

LA MUSIQUE COMME RÉVÉLATEUR

par Jean Perrot

Le thème de la musique est très souvent présent dans les livres pour enfants¹. Jean Perrot en explore ici les variations et montre comment les textes - livres d'images ou romans - s'inspirent de la musique, des musiques. Refuge contre l'absurdité du monde ou les impuissances des mots, exercice de la rigueur et de l'exigence esthétique ou dionysiaque libération, la musique apparaît comme un monde à part où se côtoient les figures du musicien diabolique, du joueur de jazz ou du violoniste romantique.

Cette étude montre aussi comment le travail de l'écriture, dans l'exploration des complémentarités entre le texte et la musique, peut parfois parvenir à la virtuosité.

« Dans la vie de David Grégorievitch Eisenberg, il n'y a que la musique. »

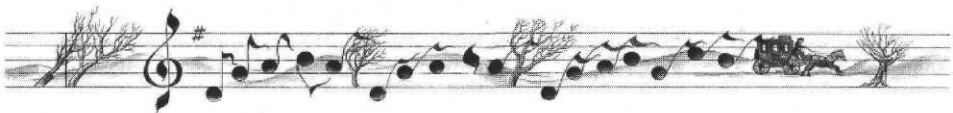
Muriel Pernin, Kiev 41. Babi Yar.

Pratiques de la musique

Dans une édition pour la jeunesse le plus souvent commandée par le caractère impératif de ses messages qui visent à éduquer et à former moralement les lecteurs, la musique fait diversion. Diversion au sens de « divertir », d'écarter, loin de la ligne droite de la perspective utilitariste ou de l'usure du quotidien. Comme ces « Variations Goldberg » que Géraldine Gourdain, l'épistolière de quinze ans des *Lettres d'une adolescente à un écrivain* souhaite entendre un jour de pluie

- « ce que Jean-Sébastien Bach a écrit de plus beau » -, et comme le piano qui emplit la chambre de la jeune fille, les références musicales proposent une sortie dans la haute constellation des signes apparemment régis par des logiques propres. La musique semble se suffire à elle-même dans notre univers fonctionnalisé : « À part la musique, tout est silence », précise celle qui écrit. La gratuité apparente de la musique, le « divertissement », ramènent le rêveur aux origines de l'être, comme dans *Petites musiques de la nuit* de Christian Bruel et Xavier Lambours, où les

1. Ce texte est présenté à l'occasion du colloque d'Eaubonne des 12 et 13 février 1996 consacré au thème « Musiques du texte et de l'image ».



Mélo-mélodies, ill. L. Berman, Ipomée

images surréalistes, chargées d'un symbolisme maternel, s'imposent dans un style parfois incantatoire, comme le balancement d'une berceuse.

Dans le cas du rescapé juif des massacres nazis rencontré par Muriel Pernin, la musique est un art, une profession. C'est aussi le dernier recours contre l'absurde : pour David Grégorievitch Eisenberg, le violoniste mutilé dans sa virilité même par la torture, elle exprime le cœur résistant de l'intimité tragique. Refuge offert par une tradition qui remonte au Chtetel, la communauté rurale de l'Europe orientale, et à cette *Métamorphose d'une mélodie* consacrée par I.L. Peretz en 1886 reprise et transformée par Laurent Berman et Anne Quesemand dans *Mélo-Mélodie* pour Ipomée-Albin Michel en 1991. La mélodie, qui souffle comme une bourrasque sur la portée musicale dans les illustrations de Laurent Berman, enregistre les « intermittences » d'une culture : « Une mélodie, cela vit, mais cela meurt aussi », écrit Peretz. « Une mélodie doit brûler comme le feu ».

Permanence de l'esthétique arrachant le sujet aux contingences de l'Histoire ? La mélodie se réincarne dans le violon de Haïml, comme dans la contrebasse de Avreml dans « Écoute Israël ou la contrebasse » du même recueil de I.L. Peretz.

D'une certaine manière, la musique permet encore d'échapper à ce que Roland Barthes appelle, à propos du Japon, « l'empire du sens ». Elle pose ainsi à l'écrivain un modèle de saisie du monde d'une extrême exigence formelle et dont le haïku, poème bref, pourrait bien être le parangon, lui qui, toujours selon Roland Barthes, possède « la pureté, la sphéricité et le vide d'une note de musique ».

