « Schneidermann's life it constantly aspired to the condition of music, in that it was unfixed, free, irrelative amongst the mechanics [...] » (Cohen, 2007, 170).

⁵⁹ « [...] nine musical aunts [...] » (Cohen, 2007, 149).

rare⁶⁰ et la figure du parleur (le narrateur du roman) supplée à celle du compositeur. Cette béance ouvre une brèche dans laquelle se trouvent singularisées la parole et la place du sujet.

La figure du compositeur, elle, telle une ombre, continue à être une présence spectrale – on n’oublie jamais que le récit est une narration tenant du biographique – mais elle est partiellement éliminée, évoluant dans des séries de substitutions. Ce n’est que grâce à quelques biographèmes que le lecteur se fabrique l’image du compositeur excentrique. Tout se passe donc comme si son excentricité avait fini par anéantir l’artiste. Un tel anéantissement fait partie des *topoi* que l’on trouve fréquemment associés à la représentation de l’extrémisme musical, anéantissement non seulement du musicien, mais aussi de la musique elle-même.

II Œuvres d’excentricité : intertextualité et la question d’*ekphrasis*

C’est justement la musique qui constitue le second volet de notre interrogation. À quel type de représentation du fait musical avons-nous affaire et quelle relation la représentation de la figure du musicien entretient-elle avec la représentation de l’œuvre? Il semble évident que l’*ekphrasis musicale*, à savoir la description d’œuvres musicales réelles ou fictives⁶¹, crée ou renforce l’excentricité musicale. Elle opère donc dans un processus métonymique, où la curiosité de l’œuvre véhicule la singularité de son auteur.

Deux cas de figure se présentent : (a) *dynamique représentative* – le texte littéraire représente une œuvre ou une série d’œuvres musicales, en les mentionnant, en les décrivant ou en proposant la description de leur performance ; (b) *dynamique présentative* – le texte littéraire se veut, en quelque sorte, imitation d’une œuvre musicale, feignant lui-même le statut de musique. De manière intéressante, chez Cohen et chez Chapman, le livre pose un tel prédicat d’*ekphrasis* macrostructurale, dans la mesure où l’écrit se prétend œuvre musicale (concerto chez Cohen ; oratorio chez Chapman), charriant la dynamique *présentative*. Chez Chapman, l’œuvre musicale est le texte que lit le lecteur, mais transformée en un dispositif dit « condensé », comme *a-musicalisée*, comme si de la prétention à l’*ekphrasis* macrostructurale ne restait que la matière verbale. Chez Cohen, l’*ekphrasis* musicale a subi une substitution : si le livre est censé représenter une œuvre musicale – un concerto pour violon –, ce concerto cède la place à la voix, au

⁶⁰ « Because he, in the end, the finaleless finale, left nothing. Except trios and vocal music, some ephemera, memento mori, occasional and souvenir pieces, a heap of juvenilia and life entire, which is now up to me, and my lawyers as much as I pay them, to sort out. » (Cohen, 2007, 21).

⁶¹ J’emploie le terme d’*ekphrasis musicale* pour parler d’*ekphrasis* portant sur la musique dans les textes littéraires. Siglind Bruhn emploie le même terme en parlant de figurations de réalités extramusicales en musique (représentation *picturale* en musique). Voir Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2000.

discours oral et à la performance. Nous reviendrons sur ces deux cas de figure.

Pour le moment, il semble intéressant de dégager quelques caractéristiques des œuvres *représentées* dans ces quatre romans. S'il est vrai qu'il ne s'agit absolument pas de postuler que les quatre textes proposent au lecteur le même type de représentation de l'œuvre musicale, quelques constantes peuvent être remarquées : (a) il s'agit, pour la plupart d'entre elles, de musique moderne, et, par conséquent, d'une certaine vision – parfois presque un état des lieux – de la création musicale contemporaine ; (b) l'*ekphrasis* reçoit une place privilégiée, et, de fait, une fonction cruciale dans le texte romanesque ; (c) cette fonction est au service de la représentation de l'excentricité – atomisée, excessive elle-même, les structures d'*ekphraseis* véhiculant à elles seules la démesure. Deux catégories d'*ekphraseis* sont à distinguer : (a) *ekphraseis* d'œuvres fictives ; (b) *ekphraseis* d'œuvres réelles précises auxquelles le lecteur peut aisément se référer ou, dans cette même catégorie, *ekphraseis* plus énigmatiques ou purement allusives, lesquelles, sans forcément renvoyer à une œuvre précise, n'en demeurent pas moins des allusions à des formes de création musicale moderne. Quelle vision d'excentricité découle d'une telle représentation de la musique ? On peut prendre quelques exemples, en se concentrant sur les questions liées à (a) la démesure des dimensions de l'œuvre ; (b) à l'intertextualité exacerbée ; (c) à l'amplification du *mimétisme* et de l'expressivité musicale ; (d) à l'idée de la modernité et de la dialectique *œuvre/non-œuvre*.

L'œuvre et la démesure : temps et dynamique musicale

La première question concerne l'ampleur de l'œuvre, les dimensions qu'elle prend tant sur le plan de la dynamique⁶² que sur celui de sa temporalité. L'excentricité consiste à repousser les dimensions jusqu'à l'anéantissement de la possibilité même de recevoir l'œuvre, soit parce qu'elle en devient inaudible ou incoutable, soit parce que ses composantes dépassent les facultés humaines. Si bien que l'œuvre est amenée, tout du moins pour une partie, à exister en dehors des catégories esthétiques de l'auditeur, un peu comme un absolu. On aura affaire à deux formes d'amplification : (a) tantôt des formes de miniaturisation poussée à l'extrême ; (b) tantôt, au contraire, des formes de gigantisme.

Chez Josipovici, la centration sur une seule note rappelle certaines œuvres de Scelsi et n'est pas sans évoquer des approches d'écoute transcendantes et mystiques⁶³, où il s'agit de pénétrer l'essence même du son

⁶² La dynamique en musique est définie comme l'« ensemble des nuances d'intensité sonore d'une exécution musicale. » (Danhauser, 1996, 189).

⁶³ « What Nepal taught me, he said, was that what we are striving for is not *transcendence* but *transformation*. The world is there to be *transformed*. Not transcended, transformed. When a note is

conçu comme entité unique, universelle, éternelle. C'est le cas dans la composition *Six Sixty-Six*, par exemple, qui consiste en une seule note répétée au piano six cent soixante six fois⁶⁴. Ce type de composition peut nous faire penser au minimalisme du XX^e siècle et à des compositeurs comme Steve Reich ou Philip Glass. Chez Miller, afin d'exorciser le bruit, Silber aussi compose une œuvre faite de répétitions, *Sirens*, où un thème de quatre mesures est repris et saturé jusqu'à l'inaudible⁶⁵.

En outre, il y a la notion de *miniaturisation*, qui implique la durée extrêmement réduite ou l'emploi de dynamiques exceptionnellement nuancées, là aussi, flirtant avec l'inaudible. Silber compose *Variations in a Minor* (des miniatures rappelant les *Kinderszenen* de Schumann⁶⁶) ainsi que *Aphorisms*, séries de pièces dont chacune ne dure pas plus de quelques dixièmes de seconde. Ces miniatures peuvent impliquer une variation de dynamiques extrêmement pointue, voire saturée⁶⁷, repoussant les limites de la performance⁶⁸. Le type de saturation de la dynamique que l'on trouve chez Silber peut nous faire penser à des œuvres-miniatures d'un Anton Webern⁶⁹ et à des œuvres de la seconde moitié du XX^e siècle caractérisées par des variations de dynamique extrêmement difficiles à exécuter comme chez Karlheinz Stockhausen⁷⁰ ou György Ligeti⁷¹.

À l'opposé, le gigantisme repousse tout autant les limites de l'audible. Chez Miller, les excentricités de Silber découlent de son appréhension du temps : en parfait iconoclaste, Silber non seulement exécute les œuvres en modifiant leur tempo habituel⁷², dénaturant la durée des œuvres (mettant une heure à exécuter la valse dite « Minute » de Frédéric Chopin⁷³ ou

played six hundred and sixty-six times it is *transformed*. The ear that hears the same note six hundred and sixty-times is *transformed*. » (Josipovici, 2012, 88).

