



Directeur(s) :

Baillie, Jean-Pascal; Mongrain, Daniel

Titre de la publication :

Dossier littérature et musique

Type de publication :

Postures

Volume de la publication :

03

Date de parution :

2000

Résumé :

Recueil d'articles portant sur le thème de l'écriture et de l'imaginaire littéraires dans leurs relations à la musique, du point de vue de la sensibilité qu'elle éveille chez l'auditeur ou dans la perspective de la composition formelle.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

Baillie, Jean-Pascal et Daniel Mongrain (dir.). 2000. *Dossier Littérature et Musique. Postures*. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/dossier-litterature-et-musique>>. Consulté le 3 octobre 2013. Publication originale : (2000. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. *Postures*, vol. 03).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

Postures

Coordonatrice:	Nancy Collin
Responsables du dossier:	Jean-Pascal Baillie Daniel Mongrain
Comité de rédaction:	David Lachance Michèle Le Risbé Julie Larose Frédéric Lepage
Graphisme et mise en page:	Bernard Belzile
Œuvre de couverture:	Mathieu Valade

Remerciements

L'équipe de *Postures* tient à remercier généreusement les groupes de l'UQÀM qui ont apporté leur support moral et financier à la revue et qui ont ainsi participé à la réalisation d'une revue de qualité. Nous offrons donc nos remerciements à l'association des étudiants et étudiantes du baccalauréat ainsi que celle des étudiants et étudiantes de la maîtrise en études littéraires; à l'AGEsshalcUQÀM; au S.V.E. (Service à la vie étudiante); ainsi qu'au département et au module d'études littéraires. Nous remercions aussi Bernard Belzile pour sa patience et son aide constante sur le plan technique.

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés, 2000.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, avril 2000.

Sommaire

Dossier Littérature et musique

<i>Le risque de l'émotion</i> Jean Fisette.....	5
<i>Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot</i> Nova Doyon	9
<i>La double apparence de la musique dans La Sonate à Kreutzer de Tolstoï</i> Stéphanie Bellemare-Page.....	25
<i>L'Opéra de Paris, la musique et son fantôme</i> Nancy Collin.....	33
<i>L'écoute de la musique: le ton du Loup des steppes d'Hermann Hesse</i> Daniel Mongrain.....	45
<i>Claude Gauvreau: musicien malgré lui</i> Véronique Bugeaud.....	55
<i>L'interprétation du signe musical dans L'orange mécanique</i> David Lachance.....	69
<i>Musique, émotion, merveille: L'école du virtuose de Gert Jonke</i> Patrick Lafond.....	79
<i>Aliénation et libération: la musique dans La jeune fille et la mort d'Ariel Dorfman</i> Michel Nareau.....	93

Autre étude

<i>Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise</i> Michèle Le Risbé.....	103
--	-----

Le risque de l'émotion

*Et les départs à peine pour de lointaines contrées
Sourires dans l'inconnu*

*Ou larmes vous si cherchées
Larmes à boire liqueur enivrante du coeur
Qui coulez en dedans
Jusqu'au trop plein de ce coeur qui s'écroule
Adorable mine*

Et ces fureurs

Saint-Denys Garneau, «Musique»

C'est pour moi un plaisir d'écrire ces quelques mots en tête de ce recueil d'articles portant sur le thème de l'écriture et de l'imaginaire littéraires dans leurs relations à la musique, qu'elle soit saisie du point de vue de la sensibilité qu'elle éveille chez l'auditeur ou, de façon plus rigoureuse, dans la perspective de la composition formelle qui en constitue, pour ainsi dire, l'autre origine.

Il y a un peu plus de trois ans, suite à des travaux, assez exigeants, consacrés à la sémiotique de Charles S. Peirce dans ses rapports aux questionnements sémiotiques tout à fait contemporains portant sur les divers systèmes de représentations dans la culture, notamment la littérature, je dégageais une nouvelle orientation à mes travaux: la notion centrale de sémiose,

couplée à cette représentation que donnait la sémiotique d'une instabilité fondamentale dans les avancées de la signification, me conduisait à imaginer le texte littéraire non plus comme un ensemble ordonné de constituants possédant à l'intérieur de lui-même sa propre intentionalité, mais plutôt comme lieu dynamique de courants ou de tracés qu'ils soient visuels ou sonores, foncièrement inachevés et donc constamment à l'affût de nouveaux objets à créer ou à faire ressurgir de l'imaginaire.

Je compris, comme dans une évidence qui nous est soudainement donnée, que ce qui surgissait de mon imagination c'était l'apparence d'un flot musical qui venait donner forme à cette conception de l'écriture littéraire. Le thème de recherche d'une poétique comparée musique - littérature s'imposa immédiatement. D'autant plus que la musique a toujours occupé une grande place dans ma vie, depuis ma première formation musicale jusqu'aux habitudes d'écoute qui font partie intégrante de ma vie.

J'ai donc lancé cette recherche allant jusqu'à proposer, après un premier séminaire au niveau des études supérieures, donc très hâtivement, un cours de premier cycle sur ce thème. La réponse enthousiaste des étudiants (dont témoigne cette publication) dépassa mes attentes, venant attester, comme de l'intérieur, du partage de cet imaginaire théorique et de la présence de cette sensibilité musicale dans la représentation que je me faisais de l'œuvre littéraire.

La diversité des thèmes abordés ici autant que celle des œuvres littéraires touchées viennent témoigner aussi — et c'est une leçon que je tire — de la grande capacité des étudiants à renouveler de façon importante le corpus des ouvrages à l'étude, du moment où un déplacement, même léger, est opéré dans les dispositions de lecture.

Car reconnaître la musicalité d'un texte, c'est, par rapport aux habitudes acquises, opérer un déplacement, renoncer à des certitudes; la musique faisant appel à l'émotion, la réveille et aussi la révèle chez l'auditeur; de façon similaire, elle peut (car rien n'est jamais acquis au départ, si ce n'est des lieux communs)

contribuer à renouveler l'imaginaire du lecteur, précisément en ménageant une place à l'émotion.

Les textes qui suivent, s'intéressant à Burgess, Diderot, Dorfman, Gauvreau, Hesse, Jonke, Leroux et Tolstoï ouvrent les traces de nouvelles lectures. Je félicite les collaborateurs à qui je cède la parole, heureux si j'ai pu ouvrir quelque nouveau territoire pour la lecture et l'écriture, l'écoute et le plaisir, en somme pour le risque de la rencontre de l'émoi.

Jean Fiset

Le 28 janvier 2000

Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot

par Nova Doyon

Au XVIII^e siècle, entre les années 1752 et 1754, un débat divisa la royauté et les amateurs de musique en deux clans. Il aurait pu s'agir d'un débat simplement culturel ou philosophique puisqu'on se disputait à propos des mérites respectifs des opéras français et italien; il semble toutefois que cela ait tourné en débat national, voire politique. Nous faisons ici référence à la célèbre Querelle des Bouffons, suscitée apparemment par les représentations répétées à l'Opéra de Paris d'un opéra bouffe, la *Serva Padrona*, du compositeur italien Pergolèse (1710-1736). Il en advient que «[...] deux partis se forment sous les loges des souverains, dont on a appris les goûts opposés: le "coin du roi", nationaliste, et le "coin de la reine", favorable aux Italiens» (Boccardo, 1997, p. 169). D'un côté donc, le compositeur français Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et une pléthore de littérateurs; de l'autre, les philosophes et les Encyclopédistes avec Diderot comme figure de proue.

Pourtant, d'aucuns prétendent aujourd'hui que cette querelle aurait en fait servi à détourner un autre débat, celui entre jansénistes et jésuites: «En janvier 1753, [...] une fracture profonde opposant les jansénistes aux jésuites secoue

l'absolutisme monarchique. Il n'est pas étonnant qu'on en ait profité pour détourner la discussion sur l'Opéra, symbole par excellence du rituel royal.» (Boccardo, 1997, p. 170) En filigrane de tout cela, nous pourrions voir la Querelle des Bouffons — en raison de l'intérêt marqué qu'elle a tout à coup suscité dans la société parisienne — comme un signe de l'émergence d'une opinion publique contrôlée par les philosophes. En effet, puisque le pouvoir souverain connaît une désacralisation en cette seconde moitié du siècle des Lumières, la recherche d'un nouveau sacré émerge: une grande partie du pouvoir du souverain revient alors aux philosophes (voir Stoev, 1997). Ces derniers apprendront rapidement à maîtriser l'opinion publique, arme redoutable, pour contrer la stabilité de l'ordre social — basé jusqu'alors sur le pouvoir monarchique — et réussiront ainsi à orienter les débats selon le résultat qu'ils souhaitaient obtenir. Tel aurait donc été le cas de la Querelle des Bouffons:

L'élément instigateur du débat n'est pas une propriété intrinsèque du nouveau genre. Si tel avait été le cas, les Bouffons n'auraient pas manqué de déclencher la Querelle lors des deux tournées précédentes. Or en 1729 et en 1746 la fraîcheur nouvelle des *Intermezzi* passe inaperçue, sans inspirer aux philosophes des velléités de réformer le théâtre lyrique. En 1752 la situation a changé. Le répertoire est le même, les exploits de la troupe — assez médiocres, semble-t-il — ne doivent pas leur succès aux charmes de ses membres mais aux intrigues et à l'éloquence de leurs avocats. Le tout dans un concours de circonstances dont les conditions sont réunies pour la première fois en ce moment précis de l'histoire : élevés au rang d'emblèmes de la création enthousiaste, du génie et de la mélodie, les Italiens finissent par se conformer aux clichés d'un conflit qui intéresse tout autant l'histoire des idées que celle des doctrines politiques et des arts. (Boccardo, 1997, p. 170)

Cette Querelle permet de constater un changement dans l'ordre social: grâce au contre-pouvoir des philosophes se

crée un espace informatif englobant. La critique et l'échange d'idées dans les lieux publics tels le café, le salon, le théâtre ou l'auberge témoignent d'une mutation de l'espace privé en espace public.

L'histoire du *Neveu de Rameau*, écrite par Diderot entre 1762 et 1777, se déroule justement dans un de ces nouveaux lieux de prédilection, soit un café où dialoguent un philosophe nommé «Lui», qui incarne la voix de la Raison, et le neveu déchu du célèbre Rameau, nommé «Moi», qui, agissant en contre-voix, représente plutôt celle de la lucidité. Ce récit cristallise bien, en reprenant de façon satirique la querelle sur la musique, les contradictions sociales surgissant de la récente transformation de l'ordre social. Parce que le personnage du Neveu a adopté jusqu'alors de multiples positions sociales (selon ses aventures qu'il raconte au Philosophe de façon très imagée par le biais de diverses pantomimes) en contrefaisant la vie de ceux qui l'ont entouré, il peut être considéré comme le catalyseur des dissonances d'une harmonie sociale en déroute.

Nous chercherons donc à démontrer, en nous appuyant sur la conception de la musique élaborée par Rousseau, plus précisément sur ce qui donne lieu au signe musical, que les nombreuses pantomimes du Neveu, notamment parce qu'elles se trouvent à faire une imitation de la musique imitative, confèrent, par le truchement de leur fonction de signe, un second niveau de sens au récit.

Rameau et son neveu

S'il est question de Rameau dans *Le Neveu* de Diderot, c'est parce que le personnage du Neveu, dans le récit, se positionne contre son oncle Rameau, bien qu'il envie sa popularité. En effet, Jean-Philippe Rameau, «compositeur de la chambre du roi» ayant contribué à fixer la science de l'harmonie (*Traité de l'harmonie*, 1722), fut d'un apport important quant à

la compréhension qu'on se faisait de la musique à son époque. Le Philosophe, en parlant de manière quelque peu cynique de Rameau dans *Le Neveu*, embrasse d'un coup tout le débat sur la musique qui préoccupe philosophes et musiciens durant la seconde partie du XVIIIe siècle:

[...] ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psamoldions depuis plus de cent ans; qui a tant écrit de visions inintelligibles et des vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux [...]. (Diderot, 1805, p. 9 - 10)

Notons aussi que Rousseau, tenant de la mélodie, s'opposait à la position formaliste de Rameau qui subordonnait la mélodie à l'harmonie. Pour bien saisir le point de vue de Rousseau, il faudra regarder de plus près sa conception du signe musical. Auparavant, il nous faut cependant aborder son idée sur l'origine des langues pour nous permettre d'établir le lien entre la musique et les passions.

Les passions chez Rousseau

Dans son *Essai sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau soutient que l'homme, dans son état de nature, c'est-à-dire avant qu'il ne ressente la nécessité de se regrouper en communauté, vit dans la pure sensation (la raison ne serait donc pas naturelle à l'homme). Ainsi, tant que les besoins naturels de l'homme sont comblés dès leur apparition, celui-ci n'a pas à prévoir, à réfléchir; il n'a pas

non plus à développer le langage. C'est donc seulement en créant des liens sociaux que l'homme a pu constituer conjointement le langage et la pensée: «Le langage est ce lien social qui permet d'abolir la distance psychologique entre les hommes. [...] Il n'y a pas de pensée sans langage; mais il n'y a pas non plus de langage sans un lien social préalable qui permette de fonder une sorte de pacte linguistique grâce auquel les membres de la communauté pensent s'accorder sur le sens des signes institués.» (Zerni, 1992, p. 29) Selon Rousseau, le besoin isole l'homme et le confine dans l'expérience de l'ici et du maintenant. Ce sont les passions, comme il l'explicitera dans son *Essai sur l'origine des langues* (de publication posthume en 1781), qui réunissent les hommes: «Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir.» (1993, p. 62) Mais en affirmant que «les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières» (Rousseau, 1781, p. 83), Rousseau sous-entend que c'est sur la base de la raison que les liens passionnels se forment.

L'origine des langues et de la passion musicale

Rousseau considère que ce sont des éléments naturels (tels que des sécheresses, des inondations, le froid, les saisons) qui auraient contribué à rassembler les hommes autour du feu (dans les pays nordiques) ou autour des puits (dans les pays chauds). Ainsi, c'est en fréquentant, à ces points de rassemblement, des êtres semblables à lui mais distincts de lui, que l'homme aurait voulu connaître l'homme et échanger avec lui. Pour ce faire, il a dû employer un langage et, conséquemment, des signes. Ainsi, «la parole, étant la première institution sociale, ne doit sa forme qu'à des causes naturelles» (Rousseau, 1781, p. 55). De ces rencontres, une fois les besoins comblés, les passions ont enfin pu surgir, conduisant l'homme sur la voie d'une communication orale: «[...] les besoins dictèrent les premiers gestes [...] les

passions arrachèrent les premières voix. [...] Voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques.» (Rousseau, 1781, p. 61)

C'est donc dire que chant et passion ne semblaient former qu'une seule et même constituante de la parole à l'origine des langues. On peut reconnaître dans ce phénomène l'origine de la musique. En effet, les passions se seraient transmises par la mélodie présente d'abord dans la parole, une parole chantante:

[...] les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose [...]. (Rousseau, 1781, p. 103)

Sur les accents et les langues musicales

Il faut noter que, pour Rousseau, les accents d'une langue constituent un élément majeur dans la transmission des passions. C'est notamment sur cette différence entre les accents de la langue italienne, qu'il considère variés, et ceux de la langue française, qu'il trouve monotones, que se fonde le débat qui a cours dans la Querelle des Bouffons sur la supériorité de la musique italienne par rapport à la musique française. Rousseau considère que la langue italienne, puisqu'elle admet une plus grande variation des accents que la langue française, est plus facilement «musicable»:

Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien. [...] La langue italienne, non plus que la langue française, n'est

point par elle-même une langue musicale. La différence est seulement que l'une se prête à la musique, et que l'autre ne s'y prête pas. (Rousseau, 1781, p. 78-79)

Ce discours, nous le verrons, se retrouve tout à fait dans la satire de Diderot.

La préférence pour l'opéra italien

Les partisans de la nouvelle musique (ceux du clan des philosophes et des Encyclopédistes) soutiennent que les accents mobiles de la langue italienne rendent mieux la mélodie, et traduisent donc mieux les passions que les accents de la langue française; de là, ils conçoivent la supériorité de l'opéra italien. Telle sera aussi la position, chez Diderot, du Neveu qui explique au Philosophe que l'engouement pour l'opéra italien résulte naturellement de la forme de la langue italienne parvenant à rendre les accents de la passion. D'ailleurs, le Neveu est persuadé que les Parisiens, ayant goûté toute la richesse de la musique italienne, ne pourront plus l'occulter ni même aimer à nouveau la musique française:

On nous accoutumera à l'imitation des accents de la passion ou des phénomènes de la nature, car voilà toute l'étendue de l'objet de la musique, et nous conserverons notre goût pour les vols, les lances, les gloires, les triomphes, les victoires? [...] [Les bonnes gens] ont imaginé qu'ils pleureraient ou qu'ils riraient à des scènes de comédie ou de tragédie musiquée, qu'on porterait à leurs oreilles les accents de la fureur, de la haine, de la jalousie, les vraies plaintes de l'amour, les ironies, les plaisanteries du théâtre italien ou français, et qu'ils resteraient admirateurs de Ragonde ou de Platée. Je t'en réponds : tarare, ponpon; qu'ils éprouveraient sans cesse avec quelle facilité, quelle flexibilité, quelle mollesse, l'harmonie, la prosodie, les ellipses, les inversions de la langue italienne se prêtaient à l'art, au mouvement, à l'expression, aux tours du chant et à la valeur mesurée des sons, et qu'ils continueraient

d'ignorer combien la leur est roide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone. (Diderot, 1805, p. 72)

Et si tel est le cas, c'est sans doute parce que la musique italienne a réussi à toucher les Parisiens. Pour comprendre cela, voyons comment, selon Rousseau, la musique peut toucher l'homme.

Le signe musical chez Rousseau

«Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signe de nos affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image.» (Rousseau, 1781, p. 111) Ainsi, la musique agirait sur l'homme en éveillant ses passions, et elle devient signe pour l'homme lorsque celui-ci y reconnaît ses passions. En fait, c'est le souvenir des passions qui colore émotivement la musique et vice versa. L'homme reconnaît donc, dans ces mouvements exprimés par les sons, l'image de ses sentiments. Nous pourrions même affirmer que la musique provoque chez l'homme des sentiments et, ce faisant, devient l'image de ce qu'elle provoque, d'où l'idée de signe musical.

Pour bien comprendre la capacité représentative de la musique et, plus précisément, celle de la mélodie chez Rousseau, il nous faut comprendre sa position sur l'art comme imitation de la nature.

Nature et imitation

Selon Rousseau, la musique doit imiter la nature pour susciter en l'homme quelque passion, pour éveiller en lui l'image, le signe de ses passions. Rousseau reprend par là le débat sur

la mélodie et l'harmonie (tel que développé par Rameau), cette dernière n'étant pas naturelle à l'oreille de l'homme et ne faisant résonner en lui aucune passion. Ce sont, rappelons-le, les sons de la mélodie et non de l'harmonie qui, chez Rousseau, constituent le signe des affections de l'homme:

Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse, mais même, elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson [...] De quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions? [...] La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. (Rousseau, 1993, p. 109)

Mais encore, pour que la musique entre en «résonance» avec l'auditeur, pour qu'elle éveille en lui quelque image, quelque souvenir, il faut que l'imitation fasse plus que reproduire fidèlement la nature, elle doit réussir à transmettre les passions:

[...] il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe [...] Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant [...] car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise [...]. (Rousseau, 1781, p. 110)

Et c'est grâce à ce discours qui supplée à la voix de la nature, que peut circuler dans les imitations du Neveu un second niveau de sens. En effet, le personnage du Neveu, dans ses multiples pantomimes, se positionne en musicien qui contrefait la musique imitative et, par là, offre un second degré dans ses imitations. Le Neveu réussit, par son art de la pantomime, à éveiller des passions chez le Philosophe qui le regarde faire, accomplissant ainsi la mission imitative du musicien, telle que prônée par Rousseau:

Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. (Rousseau, 1781, p. 117)

Voici précisément ce que le Neveu réussit à exécuter dans sa «pantomime des passions», où il n'est jamais qu'un signe de ce qu'il imite, où il ne fait qu'évoquer, que provoquer ces images chez le Philosophe admiratif. Le Neveu sera tour à tour le musicien et la musique, puis il se mettra à représenter des sentiments, des images, des paysages... le silence même:

[...] s'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments, qu'il laissait subitement pour revenir à la voix, entrelaçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout; s'emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée [...] il contrefaisait les différents instruments. Avec les joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois [...] criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique [...] il pleurait, il riait, il soupirait [...] c'était une femme qui se pâme de douleur [...] un temple qui s'élève, des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; [...] c'était la nuit avec ses ténèbres, c'était l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons. (Diderot, 1805, p. 74-75)

Pantomime et hiéroglyphe

La sublime pantomime du Neveu a provoqué chez le Philosophe des images de plus en plus complexes, comme s'il les voyait réellement se dérouler sous ses yeux, le conduisant du niveau sonore au niveau de l'imaginaire. En effet, lui qui, au cours de ses discussions avec le Neveu, prenait toujours une position plus modérée et raisonnable, s'est laissé posséder par les pantomimes du Neveu, laissant surgir les images, se reconnaissant sans doute dans cette imitation de la musique imitative. Nous pourrions expliquer la subjugation du Philosophe par ce que Diderot appelle le hiéroglyphe musical, qui se rapproche du signe musical de Rousseau:

La musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que ni la peinture, ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger, si fugitif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet, si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque [...] Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux? (Diderot, 1996, p. 60)

Identifier le hiéroglyphe de la musique semble donc impossible, comme s'il n'avait pas de sens arrêté. Toutes les images ou peintures hiéroglyphiques qui ont surgi de la pantomime des passions ci-haut évoquée dans l'esprit du Philosophe se sont enchaînées sans jamais s'arrêter sur aucune image, jusqu'à ce que le Neveu cesse ses contorsions. Mais il ne faut pas oublier que, pour être efficace, une imitation doit contrefaire la nature en y ajoutant toutefois un surplus de passion

propre à éveiller les affections de l'auditeur, du contemplateur, propre à lui permettre de faire parler l'imitation.