Mais la musique n'est pas neutre, en réalité, et dans la nuit de la cité de transit Phobos, située à La Paillade près de Montpellier, dont nous reviennent les témoignages des jeunes Beurs recueillis dans le volume récent, *Phobos, les mal famés* (Le Seuil, 1995), ce sont « les castagnettes, les guitares, les cris » des « familles gitanes » qui, très éphémères, retentissent, et non pas la musique de l'Islam. La tension du tragique social est trop forte pour que l'esprit des narrateurs soit porté vers l'esthétique. La musique, elle-même, est codée dans le système de la consommation, de la distribution et de la distinction sociale et les airs de jazz définissent les banlieues et le roman réaliste plus que les espaces de l'introspection rêveuse. On remarquera aussi la fièvre et l'impatience de Géraldine Gourdain, lorsqu'il est question d'aller « écouter Jean-Jacques Goldman au Zénith ». La musique instaure une hiérarchie implicite des pratiques culturelles et travaille le corps de l'écriture à la manière d'un révélateur.

Ainsi, ne nous y trompons pas, la musique introduit dans les textes une respiration trompeuse, sinon une inspiration, une syncope. Elle livre la nostalgie d'une communication qui déjoue et dénie le pouvoir du mot. Anti-thèse du texte, elle appelle une convocation paradoxale des phrases qui créent l'illusion de sa présence, sans abolir cet effet esthétique dans l'étroitesse de la communication référentielle. Elle est, comme la couleur ou le trait, le souvenir du corps soumis à l'abstraction de l'esprit. À cet égard, l'aventure rapportée par François Place dans l'album *Les Derniers géants* publié par Casterman en 1992, est significative : c'est le regard de l'Occidental qui fige et arrête sur des croquis, ou dans le relevé objectif des « naturalistes », la vie des

géants extraordinaires : en les tuant, notre civilisation met fin à l'expression musicale directe de l'humain. Le chant des êtres merveilleux libère ainsi le désir et le besoin d'exister dans la simplicité d'un bonheur mythique. Rien ne révèle plus fortement la qualité utopique de celui-ci que les correspondances qui, au cours des veillées nocturnes, unissent les chanteurs à la nature et aux astres :

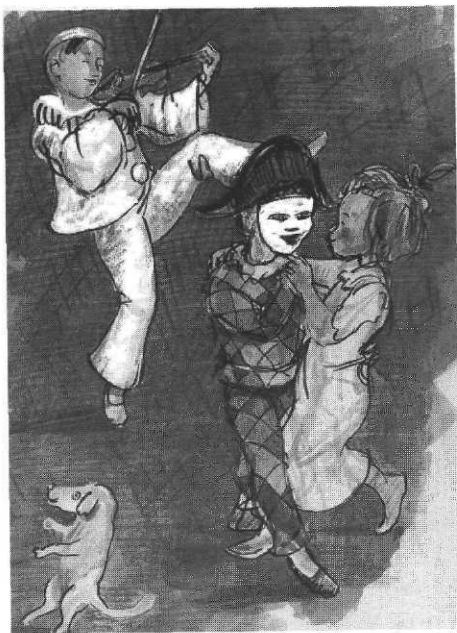
« Des nuits entières, leurs voix s'entremêlaient pour appeler une à une les étoiles. Une mélodie fluide, complexe, répétitive, un tissage merveilleux de notes graves, profondes, orné de variations ténues, de trilles épurés, d'envolées cristallines.

Musique céleste, infiniment subtile, que seule une oreille inattentive aurait pu trouver monotone et qui transportait mon âme bien au-delà des limites de l'entendement ».

Cette image de l'absolu de l'émotion, le narrateur, homme de science obsédé par la passion de la classification, va pourtant la réduire et la transposer en un « dictionnaire », assignant à chaque « constellation la phrase musicale qui lui correspondait ». Ainsi la musique révèle-t-elle clairement la dynamique de l'imaginaire occidental fondé sur la coupure de la sensation et de la représentation. On pense ici à la phrase de Nietzsche rappelant, dans *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, l'exhortation qu'un certain philosophe, « logicien despotique » par excellence, s'entendait adresser en rêve : « Socrate, fais de la musique »...

