



HAL
open science

La pratique d'un récit désenchanté: l'expérience des romans musicaux de Florent Marchet et Arnaud Cathrine

Bernard Jeannot

► **To cite this version:**

Bernard Jeannot. La pratique d'un récit désenchanté: l'expérience des romans musicaux de Florent Marchet et Arnaud Cathrine. *Revue des Sciences Humaines*, 2022. hal-03904760

HAL Id: hal-03904760

<https://hal.science/hal-03904760>

Submitted on 17 Dec 2022

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.

La pratique d'un récit désenchanté : l'expérience des romans musicaux de Florent Marchet et Arnaud Cathrine

Le genre du roman musical, tel que le pratiquent Florent Marchet et Arnaud Cathrine, est un objet particulier à la fois circonscrit tout en restant profondément expérimental. Sa dénomination générique, tout d'abord, s'inscrit à l'encontre d'une forme développant ses caractéristiques dès le XVIII^e siècle et se pratiquant jusqu'à l'aube du XIX^e siècle : le roman musical désignait un « roman de l'artiste¹ », une fiction narrative, naturaliste, nourrie de prose journalistique dont les protagonistes – musiciens ou chanteurs – évoluaient dans le milieu plus ou moins désenchanté des théâtres lyriques. Traditionnellement donc, le roman musical renvoie avant tout à une thématique narrative et à l'esthétique des *minores*, dont l'écriture hybride est en prise avec l'actualité d'une époque teintée d'aspirations romantiques et friande de faits divers². Le travail de Florent Marchet et d'Arnaud Cathrine n'interroge plus la sociologie des milieux artistiques, mais observe plutôt les conflits identitaires dans l'espace social contemporain³, dans l'univers des entreprises, des usines, des *startup*⁴. Le compositeur et l'auteur ne mêlent plus deux styles de prose, mais adossent narration et chansons. Ils dénomment donc littéralement « roman musical » un genre où le récit engage le chant, où la voix est profondément discursive – à la fois narrative dans le texte, puis chantée sur l'album, et récitative sur scène – où le corps du narrateur apparaît *in vivo* au moment de l'interprétation. Dans l'économie de l'œuvre, l'objet « chanson » tient une place particulière, se faisant à la fois destinataire et destinataire de l'énoncé narré : elle est l'aboutissement ou l'illustration d'un propos narratif ; elle s'avère également le moteur de la mise en corps, en voix, en scène de l'instance narrative.

¹ Les Allemands parlent de « Künstlerroman » Il s'agit d'une forme de roman d'apprentissage qui se déroule dans les milieux professionnels lyriques. Le roman de l'artiste : voir Alain Montandon, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 24-36.

² Concernant le genre romantique du roman musical, nous renvoyons à l'article de Filippos Katsanos, « Les évolutions du roman musical au temps de l'avènement du mystère urbain : dynamiques génériques de l'an 1843 », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (éd.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles, Fictions en miroirs*, mis à jour le : 22/02/2018, disponible à l'adresse : <http://www.medias19.org/index.php?id=24213>.

³ *Frère Animal, second tour*, éditions PIAS, 2016.

⁴ *Frère Animal*, éditions Verticales, 2004. Les références à cet ouvrage se feront désormais dans le corps du texte au moyen de l'abréviation FA suivie du numéro de page.

Le roman musical contemporain tel que nous le définissons est encore expérimental : avec *L'Histoire de Melody Nelson* (1971), Gainsbourg synthétisait la *Lolita* de Nabokov en un *concept album* où la succession des titres constituait l'« histoire » de Melody ; le travail de Mathias Malzieu (*La Mécanique du cœur*, Flammarion, 2007 / Barclay Records, Universal Music, 2007) avait ouvert la voie à des analogies plus claires entre un *concept album* et un œuvre romanesque, l'un s'écoutant en lisant l'autre. Le duo Marchet / Cathrine prolonge la création en ouvrant l'œuvre à l'espace du concert, plaçant *in situ* et *in vivo* le double objet, se mettant eux-mêmes en scène dans les rôles principaux en passant d'une posture récitative à une posture interprétative. *Sous le soleil exactement*, nouvelle issue d'un recueil d'Arnaud Cathrine (*Les Uns les Autres*, éditions Laffont, 2017), se vit d'ailleurs comme une « lecture musicale⁵ » qui relate une journée de Cocteau et Radiguet au Cap Ferret et qui met en voix les échanges des deux artistes, par deux artistes. *Frère animal* relève également d'une expérience intermédiaire faisant passer le récit à la musique, l'épistolaire au récit pour finalement retrouver une oralité originelle au moment du concert.

Si le langage musical et le langage dramatique ont souvent été concurrents⁶, le problème se déplace dans ce type de roman contemporain : le texte narratif, destiné à être lu, n'est initialement pas mis en corps et en scène. Ce faisant, le texte contenu dans le livre reste-t-il romanesque ou devient-il dramatique ? Il ne sera pas question d'interroger ici les nombreuses expériences contemporaines de transfuge entre l'*Epos* et le *Drama*, mais plutôt de concevoir comment la chanson rajoutée à la trame narrative influe non seulement sur la genericité (genre figé ou genre vivant ?) et s'en détache aussi, sans cesse, tout en participant de la narratologie : elle devient commentaire parabastique, glosant le récit ; elle fonde une pause ou devient littéralement une scène narrative ; elle extrapole la *Fable*, l'ouvrant et la dramatisant. Tout comme son homonyme romantique, le roman musical pose comme principe la remise en cause des taxinomies génériques, et nous invite à penser comme l'évoque Derrida à la « loi de contamination⁷ » des genres naguère fixés. Le mélange est le trait fondamental de ce double objet, et si sa poétique n'est plus à interroger, c'est son esthétique et ses enjeux épistémologiques qui dès lors posent question. Pourquoi intégrer la chanson au roman ? Comment peut-on penser une narration musicale, et quel en est le statut discursif et vocal ? Pourquoi en somme revivifier les codes du roman ?