La pantomime comme second degré du signe musical

«Ce que le Neveu mime, la phrase le mime au second degré [...]» (Versini in Diderot, 1996, p. 617) Ainsi, le texte du *Neveu de Rameau* ne servirait pas uniquement à discourir de la Querelle des Bouffons. Nous pourrions même soutenir que la musique imitative, ainsi retournée en objet d'imitation, est ici un prétexte pour révéler plutôt quelques dissonances dans l'harmonie sociale. Maître dans l'art de la pantomime musicale, de l'esquisse de hiéroglyphes musicaux, de la suggestion des passions des hommes — bien que le Neveu ne fasse qu'évoquer, par ses imitation justes, il insuffle suffisamment de mélodie à ses contrefaçons pour que les hommes, qui croient reconnaître le signe de leurs affections, s'y reconnaissent—, le Neveu ne fait, à un second degré, qu'imiter les travers des hommes. Puis, le Philosophe, devenu à son tour cynique et lucide suite à l'expérience-vérité des pantomimes du Neveu, constate au sujet de ce dernier: «Voilà, en vérité, la différence la plus marquée entre mon homme et la plupart de nos entours. Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont; mais il n'était pas hypocrite. Il n'était ni plus ni moins abominable qu'eux, il était seulement plus franc, plus conséquent [...]» (Diderot, 1805, p. 82)

Autrement dit, le Neveu passe sa vie à faire des pantomimes, à reproduire les mœurs sociales, l'hypocrisie des hommes, chacun exécutant en vérité une pantomime pour arriver à ses fins, mais dans l'illusion de la bienséance. Cependant, le point de vue du Philosophe sur les pantomimes du Neveu laisse présager que les usages sont sur le point de changer dans la société. Le Roi lui-même n'est plus à l'abri sous le droit divin, car lui aussi joue la musique du pantomime:

LUI [le Neveu] - [...] Il n'y a dans tout le royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain. Tout le reste prend des positions.

MOI [le Philosophe] - Le souverain? Encore y a-t-il quelque chose à dire.[...] Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu; il fait son pantomime. (Diderot, 1805, p. 91)

Ainsi, ce renversement de la musique française, dû en grande part aux philosophes ayant alimenté le débat et illustré en partie dans *Le Neveu de Rameau*, ne pouvait que témoigner des changements dans l'ordre social.

Julia Kristeva va plus loin quant à la signification du second niveau de sens présent dans le récit. En fait, elle explique que ce deuxième degré est possible justement parce qu'il y a eu renversement des conventions — mais précisément dans l'utilisation même du langage, soit par la musicalisation de celui-ci: «Le débat sur la musique est en somme un débat sur la censure qui instaure la différence signifiant/signifié et qui constitue par là même le sujet de société. Revendiquer la musique dans le langage c'est revendiquer la mise en cause de cette censure dans toutes les stabilités (subjectives et sociales) qui la suivent.» (Kristeva, 1977, p. 196)

Sériation et révolution

Kristeva applique ici la sériation — ensemble de procédés musicaux — au langage volontairement connoté du Neveu. Mais cette sériation ne sert pas tant à la multiplication du signifié qu'à l'investissement du sujet, du pulsionnel, dans cette ouverture du sens. Elle parle d'«une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu» (Kristeva, 1977, p. 188). Nous ne sommes pas loin du hiéroglyphe, mais surtout, nous nous trouvons dans ce que, nous rapportant à Charles S. Peirce, nous pouvons

appeler une *semiosis ad infinitum*. Ainsi, la littérature musiquée est hautement connotative, ce qui permet un second niveau de sens.

Kristeva va jusqu'à parler d'une révolution sémiotique: renverser l'ordre du symbolique vers le sémiotique; renverser «le principe unitaire imposant un sens transcendantal» (Kristeva, 1977, p. 197) vers la musicalisation de toute *semiosis* (langagière ou esthétique). Ainsi, ce changement de position dans l'ordre du langage est-il directement relié à la révolution anti-théologique et anti-féodale qui se prépare durant les années où Diderot écrit *Le Neveu de Rameau*. Dans ce contexte, les pantomimes du Neveu, en plus de servir à critiquer les mœurs sociales, auront auguré, comme nous l'avons suggéré en introduction, la transformation générale de la société.

Conséquemment à la position de Kristeva, il faut retenir que si les pantomimes du Neveu peuvent porter un second niveau de sens, c'est surtout parce qu'elles constituent, chacune en elle-même, un signe.

Vers la liberté?

Rousseau prétend qu'«il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans» (Rousseau, 1993, p. 126). Si l'on s'en tient au *Neveu de Rameau*, chacun pratiquait l'art de la pantomime à l'époque de la Querelle des Bouffons; les discours étaient doubles, hypocrites, bien qu'ils se devaient de paraître univoques. Avec la révolution du symbolique telle que présentée par Kristeva, la langue française a-t-elle vraiment réussi à se «libérer»? Car on peut toujours entendre en sourdine le non-sens d'un discours politique par exemple, comme un degré zéro de signification, révélant que l'on continue, encore, à prendre des positions, à faire des pantomimes...

Bibliographie:

Boccardo, Brenno (1997) «Bouffons (Querelle des)» dans *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: PUF, p. 628-631.

Charpentier, Michel et Jeanne (1987) *Littérature textes et documents, XVIIIe siècle*. Paris: Nathan. Coll. «Henri Mitterand», 495 p.

Diderot, Denis (1994) *Oeuvres. Tome II: Contes* (Édition établie par Laurent Versini). Paris: Robert Laffont. Coll. «Bouquins», 1013 p.

Diderot, Denis. (1805) *Le Neveu de Rameau*. Paris: Librio, 1995, 94 p.

Diderot, Denis (1996) *Oeuvres. Tome IV: Esthétique - Théâtre* (Édition établie par Laurent Versini). Paris: Robert Laffont. Coll. «Bouquins», 1663 p.

Fisette, Jean (à paraître, texte prêté par l'auteur) «L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique», 14 p.

Innis, Robert E (1985) «Charles S. Peirce» dans *Semiotics, an Introductory Anthology*, Bloomington: Indiana U. Press, p. 1-23.

Kristeva, Julia (1977) «La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau*» dans Duchet, Michèle et Michèle Jalley (1977) *Langue et langages, de Leibniz à l'Encyclopédie*. Paris: Union générale d'éditions. Coll. «10-18», p. 153-206.

Rousseau, Jean-Jacques (1781) *Essai sur l'origine des langues*. Paris: GF Flammarion, 1993, 272 p.

Stroev, Alexandre (1997) *Les aventuriers des Lumières*. Paris: PUF. Coll. «Écriture», 349 p.

Zernik, Éric (1992) *Commentaire sur le Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes de Rousseau*. Paris: Hatier. Coll. «Profil philosophique», 159 p.

La double apparence de la musique dans *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï

par **Stéphanie Bellemare-Page**

La sonate dite «à Kreutzer», composition de Beethoven pour violon et piano, est l'œuvre musicale qui fait office, dans le roman de Tolstoï, de déclencheur d'un sentiment dévastateur: la jalousie. Le narrateur du récit premier évoque la rencontre de Pozdnychev qui lui raconte comment son mariage s'est dégradé. La relation adultère entre son épouse Vassia et un violoniste a attisé la haine entre les deux époux et mené au drame final, soit le meurtre de Vassia par Pozdnychev. La musique est au cœur du roman sur le plan de l'interprétation musicale, dans la relation qui unit Vassia et le violoniste, mais aussi sur le plan de l'audition en ce qui concerne l'état de Pozdnychev. La musique occupe un double rôle: elle est à la fois source de l'aliénation des personnages et élément libérateur.

Pozdnychev devient le narrateur d'un récit enchassé qui s'insère dans le dialogue qu'il entretient avec l'homme dans le train. Il peut ainsi évaluer avec le recul l'effet que la musique a eu sur lui et tenter d'expliquer ce qui a pu le pousser à commettre le crime. Alors qu'il raconte le drame conjugal qu'il a vécu, son interlocuteur se fait pratiquement muet, laissant toute la place au récit de sa folie.

Ce fut lui, avec sa musique, qui fut la cause de tout

Dès l'entrée en scène du violoniste, Pozdnychev a des soupçons et anticipe la relation qui unira son épouse et cet homme: «Mon attitude vis-à-vis de lui dès le premier jour, dès la première heure de notre rencontre, fut ce qu'elle eût pu être seulement après ce qui est arrivé.» (Tolstoï, 1960, p. 178) Cette anticipation prend tout d'abord la forme de la haine qu'il entretient face à sa femme, puis de la jalousie qui s'installe en lui et qu'il cultive, ne faisant rien pour éloigner le musicien de Vassia. Les sentiments de haine et de jalousie sont donc présents avant même que la musique n'entre en scène. Au moment où son épouse et le musicien commencent leur travail, la musique a déjà un rôle important: elle est l'occasion d'un rapprochement et du développement d'une complicité entre eux.

La musique est, pour Vassia et le violoniste, le lieu de partage de leur désir. Au moment de l'interprétation musicale, ils affichent une complicité similaire à celle qui est vécue dans leur relation amoureuse. La musique est, à ce niveau, un espace pour le développement de leurs liens affectifs. La première partie de la sonate, le presto, forme en soi un dialogue entre piano et violon et représente bien le lien qui se tisse entre les deux êtres. La musique est aussi un lieu de partage et d'exploration: «il la guidait tout en faisant l'éloge de son jeu.» (Tolstoï, 1960, p. 180) Pozdnychev est témoin de l'évolution de leur relation. Les signes non-verbaux nourrissent son imagination et il est attentif aux moindres détails pouvant révéler leur complicité, voire leur amour. À ce stade du récit, il est dominé par le visuel: il cherche à voir des preuves de ce qu'il soupçonne. Comme l'affirme Pascal Quignard, le domaine du visuel est le lieu des certitudes: «La parole non verbale est plus grande en extension et en vérité que la parole articulée.» (1996, p. 120) C'est pourquoi Pozdnychev y cherche des indices.

Le narrateur explique ensuite les effets qu'a eu sur lui et son épouse cette sonate, lors d'une réception où Vassia l'interprétait avec le violoniste. La première partie, le presto, partie la plus vive et la plus forte de la composition de Beethoven, aura un impact violent sur Pozdnychev et sera un facteur de son aliénation: «[...] cette gravité dans l'expression pendant qu'elle jouait, cette espèce d'abandon total, ce sourire faible, pitoyable et extasié après qu'ils eurent fini! [...] elle éprouvait la même chose que moi, des sentiments nouveaux, inconnus, avaient surgi devant elle comme devant moi, et c'était tout.» (Tolstoï, 1960, p. 190) La musique touche autant l'auditeur que l'exécutante. Elle le décentre, le dépersonnalise: «La musique m'oblige à m'oublier, à oublier ma vraie condition, elle me transporte dans un état qui n'est pas le mien.» (Tolstoï, 1960, p. 188) L'effet qu'elle provoque chez le personnage en est donc clairement un d'aliénation, puisque par elle, il devient en quelque sorte étranger à lui-même.

La musique pousse Pozdnychev à des actes dont il n'aurait jamais pu se croire capable. Il commence à parler de cette force qui l'envahit à la troisième personne, montrant qu'elle est extérieure à lui: «La bête enragée, la jalousie, se mit à rugir dans son antre et voulut bondir, mais j'avais peur d'elle et je l'enfermai au plus vite.» (Tolstoï, 1960, p. 191) Toujours dans le récit enchassé racontant l'histoire de Pozdnychev, le bruit du train qui l'emmène chez lui avant le meurtre remplit l'univers sonore et joue le même rôle, il a le même effet que la musique investie d'une charge émotive. À ce moment, le narrateur évoque la présence d'un démon ou encore d'une voix intérieure qui lui suggère des fantasmes. Cela renvoie encore une fois à la capacité aliénante de la musique, qui le dépersonnalise, l'envahit, et le hante. Il se sent guidé par ces voix et ne peut y échapper. C'est ce qui le pousse à poser son acte.

À partir de ce moment, le monde sonore prend le dessus sur le monde visuel dans le récit. Lorsque Pozdnychev arrive à la maison pour surprendre son épouse et son amant, il demeure un temps derrière la porte, incapable d'entrer dans la salle. Il porte

attention aux paroles qui nourrissent encore son imagination. Il ne peut affronter la réalité, et voir sa femme avec son amant. Le monde sonore est lié, selon Quignard, à la noirceur. Le narrateur du récit premier, qui se trouve avec son interlocuteur dans un train — tout comme Pozdnychev avant d'assassiner son épouse, affirme: «Dans l'obscurité je ne pouvais voir son visage. J'entendais seulement, mêlée au bruit de ferraille du wagon, sa voix agréable et convaincante.» (Tolstoï, 1960, p. 130) Cet extrait révèle aussi le pouvoir du sonore dans l'obscurité, l'homme étant presque forcé à l'écoute par le ton même de la voix de Pozdnychev.

Après avoir entendu l'interprétation de la «Sonate à Kreutzer» de Beethoven, en particulier le presto, Pozdnychev associe à la musique certains affects, et cette union entre son et affects forme le ton. C'est le ton qui sous-tend la durée temporelle de la musique, en nourrissant l'imagination du personnage. C'est ce qui se produit lorsqu'il se trouve dans le train et que son imagination s'emballe. Le narrateur insiste sur le fait que, dès qu'il entre dans le train, il se sent dépossédé:

À partir du moment où je pris place dans le wagon, je ne pus plus maîtriser mon imagination: et celle-ci me peignait, sans arrêt, dans une lumière particulièrement vive, l'un après l'autre et l'un plus cynique que l'autre, des tableaux qui enflammaient ma jalousie [...] et je ne pouvais m'en arracher. (Tolstoï, 1960, p. 195)

Le ton de la «Sonate à Kreutzer» revient à son esprit en présence du bruit du train et fait surgir ces images; ce bruit a donc, à cet égard, le même effet que la musique.

Cette «bête furieuse» qui le poursuit se terre au fond de lui a le pouvoir de le mettre hors de lui, de le déstabiliser. Cette aliénation poussera Pozdnychev à commettre le meurtre de sa femme. C'est seulement à la vue de Vassia dans son tombeau que la conscience lui revient, qu'il reprend possession de lui-même et réalise le geste horrible qu'il a posé.

La musique comme libération

La musique provoque l'aliénation en dépossédant le personnage principal de lui-même. Mais elle lève, du même coup, les barrières. Cette énergie concentrée qui est éveillée par la musique permet le développement de sentiments nouveaux et le déploiement d'une haine contenue. L'explosion de cette haine révèle l'aspect libérateur de la musique. C'est cette libération qui lui permettra de tuer froidement son épouse: «[...] sous l'influence de la musique, j'ai l'impression que je sens ce qu'en réalité je ne sens pas, que je comprends ce que je ne comprends pas, que je peux ce que je ne peux pas.» (Tolstoï, 1960, p. 189) Avec le recul, Pozdnychev tente de comprendre cette transformation: «[...] pour moi, cela eut un effet désastreux; c'était comme si des sentiments que je croyais tout à fait nouveaux, des possibilités que j'ignorais jusqu'alors se révélaient à moi. Oui c'est cela, cela n'a rien à voir avec la façon dont je vivais et réfléchissais auparavant.» (Tolstoï, 1960, p. 190) Ce passage dévoile l'aspect aliénant de la musique, mais aussi son aspect libérateur; aliénant parce qu'il devient un autre être, comme s'il était possédé, et libérateur parce que ce nouvel être a toutes les possibilités devant lui, comme si le surmoi n'était plus présent et que cette haine contenue pouvait enfin éclater, sortir de lui sans contrainte.

Bien qu'il soit rongé par la haine et par sa «bête furieuse», Pozdnychev ressent un bonheur de voir naître en lui ces sentiments: «La conscience de cet état nouveau me procurait une grande joie.» (Tolstoï, 1960, p. 190) En effet, alors qu'il se trouve en voiture et qu'il anticipe le geste qu'il posera envers sa femme, Pozdnychev ressent une forme de plénitude, de bien-être, à l'approche de ce moment où sa haine sera consommée, où ses soupçons seront dévoilés au grand jour: «[...] j'avais tout en savourant cet instant sans presque penser à ce qui m'attendait, ou peut-être éprouvais-je une jouissance d'autant plus vive que

je savais ce qui m'attendait et disais adieu aux joies de la vie.»
(Tolstoï, 1960, p. 194)

Le pouvoir de la musique

Pascal Quignard évoque la puissance de la musique, qui fascine, et sidère: «Oùir, c'est obéir.» (1996, p. 108) Il insiste sur le fait que l'on ne peut s'en détourner, qu'on ne peut s'y soustraire, contrairement au visuel. L'audition crée une perte momentanée de l'identité, tel que la vit le personnage principal de *La Sonate à Kreutzer*.

Dans son récit, le narrateur explique après coup le pouvoir de la musique, analysant l'impact qu'elle a eu sur lui et l'effet qu'elle peut avoir sur les gens en général. Il compare le pouvoir de l'exécutant à celui d'un hypnotiseur et affirme que n'importe quel individu ne devrait pas être en mesure d'utiliser ce pouvoir en n'importe quelle circonstance, puisque cela représente un danger: «cet appel inopportun à une énergie, à des sentiments qui n'ont pas lieu de se manifester ne peut avoir qu'un résultat néfaste.» (Tolstoï, 1960, p. 189) Sa définition est comparable à celle qu'a élaborée Pascal Quignard dans *La haine de la musique*, où il démontre la toute-puissance de la musique, son pouvoir sur l'humain.

La Sonate à Kreutzer présente la musique dans son mouvement dialectique entre aliénation et libération. La musique est d'une part source d'aliénation chez Pozdnychev, envenimant la haine qu'il a déjà envers sa femme et lui faisant perdre le sens. Cette folie prend la forme d'un démon ou encore d'une voix intérieure qui lui suggère les pires images, les pires pensées. D'autre part, la musique est une forme de libération parce qu'elle porte le sentiment de puissance, en levant les barrières de la conscience. Elle lui permet de laisser exprimer cette haine qu'il gardait au fond de lui-même.

La musique a un effet direct sur Pozdnychev au moment

de l'audition. Mais cet effet a aussi des conséquences à long terme. Revêtant ici la double apparence de l'aliénation et de la libération, elle exerce sur l'humain un véritable pouvoir émotif. En somme, dans le roman de Tolstoï, elle aura été la source d'un rapprochement entre Vassia et le violoniste, l'élément déclencheur d'une séparation entre les deux époux, menant enfin au meurtre. La musique est donc au cœur du roman, provoquant à la fois la naissance d'une jalousie profonde chez Pozdnychev et la libération de ce sentiment.

Bibliographie

Beauchamps, Marie-Claude (1988) «L'esthétique musicale de Tolstoï: ses sources et ses développements» dans *Sonances*, Vol. 8, no 1, automne 1988. p. 3-15

Quignard, Pascal (1996) *La haine de la musique*. Paris: Gallimard. 301 p.

Tolstoï, Léon (1960) *La Sonate à Kreutzer*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio classique». 310 p.

L'Opéra de Paris, la musique et son fantôme

par Nancy Collin

[...] s'il est possible, comme je le pense après vous avoir entendu, d'expliquer le drame par le fantôme, je vous en prie, monsieur, reparlez-nous du fantôme. Si mystérieux que celui-ci puisse paraître, il sera toujours plus explicable que cette sombre histoire [...]

Gaston Leroux, *Le fantôme de l'Opéra*

Des débats sur la capacité représentative de la musique à l'enquête concernant l'existence d'un fantôme à l'Opéra de Paris, la problématique articulée est fondamentalement la même. En donnant pour cadre à son roman un lieu investi par la musique, l'auteur du *Fantôme de l'Opéra* (1910), Gaston Leroux, posait les prémisses d'un questionnement qui s'applique au fait musical. Métaphoriquement, ce questionnement prend la forme d'une investigation archivistique à propos d'un drame inexplicable.

La cantatrice Christine Daaé, en pleine ascension vers la gloire, est disparue un soir de représentation, dans le même temps où l'on parlait de la présence d'un fantôme à l'Opéra

de Paris. De multiples dépositions retrouvées par un narrateur qui tente de reconstituer les événements portent à croire que le fantôme joue un rôle central dans un drame qui s'est déroulé trente années auparavant. Immergée dans le chant, obnubilée par la Voix et l'Ange de la musique, Christine Daaé se montre dans le roman comme personnage idéal à la représentation du fait musical. Le retour récent de Raoul, jeune homme connu dans ses années d'enfance, fait ressurgir son passé et la confronte ainsi à divers sentiments nouveaux. L'immersion dans le chant se transforme en un lieu où mémoire et oubli, réalité et sensations se confrontent pour donner naissance au fantastique monde du fantôme de l'Opéra de Paris.

Question d'existence: le fantôme

D'emblée, par le biais d'un narrateur homodiégétique, l'auteur donne l'objet de son roman: «Le fantôme de l'Opéra a existé». Le récit s'annonce, à l'image des bons romans policiers, comme une tentative d'apporter la preuve de cet énoncé de fait. Pourtant, non seulement le fantôme a-t-il existé, mais «il a existé, en chair et en os, bien qu'il se donnât toutes les apparences d'un vrai fantôme, c'est-à-dire d'une ombre» (Leroux, 1910, p. 9). Déjà, dans les propos du narrateur, une certaine ambiguïté se dessine. Discours rapportés et narration hétérodiégétique se mêlent à cette narration, qui se situe dans le temps de l'investigation, et viennent soit appuyer l'existence supposée du fantôme en tant qu'être humain, soit semer le doute dans l'esprit du lecteur. Cette multiplicité de niveaux narratifs et les enchâssements qu'ils occasionnent dans le roman contribuent à maintenir l'ambiguïté née des propos du narrateur.

Au bout d'un moment, il faut se demander si le récit ne tend pas à prouver le contraire de son affirmation centrale, c'est-à-dire que le fantôme a bien existé, mais en tant que fantôme. Or, les fantômes n'«existent» pas! Ou plutôt, les

fantômes n'«existent» que comme représentation de quelque chose d'autre. Mais que représente donc le fantôme?

À l'Opéra de Paris, tout le monde ou presque croit au fantôme. Le Persan, personnage tout aussi énigmatique que le fantôme lui-même, est bien le seul personnage à soutenir un discours sur le fantôme en tant qu'être humain. On dira de lui qu'il a «le mauvais oeil». Ce qui est «normal» dans le déroulement des événements, puisque ce «deuxième fantôme» est lié de très près à la vision qu'a Raoul, l'amoureux de Christine, des événements.

Nous savons que le fantôme, dans le récit, est associé au drame de la disparition de Christine Daaé et à la mort du frère de son amoureux, le comte de Chagny:

J'avais été frappé dès l'abord que je commençai de compulsier les archives de l'Académie nationale de musique par la coïncidence surprenante des phénomènes attribués au fantôme, et du plus mystérieux, du plus fantastique des drames et je devais bientôt être conduit à cette idée que l'on pouvait peut-être rationnellement expliquer celui-ci par celui-là. (Leroux, 1910, p. 10)

Par contre, un peu plus loin, le narrateur annonce que ce qu'on va lire ne s'offre finalement que comme des «preuves indéniables de l'authenticité des phénomènes attribués au Fantôme» (Leroux, 1910, p. 49). Les fantômes n'existent-pas, sinon en tant que produits de l'imagination. Ils existent afin de porter quelque chose à la conscience, ils sont là pour représenter autre chose.

