



PROJECT MUSE®

De la musique avant toute chose! en littérature de jeunesse

by Kvetuse Kunesova, Bochra Charnay, et Thierry Charnay

(review)

Suzanne Pouliot

Nouvelles Études Francophones, Volume 34, Numéro 2, 2019, pp. 218-220

(Review)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2019.0055>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/751324>

sentiers de la recherche, dévoilé des pans peu ou mal connus de l'œuvre d'Hector Malot et ont bonifié le terrain de la recherche littéraire.

Suzanne Pouliot, Université de Sherbrooke

Kunesova, Kvetuse, Bochra Charnay, et Thierry Charnay, coordonnateurs. *De la musique avant toute chose! en littérature de jeunesse*. Hradci Kralové, Gaudeamus, 2018. ISBN 9788074357305. 252 p.

Cette publication récente comprend trois chapitres composés de plusieurs interventions dans lesquelles le rôle de la musique est perçu en tant qu'élément indépendant, puis en tant que thème principal d'une œuvre et, finalement, comme élément narratif constitutif du récit, en écho à la poésie de Verlaine. Dans son avant-propos (7–8), Kvetuse Kunesova précise que la musique apparaît voilée, cachée, implicite ou explicite dans les œuvres étudiées (7). Dans l'introduction (9–15), Bochra Charnay résume les diverses interventions qui traitent, sous différents angles, de la présence de la musique en littérature pour la jeunesse. Les contributions révèlent une grande richesse, selon les perspectives traitées. Dans le premier chapitre, Thierry Charnay aborde "La Musique harmonique/cacophonique dans le conte traditionnel: *La danse des épines*" (17–37). L'auteur étudie le rôle narratif et sémantique de la musique dans ce conte, classé parmi les contes dits merveilleux, après avoir évoqué ses nombreuses manifestations depuis le quinzième siècle. Selon Charnay, si, fréquemment, l'instrument mis en scène est le violon, l'imagination du conteur et le contexte culturel peuvent proposer d'autres instruments tels le sifflet, la cornemuse ou le cor. Dans les versions étudiées, l'auteur relève des cellules migrantes du conte (24), ainsi que des séquences narratives en expansion. La victime peut en être le curé ou le juif. Bochra Charnay aborde, avec le joueur de flûte de Hamelin, musique et enchantement (38–61) dans les innombrables réécritures de ce conte. L'action se serait déroulée le 26 juin 1284 dans la petite ville de Hamelin (Hameln) en Basse-Saxe, sans pour autant que les historiens aient pu attester la disparition subite d'enfants, ni sa cause (39). L'auteure présente diverses scènes illustrées du récit. Dans la majorité des versions, on trouve une flûte à bec, parfois un sifflet, une flûte traversière ou un pipeau, soit un instrument à vent qui, dans la tradition, est susceptible de chasser les mauvais esprits (46). Pour sa part, Zacharie-Blaise Mfonzie met en lumière "Musique et littérature de jeunesse: Une lecture de *Le Projet Andersen* de Robert Lepage" (62–78) qui combine littérature de jeunesse et musique. L'auteur identifie la présence matérielle de la musique (les instruments, les mentions faites à la musique et les types musicaux); les effets de la musique dans l'œuvre (les émotions musicales éprouvées) et les enjeux (esthétiques, épistémologiques et didactiques) de la coprésence de deux arts différents. Selon Maïa Varsimashvili-Raphael, les origines de la berceuse géorgienne *Nana* remontent aux cultes astraux de l'ancien Orient. C'est ce que l'auteure démontre dans "Du

sommeil au réveil: La berceuse géorgienne et ses réécritures” (79–102). Au fil des siècles, deux berceuses s’entrelacent, *Nana* et *Iavnana*, qui finissent, au dix-neuvième siècle, par s’amalgamer et se confondre en une seule berceuse polyphonique (85). Dans le contexte de la Géorgie annexée par l’Empire russe en 1801, le chant folklorique se présente comme le gardien de la langue bannie (à l’école, à l’église et dans les cours de justice). Ainsi, la berceuse est mise en corrélation avec la quête identitaire et le sentiment national. Promulguée en 2001, la loi Taubira a reconnu l’esclavage comme crime contre l’humanité et a rendu son enseignement obligatoire dans les classes de France. Il en a résulté une recrudescence de fictions portant sur cette période historique. Christiane Connan-Pintado étudie trois albums, publiés au tournant du vingt et unième siècle, dans “Musiques du texte et de l’image. Chants d’esclaves dans l’album pour la jeunesse” (107–23). Elle souligne la fonction jouée par ces chants pour fuir, se remémorer ses ancêtres ou se révolter. Dans “La Partie musicale du film *prijela k nam pout* (qui signifie fête foraine)” (124–34), Marcela Poucova rappelle que le cinéma pour enfants et jeunes, dans la Tchécoslovaquie communiste, jouissait d’une certaine autonomie et servait de refuge aux auteurs et aux artistes plus ou moins proscrits par le régime, surtout après le printemps de Prague. Les films de Vera Plivova-Simkova appartiennent au fonds d’or de la cinémathèque tchèque. Son sixième film (1973) est une comédie musicale destinée aux enfants et a reçu plusieurs prix (125). Situé dans le cadre d’une fête foraine, il permet à Plivova-Simkova d’intégrer la partie musicale dans le récit littéraire. Brindusa Grigoriu aborde la présence de la musique dans “Comme une musique: À l’écoute du *Petit Prince*” (135–51). Pour l’auteure, le conte philosophique d’Antoine de Saint-Exupéry fait du rythme une forme de sens (136). Les diverses versions musicales recensées (opéras, comédies musicales), parues dès 1953 à la BBC, puis à Moscou en 1978, à Milan en 1994, à Québec en 1996 et, en 1999, à Londres, ont su y puiser un langage paramusical qui atteste la véritable poétique de l’inaudible (135). À cette fin, les compositeurs font surgir un paysage sonore habitable par l’esprit. Vaclava Bakesova évoque “La Présence de la musique dans les livres d’Erik Orsenna” (152–63). Dans les quatre livres pour la jeunesse qu’elle analyse, la musique joue un rôle grâce aux diverses composantes de la langue française comme la grammaire, la morphologie et la syntaxe. Les deux protagonistes adolescents, Jeanne et Thomas, découvrent les deux dimensions de la communication humaine et comprennent que la musique sert de remède pour réapprendre à parler à la suite d’un naufrage.