⁵ « Arnaud Cathrine & Florent Marchet : *Sous le soleil exactement* – une lecture musicale », sur le site de l'association *45 Tours* [en ligne], disponible à l'adresse : <https://45tour.fr/rencontres-musicales/sous-le-soleil-exactement-lecture-musicale-par-arnaud-cathrine-et-florent-marchet/sous-le-soleil-exactement-lecture-musicale-par-arnaud-cathrine-et-florent-marchet>

⁶ Aristote parlait d'« assaisonnement » dans sa *Poétique* pour évoquer la musique comme un motif qui émaille un texte à dominante narrative, et qui n'en devient tout au plus qu'un élément illustratif.

⁷ Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 254-256.

Dans ce laboratoire de l'intermédialité, la pratique de Marchet et Cathrine s'avère autoréférentielle et pose un problème de voix au regard de la fiction. La narration interprétée musicalement ne met-elle pas à distance sa propre fictivité ? la pratique du concert-récité ou de la lecture musicale ne sont-ils pas des moyens de réalisation consciente de la fiction plutôt que de déréalizations hypnotiques ? *Frère animal* est à cet égard un cynique réquisitoire contre les discours dogmatiques et falsifiés de la société contemporaine. Paradoxalement, l'usage de la musique et l'esthétique même de la chanson témoignent non plus d'un enchantement mais d'un désenchantement, d'un *délire* (au sens étymologique du terme) qui littéralise l'œuvre et la dessine au sens strict comme une œuvre de fiction, tout en invitant chacun à s'en méfier. Ce propos générique, en accord avec les thèmes développés (le travail qui nous broie / les identités rompues / le désenchantement passionnel) nous invite à penser la représentation du monde et des êtres de manière méta-artistique. La vie sociale se chante et elle se donne comme une illusion : le roman musical présente au spectateur un jeu de dupe généralisé mais plaisant, tout en le gardant en éveil.

Récit en musique, musique récitée : transfuges et déréalizations de la romance

À l'instar du grand bouleversement taxinomique que vit la littérature au XIX^e siècle, le roman musical du XXI^e siècle remet lui aussi en cause la norme du genre institutionnel « roman ». La microstructure musicale sert souvent d'analogie à la macrostructure narrative et renforce l'esthétique romanesque, allant presque jusqu'à confondre ce qui est de l'ordre de la romance⁸ et ce qui relève du romanesque. La musique romance la *Fable* en offrant une surenchère de la voix narrative qui devient lyrique, et tout à fait illusoire s'agissant d'un langage augmenté. La bigarrure du genre que nous explorons invite à concevoir le roman musical comme relevant d'un romanesque déceptif au moment où l'esthétique de la romance est avérée.

La voix narrative se théâtralise donc en se musicalisant. En aveu et outrance⁹, le récit devient spectaculaire. L'interprétation vocale en scène met aussi en corps le récit livresque, et sans combler les trous de ce dernier à l'instar du théâtre, elle redouble plutôt la voix narrative et le propos énoncé. On peut donc voir dans la pratique du roman musical une sorte de distanciation manifeste du genre narratif au moment où il s'élabore dans son imaginaire. Par l'apport de la chanson qui illustre le récit, une fiction se constitue et joue sur un compromis entre poésie narrative et poésie dramatique. Le

⁸ Nous employons sciemment le terme « romance » à la fois dans son sens musical (air ou chanson sentimentales) et littéraire (genre narratif exploitant l'imaginaire sentimental).

⁹ Emanuele De Luca, « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : *Phaéton* à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII^e siècle », *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux* (Actes du colloque international de Nantes, 29-31 mars 2012), Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (éd.), Les Matelles, Espaces 34, 2015, p. 87-103.

chant et le récitatif deviennent des commentaires de la forme initiale, une mise en vie et en perspective de celle-ci, ou un accompagnement et grossissement des formes narratives, allant presque jusqu'à la théâtralité. Proches du genre dramatique, les différents récits de Marchet et Cathrine s'ouvrent d'ailleurs sur une didascalie qui liste les personnages du roman. La musique posée sur le récit semble également le redoubler rythmiquement pour en faire une véritable parlure. Dans *Vis ma vie*¹⁰, par exemple, les monosyllabes et dissyllabes du couplet sont rythmiquement scandés en *sol dièse / sol dièse / do* :

Je suis seul
Et transi
Il fait peur
Mon pays
Vis ma vie de chômeur
Je ne suis pas au meilleur

Le refrain (« Vis ma vie de chômeur [...] ») scande sur la même note une noire par monosyllabe, renforçant la part mécanique de la vie de Thibaut, le personnage pris dans le rythme d'une vie monotone. La chanson permet ainsi un art de la concrétisation ludique, manifeste et avoué, que le roman traditionnel ne peut pas faire. C'est tout à fait le principe de la chanson *La Fiche de recrutement*, qui mime la mécanique numérique :

Pièces jointes :
Lettre de motivation
Mensurations
CV
Photos de votre mariage
Formats acceptés : Word / Rtf / Pdf
Appuyez sur Envoyer.
Appuyez sur Envoyer.
Ça va marcher.
Appuyer sur Envoyer.
[...]
Daté.
Signé.
Terminé.