Musiques que l'on n'entend pas : Galipette au clair de lune

La défense de ce pur existentiel qu'est « l'esprit d'enfance », inspire la comptine et la chansonnette du folklore populaire. La musique est alors associée au mouvement du corps en transe ou en danse : ainsi *Au clair de la lune* illustré par Philippe Dumas pour L'École des loisirs en 1992 se termine-t-il par la vision



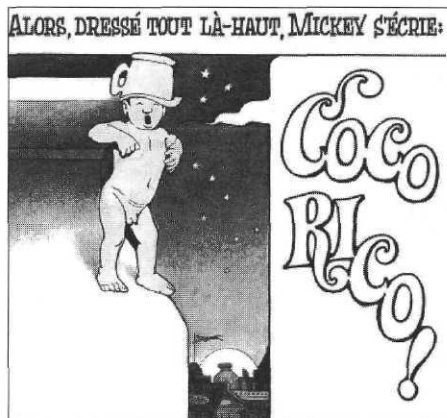
Au clair de la lune, ill. P. Dumas,
L'École des loisirs

d'un trio bien spécifique : tandis que Pierrot joue du violon, Arlequin valse avec « la voisine » et le chien lui-même exécute une pirouette. La foule turbulente représentée sur les pages de garde et sur la troisième de couverture signifie sans ambiguïté que ce déchaînement est celui du Carnaval ; le masque de la lune arboré au bout d'une perche sur la page de titre est descendu là, au centre de la farandole pour suggérer l'explosion dionysiaque. Celle-ci met fin à une succession d'images faisant alterner ouverture et fermeture de la vision correspondant à la rencontre de deux solitudes : la musique cimente un nouvel « unisson ».

Ce point de vue, parfois volontairement impertinent, n'hésite pas à rejoindre le folklore obscène des enfants, comme dans le cas de *Galipette* de Béatrice Poncelet publié en 1992 par Albin Michel Jeunesse : reliées par des bouts de corde à sauter qui constituent autant d'indices des rythmes convoqués, les

images se déforment au gré des airs suggérés. Mais les « unheard melodies » ne surgissent pas dans ce cas d'un « vase de beauté », comme dans « Ode to a Graecian Urn » du poète romantique anglais Keats, mais bien plutôt de la cuvette des cabinets : « Une puce, un pou, assis sur les cabinets... ! ». Et la portée musicale recourbée sur laquelle s'égrène le dessin des notes, se perd dans la turbulence de l'eau d'où surgit une flûte, tandis qu'un coq déformé paraît lancer un fulgurant cocorico ! Mélange de rêve et de fantasme, pas très éloigné du « Cocorico » de Mickey dans *Cuisine de nuit* de Maurice Sendak, lui-même proche, dans son inspiration, des rythmes silencieux suggérés par les images de danse au clair de lune dans *Max et les Maximonstres*.

Mélange détonant aussi que cette *Batterie de Théophile* de Jean Claverie où le petit Noir, « l'aimé des Dieux », présente un orchestre susceptible de rendre jaloux Mowgli lui-même dans son « Jungle Studio » : le crocodile, le serpent python et l'hippopotame produisent les sons d'une musique « concrète » et d'un rythme « naturel » qui est celui du jazz favori de l'illustrateur. L'enfance lyrique et inspirée



Cuisine de nuit, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

culmine pourtant dans *Bas les monstres* d'Étienne Delessert, publié en septembre 1994, à la fois par Bayard et Creative Editions, et dans lequel Yok-Yok, héritier de Max, mais héros de la lune rousse, fait danser les monstres sur l'air de la « mélodie » qu'il joue sur sa flûte enchantée ! Parodie d'une parodie qu'accentue encore l'intervention du singe qui joue de l'accordéon...

Dieu noir ou diable blanc : le souffle de Dionysos ?

Un certain partage des rôles culturels dans le domaine de la musique apparaît ainsi dans la littérature offerte aux jeunes aujourd'hui. Un autre texte qui suggère un aspect de cet état de faits, est extrait du *Roi du jazz* d'Alain Gerber (Bayard Éditions, 1994), dans lequel on peut lire, à l'occasion du récit que le narrateur noir fait de son premier grand succès en concert : « "Basin Street Blues ! Gentlemen !", dis-je au type de l'orchestre. Et là, j'éclate, j'explose. Je me sors les tripes, pour employer l'expression consacrée. Je suis un feu d'artifice à moi tout seul. Si je voulais, par la seule puissance de mon souffle, faire crouler les murs de la baraque, je ne m'y prendrais pas autrement ! ».



