

Conte, littérature et musique : une lecture intermédiaire de Le projet Andersen de Robert Lepage

MFONZIE ZACHARIE-BLAISE¹
¹ Université de Bamenda, CAMEROUN

Reçu : 20 / 10 / 2024

Accepté : 08/ 11/ 2024

Publié : 15 / 07 / 2025

Résumé

Cet article démontre comment Robert Lepage, dans sa pièce de théâtre *Le Projet Andersen*, combine littérature de jeunesse et musique. La réflexion répond à la question importante suivante: comment Robert Lepage met-il la musique au service de la littérature de jeunesse ? L’hypothèse générale affirme que l’auteur canadien se sert du matériel musical, de ses effets et de son esthétique pour construire la littérature de jeunesse. À la lumière de la théorie intermédiaire, trois axes sont abordés dans le texte : la présence matérielle de la musique dans la pièce, les effets de la musique dans l’œuvre, et les enjeux de cette coprésence.

Mots-clés : arts, enjeux, intermédialité, *Le Projet Andersen*, littérature de jeunesse, musique

Abstract

This article aims to unravel how Robert Lepage, in *Le Projet Andersen*, a drama that combines youth literature and music, achieves this integration. The important question here is: how does Robert Lepage put music at the service of youth literature? The general hypothesis states that the Canadian author uses the material elements of music, its effects, and its aesthetics to construct youth literature. In light of intermedial theory, three axes are addressed in the text: the material presence of music in the play, the effects of music in the work, and the stakes of the co-presence of these two arts—youth literature and music.

Keywords: arts intermediality, issues, *Le Projet Andersen*, music, youth literature

Email: bzmfonzie@yahoo.fr

DOI: <https://doi.org/10.70091/Atras/vol06no02.24>

Introduction

Le projet Andersen est une pièce de théâtre de Robert Lepage, un écrivain canadien. Ce texte reprend deux contes de l'écrivain danois Hans Christian Andersen : *L'Ombre* et *La Dryade*. La première raconte l'histoire d'un savant qui va en voyage dans un pays étranger. Au retour, son ombre y reste et ne le retrouve que dix ans plus tard et le tue. Quant-à *La Dryade*, elle vit dans un marronnier non loin de Paris et aspire à savourer les merveilles de la Ville Lumière. Pour y accéder, elle préfère écourter sa vie en autorisant que l'arbre qui l'abrite soit abattu. Dans la même pièce, un auteur québécois doit s'installer à Paris pour produire un livret de contes pour enfants. Malheureusement, il n'atteindra pas cet objectif. Toute la substance narrative et dramatique de la pièce se déroule avec un fond musical. Ainsi, « le motif musical parasite le texte littéraire en imposant au fil narratif [et dramatique] une texture singulière qui ébranle les frontières entre musique des mots et musique des sons, parole dite, déclamée ou chantée, l'oral et l'écrit » (Amougou, 2009, p. 33). Dans *Le projet Andersen*, il y a la voix de l'acteur, la voix de la musique qui sonne derrière (Bonvin, n.d., p. 10) ; et la musicalité de la langue parlée qui est indéniable. (Bonvin, n.d., p. 11). Dans cette réflexion, l'intention est de voir comment l'auteur canadien se livre à un jeu intermédiaire en proposant dans le même espace deux arts différents : littérature de jeunesse et la musique. L'analyse a trois étapes. La première explore les formes d'émergence de la musique dans l'œuvre. La deuxième décrit les effets de la musique dans la pièce. La dernière révèle les enjeux de cette rencontre.

La présence matérielle de la musique

Dans les relations entre la littérature et la musique « il y a bien longtemps que les comparatistes ne s'interrogent plus sur la légitimité d'un rapprochement entre la littérature et la musique » (Claudon, 1987, p. 261). Les rapports entre la littérature et la musique relèvent d'une vieille tradition des pratiques humaines et scientifiques. La première dimension par laquelle Robert Lepage met la musique au service de la littérature de jeunesse est le renvoi permanent à cet art. Il le fait au travers des objets musicaux, des mentions de la musique et les types musicaux.

Les objets musicaux

Les objets musicaux sont les instruments de musique, les supports de conservation de la musique et le matériel d'enregistrement des sons. Le prologue énonce : « on entend les différents instrumentistes d'un orchestre qui font les gammes. Le hautbois et le premier violon donne le « la » et les instruments s'accordent » (Lepage, 2007, p. 13). Dans l'affirmation, se dénombre les objets de production des sons tels que : le « hautbois » qui est un instrument de musique à vent et à hanche ; le « violon » qui est un instrument de musique à quatre cordes que

l'on fait vibrer grâce un archet ; et enfin les « instruments » qui est un ensemble d'outils musicaux qui entrent dans un orchestre. Cette information dans le prologue situe le contexte global du déroulement de la pièce : la musique dans le théâtre. Aussi, comme ce sont des contes – qui veulent dire littérature pour enfants - qui sont repris, la pièce se prédispose pour un émerveillement des enfants. Dans le conte, la citation des instruments de musique peut avoir pour « rôle fondamental [...] invoquer les dieux et les esprits » (Paravy, 2009, p. 55) ou provoquer la transe, l'illusion ou l'émerveillement qui emporteront l'enfant soit qui pleure, soit qu'on voudrait bercer ou distraire.

