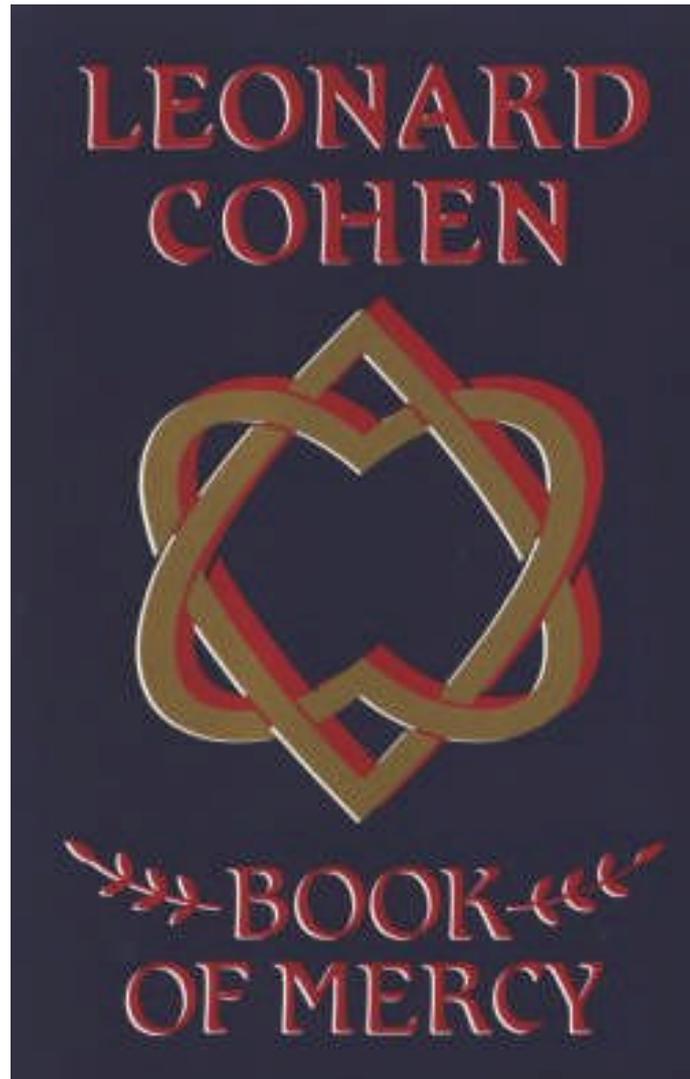


« Un œil empli de nuit »

Les vertus de la pénombre chez Leonard Cohen



Symbole de l'Order of the Unified Heart

BERTRAND ROUBY

« Le juif le plus célèbre de Montréal », ainsi qu'on a pu surnommer Leonard Cohen, est un homme du retrait. Rétif à débrouiller les ambiguïtés de ses textes, relativement rare sur photographie ou en concert pour un homme surtout connu comme chanteur populaire, adepte de retraites sur une île grecque ou dans un monastère zen de Californie, Leonard Cohen privilégie le texte au détriment de l'image, la proximité paradoxale d'une voix enregistrée à l'exposition médiatique. Placer le texte au premier plan, disparaître en tant qu'auteur et passer le relais aux exégètes : une telle posture paraît en accord avec l'itinéraire d'un homme qui a étudié la Torah auprès de ses grands-pères, tous deux rabbins, et s'est déclaré « tout à fait heureux avec le judaïsme » en réponse à ceux qui le soupçonnaient de s'éloigner de ses racines¹. Autant l'homme semble s'effacer, se soustraire à la visibilité, autant il valorise la voix du psalmiste, déclarant au début de son recueil *Book of Mercy* « Je suis né pour élever ma voix² » — véritable profession de foi reprise dans sa chanson « Tower of Song » sous une forme plus ironique : « Je suis né comme cela, je n'ai pas eu le choix, je suis né avec le don d'une voix en or³. »

1. Entretien avec Jean-Luc Hees pour France Inter, 6 octobre 1997, transcription : <http://LeonardCohenFiles.com/>.

2. « [a]nd once again I am a singer in the lower choirs, born fifty years ago to raise my voice this high, and no higher » (Leonard Cohen, *Book of Mercy*, McClellan & Stewart, 1984, I, non paginé).