Les anaphores sont renforcées par une rythmique soutenue, que les échos sonores et rimiques rendent tangible et d'autant plus expressive. Les jeux isolexiques et homophoniques sont également rendus audibles grâce à la mise en voix, mais sont aussi avoués dans leur principe poético-ludique (« Encens Ouessant » / « Plaisir plaisance », FA, 11). De nombreuses catachrèses émaillent le texte et sont rendues littérales au regard du contexte dans lequel elles apparaissent : dans « La lettre de

¹⁰ Dans *Frère Animal, Second tour*.

Renaud », écrite en italiques pour mimer une graphie scripturale, l'expression « On se fait un sens d'encre pour toi. Oui un sang d'encre » s'avère littérale, renvoyant les personnages et leurs actions à leur propre essence scripturale. Dans *Voici la Mère*, qui présente l'entreprise SINOC et ses ouvriers par une animalisation, l'expression « Le pâturage est plus verdoyant ailleurs » (FA, 15) convoque non seulement une expression idiomatique reconnaissable (« L'herbe est plus verte ailleurs ») en filant la métaphore du troupeau (poncif social du monde du travail mécanique), créant ainsi une association poétique plaisante assumée et concrétisée : le chanteur¹¹ y ajoute un commentaire personnel qui rend littérale la catachrèse (« Le pâturage est plus verdoyant ailleurs, pensez-vous. Vous n'imaginez pas : on a vu des contrées maussades où des pluies d'hydrocarbures rongeaient la pelouse », FA, 15). Les voix ne se contentent donc plus seulement de raconter : elles poétisent et concrétisent les choses et l'argument de la Fable dans un texte exploitant sa part musicale par le jeu de mot et par l'adjonction instrumentale. Derrière cette esthétique semblent poindre l'ironie et le cynisme. Nous prendrons deux exemples significatifs.

Un premier exemple qui tiendrait au grotesque cynique de *SINOC. Frère animal* raconte la vie mécanisée des employés de la multinationale SINOC. L'usine, « la Mère¹² », est anthropomorphique et animalisée. Le discours de l'entreprise joue sur ce procédé précédemment évoqué qui témoigne d'une matérialité des discours chantés, mais qui se désavoue au moment où il se joue. L'Agent d'accueil chante un slogan aux références intertextuelles certaines (« Promenez-vous dans nos bois »). L'hypotexte de la comptine et de la fable du *Petit Chaperon Rouge* montre comment la reprise en mention (un segment phrastique) et en usage (un fragment-ritournelle de chanson populaire) de ce signe matériel devient un argument d'autorité dogmatique. Les slogans chez SINOC chantent grossièrement une mélodie toute faite. Au-delà du texte qui s'hypertrophie, c'est tout le propos narratif qui dès lors devient théâtral, parfaitement conscient de lui-même. C'est exactement ce principe qui fait de SINOC une « mère cynique » (FA, 30), c'est-à-dire un personnage qui fait usage d'une parlure séductrice, matérialisée par la musique, et donc grotesque pour qui sait s'en distancier, tout en ayant conscience de la matérialité de son propos commercial. Le clip de *La Chanson du DRH* fonctionne exactement de la même façon : Arnaud Cathrine y met en scène un travesti de cabaret transgressif dont l'interprétation faite de hurlements met en valeur l'esthétique dissonante d'une contre-culture. Le cynisme, le grotesque et la dissonance sont les effets des signes d'artifices avoués,

¹¹ En cantologie, le chanteur est l'équivalent du JE narratif. Ce concept a été théorisé par Stéphane Hirschi, dans *Chansons l'art de fixer l'air du temps, op. cit.*

¹² « son mari est par là » (FA, 17).

et en appellent implicitement à une distanciation critique de la part mécanique et musicale des discours commerciaux, puis à une réappropriation des choses par le récepteur.

Un second exemple, que nous pourrions qualifier de *lyrique sadique décalé* *Sous le soleil exactement* est une narration musicale qui rapporte les relations, dialogales et actantielles entre Radiguet et Cocteau. D'une durée de 50 minutes en scène, l'œuvre est marquée par un « minimalisme », une « nudité¹³ », qui donnent au texte un charme humain, mais qui paradoxalement s'éloigne d'un lyrisme traditionnel d'exacerbation des sentiments. La nouvelle dialoguée sur laquelle se fonde le spectacle met en scène l'amour contrarié des deux auteurs : le fait de narrer cette histoire, puis d'en interpréter les dialogues sur des passages musicaux, c'est bel et bien aller dans le sens d'une contrariété du lyrisme sentimental au profit d'une musicalité de la parole intime et nue. À l'instar des délicieuses invectives de Cocteau envers son jeune amant (« Ce garçon est sadique, il me tient »), c'est toute la lecture musicale qui s'avère désordonnée par la perversion du rapport traditionnel texte / musique. Le récit se fonde sur une posture musicale et sur une thématique sentimentale, mais fait sortir du sillon le lyrisme traditionnel, comme si ce dernier était un faux-semblant avéré. Sans équivoque, les masques sociaux empruntés par tout un chacun sont révélés : « Mon rôle est écrit / On n'entre pas sur scène sans masque » déclare le personnage de Cocteau par la voix de Cathrine. La distorsion lyrique, imposée par cette distanciation, est d'autant plus flagrante et troublante que c'est l'auteur – le poète du poète donc – qui l'interprète. Dans ce rapport hétérotopique où finalement règne l'autofiction, le rapport établi entre le personnage et le narrateur devient polémique, dramatique parce que théâtral.