Aussi, l'art étant toujours une création de l'esprit, cela implique que l'artiste a besoin de la haute concentration et des facteurs qui pourraient le conduire à une profonde méditation ; la musique se révèle ainsi un bon vecteur de l'élévation.

Les instruments précédemment cités cohabitent avec les objets technologiques qui permettent d'enregistrer, de conserver, de diffuser ou de retransmettre une musique. Nous citons : « l'appareil vidéo » (Lepage, 2007, p. 59) et le « D.V.D. » (Lepage, 2007, p. 33). Le premier est un objet qui permet de capturer les images qui peuvent être accompagnées des sons. Quant au D.V.D., il signifie Digital Versatile Disc. C'est un support de stockage à lecture optique ou de multimédia à grande capacité. Sur ce support, les producteurs de musique conservent les sons retenus par la caméra ou un enregistreur pour une lecture ultérieure.

Non seulement, la littérature aujourd'hui connaît des migrations rapides vers les supports audio et audio-visuels, mais aussi la littérature de jeunesse et pour enfants est plus présente sur les supports technologiques. Les enfants affectionnent très tôt, surtout quand ils ne peuvent pas encore lire ou bien écouter les adultes qui racontent, regarder les contes audiovisuels. Ils interprètent rapidement les images qu'ils les accolent aux sons afin de construire leurs logiques. En plus de ces outils qui produisent, accompagnent et conservent le chant dans la pièce, l'œuvre évoque à suffisance la musique.

Les évocations concrètes de la musique

Le projet Andersen non seulement est encadré par la musique car il s'ouvre et se referme par elle, mais aussi il est traversé de part en part par elle. La première scène : « Peep-show 1 » s'ouvre par le rap et se ferme par « la bande sonore d'un film porno » (Lepage, 2007 : 17) ; Les scènes « Café de la paix 1 », « Promenade », « La Dryade (partie 3) » et « Speed » s'ouvrent par « ambiance sonore » (Lepage, 2007, pp. 18, 29, 46, 43) ; les scènes « Peep-show (2) » et « Peep-show 3 » s'ouvrent par « Bandes sonore de films pornos » (Lepage, 2007 : 32, 59) ; la scène « Odense » est la partie de la pièce où il est raconté la biographie de Hans Christian. Deux didascalies de cette présentation affirment : « Musique » (Lepage, 2007 : 42), ensuite « Au rythme de la valse, Andersen et Jenny Lind effectuent un chassé-croisé pendant

lequel l'homme retire son chapeau » (Lepage, 2007, p. 42) ; la scène « Promenade (2) » se termine par « Il passe derrière le gros arbre et disparaît. Musique. » (Lepage, 2007, p. 73) La scène « Speed » se ferme par trois marques musicales : « Musique techno » (Lepage, 2007 : 44); « Frédéric chante :

It doesn't mean much.
 It doesn't mean anything at all.
 The life I left behind me is a cold one
 I've crossed the last line
 From where I can't return
 Where every step I took in faith
 Betrayed me
 And led me from my home
 And sweet, sweet surrender
 It all that I can give (Lepage, 2007, pp. 44-45)

Du relevé précédant, il se note qu'au théâtre, « les sons, les bruits, les cris sont recherchés pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent. » (Antonin, 1964, p. 126). Non seulement le spectateur doit être emporté, mais l'effet sur l'enfant doit être plus important. Les effets hallucinogènes sont ainsi rassemblés pour donner à l'œuvre toute son énergie esthétique et artistique. Dans son épistémologie, la musique est « un medium spirituel, quasi mystique, par lequel l'homme prend son envol, s'élève et se détache de toutes les contingences terrestres » (Paravy, 2009, p. 56).

Le personnage secondaire de la pièce Arnaud, pour bercer sa fille, lui raconte l'histoire de *L'Ombre*, l'un des contes de l'œuvre. La narration de ce récit est ponctuée par les expressions « ambiance sonore », « musique » (Lepage, 2007, pp. 64-65). Le personnage se sert de sa voix pour avoir plus d'impact sur sa fille ; ainsi, « la voix revêt un rôle important, elle est chargée de significations d'une puissance incroyable, liées au mystère et à la sacralité : elle se révèle un pont vers le sacré, une force capable de secouer les états les plus profonds de l'esprit » (Brunet, 2009, p. 21). La notion de sommeil dans la culture grecque est liée au dieu Morphée qui a son royaume de l'inconscient dans lequel on vit quand on dort. Arnaud voudrait par cette stratégie provoquer « la stimulation d'une ascension vers des terres lointaines, de transporter dans des zones supérieures à la fantaisie humaine, personnelle et limitée » (Schneider cité par Brunet, 2009, p. 22) chez l'enfant. Le récit d'Arnaud « porte en soi un mystère que seulement une écoute profonde et viscérale pourra rendre » (Brunet, 2009, p. 24).

Dans la didascalie fermant la scène « Speed) se lit : « Sur un accent musical, Frédéric saute en bas du dispositif » (Lepage, 2007, p. 45). C'est une musique qui achève la pièce : « Même musique qu'au début. La salle de l'opéra et le visage de Frédéric disparaissent doucement, tandis que les flammes brûlent de plus belle » (Lepage, 2007, p. 92). La musique

qui ouvre l'œuvre est celle qui la referme. En plus de ces mentions inscrites dans le texte, Robert Lepage procède encore à des allusions à la musique.