3. « I was born like this, I had no choice / I was born with the gift of a golden voice » (Leonard Cohen, « Tower of Song », album *I'm Your Man*, Columbia, 1988).

Une telle mise en avant de la voix s'accompagne d'une méfiance à l'égard du visible, si l'on en croit non seulement l'attitude publique du poète, mais aussi nombre de ses textes. Dans son œuvre chantée, l'empire du visible souligne d'abord la distance infranchissable entre l'homme et un Dieu présent et retiré à la fois, devant qui l'on doit répondre, dirait Martin Buber⁴, mais qui reste muet. L'éclipse du visible, *a contrario*, offre les conditions d'un réinvestissement du monde par le divin à l'aide du chant, où le sacré se rend immédiatement présent, selon une perspective qui tend à le séculariser. S'en remettre à la voix plutôt qu'à la vue, ce serait donc choisir un mode de partage du sensible où la présence se manifeste sur un mode spectral, trace acoustique rémanente plutôt qu'éblouissant mirage.

L'ÉCLIPSE DU VISIBLE

Dans les chansons de Leonard Cohen, la lumière et la beauté ont souvent partie liée en ce sens qu'elles partagent la même ambivalence. Elles participent certes de la révélation, mais d'une révélation qui s'impose au sujet et limite l'espace où il peut se construire. Au lieu de se livrer immédiatement, la beauté doit d'abord faire l'objet d'une quête, d'un pèlerinage⁵ ou d'une longue attente (dans « Dance Me to the End of Love », il faut guetter « le départ des témoins » pour contempler la beauté⁶). La beauté qui s'impose comme une évidence a quelque chose d'oppressant, estiment les amants de « Chelsea Hotel⁷ », si bien qu'il faut attendre, espérer même la ruine de la beauté pour accéder à une forme d'authenticité : « Let me see your beauty broken down / Like you would do for one you love », supplie le

4. Voir *L'éclipse de Dieu : considérations sur les relations entre la religion et la philosophie*, trad. d'Eric Theze, avec la collaboration de Chantal Verin et Pascale Seillier, Paris, Nouvelle Cité, 1987.

5. Ainsi dans « I Came So Far for Beauty » (Album *Recent Songs*, Columbia, 1979).

6. « Oh let me see your beauty when the witnesses are gone » (*Various Positions*, Columbia, 1985).

7. « Oppressed by the figures of beauty » (*New Skin for the Old Ceremony*, Columbia, 1974).

personnage de « Take This Longing⁸ ». En effet, la beauté exerce un pouvoir de fascination dont il importe de se délier pour faire un saut kierkegaardien de la dimension esthétique à la dimension éthique. Elle rive l'être à son désir, à l'image de l'employé du salon de beauté « enchaîné à la vieille mascarade » du rouge à lèvres et de la silicone⁹ ou de l'amant ligoté sur une chaise de cuisine par sa maîtresse dans « Hallelujah¹⁰ ». Son emprise se traduit par l'obsession de voir le corps mis à nu, qui se dérobe toujours à la pulsion scopique (« No, you cannot see my naked body », prévient la femme dans « Memories¹¹ »). C'est en fait toute une logique du besoin et du manque qui est combattue dans ces chansons : le sujet désire voir, satisfaire la pulsion qui l'anime, s'enferrant par là même dans un manque toujours renouvelé, suivant la logique du désir. Que ce soit dans « You Know Who I Am » ou dans « Ain't No Cure For Love », l'adjectif « naked » est employé avec le modal « need¹² ». « L'inéluctable modalité du visible » a pour corollaire une sensation de perte, pour suivre les analyses de Georges Didi-Huberman citant Joyce¹³ : dans sa trop palpable évidence, le visible renvoie à la dépossession, à ce qui nous échappe dans le donné.

Chez Cohen, le lien entre le visible et la perte ne tient pas seulement à une disposition psychique, au théâtre de la pulsion toujours inassouvie et du manque renouvelé ; c'est aussi que la lumière, dans le mouvement qui la porte à révéler le sensible, éblouit et souligne la distance creusée entre le sujet et l'objet perçu.