On le constate : la chanson est littéralement perçue comme un numéro à interpréter. Dans les concerts où s'illustrent Marchet et Cathrine, le jeu interprétatif face au public, et l'usage du micro sur pied comme signe déclamatoire sont les gageures de la figure de l'artiste en scène. Les concerts de romans musicaux sont donc autoréférentiels : ils manifestent la mécanique d'une mise en scène avouée, dans laquelle la chanson incarnée théâtralise le récit écrit, pour mieux en désavouer la littératie¹⁴, tout en cyniquement faisant œuvre de translittératie¹⁵.

¹³ Propos d'Arnaud Cathrine recueillis par Hervé Portanguen, dans le cadre du festival *Les Émancipés* [en ligne], KUB, 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.kubweb.media/page/sous-soleil-exactement-arnaud-cathrine-florent-marchet-cocteau-radiguet-festival-emancipees/> (consulté le 16.02.2022).

¹⁴ La « littératie », ou « lettrure », est définie par l'OCDE comme « l'aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante, à la maison, au travail et dans la collectivité en vue d'atteindre des buts personnels et d'étendre ses connaissances et ses capacités ». La littératie implique de pouvoir communiquer à l'écrit autant qu'à l'oral pour interagir autant dans les sphères personnelles et collectives.

¹⁵ La translittératie est définie comme « l'habileté à lire, écrire et interagir par le biais d'une variété de plateformes, d'outils et de moyens de communication, de l'iconographie à l'oralité en passant par l'écriture manuscrite, l'édition, la télé, la radio et le cinéma, jusqu'aux réseaux sociaux » (La traduction en français a été trouvée sur le blog de François Guite, Relief. Disponible sur : < <http://www.francoisguite.com/2007/12/la-translitteratie> > (consulté le 14.02.2022).

Dans ce monde dogmatique où règne le slogan, le mot figé, la mécanique textuelle et la fragmentation syntaxique, il faudrait concevoir qu'il puisse y avoir une bonne voix interprétative : celle de l'enfant. Thibaut en est la figure de proue dans *Frère Animal*. Il déchante ou se tait pour mieux remettre en question la forme structurale de la chanson commerciale que véhicule la *doxa* sociale. Tout l'enjeu du roman musical, notamment par la voix et la présence de la figure de Thibaut, va être de concevoir un corps non mécanisé où la chanson se réinvente.

Délirer ou « déformer¹⁶ » la matérialité de la chanson

L'intermédialité que connaît désormais l'objet « chanson » dans le paysage culturel contemporain offre une poétique et une signification particulières au roman musical de Marchet et Cathrine : du texte à sa mise en musique, de l'album aux clips, du livre à la scène, la chanson est sans conteste un objet matériel pluriel conscient de lui-même, qui non seulement valorise le travail de l'artiste-poète (producteur de figures sonores et signifiantes), mais qui propose aussi une réflexion distanciée sur le sujet porté par l'intrigue romanesque. La mise en chanson renvoie le texte à sa propre matérialité figurative. Elle accompagne factuellement des données doxologiques, et les renvoie à leur usage en littérature : dans la première chanson de *Frère Animal*, le slogan « Vous êtes bien chez SINOC » est un message à caractère commercial, que le rythme, la monodie interprétative, et les arrangements font comprendre littéralement. Une sorte d'authenticité matérielle du discours est promue, tout en étant rendue déceptive par la monodie interprétative. L'usage de la chanson, comme forme objective et matérielle, véhicule donc la *doxa* au sens barthien du terme, c'est-à-dire comme un langage figuratif solide, préconçu et factuel, que tout le monde partage : chez SINOC, les règles de vie sont déclinées par segments phrastiques (« c'est la loi », *FA*, 55) comme procédant d'un langage surfait, ludique et artificiel. L'objet discursif est vanté dans sa matérialité chantante et musicale, qui au moment où elle agit offre un travestissement de la réalité. La chanson du DRH est elle aussi marquée par cette matérialité du discours : accumulant des phrases toutes faites et des expressions lexicalisées, elle abonde en « pétrifications mécaniques¹⁷ ». Le discours du DRH est de ce fait dépersonnalisé, et l'interprétation monodique met en valeur les poncifs comme figements de la langue.

Citation originale : « *Transliteracy is the ability to read, write and interact across a range of platforms, tools and media from signing and orality through handwriting, print, TV, radio and film, to digital social networks.* »

¹⁶ Titre d'un entretien avec Arnaud Cathrine, « Arnaud Cathrine, Déformer les choses », dans Comment Certains vivent, site officiel de Dominique A [en ligne], 2008, disponible à l'adresse : <https://www.commentcertainsvivent.com/interviews/arnaud-cathrine-deformer-les-choses/all-pages> (consulté le 16.02.2022)

¹⁷ Marie Franco et Miguel Olmos, « Lieux communs : histoire et problématique », dans *Pandora : revue d'études hispaniques*, 1, 2001, p. 16.

