

***Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* de John Rea : le masque moderne de la postmodernité**  
**John Rea's *Alma & Oskar (Melodrama from beyond the Grave)*: The Modern Mask of Postmodernity**

Julien Bilodeau

John Rea : une masquographie raisonnée  
Volume 26, numéro 1, 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036062ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/1036062ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)  
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, J. (2016). *Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* de John Rea : le masque moderne de la postmodernité. *Circuit*, 26(1), 87-108.  
<https://doi.org/10.7202/1036062ar>

Résumé de l'article

Composée en 1994 pour le Concours national des jeunes interprètes de Radio-Canada, *Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* de John Rea s'inscrit néanmoins dans un spectre beaucoup plus large et profond que la simple épreuve technique d'un concours. Au coeur d'une réflexion sur la postmodernité, le compositeur réalise une oeuvre qui semble parfaitement épouser le genre : citations et pastiches jusqu'à ce que toutes les forces tranquilles de l'intertextualité se réveillent. Toutefois, en inscrivant l'oeuvre dans la riche tradition du mélodrame, Rea réalise aussi un acte de création positif qui le place dans le sillon d'une modernité retrouvée. L'analyse musicale qui est ici présentée se transforme progressivement en un essai qui dévoile les masques de l'oeuvre et de son auteur.

# *Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* de John Rea : le masque moderne de la postmodernité

Julien Bilodeau

Il y a des mots ou des expressions qui, lorsqu'ils sont prononcés, n'arrivent qu'à produire méfiance et malentendu : ils sont génétiquement équivoques. Instables et fuyants, la « Vérité » leur est étrangère, même s'il est certainement vrai de dire à leur sujet qu'ils ne cessent jamais d'agencer. Ils sont ce par quoi la pensée se déplace et produit des idées. Ils sont ce qui n'a pas à être mû par quoi que ce soit d'autre qu'eux-mêmes : gravitationnels, magnétiques, ils sont « forces fortes et faibles » dans un champ donné.

Telle est l'intertextualité.

Or, pour parvenir à réaliser un court essai sur l'œuvre de John Rea *Alma & Oskar*, nous ne pouvons nous soustraire aux exigences de ce concept, il nous faut tenter une capture. Nous allons donc tendre un piège et appâter l'équivoque de notre sujet de manière méthodique en lui posant simplement deux questions : qui es-tu, *que nous veux-tu*<sup>1</sup> ? En déterminant ainsi les niveaux neutre et esthésique<sup>2</sup> de notre « proie », un filet s'abattra peut-être sur elle de sorte qu'il sera possible de nous en approcher.

En 1994, la société d'État Radio-Canada commande au compositeur John Rea une œuvre originale pour voix et piano qui sera imposée à tous les candidats de son 28<sup>e</sup> concours national pour jeunes interprètes. Les contraintes de la commande sont les suivantes : l'œuvre doit pouvoir être transposée de sorte qu'elle puisse être interprétée dans les quatre registres principaux de la voix, le choix du texte ne doit pas favoriser l'un ou l'autre des groupes linguistiques des participants et l'œuvre doit avoir une durée d'environ dix minutes.

En 1988, aux éditions Laffont, la journaliste (autrefois ministre) française Françoise Giroud fait paraître un ouvrage intitulé *Alma Mahler ou L'art d'être aimée* qui propose une interprétation biographique de la vie d'Alma

1. Voir Rea, 1997.

2. Référence à la tripartition sémiologique de Jean-Jacques Nattiez. Voir Nattiez, 1975, chap. IV.

Schindler-Mahler-Werfel. En prenant soin de décrire la Vienne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – et jusqu’à la Première Guerre mondiale – où les plus grandes figures occidentales de l’art (Klimt, Schoenberg, Schnitzler, Zweig...), de la science (Freud, Einstein, Gödel, le cercle de Vienne...) et de la philosophie (Wittgenstein, Carnap et le *positivisme logique*...) convergent, Giroud trace les circonstances sociohistoriques qui voient naître une *femme du monde* dont la culture, le talent et le goût pour l’art sont exceptionnels. Cette mise en contexte permet à Giroud de mettre en relation la libéralité de la pensée de l’époque et l’extraordinaire épanouissement qu’incarne Alma du point de vue de la condition de la femme. En faisant référence à la monumentale biographie d’Henry-Louis de La Grange sur Gustav Mahler, aux écrits d’Alma, *Mein Leben*, de même qu’à sa correspondance, à l’autobiographie d’Oskar Kokoschka et aux biographies dédiées à Franz Werfel et Walter Gropius, Giroud compose un récit sur l’extraordinaire et pour le moins atypique vie personnelle, sentimentale et affective d’Alma. C’est en 1994 que John Rea prend connaissance de l’ouvrage de Giroud et qu’il porte un intérêt particulier à son huitième chapitre, qui raconte la relation passionnée et tumultueuse entre Alma Schindler-Mahler et Oskar Kokoschka.

Gustav Mahler décède le 11 mai 1911, quelques jours seulement après un retour précipité de New York, que sa condition physique lui avait imposé : pour plus d’un, Mahler est alors rentré chez lui pour mourir. Le mariage entre Gustav et Alma ne fut pas que pur bonheur : outre le deuil qu’ils eurent à vivre lors du décès de leur fille aînée Maria (1907), les obligations matrimoniales qui ont été établies par Gustav forcent Alma à le servir dans l’accomplissement de son génie musical. Progressivement, cette abnégation imposée ne sied pas à l’esprit libre et créatif d’Alma, qui était bonne pianiste tout en démontrant du talent et de l’intérêt pour la composition musicale. Bien que toujours fidèle aux responsabilités sociales qu’implique son mariage, elle s’engage dans une relation extraconjugale avec l’architecte et fondateur du Bauhaus Walter Gropius (1910). Lorsque Gustav réalise que son égocentrisme provoque la fragmentation de son univers familial, il fera amende honorable à Alma, notamment en s’impliquant dans la publication de quelques-uns de ses lieder. La dernière période (1910-1911) qui marque la relation entre Gustav et Alma est stable, elle s’incarne dans un respect et une affection mutuels, mais elle n’est plus le foyer d’aucune passion.