8. « Laisse-moi voir ta beauté défaite / Comme tu le ferais pour un être aimé » (*ibid.*).

9. « So I work in that same beauty salon / I'm chained to the old masquerade / The lipstick, the shadow, the silicone / I follow my father's trade » (« Don't Go Home With Your Hard-on », *Death of a Ladies' Man*, Columbia, 1977).

10. « She tied you to her kitchen chair » (*Various Positions*, Columbia, 1985).

11. *Death of a Ladies' Man*, Columbia, 1977.

12. Respectivement : « I need to see you naked » (*Songs from a Room*, Columbia, 1969) et « I need you naked » (*I'm Your Man*, Columbia, 1988).

13. Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992.

L'espace ainsi découvert est lieu de perte, ce qui se traduit dans le registre amoureux par la beauté inaccessible ou dérobée dans son épiphanie même et dans le registre spirituel par l'idolâtrie quand elle accuse l'infini retraits du divin. Comme les penseurs mystiques, Leonard Cohen utilise en effet la métaphore réversible du champ amoureux et du religieux, opposant la fulgurance brutale de la révélation à l'éros du dévoilement. Alors que la lumière crue est dévalorisée lorsqu'elle expose l'être à ses propres fêlures (on pense à la lumière électrique de la chanson suicidaire « Dress Rehearsal Rag », qui inspire un examen de soi trop brutal pour être juste¹⁴), elle est au contraire investie d'une valeur rédemptrice lorsqu'elle s'insinue peu à peu par une brèche pratiquée dans la totalité. « Il est en toute chose une fêlure, c'est ainsi qu'entre la lumière », affirme le locuteur de « Anthem¹⁵ », à l'image de la démocratie qui arrive « par une brèche dans le mur¹⁶ » ; les rayons de l'amour qui percent dans « Love Itself » révèlent « la poussière qu'on voit rarement¹⁷ ». En d'autres termes, la seule lumière acceptable est celle qui fissure la totalité ; elle est alors infini de l'éthique, pour parler comme Levinas, propre à ébranler l'illusion de finitude que nourrit un sujet coupé de ses semblables ou un État trop soucieux de faire système pour se pencher sur l'ordre spirituel¹⁸.

À cet égard, le dialogue avec « Suzanne » prend une dimension heuristique, l'interlocuteur cheminant du visible (le soleil se déversant comme du miel) à l'invisible (« You want to travel blind »), aidé par Suzanne qui lui « indique où regarder » pour finalement se laisser toucher par l'esprit (« You've touched her perfect body with your mind »). Les indices de cette mise à distance du visible sont

14. *Songs of Love and Hate*, Columbia, 1971.

15. « There is a crack in everything / That's how the light gets in » (*The Future*, Columbia, 1992).

16. « It's coming through a crack in the wall » (« Democracy », *ibid.*).

17. « In streams of light I clearly saw / The dust you seldom see » (*Ten New Songs*, Columbia, 2001).

18. Voir Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, LGF, « Livre de poche », 1990 [1961].

livrés dès le début de la chanson, les premières données étant acoustiques et non visuelles (« You can hear the boats go by », « She lets the river answer¹⁹ »). Il faut espacer l'empire du visible pour faire entendre la voix de l'âme, disent les chansons de Leonard Cohen, suspendre la pulsion qui enferme le sujet dans la logique du manque pour permettre à la prière de s'élever dans la nuit, dans ce que Stéphane Zagdanski nomme « la lucidité de la cécité²⁰ ».

LA VALEUR ÉTHIQUE DE LA NUIT

Avec la lumière et la beauté, c'est le primat de la perception visuelle qui est remis en question. Il ne s'agit pas pour autant de révoquer l'ancrage dans le corps pour mieux appréhender l'Être, pour suivre la critique formulée par Michel Haar à l'encontre de Merleau-Ponty²¹, mais de réévaluer l'ordre acoustique dans les perceptions, de prêter attention à la voix en se détachant de l'empire du visible. De même que Levinas affirme la nécessité de s'abstraire d'une perception visuelle qui prendrait la *mesure* de l'autre pour amorcer une relation éthique, de même, les chansons de Leonard Cohen mettent en scène l'échange authentique après la fin du jour. Qu'il s'agisse de la grâce traversée de nuit de « Our Lady of Solitude²² », de l'être qui « écoute chanter l'obscurité » dans « That Don't Make It Junk²³ » ou de la nuit qui reconforte dans « Night Comes On », « Closing Time » ou « Here It Is²⁴ », la condition éthique dépend toujours d'une forme d'éclipse, de mise entre parenthèses du visible. La nuit est associée à des vertus telles que la charité dans

19. *Songs of Leonard Cohen*, Columbia, 1968.