Galipette, ill. B. Poncelet, Albin Michel Jeunesse

Toute la fiction, l'épopée de la réussite du musicien du Sud, repose sur le mythe du peuple noir qui a introduit une nouvelle « authenticité » dans les rapports humains en inondant le monde de sa musique. Musique noire, musique de douleur, de rédemption et de nostalgie. L'histoire d'Alain Gerber, en fait, est celle d'un joueur de cornet à pistons de la Nouvelle Orléans des années 20, King Jackson, lui-même fils de Lou Randolph Jackson, dont l'histoire, très curieusement, se trouve aussi romancée dans *Little Lou* de Jean Claverie, album publié par Gallimard Jeunesse en 1990. Les souvenirs de l'existentialisme se conjuguent ici avec la passion du « roman noir » qui est dans l'album à l'origine de quelques scènes burlesques et parodiques. Ces récits ne manquent pas d'ailleurs d'être marqués par l'utopie d'une naïve croyance au salut par la musique, un art qui est en soi une revanche, comme le laisse entendre clairement la préface de Memphis Slim, célèbre musicien noir, qui introduit le livre de Jean Claverie, où l'on peut lire :

« Little Lou représente tellement d'enfants noirs qui grandissent avec le désir ardent et le talent qu'il faut pour jouer le blues... Un art de vivre où se mêlent la souffrance, le rire et l'amour de la musique ».

La même vision du Noir musicien, mais dans son rapport avec la transcendance, intervient dans *Une autre vie* d'Anne-Marie Chapouton publié en 1992 en Castor Poche. La communauté new-yorkaise noire qui soutient la narratrice, une jeune Française, se distingue aussi par la ferveur de ses chants religieux et par la chaleur de son accueil : invitée à une séance de « healing » (cérémonie de transe au cours de laquelle le pasteur expulse le démon de l'âme des possédés du groupe), Marie note ensuite dans son journal :

« Des femmes en transe lançaient des " Jésus ! " à ressusciter les morts. Le pasteur se balançait et se trémoussait en cadence comme un forcené... J'ai eu l'impression de chavirer, tant

l'église vibrerait d'émotion, et il a fallu que je m'accroche au dossier de la chaise devant moi. Et puis les guérisons ont commencé... Les derniers cantiques ont été presque hystériques... ». Ce contact immédiat avec l'indicible, la jeune fille l'éprouve ensuite dans une église en compagnie de son professeur d'université d'origine vietnamienne, en écoutant un soliste entonner un morceau : « Mots allemands magnifiques, solides et pourtant si doux sur une ligne simple ». Cette musique sensuelle ouvre ainsi une brèche dans son « cartésianisme, son ébauche de protestantisme... " C'est un rempart que notre Dieu ". Le choral de la cantate de Bach lui revenait, ce cantique qu'elle avait si souvent chanté. Elle avait le sentiment de n'avoir strictement rien compris à la foi, parce qu'on lui avait mis le doigt dans l'engrenage des religions et que la foi se trouvait ailleurs ». Le déchaînement musical du Blanc, par antithèse, prend volontiers un ton grinçant et Marie, dans la même page, se rappelle avec un petit rire la nouvelle qui lui est parvenue quelques jours plus tôt de France, et selon laquelle, « Gilbert Bécaud avait provoqué une hystérie collective à l'Olympia. La moitié des fauteuils de la salle avait été cassée ». Cette dimension libératoire se rattache souvent au mythe du Joueur de flûte de Hamelin dont Emmanuelle Prothière, dans son mémoire de Maîtrise de Lettres modernes, *La Musique dans les contes* (Université Paris-Nord), rédigé en 1994, a montré qu'il est l'incarnation du « ménétrier » et symbolise « les pouvoirs destructurants de la musique ». Ce joueur, symétrique du Roi des Aulnes, enlève les enfants et lève les censures d'une société corsetée par les conventions.

Jean-Paul Nozière et le mythe

Souvent diabolique, ce musicien représente la transgression dissonante, comme l'illustre très bien le récent roman de Jean-Paul Nozière, *Un été 58*, publié en 1995 par Le Seuil Jeunesse.

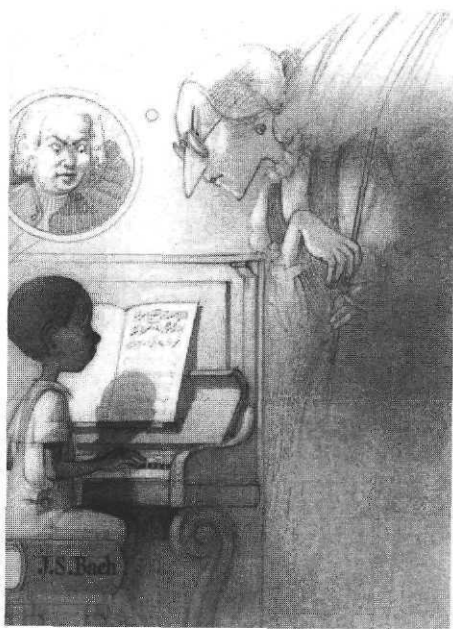
Dans ce récit, Justin, le jeune citadin qui trouble la paix d'un petit village figé dans la torpeur estivale, exerce un sulfureux pouvoir de séduction et se voit explicitement intégré au mythe :

« Justin devint notre joueur de flûte. Nous nous précipitions à ses trousses, happés par l'ombre tranchante qui se profilait dans nos cours. Nous serions prêts à tout pour mériter son amitié ».