La Dryade est l'un des contes repris dans *Le Projet Andersen*. Pour son montage à Paris, les auteurs invitent pour la proposition d'une partition un spécialiste de « la musique contemporaine » (Lepage, 2007, p. 21) qui avait déjà fait ses preuves à « Covent Garden avec sa partition tout à fait hallucinée du Alice au pays des merveilles » (Lepage, 2007, p. 21). Ils ont également besoin d'une « jeune soprano » (Lepage, 2007, p. 21). Cette déclaration révèle l'importance de la musique dans la littérature pour enfant. Robert Lepage réalise que, « si l'écriture est le lieu où les » (Brunet, 2009, p. 26) « vibrations n'exécutent aucun morceau, n'épuisent aucune (sic) thème, n'achève aucune mélodie » (Didier cité par Brunet, 2009, p. 26), alors, « il est nécessaire de remonter justement au monde de la musique pour tenter de compléter cette composition imparfaite » (Brunet, 2009, p. 26).

Dans *Le projet Andersen*, le québécois en tant que langue, est caractérisé de « râpeuse » (Lepage, 2007, p. 22). Donc c'est une langue chantante. Aussi, la projection des contes de Hans Christian Anderson se passe à l'Opéra de Paris (Lepage, 2007, p. 16), et Frédéric Lapointe vient d'un « milieu du rock'n'roll et de la musique populaire » (Lepage, 2007, p. 50).

Cette pièce est abondamment parsemée du lexique musical : « musique, son, ambiance sonore, rythme, valse, chant, danse, sonore, chanter, tourner au rythme, chanteuse, musique populaire disothèque cantatrice, comédie musicale, chansons, bande sonore, Peep-show... » Cette présence lexicale renforce l'importance de la musique dans l'œuvre. Les spectateurs pourront s'envoler sous d'autres cieux et l'enfant n'en sera qu'une véritable vulnérable proie.

Le dernier aspect de l'évocation de la musique dans la pièce est la présence du style musical : le rap. Le prologue de la pièce fait comprendre que la projection qui devait avoir lieu ce jour a été remplacée par une autre. Pour la nouvelle présentation, la didascalie qui suit le prologue fait savoir : « Sur une musique de rap, l'acteur avance vers le cadre de scène et l'enjambe. » (Lepage, 2007, p. 14).

Il surgit de la précédente analyse que les formes concrètes de la musique qui accompagnent les deux contes que reprend Robert Lepage sont les objets musicaux, et les évocations des réalités musicales. Cette sélection des outils de la musique impactent la structure de l'œuvre.

Musique et écriture dans *Le projet Andersen*

Cette sous partie de la réflexion décrit quelques formes d'inscription de la musique dans la structure de la pièce. La première forme émergente dans la pièce est l'écriture du rap. Des formes de répétition dans le texte sont à l'image d'une exécution d'une chanson de rap. Frédéric Lapointe dans son pays d'accueil où il doit produire un livret de conte pour enfant, vit

chez son ami Didier avec qui il a fait un échange d'appartement. Didier est au Canada et Frédéric en France. Le second, arrivé en France, constate que son ami a un chien. Un jour, Frédéric décide de promener l'animal. Lors de la marche, Frédéric s'exprime comme un rappeur :

Il termine l'appel. La chienne est très agitée.
 Fanny ! veux-tu, s'il te plait ! c'est pas le temps de jouer !
 Il fait quelques pas. La chienne. La chienne s'agite de plus en plus.
 Bon, toi, t'as fini de m'énervé ! viens ici tu veux jouer ?
 Il détache la chienne.
 Ben, va jouer dans le trafic pis fais-toi donc frapper !
 Il lance un jouet dans la coulisse. La chienne sort en courant.
 Il compose le numéro. (Lepage, 2007, p. 71)

Ou encore

Un temps
 Fanny ! Fanny !
 Il se dirige vers la coulisse.
 Fanny !Fanny !
 Ilrevient
 Fanny !Fanny !Fanny ! (Lepage, 2007, pp. 72-73)

L'insistance sur les termes tels que « Il », « Fanny » réveille en le lecteur l'effet du rap. Enfin, Frédéric Lapointe dans une cabine téléphonique en train de communiquer avec le personnage Marie, fait des répétitions à la manière d'un rappeur. Il s'agit de la scène « P.T.T. (1) (sous-titre : poste, télégraphe, téléphone, rue Rambuteau) » (Lepage, 2007, pp. 26-28). Les mots constamment repris sont : « Oui » avec sept occurrences : « Non » avec six occurrences ; « Ben » avec quatre occurrences... ces formes d'articulation ou répétitions intensives font écho de la situation du rap et du refrain lors de l'exécution d'un chant. Le passage ressort « la répétition dans des discours narratifs, la reproduction des paroles [...], la traduction des messages de tambours d'appel » (Kuitche Fonkou, 2009, p. 104) et des autres instruments musicaux. Parallèlement au rap, le texte présente d'autres articulations qui rejoignent le goût et l'effet musical. Nous prenons d'abord aux rythmes.