⁶⁴ « It was a sign of triumph. I played that one note and as I played I listened. I listened and I understood. At that moment a new kind of music was born. The first piece I called *Six Sixty-Six*. *Six Sixty-Six*. The same note struck in the same way on the piano six hundred and sixty-six times. » (Josipovici, 2012, 88)

⁶⁵ « *Sirens*, then – composed in February '94 – had the dual role of accommodating a hated noise (à la *Crows*) and assuaging the neuroses activated by that noise. [...] There is no theme to speak of: while the left hand rumbles ominously in the bottom octave, the right repeats a four-bar phrase that climbs from a' to e'' and then falls to a' again. The phrase is repeated (with a *legato* to stimulate a real siren [...]) over and over, louder and louder, so that in the course of two minutes the warning sound swells from *pianississimo* to *fortissimo*; but then over the next two minutes it fades gradually back to inaudibility. » (Miller, 2002, 113-114).

⁶⁶ Robert Schumann, *Scènes d'enfant (Kinderszenen)*, op.15, 1838.

⁶⁷ « The range of moods and textures encompassed by the work is all the more impressive that all seven variations are set, for the sake of a pun, in the same key as the theme. » (Miller, 2002, 5).

⁶⁸ « The chord our composer performed on October 27, 1966, won't be audible unless you turn the volume all the way up. On the score, the chord is marked *pppp*, though as far as I know the quietest notation in common use is *ppp* or *pianississimo*. » (Miller, 2002, 74).

⁶⁹ Voir, par exemple, Anton Webern, *Six Bagatelles pour quatuor à cordes*, op.9, 1913.

⁷⁰ Voir Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, I-XIX, 1952-2003.

⁷¹ Chez György Ligeti, on trouvera, par exemple, *pppppppp*. Voir ses *Études pour Piano*, (Livre I, no.4, m.170), 1988-1994.

⁷² « I also wondered how the pianist had managed to fill both sides of an LP with a piece of music that as ordinarily performed lasts no longer than eight minutes. » (Miller, 2002, 9).

⁷³ Frédéric Chopin, *Valse en ré bémol majeur*, dite « Valse minute » ou « Valse du petit chien », op.64, n°1, ca.1846.

interprétant les cinq dernières sonates pour piano de Ludwig van Beethoven en moins d'une heure), mais il compose aussi des œuvres dont la durée est saturée par diverses formes d'extension temporelle. Il possède un instinct de temps hors du commun, capable d'une exactitude incroyable⁷⁴. Le temps prend l'allure de « torture »⁷⁵. Le meilleur exemple est la sonate *Day* de Silber qui dure une journée entière. L'extrait mentionné dans le roman – « From *Day*: 4:55-5:00 P.M. » – ne comprend que cinq minutes et constitue donc 1/288^{ème} de la journée en question⁷⁶. L'extension ou la densification du temps traduit une obsession pour le temps, et le gigantisme fait que le journal musical de Silber ne peut être ni décrit, ni enregistré, devenant une œuvre silencieuse, absente, nécessairement omise⁷⁷. Lorsqu'il apprend que l'œuvre d'un rival, compositeur fictif Goodenough, est censée durer une année entière, représentant la plus longue composition jamais créée, Silber songe à composer une œuvre qui dure un siècle⁷⁸, ce qui n'est pas sans rappeler la composition de Cage, *ASLSP*, censée durer 639 ans⁷⁹.

De manière semblable, en réponse au minimalisme, Unruh, chez Chapman, compose des œuvres non seulement *polystylistiques*, mais aussi *polythématiques*. Ici, l'extension concerne le matériau mélodique. Sa composition *Cecil Taylor's Eyes*⁸⁰ est faite de nombreux thèmes, tout comme son *Plutarch* qui propose l'écoute de deux cents thèmes non reliés entre eux⁸¹.

Cette force du gigantisme se manifeste aussi chez le Pavone de Josipovici qui cherche – comme dans une visée holiste – à saturer les possibilités du sonore comme dans *Stepping into the Clouds* pour quatre pianos⁸². Le gigantisme conduit à une emphase qui en devient presque burlesque, comme

⁷⁴ « [...] he'd prided himself on playing certain works in exactly the same time – to the second – every time. » (Miller, 2002, 29).

⁷⁵ « [...] a sort of Oriental torture [...] » (Miller, 2002, 18).

⁷⁶ « [...] he'd set out to score a real day – from midnight to midnight – in real time; the finished product, when performed at the only possible tempo ("that of reality itself," insisted Silber), was going to last exactly twenty-four hours. » (Miller, 2002, 36).

⁷⁷ « I have several reasons for omitting *My Life* from this otherwise exhaustive compilation. For starters, the work is too long, consisting as it does of more than fourteen thousand chords, each of which Silber allotted three seconds to sound and subside. » (Miller, 2002, 72).

⁷⁸ « Silber toyed with the idea of dusting off his own primitive computer [...], and programming it to "do something musical" – juggle half a dozen notes, say – for a hundred years. The program itself would be the score, and the title would be Century. » (Miller, 2002, 133).

⁷⁹ *ASLSP, As Slow As Possible*, de Cage, l'œuvre la plus longue au monde, qui a été mise en place en 2001 dans la petite ville allemande Halberstadt, et dont la performance devrait durer 639 ans, jusqu'à 2640. Voir le site du projet <<http://www.john-cage.halberstadt.de/>> (consulté le 31 mars 2013).

⁸⁰ « [...] 'Cecil Taylor's Eyes' (1974) tosses off more ideas than some contemporary composers used during the whole decade. » (Chapman, 2007, 10).

⁸¹ « The piece is like a huge compositional notebook, filled with two hundred unrelated themes, and no sense that these themes will ever join to form a "work" » (Chapman, 2007, 11).

⁸² « The culmination of this work was *Stepping into the Clouds* for four pianos, which was finished on 31 December 1955. Then I stopped. The piano no longer interested me [...]. I have exhausted the possibilities of the instrument. » (Josipovici, 2012, 37).

lorsqu'il s'agit de s'attaquer à l'instrument comme un gorille (Pavone) ou faire sonner un accord de toutes les notes (Silber)⁸³.

Reprises et co-textes

Si l'intertextualité – et, de manière plus globale, l'emprunt – constitue un trait important dans la création moderne, le recours aux œuvres d'autrui, la composition à partir d'éléments existants et non originaux paraît constituer un facteur non négligeable de l'excès, lorsque l'intertextualité se trouve poussée jusqu'à compromettre toute originalité. La singularité de l'œuvre, paradoxalement, est donc là celle de sa non-originalité.

Schneidermann, chez Cohen, emprunte le jingle de la NBC sans s'en rendre compte⁸⁴. Cet aspect est exploré chez Josipovici lorsque Pavone parle d'« artiste-cannibale »⁸⁵, suggérant une continuité traditionnelle d'emprunts dans toute œuvre⁸⁶. La seule œuvre supposée connue de Unruh, chez Chapman, n'est qu'un collage de discours, de citations et de chants⁸⁷.

Silber, lui, s'adonne allègrement à la citation, à l'emprunt et au plagiat. Il transforme les œuvres connues, comme dans ses « *Chopsticks* » *Variations*, qui reprennent le thème populaire⁸⁸, employant le procédé d'augmentation⁸⁹ poussé à l'extrême, aboutissant à des effets de ralentissement où l'œuvre semble méconnaissable⁹⁰. Un peu à la manière de Pierre Henri qui compose une *10^e symphonie de Beethoven*⁹¹, Silber s'emploie à *remixer* les quatuors de Beethoven. Et la citation finit par devenir plagiat lorsque Silber vole à Scott Joplin les premières mesures de *The Entertainer*⁹² dans son *Ice Cream Rag* et le thème de la « Promenade » des *Tableaux d'une exposition*⁹³ de

⁸³ « [...] fallen across the keys in such a way as to sound all eighty-eight at once. » (Miller, 2002, 74).

⁸⁴ « [...] *dumb dumb dumb* [...] *numb numb numb* [...] the notes being G, | E a sixth up and a | C to resolve it all in the middle: an arpeggiated C major chord is second inversion if you want [...] indeed it is the NBC theme! As I told Schneidermann at the Zoo [...] » (Cohen, 2007, 42).

⁸⁵ « All artists are cannibals, and the bigger the artist the bigger the cannibal. » (Josipovici, 2012, 61).