Rien d'étonnant à ce que l'une des bêtises les plus réussies du garnement concerne le monde du sacré et de l'harmonie, ou plutôt s'inscrive comme une dérision du rituel religieux, comme un double, plus burlesque encore, de l'aventure de Bidoche dans *Que ma joie demeure*, cette nouvelle de Michel Tournier qui exprime les retombées de l'extase musicale. Aventure, qui, mentionnons-le au passage, a été illustrée par Jean Claverie dans la collection *Enfantimages* en 1982, où l'illustrateur a puisé l'image imposante de ce Jean-Sébastien Bach - encore lui ! - dont le portrait préside à l'apprentissage de Little Lou dans la scène mémorable qui le met en présence de son aigre maîtresse de musique au nom paradoxal, Mrs Blandish ! Aigreur partagée, dans *Un été 58*, par Mlle Brelot, la vieille fille qui tient l'harmonium du village et qui est victime de la farce de Justin, lequel désaccorde l'instrument :

« Les mains de Mademoiselle Brelot frappèrent les touches de l'harmonium avec une violence propre à écrabouiller tous les péchés de l'humanité. Elle se mit à chanter. Un couplet à la gloire de l'ange Gabriel, prévenait le missel que nous brandissions sous nos yeux, alors que les cordes détendues de l'harmonium donnaient à entendre une bagarre de matous... Plus j'écoutais, plus j'avais l'impression que, sous le couvercle de l'harmonium, Dieu et le diable luttaient à poings nus... ».

Si l'on ajoute que Justin commet un autre méfait qui affecte la tonalité festive du village, puisque l'adolescent vend les instruments de la clique municipale, la Lyre franc-comtoise, à



Little Lou, ill. J. Claverie, Gallimard Jeunesse

un forain de passage (c'est bien la lyre d'Apollon qui, implicitement, est prise à partie par le « Dionysos » grotesque de village), on s'aperçoit qu'une bonne part de l'activité de transgression de l'individu inadapté, saisie sur le registre musical, se résume à des attentats commis contre l'harmonie d'un groupe unifié par la communion des sentiments primaires, par le partage des angoisses comme des plaisirs ancestraux. Cacophonie donc érigée en principe de subversion et de destruction. Le jeune Français, néanmoins, s'impose au cours d'un bal qui lui assure la possession symbolique de la mère de son camarade - la femme de l'instituteur ! - séduite par la maîtrise des gestes avec laquelle il danse, « glissant sur la piste, dans une communion parfaite des corps » comme « faits l'un pour l'autre », au son des « javas, des paso doble, des cha-cha-cha ». Justin, pourtant, n'a pas la violence créatrice du Dionysos noir, le King Jackson d'Alain

Gerber, qui triomphe en suscitant une explosion plus libératrice encore :

« Malgré le trac (ou grâce à lui, peut-être), on a joué comme des dieux. Ou comme des démons, je ne sais pas. À la fin, il y a eu un énorme silence, pendant dix secondes, vingt secondes, trente secondes... Et puis tout d'un coup, ç'a été comme si on avait lancé une bombe dans la salle. Ils se sont mis à hurler tous ensemble. À taper des mains, des pieds. À grimper sur les fauteuils... ».

Violence d'une nature qui devient le signe et le révélateur d'une santé de la civilisation et qui entre dans un contraste confirmé avec la culture facilement élégiaque et nostalgique des héros de la vieille Europe. Retour du dieu Pan, aurait écrit Nietzsche, contre le héros faustien de la civilisation socratique ? Retour qui n'est pas absent d'autres livres destinés à de jeunes enfants, comme dans *Julien* d'Anne-Marie Chapouton, illustré par Jean Claverie (Nathan, 1993), et dont le héros maîtrise les vagues en jouant de la flûte...

Les violons élégiaques et le puits de la mort

« La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé », écrivait George Sand dans *Consuelo*, grand roman féministe qui met en scène la passion extrême d'une jeune cantatrice vénitienne et d'Albert, un étrange joueur de violon. Ce dernier, héros de l'introspection, se retirait dans les profondeurs de la terre, dans le puits d'une fontaine, pour tirer de son instrument, un Stradivarius, « un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante », car « il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau ». Il entretenait surtout le culte de sa mère « morte » et une étrange fascination pour la mort.