20. Stéphane Zagdanski, *L'impureté de Dieu. La lettre et le péché dans la pensée juive*, Paris, Éd. du Félin, 1991, p. 205-207.

21. Michel Haar, *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1999.

22. « And the night went through her grace » (*Recent Songs*, Columbia, 1979).

23. « I'll listen to the darkness sing » (*Ten New Songs*, Columbia, 2001).

24. Respectivement : *Various Positions* (Columbia, 1985), *The Future* (Columbia, 1992) et *Ten New Songs* (Columbia, 2001).

« Sisters of Mercy », dont le narrateur ne sera pas jaloux si elles adoucissent la nuit d'un autre²⁵, ou le pardon dans « Famous Blue Raincoat », lettre écrite à un rival amoureux à quatre heures du matin²⁶, ou encore dans « Paper Thin Hotel », cet hôtel dont le client est en paix avec le monde lorsqu'il entend de l'autre côté de la paroi « le souffle de l'union » de sa bien-aimée avec un autre, justement parce qu'il les entend et ne les voit pas²⁷.

Plus encore, la nuit est la période privilégiée pour l'échange des histoires, ainsi dans « Stories of the Street », ces « histoires de la rue » qu'on écoute avec « un œil empli de nuit²⁸ » ou dans « A Bunch of Lonesome Heroes », ces soldats qui échangent leurs récits au bord du chemin, dans une nuit « obscure et dense²⁹ ». Dans ces deux chansons se manifeste une conscience dépositaire des histoires, dépositaire de la « tradition » au sens gadamérien³⁰, de ce qui s'incarne dans la langue et se transmet dans la plus grande réceptivité à l'autre. L'enjeu en est la survie même de la figure du narrateur, dont Benjamin décrit l'impossible ressaisissement en temps de guerre³¹. D'après le penseur allemand, la guerre telle qu'elle est menée au XX^{ème} siècle prive le soldat de sa capacité à raconter des histoires parce qu'elle l'enferme dans un quotidien stérile où n'affleure plus le sens du lointain, dans la temporalité creuse d'une agonie sans *agôn*. Face à cette rupture épistémique menaçant la fonction du narrateur, les soldats de « A Bunch of Lonesome Heroes » envisagent la guerre comme un espace éthique absolu où se

25. *Songs of Leonard Cohen* (Columbia, 1968).

26. *Songs of Love and Hate* (Columbia, 1971).

27. *Death of a Ladies' Man* (Columbia, 1977).

28. « And one eye filled with night » (*Songs of Leonard Cohen*, Columbia, 1968).

29. *Songs from a Room* (Columbia, 1969).

30. Voir Hans-Georg Gadamer, *Langage et vérité*, trad. de Jean-Claude Gens, Paris, Gallimard, 1995 [1955], p. 68-83.

31. Walter Benjamin, « Le Narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits français*, sous la dir. de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991 [1936], p. 210-211.

dévoile la nudité de l'autre au plus désemparé de son être. Avec le couvre-feu, ces hommes élevant la voix narrative sont aussi « dés-armés » que les résistants de « The Partisan » qui, traqués, tapis dans l'ombre, se confondent avec elle³².