Outre le fantôme, qu'est-ce qui ne peut exister que sous forme de représentation? L'auteur donne lui-même une piste quant à cette question en inscrivant dans l'avant-propos le problème majeur de sa petite enquête: «[...] je m'exténuais à poursuivre, — sans la saisir jamais — une vaine image.» (Leroux, 1910, p. 10) Ces caractéristiques du fantôme, qui n'existe pas en dehors du discours que l'on peut faire sur lui, ne

se rapporteraient-elles pas à l'icône, et plus particulièrement au signe musical, «cas exemplaire de l'icône»?

Signe musical et icône: conditions d'accès à l'existence

Si l'icône «désigne non pas une représentation, mais une simple présence», si «l'icône est antérieure à la représentation» (Fisette, 1998, p. 49), comment le fantôme peut-il en être une représentation? C'est qu'en fait, il existe comme représentation de quelque chose qui n'est pas encore reconnu. L'icône, comme le fantôme, représente ce qui n'existe pas encore, ce qui est en train d'advenir. Dans le cas du fantôme, comme dans celui de l'icône et du signe musical, «on se situe dans une antériorité logique par rapport à l'existence» (Fisette, 1998, p. 46). Le récit présente en fait, sous forme de représentation, les «caractères reconnus» au signe musical:

Or il s'avère que les caractères reconnus par la majorité des travaux des spécialistes au signe musical correspondent de façon beaucoup plus juste à l'icône dans la mesure où cette dernière ménage, à l'intérieur du signe, une place à l'imaginaire, d'où il soit possible d'appréhender le virtuel et de laisser l'émotion trouver à s'inscrire dans le processus de la sémiotique. (Fisette, 1998, p. 45)

Toute cette histoire, autour de la disparition de Christine Daaé et de Raoul de Chagny, s'expliquerait donc par le fantôme. Il faudrait ajouter: le drame s'expliquerait par le fait musical.

L'objet musical — les affects liés à la musique — et le fantôme sont indissociables l'un de l'autre dans le récit: ils n'ont d'existence qu'icônique. Tous deux signes en attente de réalisation, ils sont indistinctement la voie d'accès à une connaissance qui se situe encore, pour Christine Daaé, sur le plan du simple possible; ils sont la voie vers la signification de

quelque chose qui n'est pas encore reconnu et qui n'a de point d'ancrage que dans un monde de sensations, d'indistinction. Et dans le roman, la musique est représentée à la fois par le fantôme et par les métaphores employées pour caractériser les conditions d'existence du fantôme.

Parce qu'«on ne peut jamais définir précisément non seulement le contenu de la musique, mais le schéma affectif exact auquel elle se rapporte» (Jankélévitch, 1983, p. 93), le fantôme doit, pour nous, comme pour Christine Daaé, rendre les choses concevables. Mais, sous peine de reproduire les labyrinthes et les multiples carrefours qui servent à dérouter le lecteur, nous n'identifierons que les principaux événements, tout en démontrant comment sont représentés, par le fantôme et ce qui l'entoure, les caractères du signe musical.

Le chant et les évocations du passé

Le personnage du fantôme est indissociable du personnage de la cantatrice Christine Daaé, dont l'expérience est intimement liée à la musique. Coïncidence surprenante, Christine, qui avait une voix plutôt ordinaire, chante merveilleusement bien... depuis que Raoul est revenu dans les parages. Inexplicablement, depuis ce moment, elle n'a plus de professeur.

En fait, Christine et Raoul ont pratiquement été élevés ensemble; ils ont donc un passé commun. Dans le présent de l'histoire, ils n'en restent pas moins un homme et une femme, nouvellement sortis de l'enfance, mais qui entrent dans un monde de sentiments et de contradictions tout à fait nouveau. Chacun de leur côté, ils savent très bien qu'un vicomte ne peut marier une cantatrice. Le récit fait état des sentiments contradictoires qu'éprouve Raoul:

Oui, il sentait bien que son cœur tout neuf ne lui appartenait plus. Il avait bien essayé de le défendre depuis le jour où Christine, qu'il avait connue toute petite, lui était

réapparue. Il avait senti une émotion très douce qu'il avait voulu chasser, à la réflexion, car il s'était juré [...] de n'aimer que celle qui serait sa femme, et il ne pouvait, une seconde, naturellement, songer à épouser une chanteuse [...]. (Leroux, 1910, p. 44)

Une dualité s'inscrit dans le roman, car «le chant, comme la musique, opère la liaison du souvenir et de l'attente» (Castarède, 1989, p. 216). D'autant plus qu'ici, le chant est une des causes de l'impossibilité pour Christine Daaé d'accéder à Raoul, en même temps que possibilité d'y accéder par l'imagination. Christine chante à la fois pour tout ce qui n'est plus et pour tout ce qui advient. Constamment déchirée entre les deux, mais liée à la fois au chant et à Raoul par des sentiments contradictoires, elle plongera dans ce monde imaginaire où prend place le fantôme. Ainsi, les événements du récit se dédoublent constamment, les événements réels prenant place dans le monde de l'imaginaire de Christine. C'est dans le discours qu'elle fait sur le fantôme, que nous pouvons avoir accès à tout ce qui se passe en elle.

Des profondeurs jusqu'au toit de l'Opéra: le repère du fantôme et la lyre d'Apollon

Recevant une invitation de Christine pour un bal masqué, Raoul se trouve, mentionne-t-on, content du masque qu'il porte: «Raoul allait pouvoir se promener là-dedans “comme chez lui”, tout seul, avec le désarroi de son âme et la tristesse de son cœur. Il n'aurait pas besoin de feindre; il lui serait superflu de composer un masque pour son visage: il l'avait!» (Leroux, 1910, p. 178) Mais si elle l'avait invité, en secret, pour que le fantôme n'ait pas vent de cette rencontre, c'était pour lui parler de ce dernier. Caché derrière un masque, Raoul osera lui dire:

Mais je lui arracherai son masque, comme j'arracherai le mien, et nous nous regarderons, cette fois face à face, sans

voile et sans mensonge, et je saurai qui vous aimez et qui vous aime! [...] Car vous ne m'aimez pas et vous ne m'avez jamais aimé! (Leroux, 1910, p. 184)

Cette réplique entraîne la fuite de Christine Daaé vers les profondeurs de l'Opéra, comme elle en fera le récit plus tard. Et comment est-elle disparue? En chantant, si l'on en croit le discours de Raoul qui l'a suivie jusque dans sa loge et qui la voit disparaître au milieu d'un chant lointain, un chant tiré de Roméo et Juliette:

Christine marchait toujours vers son image et son image descendait vers elle. Les deux Christine — le corps et l'image — finirent par se toucher, se confondre, et Raoul étendit le bras pour les saisir d'un coup toutes les deux [...] il vit non plus deux, mais quatre, huit, vingt Christine, qui tournèrent autour de lui avec une telle légèreté, qui se moquaient et qui, si rapidement s'enfuyaient, que sa main n'en put toucher aucune [...]. (Leroux, 1910, p. 192)

Suite à ce fameux bal masqué, Christine disparaît donc encore une fois dans les profondeurs de l'Opéra, elle plonge dans cet espace qu'elle a ménagé dans son imaginaire et où prend place le fantôme.

Après de fausses fiançailles avec Raoul, l'épisode du bal masqué et la descente dans les profondeurs, il s'opère dans le récit une remontée vers le toit de l'Opéra, jusqu'à la lyre d'Apollon. Sur le toit, la musique n'est plus qu'une ombre, mais une ombre présente: «[...] et les malheureux enfants ne se doutèrent pas de sa présence, quand ils s'assirent enfin, confiants, sous la haute protection d'Apollon qui dressait de son geste de bronze, sa prodigieuse lyre, au cœur d'un ciel en feu.» (Leroux, 1910, p. 221) Des profondeurs, jusqu'à la musique, représentée par la lyre d'Apollon, il n'y a qu'un pas à franchir. Le récit nous présente ainsi une belle métaphore de la remontée vers le symbolique de tout un monde de sentiments encore non reconnus.

Comme l'écrit Jankélévitch, «la profondeur n'est peut-

être rien d'autre que cet immense avenir de réflexions et de perplexité enveloppé dans quelques mots d'une simple phrase» (1983, p. 90). C'est ainsi que Christine dévoilera une partie du mystère qui l'entoure, simplement dans les confidences qu'elle fait à Raoul. Elle dira ce soir-là comment elle avait fait cette descente dans les dessous et qu'elle y avait rencontré le fantôme. Elle aura découvert que le fantôme et la Voix ne faisaient qu'un, puis en lui enlevant son masque, que le fantôme était un homme :

Moi, je croyais à la Voix ; je n'avais jamais cru au fantôme, et voilà cependant que je me demandais en frissonnant si je n'étais pas prisonnière du fantôme... car jamais je ne me serais imaginé que la Voix et le fantôme étaient tout un! (Leroux, 1910, p. 236)

Et alors la Voix, la Voix que j'avais reconnue sous le masque, lequel n'avait pas pu me la cacher, c'était cela qui était à genoux devant moi : un homme! (Leroux, 1910, p. 241)

Le discours de Christine, s'il ne révèle rien qu'elle ne sait déjà, donne au lecteur plusieurs indications. De son propre chef, d'ailleurs, elle demande à Raoul de l'enlever le lendemain soir après la représentation. Elle dit que si elle y retourne, elle n'en reviendra peut-être jamais. Si elle retourne où : dans le monde du fantôme ou dans le chant ? Dans leur fuite, au moment où les ombres réapparaissent, Christine enverra un message clair, du moins pour nous lecteurs, à Raoul.

Lorsqu'ils quittent ce toit, fuyant «l'ombre de leur imagination», et que Raoul dit à Christine qu'il aurait dû «le [fantôme] clouer sur la lyre d'Apollon», Christine répond : «Mon bon Raoul, il vous aurait fallu monter d'abord jusqu'à la lyre d'Apollon» (Leroux, 1910, p. 264). La réponse se trouve donc là, Raoul doit aller la chercher dans la musique. Et je suggère que c'est là, le lendemain, qu'il ira la chercher, n'attendant même pas la fin de la représentation.

La «disparition» de Christine

Le soir du concert, Raoul est apparu en pleine représentation, au milieu du parterre, à Christine Daaé tout emportée dans son chant. L'obscurité s'est alors faite et lorsque la lumière s'est rallumée, Christine Daaé avait disparu. Cette disparition est-elle réelle dans le récit, ou se passe-t-elle entre deux imaginaires transportés par le chant? J'opterais pour la deuxième hypothèse, qui serait dans ce cas une très belle métaphore d'une «plongée» au cœur de l'icône, au cœur de ce monde où les possibles se rencontrent. Un dialogue entre deux imaginaires représentés à la fois par le fantôme, lié à la musique du côté de Christine, et le Persan, lié à Raoul, se déroule alors dans le récit. Ces deux personnages, ces deux imaginaires qui se connaissent, amèneront, lors de cette descente infernale dans la musique, les deux amoureux à prendre conscience de ce qui se passe. Car en effet:

Plus que tout autre, la douteuse et brumeuse et controversable vérité du devenir musical sollicite la métaphore: c'est la vision qui déteint sur l'audition et projette dans la dimension spatiale, sous les coordonnées spatiales, l'ordre diffluent de la musique. (Jankélévitch, 1983, p. 114)

Dans cette abracadabrante finale du roman, toutes les métaphores que l'on peut employer pour parler de musique ou d'iconicité sont représentées: la descente dans les profondeurs, le nocturne, la temporalité, le labyrinthe, le mur qui sépare Christine et Raoul, les miroirs, les illusions etc. Cette finale, aussi longue soit-elle, ne dure peut-être que quelques secondes.

La fin du roman, après cette descente dans l'imaginaire, paraît un peu loufoque. Elle nous amène à constater qu'effectivement Raoul et Christine sont partis et que le fantôme, quant à lui, est en train de mourir. Il aura donc disparu, lui aussi, au moment où Christine s'est enfuie. Elle s'est enfuie et on a retrouvé plus tard le squelette du fantôme dans les antres de

l'Opéra. Comme l'auteur l'écrit à la fin du récit: «Moi je dis: la place du fantôme de l'Opéra est aux archives de l'Académie nationale de musique; ce n'est pas un squelette ordinaire.» (Leroux, 1910, p. 498) Et nous pourrions ajouter: ce n'est pas un fantôme ordinaire.

Bref, si le fantôme est indissociable de la musique et de son objet, une fois Christine partie, il ne reste peut-être plus que cette partition, que cette musique en attente de quelqu'un d'autre qui pourra lui attribuer une signification. Ce fantôme-là, à tout le moins, avait besoin de Christine pour «exister», mais n'«existait» que dans son imaginaire. Ce devenir, dont il était tributaire et qui s'est réalisé, ne peut que le faire disparaître. Les émotions ressenties par Christine grâce à sa propre Voix avaient au départ besoin d'un monde imaginaire pour accéder à sa conscience. Maintenant qu'elle n'est plus à l'Opéra et qu'elle n'a plus besoin de la musique afin de concevoir sa relation avec Raoul, le fantôme disparaîtra. Il retrouvera sa place à l'Académie nationale de musique. Le fantôme a-t-il existé? Il y aura toujours ambiguïté, puisque tout ce que l'on peut prouver, c'est encore une fois uniquement les phénomènes qui entourent son existence. C'est la raison pour laquelle *Le fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux est par excellence un récit de la musique. En posant ces conditions d'existence, il posait des questions qu'on s'est posées dans plusieurs débats au cours des siècles: la musique existe-t-elle? signifie-t-elle? Le récit apporte en effet plusieurs éléments significatifs sur la façon de faire signifier la musique.

Il resterait beaucoup à dire sur ce roman, sur le fantôme et sur la multiplicité des événements reliés au fantôme. D'autres questions restent d'ailleurs en suspens: en quoi Christine est-elle une Marguerite nouvelle? Faust est-il représenté? Qui, alors, peut bien le représenter? Il faudra donc un jour replonger dans ce récit, dans cet imaginaire du fantôme et de la musique, donc dans l'imaginaire de tout ce beau monde de l'Opéra de Paris, pour aller y chercher d'autres réponses.

Bibliographie

Leroux, Gaston (1910) *Le Fantôme de l'Opéra*. Paris: Le livre de poche, 1959, 498 p.

Fisette, Jean (1999) «Parler du virtuel: La musique comme cas exemplaire de l'icône» dans *Protée*, vol. 26, no 3, Chicoutimi, p. 45-54.

Jankélévitch, Vladimir (1983) *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, p. 41-138.

Castarède, Marie-France (1989) *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, p. 89-100, 209-218.

L'écoute de la musique: le ton du *Loup des steppes* d'Hermann Hesse

par Daniel Mongrain

Les Mythologiques constituent l'œuvre majeure de Claude Lévi-Strauss, anthropologue fondateur du structuralisme français, dont un des volumes, paru en 1971, *L'homme nu*, propose une analyse de la forme des mythes à la lumière de la forme musicale. Lévi-Strauss écrit à ce propos que le mythe était à la fois musical et littéraire et qu'à la mort du mythe, musique et littérature se sont partagé l'héritage et se sont séparées l'une de l'autre, en quête d'autonomie.

En devenant moderne avec Frescobaldi et Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. (Lévi-Strauss, 1971, p. 583)

Une telle position a conduit les recherches en littérature comparée sur une fausse piste: plusieurs théoriciens, saisissant simultanément et sur un même plan la musique et le texte littéraire, ont cherché dans le texte littéraire l'importation de formes musicales telles la fugue et la sonate. Une telle démarche

ne tient pas compte du développement organique du texte, qui consiste en une succession et une transformation des événements liés à la narration. Cette démarche réduit la musique à une structure purement formelle. Elle est une négation de la musique saisie comme une matière sonore.

Percevoir la musique, c'est l'entendre. Interpréter la musique, c'est l'écouter. Dans son premier article sur le rapport entre la musique et la littérature, Jean Fissette (1997, p. 87) propose que le texte littéraire soit un prolongement interprétatif de la musique. Le texte de fiction a cette capacité de représenter la musique parce qu'il n'est pas contraint par la question du sens: «[le texte de fiction] peut indéfiniment reporter la désignation du sens: tant pour la musique que pour le texte de fiction, contenu et processus de la représentation sont indiscernables ou inséparables l'un de l'autre.» (Fissette, 1997, p. 88) Le texte n'est plus saisi sur le même plan que la musique, mais plutôt comme un prolongement de la musique dans le temps. Entre la musique et le texte, il y a une durée qui correspond au temps de l'écoute. Écouter, c'est faire le passage de la musique vers le texte littéraire. Le texte littéraire serait une réalisation de cette écoute, il représenterait cette écoute.

***Le Loup des steppes* d'Hermann Hesse**

Le récit du *Loup des steppes* a été écrit en 1927. Depuis la fin de la Première Guerre, un sentiment d'euphorie s'empare de l'Europe. La culture américaine y est importée de façon massive. L'Amérique c'est la liberté, la démocratie, le jazz, une République à laquelle tout réussit, une nouvelle puissance.

À la même époque apparaissent les oeuvres atonales, sérielles et dodécaphoniques de l'école de Vienne, le surréalisme en France, la peinture non figurative, la fragmentation du sujet par la psychanalyse, les structures formelles de la linguistique. En science, on assiste à une révolution. La théorie de la gravitation

de Newton se voit remplacée par la relativité d'Einstein: le temps n'est plus absolu, il est relatif. De plus, avec l'arrivée de la théorie des quanta et du principe d'incertitude d'Heisenberg, l'empirisme est remis en question: les données sont altérées par l'action même de les observer. Pour compléter le portrait du nouveau paradigme qui s'impose au début du XXe siècle, il reste à souligner que le darwinisme, encore contesté, suivant lequel l'homme n'est pas à l'extérieur mais à l'intérieur du règne animal, se répand en Occident.

Il y a donc une effervescence sur le plan des savoirs. Les champs de connaissances foisonnent et se bousculent. La modernité se met en marche. *Le loup des steppes* suit le pas. Il sera considéré comme le premier roman existentialiste.

Les romans d'Hermann Hesse sont reconnus pour être des romans d'initiation. Un personnage pris entre deux pôles — par exemple le bien et le mal dans *Demian* — se voit transformer par la venue d'un deuxième personnage qui l'initie à la médiation des deux pôles afin de sortir de l'impasse et d'accéder à l'ordre du symbolique.

Le récit du *Loup des steppes* n'échappe pas à ce schéma narratif. Le personnage principal, Harry Haller, met en scène une dyade constituée d'une relation de la musique avec l'esprit qui s'oppose à une relation de la musique avec le corps. La musique des maîtres anciens tels que Mozart, Bach et Haydn échappe à l'emprise du temps et représente la gloire de l'époque classique. Cette musique est saisie comme un signe d'éternité, elle donne accès au monde atemporel, au symbolique.

Je ne regrettais que l'à-présent et l'aujourd'hui, toutes ces innombrables heures et journées perdues, subies, sans qu'elles m'apportassent un don ou un bouleversement. Dieu soit loué, il y avait parfois, rares et belles exceptions, d'autres heures qui brisaient les cloisons et me rejetaient, moi l'égaré, dans le sein vivant de l'univers. Triste et profondément ému, je cherchai à évoquer la dernière émotion de ce genre. C'était à un concert, on donnait de la magnifique musique ancienne; et, entre les deux mesures

d'un morceau joué au piano, la porte de l'au-delà se rouvrit soudain pour moi; je parcourus le ciel et vis Dieu à l'œuvre; je souffris des douleurs bien-heureuses, je ne résistai plus à rien, je ne craignis plus rien au monde, je dis oui à tout, j'abandonnai mon coeur. (Hesse, 1927, p. 34)

À cette musique du temps passé, Haller oppose la musique du temps présent dont les moeurs qu'elle porte laissent présager la décadence et la destruction.

Lorsque je passai devant un dancing, un jazz violent jaillit à ma rencontre, brûlant et brut comme le fumet de la viande crue. Je m'arrêtai un moment: cette sorte de musique, bien que je l'eusse en horreur, exerçait sur moi une fascination secrète. Le jazz m'horripilait, mais je le préférais cent fois à toute la musique académique moderne; avec sa sauvagerie rude et joyeuse, il m'empoignait, moi aussi, au plus profond de mes instincts, il respirait une sensualité candide et franche.

J'aspirai l'air un long moment, je flairai la musique sanglante et bariolée, je humai, lubrique et exaspéré, l'atmosphère du dancing. La partie lyrique du morceau était sucrée, graisseuse, dégoulinante de sentimentalité; l'autre était sauvage, extravagante, puissante, et toutes les deux, pourtant, s'unissaient naïvement et paisiblement et formait un tout. C'était une musique de décadence, il devrait y en avoir et de pareille dans la Rome des derniers empereurs. Comparée à Bach, à Mozart, à la musique enfin, elle n'était, bien entendu, qu'une saleté, mais tout notre art, toute notre pensée, toute notre civilisation artificielle, ne l'étaient-ils pas, dès qu'on les comparait à la culture véritable? Et cette musique-là avait l'avantage d'une grande sincérité, d'une bonne humeur enfantine, d'un négroïsme non frelaté, digne d'appréciation. Elle avait quelque chose du Nègre et quelque chose de l'Américain qui nous paraît, à nous autres Européens, si frais dans sa force adolescente. L'Europe deviendrait-elle semblable? Était-elle déjà sur cette voie? Nous autres vieux érudits et admirateurs de l'Europe ancienne, de la véritable musique, de la vraie poésie d'autrefois, n'étions-nous après tout qu'une minorité stupide de neurasthéniques compliqués,

qui, demain, seraient oubliés et raillés? (Hesse, 1927, p. 44-45)

Le texte assigne à la musique ancienne l'idéal d'un monde intellectuel et fait porter à la musique populaire les moeurs et les valeurs nouvelles. Un ton sera donc assigné à chaque musique et ces tons seront mis en opposition, jusqu'à ce qu'ils perdent contact avec leur fondement respectif pour se fusionner l'un à l'autre dans la scène finale du «Théâtre magique». Un ton est un ensemble de qualités sonores qui se fusionne à un ensemble de qualités d'affect que l'esprit saisit indistinctement l'un de l'autre. C'est parce qu'on perçoit des sons et qu'on y reconnaît des qualités d'affect que ces sons deviennent un signe, un ton. L'écrivain ne se saisit pas d'un son mais d'un ton. Ainsi, Hermann Hesse se saisit du ton de la musique ancienne pour l'opposer au ton de la musique populaire.