⁸⁶ « I stole shamelessly from Stravinsky, he said, in the fourteenth of my *Canti*. For the vocal part, I borrowed directly from Stravinsky's writing for the voice in *Les Noces*, arguably the greatest work he ever wrote. But then Stravinsky stole shamelessly from Pergolesi and from Handel and from many others. » (Josipovici, 2012, 61).

⁸⁷ « It's non-music. No original themes. Musical quotes, speeches, songs, poetry, a trash-heap, unlistenable if I can manage it, so thick it's actually silent. » (Chapman, 2007, 11).

⁸⁸ La forme *thème et variations* est déjà en soi une œuvre d'intertextualité, empruntant un thème souvent célèbre pour l'étendre à travers une série de modifications. La variation est donc fondamentalement œuvre d'intertextualité (*inter-textualité* du thème original et *intra-textualité* du thème repris au sein d'une œuvre) et œuvre d'extensions.

⁸⁹ Augmentation se définit par le fait d'augmenter les valeurs des notes. En résulte en règle générale un effet de ralentissement. Le procédé d'augmentation est fréquemment employé dans la forme *thème et variations*.

⁹⁰ « The work is a set of eleven variations on that most rudimentary of piano pieces, "Chopsticks" [...]. The only notable feature is the endless eleventh "variation," actually a note-perfect reprise of the moronic original theme, but taken at such a slow tempo that there are rests of as much as seven seconds between successive notes, stretches of scratchy amplified silence during which [...] one can distinctly hear nervous laughter, bursts of eager but premature and reluctantly aborted. » (Miller, 2002, 7).

⁹¹ Pierre Henri, *La Dixième Symphonie de Beethoven*, 1986.

⁹² Scott Joplin, *The Entertainer*, 1902.

⁹³ Modeste Moussorgski, *Tableaux d'une exposition*, 1874.

Modest Moussorgski⁹⁴, ou lorsque, pour sa composition *Aphorisms*, il s'inspire librement du livre d'aphorismes du narrateur Norman, *So I gather*. À la manière de l'*Hexaméron*, composé par Chopin, Liszt et d'autres compositeurs⁹⁵, Silber participe à une œuvre collective, faite d'entre-citations, *Twelve Times Twelve. Annex to « My House »*, qui est un mélange de citations et de paraphrases. L'intertextualité atteint son apogée quand Silber enregistre une œuvre sur une autre, s'adonnant à un palimpseste musical⁹⁶, par lequel on aboutit, là aussi à la limite de l'audible, à la limite de l'existence de l'œuvre.

Le figuralisme et le sur-mimétisme musical

Le texte de Miller amorce dès le début un jeu avec les pouvoirs symboliques de la musique. Se trouve ainsi interrogé le figuralisme, à savoir la volonté d'imiter le verbe, de représenter en musique et de renforcer la signification verbale – procédé propre au madrigal – ou même carrément une intention d'évoquer des images ou de peindre, comme dans l'expression « *word-painting* » en anglais⁹⁷. *Variations in a Minor* de Silber sont ainsi décrites comme des peintures musicales⁹⁸. Dès lors, l'*ekphrasis musicale* entretient un rapport intéressant avec l'*ekphrasis picturale*⁹⁹. On a affaire à une construction intersémiotique multiple, charriant à la fois le pictural, le musical et le verbal.

Silber ne cesse de flirter avec la *mimésis*. Il transcrit des corbeaux perchés sur des fils électriques dans sa composition *Crows*. La *littéralisation* du figuralisme en tant que pouvoir mimétique est poussée à outrance et comprise comme transcription du réel dans l'œuvre, si bien que, dans *Crows*, les fils électriques deviennent des portées musicales et les corbeaux des notes de musique¹⁰⁰. Une telle *littéralisation* instaure alors un effet comique lié à son extrémisme évidemment impossible : tout comme il y a une fausse note dans cette composition qui demande à être éliminée, un corbeau doit

⁹⁴ « [...] composing a “hallway” theme almost criminally reminiscent of the “Promenade” from the *Pictures at an Exhibition* [...] » (Miller, 2002, 22).

⁹⁵ Franz Liszt, Frédéric Chopin, Carl Czerny, Henri Herz, Johann Peter Pixis et Sigismund Thalberg *L'Hexaméron, Morceau de concert*, S.392, 1937-1938.

⁹⁶ « [...] a painter sometimes paints one picture over another, [...] he made a point of rerecording the work, taping the new version over the old. » (Miller, 2002, 142).

⁹⁷ Pour des questions de sémiologie musicale voir, par exemple, Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1975.

⁹⁸ « The piece is a perfect gallery of inspired tone paintings – the puppy variation with its scampering-feet figure by yapping staccato chords, the sudden *sforzando* detonations of the BB gun, the little fugue (in “Little League”) on “Take Me out to the Ball Game.” My favourite variation, though, is “Piano Lesson,” technically the most demanding of the seven, though it depicts a very rudimentary musician. » (Miller, 2002, 5).

⁹⁹ Pour les relations texte/image et l'*ekphrasis picturale*, par exemple, Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR, 2002, ou Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes: PUR, 2010.

¹⁰⁰ « [...] he'd decided to transcribe those crows as music, the wires as musical staves » (Miller, 2002, 20).

être exécuté. Le figuralisme devient série d'images, *peinture* pluridimensionnelle, avec la composition *My House*, où Silber décide de représenter les couleurs de toutes les pièces¹⁰¹. Par cette *outrance* expressive Silber confère à la musique la faculté de tout décrire et de tout exprimer, un *sur-mimétisme*. La musique, ainsi dotée d'un pouvoir verbal et pictural, devient une extravagance mimétique à laquelle s'adonne Silber, excentricité qui tient à la fois du comique et du parodique, comme dans *Helen*, qui fut composé à l'occasion d'un accord à l'amiable avec sa sœur¹⁰² ou dans la musique *cartographique, topologique*, censée accompagner son voyage quotidien dans la ville, parcouru toujours à l'identique¹⁰³. De manière intéressante, ce type de *sur-mimétisme* se trouve justement dénoncé par Schneidermann, chez Cohen¹⁰⁴ comme abus de sémantisme.

Machine, non-musique, silence

Un autre trait de modernité musicale est lié à la mécanisation de la composition. Silber recourt à des procédés de composition assistée par l'ordinateur, exploitant là aussi les limites de l'audible¹⁰⁵. Le compositeur utilise aussi la chance et la combinatoire, non sans rappeler les musiques aléatoires, comme dans sa composition *Wrong Number*, où, après avoir noté, pendant des années, les faux numéros qui l'appelaient, il décide de transcrire la liste de ces numéros en musique, aboutissant à une œuvre intellectuelle, une œuvre-énigme, permettant soi-disant, pour qui saurait le calculer, de deviner le numéro de téléphone de Silber¹⁰⁶. Par accident, sa composition aléatoire est détruite par l'aléatoire même. En outre, l'adulation de la machine apparaît dans sa composition *Tinkertoy Fugue*. Silber est convaincu que le moteur de sa voiture est une œuvre musicale, non pas le bruit du

¹⁰¹ « The following day, he composed a musical tour of his house corresponding moment by moment to that panted transcript, finding the perfect chord for each colour and sustaining it just as long as he had spent in the corresponding room, [...] and using for the stairways a descending whole-tone scale. Though the uncanny accuracy of his musical portraits, the magic by which he evokes not just the colour but the whole mood of each room, can of course be gauged only by those of us who have been inside the house in question, those who haven't can still form surprisingly high-resolution images by listening to the music and letting it conjure up that dwelling room by room. » (Miller, 2002, 22).

¹⁰² « This exuberant work is unique in the annals of classical music for being composed as part of an out-of-control settlement with its title character. » (Miller, 2002, 102).

¹⁰³ « Like *My House* [...], *Route 111* is composed in "real time". [...] Silber insisted that there was a moment-for-moment correspondence between the music and the route itself. » (Miller, 2002, 167).

¹⁰⁴ « [...] it's art imitating life imitating art much like opera with all its worthless plots and dialogue is much like life but the music of all operas, of our opera of life it's from God and so again you have art that's imitating life that's imitating art according to Schneidermann, that's mimicking life that's mimicking art and so where does it all end? » (Cohen, 2007, 183).