La nuit est encore le moment du départ dans « A Thousand Kisses Deep » ou « Undertow³³ », sans doute parce qu'elle protège les captifs comme elle le faisait dans l'Exode. Selon le *midrash*, la plaie des ténèbres est un bienfait pour les juifs, qui pouvaient circuler dans les foyers égyptiens et localiser les biens qu'ils allaient emprunter. En effet, Dieu avait promis à Abraham que le peuple juif sortirait d'Égypte « avec de grandes richesses³⁴ ». « Lorsque vous quitterez l'Égypte, dit-il à Moïse, vous ne partirez pas les mains nues. Chaque femme empruntera à sa voisine et chaque homme à son voisin, des ustensiles en argent et en or³⁵. » C'est précisément ce que permet le fléau des ténèbres. En termes kabbalistiques, cet épisode dit l'aptitude du peuple juif à scruter l'obscurité pour y découvrir des trésors, c'est-à-dire, sur un plan symbolique, son aptitude à affronter la nuit de l'inconnnaissance pour y découvrir l'amour du Dieu occulté, cet amour que métaphorise l'or et l'argent du verset biblique. Emprunter le chemin de la nuit, dès lors, c'est non seulement accueillir la dimension éthique de l'existence en faisant renaître les histoires et en perpétuant la tradition, qui devient un « dire à travers l'obscurité », c'est aussi se placer dans cette disponibilité qui permet de mieux comprendre l'éclipse où se retire le divin.

Éclipse, certes, mais il arrive pourtant que le divin se rende visible et manifeste son immanence sans se départir de sa transcendance, qu'il affirme sa présence tout en demeurant dans le retrait. C'est une telle vision qui se présente à Abraham dans

32. *Songs from a Room*, Columbia, 1969.

33. Respectivement : « And sometimes when the night is slow / The wretched and the meek / We gather up our hearts and go / A thousand kisses deep » (*Ten New Songs*, Columbia, 2001) ; « I set out one night / When the tide was low » (*Dear Heather*, Columbia, 2004).

34. Exode 15 : 14.

35. Exode 3 : 21-22.

« Song of Isaac », vision à laquelle est d'ailleurs subordonnée la voix : « J'ai reçu une vision », dit Abraham, « je dois faire ce qui m'a été ordonné³⁶. » La vision entraîne un impératif catégorique, une injonction, une contrainte morale. Comme le père et le fils gravissent la montagne, les arbres semblent rétrécir, le lac devient aussi petit qu'un miroir à main, et quand le père jette la bouteille, elle s'écrase une minute après. En d'autres termes, les données visuelles s'effacent derrière un référent acoustique, et le fils ne sait s'il voit un aigle ou un vautour, symbole de puissance ou charognard. Par opposition à l'absolu de la vision d'Abraham, la vue d'Isaac est livrée à l'incertitude, de telle sorte que l'épisode apparaît comme un passage de l'injonction morale reçue par le père au jeu des interprétations lancé par le fils. Le temps des commandements est révolu, suggère Isaac après la révocation du sacrifice, et les chefs politiques et militaires modernes n'ont « jamais été tentés par un démon ou par un dieu », eux qui font passer leurs projets pour des visions. Dans cette chanson publiée en 1969, en pleine guerre froide et surtout deux ans après la Guerre des six jours, les justifications théophaniques de la guerre sont critiquées avec l'image finale du paon déployant sa roue. On y verra l'emblème des parades où s'exhibe la puissance militaire, ainsi que le confirme le chanteur dans son interprétation du 8 juin et du 7 juillet 1985, respectivement à San Francisco et à Graz, où il modifie les derniers vers pour « Shame (et non plus « Mercy ») upon this uniform / The man of peace the man of war / The peacock spreads his *deadly fan*³⁷ ».

36. « He said, I've had a vision / Andy ou know I'm strong and holy / I must do what I've been told » (*Songs from a Room*, Columbia, 1969).

37. Disponible sur : http://pagesperso-orange.fr/pilgraame/story_of_isaac.htm.

À LA LUMIÈRE DU LIVRE BRÛLÉ³⁸

Cette méfiance à l'endroit des visions est en droite ligne avec l'ambiguïté de la pensée hébraïque face aux formes visibles. Si la voix du Dieu livrant ses injonctions peut être distinguée sans équivoque, il n'en va pas de même des théophanies visuelles, car prendre une révélation pour argent comptant serait prêter le flanc à l'anthropomorphisme, voire à l'idolâtrie. C'est le sens de la mise en garde contenue dans le quatrième chapitre du Deutéronome : « C'est le son de Dieu que vous avez entendu, vous n'avez pas de forme, hormis la voix... Car vous n'avez vu aucune forme le jour où Dieu vous a parlé du feu sur le mont Horeb », verset qui commande l'interdit de la représentation dans le culte. Ainsi que l'analyse Gershom Scholem, « l'abîme de la transcendance que comble la révélation n'est enjambé que par la voix et non par une forme quelconque³⁹ », ce que glose Maurice Hayoun : « la théophanie biblique est un phénomène acoustique et non visuel, l'ouïe étant dans la hiérarchie des sens la plus spirituelle des perceptions⁴⁰. » L'étude de David Kaufmann sur les sens au Moyen Âge va dans la même direction, cette hiérarchie inspirant le développement de la mystique et de la théologie négative⁴¹.