Dans *Le loup des steppes*, la musique populaire, de par sa relation au corps et, donc, au dépérissement et à la mort, signifie la décadence. Elle fait vibrer le corps en s'adressant aux instincts. C'est une musique qui fascine et contre laquelle on ne peut rien. Elle a ce pouvoir pénétrant car elle ne connaît aucune barrière. Cette description du jazz ne porte que sur un ton qui est celui de la sensualité. Il en va tout autrement avec le ton de la musique des maîtres anciens qui est celui de l'ascèse.

Sur le plan diégétique, cette opposition entre les deux tons ici présentés, conduit Haller à une impasse: il cherche la voie de l'éternité mais, pour ce faire, il doit faire abstraction des désirs liés au corps, ce qui est impossible. Il se définit comme un «homme-loup», image paradoxale qui représente sa volonté ambivalente de répondre à des besoins tant spirituels qu'instinctuels. Pour Haller, le suicide semblait être la seule sortie à cette impasse jusqu'à ce qu'il fasse la rencontre d'autres personnages qui, bien ancrés dans le temps présent, semblent néanmoins initiés au monde des immortels, comme s'ils maîtrisaient le passage d'un mode d'existence à un autre. Ces

personnages qui viennent en aide à Haller sont des musiciens, des danseurs, des prostituées et ils baignent tous dans un univers musical. Harry Haller sera donc initié à ces moeurs et à ces valeurs auxquelles il s'oppose.

Parmi les personnages initiateurs, il y a le saxophoniste Pablo. Celui-ci dirige un petit groupe de musiciens et circule d'une boîte de nuit à l'autre. Il a des yeux d'animal et un sourire éternel. Bertrand Lévy écrit au sujet de ce personnage qu'il «préfigure une autre incarnation de la modernité: un musicien sans autre héritage que sa musique éphémère, un être du présent, qui ne répond pas à la controverse théorique que lui tend Harry» (Lévy, 1992, p. 124). Pablo apprend à Haller qu'il n'est pas important de savoir parler de la musique, que l'on peut dire des choses très intelligentes sans toutefois rien apporter de plus à la musique. Ce qui est important, dit Pablo, c'est de jouer la musique et de la jouer du mieux qu'on peut. Haller s'obstine à placer sur deux niveaux différents la musique de Mozart et le jazz. Haller ajoute, en plus, que la musique de Mozart peut être entendue sans musicien, dans le silence «sans qu'un seul homme joue d'une flûte ou d'un violon» (Hesse, 1927, p. 127). Pablo rétorque qu'il en est de même pour le jazz. Cependant, pour que la musique de Mozart et le jazz fassent l'objet d'une écoute silencieuse, pour que l'écrivain puisse fredonner «mentalement le dernier one-step et en [rythmer] l'accompagnement en tapant à la machine», ces musiques doivent d'abord être jouées et entendues, «il faut l'avoir dans le sang avant de pouvoir en rêver et la réentendre dans son coin isolé» (Hesse, 1927, p. 127).

Ce dialogue entre Harry Haller et Pablo est remarquable car il saisit la relation entre la musique et le texte littéraire. C'est par la dialectique que le récit du *Loup des steppes* rend compte de l'écoute. Le son est ponctuel, il n'existe que lorsqu'il est émis par un instrument. La musique n'existe que lors d'une audition. En dehors de l'audition, il n'y a pas de son. Si un objet est associé à la musique, cela n'est possible qu'au moment où un esprit perçoit la musique. Il se construit un signe musical, un ton, lorsqu'un esprit écoute une musique. Inversement,

c'est parce qu'il y a quelqu'un pour écouter la musique que celle-ci signifie. L'écoute saisit un son pour en faire un ton, elle prolonge la musique jusque dans le silence. C'est cette écoute silencieuse qui rend possible, entre autres, l'écriture d'un texte car, comme je l'ai mentionné, l'écrivain ne se saisit pas du son de la musique mais du ton associé à cette musique. De plus, la musique ne s'adresse pas exclusivement à l'esprit, elle s'adresse également au corps: «il faut l'avoir dans le sang avant de pouvoir en rêver.» (Hesse, 1927, p. 127) Écouter est un acte qui exige la fusion du corps avec l'esprit. Ce n'est qu'à cette condition que peut se construire un ton, que la musique peut se faire entendre «dans son coin isolé» (Hesse, 1927, p. 127). À partir de cet épisode, l'opposition entre le ton de l'ascèse et le ton de la sensualité va s'affaiblir et le texte procédera à un renouvellement des tons.

Haller fréquente une prostituée, Maria. Elle est l'amante de Pablo mais elle partage ses nuits avec Haller. La première nuit passée en compagnie de Maria a permis à Haller de concilier une fois pour toute le ton de la sensualité et celui de l'ascèse. En revenant d'un concert où étaient donnés des airs de Buxtehude, de Pachelbel, de Bach et de Haydn, Haller entre chez lui et trouve Maria couchée dans son lit. Au concert, l'air de Haydn lui avait ouvert les portes du paradis. Chez lui, l'air de Haydn lui ouvrait d'autres portes, celles d'une sensualité tout aussi paradisiaque: «Les caresses de Maria ne blessaient pas la merveilleuse musique que je venais d'entendre, elles en étaient dignes, elles étaient sa réalisation.» (Hesse, 1927, p. 131-132) Lorsque les caresses de Maria deviennent la réalisation de la musique de Haydn, il s'effectue dans le récit un changement de ton, un mouvement de sémiose à l'intérieur du récit. La musique des maîtres anciens qui, dans le roman, était une musique transcendante, divine, s'actualise maintenant par les caresses, par l'érotisme et par le corps. L'air de Haydn devient une musique sensuelle et les caresses de Maria, des arias divines.

Le loup des steppes atteint son paroxysme dans l'épisode terminal du «Théâtre magique». Aux petites heures du matin,

après un bal masqué dionysiaque, Haller est conduit dans un théâtre où l'attend Pablo pour compléter son initiation à l'écoute musicale. L'entrée du Théâtre magique est un miroir derrière lequel il y a une pluralité de portes pouvant être potentiellement ouvertes. Derrière chaque porte il y a une invitation lancée à Haller à renouveler sa personnalité, son monde intérieur, sa relation au monde, à être à l'écoute de ses désirs, de ses pulsions.

À l'intérieur du Théâtre magique, Haller rencontre Mozart qui lui apprend que l'écoute de la musique des maîtres anciens se fait aussi bien par le médium de la radio que dans une église, et qu'il faut ménager une place dans l'orchestre pour le saxophone. Mozart apprend à Haller qu'il ne faut pas prendre tout au sérieux car seul le rire conduit à l'immortalité, qu'il faut être de son époque sans la prendre trop au sérieux, vivre chaque instant pour ce qu'il est, en attendant le prochain, que c'est cela l'éternité. La voix de Mozart se fusionne avec la voix de Pablo car la distinction faite par le personnage de Haller entre le ton de la musique des maîtres anciens et le ton de la musique moderne (ou populaire) n'existe plus.

Le Théâtre magique est un espace sonore qui laisse libre court aux pulsions, aux désirs, aux fantasmes. C'est un espace sonore peuplé d'une infinité d'images, à la manière d'un kaléidoscope, qui sont reconnues comme des images de désirs et de fantasmes. Il est le lieu où se dissolvent les tons antérieurs en multipliant tous les tons possibles qui peuvent être imputés à la musique. Il est un ton en attente de se réaliser, il présente les conditions conduisant à la construction d'un nouveau ton.

Le ton est donc un arrêt momentané du kaléidoscope musical, c'est une pause dans le «jeu des contenus éphémères» (Langer, 1942, p. 244) avec lequel la musique est en relation. Un changement de ton marque une reprise de ce jeu. C'est précisément de cette pause que se saisit le texte littéraire. Dans le cas du *Loup des steppes*, non seulement il représente un ton

musical, mais il représente la création d'un ton et un changement de ton, c'est-à-dire une nouvelle écoute.

Saisir la musique en simultané, c'est exclure celui qui écoute la musique et qui lui assigne un ton. La construction d'un ton et le changement de ton impliquent une durée, c'est-à-dire qu'il y a une voix musicale située en amont, antérieurement au texte littéraire qui serait, lui, situé en aval. En ce sens, le travail du texte littéraire consiste à plonger le lecteur dans l'imaginaire, tel qu'illustré par l'épisode du Théâtre magique, afin de reconnaître un ton à cette voix qui résonne comme un écho dans le silence. Le texte littéraire convie le lecteur à une écoute silencieuse.

Bibliographie

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique: À propos de *Tous les matins du monde*» dans *Protée*, vol. 25, no 2. Chicoutimi, p. 85-97.

Hesse, Herman (1927) *Le loup des steppes*. Paris: Calmann-Lévy. Coll. «Le livre de poche», 1947, 224 p.

Langer, Susanne K. (1942) «On Significance in Music» dans *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1967, 313 p.

Lévi-Strauss, Claude (1971) *Mythologiques IV: L'Homme nu*. Paris: Plon, 688 p.

Lévy, Bertrand (1992) *Hermann Hesse : une géographie existentielle*. Paris: José Corti, 274 p.

Claude Gauvreau: musicien malgré lui

par Véronique Bugeaud

*Mais un autre «terrien» drôlement plus nécessaire aura décidé d'emporter pour toujours avec lui son gigantisme au four crématoire. **Miteplak-Ar-Grufrazil** est maintenant le mort-vivant des «Oranges sont vertes». Comment? Vous ne connaissez pas **Miteplak-Ar-Grufrazil** (nom de famille: **Urz-Progmildo**)? Cet irréductible qui s'obstina, entre son domicile et Saint-Jean-de-Dieu-l'Asile à «mélanger les mots du dictionnaire» (je cite Réginald Martel, critique **way out** à La Presse)? [...] Je veux parler de **Claude Gauvreau**, en caractère noir hostie! [...] Aujourd'hui, l'émotion qui étreint les gorges n'interdit pas les sourires et les conversations de tous les jours. On nous convoque à l'intérieur des murs que notre camarade franchit dans son austère boîte noire.*

Pierre Léger dit Pierrot le Fou, *Embarke mon amour c'est pas une joke!*

Claude Gauvreau ne laisse personne indifférent. On aime, on déteste, on adore, on s'insurge, on jure. En apparence «art-du-n'importe-quoi», son œuvre semble de prime abord inaccessible. Pour ma part, le premier contact avec le mastodonte

québécois eut un effet des plus répulsifs, comme pour beaucoup d'entre nous, j'en suis persuadée. Je ressentais quelque chose, sans trop comprendre, jusqu'au jour où je me décidai à jouer le jeu. Cloîtrée en un lieu sûr, à l'abri de toute oreille inquisitrice, j'entamai à haute voix une lecture de sa poésie et traversai, de cette façon, *Étal mixte* en entier! Dès lors, j'étais initiée...

Bien que l'on attribue à l'œuvre de Gauvreau un caractère hermétique, elle présente toutefois certaines fissures par lesquelles nous parvenons tant bien que mal des bribes de signification: l'œuvre de Gauvreau est d'abord et avant tout de l'ordre de l'audible; elle est sonore, pour ne pas dire trop prestement qu'elle est musicale.

Dans sa correspondance (1949-1950) avec Jean-Claude Dussault, Gauvreau élabore une théorie de l'automatisme tel qu'il le conçoit, non sans faire toutefois de nombreuses références à Paul-Émile Borduas, véritable fondateur du mouvement. Des moyens menant à la non-figuration picturale chez Borduas, Gauvreau récupère l'essentiel pour en arriver à distinguer quatre types d'image poétique en littérature: rythmique, mémorante, transfigurante et exploréenne¹. Aux trois premières classes définies par Borduas, Gauvreau ajoute la quatrième: «Je vous avouerai [...] que l'image exploréenne est la découverte à laquelle je tiens le plus.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300) C'est en effet le caractère non figuratif de l'image exploréenne qui aura le plus contribué à la renommée de Claude Gauvreau à travers le Québec, sinon dans l'ensemble de la francophonie.

L'image exploréenne a comme point de départ la langue française, mais elle ne lui appartient plus; on parle plutôt d'un langage exploréen, basé sur des sonorités de mots réchappées dans l'éclatement. C'est donc le caractère sonore inhérent à l'exploréen qui permet de voir en l'œuvre de Gauvreau un aspect musical évident, bien qu'inavoué par l'auteur. Sans support musical autre que les mots passés à la «déchiquteuse» de l'exploréen, la poésie de Gauvreau prend l'allure d'un chant qui serait récité *a cappella*. Dans cette perspective, la visée du présent travail sera d'établir en quoi la définition que donne

Gauvreau de l'exploréen par rapport au son crée un paradoxe avec son refus d'attribuer toute qualification musicale à sa très chère découverte.

À partir de la *Correspondance*, je m'attarderai sur les caractéristiques de la lettre et de la syllabe en tant qu'objets sonores pourvoyeurs de signification, pour ensuite établir certaines relations avec la capacité représentative de la musique telle que vue par la philosophe Susanne K. Langer. Également, j'aurai recours aux écrits du compositeur Arnold Schoenberg pour établir des liens entre la démarche de création de ce dernier et celle de Claude Gauvreau.

La théorisation poétique de Claude Gauvreau est somme toute menée de façon très rigoureuse, mais elle laisse néanmoins passer certaines contradictions auxquelles il est difficile d'échapper. La plus incontournable se traduit par l'instabilité de son argumentation quant à la matière poétique et son effet chez le lecteur (ou l'auditeur) au contact de l'œuvre.

La première définition de la matière donnée par l'auteur concerne l'alphabet:

[...] l'alphabet, en poésie et pour la grande majorité de la littérature, c'est «la matière inerte», c'est-à-dire: la substance passive dans laquelle le désir cherchera à s'extérioriser et à se fixer dans une expression permanente [...] Quand je dis: «l'alphabet», je ne risque aucune équivoque. On sait que l'alphabet français désigne un nombre de lettres précis, ayant des sonorités passablement fixes, et un usage qui prend beaucoup plus de temps à se modifier. La lettre est au langage ce qu'était, pour la chimie de nos pères, l'atome. C'est la plus petite partie indivisible d'un tout. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 99-100)

La lettre est un son en soi, son qui appelle tout naturellement un rythme, d'où l'«image rythmique». C'est elle qui est à la base de toute poésie, automatiste ou non. Elle correspond à l'automatisme «mécanique» de Paul-Émile Borduas, c'est-à-dire aux moyens physiques universels employés dans la construction de toute œuvre d'art. L'image rythmique se traduit donc par le

son comme entité physique, dans la perspective où tout son est une onomatopée, non pas en tant que pure imitation mais en tant qu'analogie entre un rythme verbal (son) et une certaine réalité psychique. À la différence de Borduas, pour qui l'automatisme mécanique ne recèle aucune part d'émotivité, l'image rythmique chez Gauvreau reproduit nécessairement les mouvements de la pensée. Elle est d'entrée de jeu investie par l'émotivité, sinon par les pulsions; elle possède un contenu sensible que l'on ne retrouve ni dans l'image mémorante ni dans l'image transfigurante.

Effectivement, pour Borduas, l'image mémorante ainsi que l'image transfigurante correspondent à un automatisme psychique faisant intervenir la mémoire pour reproduire le contenu d'un processus automatique, voire pour représenter le déroulement d'associations subconscientes, par exemple un rêve. L'image mémorante est de l'ordre de la métaphore ou de la simple comparaison, elle est utilisée là où la simple description s'avère insuffisante. L'image transfigurante, quant à elle, transcende la métaphore en ce sens qu'elle réunit deux mots ou parties de mots connus pour n'en former qu'un. Son originalité vient du fait que les deux mots associés appartiennent à des réalités différentes n'ayant aucun lien logique entre elles. Ces deux images demeurent donc facilement repérables pour le lecteur.

Le détour par une définition des trois premières catégories de l'image poétique chez Gauvreau était nécessaire dans la mesure où c'est en tenant compte de ces trois images que la définition de la matière comme syllabe me semble la plus pertinente: «L'image exploréenne est à la portée de toute sensibilité saine et sans fatuité, parce que l'image exploréenne est composée de syllabes, et où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 316) À mon avis, cette affirmation de l'auteur s'avère imprudente parce qu'elle commet une grave injustice quant au pouvoir réel de signification de l'image exploréenne. Gauvreau disait lui-même de la poétique des Surréalistes: «L'automatisme

surréaliste — qui est un automatisme psychique — n'a jamais donné plus que des images transfigurantes assez élémentaires [...] car l'automatisme psychique, quand il est poussé à fond, tel que j'en ai fait personnellement l'expérience, finit toujours par donner uniquement des syllabes.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 301) En ce sens précisément, il y a là une contradiction flagrante. Dire de l'image exploréenne qu'elle est constituée de syllabes, c'est en quelque sorte la ramener au seuil d'un automatisme psychique, d'une représentation repérable, alors qu'elle est strictement de l'ordre d'un automatisme surrationnel, de la non-figuration, celle-ci venant justement déjouer toute analyse immédiate du contenu exprimé:

L'usage d'une langue rend automatiquement un individu familier avec la valeur ou la teinte qui est ordinairement inhérente à chaque son, à chaque syllabe. Les terminaisons en «aille», en «an», en «on», en «eur», en «ier», en «eux», en «toire», en «oix», etc. ont une capacité d'exprimer une nuance particulière, différente pour chacune — ces nuances-là, je me déclare incompetent à les décrire ou à les définir, elles sont encore du domaine de l'impondérable, mais un impondérable profondément et décisivement ressenti par quiconque ne vit pas la tête emprisonnée dans un bloc de lard. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 316)

La syllabe renvoie à certaines qualités sensibles ou émotives, à des nuances affectives ou de teinte, mais en ce sens, elle convient beaucoup plus à l'image mémorante et à l'image transfigurante qu'à l'image exploréenne. Également, elle est pertinente pour l'image rythmique par le caractère physique inhérent à l'émission du son. Elle est ce qu'il y a de plus «sensoriel» dans la langue et permet en quelque sorte de battre la mesure... En gardant la syllabe, Gauvreau fait preuve d'un sens stratégique ingénieux. En apparence, dirais-je, il échappe à la convention de la langue: «[...] il n'y a pas de syllabe qui ne soit la partie intégrante d'avalanche de mots.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 299) Là où il y a syllabe, il y a langue courante, et là où il y a langue courante, il y a tangibilité. Or, les agencements

de lettres (particulièrement de consonnes) sont souvent trop audacieux pour que l'on y reconnaisse les syllabes de la langue française, même si les sonorités de ces lettres sont bel et bien du ressort de la phonétique française. On se croirait plutôt en présence d'un morcellement d'une langue germanique quelconque et/ou d'Europe de l'Est parce que l'on écoute différemment les langues que l'on ne comprend pas. Cependant, je serais tentée d'apporter une nuance à mes propos, en opposant deux formes d'exploréen : le *soft*, tel qu'on le retrouve dans *Étal mixte* (1950-51) par exemple, et le *hard* de «Jappements à la lune» (1968-1970):

Kalumass bossibuhic
 Kalimullac bulic
 bari
 Kalimok mari mérik
 mavrok
 Valoche Vali Veuk Vollik Tic
 Tollicudinss donss drassic dassigric gassic gossolupe
 bassig
 Ofneuf nif narip niplok de pojik ofton de brak azik
 sigur
 Sisfolla
 Fratridrume dagazip sosspoli
 Parpidru
 Druplonblan
 Plaftifla folfeurduim dock de dig dassipip
 Possibulé
 Possiblère barmuré burmel de bullur curdizuc
 Asmoherlé
 Sossmochème chumère oeil gré gladi fogré galli de
 Licice Solli
 Tladlam

«Jacques Dulume» dans *Étal mixte*

gastribig aboulouc nouf geûleurr naumanamana-
 manamouèr agulztri stubglèpct olstromstim ulzz
 stupp lûdzz lagauznipoct légo lazostropche
 agouannse légblé atoutss stroumblamblam lighili
 auz urm lumn stréglo flaf aflafi [...] gudd putt putt

abuzdlufle ozcrodche grutche agrégutche
 glussmlâ mouorte meülze mouof woulploff pufft
 tpufft aglinslanne apébècht clarolina-
 clannaclunnaclubec

«4» dans «Jappements à la lune»

Si les syllabes françaises du premier extrait sont plus facilement identifiables que dans le deuxième extrait, il n'en demeure pas moins que les deux formes d'exploréen échappent à toute analyse objective. Là où il y a image exploréenne, il n'y a déjà plus de langue courante; il n'y a donc plus tangibilité. En ce sens, je privilégie davantage la première définition de la matière, celle posant l'alphabet, la lettre comme unité de base, avec la particularité sonore propre à chacune. Les jeux de lettres donnent ainsi à l'image exploréenne une plasticité sonore; plus exactement, ils contribuent à la composition d'un schéma sonore qui fait passer le lecteur d'un niveau de sensibilité à un autre: «[...] les monologues où le personnage principal s'exprime dans ce langage que Gauvreau appelle exploréen, des moments où l'auditoire entre parfois, par ce langage, dans un véritable état second.» (Bourassa, 1986, p. 259) Il y a lieu d'établir certains liens entre la capacité représentative de l'exploréen et la capacité représentative de la musique.

D'abord, pour Susanne K. Langer, la musique n'aurait pas été inventée si elle avait eu les mêmes propriétés que le langage verbal: «*To render the most ordinary feelings, such as love, loyalty or anger, unambiguously and distinctly, would be merely to duplicate what verbal appellation do well enough.*» (Langer, 1942, p. 233) Au cours de l'expérience créatrice de Gauvreau, il est arrivé un moment où les mots connus, même lorsque agencés en images transfigurantes, ne lui suffisaient plus à exprimer ses angoisses et ses désirs: «Les états singuliers doivent être traduits par des éléments singuliers. Mais comme ces éléments singuliers ne se trouvent pas dans la lune (hélas), il faut les inventer en partant des matériaux existants.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300) Cela dit, nous pouvons voir une première

équivalence entre ces deux disciplines expressives: la musique et le langage exploréen ont cette capacité d'articuler des formes que la langue courante ne peut mettre de l'avant:

Les mots (et toutes les définitions sont formées de mots) ne sont - à l'origine, du moins - que de simples références permettant d'évoquer conventionnellement des états sensibles connus de tous les interlocuteurs qui utilisent ces mots [...] (sauf en poésie où le langage, au lieu de demeurer un signe conventionnel pour évoquer des états préalablement connus, devient organiquement une réalité sensible autonome et absolument concrète). (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 33)

Partant de cette affirmation, nous pourrions dire que la poésie de Gauvreau, plus précisément l'image exploréenne, est du domaine de l'opacité, qu'elle se signifie elle-même. Or, il n'en est rien. Dois-je rappeler que l'exploréen est d'abord et avant tout sonore? Comme la musique, il se fait langage des émotions, bien qu'il ne soit pas leur expression au premier degré.