Veuve, Alma ne renoue pas aussitôt avec son amant de jadis, Gropius. Après une retraite sociale de circonstance à la suite du deuil de son mari, elle s’engage dans l’effervescence de la vie sociale viennoise, précédée de la meilleure des réputations qui puisse être. C’est une véritable renaissance pour

Alma, alors âgée de 32 ans, et c'est dans ce contexte qu'elle fait la rencontre du peintre Oskar Kokoschka, qui lui n'est âgé que de 25 ans.

C'est l'histoire de cette relation passionnelle (1912-1914), telle que racontée par Françoise Giroud, qui servira d'argument au projet de composition d'*Alma & Oskar*. Rea y voit tous les éléments d'un mélodrame qu'il lui faudra néanmoins condenser<sup>3</sup> : une femme mûre au charisme sûr, indépendante de corps et d'esprit ; un jeune homme fougueux et passionné, à l'aube de l'éclosion de son génie créateur, habité par une énergie à la fois débordante et dévorante ; une Vienne au zénith de son développement culturel, mais aussi le lieu du foyer politique annonciateur des événements tragiques de la Première Guerre mondiale. Personnages, intrigue et décor, tout est en place pour mettre en musique un drame.

Les textes qui composent *Alma & Oskar* proviennent tous de la biographie de Françoise Giroud mais ne sont pas nécessairement de sa main : l'auteure cite volontiers des extraits du journal intime d'Alma ou de la correspondance que leur relation a alimentée. En étudiant le livret et sa mise en musique, on constate que l'œuvre peut être le témoignage ou d'Alma ou d'Oskar. En d'autres termes, il peut être chanté ou récité soit par une voix d'homme, soit par une voix de femme sans que la cohérence dramaturgique n'en souffre. Dans l'exemple qui suit, extrait de la première scène du mélodrame, nous constatons que le compositeur a intégré à une citation du journal intime d'Alma tous les éléments qui permettent une transposition du sujet parlant (cf. éléments entre parenthèses) :

Mais je (elle) savais(t) maintenant que je (elle) ne chanterais(t) plus que dans la mort.

Alors, je (elle) ne serai(t) plus l'esclave d'aucun homme

Car je (elle) ne viserai(t) que mon (son) propre bien-être et la réalisation de moi (soi)-même<sup>4</sup>.

Dans la deuxième scène, cette « flexibilité alternative » de la dramaturgie est d'autant plus spectaculaire que les versions d'Alma et d'Oskar concernant leur première rencontre ne correspondent pas.

Conséquemment, la deuxième scène d'*Alma & Oskar* est le théâtre de l'une des deux versions de l'histoire selon la voix qui l'interprétera. Dans le contexte du concours qui a vu naître la création de l'œuvre, les deux versions ont été interprétées successivement à plusieurs reprises de sorte que le public a pu prendre connaissance des deux points de vue. Lorsque Rea orchestre l'œuvre à la demande d'Esprit Orchestra 18 mois plus tard (1995), il produira deux partitions qui réunissent sur scène un baryton et une soprano ou un ténor et

3. « Mais je me conduis aussi comme un cinéaste, puisque je dois comprimer en huit minutes l'expérience vécue, réelle et imaginée, de deux êtres passionnés, expérience qui s'est étalée sur trois années très turbulentes » (Rea, 1998, p. 68).

4. Rea, *Alma & Oskar*, première scène, mes. 1-5.

**FIGURE 1** John Rea, *Alma & Oskar*, deuxième scène, mes. 77-99.

| Version d'Alma ; première rencontre   | Version de Kokoschka ; première rencontre  |
|---|--|
| Il portait un costume élimé, des chaussures trouées, il a sorti pour tousser un mouchoir taché de sang. | Suivant les recommandations de mon ami Adolf Loos qui avait pour modèle le gentleman anglais, moi j'étais élégant.   |
| Il a apporté du papier au grain rugueux pour faire de moi un dessin.                                    | Lorsqu'elle me proposa de la peindre chez elle, je fus à la fois heureux et accablé.   |
| ...j'ai posé un moment puis me suis remise au piano...  | ...après le déjeuner Alma m'emmena d'autorité dans une pièce contiguë où se trouvait un piano, et là elle chanta, pour moi seul, me dit-elle, « La mort d'Isolde ».  |
| Et soudain, il m'a étreinte passionnément. Je suis restée de marbre et me suis aussitôt dégagee.        | ...je n'avais encore jamais peint de femmes semblant éprouver un coup de foudre pour moi, et d'autre part j'éprouvai une certaine crainte : comment pouvait-on atteindre le bonheur alors qu'un autre venait tout juste de mourir? |
| Je n'aspirais qu'à la paix et à la méditation...  | Elle était jeune, émouvante dans son deuil, elle était belle et tellement solitaire...   |

une mezzo-soprano. Ces versions, en réunissant les deux protagonistes sur scène, exposent simultanément tous les points de vue de la trame narrative.

