

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

Daniel Mongrain

**Pour citer cet article :**

Mongrain, Daniel. 2000. «L'écoute de la musique: le ton du *Loup des steppes* d'Herman Hesse», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/mongrain-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Mongrain, Daniel. 2000. «L'écoute de la musique: le ton du *Loup des steppes* d'Herman Hesse», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 45-54.

# 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 cœur. (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, grasseuse, 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 mœurs 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 sémiologie 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.