Le premier rythme qui se dégage du texte est lent. Dans la didascalie qui précède le prologue, on lit : « un homme d'âge moyen, aux cheveux blancs mi-longs, vêtu d'une chemise blanche, d'un jeans et d'un veston de cuir noirs, entre à l'avant-scène et se place au centre, dos au public »(Lepage, 2007, p. 13) La pluralité des virgules dans cette affirmation indique la lenteur dans l'expression. La voix prend ici un rythme « incantatoire », « un rythme doux » (Brunet, 2009, p. 20.), et la voix sonne ainsi une « mélodie douce » (Brunet, 2009, p. 20).

Le deuxième rythme à reconnaître dans la pièce est croissant. Dans la scène « Café de la paix (1) », Frédéric Lapointe tente d'expliquer pourquoi le premier spectacle qui devait avoir

lieu à l'Opéras de Paris n'a plus eu lieu. Son expression à ce sujet est pleine de courbes vocales de plus en plus grandissantes. Nous retenons ce segment :

Ah non, je vous le jure, ils ne sont jamais dans le coup, ils ne s'enthousiasment jamais pour de nouvelles idées, ils trouvent toujours des raisons pour râler. Encore ce matin, ils ne se sont pas présentés à la répétition de *La Bohème* sous prétexte qu'on avait grondé un peu trop sévèrement, j'en conviens, une jeune chapelière de l'atelier de costumes... Par solidarité, ils ont décidé de faire une grève de vingt-quatre heures... (Lepage, 2007, p. 20)

S'intéressant aux virgules dans l'affirmation, il ressort que les parties qui viennent après les virgules dans tout le texte sont toutes plus longues que celles précédentes. L'énonciateur a conscience de la « musicalité de langue qu'il[...] parle[...][...] en la mettant pleinement à profit » (Bonvin, n.d., p. 9).

Au troisième niveau, nous avons le rythme décroissant. La Dryade tient absolument à découvrir Paris. Elle va donc autoriser un déplacement de l'arbre l'abritant pour pouvoir atteindre la Ville Lumière : « Il y eut soudain un bruissement dans l'arbre, toutes les feuilles tremblèrent, comme si du feu les traversait. Une rafale passa sur la cime de l'arbre et au milieu de cette cime s'éleva une silhouette de femme, la dryade en personne » (Lepage, 2007, p. 48). Dans ce texte, les parties qui viennent avant la virgule sont plus longues que celles qui suivent. A l'observation, « il y a comme une organisation rythmique de la parole » (Hourdin cité par Bonvin, n.d, p. 13).

Un autre rythme présent dans la pièce est irrégulier. Pour que La Dryade accède à Paris, le marronnier doit être détruit ou déplacé. Dans le texte, il est écrit : « A l'aube, alors que la lune pâlisait et que les nuages rougissaient, l'heure de l'accomplissement sonna. Des gens arrivèrent avec des pelles et des barres de fer. Ils creusèrent autour des racines de l'arbre, profondément, jusque tout en dessous » (Lepage, 2007, p. 31). Le narrateur donne au texte l'allure d'un chant qui avance progressivement ; déjà que « de tout temps, le fait de raconter une histoire [...] a été lié d'une façon ou d'une autre au chant ou à la musique » (Bonvin, n.d., p. 14).

Parallèlement aux rythmes, d'autres traductions esthétiques de la musique dans *Le projet Andersen* sont manifestes. Nous pensons d'abord à la gradation. En lisant cette affirmation,

La Dryade regardait du côté où, chaque soir et chaque nuit, loin à l'horizon, Paris brillait comme une brume radieuse. En partaient locomotive sur locomotive, train sur train, l'un après l'autre, fourmillaient les gens de toutes les parties du monde qui en descendaient, qui montaient. (Lepage, 2007, p. 24)

Il se note que le narrateur cite de manière grandissante les détails.

Dans le même sens, le texte fait aussi preuve de beaucoup d'énumérations. Dans le marronnier, La Dryade célèbre à distance les merveilles qu'elle voit dans Paris : « Une nouvelle

merveille les avait appelés dans la ville des villes, un tournesol géant poussé sur les sables du Champ-de-Mars, dans les pétales duquel on pouvait apprendre : la géographie, la statistique, la technique : l'Exposition universelle de Paris» (Lepage, 2007, p. 25). Nous percevons un dénombrement d'un ensemble de faits. Une autre possibilité du musical dans la pièce est l'exploitation des **anaphores** :

Frédéric tape

[...]

Il efface les derniers mots et tape à nouveau

[...]

Il efface encore et tape

[...]

Il efface une autre fois et tape (Lepage, 2007, pp. 62-63)

La citation donne à plusieurs reprises l'expression « Il efface ». Le drame met aussi en exergue la **répétition**. Dans *Le projet Andersen*, *L'Ombre* revient dix ans plus tard, elle constate que son propriétaire est vieux ; elle l'invite à une promenade récréative. Dans cette marche, *L'Ombre* fait la rencontre d'une charmante princesse: les deux ont beau coup dansé à un grand bal qui était organisé le soir du même jour. Dans cette chorégraphie, *L'Ombre* fit danser la princesse, la « fit [danser] [...] Elle tourna, tourna, tourna... Elle se sentait si légère, aussi légère qu'une ombre» (Lepage, 2007, p. 67). Deux mots sont répétés dans cette citation : « tourna » et « légère ». Le premier terme permet de rythmer la danse de la fille. Et le deuxième accompagne l'esprit de la danse qui voudrait que le danseur soit leste.