Cette *doxa* discursive qui entoure Thibault reprend ce que Bourdieu évoque quand il définit « les dispositions, socialement façonnées, de l’habitus linguistique, qui impliquent une certaine propension à parler et à dire des choses déterminées¹⁸ ». Pour Marchet et Cathrine, ces discours sont vus au prisme d’une punition collective. Dans le chapitre du « Martinet », les propos du DRH déclinent des dogmes qui infantilisent Thibaut : les anaphores (« Mon petit ») en début de strophe, œuvrent pour une répétition mécanique qui rythme une ritournelle déontique. Les ordres accumulés par une structure parallèle (« Je veux que tu », *FA*, 69) construisent un refrain entêtant et hyper-structural, appuyant les dogmes sociaux comme un matraquage carcéral. Thibaut se voit puni de discours dogmatiques à mémoriser. L’injonction « Tu copieras cent fois » (*FA*, 69) est ainsi autotélique et témoigne de la performativité du discours du DRH, qui au-delà de sa matérialité propre, se commente, mime en usage ses propres énoncés, et par conséquent se renferme sur lui-même.

La mise en chanson dénonce la matérialité du propos tout en faisant passer la *doxa* de manière romancée. C’est un processus d’antiparastase qui se crée dès lors : le ressenti euphorique engage une réflexion dysphorique et tout en relevant d’un langage ludique et spectaculaire, attrayant et entêtant, le propos s’avère factice et cynique tant il témoigne d’une parole déréalisante. *Frère Animal* met ainsi concrètement en œuvre les ressorts d’un discours commercial et politique, en montrant littéralement par l’usage de la musique l’artifice et la séduction d’un propos poétique. Mais ne s’agit-il pas d’une mauvaise poésie ? Le travail d’Arnaud Cathrine et de Florent Marchet nous invite ainsi à réfléchir au traitement de la chanson qui met en exergue les enjeux idéologiques, politiques, sociologiques de la *Fable* au cœur de la poétique romanesque. Ainsi, *Frère Animal* et *Frère Animal, Second Tour*, mais aussi *Fantaisie Littéraire* (Le Bec en l’air éditions, 2008) ou *Sous le Soleil exactement* s’entrevoient comme des contes modernes, où la chanson devient une « posture de l’imposture¹⁹ », un moment cynique oscillant entre mouvements lyriques et déclamations polémiques, pour mieux désenchanter le récit au moment même de sa mise en chant, et offrir au spectateur-lecteur-auditeur une imagerie – au sens strict du terme – de notre société contemporaine dans laquelle chacun se retrouve à la fois contemplateur et contemplé, figure intégrante et intégrée, modèle et reflet au miroir. Tout l’enjeu de ces romans musicaux sera de trouver une bonne voie /voix pour s’en sortir, et faire valoir son individualité propre.

« On avait décidé pour moi » (*FA*, 71) déclare Thibaut, qui dès lors prend conscience de la pétrification mécanique dans laquelle il évolue. En effet, la vie et les propos de Thibaut ne nous sont relayés que par la voix omniprésente de son entourage au sein des chansons de *Frère Animal* : « le récit

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

¹⁹ Expression empruntée à Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 45.

de ma vie c'est son quotidien » (FA, 44) déclare Benjamin dans le titre *L'Article*, après avoir incessamment amalgamé mécaniquement la parole de son ami (« Tu veux un demi ? Non, t'es sûr ? T'inquiète [...] Tu reprends une bière ? Non ? C'est pour moi », FA, 45). Cathrine dépeint Thibaut comme un fantoche qui éprouve des difficultés à donner voix à sa propre histoire : « Pas facile d'échanger avec Thibaut, surtout quand il est question de sa vie ». Dans cette mécanique rythmique et musicale qui l'environne, Thibaut est un personnage marqué par le silence (FA, 47) ou par un marmonnement sourd qui figure la non-conformité discursive de l'adolescent avec les discours préconçus (« Il hoquette parfois des « ah ouai » ou des « putain » à peine audibles », FA, 46). Et pour le lecteur auditeur, là encore, les propos hoquetés du jeune homme sont perçus dans l'entremise de la voix narrative qui englobe tout. Ça n'est véritablement qu'au chapitre 8 de *Frère Animal* que le jeune homme prend la parole. Il lui faut dès lors trouver un nouveau langage, une nouvelle place discursive pour se sauver d'un monde dogmatique. En somme, Thibaut est une figure rimbaldienne postmoderne, à la recherche d'un nouveau son discursif et vocal pour faire valoir son individualité et se faire entendre. Le jeune homme assume les silences comme une preuve d'un discours efficace dans ce monde de matérialité musicale. Dès lors qu'il déclare « Je ne raconte plus mon histoire », le propos se réduit progressivement. Dans l'ultime chanson de *Frère Animal*, le vers final – « Le désert est désert » – montre à travers la tautologie une mise en silence d'un mot au lexique signifiant, qui en outre se referme sur lui-même comme s'il s'annulait davantage. Si la musique fait exister la matérialité du discours, le roman musical, lui, semble jouer sur la concurrence des deux modalités discursives (récit écrit ; récit chanté) pour exploiter tout en la désavouant la matérialité spectaculaire – et commerciale – du langage doxologique, et revenir à une essence sonore, sans musique, sans plus de bruits, voire revenir à la matérialité du mot écrit lui-même et non plus déclamé, pour avérer ce qu'il y a de plus profondément humain et organique dans la parole. Conscient de raconter, et peut-être de participer à une illusion langagière, Thibaut se tait, et le texte consigne un dernier quatrain (« J'entretiens le désert qui n'a pas peur de moi / Le désert ne craint aucune histoire / Le désert a vu pire / Le désert est désert ») qui dans sa matérialité graphique remplace la matérialité vocale et instrumentale pour mieux revenir à l'essence du texte. Est-ce à comprendre que le roman musical est finalement une profonde réflexion sur la poéticité du langage dans le genre romanesque ?