Le texte d'*Alma & Oskar* déploie deux types de discours : le direct et l'indirect. Le discours indirect a une fonction narrative, c'est-à-dire que c'est lui qui fait progresser le drame et qui le situe dans une unité de temps et de lieu synthétique cohérente. Dans *Alma & Oskar*, ce type de discours est exclusivement déclamé et l'interprète choisit la traduction qui correspond à sa langue maternelle de sorte que sa prononciation ne souffre d'aucun handicap. Le discours direct a quant à lui pour fonction d'exprimer les états d'âme des protagonistes du drame : il s'agira soit d'extraits de lettres d'Oskar à Alma (scène 2, par exemple) ou d'extraits du journal intime d'Alma. Ce type de discours est chanté en allemand, c'est-à-dire dans sa langue d'origine.

Ce faisant, la deuxième contrainte imposée par la commande du concours est respectée : tous les candidats doivent chanter dans une langue leur étant étrangère (l'allemand, discours direct), alors que les passages déclamés sont, grâce aux traductions, interprétés dans la langue maternelle de l'interprète (anglais ou français, discours indirect).

La chronologie des éléments de la trame narrative dans *Alma & Oskar* s'effectue à deux niveaux et nous constatons qu'elle ne correspond pas de manière stricte au critère de la succession logique du temps. Le premier niveau se situe dans le texte lui-même. Pour mesurer les intentions du compositeur et les libertés que celui-ci a prises, la figure 2 propose une comparaison entre les événements de l'histoire rapportée par Françoise Giroud dans un ordre chronologique et l'endroit qu'ils occupent dans l'œuvre de Rea.

**FIGURE 2** John Rea, *Alma & Oskar*, ordre chronologique et narratif.

| Années  | Chronologie des événements de la trame narrative   | Correspondance dans l'œuvre de Rea (sections/mesures) |
|---|--|---|
| 1912  | <b>Première rencontre d'Alma et d'Oskar par l'intermédiaire de Carl Moll</b><br>Celui-ci fut l'élève du père d'Alma puis épouse la mère d'Alma lorsqu'elle est veuve; Oskar a fait un portrait de Moll | <b>E (mes. 73-101)</b>                                |
|   | <b>Correspondance épistolaire suivant la première rencontre</b>  | <b>F (mes. 102-153)</b>                               |
|   | Alma en voyage à Paris   |   |
|   | Alma et Oskar en voyage en Italie (Naples)   |   |
|   | Alma et Anna en voyage en Hollande   |   |
|   | Alma et Oskar en voyage à Munich   |   |
|   | Alma et Oskar en voyage en Suisse (Mürren)   |   |
|   | Alma est enceinte de Kokoshka; elle décide d'avorter (Oskar ignore tout)   |   |
| Alma va en cure à Franzenbad  |  |   |
| 1913  | Printemps: Gropius reconnaît Alma sur une toile d'Oskar  |   |
|   | Août: Alma et Oskar à Dolomites  |   |
|   | <b>Alma écrit à Oskar: «Je t'épouserai lorsque tu auras réalisé un chef-d'œuvre»</b>   | <b>G (mes. 154-160)</b>                               |
| 1914  | Alma en voyage à Paris   |   |
|   | <b>Kokoshka réalise «Die Windsbraut»/Emménagement d'Alma et d'Oskar à Semmering; Alma est de nouveau enceinte</b>  | <b>H (mes. 161-180)</b>                               |
|   | <b>Scène conjugale autour du masque de mortuaire de Mahler</b>   | <b>I (mes. 181-187)</b>                               |
|   | <b>Alma se fait avorter</b>  | <b>J (mes. 188-193)</b>                               |
|   | <b>17 mai 1914, Alma écrit dans son journal: «So, auch das wäre vorüber...»</b>  | <b>K (mes. 194-199)</b>                               |
|   | <b>28 juin 1914: assassinat de l'archiduc Ferdinand</b>  | <b>C (mes. 31-59)</b>                                 |
|   | <b>28 juillet 1914, déclaration de la guerre préventive par l'Autriche contre la Serbie; Alma écrit: «Er hat mein Leben erfüllt und zerstört...»</b>   |   |
|   | <b>4 août 1914, Alma apprend que la guerre est déclarée, elle écrit: «Ich bilde mir manchmal ein...»</b>   | <b>D (mes. 60-72)</b>                                 |
|   | <b>Quelques jours après son 35<sup>e</sup> anniversaire (Alma est née le 31 août), Alma écrit: «Ich möchte von Oskar loskommen...»</b>   | <b>B (mes. 7-30)</b>                                  |
| <b>À la suite dans son journal, Alma écrit: «Mais je savais maintenant que je ne chanterais plus que dans la mort...»</b> | <b>A (mes. 1-6)</b>  |   |

5. Appelée également *anticipation*, la prolepse dite *temporelle* est une anticipation narrative qui vient rompre le parallélisme entre l'ordre du récit et celui des événements qui constituent l'histoire.

L'analyse de la figure 2 illustre bien la figure de style qui, dès le début de l'œuvre (section A, mes. 1-6), est employée. Rea utilise la prolepse temporelle<sup>5</sup> alors qu'Alma, convaincue que sa relation avec Oskar est terminée, écrit : « Mais je savais maintenant que je ne chanterais plus que dans la mort... ». C'est la finalité des amours d'Alma et d'Oskar qui est révélée et l'intérêt dramatique consiste désormais à exposer les circonstances qui ont mené à cette sorte de fatalité. Les sept sections des scènes 2 et 3 (de E à K dans la figure 2), qui peuvent être considérées comme une longue analepse, c'est-à-dire un retour en arrière, exposent avec une chronologie rigoureuse les événements qui ont eu lieu et qui ont mené à la rupture finale dévoilée dans la première scène (sections A à D).