Le violon romantique de Paganini, comme le piano de Chopin que George Sand avait aimé, n'a pas cessé de retentir dans la littérature de

jeunesse, mais l'objet de sa passion s'en trouve modifié. *Le Prince d'ébène* de Michel Honaker (Rageot 1992) est là pour en témoigner, avec son violon - Prince des ténèbres moderne - qui sonne dans ses noirs souterrains et attire l'enfant vers le puits. Ce roman d'aventures illustre les mutations qu'une écriture raffinée peut apporter à la méditation sur la musique dans ce qui apparaît comme un roman d'initiation et d'apprentissage. Le motif même du violon d'ébène n'est pas sans faire écho à la fiction de George Sand, dont on sait que l'héroïne, élève du Porpora, amie de Haydn etc., possédait une « guitare d'ébène », un don de sa mère. Les thèmes de la virtuosité et de la descente dans le souterrain sont toutefois infléchis vers celui de la souffrance dans l'initiation et vers la rivalité des doubles dans une sombre histoire de famille qui rappelle *Le Maître de Ballantrae* de Robert-Louis Stevenson. Même extase pourtant que dans le roman de Sand :

« Aussitôt, comme sous l'effet d'un charme, l'écrin de gypse vola en éclats. Quelle impression extraordinaire de tenir ce joyau noir ! Mon premier geste fut de l'épauler, et, levant l'archet, j'égrenai le premier motif de la *Valse* de Palkushi. À peine si j'avais l'impression d'effleurer les cordes. La sonorité d'or et de soie me transportait au-delà de l'univers ».

Et plus loin :

« Je me mis à jouer une de ces mélodies champêtres qui évoquaient les montagnes de mon enfance, le grelot des brebis dans les pâturages et la douceur du vent. Je songeai à mon père... ».

La musique restaure l'identité des orphelins lyriques : le père du héros dans *Le Prince d'ébène* assume les mêmes fonctions que la mère de *Consuelo* et que celle d'Albert. La musique, arme et défense de la mort, tel est bien aussi le thème central du *Violon de verre* de S. Corinna Bille publié en 1993 par la collection Histoire Brève de La Joie de lire de Genève : lorsque se brise le violon du vieil

artiste qui s'est introduit dans le pays de grisaille où l'amour n'avait plus cours, c'est le bonheur et la nature d'un véritable Éden qui sont restaurés. Même transfiguration apportée par la musique qui « gambadait, sanglotait, s'étirait, formait des spirales ou des angles dans le ciel bleu, et retombait en une pluie enchantée sur la ville ».

Apothéose similaire de celle qui conclut le motif de la descente dans le puits dans *Les Larmes du monstre* de Françoise Kérisel illustré par Alain Gauthier et publié par La Farandole en 1990 : « Alors Amirouche prend son violon et joue doucement la même musique encore et encore... Le monstre sent quelque chose de nouveau dans son corps... Retour de la faculté des larmes, irrigation de la contrée merveilleuse, mais desséchée... ».

Cette apothéose commande de manière encore plus explicite *Concerto pour Guillaume*, un roman de la série « L'Institut », écrit par Marianne Costa et publié par Hachette Jeunesse en 1995. C'est dans un concerto écrit par sa mère morte, sur le violon même de celle-ci, « son plus vieux compagnon, son instrument de torture », que triomphe le jeune virtuose enfant, rongé par la culpabilité à l'égard d'une mère dont il a provoqué involontairement la chute (non pas dans un puits, mais du haut d'une falaise), et dont il porte le deuil infini. Le dénouement culmine dans cette résurrection symbolique apportée par la musique :

« Mais oui, c'est Guillaume qui joue ! Il joue de toute son âme, avec une intensité désespérée, dans le salon désert. Il joue comme il n'a jamais joué, même pas pour Irène. Il joue pour l'âme de sa mère et pour l'amour de son père. Il joue comme s'il était soudain né à la vie qui s'offre à lui en cette nuit fatidique... ». Renaissance musicale, retour des forces vives de la nature dans la maîtrise lyrique de l'artiste exprimant son intériorité, on aura reconnu le motif du *Luthier de Venise* illustré par Frédéric Clément pour L'École des loisirs-Pastel, un récit de Claude Clément. Nous ne

reviendrons pas sur l'œuvre de cette dernière dont nous avons considéré les tendances esthétiques dans une autre étude en 1993, et qui est dominée tout entière par l'exploration des complémentarités du texte et de la musique, au point de proposer maintenant un spectacle musical tiré de l'album et dans lequel elle est accompagnée de deux violoncellistes. Juste réciprocité de la composition !