La troisième et dernière partie de l’ouvrage est introduite par Kvetuse Kunesova qui s’attache à évoquer “Le Rôle de la musique dans le roman *Le Temps s’enfuit* de Stanley Péan” (164–74). Né à Port-au-Prince en 1966, Péan a grandi à Jonquière (Québec, Canada). Fasciné par le jazz, lié à la négritude, le romancier situe son roman dans deux lieux caractérisés par cette musique: Montréal, dans les années 1990 et New York en 1960. La musique est au fondement de la composition du roman, encadré par un prélude et une coda, et elle sert par ailleurs de lien

entre les personnages. Le titre du roman renvoie au caractère éphémère de la vie, en référence aux œuvres de l'Antiquité comme les *Géorgiques* de Virgile (172). Kirill Chekalov examine la place de la thématique musicale dans l'œuvre et la vie de l'écrivain et peintre pétersbourgeois, né à Bakou, Victor Goliavkine (1929–2001) (176–87). Dans *Mon bon papa* (1963), roman destiné aux jeunes, la musique participe à la création de l'atmosphère pathétique et héroïque du récit. Nadège Langbour se penche sur "La Musique dans les romans pour la jeunesse de Christian Grenier: Quand la clé de sol devient la clé de voûte de l'intrigue romanesque" (188–205). La musique constitue une composante importante de la diégèse, à la fois en tant que musique-décor (présence d'instruments de musique, de partitions, de noms de musiciens, de chefs d'orchestre, etc.), musique-embroyeur (qui amorce une rencontre ou un événement situés au cœur de l'intrigue), ou encore musique-rebondissement. Grenier, en passeur culturel, pratique ainsi l'écriture intermodale. Marie-Laurentine Caetano recense les nombreuses manifestations de la musique à Versailles dans des romans historiques (206–24). L'étude y observe la place occupée par la musique (œuvres et formes) sous Louis XIV, tout comme la présence des "violons du roi" et des instruments qui étaient privilégiés à la cour (luth, clavecin, harpe, guitare). Les trois rôles joués par la musique dans ces romans sont de décrire le faste de la cour du Roi-Soleil, de donner des références musicales et de recréer un fond sonore pour les scènes historiques, grâce à la présence de chœurs, de chants et de chansons. Alizon Pergher signe le dernier article avec "De l'émotion esthétique au sentiment moral: Voix de la Résistance, voie vers la Liberté. Le pouvoir du chant dans *Le Combat d'hiver* de Claude Mourlevat" (225–43). Ce roman dystopique, publié en 2007, comprend vingt-quatre chapitres. Il met en scène différents arts, dont la chanson, comme faisant partie intégrante de la construction narrative. La mise en lumière des liens étroits qui existent entre l'écriture musicale et l'écriture romanesque a pour effet d'interroger la notion d'émotion esthétique (227) en jouant librement avec le principe de la focalisation. Le croisement du genre littéraire et du genre musical favorise la poétisation et la sublimation de l'acte chanté (234).

La contribution de cet ouvrage collectif est d'avoir assemblé, en un même lieu éditorial, diverses études qui présentent, recensent, analysent et révèlent le rôle joué par la musique tant dans la production littéraire, théâtrale que cinématographique, destinée aux jeunes d'hier et d'aujourd'hui, sur deux continents. Les perspectives abordées révèlent des aspects méconnus de la place occupée par la musique dans la production littéraire, comme moteur diégétique, dans des œuvres souvent inconnues ou oubliées, en dépit de leur caractère patrimonial. La culture sonore explorée élargit la sphère littéraire aux contours quasi infinis, et permet d'introduire de plus de nouvelles voies de recherche. C'est ainsi que le collectif fait œuvre utile en nous donnant la possibilité de (re)découvrir des œuvres dignes d'être mentionnées.

Suzanne Pouliot, Université de Sherbrooke