¹⁰⁵ « The "*Babbage*" *Permutations*, composed in 1980 and patently inspired by the Schumann work, is simply an exhaustive computer-generated set of permutations on the sequence 'B-A-B-B-A-G-E' [...] with a studied lack of dynamics intended perhaps to give the impression that we are hearing music not only composed but performed by a machine. » (Miller, 2002, 9).

¹⁰⁶ « Throughout his career, Silber was intrigued by methods of harnessing chance to drive his compositions. » (Miller, 2002, 113).

moteur, mais le moteur lui-même. Silber compose de la *muzak*¹⁰⁷, flirte avec le bruit¹⁰⁸, rappelant les expériences bruitistes du début du XX^e siècle, et utilise la machine. Chez Cohen, Schneidermann aussi s'intéresse au bruit.

Mais le risque de toutes ces expériences avec les limites de l'audible est le silence. C'est sans doute ce que partagent tous les quatre romans. Souffrant d'une sensibilité accrue au bruit, Silber remplace les cordes de son Bösendorfer avec des objets insérés en caoutchouc¹⁰⁹. En écho au « piano préparé » de John Cage¹¹⁰ et à son œuvre de silence 4'33''¹¹¹, ce mécanisme de sourdine symbolise le passage du sonore au silence. La musique est éliminée. Peut-être l'ultime destin de celle-ci, à force d'excentricités, est l'extrémisme qui va jusqu'à l'anéantissement du son. Le silence se concrétise dans l'acte de destruction de l'instrument lorsque Silber détruit l'un de ses pianos et finit par inventer une machine qui est musique, mais qui est avant tout silence, musique inaudible, comme pure abstraction¹¹². Unruh chez Chapman aboutit à la *non-musique* dans son œuvre intertextuelle et Schneidermann arrache les cordes à son piano pour ne plus entendre qu'une musique intérieure¹¹³. C'est pour le Pavone de Josipovici qu'une telle écoute intérieure – l'*oreille intérieure* – constitue un passage obligé pour l'accession à l'intériorité spirituelle, où l'inaudible est synonyme de l'œuvre mystique, de la centration sur un *son-univers*, de la méditation ancrée dans l'instant¹¹⁴. Pavone concrétise une œuvre de silence¹¹⁵ – auquel le titre de

¹⁰⁷ C'est ainsi que l'on appelle le bruit de fond musical que l'on entend dans les galeries marchandes ou dans les salles d'attentes : « Shortly before Silber's bloody death, I saw the manuscript of *The Music Room* and discovered that its title had once been *The Waiting Room*: evidently our composer had set out to write the kind of music heard in elevators, waiting rooms and shopping malls. » (Miller, 2002, 14).

¹⁰⁸ « In 1976, when our composer was seventeen, Mr. Silber criticized a four-handed piano sonata so harshly that [...] Simon destroyed the only copy of the work. The following day, though, he composed a sort of reduction-to-absurdity of his father's comments [...]. Silber's riposte was the minute of arrhythmic, amelodic thumping on your disc – the sound of the composer [...], hand in his pockets, strenuously working the pedals of his Steinway. » (Miller, 2002, 102).

¹⁰⁹ « Standing at the keyboard, Silber raised his powerful hands overhead like birds of prey about to swoop, then launched into a tempestuous performance of what he afterward identified as a Scriabin *étude*, but even if I'd known the piece, I wouldn't have recognized Silber's rendition, which was absolutely silent, like a televised recital with the sound turned off. I did hear the clicking of his fingernails on the keys and the muted thumping of the hammers on some non-reverberating surface, but not a single note. » (Miller, 2002, 23).

¹¹⁰ Cage modifiait le son du piano en insérant des objets entre les cordes (« prepared piano »).

¹¹¹ John Cage, 4'33'', 1952.

¹¹² « What he now called music didn't make a sound at all, though the process of its composition made so much that it had driven him insane. He was a sort of martyr to the only cause he'd ever really cared about, the cause of silence. He'd lost what was left of his mind in the desperate pursuit of a silent music, a music that would spare the ears of posterity. » (Miller, 2002, 202).

¹¹³ « [...] 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 » (Cohen, 2007, 297).

¹¹⁴ « The curse of the age, Massimo, he said, is that people are too easily satisfied. They have forgotten how to listen with their inner ear, to listen to silence and to listen to the moment. » (Josipovici, 2012, 21).

¹¹⁵ « I am not terrified of silence, he said. I crave silence as others crave drink. » (Josipovici, 2012, 40).

Josipovici fait allusion – dans sa composition dans *The Eternal Silence of Those Infinite Spaces*.

Le silence, symbolisé par l'anéantissement de l'instrument, occupe donc une place ambivalente, distendue entre la *non-musique* (la *muzak*, l'abstraction de la *machine-musique* ou la modernité de l'inexécutable poussée à son extrême¹¹⁶) et l'abandon mystique dans l'instant.

Les quatre romans se construisent ainsi autour de séries d'*ekphraseis*. Pour la plupart d'entre elles, il s'agit d'*ekphraseis* d'œuvres composées par les personnages-compositeurs. Si ces œuvres jouent alors un rôle dans la construction de l'excentricité du personnage en contribuant à sa singularité, elles sont aussi des clins d'œil à la création musicale du XX^e et XXI^e siècles. En analysant toutes ces œuvres de l'extrême – avec leur minimalisme, leur gigantisme, leur intertextualité exacerbée, leur modernité amplifiée et, enfin, leur annulation dans le silence – on aboutit à une suite d'œuvres étonnantes, comme une sorte de cabinet de curiosités musicales, comme s'il s'agissait de proposer une vision satirique de la musique contemporaine. L'emploi même de ces *ekphraseis*, en tant que multiplication de descriptions, ne va pas de soi dans un roman à traits biographiques, contribuant à sa démesure et à des effets de déconstruction.

III L'intermédialité musico-littéraire et l'excentricité biographique

De manière intéressante, ce qui relie les quatre textes, c'est leur visée biographique. Pour emprunter le langage, d'Alain Buisine, il s'agit là de formes de *biofiction*¹¹⁷. Or, cette entreprise biographique passe, dans les quatre romans, par un formalisme singulier. Autrement dit, la forme que revêt la biofiction n'obéit guère aux structures traditionnelles de récit de vie, mais sape le biographisme traditionnel, et introduit des éléments qui ne sont pas sans lien avec la notion d'excentricité. Aussi, en plus de la thématique musicale, peut-on déceler des traces de structures liées à la musique ou tout au moins des réalités formelles en rapport avec l'univers de la musique.

Scelsi, Pavone, et la biofiction dialoguée

Chez Josipovici la biofiction soulève deux problématiques : (a) d'une part, celle de l'écriture de fiction en rapport avec une vie réelle ; (b) d'autre part, celle de la logique dialoguée à laquelle obéit le dispositif biofictionnel ici.

¹¹⁶ L'inexécutable est le potentiel de toute œuvre réellement virtuose, comme dans les extrêmes dynamiques déjà mentionnés. Voir à ce titre Anne Penesco, « Portrait de l'artiste violoniste en virtuose », *Romantisme*, n°128, 2005/2, p.19-34.

¹¹⁷ Voir Alain Buisine, « Biofictions », *Revue des Sciences Humaines*, « Le Biographique », n° 224, 1991, pp.7-13. Voir aussi Anne-Marie Montluçon, Agathe Salha, *Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.