D'autre part, l'hypermatérialité discursive qui réifie les personnages²⁰ incite Thibaut à s'inventer une voix individuelle et originale, passant par l'univocité et la clarté. En effet, les discours dogmatiques sont généralisés puisqu'ils touchent à la fois les propos du DRH de SINOC comme ceux des institutions

²⁰ Jean, le père de Thibaut, exprime sa vie individuelle comme une construction par la société SINOC (FA, 29). C'est une figure mécanique et construite par l'univers professionnel, qui témoigne de la réification des êtres et construit.

familiales, éducatives et professionnelles. Le discours du DRH, dans *Le Martinet*, confond le contexte de l'entreprise et de la famille (« Je veux que tu sois à table avec nous [...] aux heures ouvrables » / « Je veux que tu manges à table [...] Je veux que tu travailles »). Le monde dans lequel évolue Thibaut est un monde de valeurs indistinctes, globales et communes, massives et collectives. S'en détacher, c'est se distinguer en s'inventant un nouveau langage. Dans le dernier refrain que Thibaut déclame, l'épiphore du verbe « Ils disent » montre comment le chanteur prend dans son discours l'ascendant sur la parole des autres, en la narrativisant. Il la fait sienne, et en répétant le verbe « dire », il se fait narrateur d'une parole globale. Ici, contrairement au « On avait décidé pour moi », Thibaut devient le demiurge de l'histoire et des mots/maux de la société.

Si les institutions déclament dogmatiquement que « Nos enfants ont besoin de s'exprimer », c'est avec force ironie dans le genre du roman musical que Thibaut en fera usage, posant donc clairement la problématique de la parole. Il sera l'avatar d'une expression destructrice et individualisée pour sortir des illusions de la parole bourgeoise. La dimension ludique des expressions toutes faites est perçue comme problématique par l'enfant : « C'est drôle ces expressions toute faites » (FA, 59), déclare Renaud à Thibaut dans un syntagme topicalisé (« C'est drôle »). Là encore, l'on se trompe de jeu puisque ce qui est « drôle » est davantage une expression figée qu'une réalité. C'est davantage le commentaire en *off* de Thibaut, qui crée un vrai jeu burlesque et parodique, en complicité avec le récepteur du roman. La parabase ici est un lien humain qui délittéralise le texte premier, pour faire entendre un texte second, en connivence non plus avec les personnages du drame mais avec le spectateur. Le mal entendu des uns devient éloquent et signifiant pour les autres. Dans sa première prise de parole (« La Traduction »), Thibaut déclare qu'il voudrait « avoir la traduction », comme une analogie de son besoin irrépressible de fuir un monde dont on ne comprend plus la vérité de ce qui se dit. De ce fait, l'acte même de traduire est un acte de réalisation individuelle, de transcription intellectualisée et de communication distanciée. Demander la traduction, c'est chercher un nouveau langage communicable et transposé. Traduire un langage empêtré en une nouvelle forme de communication est un acte initiatique, qui révèle la part humaine de chacun. C'est à cet égard que Julie interpelle Thibaut à l'issue de son CV : « C'est important d'entendre ta voix qui me dit que je suis passée à travers les mailles du filet » (FA, 38). La voix de Thibaut est la voix de la libération, de l'autonomie, de l'humanité. Voix du « désordre » et des « anomalies » (FA, 39), elle s'impose en décalage face aux discours environnants. Elle devient étrangère²¹ et se fonde sur l'assourdissement, l'arythmie, la dissonance. La voix individualisée de l'adolescent est une voix du délire.

²¹ « Je me sens étrangère » (FA, 39).

Déchanter pour se révéler : les expériences d'un nouveau chant de la jeunesse

La jeunesse fait figure de génération désenchantée, broyée par les *diktats* sociaux et les discours tout faits. Dans *Frère Animal*, à côté du jeune Thibaut, il y a Maxime (« Le vieil enfant ») qui est le représentant de l'obsolescence de l'enfant objet. Trop vieux, il doit laisser sa place dans la « portée » de SINOC, la Mère cynique. Quelle est la place de la chanson dans ce texte homonyme, qui se veut analytique et distancié ? Maxime fait le constat tardif de sa recherche d'échanges humains : le vieil enfant signale qu'il « n'arrivait pas à sortir de lui », c'est-à-dire à délirer. Pétris de discours tout faits et de structures langagières apprises, les personnages sont enfermés dans une parole scripto-centrée violente (FA, 71²²). Tout l'enjeu de l'enfance sera de ne plus jouer les mots comme on joue avec les choses, mais de déchanter. C'est exactement ce que recherche le personnage de Julie (FA, 79²³), dans un texte qui lui-même est à la marge de l'œuvre. Un problème de voix s'impose dans le roman musical. Les personnages, pétris de la voix des autres, construits par des discours figés – car scripto-centrés – doivent trouver une nouvelle manière de dire et faire ainsi entendre leur style propre²⁴. Mais que dire, et comment parler ? Si Renaud accuse la voix de Thibaut d'être muette (FA, 62), le roman musical va tenter de donner une perspective langagière nouvelle, rhapsodique, déconstruite et originale pour développer et renouveler l'émotion romanesque. La lettre de Renaud fait état d'un dialogisme fort, posant dans le même acte discursif des éléments de dialogue entre les deux frères et une parabase en *off* de Thibault. Ce dialogisme témoigne d'une manière d'être cynique et parodique : remettre en cause la dimension scripto-centrée, qui correspond à la dimension narcissique de Renaud, pour évoluer vers une dissonance plus humaine. Un langage moins attendu, détonant de vulgarité (« va te faire mettre »), rompant ainsi avec les syntagmes tout faits et pensants de l'échange épistolaire traditionnel. Le texte devient *parodia*, c'est-à-dire qu'il chante faux et met en exergue une tonalité burlesque qui ne sonne pas juste, mais qui a le mérite d'être organique et expressive, ciselée dans les mots (FA, 64). Délirer, c'est sortir de la dimension scripto-centrée et envisager un jeu existentiel et émotionnel, qui sera vraiment le *drama* : Thibaut met en péril sa vie, et invente – n'en déplaît à Leiris²⁵ – une nouvelle sorte de mise à l'épreuve du personnage, comme relevant d'une tauromachie nouvelle. La mise en danger de soi est encore plus