À une autre échelle, la première scène opère aussi une déstructuration chronologique en disposant ses quatre sections dans un ordre qui n'est pas exactement chronologique : les sections A et B sont à rebours et correspondent aux deux derniers événements de la véritable « histoire » (figure 2). Puis, à la mes. 60, il est écrit : « *Peu de temps avant...* ». S'en suivent les sections C et D qui, bien qu'étant dans le bon ordre, sont historiquement antérieures aux sections A et B. Or voilà que l'agencement de ces techniques narratives au niveau local nous dévoile la rigueur de la pensée formelle globale du compositeur : la forme de la scène 1 est une mise en abyme de la forme de l'œuvre.

**FIGURE 3** John Rea, *Alma & Oskar*, mise en abîme de la forme de l'œuvre dans la scène 1.

| Scène 1   | Œuvre   |
|---|---|
| Section A-B (mes. 1-30)<br><i>Prolepse à rebours</i>      | Scène 1 (sections A à D)<br><i>Prolepse à rebours</i>       |
| Section C-D (mes. 31-72)<br><i>Analepse chronologique</i> | Scène 2-3 (sections E à K)<br><i>Analepse chronologique</i> |

L'œuvre se termine sur cette réflexion d'Alma : « *So, auch das wäre vorüber. Etwas, das ich [sie] für dauernd hielt* » (« Ainsi, cela aussi est terminé. Quelque chose que je[elle] croyais[t] pouvoir durer »). Mise en contexte dans la vie d'Alma, cette réflexion suit l'avortement qu'elle vient de subir et exprime le désenchantement qu'elle éprouve quant à sa relation avec Oskar. C'est le véritable début de la fin. En disposant cette réflexion à la toute fin de son œuvre, Rea transpose sa portée signifiante au-delà de son rapport factuel et lui confère la fonction conclusive de l'ensemble narratif de l'œuvre.

*Alma & Oskar*, du strict point de vue musical, est, à une exception près<sup>6</sup>, entièrement composée de citations et de pastiches d'œuvres du répertoire

6. Le « thème » musical d'Oskar, intitulé « A la moda die Winsbraut » en référence au chef-d'œuvre qu'Oskar réalise pour Alma, est une composition originale de John Rea qui rappelle fortement les idiomes de la musique impressionniste française.

classique, romantique, expressionniste et atonal qui évoquent, d'une manière ou d'une autre, Vienne. En ce sens, l'une des fonctions de l'emploi de la citation et du pastiche consiste ici à cartographier le territoire de l'œuvre, c'est-à-dire à mettre en relief et à évoquer « la toile de fond », la géographie au sein de laquelle se déroule le drame. La figure 4 qui suit décline la liste des citations par ordre d'apparition dans *Alma & Oskar* ainsi que le lien qu'elles entretiennent avec la ville de Vienne.

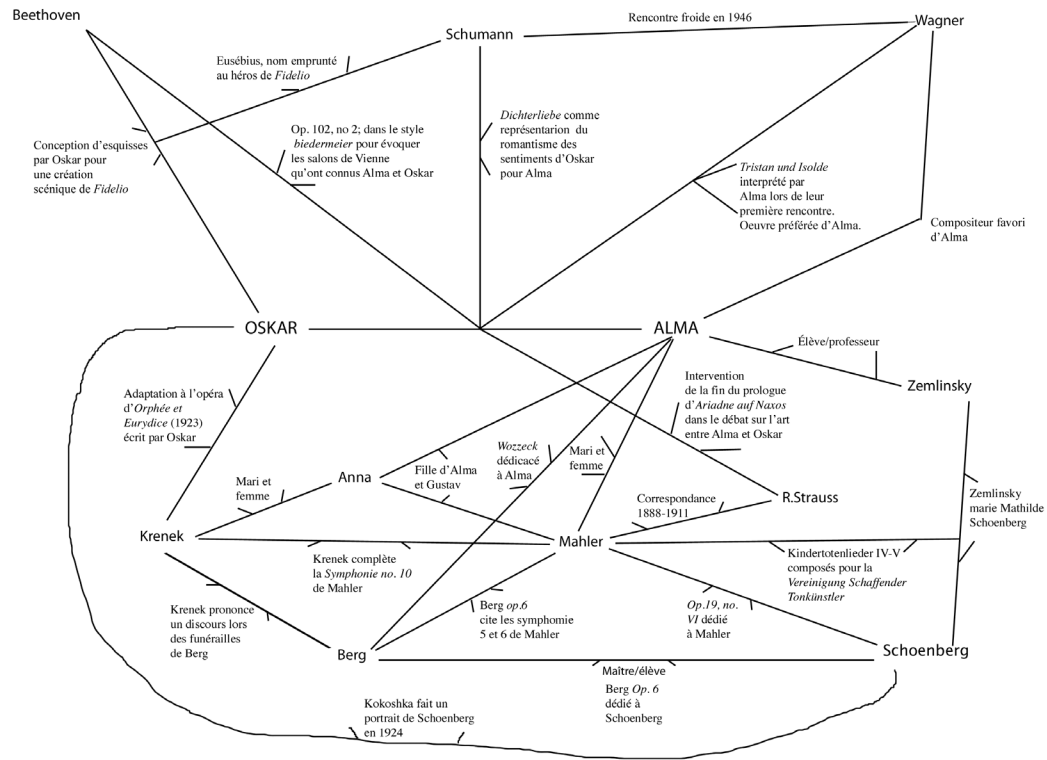
Si la détermination du contexte original de composition des citations et des pastiches propose une situation géographique à l'œuvre, l'analyse iconographique fournit quant à elle une dimension sociale et culturelle qui s'ajoute au contexte de la dramaturgie d'*Alma & Oskar*. En rassemblant sur un même plan tous les auteurs originaux des citations, l'occasion se présente