Ce que la musique et l'exploréen arrivent à représenter, c'est une morphologie des sensations et non une sensation en particulier. Pour employer la terminologie de Susanne K. Langer, les deux arts sont des signes chatoyants et, par définition, échappent au schéma opposant transparence et opacité:

Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or how long we have known it, or it loses its meaning; it is not transparent but iridescent. Its values crowd each other, its symbols are inexhaustible. (Langer, 1942, p. 239)

La lettre, en tant qu'objet sonore, n'est donc jamais vide de sens, même si ce sens n'est pas immédiatement décelable. De plus, nous ne pouvons lui attribuer une signification fixe et limitée. Parce que l'image exploréenne est une présence intériorisée

ayant certaines connotations émotives et affectives, elle infirme nos certitudes car elle peut constamment être remise en question: elle se soustrait au caractère objectif de la langue française, elle appelle l'esprit à faire surgir son contenu de la même façon qu'une musique demande qu'on lui attribue, par une médiation de la conscience, des qualités émotives afin de l'élever au rang d'un ton.

Dans le même ordre d'idées, le langage exploréen fonctionne, à mon avis, à la façon d'une partition musicale à déchiffrer et à répéter: «La lecture publique de ses poèmes n'était donc pas une simple lecture mais, jusqu'à un certain point, une représentation, représentation qui nécessitait une préparation ardue.» (Marchand, 1979, p. 224) En ce sens, l'exploréen appartient aux arts allographiques: pour exister, il doit être repris et interprété comme une partition qui, jouée par le musicien et écoutée par le spectateur, est en attente de signification. Par sa richesse sonore, l'exploréen est, au même titre que la musique, «un symbole non consommé», un signe auquel nous devons imaginer un espace d'achèvement: *«[...] for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol. [...] The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made.»* (Langer, 1942, p. 240)

Je me sentis terriblement seul durant cette période où j'en fus réduit à la fidélité d'un tout petit noyau d'élèves. [...] L'une des accusations que l'on maintint constamment contre moi était que je composais pour ma seule satisfaction. [...] Jusqu'alors, j'avais indéniablement écrit pour mon plaisir; désormais, je sentis que composer serait pour moi un devoir. Il me fallait dire ce qui devait être dit et je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique, que cela me fût ou non agréable [...] il se pouvait que vînt la promesse d'un nouveau jour de soleil dans la musique, comme celui que j'eusse aimé offrir au monde. (Schœnberg, 1937, «Comment on devient un homme seul»)

Gauvreau connaissait la musique contemporaine: «Je puis dire aujourd'hui [...] que les Berg et les Bach et les Stravinsky [...] ne m'occasionnent plus de déroute, même si l'enchantement qu'ils me procurent n'a toujours fait que croître.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 54) Par contre, nous ne savons pas s'il connaissait Arnold Schœnberg, compositeur audacieux de la première moitié de notre siècle et dont la démarche de création est très apparentée à la sienne. L'apport fondamental de Schœnberg en musique est d'avoir mis de l'avant l'atonalité. Après constat de l'épuisement du système tonal, le défi que personne ne semblait vouloir relever et surtout assumer était de mettre fin à celui-ci, puis de bâtir à sa place un nouveau système. De 1908 à 1923, on parle d'un atonalisme libre — éponge, devrais-je dire — car employé à tort et à travers par qui voulait bien s'y risquer.

C'est au cours de cette période (1912) que Schœnberg compose son célèbre *Pierrot lunaire*, Opus 21, pièce musicale où la voix est traitée selon le principe du *Sprechgesang*, c'est-à-dire qu'elle emprunte au parlé et au chanté. Le rythme y est extrêmement important, tout comme l'image rythmique l'est dans l'élaboration de l'image exploréenne chez Gauvreau. Que dire de l'exploréen sinon qu'il est chanté, crié, pleuré, vociféré? De plus, ce n'est pas tant le contenu littéraire du *Sprechgesang schœnbergien* (trois séries de sept poèmes écrits par le poète belge Albert Giraud) qui retient l'attention de prime abord, mais

plutôt l'effet sonore produit. Il y a là un lien de parenté évident entre ces deux formes d'expression.

C'est en 1923 que Schönberg invente le dodécaphonisme sériel², mettant fin à l'anarchie de l'atonalité libre, pratiquée jusqu'alors, en l'organisant de façon aussi cohérente que l'avait été jadis le système tonal. De son côté, en mettant de l'avant l'automatisme surrationnel de Borduas (créer sans aucune idée préconçue afin de mettre à nu les profondeurs de l'inconscient, inscrire le désir dans la matière le plus fidèlement possible) sur le plan de la littérature, Gauvreau crée l'image exploréenne, il vient ainsi briser avec l'automatisme psychique et l'image transfigurante auxquels s'étaient arrêtés les Surréalistes.

Au sujet des parentés entre Schönberg et Gauvreau, je terminerai par cette remarque sur l'oeuvre de Schönberg: «[...] c'est bien au service d'une affectivité exacerbée qu'il mit son incomparable virtuosité technique. La résistance acharnée qu'il rencontra [...] fut moins due à son abandon de la tonalité qu'à l'univers de sentiments nouveaux qu'il mit à jour. Si son message fut mal accepté, c'est qu'il ne fut que trop bien compris.» (Massin, 1983, p. 1023-24) Elle pourrait tout autant s'appliquer à Claude Gauvreau qui, co-signataire du manifeste *Refus global* et créateur d'un audacieux langage poétique, rêvait d'un monde où l'art et l'esprit seraient libérés de toute censure. Dans son cas comme dans celui de Schönberg, nous l'aurons deviné, c'est bien d'une remise en question des fondements de la société par le moyen de la musique qu'il s'agit.

En définitive, il faut retenir que l'exploréen de Claude Gauvreau n'a d'existence que sonore et c'est en ce sens qu'il faut y voir la possibilité d'une interprétation et d'une signification. Si l'exploréen réussit à toucher, c'est en partie par sa beauté acoustique, plus précisément par les teintes auxquelles les sons renvoient. Je m'approprie les sons en les associant à tel *feeling*, à tel objet ou événement; le son accède dès lors à l'ordre du ton:

L'alternance des rythmes dans la succession des lettres ou des alliages de lettres est en soi une puissance de suggestion ou d'évocation, elle est en soi une puissance de situer (même sans aide) un climat se référant à n'importe lequel des sens: une odeur, une chaleur, une brillance, une lourdeur, une tension [...] un luth, une fanfare [...], une tarantelle, une gravité, un long, un court [...]. (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 294)

Dans la théorie de l'automatisme de Gauvreau, les références à la musique sont trop souvent contradictoires pour qu'on ne soit pas tenté de voir en cette incertitude la peur de tomber dans une «conventionnalisation» de la musique, après avoir si durement réussi à échapper à celle de la langue.

Notes

1 «Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne. On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique.» (Gauvreau, Dussault, 1993, p. 300)

2 Méthode de composition avec douze sons n'ayant de rapport qu'entre eux.

Bibliographie

Borduas, Paul-Émile (1990) *Refus global et autres écrits*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Typo essai», 304 p.

Bourassa, André-Gilles (1986) *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Typo essai», p. 232-284.

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*» dans *Protée*, vol. 25, no 2, Chicoutimi, p. 85-97.

Fisette, Jean (1993) «Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète» dans *Circuit*. Revue nord-américaine de musique du XXe siècle, Vol., no 3, p.7-19.

Gauvreau, Claude et Jean-Claude Dussault (1993) *Correspondance: 1949-1950*. Montréal: l'Hexagone. Coll. «Oeuvres de Claude Gauvreau», 462 p.

Gauvreau, Claude (1993) *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*.

Montréal: l'Hexagone. Coll. «Oeuvres de Claude Gauvreau», 262 p.

Langer, Susanne K.(1942) «On Significance in Music». dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass., 1967, Harvard University Press, p. 232-245.

Léger, Pierre dit Pierrot-le-Fou (1972) *Embarke mon amour c'est pas une joke!* Montréal : Mainmise, p.27-28.

Marchand, Jacques (1979) *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*. Montréal: VLB. Coll. «essai», p. 168-256.

Massin, Jean et Brigitte (1985) *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor-Temps Actuels, p. 1011-1024.

Sadie, Stanley et Alison Latham (1990) *La Musique, une initiation*. Paris: Bordas, p. 301-310.

Saint-Martin, Fernande (1984) «Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau» dans *Surréalisme périphérique*, Université de Montréal, p. 109-125.

L'interprétation du signe musical dans *L'orange mécanique*

par David Lachance

Paru en 1962, *L'orange mécanique* d'Anthony Burgess est un roman qui ne manqua pas de frapper l'imagination de ses lecteurs et qui continue de le faire encore aujourd'hui, tout comme son adaptation cinématographique de 1971 par Stanley Kubrick. Au-delà de son caractère innovateur sur le plan formel, cette œuvre pose de manière originale une problématique qui interroge directement plusieurs aspects de notre conception des phénomènes psychiques humains. Dans le cadre du présent article, nous aborderons *L'orange mécanique* sous l'angle de la représentation et du rôle de la musique, plus exactement sa double apparence à la fois comme libération et comme aliénation. Pour ce faire, nous nous référerons principalement à la sémiotique de Charles S. Peirce, parce qu'elle nous place à l'intérieur des signes et parce qu'elle avance le concept de *semiosis*. Nous tenterons de déceler comment le signe musical évolue au fil de la trame narrative.

Considérations sur la définition peircéenne du signe

Selon le modèle du philosophe américain (Fisette, 1989, p. 10-12), le signe serait une structure à trois constituants: le fondement (ce qui est perçu), la relation à l'objet (ce vers quoi tend le signe) et l'interprétant (qui établit la relation entre le fondement et l'objet). Cependant, le signe n'est pas une unité fermée puisqu'une des fonctions de l'interprétant est de conduire le signe ailleurs *ad infinitum*, ou jusqu'à la mort du signe. La signification, donc l'interprétation, est ce mouvement d'avancée d'un signe vers un autre. Cette croissance organique constante de la signification est appelée *semiosis*. Il est par ailleurs impossible d'escamoter des couches de sémiotisation et de retrouver intact un niveau antérieur d'interprétation, puisque tout gain de connaissance sur un objet donné est une avancée (Fisette, 1996, p. 43). Par exemple, peu importe le niveau de connaissance et d'érudition que nous puissions posséder sur les pyramides d'Égypte, ces pyramides n'auront jamais pour nous la même signification que pour ceux qui les ont construites, bien que l'interprétation des Égyptiens de l'époque ait donné naissance à une infinité de nouvelles interprétations: plutôt que d'une accumulation purement arithmétique des signes, il y a nécessaire transformation du signe dans le temps. De plus, la pensée n'est pas individuelle chez Peirce, mais collective; l'interprétant est nécessairement social, partagé. Ces quelques considérations sur la théorie peircéenne du signe constitueront la base de notre analyse du roman de Burgess.

Musique: signe de liberté

D'un point de vue sémiotique, la place que tient la musique dans la première partie du roman — jusqu'à

l'emprisonnement d'Alex — est relativement stable. L'habitude d'écoute d'Alex consiste à s'étendre dans sa chambre et à faire jouer de la musique classique très forte, entouré de haut-parleurs. Cette écoute le plonge dans un état d'euphorie qu'il associe à ses soirées de lait «gonflé» et le met en humeur pour l'«ultra-violence». L'auteur joue évidemment ici sur la signification de la musique classique, que nous, lecteurs du XXe siècle, relierions généralement à la culture de l'intellect, au doux plaisir des émotions, à l'intériorité. Ce jeu tient de l'hypothèse — relevant bien entendu de la science-fiction — sur ce que pourrait devenir le signe musical pour la jeunesse du futur, c'est-à-dire que Burgess invente littéralement un contexte sémiotique musical, mais sans en expliciter le principe. En somme, la musique projetée par Alex dans un univers d'extrême violence. Que Beethoven ait ou non écrit de la musique dans le but d'avoir un impact précis et fixé à l'avance chez tout auditeur ne peut résoudre la question de la signification du signe musical, puisque celui-ci relève plutôt de l'icône que de l'indice ou du symbole (Fisette, 1999, p. 45): le signe musical ouvre la voie à une multiplicité d'interprétations possibles. À juste titre, Susanne K. Langer (1942, p. 241) le définit comme «symbole non-consommé», ouvert. La musique ne parle pas seule; elle dit ce qu'on veut bien lui faire dire.

Dès cette première partie, il est possible de classer la musique comme signe de liberté. En effet, il semble que la partie initiale du roman de Burgess ait en outre pour fonction (dans le strict sens de l'évaluation de la signification) de poser les bases de l'interprétation de la musique. On y dévoile au lecteur le rapport qu'entretient le jeune homme avec le monde, à travers le sens qu'il confère à la musique. Celle-ci est un espace qui permet à Alex d'échapper concrètement à l'autorité parentale; emmuré dans son refuge de haut-parleurs, il lui reste inaccessible. Lorsque son ami Momo manque de respect à la chanteuse dans le bar, ce dernier se trouve en fait à transgresser le territoire sacré qu'occupe la musique au sein de la pensée du personnage principal, comme s'il entrait en blasphémant dans un temple. Alex ne le tolère pas et il frappe l'autre au

visage. Les trois *drougs* ne peuvent cependant pas comprendre cet acte: ils ne partagent pas le sens qu'Alex donne à cet art. Leur interprétation de la musique est complètement différente — ils lui refusent le caractère sacré encore accordé par Alex —, et il leur est impossible de faire un bond en amont du processus d'interprétation pour prendre le point de vue de leur jeune chef: la bagarre éclate. Ce conflit est à la base de la rupture qui se concrétisera pour de bon lorsque, pendant un vol chez une vieille femme, les trois mutins s'enfuiront en laissant là le pauvre hère blessé et aveuglé d'un coup de chaîne au visage. Il sera envoyé à la prison d'État après avoir été copieusement malmené par les gendarmes.

Là débute la seconde partie du roman, celle de l'incarcération. L'univers d'Alex s'écroule subitement et celui du monde carcéral fournira éventuellement l'assise d'une nouvelle interprétation musicale. Pour l'instant, le garçon est nommé responsable de la musique jouée lors des cérémonies religieuses imposées aux prisonniers. Dans cette phase de la seconde partie, la musique est donc clairement libératrice, peut-être même s'agit-il de la partie où son caractère libérateur est le plus clair. Alors que tous les prisonniers doivent se tenir tranquilles, constamment menacés par les gardes brutaux au moindre bruit, et qu'ils défilent avec ennui en rangs serrés, Alex choisit les pièces qu'il veut faire jouer, met le disque de son choix et profite librement de son plaisir. Dans ces moments, la musique reconstruit le pont coupé avec son existence antérieure; elle parvient à le tirer de l'oppression et de la médiocrité du milieu physique. Plus encore, elle est son seul point d'ancrage avec la liberté de cette vie qu'il a été forcé de quitter pour plusieurs années à venir. Elle est ce point d'ancrage parce que son objet n'a pas changé avec le contexte: elle porte toujours le sentiment de liberté. À l'intérieur comme à l'extérieur des murs de la prison, Alex peut se réfugier en elle et demeurer hors d'atteinte de l'autorité. La preuve en est que la punition reste inefficace: ne tue-t-il pas son propre codétenu?

Auparavant, chez ses parents, sa relation avec la musique actualisait la tyrannie qu'il exerçait sur ses vulnérables géniteurs. À toute heure du jour ou de la nuit, il la faisait jouer à plein volume, et ses parents prenaient des somnifères au lieu de protester, ce dont ils n'avaient même plus le privilège. Ce comportement, dans le monde carcéral, Alex ne peut plus le tenir aussi inconsiderément, mais la toute-puissance de l'autorité policière, l'aliénation qu'elle représente, fait clairement apparaître par contraste le pouvoir libérateur de la musique et fait de cette dernière un privilège. Tant qu'Alex peut écouter de la musique, l'autorité ne porte pas atteinte à son autonomie: il s'échappe, il est libre. Or, pour un prisonnier qui eût été ennuyé par Jean-Sébastien Bach, le même privilège aurait été source d'ennui, voire une contrainte supplémentaire imposée sur lui par l'autorité de la prison, une responsabilité désagréable. Pour Alex, c'est une fenêtre sur la liberté. Pourquoi ce décalage? Tout simplement parce que leur relation à la musique diffère. L'écoute d'une musique en prison ne peut constituer pour le personnage central qu'une libération, parce qu'il a une habitude d'écoute musicale qui s'est construite alors qu'il était effectivement libre, et à laquelle il se réfère au sein de son nouveau contexte.

La musique au service de l'aliénation

Après le bête incident de la bagarre dans la cellule, lors de laquelle Alex tue son adversaire et codétenu, les autorités le désignent comme cobaye pour l'expérimentation de la toute nouvelle «Méthode Ludovico». Grâce à cette technique de conditionnement opérant, on promet au criminel qu'il retrouvera sa liberté en moins de quinze jours de traitement et qu'il n'aura jamais plus à remettre les pieds dans l'institution d'État. Ces événements amorcent la seconde phase de la deuxième partie du roman. Ledit traitement consiste en fait en une thérapie

behavioriste radicale visant la modification du comportement par le biais de renforcements très négatifs: injection de drogue suscitant la nausée violente lors du visionnement de scènes filmées d'une brutalité inouïe, sur un fond de musique classique.

Fait très intéressant à noter, le cinéma où s'exécutent les médecins est configuré comme une antithèse de la chambre d'Alex: au lieu d'être étendu sur son lit, il se retrouve vissé à une chaise, yeux retenus ouverts par des pinces. Il n'est plus seul, mais encerclé de médecins et de policiers, d'appareils qui mesurent ses réactions. Un élément se maintient, toutefois, et ce n'est pas un hasard: il est ici aussi entouré de haut-parleurs. Cependant, cette fois la musique «beugle» et «pétarade».

Tout ce dispositif cherche à défaire les associations mentales du jeune homme qui lient la violence à un plaisir gratuit, à un mode de vie stimulant, ou plutôt à en ajouter de nouvelles, plus puissantes. On veut le conditionner à voir l'agressivité sous toutes ses formes comme étant toujours récompensée par le mal et l'inconfort profonds, insoutenables. On en fait brutalement et sûrement une (orange) mécanique, stupide et incapable de libre arbitre: ni fruit ni machine.

Pourquoi les docteurs utilisent-ils la musique dans le cadre de leur traitement? Il semble qu'ils l'aient tout d'abord employée un peu à l'aveuglette: «Tout ce que j'en sais, c'est que cela peut servir à stimuler les émotions.» (Burgess, 1972, p. 135) Et le Dr Branom de renchérir: «Peut-être tenons-nous là l'instrument du châtement.» La réaction paniquée d'Alex leur montre que la musique éveille sa sensibilité: «Arrêtez! [...] C'est un crime, j'vous dis, une saloperie de crime impardonnable.» (Burgess, 1972, p. 134) Les oreilles n'ont pas de paupières, comme l'a dit Pascal Quignard, et Alex est contraint chaque jour de subir le même traitement qui doit le dégoûter du mal et qui le dégoûtera aussi de la musique: «Chacun de nous tue l'objet de son amour», ajoute même Branom (Burgess, p. 135). À cause du pouvoir inéluctable de cet art, Quignard, dans *La haine de la musique*, écrit justement: «L'expression *Haine de la musique*

veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée.» (1996, p. 199)

Et le traitement est une effroyable réussite: Alex est pris de nausée non seulement à la vue d'une belle femme, mais aussi face aux insultes grossières d'un arrogant. Il doit s'humilier, tomber à genoux et tendre la joue pour y remédier. «L'intention de violence s'accompagne de fortes sensations de détresse physique. Pour contrecarrer celles-ci, le sujet doit se rejeter vers une attitude diamétralement opposée» (Burgess, 1972, p. 146), explique le docteur Brodsky à l'assistance émerveillée venue constater l'efficacité de la méthode.

De retour à l'air libre, Alex ne sait tout d'abord pas trop quoi faire pour se reconstruire une existence; c'est la troisième partie du roman. Incapable d'écouter Mozart, il erre dans la ville où il tombe tour à tour sur ses anciens ennemis. Il assiste totalement démuni et désemparé à de multiples agressions dont il est cette fois la victime. Après avoir été emmené à la campagne et battu par Momo devenu policier, il se réfugie chez une de ses anciennes victimes, un écrivain que lui et son groupe avaient particulièrement violenté et dont l'épouse était décédée à la suite de leur attaque. Alex ne reconnaît pas tout de suite l'homme qui l'accueille et le soigne; ce dernier y voit une occasion d'assouvir sa vengeance. Enfermé dans un petit appartement, on lui fait entendre de la forte musique instrumentale. Torturé, incapable de la faire cesser, il se jette par la fenêtre pour en finir avec l'insupportable douleur et l'aliénation.

Ouïe et obéissance

Il s'avère donc que le pauvre garçon est désormais incapable d'écouter la musique comme il l'écoutait auparavant. Le signe musical, en effet, a été transformé par le traitement des médecins; le cheminement cruel de cette semiosis est une avancée du sens qu'on a opérée de force à sa conscience. Lors du premier contact avec la musique de Mozart à la sortie de

prison, la relation entre la musique et la nausée serait de type dyadique (niveau indiciaire), binaire et causale, sans médiation (Fisette, 1989, p. 7-9) — comme pour un chien de Pavlov salivant au son de la cloche. L'interprétant a été supprimé pour ne laisser qu'une relation à deux termes, et la relation à l'objet a été modifiée. Auparavant, le fondement du signe était le son, et son objet, le sentiment de liberté. À ce dernier, on a substitué la nausée et la répulsion comme nouvel objet. Désormais, même hors des murs, Alex n'est pas libre. C'est précisément cette utilisation de la musique qui en fait un facteur d'aliénation, puisqu'elle participe, via une relation à l'objet binaire imposée, à la «mécanisation» des réactions du personnage; la musique est devenue la réplique (Fisette, 1989, p. 37) de la violence: «Et c'était que ces bratchnis de docteurs avaient goupillé les choses pour que n'importe quelle musique comme qui dirait bonne pour l'émotion me lève autant le coeur que de relucher la violence ou de vouloir la commettre.» (Burgess, 1972, p. 162)

Il devient donc plus clair pourquoi il serait un «crime» de se servir ainsi de la musique. Le crime, c'est d'avoir enlevé la liberté d'interpréter et d'agir dans le monde. La relation entre la musique et son nouvel objet a été établie par une force extérieure qui a éliminé l'interprétant. Sans interprétant, il n'est plus possible pour Alex de construire un signe musical; Beethoven, Mozart et la musique classique sont pour lui à tout jamais gâchés, tachés, souillés par la «Méthode Ludovico». Dans le récit de Burgess, la musique devient instrument manipulateur dont se sert l'État, scalpel de la psyché humaine et du libre arbitre: «La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. [...] Ouïe et obéissance sont liées.» (Quignard, 1996, p. 202) Qu'est-ce à dire? C'est dire qu'Alex est désormais incapable de pensée au plein sens du terme, il est dorénavant isolé. Il plie comme un roseau qui ne pense plus. Comme le remarque une femme lors de la démonstration du succès du traitement, «s'il cesse d'être malfaisant, il cesse également d'être une créature capable de choix moral» (Burgess, 1972, p. 147). Plus tôt, le Chapelain avait d'ailleurs sagement prévenu Alex

que «tout homme incapable de choisir cesse d'être un homme» (Burgess, 1972, p. 162).