Frédéric Lapointe dans une cabine téléphonique en échange avec Marie, sa femme qu'il a lassée à Montréal, fait des répétitions à la manière aussi d'un rappeur. Il s'agit de la scène « P.T.T. (1) (Sous-titre : poste, télégraphe, téléphone, rue Rambuteau) » (Lepage, 2007, pp. 26-28). Les mots constamment repris sont : « Oui » avec sept occurrences: « Non » avec six occurrences ; « Ben » avec quatre occurrences... ces formes d'articulation ou répétitions intensives font écho au rythme du rap. Ces mots repris régulièrement relèvent le drame de Frédéric qui a échoué sa mission en France. Il est devenu comique et hésitant. Il n'est plus sûr de rien.

En marge de toutes ces entrées qui sont presque rythmiques, *Le projet Andersen* propose d'autres effets musicaux. Le premier à signaler est la douceur et la souplesse qu'on rencontre dans les œuvres musicales. « L'acteur immédiatement est un être chantant. Même quand il parle. » (Hourdin cité par Bonvin, n.d., p. 23). La scène « Café de la paix (1) » propose au début de l'œuvre un résumé du conte *La dryade* :

ca raconte, si on veut, l'histoire d'une jeune dryade- je vous explique ce qu'est une dryade : c'est un peu comme une jeune nymphe, qui incarne l'âme ou l'esprit d'un arbre. Cette petite dryade vit prisonnière d'un marronnier dont, chaque nuit, dans sa France profonde, elle rêve de s'échapper pour aller visiter l'Exposition universelle de

Paris. Mais attention ! Nous ne parlons pas de celle qui a eu lieu en 1900, ni de celle de 1889 avec la Tour Eiffel, mais bien de celle de 1867, qui correspond à une très belle période à Période puisqu'elle marque justement la fin du romantisme et le début du modernisme avec toutes ses grandes machines. C'est le début de l'hydraulique, le premier ascenseur, la naissance de l'électricité, la photographie qui est en plein essor, et Andersen, qui a visité cette exposition à deux reprises, y a vu, si l'on veut le début d'une nouvelle ère, l'ère grandiose et pacifique du conte de fées. (Lepage, 2007, pp. 19-20)

La pluralité des virgules, la présence des points d'exclamation, les effets de l'énumération, de la gradation contenus dans ce texte, les structures phrastiques complexes... donne un effet de douceur, de souplesse et une certaine harmonie à l'extrait sélectionné. Textuellement donc, la musique émerge par les onomatopées, les figures anaphoriques, les jeux de sonorité, la syntaxe paratactique, les métaphores antithétiques. Un autre effet qui se dégage du texte est celui de chœur. La Dryade rêve de Paris :

Où commence Paris et quand y serai-je ? Se demandait la dryade. Le fourmillement humain augmentait, le vacarme et l'agitation augmentait, les voitures et les piétons se suivaient et, partout, boutique après boutique, musique après musique, chansons, cris, conversations. La dryade était en plein Paris. (Lepage, 2007, p. 46)

L'effet de merveilleux et de chœur que libère cette affirmation provient du sentiment du rêve de l'expression « où commence Paris » ; des effets du grandiose au travers des concepts tels que « fourmillement humain, vacarme, agitations, » ; le même effet provient aussi des pluriels « voitures, piétons, chansons cris conversations... » ; enfin nous avons encore l'énumération contenue dans l'extrait. Un autre cas : nous avons dans la quatrième partie de *La Dryade*, l'une des didascalies de cette page laisse entendre :

Un océan de lumière y déferlait, flammes des réverbères, boutiques, cafés. Y roulait un flot de voitures, de carrosses, y défilaient des cavaliers et des régiments. C'était l'artère de la ville mondiale. Ici résonnaient de douces mélodies italiennes, là, des castagnettes espagnoles, mais plus fort que tout, couvrant l'ensemble, l'orgue de barbarie qui jouait des airs de cancan [...]. (Lepage, 2007, p. 74)

On déchiffre ici le chahut, le vacarme, la cacophonie, le capharnaüm de la ville de Paris. En un mot, la complexification sonore. Comme autre argument à la faveur du musical au service de la littérature de jeunesse dans notre œuvre, nous avons la présence de la polyphonie manifeste au travers des voix des personnages, des voix de la didascalie, des citations importées, les allusions faites... Dans *Le projet Andersen*, en plus des voix des personnages, nous avons les voix des personnages du conte. Cette œuvre est donc un cafouillis sonore. Si la didascalie précédente semble s'énoncer seule, elle est consciente que les spectateurs sont présents. Pour celui qui raconte un conte à son enfant, il le fait de chœur avec les spectateurs/lecteurs car « Celui qui chante n'est jamais seul et, même s'il n'arrive pas à voir l'orchestre tout en entier, il sait certainement qu'il en fait partie » (Brunet, 2007, p. 21).