Boris Moissard, l'écriture du piano et le Mal moderne :

« Deuil, terreur et bruit »

Toute l'œuvre de Boris Moissard répond à des sollicitations musicales qui apparaissent déjà dans *Ennemi mortel*, récit de 1989, publié par L'École des loisirs, reposant sur la rivalité des doubles, et dont le narrateur rappelle : « quelques vieux chants nostalgiques venus du fond des âges et des confins de la steppe orientale, et notamment celui-ci qui tire les larmes des yeux les plus secs :

Oh ! voloï voloï

Baladoï

Oh ! Baloï Baloï

Volodine... ».

La musique pour le romancier constitue à la fois le destin et la mort d'un personnage et l'un des deux protagonistes de cette œuvre est tué au dénouement par un cri de son ennemi poussé au beau milieu d'une représentation à l'Opéra. Mort instruite dans une mise en scène théâtrale ! Cette référence explique peut-être que le motif central du roman suivant publié en 1991, toujours à L'École des loisirs, soit rattaché à la hantise du bruit : dans *Le Cœur des vastes cités*, en effet, la puissance négative d'une secte organisée s'exerce à dénoncer les fléaux de notre civilisation « Deuil, terreur et bruit ». D'où, dans un montage parodique où le burlesque se mêle à l'horreur, cette séance de « silenciation » qui a pour objet de changer le bruit en silence, « un élément riche et tangible ». Ce désir de paix va jusqu'au meurtre

organisé : on assassine, entre autres, le représentant d'une sentimentalité musicale aussi facile qu'exacerbée, le chanteur mexicain spécialiste des « glapismos de dolores », un « chant très ancien qui dit la vanité des passions humaines et la fragilité du bonheur » et qui « doit jaillir des profondeurs de la neurasthénie ». L'épreuve de la séance de silencieuse » consiste, d'ailleurs, en une énigme littéraire et musicale, c'est-à-dire à deviner les auteurs d'une page littéraire et d'une musique qui sont considérées comme représentant « le vide littéraire et musical absolu ».

Cette finesse et les exigences de la perception refont surface dans le récent roman de L'École des loisirs de Boris Moissard, le plus réussi : *Dernier été dans l'île* de septembre 1994. De toute évidence, l'œuvre part des développements proustiens portant sur la « petite phrase » de la « sonate de Vinteuil » et il y a une analogie certaine entre les discours de Madame Verdurin et ceux de Madame des Autels, la maîtresse de la maison d'hôtes. On le voit tout particulièrement dans la scène qui met celle-ci en présence d'Yvonne Schalkdämpfer, la pianiste virtuose dont les goûts, en amour, sont identiques à ceux de la nièce de Vinteuil. Les échanges dominés par le « cant » social affectent ici la musique d'une manière révélatrice : à la femme du monde qui lui demande comment elle instruit ses élèves, Yvonne répond, suscitant d'autres réparties : « Quand ils en arrivent là, je les mets à Beethoven, Mozart, Fauré, Ravel, Poulenc. Avec un peu de Chopin, parce qu'il en faut.

- Pas de jazz, j'espère.

- Non, pas de jazz.

- Eh bien, mademoiselle, vous serez gentille de rester dans cette ligne musicale, en éliminant au maximum Mozart et Beethoven que mon mari détestait. Vous pouvez, par contre, forcer sur Poulenc dont je raffole. Moyennant quoi nos relations devraient être excellentes.

Voilà comment Yvonne Schalkdämpfer est devenue spécialiste de Poulenc, et moi aussi,

par ricochet. Depuis la fin mars, j'étudie sans interruption les *Trois Mouvements perpétuels* (qui le deviennent pour de bon) et *Les Impromptus* (qui ont cessé de l'être...) ».