Comme le présente *L'orange mécanique* de Burgess, la musique peut conduire à l'aliénation, parce qu'elle est un «symbole non-consommé» en attente de produire de la signification (Fisette, 1997, p. 87). En effet, nous avons remarqué plus haut que c'est la relation iconique, condition première *sine qua non* de l'interprétation, qui prévaut dans le signe musical; ce qui revient à dire qu'il se situe sur le plan de la potentialité et de la virtualité. Il lui est donc possible d'entrer en relation avec une multiplicité d'objets. C'est pourquoi la musique peut aussi bien être au service de l'idéologie dominante qu'au service de la liberté.

Dans une situation particulière comme celle qui nous occupe ici, tout comme dans les *Konzentrationslager* nazis, l'interprétant du signe musical est contrôlé (même supprimé) par une idéologie dominante, soit celle de l'État et de ses institutions. D'où aliénation, puisque c'est l'interprétant qui assure notre relation au monde et à la communauté. *L'orange mécanique* est précisément le récit de ce passage conditionné de la signification musicale du champ de la liberté à celui de l'aliénation. L'aliéné au comportement déterminé, coupé du monde, ne peut plus vivre qu'en fausse harmonie avec lui, avec l'autre; il n'a plus la liberté de créer et de réinventer les liens qui le rattachent à ce monde et à ceux qui l'habitent. Dépossédé de sa parole propre, l'être désobjectivé erre, insipide fruit de la machine.

Bibliographie

Burgess, Anthony (1962) *L'orange mécanique*. Paris: éditions Robert Laffont. Coll. «Pocket», 1972 (trad. française), 221 p.

Fisette, Jean (1989) *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Montréal: XYZ éditeur. Coll. «Études et documents», 86 p.

Fisette, Jean (1996) *Pour une pragmatique de la signification*. Montréal: XYZ éditeur. Coll. «Documents», 299 p.

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*» dans *Protée*, vol. 25, no 2, automne, Chicoutimi, p. 85-97.

Fisette, Jean (1999) «Parler du virtuel; la musique comme cas exemplaire de l'icône» dans *Protée*, vol. 26, no 3, hiver, Chicoutimi, p. 45-54.

Langer, Susanne K. (1942) «On significance in music», in *Philosophy in a new key; a study in the symbolism of reason, rite, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 204-245.

Quignard, Pascal (1996) *La haine de la musique*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio», 300 p.

Musique, émotion, merveille: *L'école du virtuose* de Gert Jonke

par Patrick Lafond

Dans une lettre à Richard Wagner rédigée en 1860, Baudelaire (1980, p. 922) écrit qu'une œuvre du compositeur lui a fait sentir la «jouissance de comprendre». Cette formule suppose que la musique actualise le plaisir de saisir, d'embrasser par l'ensemble des opérations cognitives. Certes, la lettre de Baudelaire n'est pas une communication scientifique. Toutefois, elle aborde un point important de la poétique comparée entre la musique et la littérature. Lorsqu'une œuvre littéraire possède la fonction de faire sentir «la jouissance de comprendre», peut-on la qualifier de «musicale»? C'est la question que nous traiterons à partir du roman *L'école du virtuose* de Gert Jonke.

Gert Jonke, né en 1946, est autrichien. À ce jour, il a publié cinq romans, dont deux ont été traduits de l'allemand: *Musique Lointaine*, publié en 1979, et *L'école du virtuose*, publié en langue originale en 1985 chez Residenz Verlag, et en français, traduit par Uta Müller et Denis Denjean, en 1992 chez Verdier. Connue en Autriche, il a gagné quelques prix importants, dont le prix Elias-Canetti en 1982.

Nous analyserons la perception dans la narration, dans une démarche qui réunit la sémiotique narrative et la

phénoménologie. La recherche phénoménologique concerne «les essences telles qu'elles sont vécues par nous, telles qu'elles émergent de notre vie intentionnelle» (Barbaras, 1991, p. 113). Nous nous restreindrons à la première partie du roman.

Résumé du roman

Un compositeur rend visite à des amis, le photographe Anton Diabelli et sa sœur, qui donnent une fête estivale dans le vaste jardin de leur villa et qui ont le projet de faire exactement la même réception que celle qu'ils avaient organisée l'année précédente. Le compositeur bavarde avec les convives, assiste à un concert, vit un moment d'extase provoqué par l'audition d'une musique sublime, puis, au lever du soleil, il accompagne d'autres invités à la plage. L'histoire se termine l'après-midi du lendemain, tandis qu'on remet le jardin en ordre, après que le compositeur ait réalisé que, lors de sa répétition, la fête a subi une légère variation.

Ceci constitue la trame du roman. Le plan narratif premier est donc vraisemblable: il accentue, par contraste, le caractère merveilleux des actions qui s'y inscrivent.

La narration est au passé et homodiégétique, c'est-à-dire que le personnage principal est à l'intérieur du récit et il en est le narrateur.

Le roman *L'école du virtuose* est une musique narrativisée

Qu'est-ce qu'une musique narrativisée? Nous proposons de nommer ainsi une narration qui, par son contenu, par sa forme et par les actes perceptivo-énonciatifs qui y figurent, possède les paramètres de la musique et non ceux de la littérature «conventionnelle». Autrement dit, il y a transposition: un

écrivain représente, par la littérature, ce qui correspond à son expérience perceptive de la musique. Enfin, c'est la création, par traduction en syntaxe verbale, d'une configuration symbolique de sensibilité musicale.

L'investissement modal particulier que le narrateur prend en charge définit la teneur de la narration et du récit. Puisque le responsable du parcours narratif est un personnage de compositeur, son savoir-faire, qui surdétermine le discours, est un savoir-faire musical. Sa compétence d'actant-compositeur agit comme régulateur et orienteur sémiotique.

Thématique et fonctions de la musique

La musique est l'une des thématiques principales du roman. D'abord, le narrateur se souvient avoir entendu une musique. Ensuite, un ingénieur a l'idée d'une musique funèbre dont la création n'aurait lieu que le jour de ses funérailles. Il désire aussi la destruction de la partition. Puis, les invités assistent à un concert, où l'on joue une sonate de Brahms. Plus tard, le narrateur se promène au jardin, où il entend une musique merveilleuse. Finalement, un poète raconte une histoire, où des humains vivent près des fleuves de musique, tandis que d'autres meurent dans des déserts sans musique.

Notons aussi quelques marques d'interdiscursivité tirées du domaine musical. Le titre *L'école du virtuose* est emprunté aux exercices de vélocité pour piano Opus 365 de Karl Czerny. Plusieurs noms sont ceux de compositeurs ou d'interprètes connus, tels que Schwarzkopf, emprunté à la cantatrice prénommée Élisabeth; Anton Diabelli, compositeur et éditeur contemporain de Beethoven (dont le thème d'une valse inspira à ce dernier les *33 variations, Op. 120*); Waldstein, Mahler et la liste n'est pas complète. Précisons que les noms ne désignent pas les personnages historiques mais qu'ils sont attribués à des personnages fictifs.

Apparaître rétensif, épitaphe, saillance esthétique, prégnance thymique, objet de message, objet thématique — tels sont les quelques fonctions sémiotiques que le roman donne à la musique.

L'objet de la quête

Le compositeur rend visite à des amis qui ont le projet de réorganiser la fête qu'ils ont donnée l'année d'avant. Leur but est d'arriver, à une année d'intervalle, à créer la congruence des actions. Aussi Anton Diabelli prend-il plusieurs photographies. Puisque la volonté de faire une répétition met en jeu le facteur temporel, le temps est constitutif de l'objet de la quête.

Le lendemain de la fête, le narrateur constate que tout s'est répété: la fête a été identique à celle de l'année précédente. Les actions vécues correspondent au souvenir du narrateur. Le souvenir est un contenu latent du texte qui sert de point de référence à chaque action du contenu manifeste. Par conséquent, tout se rapporte au temps, et converge vers l'idée de répétition pure. Il en ressort que le scripteur manifeste l'intention de percevoir le jeu du temps et que les actions sont des procès ponctuels perçus comme des motifs constitutifs du parcours fondamental, dont l'objet-valeur est une durée. La forme du parcours actantiel se conforme donc, d'une certaine manière, à la forme d'une œuvre musicale, qui est la production ou la répétition d'une durée.

Le langage, une clef

Anton Diabelli rassemble ses invités au salon: c'est l'heure du concert. Schläfer, le pianiste attendu, ne pouvant pas être là, est remplacé par Schleifer: c'est toujours lui, Schleifer, qui remplace Schläfer. Devant la salle, Pfeifer, un critique

musical, commente le concert, et le public lui accorde plus d'attention qu'à la musique. Au moment de commencer le récital, on s'aperçoit que le piano est fermé à clef. On demande le majordome: il n'a pas la clef. Les convives fouillent dans leurs poches et on essaye quelques clefs. Cliquetis général. Par chance, l'un des invités est serrurier. Il ouvre le piano avec un passe-partout. Soulagé, Schleifer cherche dans sa poche un mouchoir et trouve la clef, qu'il montre à tous. Mais voilà qu'il a oublié sa ceinture et ne peut pas jouer sans ceinture. Après un long remue-ménage, Pfeifer, le critique, lui prête la sienne. On annonce ensuite que Schleifer va jouer une sonate pour piano et clarinette ou alto, mais on ne sait pas où sont la clarinette et l'alto. L'introduction au piano terminée, on entend le son d'une clarinette sans que Schleifer n'en joue. Il a une si bonne technique respiratoire que le son lui sort par la tête. Ce qui amène nos personnages à affirmer l'inutilité des instruments. Après le concert, le public remercie et applaudit Pfeifer, le critique, pour le prêt de sa ceinture.

Le récit nous montre un public intéressé par les commentaires d'un critique plutôt que par la musique. Bien sûr, le critique se penche sur des niaiseries, sur des aberrations, et sans doute l'auteur dénonce-t-il ici quelque impertinence de la part des musicologues. À tout le moins, il montre que les femmes et les hommes fondent leur compréhension et leur goût sur ce qui leur est dit. Ici, le verbe échoue peut-être à communiquer l'expérience de la musique, mais il la catégorise et la conceptualise. Comme l'écrit Heidegger, «le langage nous fait signe et c'est lui qui, le premier et le dernier, porte vers nous l'être d'une chose» (1951, p. 228).

Revenons au fait que les spectateurs du concert entendent de la musique bien que l'interprète ne joue pas d'un instrument. C'est une métaphore signifiant que la musique actualise une absence. En outre, l'autonomie de la musique est désignée par l'abolition de son instance d'exécution. Il apparaît donc, par le langage, que la musique peut être perceptible sans être performée. De plus, c'est le musicien qui détient la clef; c'est lui,

le porteur du monde musical, qui peut nous faire accéder au sens de l'œuvre. Et il porte une ceinture, qui sert bien sûr à ajuster l'enveloppe des vêtements sur le corps, une ceinture appartenant à un critique, le représentant de la parole. Ce passage du récit représente la musique vêtue par la matière verbale.

Plus loin, nous lisons: «Ce qui, à l'avenir, importera avant tout, expliqua Schleifer, c'est de rendre la musique perceptible sans avoir recours à l'accessoire acoustique, à ce qu'on appelle les sons et les sonorités.» (Jonke, 1985, p. 86) Le roman propose un sens nouveau à la musique, un sens qui nous fait entrevoir la possibilité de la musique en tant qu'essence. Et plus loin: «c'est seulement lorsque nous ne pouvons plus rien entendre, plus rien du tout, entendez-vous, que nous saisissons, que nous comprenons la musique.» (Jonke, 1985, p. 86) Que reste-t-il alors, sinon la vision utile pour la lecture? Pour nous, il s'agit ici d'un énoncé autoréférentiel, qui décrit le roman ainsi que la possibilité de comprendre la musique à travers ce roman.

La disparition du peintre

Le récit se termine lorsque le narrateur comprend qu'une variation a eu lieu à la répétition de la fête. En effet, plusieurs photographies de ces deux événements ont été prises. On remarque que les photos de cette année sont toutes identiques à celles de l'année d'avant, sauf celle où le peintre, qui y apparaissait, n'y est plus. Sa disparition est la seule variation à la répétition de la fête. Le narrateur affirme que le peintre Waldstein est allé derrière la porte représentée par une de ses peintures. Le peintre aurait pénétré dans la toile que l'on voit sur la photographie en question. Il en découle que le représentant du visible est le seul à ne pas obtenir l'objet de la quête; le visible est ici encore invalidé.

Le roman est une matière-émotion chatoyante comme le signe musical

Je sentais la douceur des sons glisser sur ma peau, flâner dans ma tête, couler dans mon corps tout entier, un vent de musique me balayait, déclenchant en moi des sensations et des impressions inconnues; un bref instant, je crus ne pas être à la hauteur, incapable de les nommer, une sorte de traction ou d'attraction me débordait infiniment par son ampleur et sa longueur, j'étais saisi par une sorte de tristesse, rêveuse et heureuse, je me mouvais, non, j'étais ému par un glissement léger: alors s'abattit sur moi une joie triste et indicible. (Jonke, 1985, p. 88)

Au jardin, près d'un étang, le narrateur-compositeur entend une musique qui semble provenir de la nature. Or, personne d'autre ne l'entend. Le compositeur a donc une hallucination. Sa perception produit, sur le plan de l'énonciation, un procès de figuration sans source: elle constitue un pur apparaître. L'hallucination, écrit Denis Bertrand, est une résonance du corps propre. Merleau-Ponty, pour sa part, avance que «l'hallucination vaut comme réalité» (1960, p. 395). Cette notion de «valeur» est d'autant plus intéressante qu'il s'agit ici d'une situation romanesque, dans laquelle le scripteur tente de figurer une musique pure par l'intermédiaire d'un personnage. Autrement dit, l'hallucination serait un prétexte pour décrire une musique pure; l'énoncé évoquerait, quant à lui, l'essence de la musique. En ce sens, puisque le passage prélevé ne comporte pas moins de douze lexèmes actualisant une grandeur «phorique», c'est-à-dire un trait provenant d'une émotion quelconque («je sentais», «j'étais saisi», «j'étais ému»), il en ressort que la résonance du sujet somatique produit le paraître énonciatif de la musique. Cela va même jusqu'au débordement: le pouvoir réactif du sujet ne réussit pas à s'émouvoir de toute la matière musicale environnante. Il apparaît donc que l'émotion fait partie de la saisie perceptive. Elle oriente les sens vers les valeurs constituantes qui précèdent la formation des valeurs constituées.

Rousseau évoquait ce phénomène lorsqu'il écrivait que «ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille» (Rousseau, 1781, p. 86). La «jouissance de comprendre», mentionnée par Baudelaire, comporte elle aussi un trait sémantique de l'émotion. Représenter discursivement la perception de la musique implique ici la manifestation de mots renvoyant à une émotion.

Concernant l'émotion lors de la perception, Merleau-Ponty aborde ainsi le primat des sensations sur la constitution affective:

Mais le spectacle perçu n'est pas de l'être pur. Pris exactement tel que je le vois, il est un moment de mon histoire individuelle, et, puisque la sensation est une reconstitution, elle suppose en moi les sédiments d'une constitution préalable, je suis, comme sujet sentant, tout plein de pouvoirs naturels dont je m'étonne le premier. (1945, p. 249)

L'auteur de *L'École du virtuose* représente cet «étonnement» du sujet lorsque l'objet sonore perçu défait le pli provisoire de son être, phénomène qui peut l'émouvoir parce qu'il actualise ses pouvoirs, comme un enfant réagit émotivement lorsqu'il se rend compte qu'il peut marcher.

La matière-émotion

Précisons d'abord que cette formule, la matière-émotion, est employée par le poète et chercheur français Michel Collot (1997) et qu'elle a été créée par René Char (1936, p. 62). Elle désigne une interaction entre le moi, le monde et le mot lorsque l'émotion du sujet, qui fait corps avec le monde, s'incarne dans la matière verbale.

Or la musique, en soi, n'est pas dépourvue d'émotion. L'œuvre musicale, originaire ou non d'une partition écrite, au moment de saillance, a, comme le sujet sentant, une intention-

nalité, et bien qu'elle soit un continuum de matière sonore, elle vise une configuration, un tout. À l'étude d'une partition, on peut synthétiser et connaître un parangon emblématique, quantitatif et inachevé. Mais pendant la saisie de la matière acoustique, on s'abandonne à la musique; on ne la possède pas en pensée; elle se fait en nous. La visée de l'œuvre musicale, dirigée vers la forme de son devenir (Smoje, 1989, p. 22-23), est constituée par l'auditeur. Que l'émotion soit ou non le point de départ de la création musicale, c'est-à-dire que le compositeur tente d'exprimer ses sentiments ou de structurer une forme logique aléatoire ou subjective, elle est néanmoins vibrante par l'investissement *hic et nunc* de l'exécutant et par l'auditeur qui actualise l'œuvre.

En ce qui concerne le roman, la matière-émotion est un agencement de phénomènes, à savoir les affects de Jonke, transportés par l'audition musicale (selon notre hypothèse) et qui, suite à l'opération perceptivo-énonciative de l'écriture, sont donnés à percevoir par le langage. L'auteur donne un substrat langagier à son émotion, un mode d'accès possible au monde. Ainsi, ce qui est manifesté dans *L'école du virtuose* concerne parfois la thématique de la musique, mais surtout l'émotion où prennent souche le moi de l'énonciateur, le monde musical (déclencheur des affects) et le langage.

Le merveilleux

Cette immanence de la musique se révèle aussi par des phénomènes qui ne sont pas liés à la thématique, mais à la forme. Susanne K. Langer a qualifié la musique ainsi: «[...] *it is not transparent but iridescent.*» (1942, p. 239) Langer évoque le caractère paradoxal du signe musical qui ne serait, en soi, ni opaque ni transparent, mais chatoyant. L'adjectif «chatoyant» signifie «qui change de couleur, qui a des reflets différents suivant le jeu de la lumière.» Étant donné que la musique est présente à plusieurs niveaux de l'expression du roman, il s'agit de savoir

comment le merveilleux indique cette présence et si ce n'est pas parce qu'il participe, lui aussi, à un «chatoïement».

En fait, l'œuvre de Jonke n'est pas uniquement de style merveilleux; elle comporte un mouvement oscillatoire. D'une part, le parcours narratif général est plausible, les choses ont le sens habituel qu'on leur donne. D'autre part, plusieurs phénomènes proposent un nouveau sens (merveilleux). Suivant à la fois les règles de la prose et les règles du jeu, l'œuvre produit un «chatoïement».

Comme tel, d'après Sophie Marret (1995, p. 153), le merveilleux cherche à réorganiser le langage selon le principe du jeu plutôt que suivant les règles de la prose. Dans l'histoire de *L'école du virtuose*, ce principe du jeu se manifeste par plusieurs occurrences. Tantôt, c'est un fonctionnaire qui affirme que le quartier nord de la ville est construit avec de la fumée, avec du béton fumé, des tuiles fumées: d'après lui, plus on élève les cheminées, plus le vent monte, s'échappe et fuit vers le haut; de plus, la lumière se conserve dans la fumée. Tantôt, c'est une invitée de la fête qui raconte comment, chez elle, des têtes sortent du sol. Puis on se souvient de l'été où il a neigé. On affirme aussi avoir vu «une grande plaine en pente descendante où l'eau stagne en pente sans couler» (Jonke, 1985, p. 55). Puis le compositeur se souvient d'un immeuble qui a soudainement disparu, et d'une femme qui s'est volatilisée. Johanna prétend que le compositeur est à la recherche de ce qui n'existera jamais. Ensuite, au buffet, les choux de Bruxelles se sauvent. Le peintre Floriand Waldstein et le narrateur, yeux fermés, ont une vision commune: un taureau blanc qui arrose de ses cornes les invités de la fête. Puis le peintre Kalkbrener dit qu'il y a des personnages étrangers qui parlent dans les têtes. «La plupart des pianistes, dit Pfeifer, évidemment, préfèrent mettre des gants pour jouer» (Jonke, 1985, p. 71). Pendant le concert, les gens grandissent, rapetissent, disparaissent ou se dilatent. Finalement, on l'a vu, le compositeur constate qu'il est seul à entendre une musique qui se joue sur des instruments impossibles à fabriquer. Ainsi, la structure signifiante de cette histoire, où le merveilleux

côtoie le banal, ni transparente comme un récit logique, ni opaque comme un récit incohérent, est «chatoyante», comme le signe musical.

De la même manière, plusieurs états et actions s'accompagnant de leur double, le roman produit un changement de couleur significative, un «chatolement». En effet, la fête est une répétition: les photos que Diabelli a prises l'année d'avant sont comparées à celles qu'il fait dans le présent; les peintures en trompe-l'œil dédoublent l'écran du paraître. La conversation avec le peintre se produit en deux temps: les yeux fermés, puis les yeux ouverts. Le concert se produit également en deux temps: une fois avec des instruments, une autre fois sans instruments. Le musicien est doublé quant à lui par le critique. Sous ce rapport, Sophie Marret écrit que le merveilleux «ruine la possibilité d'un temps narratif, où plutôt le réduit à la répétition éternelle des mêmes actions, qui ruine aussi la possibilité d'une psychologie des héros» (1995, p. 156). Puisque le roman de Jonke n'est qu'à moitié merveilleux, le temps narratif et la psychologie des héros sont possibles dans la totalité du parcours, et impossibles à certaines occasions. En outre, les doubles manifestations produisent une étendue bipolaire dont les pôles sont traversés par un double courant d'attraction et de répulsion. En ce sens, la forme du contenu est «chatoyante».