Un autre aspect à considérer dans *Le projet Andersen* est la présence des sonorités. Robert Lepage affectionne les sons bilabiales comme [p], [b], [m] les gutturales telles que [k] et les apico-alvéolaires comme [t]. Dans l'histoire de *L'ombre* racontée par Arnaud, une partie de la biographie du propriétaire de l'ombre est la suivante :

Alors **qu'il** **écrivait**, il **remarqua** **que** son **ombre** se **projetait** **par** la fenê**tre** sur le **mur** de la **maison** **d'**en face. **Pour** **plaisanter**, il **dit** à son **ombre** : « **Pourquoi** ne **te** rends-tu **pas** **utile**, ne **te** **glisse-tu** **pas** le long **du** **mur** et n'**entres-tu** **pas** **par** l'**entrebâillement** de la **porte** du **balcon** ? Va (sic) à l'**intérieur**. Va (sic) voir **qui** **habite** là et reviens **me** **dire** ce **que** **tu** y as vu. (Lepage, 2007, p. 65)

Il revient ici qu'au théâtre, « les sons, les bruits, les cris sont recherchés pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent » (Antonin, 1964, p. 126) ; et par conséquent, « La parole [de la didascalie] devient musique » (Bonvin, n.d., p. 23).

A tout ce qui a déjà été dit, nous signifions que *Le Projet Andersen* est un solo. Le personnage intervient seul. Les destinataires sont soit passifs, inactifs, ou absents. A partir des didascalies qui décrivent les comportements du personnage ainsi que les lieux à partir des répliques avancées par ceux qui parlent, le lecteur reconstruit mentalement la scène. Le solo dans le contexte musical veut dire un morceau ou une partie qui est prononcé par une personne et seule. Le comédien parle seul dans un rythme plus lent (Bonvin, n.d., p. 12) ; pourtant il « n'est jamais seul et, même s'il n'arrive pas à voir l'orchestre tout en entier, il sait certainement qu'il en fait partie » (Brunet, 2009, p. 21).

Nous affirmons également que *Le projet Andersen* se joue de deux ondulations principales de la musique : le crescendo et le décroscendo. L'effet crescendo consiste pour un chanteur à augmenter progressivement l'intensité du son, et le décroscendo est le mouvement inverse. Pour les scènes qui s'achèvent par des ambiances sonores, on comprend que la musique se déroulait en fond en faible intensité. Quand la scène court vers la fin et que les personnages commencent à baisser leurs voix pour laisser entendre la musique qui augmente au fur et à mesure que les voix s'étouffent, le rideau baisse et le noir devient de plus en plus dense. Nous pouvons élargir cette notion de crescendo à celle de décroscendo dans toute l'œuvre. Frédéric Lapointe qui va à Paris pour présenter un « livret d'une œuvre lyrique pour enfant tirée d'un conte de Hans Christian Andersen » (Lepage, 2007, quatrième de couverture), ne réussit pas sa mission. En France, l'administrateur de l'opéra où doivent se produire les contes l'empêche. Le Québécois doit donc rentrer tout malheureux. Avec l'histoire de *L'Ombre*, le lecteur est maintenu en suspense car on se demande où le savant et son ombre arriveront ? Malheureusement encore, l'ombre va tuer son savant.

L'effet crescendo ici, on est avec Frédéric dans le grand espoir que son œuvre connaîtra du succès. On est aussi avec le savant et son ombre et on se dit, quelle parfaite entente ! L'effet décroissant est l'échec de Lapointe et la mort du savant.

Toujours dans un cadre général, *Le projet Andersen* est un opéra. Ce dernier signifie « œuvre dramatique, représentée au théâtre avec un accompagnement de musique orchestrale et dont toutes les paroles sont chantées » (*Dictionnaire Universel*, 2004, p. 894). Nous avons démontré plus haut qu'il y a toujours de la musique en fond sonore dans la pièce de Lepage. Cette combinaison intègre totalement l'esthétique de l'opéra.

Cette deuxième partie de l'analyse met l'accent sur les ressources structurelles qui matérialisent la musique dans *Le projet Andersen*. L'intérêt a été accordé aux rythmes, aux figures de style telles la gradation, l'énumération, la répétition, et aux effets du merveilleux. Ce recensement se couple à la première partie de l'article afin de soutenir le rôle important de la musique dans l'œuvre globalement. La dernière partie de la réflexion interroge les enjeux de cette cohabitation.

Les enjeux de la musique dans la littérature de jeunesse

La rencontre entre la musique et la littérature de jeunesse offre des enjeux esthétiques, épistémologiques et didactiques.

Les enjeux esthétiques

La première remarque est que deux esthétiques différentes cohabitent dans le même espace : la musique et la littérature. L'art de l'écriture se combine ainsi avec l'art de la combinaison des sons d'une manière agréable à l'oreille. Cette coprésence entraîne des pertes, des adaptations et des réajustements. La musique perd sa partition, ses notes, ses sons et sa voix pour le chanteur. Le texte littéraire se convertit en une partition métaphorique, le lecteur devient un musicien en train de solfier. A la lecture, le texte résonne. Il y a donc une sorte de compensation entre les deux arts car si « l'écriture est le lieu où les » (Laura Brunet, « Marie-Louise Taos Amrouche. La recomposition de soi entre roman et chant » dans Robert FotsingMangoua (dir) *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, 2009, p. 26). « vibrations n'exécutent aucun morceau, n'épuisent aucune (sic) thème n'achève aucune mélodie » (Didier cité par Brunet, 2009, p. 26), alors, « il est nécessaire de remonter justement au monde de la musique pour tenter de compléter cette composition imparfaite. » (Brunet, 2009, p. 26). Le rôle important de la musique se déduit dès lors dans le texte littéraire ; en d'autres termes, « La musique est tout d'abord l'actant principal, aux fonctions multiples, d'une histoire dont bien les aspects renvoient aux thèmes et structures caractéristiques des mythes et des récits initiatiques [et des contes]. Simultanément objet, opposant, auxiliaire, et peut être finalement destinataire » (Paravy, 2009, p. 46).