**FIGURE 4** John Rea, *Alma & Oskar*, œuvres citées et relations avec la ville de Vienne.

| Œuvres citées  | Relation avec Vienne   |
|--|--|
| Mahler, Gustav, <i>Kindertotenlieder</i> V, « In diesern Wetter », 1904        | Composé à la demande d'Arnold Schoenberg et d'Alexander Zemlinsky pour la <i>Vereinigung Schaffender Tonkünstler</i> de Vienne; créé à Vienne le 29 janvier 1905 sous la baguette du compositeur   |
| Schumann, Robert, <i>Dichterliebe</i> I, « In wunderschönen Monat Mai », 1840  | En 1838, Schumann consent à la demande de Friedrich Wieck et s'installe à Vienne; mais cet exil forcé l'éloignant de Clara provoquera la requête au tribunal qui autorisera leur mariage sans le consentement de Friedrich. <i>Dichterliebe</i> est une des premières œuvres de cette nouvelle période dans la vie de Schumann       |
| Wagner, Richard, <i>Tristan und Isolde</i> , 1859                              | Entre 1861 et 1864, Richard Wagner est à Vienne où, entre autres choses, il prépare la création de son opéra <i>Tristan et Isolde</i> . Ses difficultés financières rendront cette création impossible et Wagner quitte alors Vienne pour Stuttgart, puis Munich. C'est là qu'aura finalement lieu la création de son opéra, en 1865 |
| Berg, Alban, <i>Drei Stücke für Orchester</i> , op. 6, « Marsch », 1914        | Composées entre 1914 et 1915 à Vienne et dédiées à Arnold Schoenberg à l'occasion de son quarantième anniversaire  |
| Beethoven, Ludwig, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> n° 5, op. 102, 1815 | Composée à Vienne en 1815  |
| Schoenberg, Arnold, <i>Kammersymphonie</i> , op. 9, 1906                       | Composée à Vienne en 1906 et créé le 8 février 1907 à Vienne par le quatuor Rosé et des membres de l'Orchestre de l'opéra de Vienne  |
| Berg, Alban, <i>Wozzeck</i> , op. 7, acte III, scène 4, 1922                   | Après avoir assisté à la première de la mise en scène théâtrale du <i>Wozzeck</i> de Georg Buchner à Vienne, Berg y compose son opéra entre 1914 et 1922   |
| Schoenberg, Arnold, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> VI, op. 19, 1911         | Composées à Vienne après la mort de Gustav Mahler  |
| Strauss, Richard, <i>Ariadne auf Naxos</i> , « Vorspiel », 1912                | La seconde version de l'opéra, dont le livret a été écrit par l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal, a été créée à Vienne en 1916. L'action du prologue que Rea cite se déroule dans un théâtre viennois au XVIII <sup>e</sup> siècle  |
| Mahler, Gustav, <i>Das Lied von der Erde</i> , 1908-1909                       | Composé à Vienne entre 1908 et 1909  |
| Mahler, Alma, « Ich wandle unter Blumen », 1910                                | Composé entre 1900 et 1901 à Vienne et publié en 1910 par Gustav Mahler aux éditions Universal de Vienne   |



FIGURE 5 John Rea, *Alma & Oskar*, iconographie sociale et culturelle.



de dresser un portrait historique, social, culturel et politique qui souligne les liens existant entre eux. La figure 5 se présente comme une synthèse qui trace et explicite ces relations sous-jacentes.

Dès lors que sont établies les références du texte et de la musique, l'analyse se porte ensuite sur les effets de leurs rencontres, c'est-à-dire sur la signification que chacune d'entre elles engendre. Les rencontres du texte et de la musique proposent dans *Alma & Oskar* quatre types de signification relationnelle :

1. une évocation directe à l'action du drame ;
2. une évocation indirecte, c'est-à-dire à un événement qui n'est pas énoncé explicitement dans le drame, mais qui appuie un sentiment particulier propre à son action ;
3. un souvenir ou une prémonition d'un événement du drame ;
4. un commentaire du compositeur.

La figure 6 expose toutes les rencontres que le texte et la musique produisent et détaille leur signification en fonction de la typologie qui vient d'être définie. Pour saisir cette importante partie de l'analyse, il est fortement suggéré de pouvoir consulter la partition.

