

**« Interprétation du signe musical dans *L'orange mécanique* »**

David Lachance

**Pour citer cet article :**

Lachance, David. 2000. «Interprétation du signe musical dans *L'orange mécanique*», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lachance-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Lachance, David. 2000. «Interprétation du signe musical dans *L'orange mécanique*», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 69-78.

# 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 inconsidérément, 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 maléfisant, 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.