Un dernier phénomène, dont plusieurs occurrences sont perceptibles dans le texte, présente une forme de «chatolement»: la figure de l'oxymoron. En effet, une formule comme «tristesse heureuse» exprime un état ambigu, dont le sens résulte de l'union de deux qualités contraires. Nous ne mentionnons ici que le titre de la première section du roman, «présence du souvenir», et la formule «oubli attentif» (Jonke, 1985, p. 90). L'usage important de l'oxymoron nous invite à voir la manifestation, dans l'énoncé, d'un «chatolement», celui-là même du signe musical à l'origine de l'énonciation.

En fin de compte, par une représentation où l'auditif régit le visuel, perçue par l'intermédiaire d'un personnage principal de compositeur, et par un parcours narratif constitué d'unités

discrètes subordonnées à la quête d'une durée, on approcherait d'une composition musicale. De plus, par l'affirmation que la musique peut se faire avec des mots et silencieusement; par la disparition d'un peintre et, avec lui, du monde visible; par un énoncé dont le contenu est double, à moitié merveilleux et qui possède plusieurs oxymorons, Jonke faisant «chatoyer» un monde-objet, a consolidé, avec *L'école du virtuose*, une configuration symbolique de sensibilité musicale.

La littérature ne fait pas advenir le monde, elle concerne notre expérience sensible et nos possibilités d'être en harmonie avec lui. Elle communique la pulsion du monde que nous lui sentons.

Et la musique dans la littérature? Pour Gert Jonke, elle serait une source avec laquelle il s'émeut, l'objet d'un métier tenu empêché, qui ferait pression et dont l'obstruction serait féconde justement parce que le moyen d'expression demeure inadéquat, le résultat jamais identique à la visée, celle-ci toujours relancée.

Grâce à la littérature, la musique gagne une image, un monde. Avec son absence et ses rythmes qui tiennent lieu d'une vie différente, elle peut jeter une lumière surprenante sur notre lecture de textes littéraires.

Bibliographie

Barbaras, Renaud (1991) *De l'être du phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Jérôme Millon. 379 p.

Baudelaire, Charles (1980) *Baudelaire: Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont.

Char, René (1936) «Moulin premier» dans *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard (1983). Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1364 p.

Collot, Michel (1997) *La Matière-émotion*. Paris: PUF. Coll. «Écriture», 334 p.

Heidegger, Martin (1951) «...L'homme habite en poète...» dans *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard (1958). Coll. «Les Essais», 349 p.

Husserl, Edmund (1952) *Recherches phénoménologiques pour la constitution*. Paris: PUF (1982). Coll. «Épithémé», 418 p.

Jonke, Gert (1985) *L'École du virtuose*. Lagrasse: Verdier (1992). Coll. «Der Doppelgänger», 184 p.

Langer, Susanne Katherina (1957) *Philosophy in a new key*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1967). 313 p.

Marret, Sophie (1995) *Lewis Carroll: De l'autre côté de la logique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Coll. «Interférences», 255 p.

Merleau-Ponty, Maurice (1960) *Signes*. Paris: Gallimard, 438 p.

Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Coll. «Tel».

Ouellet, Pierre (1998) *Poétique du regard; langage, littérature et perception*, Québec: Nuit Blanche / Limoges: Presses de l'Université de Limoges. Coll. «Nouveaux actes sémiotiques». (sous presse).

Rousseau, Jean-Jacques. (1781) *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Presse Poket (1990). Coll. «Agora».

Smoje, D. (1989) Préf. à Ingarden, Roman (1962) *L'Œuvre musicale*. Paris: Christian Bourgois, 215 p.

Aliénation et libération: la musique dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman

par Michel Nareau

Au sein du rapport complexe qui lie la littérature à la musique, il est possible de poser la question de la capacité représentative de la musique. Étant des moyens d'expression éloignés, c'est dans le rapport de sens que s'effectue le raccordement entre les deux arts. En littérature, il est possible d'accorder un sens à la musique, c'est-à-dire prolonger, développer, créer une signification autre, nouvelle à partir de l'audition musicale. En fait, le passage de la musique au texte littéraire marque une avancée de sens, une représentation du signe musical qui rend possible un processus d'acquisition de sens. Donc, dans le rapport entre la littérature et la musique, le travail du signe implique un processus sémiotique, d'avancée du signe, tel que définit par Peirce.

C'est cette question du processus d'acquisition de sens qui se retrouve au coeur de la pièce de théâtre *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman, écrivain chilien en exil. En effet, sous le thème de l'aliénation et de la libération, c'est la capacité représentative de la musique qui est mise en scène par l'auteur. En tenant compte de l'indétermination du signe musical, il sera

possible de comprendre comment la musique peut porter à la fois l'aliénation et la libération.

Pour ce faire, il importe de comprendre la relation qu'entretiennent simultanément l'aliénation et la libération avec la musique, ce qui permet de saisir l'importance et la fonction de la musique dans la diégèse de la pièce. Pour y parvenir, je me référerai à Susanne Langer qui définit le signe musical comme «un symbole non consommé» (1942, p. 240). Je me référerai également à *La haine de la musique* de Pascal Quignard.

Ce que la pièce met en scène, en trois actes, c'est le huis clos qui se joue entre trois personnages, où chacun est pris à sa façon dans un même contexte de dictature militaire, d'oppression et de torture. Au retour à la démocratie de ce pays, sous l'égide de l'oubli et de l'amnésie, Paulina, anciennement détenue sous le régime militaire, accueille son mari, Gérardo, qui rentre à la maison avec un étranger. Elle reconnaît la voix du médecin Roberto Miranda qui supervisait la torture dont elle a été victime et qui prenait activement part aux séances de violence, au son de la musique de Schubert «La jeune fille et la mort». Paulina décide de confronter son passé pour l'exorciser. Bâillonnant l'étranger, elle lui fait subir un procès particulier sans jury, pour se libérer des souvenirs qui l'accablent.

Dans ce huis clos, la musique est essentielle. Elle se positionne au centre du texte. La jeune fille, c'est bien sûr Paulina, qui était étudiante quand elle fut arrêtée. La mort, c'est la torture supervisée par Roberto. La musique de Schubert porte le pouvoir de cet homme sur Paulina. Au cours de la pièce, celle-ci tentera de reprendre le pouvoir, et cette réappropriation est étroitement liée à la musique de Schubert.

La musique comme aliénation

Le petit Robert définit l'aliénation comme: «Tout processus par lequel l'être humain est rendu comme étranger à

lui-même.» (1993, p. 57) Ainsi, l'aliénation est un processus de dépossession, où la perte d'identité asservit, bafoue et dénie l'individu. L'Autre, par son pouvoir physique, moral, politique, économique ou autre, peut se faire maître. Il s'agira de comprendre comment la musique peut aussi conduire à l'aliénation. Pour ce faire, il importe de faire référence à la pensée de Quignard à propos de la haine de la musique. En postulant que les «oreilles n'ont pas de paupières» (1997, p. 108), Quignard signale que l'humain est soumis aux sons qu'il entend. Il n'est donc pas possible de se dérober d'un son, d'une musique, étant en continuelle disponibilité à l'audition malgré même la volonté de s'y soustraire. En donnant l'exemple de l'utilisation de la musique dans les camps d'extermination nazis, Quignard affirme que «la musique, étant un pouvoir, s'associe à tout pouvoir» (1997, p. 202). La musique peut donc être perçue comme une contrainte, un instrument. Le même auteur écrit que, dans la douleur de l'oppression nazie, la musique détruit les relations au monde pour en reconstruire de nouvelles, plus durables. En effet, chez les détenus, la musique se fusionne à leur existence qui n'est qu'un réel cauchemar. La musique pénètre les détenus, elle n'apporte aucun réconfort, aucun bonheur. Elle n'est que l'instant présent du camp nazi. Ce qu'auparavant la musique portait de positif est détruit par l'audition présente et par le quotidien de l'extermination et de la détention. La musique devient représentative, symbole de leur oppression, du déni de leur identité, de leur aliénation en somme. «La musique viole le corps humain» (1997, p. 202), dit Quignard. L'étranger pénètre en soi, sans notre consentement, pour nous détruire. En ce sens, la musique collabore à l'aliénation, d'où cette haine de la musique dans les camps nazis.

D'où également la haine de Paulina pour la musique de Schubert au sortir de sa torture. Le docteur avait pour fonction, dans les séances de torture, de s'assurer que les prisonniers n'y meurent pas. Il profite de son pouvoir pour abuser des détenus. La musique de Schubert est la trame sonore de la torture. Elle brise et détruit l'habitude d'écoute antérieure

pour en constituer une nouvelle. En cela, la musique devient inséparable de la souffrance:

(Elle introduit la cassette dans un magnétophone. On commence à entendre le quatuor de Schubert La jeune fille et la mort.)

Vous savez depuis quand je n'ai pas écouté ce quatuor? Si ça passe à la radio, j'éteins et j'essaie même d'éviter de trop sortir [...] mais je prie pour qu'on ne mette pas Schubert. Un soir, on dînait: c'était des gens très importants, et notre hôte décide de mettre Schubert, une sonate pour piano, alors je me suis dit: je coupe la chaîne ou je pars... mais mon corps a décidé pour moi. Je me suis soudain sentie extrêmement malade [...] alors je prie pour que l'on ne joue nulle part où je me trouve, n'importe quoi de Schubert, c'est étrange, non? Quand c'était mon compositeur préféré, et je dirais même qu'il demeure mon compositeur préféré, cette tristesse suave, cette noblesse... (Dorfman, 1997, p. 20)

Ainsi, Paulina fait un réseau d'associations qui part de la musique. Schubert, c'est la peur, c'est la violence et la douleur (même après quinze années, son corps ressent encore la douleur physique associée à l'audition de la musique, d'où les malaises), c'est la dépossession, celle de se sentir incapable de tolérer son compositeur favori. Le commentaire suivant de Pascal Quignard s'applique bien à ce passage: « [l]'expression *la Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée. » (1997, p. 199) En haïssant ce qui était une partie d'elle-même, Paulina est étrangère à elle-même. Elle devient une haine de soi, de ce qu'elle est devenue sous la contrainte. À cause de cette représentation de la musique, Paulina est incapable d'écouter le quatuor. Ce blocage émane du signe musical qui a été *consommé* sous la contrainte et la douleur, tant physiques que morales. Ici, l'avancée du signe musical mène à une sorte d'enfermement puisque l'assignation de tout autre ton que celui de l'oppression et de la torture est impossible.

La musique est tellement liée à sa douleur que Paulina

début son témoignage à Gérardo en insistant, encore une fois, sur la musique de Schubert qui a été l'instrument de son aliénation:

Au début, j'ai cru qu'il allait me sauver. Il était doux... tellement gentil, après ce que m'avaient fait les autres. Et soudain, j'ai entendu un quatuor de Schubert. Tu ne peux pas t'imaginer ce que c'est d'entendre cette merveilleuse musique dans l'obscurité, quand tu n'as rien mangé depuis trois jours, quand ton corps te fait mal partout, quand...
(Dorfman, 1997, p. 46)

En effet, la musique représente l'instrument du pouvoir de Roberto sur Paulina. C'est de ce pouvoir sur la vie d'autrui dont il est question lorsqu'un bourreau dit au docteur à propos de ses victimes: «[...] elles aiment ça et si en plus vous leur mettez votre petite musique doucerette, elles deviennent encore plus câlines.» (Dorfman, 1997, p. 47) En choisissant les moments d'audition, invariablement assortis de viols et de violences, Roberto utilise le sonore pour déposséder Paulina de sa vie, de son corps, de Schubert. Dès lors, pour Paulina, la musique ne peut plus être une libération dans cet univers noir. Il apparaît pertinent de noter que l'univers où est plongée Paulina est, au sens que donnait Quignard à la grotte paléolithique, un monde sonore plongé dans la nuit. Les yeux bandés, ne voyant rien, subissant la torture, l'ouïe est alors surexposée. C'est par les oreilles que le monde — ici, celui de l'horreur — peut pénétrer en elle.

L'utilisation instrumentale de la musique n'a qu'un but: assujettir Paulina et maintenir le pouvoir du docteur. Quignard note que «ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni pour concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de la mort. 1- ce fut pour organiser l'obéissance [...] 2- ce fut par plaisir esthétique et jouissance sadique [...]» (Quignard, 1997, p. 206). Roberto affirme ainsi qu'il met du Schubert «pour gagner la confiance du prisonnier.» (Dorfman, 1997, p. 46)

La tentative de libération par la musique

Pour cicatriser cette plaie, pour confronter ce passé, Paulina cherche à se réappropriier la musique de Schubert et s'affranchir du docteur. En le détenant, elle veut subvertir, inverser la relation. Dès lors, elle utilise la musique, à la fois pour se libérer et pour se donner un pouvoir sur le docteur. Il est important de noter que Paulina, dans sa confrontation avec le docteur Miranda, insiste sur la musique et Schubert, allant même jusqu'à faire jouer le quatuor dès le début de son monologue. Sa catharsis ne pouvait que passer par la musique. Elle désire purifier et épurer la musique de la valeur qu'on lui a imputée. Elle tente de reprendre possession du quatuor, de le dérober de l'emprise du docteur et de récupérer son passé, son avenir, son corps en somme. Elle réclame son droit à une existence propre pour ainsi briser l'aliénation subie, briser l'enchaînement de la musique à la souffrance de la torture:

Mais je me suis promis qu'un jour viendra où je pourrai le récupérer, le ressortir du cimetière pour ainsi dire, et le fait de l'écouter avec vous, ici, me reconforte dans cette idée. Il y a tellement de choses qui vont changer à partir de maintenant, non? Quand je pense que j'étais à deux doigts de balancer tous les Schubert que je possède. Une vraie folie. [...] Et maintenant, je vais pouvoir écouter mon Schubert à nouveau, même aller au concert, comme avant. (Dorfman, 1997, p. 22)

«Mon Schubert» évoque bien le travail de reprise en main de la musique; c'est d'un contrôle dont il est question, tant sur elle-même que sur le docteur. Il en va de même pour le «comme avant» qui renvoie à un passé antérieur au drame qui est vécu comme un temps magnifié. Cette récupération du temps, du ton et de la musique, passe par la confrontation, par le renversement du pouvoir. Lorsque Paulina impose une audition de la cassette au docteur, elle tente de se libérer des liens existants en reproduisant à l'inverse les actions du docteur. Et

quand Paulina affirme que sa libération passe par une confession authentique de la part de Roberto, c'est qu'elle veut que le docteur cède son pouvoir: Roberto est le seul apte à libérer Paulina de cette relation entre la musique et la souffrance. Une confession, c'est redonner la liberté à Paulina. En ce sens, Gérardo a bien raison d'affirmer: «Pour le dire d'une manière brutale, docteur, sa thérapie, c'est vous.» (Dorfman, 1997, p. 37)

Par ailleurs, il faut noter que la tentative de libération de Paulina passe par une possession exclusive de la musique de Schubert. Elle veut déposséder Roberto de son droit d'écoute: «Vous savez ce qui manque pour que ma journée soit absolument parfaite, docteur? [...] De vous tuer. Pour que je puisse écouter Schubert sans penser que vous allez l'écouter aussi en souillant ma journée, mon Schubert, mon pays et mon mari.» (Dorfman, 1997, p. 50)

Face à ce désir de possession totale (totalitaire), la libération réelle de Paulina ne peut être que partielle. Le signe musical n'est pas consommé, il est «en attente de produire de la signification» (Fisette, 1997, p. 87). La musique n'est pas univoque, elle est plutôt plurielle, c'est-à-dire que chacun, dans l'audition musicale, complète le signe. Paulina ne parvient pas à s'emparer pour elle seule de la musique, elle ne la possède pas. C'est en ce sens que, dans le dernier acte, l'utilisation du miroir rend compte du caractère *chatoyant* (Langer, 1942, p. 241) du signe musical. Par la réflexion des images du public dans le miroir, ce sont tous les sens du quatuor de Schubert qui sont projetés dans l'espace multiplié et pluriel. Le sens ne s'arrête pas à la représentation que se fait Paulina de la musique, car le signe musical est social: Paulina ne peut s'approprier la musique de Schubert, en avoir l'exclusivité. Roberto a encore la possibilité d'écouter le même quatuor:

La jeune fille et la mort débute. Gérardo regarde Paulina, qui regarde droit devant elle. Après quelques instants, elle se retourne lentement et regarde Roberto. Leurs yeux se croisent pendant un moment. Elle détourne la tête et

regarde la scène et le miroir. Les lumières commencent à baisser tandis que la musique joue, et joue...

(Dorfman, 1997, p. 54. Conclusion de la pièce.)

En affrontant la pièce musicale, en se rendant, après le huis clos, au concert pour assister à la représentation du quatuor de Schubert, Paulina apparaît comme libérée de la représentation qu'elle avait de la musique. Par contre, son détournement du regard de Roberto démontre que le processus n'est pas complété, le mouvement d'avancée des signes est irréversible. Paulina ne peut retrouver le ton qu'elle donnait au quatuor avant d'être la victime du docteur Miranda. Si Paulina a retrouvé sa liberté, elle ne peut faire abstraction de sa souffrance passée.

Par le travail sur le signe musical, il est possible de comprendre comment la question de la capacité représentative de la musique est traitée dans le texte et comment cette question permet d'envisager une interprétation plus large de la musique, celle de Schubert en occurrence. Gérardo affirme avec justesse que Paulina est «toujours enfermée dans cette cave, entre leurs mains. Pendant quinze ans tu n'as rien fait de ta vie. Rien. Regarde-toi, tu as la chance de tout recommencer.» (Dorfman, 1997, p. 33) Pour tout recommencer, Paulina doit confronter son passé, et pour cela, elle doit renouveler l'association qu'elle a fait entre la musique et la torture. Elle et le docteur Miranda doivent assister au même concert. Si la libération n'est pas complète, c'est que la signification se fait dans le temps et qu'il est impossible d'oublier et de revenir à la case départ. Le signe musical est virtuel, ouvert aux possibles, il importe de saisir le signe musical comme une icône, c'est-à-dire comme un renouvellement des signes à partir des signes antérieurs. Toutefois, la dernière scène laisse voir que la capacité représentative de la musique réside dans la liberté qu'a tout un chacun de faire signifier la musique.

Bibliographie

Dorfman, Ariel (1997) *La jeune fille et la mort*. Paris: Actes sud. Coll. «Papiers», 54 p.

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*», dans *Protée*. Vol. 25, no 2, Chicoutimi, p. 85-97.

Langer, Susanne K. (1942) «On Significance in music», dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, (Mass.): Harvard University Press, 1967, p. 204- 245.

Quignard, Pascal (1997) *La haine de la musique*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio», 300 p.

Les mouvements nationalitaire et contre-culturel à travers la chanson québécoise

par Michèle Le Risbé

Les mouvements nationalitaire et contre-culturel sont, au Québec, en partie concomitants. Le premier, même s'il a débuté dans les années cinquante, a connu sa pleine expansion au cours des années soixante et soixante-dix. Quant au second, il apparaît à la fin des années soixante et s'étend jusqu'à la fin de la décennie suivante. Dans les années cinquante, le Québec, alors autarcique et isolé, commence à s'ouvrir sur le monde. À l'époque, le gouvernement duplessiste, au pouvoir depuis 1944 jusqu'en 1959, doit faire face à des oppositions multiples sur le plan politique, social et intellectuel. Cette contestation envers le pouvoir répressif trouvera écho dans la chanson québécoise à tendance nationaliste et contre-culturelle issue de la Révolution tranquille.

Il est intéressant d'observer un double phénomène au sein de la société québécoise. Simultanément s'opèrent une conscientisation plus évidente de la notion de pays ainsi qu'une ouverture sur l'extérieur, favorisant l'introduction de cultures et d'influences différentes à travers lesquelles un sentiment d'appartenance mondial et de solidarité naissent. Ce phénomène est particulier au Québec: d'un côté, le peuple revendique sa

liberté et une reconnaissance de son statut de pays, et, de l'autre côté, les individus s'affirment et se libèrent en s'opposant à l'autorité régnante. Pour résumer, le Québec est aux prises avec deux mouvements contestataires ayant pour originalité d'être portés par une seule et même voix: l'un tourné contre la culture et l'ethnie officielle, soit le Canada anglophone, l'autre, souhaitant la libération concrète, l'exploration d'un moi souverain, dirigé contre la culture dominante et le pouvoir officiel.

Dans le but de comprendre les caractéristiques de ces deux manifestations, elles seront abordées séparément. Tout d'abord, je tenterai d'explicitier, grâce à des apports théoriques, le mouvement nationalitaire ainsi que son illustration dans la chanson québécoise. Par la suite, une fois la notion de contre-culture éclaircie, je m'intéresserai à la manière dont elle s'exprime à travers la chanson. Enfin, la mise en relief de leurs parallèles et de leurs divergences permettra de mieux cerner ces deux mouvements qui ne sont pas indépendants l'un de l'autre, du moins au Québec. Pour ce faire, cette réflexion aura comme principal objet d'étude la chanson, véritable témoin d'une époque et d'un peuple: «Vous pouvez apprendre plus sur les gens en écoutant leurs chansons que de toute autre manière, car dans les chansons s'expriment toutes les espérances et toutes les blessures, toutes les colères, toutes les craintes, tous les besoins et toutes les aspirations.» (Copans, 1964, p. 9) Tout au long de cette étude, le terme «nationalitaire» sera préféré à «nationalisme». Il fut employé pour la première fois par le sociologue Anouar Abdel-Malek, pour qui «nationalisme» était d'une part revêtu d'une connotation péjorative, et d'autre part inadéquat pour qualifier le développement et l'édification du Tiers-Monde. Par la suite, explique Gaétan Rochon, «nationalitaire» a été repris pour désigner les phénomènes de contestations culturelles et linguistiques apparus dans les pays occidentaux industrialisés à partir des années soixante. Plus exactement, selon lui, le fait nationalitaire est «une revendication culturelle greffée sur une critique socio-économique, mettant en question la forme politique de l'État où il se développe»

(Rochon, 1979, p. 105). Les partisans de ce mouvement se réclament d'un passé leur appartenant et d'une identité collective dans lesquels ils puisent leur spécificité culturelle. Membres d'un groupe minoritaire, ils ont été opprimés et se sentent menacés dans leur existence actuelle. Le problème de la langue, dans certains cas, devient un enjeu primordial. En effet, au Québec, la langue et la culture dominante semblent asservissantes aux yeux d'une communauté qui se dit administrée et «matée» depuis près de trois cent ans et qui s'éveille à elle-même au cours d'une période de bouleversements communément appelée la «Révolution tranquille».