Le second sous entendu que délivre la rencontre de ces deux médias est le caractère immersif du texte. Par les phénomènes d'exagération, de pluriel, d'énumération, retenus plus haut, le lecteur est emporté dans un univers imaginaire. En se rapprochement de la théorie du cinéma postmoderne dont parle Laurent Jullier, il ressort que l'immersion consiste (Jullier, 2011. Document non paginé) en un ensemble de techniques cinématographiquement esthétiques qui permettent d'emporter ou d'embarquer le spectateur. Les effets de cette stratégie sont physiologiques, psychologiques et hypnogènes. La musique ainsi par son potentiel permet d'emporter le lecteur dans l'univers imaginaire. Cet art « apparaît comme un objet sacré, passerelle magique entre les mondes du visible et de l'invisible. Il ouvre aux âmes défunes les portes de l'ici-bas et aux vivants l'accès aux sphères divines» (Paravy, 2009, p. 54). La musique est « un medium spirituel, quasi mystique, par lequel l'homme prend son envol, s'élève et se détache de toutes les contingences terrestres » (Paravy, 2009, p. 56.)

Dans le même sens, le caractère solo de la pièce crée aussi cet effet de surimpression et de création d'images qui appartient à l'art. La dimension solo se couple aux accents de la didascalie et l'action d'emportement devient plus élevée. Pour confirmer cette explication nous empruntons les mots de Jean-Paul Goux dans son article « La voix de la prose ». Il « parle de cette voix comme d'une voix « hors du monde », « jamais entendue », « jamais ouïe », « qu'on ne connaît pas », qui « semble venir d'une région inconnue », mais que l'on peut chercher à découvrir, de laquelle un lecteur peut être « à l'écoute » (Goux cité par Farah Gharbi 2010, p. 98).

Cette voix inconnue accroît ainsi la charge fictive et permet de bien jouer sur le psychique de l'enfant/lecteur. Ce dernier se construit alors la scène avec le pouvoir créatif dont il jouit. « Le mécanisme créateur des images cinématographiques est de par son fonctionnement, celui qui, parmi tous les moyens d'expression humaine, rappelle le mieux le travail de l'esprit pendant le sommeil ». (Brunel, 1960, document non paginé). La musique participe ainsi au phénomène de création des images pour laquelle la littérature se bat depuis son essence.

Aussi, *Le projet Andersen* fait preuve d'une forme hybride. Il est à la lisière du musical et du littéraire. Cette jonction provoque absolument des pertes et des réajustements. Dans le même sens, la musique apporte son pouvoir hypnotisant, doux et sonore pour renforcer la création des images qui est l'un des buts fondamentaux de la littérature en général et de la littérature de jeunesse plus particulièrement. Le deuxième enjeu qui surgit encore de notre étude est épistémologique.

Les enjeux épistémologiques

Ce contact entre deux domaines s'inscrit dans les logiques postmodernes où tous les contacts entre les sciences sont possibles. La science musicale rencontre la science littéraire. Le

littéraire acquiert des notions de musique, et la réciproque se vérifie avec le musicologue. L'art du son va ainsi à la rencontre de l'art des écrits. Sous un autre aspect, les savoirs se tiennent les coudes, s'éclairent mutuellement, et acquièrent de nouvelles puissances et de nouvelles visibilitées. Le texte littéraire relève ainsi les pouvoirs et les vertus de la musique et l'art musical se sert des moyens littéraires pour mieux se mettre en exergue. Le chant au théâtre est le « glissement de la parole vers le musical » (Bonvin, (document sans date) : 13) car il (le théâtre) « est [...] le lieu rêvé pour jouir pleinement de ce sentiment de musicalité du parlé. » (Bonvin, n.d., p. 12)

Concrètement, il s'agit de la fin de l'isolationnisme entre les savoirs. Ces derniers ayant toujours été unis. Toutes les connaissances viennent d'une science mère : la philosophie. C'est d'elle que sont nées toutes les disciplines. C'est donc une tentative du retour aux sources. Pour notre étude, il s'est agi de prouver que sans la musique, la littérature en général et celle de jeunesse en particulier sera sans saveur. Le dernier angle d'où nous percevons encore un enjeu est celui didactique.

Les enjeux didactiques

La didactique signifie la science de l'enseignement des disciplines. Le premier point par lequel nous apercevons l'impact didactique est celui de l'interdisciplinarité. Pour enseigner la littérature de jeunesse, on a besoin de la musique, celle-ci ne va pas sans l'autre. Par une autre entrée, la conjugaison de ces deux arts nous permet de savoir l'état d'esprit des enfants. Il s'agit de littérature de jeunesse ; comment traiter les personnes aux jeunes esprits, aux humeurs très diverses et ondoyantes, aux sensibilités et émotions très aiguës, mais surtout chez qui les meilleurs enseignements ne passent que lorsqu'on se sert de leurs sens ? Plus simplement, Robert Lepage estime que pour suivre didactiquement et pédagogiquement un enfant, il faut s'inscrire dans sa logique, comprendre ses émotions et utiliser ses sens.