L'humour malicieux du commentaire va ainsi se déployer dans une analyse du snobisme d'Yvonne conduite dans le meilleur pastiche de la *Recherche*, mais surtout le style de Boris Moissard s'efforce de décrire la vie de la pianiste dans un registre contrasté qui s'offre comme l'équivalent linguistique de la musique de Poulenc elle-même. Yvonne, d'ailleurs, joue aussi du saxo dans la fanfare municipale, et associe tennis et partie de pétanque. Le mélange d'art populaire et d'art classique, typique de la musique du compositeur français (musique qui a quelque chose de « fluide qui vous rafraîchit et autre chose d'aérien qui vous allège. Son voisinage sonore est un bonheur »), définit ainsi un style de vie qui est aussi celui de l'œuvre romanesque en train de s'écrire. C'est de cette même écriture, faisant alterner dans le journal du narrateur l'élégance proustienne de la phrase et les tonalités plus familières du roman noir ou du style BD truffé d'onomatopées, que sera exorcisée et dépassée la mort, dans un accident de voiture, du frère du narrateur. Mort révélée tardivement, moment de « deuil, terreur, bruit » qui définit la civilisation moderne par excellence et convoque la virtuosité de l'écrivain. Celui-ci cherche à égaler les tours de force du pianiste et du compositeur qui l'ont inspiré. Perfection formelle de l'œuvre rassemblant trois passions d'artistes.

Les airs que l'on n'oublie pas : le sang des cerises contre un chant de Noël

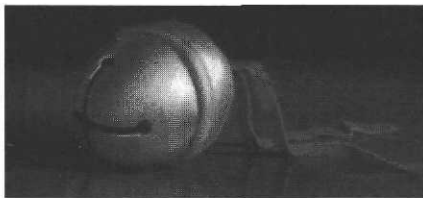
Par opposition à un esthétisme qui culmine dans les recherches de la composition, sans d'ailleurs perdre la profondeur de l'émotion et de l'humain, on mettra en regard de ces créations récentes le destin exceptionnel de la

chanson écrite par Jean-Baptiste Clément en 1866 et dédiée à Louise Michel, après la Commune. Philippe Dumas, dans un bel album de L'École des loisirs (1990), en révèle tous les tenants et aboutissants, généralement oubliés et qui en font une chanson-clef de la culture populaire : son interprétation met l'accent sur la rencontre du sang versé et du printemps dans le motif somptueux de la cerise, fruit d'amour, antithèse de la mort rouge qui foudroie l'enfant (toujours un Gavroche emblématique !) de la barricade et le couche sur les pavés, près du ruisseau sanglant... Symphonie tragique, depuis le rouge de l'habit militaire et des incendies, jusqu'au bistre carcéral des pontons de Belle-Ile, jusqu'à la jungle dorée et marbrée de palmes de la Nouvelle-Calédonie. Apaisement méditatif du visage de Louise Michel entourée d'un bouquet de baies éclatantes...

Le Temps des cerises revient comme un leitmotiv - un merle moqueur ? - dans *La Chanson de Hannah* de Jean-Paul Nozière publiée par

Nathan en 1993, où il sert d'avertissement convenu entre l'enfant juif et ses parents pendant la guerre en Alsace. Avertissement qui n'est pas suffisant pour empêcher la destruction de la famille emmenée dans les camps. La simplicité tragique de la mélodie est le gage de sa popularité et de sa survie, à tel point qu'elle est présente, par défaut, dans *Un Printemps sans cerise* de Christian Grenier (Syros, 1995), avec la nostalgie de l'arbre magnifique qui, à l'instar des espoirs des ouvriers grévistes de l'histoire, n'a pas éclos. L'œuvre écrite est là pour témoigner d'une densité humaine qui a été perdue, comme le grelot du Père Noël dans *Boréal Express*, continue de résonner à l'oreille de « tous ceux qui (y) croient vraiment ».

Le Temps des cerises est une autre antithèse de la musique de Noël, haut lieu, trop aveuglément consensuel, de la mystique musicale de l'Occident qui, désespérément peut-être, voudrait croire, comme le héros cité plus haut, que la « joie demeure »... ■



Boréal-Express, ill. C. Van Allsburg,
L'École des loisirs

Références complémentaires

Je remercie Caroline Rives de m'avoir signalé l'intéressant article de Helen McClelland : « The Young Musician in Children's Books », *Signal*, N°77, May 1995.

Backès, Jean-Louis : *Littérature et musique, essai de poétique comparée*. Paris, PUF, 1994.

Nietzsche, Friedrich : *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*. 1871, trad. française, Paris, Gallimard, 1977 (Folio, 1992).

Peretz, I. L. : *Métamorphose d'une mélodie, trad. française*. Paris, Albin Michel, Présence du judaïsme, 1977.

Perrot, Jean : « Claude Clément ou l'impossible Commedia dell'arte ». *Lecture Jeune*, n°68, octobre 1993.

Sand, George : *Consuelo, La comtesse de Rudolstadt*, 1843. Classiques Garnier. vol. 1. 1959.