Dès lors, les exemples d'apparitions divines, de théophanies visuelles, comme le premier chapitre d'Ezéchiel ou le sixième chapitre d'Isaïe, ne sont pas sans poser problème. En dévoilant certains secrets du retrait, la vision s'apparente à une forme d'abaissement de la divinité, qui semble condescendre à sortir de son isolement pour se manifester⁴². Toutefois, l'abaissement de la divinité est concevable dans le

38. On aura reconnu l'expression qui donne son titre à l'étude de Marc-Alain Ouaknin (*Le Livre brûlé*, Paris, Lieu commun, 1986).

39. Gershom Scholem, *La mystique juive : les thèmes fondamentaux*, trad. de Maurice R. Hayoun, Paris, Cerf, 1985, p. 38.

40. Maurice R. Hayoun, « Introduction », dans *ibid.*, p. 12.

41. David Kaufmann, *Die Sinne. Beiträge zur Geschichte der Physiologie und Psychologie im Mittelalter aus hebräischen und arabischen Quellen*, Budapest, Ayer Co, 1980 [1884].

42. Voir Joshua Abelson, *Jewish Mysticism : An Introduction to the Kabbalah*, Londres, G. Bell & Sons, 1913, p. 33-35.

christianisme, comme en témoigne la pensée de Gianni Vattimo sur la kénôse, non dans une pensée où le Messie est encore à venir et où les Lois n'ont pas été « relevées » par l'incarnation⁴³. Interpréter l'apparition comme une théophanie, c'est poser le problème nécessairement aporétique de la transcendance ou de l'immanence divine ; or, poser la question en ces termes, c'est déjà soumettre la pensée juive à l'examen, sinon de la scolastique médiévale, du moins d'une philosophie grecque fondée sur la logique, sur le principe du tiers exclu. Selon la mystique juive, le contenu de l'apparition – ange ou chariot – signifie que le témoin a affaire à un « véhicule » exprimant la proximité divine en son émanation. Le véhicule donne accès au secret où se révèle la « gloire occulte », selon l'expression de Rabbi Akiva : ce qui se révèle, c'est la gloire, non le Dieu. En dernière instance, cette singulière théophanie aveugle autant l'homme au Dieu qu'elle en manifeste la gloire.

Il ne s'agit donc pas de penser selon les termes de la logique mais du paradoxe, et il se pourrait bien que la méfiance à l'égard de la lumière soit aussi méfiance envers celles de l'intellect rationaliste. Plus encore, la méfiance à l'égard de la pulsion scopique s'exercerait à l'endroit de son double, la pulsion épistémique, et contre une vision ordonnée sur un mode où prime la rationalité. Matthew Arnold ne disait pas autre chose lorsqu'il distinguait civilisation grecque, tournée vers la compréhension, où la visée ultime était le perfectionnement, et civilisation hébraïque, tournée vers l'obligation, où la visée ultime est le salut⁴⁴. Le primat de l'obligation sur la compréhension entraîne soumission au mystère et méfiance à l'égard de ce qui voudrait l'expliquer, d'où une pensée du paradoxe qu'on retrouve dans la mystique chrétienne. Du paradoxe transcendance/immanence en découlent deux autres qui nous intéressent particulièrement : le paradoxe de la vue, le donné

43. Gianni Vattimo, *Espérer croire*, trad. de Jacques Roland, Paris, Seuil, 1998, p. 43-47.

44. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Yale, Yale University Press, 1994 [1869].