Josipovici a démontré dans d'autres œuvres, que s'inspirer d'un personnage du monde de l'art n'est pas réécrire sa vie comme s'il s'agissait d'une simple biographie. Auparavant, l'écrivain avait *mis en fiction* la vie de Pierre Bonnard¹¹⁸ ou celle de Marcel Duchamp¹¹⁹, et certaines de ses nouvelles comportent aussi des allusions à des biographèmes d'autres artistes¹²⁰. Dans ses deux romans, *Contre-Jour* et *The Big Glass*, il semble déjà clair qu'il s'agit à peine de biofictions, sinon de biofictions qui rejettent leur statut en tant que telles. C'est une écriture dont le fondement est certes une vie, mais qui semble vouloir à tout prix obnubiler son lien avec celle-ci, se proposant comme une entreprise purement fictionnelle. Ainsi, *Infinity* prolonge ce type d'écriture biographique, avertissant le lecteur de son lien tenu¹²¹ avec la vie de Scelsi¹²². Par conséquent, même si l'auteur s'inspire des œuvres écrites du compositeur (*Il Sogno 101* et *Les anges sont ailleurs...*), les citations de ces écrits théoriques et autobiographiques dans le texte de Josipovici sont éparpillées et dissimulées, si bien que l'on est en plein dans l'ambivalence entre fiction, biofiction et écrit biographique pur. Il n'en demeure pas moins qu'il y est fait recours à la citation. La frontière entre genres est brouillée. La reconnaissance du biographique est garantie, mais partiellement compromise : si l'on peut relier certaines *ekphraseis* chez Josipovici à des œuvres de Scelsi (*Goat Songs*¹²³ de Pavone à *Canti del Capricorno*¹²⁴ de Scelsi, par exemple), il semble difficile de faire une liste exhaustive de telles correspondances. Après tout, tel n'est pas l'objectif. L'effet obtenu consiste sans doute en une constante hésitation entre biofiction et biographie, ambiguïté remarquée dans les comptes-rendus de lecture¹²⁵. On aurait affaire à une forme de feinte ou de *fraude ludique*. Celle-ci est au service d'une prise de distance satirique, que suggère l'étymologie du nom de Pavone, « paon », clin d'œil à la mégalomanie excentrique du compositeur.

¹¹⁸ Voir Gabriel Josipovici, *Contre-Jour: A Triptych after Pierre Bonnard*, Manchester: Carcanet Press, 1986.

¹¹⁹ L'avertissement au lecteur dans *The Big Glass*, rappelle celui que l'on trouve dans *Infinity* : « This is not a fictionalized biography of Marcel Duchamp. Nevertheless, it could obviously not have been written without the existence of Duchamp's *Large Glass*, his notes to the glass as the Green Box, and the scattering of other writings and interviews by him. » Voir Gabriel Josipovici, *The Big Glass*, Manchester: Carcanet Press, 1991, p.6.

¹²⁰ Voir, par exemple, Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, Manchester, New York, Carcanet, 1987.

¹²¹ « The protagonist of this novel is loosely based on the Italian composer Giacinto Scelsi (1905-1988). » (Josipovici, 2012, 122).

¹²² Josipovici déclare : « I am much more distanced from Giacinto Scelsi – which is why I called my character Pavone (Peacock) and not Scelsi, and why we see him through the prism of someone else and not directly. » (Rotstein, 2012, en ligne).

¹²³ « My *Goat Songs*, which I wrote for Yoko Mitani, is the first proper use of the human voice in Western music for a century and a half, he said. There is nothing more ridiculous, Massimo, he said, than trying to set a text to music. Nobody understands the words and the composer is constrained to move from A to B and then from B to C so on and so forth. » (Josipovici, 2012, 96).

¹²⁴ Giacinto Scelsi, *Canti del Capricorno*, pour voix de femme et voix avec instrument, 1962-1972.

¹²⁵ « Such trickery makes for an often outlandish and unsettling reading experience, as if the rug will be pulled from under us at any moment. » (Rourke, 2012, en ligne).

Or, c'est dans la forme même de la biofiction chez Josipovici, semble-t-il, que les passerelles entre Scelsi et Pavone se consolident. Cette forme est dépendante de la notion de *médiation*. En effet, il ne s'agit pas d'une vie racontée par un narrateur à la troisième personne, mais d'un dialogue entre un personnage, Massimo, et le compositeur, relaté ensuite par Massimo, qui avait été employé par Pavone, à un narrateur à la première personne. Si bien qu'on est en présence de deux niveaux de dialogue, ou d'une mise en abyme d'interviews, et que le texte comporte une série de trois *je* contribuant tous à la biographie : le *je* du narrateur¹²⁶ ; le *je* du *médiateur*, Massimo¹²⁷ ; le *je* du protagoniste-compositeur, Pavone¹²⁸. Cette structure semble correspondre à la prédilection de Josipovici pour le genre de l'interview¹²⁹, comme dans le cas du dialogue sur l'art et sur l'écriture réalisé en marchant dans *Moo Pak*¹³⁰. Il faudrait sans doute parler de cadres ordinaires du récit dont fait partie le genre de l'interview, le dialogue domestique que Josipovici affectionne ou la conversation menée au cours de flâneries. Toutefois, en ce qu'il est naturellement imprégné d'une dimension conative et phatique significative, le dialogue est aussi trace d'une intertextualité musico-littéraire qui s'établit entre Scelsi et Pavone. En effet, on est dans un genre qui met en scène la parole advenue à l'instigation d'autrui, dans l'interaction. C'est une biographie motivée par les interrogations, découlant de l'Autre et tournée vers l'Autre. Comme l'explique Josipovici, c'est un genre à deux, un dialogue, une biofiction à tournure non pas simplement biographique ou autobiographique, mais, en quelque sorte, une *sym-biographie*, fondée sur la logique de la relation et celle de l'interaction¹³¹. Et c'est cet élément-là qui semble prendre son origine dans l'autobiographie de Scelsi, *Il Sogno 101*, qui est à la fois dépendante d'une certaine oralité, ayant été enregistrée par le compositeur sur bande magnétique, et d'un caractère fortement interrogatif, interactionnel, dialogué, grâce à l'emploi des personnages que Scelsi nomme des « Bavards » et qui interrompent le flux autobiographique pour poser des questions, s'opposer au propos de l'auteur ou faire des commentaires¹³². La

¹²⁶ « I asked him first how he had come to work for Mr Pavone. » (Josipovici, 2012, 3).

¹²⁷ « [...] I have never met in my whole life [...] a gentleman like him. » (Josipovici, 2012, 4).

¹²⁸ « I have nothing more to say, he said. » (Josipovici, 2012, 120).

¹²⁹ En parlant de son roman *Moo Pak*, Josipovici souligne cet aspect : « Le genre des interviews [...] m'a toujours intéressé [...]. Je pensais que peut-être on pouvait écrire un livre qui serait une forme d'interview [...] » (Hakem, 2011, en ligne).

¹³⁰ Voir Gabriel Josipovici. *Moo Pak*. Manchester: Carcanet Press, 1994.

¹³¹ « I should explain that the structure of the novel takes the form of an extended interview with Pavone's manservant/chauffeur, Massimo, who is asked by an anonymous interviewer about his master, in the wake of Pavone's death. I think I was able to finish the novel when I understood that I was interested not just in Pavone's eccentricities and his music, but in his relationship with this man in the course of their many years together. » (Rotstein, 2012, en ligne).

¹³² « Avec moi, trois Bavards : où je vais, ils vont aussi. Parfois ils m'aident, mais bien souvent, ils sont indiscrets et importuns. Tout à coup, l'un d'eux me dit : "Pourquoi est-ce que tu ne raconterais pas tes rêves ? Il y en a tant... tu te souviens de celui qui se passait en Égypte ? et l'autre, en Grèce ? [...]" "Non, mon cher Bavard, ceux-là, je ne te les raconterai pas." "Bon, alors pourquoi ne pas parler de tes voyages, de tout ce que tu connais, du temps passé, de l'espace qui fut ?" » (Scelsi, 2009, 21). Quelque soit

présence phatique et conative des Bavards chez Scelsi garde donc un écho chez Josipovici. Il y aurait donc là une transposition intertextuelle sur le plan énonciatif, d'autant que d'autres traits – le caractère aphoristique de certains propos à la fois chez Scelsi et chez Josipovici, l'emploi d'observations sur la musique à caractère de vérité générale ainsi que le recours à des opinions à l'emporte-pièce exprimées à propos du milieu musical – renforcent ce type d'intertextualité énonciative.

Par conséquent, même si le texte de Josipovici semble plus éloigné de la formalisation musico-littéraire que les autres romans de ce corpus, il n'en demeure pas moins qu'il met en place une singularité intertextuelle qui est une singularité de structure, entretenant une relation avec la représentation de la figure du compositeur excentrique.

Force est de constater que la figure du *médiateur* de l'écrit biographique apparaît sous diverses formes dans les quatre textes : si dans Chapman, elle est plutôt discrète, celle de la première personne du pluriel, comme s'il s'agissait d'un scientifique-musicologue, distanciation renforcée par la pseudo-citation du *Grove*¹³³, chez Cohen elle semble évidente dans l'emploi du narrateur-orateur.