²² Même le frère de Thibaut dit qu'ils se font « un sang d'encre » pour lui ; par l'emploi du vocabulaire méta-linguistique, l'on comprend à quel point les discours doxologiques sont scripto-centrés.

²³ Ce passage est intéressant dans la mesure où le texte est de toute l'œuvre le seul non écrit par Cathrine, comme si le texte redoublait ici son étrangeté.

²⁴ Le style, défini par Bourdieu comme un écart individuel par rapport à la norme linguistique, est « doté de ces dispositions diacritiques qui permettent de faire des distinctions entre des manières de dire différentes, des arts de parler distinctifs » (Bourdieu, *op. cit.*, p. 15).

²⁵ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », préface de *L'Âge d'Homme*, Paris, Gallimard, 1939.

prégnante dans *Frère animal second tour*, où le jeune se laisse embarquer par des groupuscules identitaires. Par la quête d'identité se met en place parallèlement un jeu dangereux avec soi-même. Quand Thibaut déclare « je ne raconte plus mon histoire » (FA, 89), il s'interroge ainsi sur sa propre condition de personnage (« c'est ma seule histoire, c'est la vie peut-être », *ibid.*) et s'élève de cette dimension scripto-centrée : il ne reste dès lors que la voix sans le récit, un lyrisme sans texte, mais aux variations musicales. Il ne reste que l'organique humain en cette fin d'histoire. Le récit se révèle, la personne sort du personnage, la posture de l'imposture est avérée, et le roman ne peut que s'achever.

L'argument de *Frère Animal* est analogue aux recherches artistiques de Marchet et Cathrine. Le roman musical, tel qu'ils l'envisagent, se définit en marge de la culture *pop* traditionnelle et du roman normé en imposant une originalité hybride. À l'instar de Thibaut qui veut changer d'objets de délire²⁶ et finalement imposer son style face à une langue normalisée, Marchet et Cathrine envisagent une forme romanesque nouvelle, non sérielle, originale et dysphorique. Ensemble, ils pensent le travail textuel et musical dans la démesure, comme un langage double à réinventer. Il s'agit de faire sonner un lyrisme contrarié. Cathrine compare d'ailleurs son travail à celui des Zutiques, et évoque même des analogies avec le travail de création bilatéral de Rimbaud et Verlaine : les auteurs ont une voix organique à faire valoir et à faire entendre. La langue est à réinventer dans la fougue d'une jeunesse. Florent Marchet et Arnaud Cathrine, dans cette expérience du roman musical, ne sont-ils pas eux-mêmes, démiurges de leur œuvre, en expérience performative pour mettre à distance une société et un genre littéraire trop classifiants, fondés sur des rapports scripto-centrés et sur des nomenclatures figées ?

Expérimenter la scène : la stratégie du concert et l'enjeu du spectateur

On le constate, derrière les fictions narratives envisagées par les créateurs se met en place toute une réflexion sur le genre du roman musical : ne serait-il pas l'expérience de la sortie du scripto-centrage pour aller vers l'oralité (ou revenir à l'oralité) et interroger de manière efficace la relation non plus à un lecteur mais à un auditeur spectateur ? Par le biais de l'interprète pendant le concert, le récepteur deviendrait un « spect'acteur²⁷ » : la sortie du texte narratif livresque engage un contact (*performativity*) de la salle. C'est un dé-lire interprétatif qui engage un éveil du public.

Dans *Frère animal*, la sortie du texte se fait très concrète par les apartés et la parabase de Thibaut, qui dans « La lettre de Renaud » impose une vraie distance cynique mise en jeu par le dialogisme et la situation dialogale. C'est en commentant les écrits de la lettre (écrite en italique, comme une matière

²⁶ Quand le père de Thibaut l'incite à entrer dans l'usine, il prétexte que c'est bien parce qu'on construit des objets « délirants ».

²⁷ Pierre Barboza, « Fiction interactive, « métarécit » et unités significatives », dans Pierre Barboza et Jean-Louis Weissberg (éd.), *L'Image actée : scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 99-121.

autonymique) que Thibaut défige le scripto-centrage. C'est en interprétant ces parabases que Cathrine sort de son propre texte écrit pour aller vers une oralité assumée en scène.

La question de la voix se pose évidemment dès lors que l'on fait usage de la chanson. Dans *Nos vies romancées*, Arnaud Cathrine fait la liste des livres qui l'ont marqué, et note dès la première page :

Ces livres m'ont envoyé ailleurs, dans le corps et la voix de qui je n'étais pas et, ce faisant qu'ils fomentaient mon évaison, ils m'ont déposé au cœur de moi-même, procédant à une invasion salutaire, m'allouant cette chose toute simple dont on ne peut aucunement faire l'économie : la reconnaissance²⁸.