**FIGURE 6** John Rea, *Alma & Oskar*, significations émanant des rapports entre le texte et la musique.

| Mes.  | Texte  | Musique   | Signification  |
|-------|--|---|--|
| 1-9   | <i>Mais je(elle) savais(t) maintenant que je(elle) ne chanterais(t) plus que dans la mort. Alors, je(elle) ne serai(t) plus l'esclave d'aucun homme car je(elle) ne viseraï(t) que mon(son) propre bien-être et la réalisation de moi(soi)-même.</i> | Mahler<br><i>Kindertotenlieder</i> V, «In diesern Wetter» (1904)                                      | <b>Texte</b> : évocation directe de l'échec de la relation entre Alma et Oskar;<br>évocation indirecte de l'avortement d'Alma (selon Giroud).<br><b>Musique</b> : évocation indirecte du souvenir de la mort de Maria, fille d'Alma et de Gustav et qui souligne le contexte original du texte selon Giroud. |
| 10-15 | <i>Ich möchte von Oskar loskommen. Er paßt nicht mehr in mein Leben.</i> («Je voudrais me libérer d'Oskar. Il ne cadre plus avec ma vie.»)   | Rea<br>Pastiche conjuguant<br><i>Dichterliebe I</i> (1840) et du<br><i>Kindertotenlieder V</i> (1904) | <b>Texte</b> : évocation directe des intentions d'Alma.<br><b>Musique</b> : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.   |
| 16-21 | <i>Er nimmt mir meine Antriebskraft. Wir müssen Schluß machen.</i> («Il me fait perdre mon énergie. Il faut que nous en finissions.»)  | Mahler<br><i>Kindertotenlieder V</i> , «In diesern Wetter» (1904)                                     | <b>Texte</b> : évocation directe des sentiments d'Alma pour Oskar.<br><b>Musique</b> : évocation indirecte des sentiments qu'Alma a eus envers Gustav et que cette situation n'est pas nouvelle pour Alma ; l'histoire se répète.  |
| 22-36 | <i>Aber er gefällt mir immer noch so sehr—zu sehr! Er hat mein Leben erfüllt und zerstört, zur gleichen Zeit.</i><br>(«Mais il me plaît toujours tellement – trop encore! Il a rempli ma vie, il l'a détruite – les deux en même temps.»)            | Rea<br>Pastiche de<br><i>Dichterliebe I</i> (1840)  | <b>Texte</b> : évocation directe des sentiments confus d'Alma pour Oskar.<br><b>Musique</b> : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.   |
| 37-41 | <i>Ich weiß nicht, wohin ich gehen soll.</i> («Je ne sais pas en quoi je me suis trompée.»)  | Mahler<br><i>Kindertotenlieder V</i> , «In diesem Wetter» (1904)                                      | <b>Texte</b> : évocation directe de la réflexion d'Alma.<br><b>Musique</b> : évocation indirecte de la réflexion qu'a eue Alma lors de sa relation avec Gustav.  |
| 41-49 | <i>Warum, oh, warum habe ich die ruhige Menge gegen einen feurigen Hochofen eingetauscht?</i><br>(«Pourquoi, oh! pourquoi ai-je quitté la quiétude de la foule pour une fournaise ardente?»)   | Rea<br>Pastiche de<br><i>Dichterliebe I</i> (1840)  | <b>Texte</b> : évocation directe du questionnement d'Alma.<br><b>Musique</b> : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.  |
| 50-56 | <i>Aber liebe ich diesen Mann noch? Oder hasse ich ihn schon?</i><br>(«Est-ce que j'aime toujours cet homme? Ou est-ce que je le déteste déjà?»)   | Wagner<br><i>Tristan und Isolde</i> (1857-1959; créé en 1865)   | <b>Texte et musique</b> : évocation directe du questionnement d'Alma qui est le même que celui d'Isolde dans l'opéra de Wagner.<br><b>Musique</b> : souvenir/prémonition de la première rencontre entre Alma et Oskar.   |
| 57-59 | <i>Warum bin ich so beunruhigt?</i><br>(«Pourquoi suis-je aussi troublée?»)  | Mahler <i>Kindertotenlieder V</i> , «In diesern Wetter» (1904)  | <b>Texte</b> : évocation directe de la réflexion d'Alma<br><b>Musique</b> : évocation indirecte de la réflexion qu'a eue Alma lors de sa relation avec Gustav.   |
| 60-65 | peu de temps avant... quand l'archiduc et son épouse ont été assassinés... la guerre est déclarée, j'ai écrit dans mon journal.  | Rea<br>Transition (cluster)   | <b>Texte et musique</b> : évocation directe de la Première Guerre mondiale ; figuralisme.  |