La biographie-performance

Dans le roman de Cohen, la biofiction est assumée par le narrateur à la première personne, Laster, qui se met à parler de la vie du compositeur disparu, Schneidermann, alors qu'il est sur le point d'exécuter la cadence de son concerto pour violon¹³⁴. Il s'agit donc tout d'abord d'une performance mise en scène, performance interrompue pour céder la place à la parole proférée oralement. Deux éléments rentrent en ligne de compte pour ce qui est de l'écriture biographique : (a) d'une part, il y a l'importance de la suggestion du caractère musical du dispositif fictionnel ; (b) d'autre part, il a la signification de la voix.

Le roman semble, dans une certaine mesure, musicalisé au sens où il se donne à lire comme une sorte de partition musicale, ce que ne cesse de souligner le paratexte¹³⁵. La couverture du livre, par exemple, fait appel à la typographie ressemblant à une partition musicale :

l'interprétation que l'on puisse donner de ce recours aux « Bavards » – conscience, subconscient, etc. – il semble clair qu'ils ont pour fonction à la fois d'inciter à la prise de parole et de divertir le propos de l'autobiographe.

¹³³ « We have therefore introduced some simplifying features into the apparatus of this version. » (Chapman, 2007, 7).

¹³⁴ « Listen: I am standing here onstage, under the proscenium arch, in the world's most famous and honored 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, 20).

¹³⁵ Pour une analyse détaillée de ce paratexte voir Marcin Stawiarski, « This is All But a Book: Musicalized Paratextuality in Literature », *Neohelicon*, vol.37, n°1, 2010, pp.93-112.



Fig.1. Couverture de *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*

Le roman prolonge cette *image* de la partition en recourant à l’outil de la « réclame » (*catchword*), c’est-à-dire le mot employé au-dessous d’une page, dans les anciens manuscrits, pour indiquer qu’il est le premier mot de la page qui suit. Le texte justifie cette typographie de manière ludique, en tant qu’outil de performance lectoriale¹³⁶. Le texte feint donc la possibilité de sa propre performance par le lecteur.

Or, la métaphore de cadence de concerto, à savoir un passage solo virtuose, est filée, et elle vient caractériser à la fois le discours verbal de Laster, la (fausse) performance du concerto et la (prétendue) exécution par le lecteur. Liée à l’improvisation et à la virtuosité, la métaphore de la cadence devient chez Cohen celle d’une performance verbale qui fait appel à la voix¹³⁷.

Il s’agit bien, en réalité, d’une mise en scène d’une écriture biographique singulière qui revêt des significations musicales formelles (cadence de concerto), tout en gardant un lien très fort avec la notion de vocalité (discours). On assiste à de multiples substitutions et relations entre voix, texte et musique. Le *je* médiateur (ici cette relation de *médiation biographique* est clairement celle entre maître et élève) – celui du narrateur-musicien-biographe, Laster – brise non seulement la convention du concert mis en scène dans le roman, en s’adonnant, au lieu de jouer, à un discours biographique, mais rompt ensuite avec les conventions du récit biographique en proposant à son auditoire une oraison improvisée, fragmentaire et chaotique, et en s’arrogeant – alors qu’il est en train de raconter les bribes de

¹³⁶ « 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).

¹³⁷ Autrement dit, la cadence, qui est au cœur de la virtuosité s’exprimant dans des arabesques improvisées ou dans des effets d’improvisation, n’est plus celle du concerto de Schneidermann, mais celle du récit du narrateur, Laster. Pour une analyse plus approfondie de la question de la voix chez Cohen, voir Marcin Stawiarski, « Éclats d’une voix, éclats d’un *je* : *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* de Joshua Cohen », *Neohelicon*, 2013 (édition en ligne).

la vie de Schneidermann – une place de plus en plus centrale au sein de son récit, se détournant de son sujet pour s’engouffrer dans une forme de *contre-biographie*¹³⁸ qui est en réalité sa propre autobiographie, là aussi, improvisée¹³⁹. On est donc encore dans une biofiction multiple où la vie du de l’élève empiète sur celle du maître, et on ne sait plus très bien qui est le *biographe* et qui est le *biographé*.

(Auto)biographie sur (pseudo)disque

La tension entre le biographe et le biographé est portée à son paroxysme chez Miller. Paradoxalement, même si c’est dans ce roman que le lien de la biofiction avec le genre biographique est le plus fort parmi les quatre textes, c’est là aussi qu’il est sans doute le plus ouvertement déconstruit. On pourrait sans doute aller jusqu’à postuler une forme de subversion satirique du biographique : (a) d’abord, à cause de la tension de la relation biographe/biographé ; (b) en vertu du formalisme intermédial singulier lié à la musique ; (c) grâce à l’introduction de sources et de genres multiples au sein du récit biographique, notamment l’intertextualité tissée avec le genre du roman policier.

Le roman de Miller se présente d’entrée de jeu comme un cas de biographie commanditée. Le narrateur du roman, Norman – auteur de la biographie de Simon Silber – a été employé par le musicien-compositeur après avoir répondu à une annonce dans un magazine¹⁴⁰. Âgé de trente-sept ans, le narrateur-biographe avait l’intention d’écrire ses propres mémoires, mais l’occasion de le faire pour quelqu’un d’autre lui paraît idéale. Licencié de philosophie, il était employé de bibliothèque, mais ne parvenant pas à s’illustrer en tant que penseur, Norman s’intéresse à la singularité biographique, aux artistes échoués et oubliés¹⁴¹. Norman joue donc le rôle de *médiateur biographique*, chargé de transcrire la vie du compositeur, mais le faisant de manière quelque peu chaotique, travaillant sur douze sections à la fois. Le lecteur découvre petit à petit que non seulement la biofiction s’éloigne ici du biographique, car Norman nous présente des séries de curiosités musicales sous forme d’*ekphrasis*, mais aussi, car,

¹³⁸ Le terme est utilisé en psychologie, procédé visant à prouver le bienfondé d’un récit personnel. Voir Jean-Yves Robin, « Biographie et sujet », *Le récit biographique. De la recherche à la formation. Expériences et questionnements*, Paris : L’Harmattan, coll. « Histoire de vie et formation », 2004, p.11-31.

¹³⁹ Peut-être la notion d’improvisation nous rapproche-t-elle inéluctablement de l’écriture de soi, qui est toujours *forcément* dans la logique d’*improvisation*, comme le sous-entend Philippe Amen en remarquant que « Ce qu’expérimentent ces esprits à l’affût d’authenticité est une écriture libre, sans codes, sans autorité. » (Amen, 2006, 376). Le modèle de la cadence musicale serait donc un modèle nécessairement autobiographique, car la logique de la cadence est une mise en scène du *moi* virtuose.

¹⁴⁰ « BIOGRAPHER WANTED | Exp’d author needed to write biography | Of Famous living composer. Contact | P.O. Box 321, Forest City, OR » (Miller, 2002, 14).

¹⁴¹ « I also mentioned my fervent recent enthusiasm for such underrated masterworks and undiscovered gems (so I put it in my letter) as Paul Dupin’s *The Death of Uncle Gottfried* and Jan Ladislav Dussek’s four-handed piano sonata. » (Miller, 2002, 15).

progressivement, comme chez Cohen, c'est lui qui se raconte à travers la biographie du compositeur, aboutissant à une pseudo-biographie (*contre-biographie*) autobiographique : le narrateur se met à raconter ses propres aventures, son travail sur les aphorismes, son travail à la bibliothèque municipale, la publication de son livre. De proche en proche, le glissement prend l'allure d'une boucle étrange par laquelle, en se tournant vers les conditions d'écriture elles-mêmes, l'autobiographie de Norman devient miroir – voire métatexte – de la biographie de Silber. Une telle biographie détournée procède alors par digressions : le récit propre est fréquemment suspendu au profit des anecdotes tirées de la vie de Norman¹⁴². Comme pour renforcer la réciprocité entre les deux personnages, Norman décide d'apprendre à jouer et à composer, comme s'il s'agissait d'une *autobiographie inversée* ou comme s'il lui fallait, pour écrire sa biographie de Silber, devenir Silber et transformer le travail de biographe en celui d'autobiographe.

