

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

Patrick Lafond

Pour citer cet article :

Lafond, Patrick. 2000. «Musique, émotion, merveille: *L'école du virtuose de Gert Jonke*», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lafond-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Lafond, Patrick. 2000. «Musique, émotion, merveille: *L'école du virtuose de Gert Jonke*», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 79-92.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

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. Connu 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.