Derrière ces voix plurielles du texte, interprétées dans *Frère Animal* par quatre actants, n'y a-t-il pas l'enjeu de retrouver ce qui est de l'ordre de l'acte créatif, démiurgique, de mettre en mouvement le texte afin de toucher également le récepteur ?

Cathrine déclare pour *Sous le Soleil exactement* qu'il faut aller vers une oralité marquée. L'enjeu du duo était de créer des chansons originales. Au moment de la conception, les deux artistes interprètes se sont demandés s'ils allaient prendre des reprises de chansons connues, ou si des chansons – dont les textes inséreraient en filigrane des poèmes de Cocteau et Radiguet – allaient être créées spécialement pour la lecture musicale. L'œuvre dans son ensemble, qualifiée de « nouvelle dialoguée », joue sur cette invitation à aller vers l'oralité nouvelle. Dans ce geste créateur, remettons à nouveau en perspective l'argument textuel : quand Cocteau et Radiguet se retrouvent au Cap Ferret, Radiguet n'avance pas dans l'écriture de son roman, malgré les injonctions de Cocteau, figure de *mentor*. Paradoxalement, là où le récit de Radiguet peine à s'écrire, la nouvelle dialoguée de Cathrine avance, et l'interprétation scénique, vocale et musicale, mettant en corps ce dialogue, devient le récit oral du non-récit écrit. Le roman musical palie l'absence de récit, renouvelle une voie de l'écriture par une voix qui s'entend au-delà du texte écrit.

En outre, par ce jeu analogique et spéculaire où une esthétique devient le commentaire d'une autre au service d'une poétique nouvelle, le roman musical peut devenir un *kunstlerroman* (roman de l'artiste), qui au moment où il s'élabore témoigne de la verve créatrice et esthétique de son auteur dans un enjeu communicationnel d'importance. En fait, en utilisant la musique comme un apport au récit, l'auteur double son langage et recherche du phatique, du communicationnel, de l'émotionnel. Dans *Frère animal*, l'enjeu est posé dès le départ du récit : le NOUS et le VOUS sont en contact ; le VOUS mêle instances textuelles et invectives au public. C'est bel et bien le spectateur qui entre dans le jeu du roman musical, et le concert est une manière nouvelle de conter et de construire la *Fable*. C'est sans doute par cette conscience d'un objet à promulguer en scène que se fait la sortie de la *doxa* sociale pour

²⁸ *Nos vies romancées*, Paris, Le Livre de poche, 2011, p. 11.

aller rechercher l'humain qui se situe au-delà du texte et du plateau : dans la salle. La chanson n'est plus seulement un motif : elle devient un objet poétique, esthétique et pragmatique à part entière qui fait osciller l'œuvre entre construction et déconstruction efficaces. Par conséquent, c'est le statut et la place même de la réception qui doit être interrogée : auditeur ? spectateur (puisque le roman musical a pour horizon la scène) ? lecteur désarmé de son rôle ? La forme rhapsodique qu'est le roman musical engage une réflexion sur un statut hétérogène du récepteur.

Dans son album *Bambi Galaxy* (PIAS, 2014), Florent Marchet compare deux entités : l'homme 2:0 et l'enfant qui ne veut pas vieillir. Face aux menaces de désenchantement du monde, c'est aujourd'hui la menace de l'identité de l'Homme par lui-même qui est au cœur du propos. Thibaut, dans *Frère Animal second tour*, est enrôlé dans un parti identitaire d'extrême droite, perdant son individualité propre au profit d'une *doxa* politique qui broie la jeunesse, la créativité, les esprits. Comment finalement évoluer en gardant la vivacité du corps et de l'esprit ? Peut-être en n'étant pas dans la norme, le fabriqué, le préconçu, mais en acceptant le mélange, la marge, le délire. C'est aussi dans la désillusion que se construit un discours propre de la jeunesse, qui invite à garder une distance assumée vis-à-vis des genres et des *diktats* discursifs.

Florent Marchet et Arnaud Cathrine, à l'instar des personnages de la jeunesse rebelle qui figure dans leurs romans, œuvrent à l'identique. C'est dans un rapport d'*expérience* au sens étymologique du terme que se fonde le lien entre la chanson et le roman : le roman musical est un genre expérimental parce que compliqué, complexe, agonistique. Cathrine termine *Nos vie romancées* en disant que ce qui est compliqué, c'est de devenir soi-même. Tout est une question de lutte pour trouver sa voix : l'auteur, le compositeur, les créateurs sont aussi des interprètes sur les *concept albums* et sur la scène. Marchet et Cathrine s'engagent dans un travail de polyphonie artistique, où la voix chantée ou déclamée réinterroge le principe narratif. Les deux artistes concourent à une nouvelle génération d'expression en pratiquant en scène cette forme autotélique, se donnant au miroir de leurs personnages en quête d'identité langagière. Génération désenchantée qui réenchante les codes romanesques par l'usage du chant, et qui déchantent pour ce faire : voilà l'expérience de Marchet et Cathrine qui, par la désillusion cynique de cette forme romanesque hybride, engendrent déjà des « space opera²⁹ ».

²⁹ Titre figurant sur l'album *Bambi Galaxy*, Florent Marchet, PIAS, 2014.