S'instaure alors un jeu sur le biographisme fallacieux (*biographical fallacy*¹⁴³), qui consiste à interpréter les œuvres d'un auteur en fonction des événements de sa vie. Aussi, la biographie devient-elle le *locus* du biographisme naïf. Norman s'adonne à des interprétations et des commentaires des œuvres de Silber qui sont loin d'être orthodoxes. Si bien que la musique de Silber devient une sorte d'écrit *allant de soi*, comme si la musique elle-même était à même de faire office de récit de vie¹⁴⁴. La *fraude ludique* consiste ici à distancer le lecteur d'une lecture fallacieuse, tout en montrant un biographe s'adonnant à une telle lecture¹⁴⁵.

En outre, cette biographie propose dès l'incipit une lecture intermédiaire. Le paratexte musicalisé se présente comme une jaquette de disque, comprenant quatre disques d'œuvres de Silber :

¹⁴² « And here, notwithstanding my determination to keep myself in the background of these notes, where some would insist a biographer belongs, I must say a word or two about my loneliness in Forest City. » (Miller, 2002, 119).

¹⁴³ Ce que j'appelle le biographisme fallacieux correspond au terme anglais *biographical fallacy*, consistant à interpréter une œuvre en référence à la biographie de son auteur, donc comme une forme d'autobiographie. Voir Winslow J. Donald, *Life-writing: A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms* [1980], Honolulu: University of Hawaii Press, 1995, p.7.

¹⁴⁴ « All of Silber's music is autobiographical, but never more obsessively than in *My life*, the chord-a-day diary he began keeping on his first birthday – October 17, 1959. » (Miller, 2002, 70).

¹⁴⁵ « The only possible objection to the *Variations* is an extra-musical one: the all-American boyhood evoked by the subtitles is a lie. Our composer lived in the same house all his life. [...] so presumably these objects played a part in Silber's boyhood, unless he'd bought them later on at flea markets in order to bamboozle his biographer [...]. Well and good, but he had always hated firecrackers ("even in the womb"), and of course there was never a puppy. » (Miller, 2002, 6).

SIMON SILBER (1958–1999)

<i>Disc One</i>	
1	<i>Variations in a Minor</i> 15:55
2	"Chopsticks" <i>Variations</i> 13:14
3	"Babbage" <i>Permutations</i> 1:47
4	<i>The Music Room</i> 8:20–26
5	<i>Civius</i> 0:04
6	<i>My House</i> 2:38
7	<i>Tinkertoy Fugue</i> 3:03
8	<i>From Day: 4:55–5:00 P.M.</i> 5:00
9	<i>My Face</i> 10:09
10	<i>Ode to the West Wind</i> 11:11
	71:21

Fig.2. Paratexte dans *Simon Silber: Works for Solo Piano*

Si le paratexte ainsi *musicalisé* suggère une possible performance que le lecteur pourrait écouter, il n'y a naturellement aucun disque, et les compositions correspondent aux *ekphraseis* des œuvres qui sont censées avoir été enregistrées par Silber lui-même. La temporalité du disque est soigneusement notée, prolongeant la *fraude intermédiaire* ludique qui est le produit de la tension entre une temporalité de performance imaginée et le temps de la fiction biographique. On a affaire ainsi à un dispositif fortement teinté d'intermédialité que le biographe souligne¹⁴⁶, dispositif qui là encore semble directement lié à la notion d'excentricité. D'autant que le narrateur ne cesse de nous rappeler – un peu dans la tradition sternienne de la parabase ou d'adresse au lecteur¹⁴⁷ – qu'il s'agit d'une *biographie-disque*¹⁴⁸. C'est la double structure du pseudo-disque biographique : la pochette du disque constituerait le texte biographique (*biographie-marge*) qui serait en même temps une série de commentaires sur les œuvres (*commentaire-marge*). La biographie, tout en prétendant être œuvre enregistrée, prend donc l'allure de *marginalia ekphrastiques*, si bien que le statut du récit de vie est relégué au second plan de l'écrit d'accompagnement d'une écoute imaginaire¹⁴⁹.

Par ailleurs, le roman nous présente plusieurs strates biographiques, car Norman recourt à des discours d'autrui comme sources d'autorité : le journal

¹⁴⁶ « [...] this boxed set may be thought of as a multimedia collaboration between a little-known composer and an even more egregiously neglected author [...] » (Miller, 2002, 129).

¹⁴⁷ J'entends par là l'interactivité ludique avec le lecteur que l'on trouve dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne.

¹⁴⁸ « Listeners will have to settle, then, for a few sample chords, as played (on the piano in my current living quarters; see – not yet, though! – *Afterthoughts*) by his biographer, and corresponding to red-letter days in the composer's past. Taken together, they should provide a rough connect-the-dots sketch of Silber's childhood. » (Miller, 2002, 72).

¹⁴⁹ « For the point of this note is [...] to emphasize the necessity of my annotations to anyone even pretending to listen intelligently to Silber's profound but also profoundly personal oeuvre. Listening to his music without first reading my notes would be like trying to watch a pay-per-view movie on cable without first agreeing to pay for the privilege: any titillating glimpses of the truth you may obtain despite the badly scrambled signal will be few and far between. » (Miller, 2002, 6).

du père¹⁵⁰ ; le journal intime musical que mène Silber comme une sorte d'ersatz du verbal, consistant à enregistrer un accord par jour¹⁵¹ ; le journal vidéo, inventé par le père mégalomane, consistant à filmer quotidiennement le visage du compositeur¹⁵², une forme de « *physiographie* » ; le journal de Norman lui-même ; les fiches biographiques de Norman, certaines officielles, d'autres censurées ; les notes biographiques qui sont enregistrées sur un dictaphone dont beaucoup ne seront pas transcrites¹⁵³ ; le manuscrit du biographe précédemment employé par Silber, Tom¹⁵⁴ ; les informations fournies par le frère de Silber, Scooter¹⁵⁵ ; la biographie non autorisée complétant la biographie officielle¹⁵⁶ ; enfin, les rumeurs¹⁵⁷ ou encore le journal local, *Forest City Ranger*, que Norman consulte à la bibliothèque du coin.

La recherche biographique et le recueillement de données conditionné par les multiples sources et strates documentaires sont signe d'un travail épistémique. Certaines informations sont remises en question et le biographe cherche à élucider certains mystères. Dès lors, on aboutit à un effet parodique lié au modèle du roman policier dont est tributaire à la fois l'humour et le suspense dans ce roman. Autrement dit, l'objectif épistémique du roman prédié sur le *feuilleton* biographique permet d'adjoindre au contrat de lecture biographique, celui du roman policier qui est sensible au dernier chapitre, où le biographe tente de faire la lumière sur la mort du compositeur. On est alors plongés dans le cliché du roman policier « musical », où la musique joue un rôle d'indice : ici, c'est l'accord de la mort inventé par Silber¹⁵⁸.

Le cadre biographique prête donc à l'humour : c'est une biographie accessoire, apparaissant dans la pochette du disque, marginale, presque accidentelle, pseudo-interactive, comprenant plusieurs médias, plusieurs sources et plusieurs strates. Elle se veut audible et sonore, proférée et enregistrée avant d'être transcrite, écrite parallèlement à l'écoute, écrite,

¹⁵⁰ « A curious sentence from Mr. Silber's journal may explain the purpose of that slow crescendo [...]: "The sooner he learns to hold his own artistically, to MAKE HIMSELF HEARD in a world already resounding with music, the better. (7/14/66)" » (Miller, 2002, 11).

¹⁵¹ « It is a measure of Silber's near illiteracy that his navel-gazing never took the form of a real – verbal – diary. » (Miller, 2002, 70).

¹⁵² « Once a day, every day, from the day my friend was born, his father had sat his son in front of the same baby blue backdrop, humored or browbeaten him into the same neutral expression, adjusted his head like a barber to the same fortnight angle [...] and squeezed the bulb. » (Miller, 2002, 45).

¹⁵³ « Soon I was taking the recorder with me everywhere, and dictating bright ideas all day long. » (Miller, 2002, 143).

¹⁵⁴ « I later obtained a copy of Tom's manuscript. » (Miller, 2002, 109).

¹⁵⁵ « Scooter provided me with all kinds of tales of his twin's more recent antics – tales I've included, where appropriate, in these liner notes [...]. » (Miller, 2002, 59).

¹⁵⁶ « Don't bother: though I did manage to sneak a few truths past the censor, these liner notes represent the last word on Silber, incorporating as they do all the best parts of the abandoned tell-all biography. » (Miller, 2002, 225).