Des années 1930 aux années 1950, les chansons française et américaine dominent la scène québécoise. Progressivement, grâce à l'appui de fervents défenseurs de la culture québécoise, la chanson d'ici pénètre ce milieu musical étranger. Robert L'Herbier considère le Concours de la Chanson canadienne de 1957 comme l'événement inaugurant une nouvelle ère de la chanson au Québec. D'influence religieuse, elle devient une fresque sociale où l'on dénonce l'hypocrisie religieuse, l'injustice sociale, la répression sexuelle, l'antagonisme entre les riches et les pauvres ou entre les ouvriers et les patrons. En parallèle, s'exprime un désir d'affranchissement, de liberté totale qui suscite progressivement l'éveil d'une conscience identitaire. Dans ce contexte, explique Bruno Roy, les chansonniers «sont devenus, sans le vouloir, les porte-parole d'un pays qui aspire à son affirmation, à la liberté; ils sont devenus le témoin et la conscience d'une société aux prises avec ses énormes difficultés d'être» (1991, p. 212). À cette époque, la décolonisation et la désaliénation sont des thèmes récurrents de la chanson. Longtemps considérés passifs et inférieurs, les Canadiens-français sont désormais présentés comme des rebelles. C'est en particulier à travers des chansons comme «La Corriveau», où cette aliénation coloniale est dénoncée, qu'une nouvelle prise de conscience se manifeste. Cette chanson de

Gilles Vigneault raconte l'injuste procès d'une femme qui fut pendue pour un meurtre qu'elle n'avait pas commis:

C'était du temps que tout ce pays
 Était trahi envahi conquis
 L'Anglais vainqueur était maître et roi
 Était juge et faisait loi
 Le colonel et le gouverneur
 Et les témoins de ce grand malheur
 Ont prononcé même jugement
 Ont demandé même châtiment
 Dans les barreaux d'une cage en fer
 Mise vivante et pendue en l'air
 La Corriveau devait expier
 De faim de froid devait expirer
 («La Corriveau», G. Vigneault, 1966)

Au sujet de cette chanson, qu'elle a interprétée, Pauline Julien a déclaré: «“La Corriveau”, enfin, chronique d'un injuste procès, qui nous raconte comment mourut une femme du peuple au XVIIIe siècle, est pour moi la plus belle chanson consacrée au système colonial qui n'avait jamais été écrite.» (Calvet, 1974, p. 20) Ces paroles aux allures de propagande sont orchestrées sur une musique folklorique. Le folklore, lié à l'héritage collectif d'un pays, remet le Québécois en contact avec ses origines qui correspondent à la rudesse de la vie d'antan. «Le grand six pieds» de Claude Gauthier fait allusion à cette période difficile qui correspond à l'exploitation coloniale:

Je suis de nationalité canadienne-française
 Et ces billots j'les ai coupés
 À la sueur de mes deux pieds
 Dans la terre glaise,
 Et voulez-vous pas m'embêter
 Avec vos mesures à l'anglaise
 (Le grand six pieds, Claude Gauthier, 1960)

«Les Patriotes» de Claude Léveillé fait elle aussi allusion au passé auquel chaque peuple se ressource et se réfère. Au Québec, cette référence était la colonisation anglaise. C'est pourquoi l'on dénonce, sur un air folklorique, cette domination que l'on tente de vaincre. Plusieurs chansonniers craignent pour la survie du français et refusent l'assimilation à l'autre, l'Anglais. Telle est l'idée principale de «L'alouette en colère» de Félix Leclerc. Pauline Julien l'illustre clairement dans «Mommy», chanson dans laquelle une jeune Québécoise questionne sa mère pour savoir quel était son prénom en français. «Y diront rien» de Claude Dubois marque pour sa part une vive critique face à l'attitude passive des Québécois:

Le père de ton père
Y s'laissait faire
Y faisait semblant
Qu'y pouvait rien

Y faisait semblant
Qu'y pouvait rien
Comme une grenouille
Qui va pas loin

Mais tu diras rien
Tu t'laisseras faire
T'essayeras de croire
Qu'tu peux rien
(Claude Dubois, 1974)

Le temps présent se caractérise désormais par le refus de se soumettre. Une forme d'agressivité, même, se ressent à la fin de cette chanson qui coïncide avec un désir d'action et de rébellion:

Tant pis pour moé
Mais ça f'ra pas mal d'essayer
Comme des grenouilles
Changées en loups
Qui se lèvent debout

Cette nouvelle lutte engagée par les chansonniers pour la sauvegarde de la langue et la culture québécoises en péril, représente un grand défi. En 1966, Jean-Pierre Ferland chante en français devant un public exclusivement anglophone. D'autres le feront à leur tour. Chanter en français devient un acte de résistance. Avec «Gens du pays», Vigneault offre aux Québécois une chanson qui leur est familière et grâce à laquelle ils n'ont plus à recourir au «Happy Birthday» d'une autre culture. Ainsi, à la suite de Roy, il est aisé de constater qu'«avant de nous parler d'une libération nationale, la chanson nous a donc parlé d'une libération coloniale» (1991, p. 256).

Logiquement, la voix contestataire des chansonniers se lie à la lutte politique du Parti Québécois alors en pleine progression. Certains d'entre eux ne cachent pas leurs opinions politiques et participent même aux tournées de politiciens ou à des manifestations en faveur de l'indépendance du Québec. Une remarque de Félix Leclerc nous permet de dire que la caractéristique commune à la chanson québécoise et au discours du politique s'impose comme étant la notion de pays: «si mes chansons ressemblent au programme du P.Q., c'est peut-être parce que le P.Q. a un bon programme.» (Roy, p. 209) Concernant Octobre 1970, peu de chansonniers ont directement écrit sur le sujet. Dans *Québékiss*, Marie Savard met en parallèle les événements d'Octobre et ceux de 1837-1838. Pendant son emprisonnement, Pauline Julien écrit «Eille» qui fait explicitement allusion aux événements d'Octobre:

Eille les pacifistes
Eille les silencieux
Eille la majorité où êtes-vous donc

Du fond des prisons
Du fond de l'injustice
Ils crient vers vous

Eille seriez-vous si aveugles
Eille seriez-vous à plat ventre
Eille seriez-vous si peureux

Que vous ne verriez pas
 Votre frère emmuré
 Votre sœur emprisonnée
 (Pauline Julien, 1970)

Progressivement, les chansonniers affirment un tempérament québécois particulier qui se traduit en grande partie par la langue que Gaston Miron, poète engagé, considère comme le fondement de l'existence d'un peuple. L'utilisation du joul, considérée comme une libération, donne, pour la première fois, la parole à tous. L'émergence de cette langue populaire dans la chanson s'inscrit dans un courant plus général dont témoigne aussi la pièce de théâtre *Les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay et le roman *Le Cassé* de Jacques Renaud. Fait d'éliminations, de simplifications et truffé d'anglicismes, de sacres ou de barbarismes, ce langage devient un instrument de combat. Charlebois, entre autres, incarne cette nouvelle tendance. « Mon pays ce n'est pas un pays c'est un job », écrite par Réjean Ducharme, l'illustre parfaitement:

Ç'arrive à manufacture les deux yeux fermés ben durs!
 Les culottes pas zippées!
 En r'tard!
 Ça dit qu'ça fait un flat!
 Ou que l'char partait pas!
 Ça prend toute pour entrer sa carte de punch dans slot
 d'la clock!
 (Réjean Ducharme, Robert Charlebois)

Raoul Duguay, chansonnier prophète, prêche avec le Jazz Libre en faveur de l'affranchissement du Québec.

Skif. Ô KEBEK, c'est de s'assembler ensemble tous les KEBEKOIS, de manière à former une nation forte, belle et pacifique, une nation, un peuple qui renaît de ses cendres, « libre de tout esclavage », de toute sorte, un peuple qui ne pense plus à ce qu'il était, mais à ce qu'il veut être, un peuple qui est tout entier dans sa volonté de réaliser son histoire, un peuple libre, KEBEK, ô mon BÉBÉ.

Ce personnage emblématique, héritier du mouvement automatiste, chante, d'une manière insolite, le pays qu'il veut édifier et qui, pour ce faire, passe par l'affirmation de soi. Chaque Québécois est à ses yeux un libérateur du pays. Dans ce sens, l'expression de sa quête le situe, à quelques nuances près, à la fois dans les deux mouvements de l'époque.

Dans son ouvrage consacré à ce phénomène, Rochon tente d'expliquer la notion de contre-culture à travers le monde ainsi que sa manifestation au Québec. Pour cela, il se réfère à Théodore Roszak qui semble être le premier à employer l'expression dans son livre *Vers une contre-culture* (1969, p. 318). Dans cet essai, ce dernier définit la contre-culture comme un mouvement opposé à la culture institutionnelle, générant des conduites et des valeurs constituant une culture parallèle et antagoniste. Rochon, pour sa part, la désigne comme «un ensemble de normes, de valeurs, de principes, une forme d'organisation de la vie de la personne, d'une société (une culture) opposée à un système existant déjà et adversaire» (1979, p. 17). D'origine américaine, ce mouvement correspondrait au Québec à un renversement des valeurs d'une société alors en pleine mutation: Expo 67, montée du nationalisme, création de l'Université du Québec et fin du gouvernement répressif de Duplessis. C'est dans ce cadre-ci que la chanson québécoise prend son essor et devient le véritable espace culturel de la conscience collective: «Ce n'est pas un hasard si la chanson devint rapidement le mode d'expression privilégié d'un peuple qui n'avait aucune prise sur la réalité la plus déterminante: celle du pouvoir politique et économique qui était, globalement acculturé.» (Gagnon, 1966, p. 36) Comme la jeunesse américaine, la jeunesse québécoise remet en cause le pouvoir dominant et propose de nouvelles valeurs: le retour à la nature, la libération sexuelle, le pacifisme et l'usage de drogues. *Le Refus global*, publié en 1948, marque le début de cette vague contestataire et précède l'essor de la chanson. Ce manifeste dénonce la mainmise du clergé et de l'État sur les créations artistiques. Les

années soixante, avec la montée du nationalisme et l'ouverture du Québec sur le monde, sont témoins de l'introduction des idéaux contre-culturels sur le sol québécois. Ce phénomène se poursuit durant les années soixante-dix qui peuvent être considérées comme la période florissante du mouvement et de ses chefs de file comme, entre autres, Raoul Duguay et les Séguin. L'entrée de musiques et de cultures étrangères grâce à l'Expo 67, se traduisant par un mélange de folksong, de folklore et de rythmes hindous, entraîne l'invention d'une musique proprement québécoise. Les chansons de Charlebois et leurs messages violents sur fond de musique rock, invitent, dès «Lindberg», aux voyages.

Alors chu'parti sur
 Québec Air, Transworld, Northeast, Eastern, Western
 Pi Pan American!
 Mais ché pu
 Où chu rendu
 (Claude Péloquin, Robert Charlebois)

On assiste à deux types de déplacement : un déplacement vers le sud, Rio, la Californie, sur un air exotique, et un voyage intérieur, un *trip* auquel invitent les drogues. La dope est évoquée de manière explicite:

Entre deux joints,
 On pourrait faire que'que chose
 Entre deux joints
 On pourrait s'grouiller le cul
 («Entr' deux joints», Pierre Bourgault, Robert Charlebois,
 1973)

La drogue semble être un moyen d'accéder à un niveau supérieur de connaissance. La musique, explique Rochon, «dans certains cas aide à créer un milieu favorisant la quête de l'extase» (1979, p. 29). En parallèle, un grand intérêt est porté aux religions orientales et à ses valeurs purificatrices. Dans la chanson québécoise, cela s'illustre par l'utilisation de nouveaux

instruments de musique comme les tablas et par des paroles célébrant la sagesse et la pureté des philosophies de l'Orient. «Harmonium» incarne ce courant mystique, notamment avec l'album *l'Heptade* dont les chansons correspondent aux sept niveaux de conscience du bouddhisme tibétain.

De nombreux groupes définissent la révolution comme la somme des libérations individuelles. La libération langagière en est une forme, à l'image des paroles automatistes de «Trop belle pour mourir», écrite par Claude Gauvreau, l'un des pionniers du mouvement automatiste:

Elle a étranglé le bedeau
 Boubionne sous la dictée
 Ocelot coco cautérisé
 Diamantil à feuillure
 Ses bras sont un serpent à sang chaud
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Zoutépaudévafe
 Sig aligne a tu you zu
 Signe aligne a ti zaille-zi

«Écho» de Raoul Duguay est une performance vocale également automatiste bâtie sur une énumération de sons et de tonalités variés visant à une libération totale du langage et de l'individu.

Les communes, plus volontiers de type rural, sont un autre courant de la contre-culture. En marge de la société officielle, ces micro-sociétés s'organisent et vivent selon des modèles précis : l'écologie, l'abolition du vedettariat et le partage qui est le principe premier. Les Séguin sont les représentants exemplaires de ce nouveau type d'existence:

Derrière chez moi, il y a une forêt
 Dans la forêt, il y a une biche
 Mais je ne la blesse point
 Il y a aussi une rose

Mais je ne la cueille point
 Mais je lui donne mes soins
 («Chanson de Pierre», les Séguins, 1974)

Ce retour aux racines a lieu tant au niveau des paroles que de la musique avec un folksong qui intègre tout ce qui touche au folklore. Parallèlement, certains groupes lancent un appel à une plus grande conscientisation face au problème de l'environnement. Ceci inclut une remise en cause plus globale de la société de consommation et la piètre de qualité de vie qu'elle entraîne. La ville et la pollution sont présentées comme les principaux maux des sociétés industrialisées:

De Blanc Sablon à Port-Cartier
 Jusqu'au Labrador
 Des dragons de fer et d'acier
 Ravagent nos forêts
 On inonde un quart du royaume
 Allez voir pourquoi

Plus que la ville, le nucléaire est la cible des artistes qui critiquent vivement le progrès technique. Leurs chansons s'opposent à la violence de la société. À l'image de «La parôle» de Raoul Duguay, elles dénotent l'aspiration à une vie plus naturelle regorgeant d'amour:

Ne plus braquer de fusils dedans nôt yeux
 Ne plus avôir la bôuche cômme un canôn
 Faire l'amour nus sur les champs de bataille
 Tômbér de tendresse dans un champ de pômmes
 (R. Duguay, 1976)

De nombreuses autres critiques suivront, comme dans les chansons de l'opéra-rock *Starmania* où la ville est décrite comme le symbole de la robotisation de l'existence et de la néantisation de l'individu.

D'après ce que nous avons vu, le fait nationalitaire et le mouvement contre-culturel sont deux manifestations différentes.

Néanmoins, l'entrelacement occasionnel des éléments mystique, philosophique et politique produit une certaine confusion quant à la définition et l'expression de la contre-culture au Québec. Il est intéressant d'observer des liens précis entre eux, au point que l'autonomie de l'un vis-à-vis de l'autre ne soit pas toujours évidente. Les deux tentent de se définir par opposition à toute forme d'impérialisme, contestent les rapports de domination et expriment un courant libérateur. De plus, la lutte écologique, engagée par les chansonniers contre-culturels, est l'autre versant des conditions d'existence du territoire d'un point de vue nationalitaire. Également, ainsi que l'explique Roy, «avec la contre-culture, la révolte prendra sur elle de défendre des valeurs fondamentales, dont la plus précieuse peut-être: la liberté» (1991, p. 264). En effet, le fait nationalitaire promeut la liberté d'un peuple, d'un pays; la contre-culture, elle, est en quête d'une liberté individuelle. À première vue, leurs objectifs respectifs paraissent indépendants. Toutefois, certaines chansons mêlent les deux quêtes en une seule, ou plutôt rendent la frontière très perméable. Les pays extérieur et intérieur se juxtaposent. Prenons par exemple deux chansons de Raoul Duguay, «Fait à la main» et «Nôtre pays»:

Le pays est fait à la main
 Les forêts de noms et prénoms
 que pôrtent les habitants du fleuve
 sônt les couplets et refrains de cette chanson
 (R. Duguay, 1971)

Nôtre pays est en dedans
 Un soleil blanc dans nôtre sang
 La chair et tous les ôs de la terre des ancêtres
 Un pays de mônde heureux
 Qui se regarde dans les yeux
 (R. Duguay, 1977)

Plus précisément, la quête du pays chez Raoul Duguay aurait lieu à travers la libération individuelle, à l'intérieur de soi: «le plus grand pays de l'homme; c'est l'homme lui-même et [...]

c'est dans cette direction-là qu'il faut faire notre souveraineté.» Ce personnage s'inscrit avant tout dans le mouvement contre-culturel, mais il ne peut porter cette seule étiquette. Ses multiples références à un «KÉBÉK» souverain nous obligent à tenir compte de ses idéaux nationalitaires: «j'habite mon corps et mon corps est mon pays.» Bien que ces deux mouvements soient proches, leurs objectifs finals respectifs sont incompatibles. Comme l'explique Rochon, la contre-culture, «nie l'État et la patrie alors que la poussée de libération collective vise précisément à créer une patrie et un État» (1979, p. 116). Grâce aux différentes notions abordées au cours de cette étude, particulièrement au sujet de l'ambiguïté de la parfaite autonomie de ces deux mouvements, nous pouvons dire que la contre-culture au Québec est coïncée entre une libération personnelle et un engagement social collectif.

La chanson québécoise est sans aucun doute l'écho des mouvements nationalitaire et contre-culturel. Même si leurs durées ne coïncident pas tout à fait, ils connaissent leurs années florissantes au cours des années soixante-dix. C'est peut-être une raison pour laquelle, tout en étant différents, ils présentent des similitudes. Le rôle des médias et de l'industrie du disque peut également avoir une influence. Pour des raisons principalement économiques, un chanteur recevra l'étiquette de musicien nationaliste ou psychédélique, sans que ce dernier se soit exprimé à ce propos. Jacques Julien l'explique dans son ouvrage consacré à Robert Charlebois. Se remémorant le contexte agité de la fin de la Révolution tranquille, il constate que «les faits et gestes de toute personne en vue sont susceptibles d'une interprétation politique» (Julien, 1987, p. 141-142), comme ils pourraient tout aussi bien être considérés contre-culturels. Voilà pourquoi ces phénomènes sont à envisager avec précaution. Leur concomitance apparaît comme un atout mais représente pourtant leur plus grande difficulté. Rochon le démontre clairement quand il déclare que la contre-culture «exalte le Moi, combat cet Autre qu'est la culture bourgeoise et hésite quant au Nous nationalitaire en gestation.» (1979, p. 117)

Ces deux mouvements marquant la fin de Révolution tranquille sont d'une ampleur impressionnante, et l'étudier par le biais de la chanson est pertinent. Cependant, la production musicale étant riche au cours de cette période, il n'est pas toujours aisé de choisir les chansons illustrant ces phénomènes de la manière la plus précise possible. De plus, la frontière entre les deux n'est pas toujours claire, et l'impuissance de l'artiste face à la diffusion de ses chansons renforce cette ambiguïté. Les médias et la radio utilisent les chansons selon un modèle précis voué d'abord au succès économique, tout comme l'image de l'interprète qu'ils façonnent selon leurs intérêts; ils jouent dans ce cas le jeu de la culture dominante. C'est en ce sens que Duguay parle de sa conception de la chanson et de son utilisation:

[...] c'est vrai que selon la structure de la chanson actuelle, les tounes sont faites pour passer entre deux annonces à la radio... Moi, je veux ramener le monde à réapprendre à se concentrer plus longtemps, à faire leur part comme je fais la mienne, et à se rejoindre ainsi dans un véritable élan de participation [...]. Je crois que chanter est un geste politique. Agir sur l'inconscient collectif à coups de décibels, c'est de l'impérialisme.

Bibliographie

Calvet, Louis-Jean (1974) *Pauline Julien*. Montréal: Seghers

Gagnon, Lysiane (1966) *Liberté*. juillet-août, no 46, p. 36.

Julien, Jacques (1987) *Robert Charlebois l'enjeu d'«Ordinaire»*. Montréal: Tryptique, 199 p.

Renaud, Jacques (1960) *Le Cassé*. Montréal: L'Hexagone, 187 p.

Rochon, Gaétan (1979) *Politique et contre-culture*. Québec: HMH, 211 p.

Roszak, Théodore (1969) *Vers une contre-culture*. Paris: éditions Stock, 318 p.

Roy, Bruno (1991) *Pouvoir chanter.*, Montréal: VLB éditeur, 452 p.

Steinbeck, John dans Copans, Sim (1964) *Chansons de revendication: reflet de l'histoire américaine*. Paris: Lettres Modernes, 117 p.

Tremblay, Michel (1972) *Les Belles-Sœurs*. Montréal: Leméac, 156 p.

Chansons

«La Corriveau», chanson écrite par Gilles Vigneault, 1966, *Pouvoir Chanter*, p. 221-222

«Le grand six pieds», chanson écrite par Claude Gauthier, 1960, *Pouvoir chanter*, p. 177.

«Y diront rien», Claude Dubois, 1974, *Pouvoir chanter*, p. 223.

«Eille», Pauline Julien, 1970, *Pouvoir chanter*, p. 242.

«Mon pays ce n'est pas un pays c'est un job», paroles de Réjean Ducharme et musique de Robert Charlebois.

Appel de texte

Ce numéro n'a été possible qu'avec l'excellente réponse des étudiants et étudiantes, notamment ceux et celles qui ont participé aux cours «littérature et musique». Nous comptons, pour les prochains numéros, sur une récolte plus vaste encore, si possible, afin d'augmenter le critère premier de qualité de la revue. Il est à noter que nous acceptons les textes qui sont hors dossier.

Vous pouvez nous faire parvenir vos textes dès maintenant, à l'adresse suivante:

Postures

Association des étudiants et étudiantes en études littéraires
du baccalauréat
UQÀM, Case postale 8888, Succ. Centre-Ville
405, Ste-Catherine Est
Montréal (Québec)
Local J-1225

Nous vous prions de nous les expédier en trois exemplaires (10 à 15 pages, double interligne) accompagnés d'une version sur disquette et d'y joindre vos adresse et numéro de téléphone.

Les normes de présentations seront les mêmes que pour ce dossier, il serait donc aimable de vous y conformer afin d'éviter un surcroît de travail.

Nous espérons vous lire nombreux. Nous vous remercions d'avance,

La revue laisse aux auteur(e)s l'entière responsabilité de leurs textes, photos, illustrations.



Achévé d'imprimer chez
MARC VEILLEUX IMPRIMEUR INC.,
à Boucherville,
en avril deux mille