étant occultation en sa phénoménalité même (je suis là, vous voyez le signe de ma présence mais non la forme), et le paradoxe de la voix, qui certes « parle », alors que le verbe « parler » est sujet à caution lorsqu'il s'agit du divin car encore, déjà, teinté d'anthropomorphisme. On le sait, selon la Kabbale des XII^e et XIII^e siècles, la Divinité est l'*En-sof*, l'Infini qui n'a pas de forme et transcende tous les énoncés. Infinie, elle est cachée, inconnaissable ; elle peut prendre les propriétés du fini, ainsi dans la Couronne et les Sefirot, mais elle les transcende toutes. Elle ne saurait donc s'envisager que par du négatif, et encore faut-il se méfier de la négation, dont la négation même pourrait en retour donner lieu à une discutabile positivité. Ainsi s'amorce la théologie négative, la pensée apophatique qui refuse toute attribution positive au nom de l'inadéquation d'un langage fini. C'est ainsi que la lumière ne révèle rien du tout du Dieu : prendre la lumière et la beauté pour le divin, c'est s'aveugler à la seule attribution possible du divin, qui est négative. La lumière peut donc abuser celui qui la reçoit en faisant croire à une présence positive et à une attribution possible, au contraire de la voix, présence claire, irréfutable, univoque en même temps que signature du retrait, quand bien même « Dieu parle » serait encore une métaphore anthropomorphique.

Dieu, le plus Caché du caché, souhaite être appelé par la forme qui se compose du Nom⁴⁵. Il s'ensuit que la seule forme mystique de la divinité qu'on puisse appréhender est dans l'alphabet, qui comprend lui-même sa part de négativité dans l'effacement vocalique. L'hébreu, langue consonantique, laisse toute latitude d'interprétation : on se place du point de vue du locuteur, non de la transcendance, la langue amorçant la circulation herméneutique. Leonard Cohen respecte avec le plus grand soin cet effacement du Nom, « God », toujours orthographié sans la voyelle dans ses livrets. Le Nom est vocalisé dans le chant, non dans la trace

45. Joshua Abelson, *Jewish Mysticism, op. cit.*, p. 135.

visible : le Dieu se manifeste dans la prière ou le psaume, non dans le faste et l'apparat.

Le partage du sensible qui s'entend dans les chansons de Leonard Cohen repose sur une hiérarchie où la voix prime sur la vue. Il s'agit là d'une posture éthique dont les ramifications esthétiques se font de plus en plus perceptibles au fil de la production du chanteur. Sur ses deux derniers albums, sa voix, jadis mixée très en avant, déserte le premier plan acoustique pour presque s'évanouir derrière celle de ses choristes. Une fois récusé le primat du visuel comme source de mirages, le paradoxe de la voix enregistrée, illusion de présence qui est aussi trace d'un effacement, n'est donc pas levé (on croise l'intérêt de Derrida pour la voix en tant que vibration différentielle, qui naît lui aussi d'un ancrage culturel dans le texte, issu du judaïsme⁴⁶). Les choristes prennent en charge la mélodie, si bien qu'il ne semble rester de la présence de Cohen que le timbre, cette dimension musicale qui est la signature du *soustrait/sous-trait*, ce tracé en pointillés, ombre sous le trait. La voix s'absente de la scène énonciative pour se faire timbre, grain, passant du « dit » au « dire », soit, en termes levinassiens, de l'ontologie à l'éthique⁴⁷. Tout se passe comme si Leonard Cohen proposait un corrélat esthétique de la posture éthique tenue par Maurice Blanchot : « c'est la voix qui t'est confiée et non ce qu'elle dit⁴⁸. » Mais plus encore, pour Leonard Cohen, l'effacement de la voix propre donne accès à un ordre spirituel qui s'incarne dans l'amour, comme l'affirment ces

46. Voir Jacques Derrida, *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la philosophie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

47. Voir Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, coll. « Essais », 2001 [1979].

48. Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Minuit, 1962, p. 11.

vers de « Boogie Street » : « Bien que toutes les cartes du sang et de la chair soient affichées aux portes, dans l'amour nous disparaissions⁴⁹. »

Bertrand Rouby

49. « It is in love that we are made / In love we disappear / Though all the maps of blood and flesh / Are posted on the door / There's no-one who has told us yet / What Boogie Street is for » (*Ten New Songs*, Columbia, 2001).