¹⁵⁷ « [...] his townspeople began to bombard me with rumors. » (Miller, 2002, 51).

¹⁵⁸ « [...] murder chord [...] » (Miller, 2002, 195).

aussi, selon le vœu de Silber, comme un art *ambulatoire*¹⁵⁹. La *fraude intermédiaire* est ainsi un moyen non seulement de proposer une vision satirique de la figure du compositeur fou et de l'avant-garde musicale, mais d'entreprendre du même coup une parodie de l'écriture biographique. La notion de fraude – imposture indiquée par le texte lui-même¹⁶⁰ – permet de proposer un roman humoristique tout en interrogeant la création musicale.

Biographie oratorio

C'est sans doute chez Chapman que l'emprunt de la forme musicale et l'intermédialité musico-littéraire sont le plus évidents, mais aussi le moins faciles à appréhender : (a) d'une part, parce que le rapport entre biographie et esthétique (œuvre) est problématique ; (b) d'autre part, parce que l'intermédialité du roman même constitue un objet d'art curieux.

Chapman présente son roman comme une forme de « mémoire »¹⁶¹ en hommage au compositeur disparu, Unruh. Le texte lui-même est composé d'une notice biographique qui se veut extrait du *Grove*, mais le corps propre du texte – après la pseudo-citation du *Grove* – est un amas de citations et de fragments textuels disparates. La citation du *Grove* est fautive, mais n'est pas sans entraîner une interrogation du rapport biographique vrai/faux, d'autant que l'on peut la retrouver sur le Web comme s'il s'agissait d'une vraie personnalité. Le problème générique ne se cantonne pas au biographique, et va plus loin, le genre du livre étant posé comme roman, mais aussi comme oratorio, celui précisément que composa Unruh en fin de vie.

C'est ainsi que les fragments disposés sur la page, comme s'il s'agissait d'une partition musicale sont, à la fois reproduction de l'œuvre du compositeur et œuvre en elle-même, imitation d'imitation, car l'oratorio d'Unruh est fait de fragments intertextuels :

¹⁵⁹ « [...] urging me, too, to compose on walks, with the microcassette recorder he gave me the day we met (since he wanted my book about him to be itself a work of art) [...] » (Miller, 2002, 23).

¹⁶⁰ « [...] this absurd, unwarranted, misguided set – How misguided, you, misguided buyer, may judge for yourself. And these notes may be my only chance to tell posterity that I, too, once existed: last week [...] I finally abandoned my almost lifelong plan of one day writing my own memoirs, after nary a nibble of interest from any of the twenty-seven publishers I'd queried back in June. I've also been unable to interest any editor in my luridly unauthorized biography of Silber. Readers will forgive me if this little book of liner notes [...] salvages a page or two from *those* books. » (Miller, 2002, 145).

¹⁶¹ « The memoir of Eckhard Unruh's final year as a musician, composed by him for narrators, prerecorded tapes, contralto and baritone soloists, two choirs, chamber orchestra, percussion orchestra, electronic and concrete sounds, electric ukulele, and pipe organ. » (Chapman, 2007, 3).

sont présentées dans ces textes sont pour la plupart des créations excentriques, singulières, figurant comme des *hapax*, des raretés, des curiosités. S'il est possible d'articuler la représentation de la figure du compositeur et celle de ses œuvres, il semble également intéressant de souligner la spécificité de la problématique du récit biographique musicalisé ou intermédiaire. C'est dans la forme que ces textes semblent proposer une forme d'hommage à l'experimentalisme musical, comme s'il s'agissait de biofictions-tombeaux pour des musiciens extravagants. Dans sa dimension ludique, performative, interactive, la biofiction devient elle-même phénomène d'excentricité. Et l'on peut être amené à se demander si l'intermédialité ne serait pas, à l'instar de ces œuvres atypiques, une *mise en singularité*.

Bibliographie

- AMEN, Philippe. « Autoportrait, autobiographie et journal intime au XIX^e siècle ». *Histoire de La France Littéraire*, t.3, « Modernités ». Paris : PUF, 2006, pp.375-400.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. *Œuvres Complètes*, t.3. Paris : Seuil, 2002.
- BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2000.
- BUISINE, Alain. « Biofictions », *Revue des Sciences Humaines*, « Le Biographique », n° 224, 1991, pp.7-13.
- CHAPMAN, James. *How is This Going to Continue?* New York: Fugue State Press, 2007.
- COHEN, Joshua. *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*. New York: Fugue State Press, 2007.
- DANHAUSER, Adolphe-Léopold. *Théorie de la musique* [1872]. Paris : Henri Lemoine, 1996.
- FAUQUET, Joël-Marie. « Quand le diable s'en mêle...Damnation ou rédemption du virtuose ? ». *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.35-50.
- FINNEY, Gretchen Ludke. *Musical Backgrounds for English Literature: 1580-1650*. Westport: Greenwood Press, 1976.
- HAKEM, Tewfik. « Entretien avec Gabriel Josipovici ». À plus d'un titre, *France Culture*, 19 mai 2011, <<http://www.franceculture.fr/personne-gabriel-josipovici.html>>, consulté le 4 octobre 2012.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *Contre-Jour: A Triptych after Pierre Bonnard*. Manchester: Carcanet Press, 1986.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *In the Fertile Land*. Manchester, New York: Carcanet Press, 1987.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *The Big Glass*. Manchester: Carcanet Press, 1991.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *Moo Pak*. Manchester: Carcanet Press, 1994.

- JOSIPOVICI, Gabriel. *Infinity: The Story of a Moment*. Manchester: Carcanet Press, 2012.
- LEIBOWITZ, René. *Le compositeur et son double*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR, 2002.
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: PUR, 2010.
- MILLER, Christopher. *Simon Silber: The Works for Solo Piano*. London: Penguin Books, Hamish Hamilton, 2002.
- MONTLUÇON, Anne-Marie, SALHA, Agathe. *Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- MOYSAN, Bruno. « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité », *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.51-69.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1975.
- PENESCO, Anne. « Portrait de l'artiste violoniste en virtuose ». *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.19-34.
- REYNAUD, Cécile. « Misère et Accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique ». *Romantisme*, n°128, 2005/2, pp.3-17.
- ROBIN, Jean-Yves. « Biographie et sujet », *Le récit biographique. De la recherche à la formation. Expériences et questionnements*. Paris : L'Harmattan, coll. « Histoire de vie et formation », 2004, pp.11-31.
- ROBIN, Jean-Yves, MAUMIGNY-GARBAN, Bénédicte de, SOËTARD Michel. *Le Récit biographique. Fondements anthropologiques et débats épistémologiques*, t.1. Paris : L'Harmattan, coll. « Histoire de vie et formation », 2004.
- ROSEN, Charles. *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971]. Paris : Gallimard, 1978.
- ROTSTEIN, Jason. « Infinity and Other Matters: Interview with Gabriel Josipovici », *April*, 2012, <<http://www.gabrieljosipovici.org/interviewjrotstein.shtml>>, consulté le 31 mars 2013.
- ROURKE, Lee. « *Infinity: The Story of a Moment* by Gabriel Josipovici – review », *The Guardian*, 21 September 2012 <<http://www.guardian.co.uk/books/2012/sep/21/infinity-gabriel-josipovici-review>>, consulté le 31 mars 2013.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1766]. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1996.
- SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. Paris : Actes Sud, 2006.
- SCELSI, Giacinto. *Il Sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach, Paris : Actes Sud, 2009.

- SÈVE, Bernard. *L'Altération musicale*. Paris : Seuil, « Poétique », 2002.
- STAWIARSKI, Marcin. « Éclats d'une voix, éclats d'un je : *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* de Joshua Cohen », *Neohelicon*, 2013, <<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11059-013-0181-1>>, consulté le 31 mars 2013.
- STAWIARSKI, Marcin. « This is All But a Book: Musicalized Paratextuality in Literature ». *Neohelicon*, vol.37, n°1, 2010, pp.93-112.
- STAWIARSKI, Marcin. « Curiosités musico-littéraires : le cas de deux romans anglophones contemporains ». *Musique et Littérature au XX^e siècle*, (éd.) Francis Buil, Belén Hernandez Marzal et Paloma Otaola. Lyon : Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles, 2011, pp.293-309.
- WINSLOW, J. Donald. *Life-writing: A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms* [1980]. Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.
- WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.