| Mes.    | Texte  | Musique   | Signification  |
|---------|--|---|--|
| 66-72   | <i>Ich bilde mir manchmal ein, daß ich diesen ganzen Umbruch verursacht habe...</i><br>(« Je m'imagine parfois que c'est moi qui ai déclenché tous ces événements... »)  | Berg<br><i>Marsch</i> , op. 6 (1914)  | <b>Texte</b> : évocation indirecte de la culpabilité d'Alma envers Oskar.<br><b>Texte et musique</b> : évocation directe de la Première Guerre mondiale.   |
| 73-86   | Les versions que Kokoschka et moi donnons de notre première rencontre...   | Beethoven<br><i>Sonate pour piano et violoncelle n° 5</i> , op. 102 (1815)                        | <b>Texte</b> : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar.<br><b>Musique</b> : évocation directe du contexte de la première rencontre entre Alma et Oscar à <i>Adagio con molto sentimento d'affetto e del biedermeieriano</i> (dans le style « salon bourgeois, du salon viennois »).                                       |
| 87-91   | ...elle chanta « La mort d'Isolde »  | Rea<br>Pastiche de <i>Tristan und Isolde</i> (1857-1859)  | <b>Texte et musique</b> : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar.  |
| 91-92   | Et soudain   | Schoenberg<br><i>Kammersymphonie</i> , op. 9 (1906)   | <b>Texte et musique</b> : interruption brusque, annonce de l'étreinte passionnée.<br><b>Musique</b> : prémonition de la réalisation de <i>Die Windsbraut</i> qui, comme pour la <i>Kammersymphonie</i> , est une œuvre « expressionniste » majeure.  |
| 92-102  | il m'a étreinte passionnément...   | Beethoven<br><i>Sonate pour piano et violoncelle n° 5</i> , op.102 (1815)                         | <b>Texte</b> : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar.<br><b>Musique</b> : évocation directe <i>du contexte</i> de la première rencontre entre Alma et Oscar.  |
| 102-112 | <i>...so bringen Sie mir ein wirkliches Opfer und werden Sie meine Frau, im Geheimen, solange ich arm bin... Sie sollen mich bewahren, bis ich wirklich Ihnen der sein kann,</i><br>(« Faites-moi le sacrifice de devenir ma femme : en secret tant que je serai pauvre...Vous veillerez sur moi jusqu'à ce que je sois vraiment... ») | Schumann<br><i>Dichterliebe I</i> , citation et pastiche de « Im wunderschönen Monat Mai » (1840) | <b>Texte et musique</b> : évocation directe du désir d'Oskar.<br><b>Musique</b> : évocation directe du romantisme d'Oskar; Évocation indirecte à la demande de la main de Clara Wieck par Schumann auprès de Fredrich Wieck.   |
| 113-115 | <i>der Sie nicht herunterzerrt, sondern Sie erhebt.</i><br>(« ...celui qui ne vous abaissera pas mais vous élèvera. »)   | Rea<br>Pastiche impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »                               | <b>Texte et musique</b> : Prémonition du chef-d'œuvre <i>Die Windsbraut</i> qui, de fait, élève ( <i>erhebt</i> ) Alma dans les nuages!  |
| 115-124 | <i>Sie gestern so baten, glaubte ich und Sie, als ich noch niemandem glaubte außer...</i><br>(« Depuis qu'hier vous m'avez supplié de manière si touchante, je crois en vous comme je n'ai encore cru en personne en dehors de... »)   | Berg<br><i>Wozzeck</i> , acte 3, scène 3 (1914-1922)  | <b>Texte</b> : évocation directe des sentiments d'Oskar.<br><b>Musique</b> : évocation directe d'un parallèle « psychologique/ affectif » entre Kokoschka et Wozzeck ; Évocation indirecte du caractère infidèle d'Alma par celui de Maria ; Évocation indirecte du caractère jaloux d'Oskar par celui de Wozzeck ; Prémonition de leur rupture. |
| 125-126 | <i>mir...</i><br>(« moi-même... »)   | Schoenberg<br>Op. 19, n° 6 (1911)   | <b>Musique</b> : commentaire du compositeur indiquant que le grand artiste dans la vie d'Alma n'est pas Kokoschka mais bien Mahler.  |

| Mes.    | Texte  | Musique  | Signification  |
|---------|--|--|--|
| 127-142 | <i>Ich warne Dich also jetzt, Dich zu entschließen, ob Du von mir willst oder in mich. Ich hätte dich merkwürdig stark geliebt. Ich muß Dich bald zur Frau haben,</i><br>(« Je t'avertis : tu dois décider si tu veux de moi ou non. Je t'aurais aimé de façon incroyablement forte...Tu dois devenir ma femme sans tarder davantage, ») | Rea<br>Pastiche<br>impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »   | <b>Texte et musique :</b> évocation directe des sentiments d'Oskar pour Alma.  |
| 143     | <i>sonst geht meine große Begabung elend zugrunde.</i><br>(« ou bien mon grand talent va disparaître misérablement. »)   | Rea<br>Transition  | <b>Texte :</b> commentaire du compositeur par rapport aux contraintes de la commande ; évocation indirecte à l'argument du prologue d' <i>Ariadne auf Naxos</i> .  |
| 144-153 | <i>Du mußt mir in der Nacht wie ein Zaubertrank, Zaubertrank neu beleben...</i><br>(« Tu dois me faire revivre la nuit comme une potion magique... »)  | R. Strauss<br><i>Ariadne auf Naxos</i> ,<br>Prologue (1911-12)           | <b>Texte :</b> évocation directe de la détresse d'Oskar.<br><b>Texte et musique :</b> évocation indirecte des « supplications » de la <i>Prima donna</i> et du ténor auprès du compositeur pour que leurs airs soient sauvés de l'opéra malgré les contraintes de la production.   |
| 154-160 | <i>Oskar, je t'épouserai quand tu auras produit un chef-d'œuvre.</i><br><i>Alma, crois moi. Tu es la Femme et je suis l'Artiste...</i>   | R. Strauss<br><i>Ariadne auf Naxos</i> ,<br>Prologue (1911-12)           | <b>Musique :</b> commentaire du compositeur indiquant qu'Oskar ne pourra jamais créer un aussi grand chef-d'œuvre que Mahler puisque, comme le suggère l'extrait du prologue de Strauss ici cité, la musique est le plus grand de tous les arts ( <i>Und darum ist Musik die heilige unter den Künsten!</i> )<br><b>Texte :</b> évocation indirecte et souvenir de la relation entre Alma et Mahler : celui-ci lui avait dit exactement la même chose. |
| 161-180 | Encore une fois, je suis (Alma est) enceinte, mais cette fois heureuse de l'être... Kokoschka (moi), fou de joie, y voit (j'y vois) la promesse de notre prochain mariage... Soudain, au cœur de ce bonheur domestique, un paquet arrive par la poste : c'est le masque mortuaire de Mahler.   | Rea<br>Pastiche<br>impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »   | <b>Texte et musique :</b> évocation directe des événements entre Alma et Oskar lorsqu'ils emménagent à Semmering.  |
| 181-184 | Alors Kokoschka se met (je me met) à hurler. À hurler qu'il (que je) ne veut rien, dans la maison, qui évoque en permanence mon passé (le passé d'Alma).   | Schoenberg<br>Op. 19, n° 6 (1911)  | <b>Texte :</b> évocation directe des événements à Semmering.<br><b>Musique :</b> évocation directe de la mort de Mahler.   |
| 185-187 | Imperturbable, je (elle) place le masque en bonne place. Il s'insurge (Moi, je m'insurge). Je (Elle) persiste. Il (Je) dit des choses horribles. J'en (Elle en) dit d'autres...  | Mahler<br><i>Das Lied von der Erde</i> , « Der Abschied »<br>(1908-1909) | <b>Texte :</b> évocation directe des événements à Semmering.<br><b>Musique :</b> prémonition de la fin de la relation entre Alma et Oskar (« Der Abschied » se traduit par « L'Adieu »).<br><b>Musique :</b> prémonition de l'avortement d'Alma.<br><b>Musique :</b> évocation directe de la fin de l'œuvre.   |
| 187-193 | Quelques jours après, j'(Alma) entre en clinique pour... De ces événements, Kokoschka (je) sort(s) meurtri de toutes les manières. Et moi (elle)?  | Mahler<br><i>Das Lied von der Erde</i> , « Der Abschied »<br>(1908-1909) | <b>Texte et musique :</b> évocation directe des événements à Semmering et de la rupture entre Alma et Oskar.   |
| 194-199 | <i>So, auch das wäre vorüber. Etwas, das ich für dauern hielt.</i><br>(« Ainsi, cela aussi est terminé.<br>Quelque chose que je [elle] croyais[t] pouvoir durer. »)  | Alma Mahler<br><i>Ich wandle unter Blumen</i> (1910)                     | <b>Texte :</b> évocation directe des sentiments d'Alma.<br><b>Musique :</b> évocation indirecte et prémonitoire à la faillite de la carrière de compositeur d'Alma malgré ses intentions et ses désirs.  |