Dans le même ordre d'idée, Robert Lepage rappelle que les esprits mineurs fonctionnent mieux avec les effets hypnotiques. Pour bercer sa fille, Arnaud lui raconte l'histoire de L'Ombre. C'est cette narration qui étouffe les caprices de la petite fille et l'entraîne dans le sommeil.

Conclusion

A la question de savoir comment Robert Lepage met-il la musique au service de la littérature de jeunesse, nous avons proposé trois axes de réponse. D'entame, nous avons déclaré que *Le projet Andersen* est une reprise de deux contes du danois Hans Christian Andersen ; déclaration qui confirme que cette œuvre appartient à la littérature de jeunesse. La première partie de l'analyse a procédé à un recensement des entrées concrètes de la musique dans la pièce. Les outils musicaux recensés accompagnent le récit et permettent une saisie de l'esprit

de la jeunesse. La deuxième partie de la réflexion a secoué les structures du texte proprement dites. Par le structuralisme, nous avons démontré comment la musique était inscrite dans les interstices du texte. Les paroles sont ainsi chantées et le texte devient doux. Au sortir de la réflexion, nous avons prouvé que la coprésence entre l'art musical et la littérature implique des pertes et des réajustements entre les deux arts. Aussi l'impact épistémologique de l'article révèle que les frontières entre les sciences aujourd'hui s'estompent pour leur donner les possibilités de s'éclairer mutuellement. Le dernier point abordé dans la réflexion est l'essor didactique : la littérature de jeunesse marche toujours avec de la musique, pour mieux enseigner un enfant, il faut tenir compte des sens, des émotions.

Financement: Cette recherche n'est pas financée.

Remerciements: Non applicable

Conflits d'intérêts: Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

Déclaration sur l'intelligence artificielle: L'IA et les technologies assistées par l'IA n'ont pas été utilisées.

Références

- Algeria introduces English at the primary level to counterbalance French. (2022, November 8). *Orient XXI*. <https://orientxxi.info/magazine/algeria-introduces-english-at-primary-level-to-counterbalance-french>
- Copland, F., Garton, S., & Burns, A. (2013). Challenges in teaching English to young learners: Global perspectives and local realities. *TESOL Quarterly*, 48(4), 738–762. <https://doi.org/10.1002/tesq.148>
- Crystal, D. (2003). Why a global language? In *Cambridge University Press eBooks* (pp. 1–28). <https://doi.org/10.1017/cbo9780511486999.003>
- Diniatulhaq, R., Oktaria, A. A., & Abbas, A. (2020). Classroom management strategies in English language teaching: A perspective of English teachers. *Eduvelop: Journal of English Education and Development*, 3(2), 105–113. <https://doi.org/10.31605/eduvelop.v3i2.604>
- Halommi, L., & Stevens, J. (2023). Quantifying the relationship between parental involvement and English language proficiency among EFL learners. *Research Studies in English Language Teaching and Learning*, 1(4), 192–203. <https://doi.org/10.62583/rseltl.v1i4.21>
- Hourihan, J. (2024, February 25). Classroom management problems with effective solutions. *Timian Learning & Development*. <https://timian.co.uk/classroom-management-problems-with-effective-solutions/>
- Kiunguyu, K. (2022). Algeria to introduce instruction in English from primary school. *This Is Africa*. <https://thisisafrika.me/politics-and-society/algeria-to-introduce-instruction-in-english-from-primary-school/>
- Mupa, P., & Chinooneka, T. I. (2015). Factors contributing to ineffective teaching and learning in primary schools: Why are schools in decline? *Journal of Education and Practice*, 6(19). <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1079543.pdf>

- Othmane, & Bouyakoub, N. (2020). Teaching and testing English in the Algerian educational system. *Arab World English Journal*, 11(1), 444–458.
<https://dx.doi.org/10.24093/awej/vol11no1.30>
- Rohmah, Z. (2005). English as a global language: Its historical past and its future. *Bahasa dan Seni: Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya*, 33(1). <https://sastra.um.ac.id/wp-content/uploads/2009/10/English-as-a-Global-Language-Its-Historical-Past-and-Its-Future-Zuliati-Rohmah.pdf>
- Saad Allah, A. B. K. (2023b, July 20). The politics of language in Algerian education. *Carnegie Endowment for International Peace*.
<https://carnegieendowment.org/sada/90230>
- Wallraff, B. (2014, September 24). What global language? *The Atlantic*.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/11/what-global-language/378425/>
- Williams, D., & Williams, D. (2018). Can English continue to be a dominant global language? *Toppan Digital Language*. <https://toppandigital.com/translation-blog/english-continue-dominant-global-language/>

Citer cet article:

Zacharie-Blaise , M. (2025). Conte, littérature et musique : une lecture intermédiaire de Le projet Andersen de Robert Lepage. *ATRAS Revue*, 6(2), 384-398