7. Fondée en 1960 à Paris par de jeunes auteurs réunis autour de Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers, *Tel Quel* était une revue de littérature d'avant-garde.

8. *S/Z* est un ouvrage de Barthes où celui-ci se propose non pas de lever le voile sur le sens du texte *Sarrasine* de Balzac, mais plutôt de dévoiler tous les sens qui y sont potentiellement actifs. À terme, «Balzac l'auteur» s'efface complètement de son œuvre au profit de la signifiante comme phénomène de production du sens.

9. Ligeti, 2001, p. 89.

L'analyse que nous venons de présenter expose un ensemble de signes à partir duquel il peut paraître aisé de fournir une signification. Mais depuis la revue *Tel quel*<sup>7</sup>, Kristeva et surtout Barthes, la «signification» est pour le moins suspecte. L'intertextualité, comme concept d'analyse, confère aux éléments qui forment, engendrent et structurent une œuvre une autonomie sémantique toute nouvelle, isolée de son contexte ou, pour mieux dire, qui s'arrache à son contexte momentanément pour l'élargir. Barthes nomme ces éléments «intertextes». Il s'agit donc d'un mouvement double: d'une part, l'œuvre est comme trouée par des points de fuite qui orientent l'analyse vers l'extérieur; mais du même coup et d'autre part, l'extériorité ainsi engendrée appartient *de facto* et de manière intrinsèque à l'œuvre: son champ sémantique est en expansion.

Même si la pratique intertextuelle domine le texte d'*Alma & Oskar*, notre analyse ne répudie pas toute forme d'intention à son auteur, sans quoi l'exercice ne devient qu'un pastiche de *S/Z*<sup>8</sup>, tout à fait arbitraire. Il n'y a, de fait, aucune «loi» qui obligerait une œuvre intertextuelle de par ses techniques à être analysée selon la théorie intertextuelle de Barthes. La pratique intertextuelle, même si elle s'y incline fortement, ne requiert pas nécessairement une analyse intertextuelle du type barthien et il appert que le défi herméneutique posé par l'objet de notre étude recherche, en fin de compte, à déterminer davantage les intentions de l'auteur que le potentiel intertextuel de son œuvre.

Mais nous sommes conscient, d'autre part, qu'une analyse se positionnant en fonction d'un axe logico-temporel peut difficilement prétendre fonder la véracité d'un discours. La note rétrospective et autobiographique que rédige Ligeti dans la réédition de son analyse de la première structure de Boulez, est, à ce sujet, fort éclairante: «Même si l'analyse qui suit a une apparence d'objectivité, on ne peut la comprendre véritablement qu'en prenant en considération les aspects subjectifs de la situation et de l'environnement dans lesquels je l'ai écrite<sup>9</sup>.»

L'apparence d'objectivité tient au «mirage structuraliste» (suggéré par l'œuvre de Boulez et appuyé par l'analyse de Ligeti) qui rejette la possibilité d'une production sémantique si elle a dépassé le territoire strict du texte. Or, un recul de près de trente-sept ans permet à Ligeti de constater que son travail n'est pas purement isolé *dans* l'œuvre analysée et que plusieurs considérations extérieures (ses origines, son âge, les œuvres qu'il connaissait à l'époque... tout ce qui lui était connu et inconnu en quelque sorte), ce que l'on nomme en fait les agents des «relations intertextuelles», sont à prendre en compte. En somme, Ligeti réalise que son analyse est l'*un* des devenirs possible et

circonstanciel de la Structure Ia de Boulez, qu'elle est l'invention d'un trajet entre un producteur, un récepteur et un texte.

Ainsi, nous posons le défi herméneutique de cet essai précisément entre la théorie structuraliste, c'est-à-dire l'exercice de la fondation d'un discours objectif dans un axe logico-temporel, et la théorie intertextuelle de Barthes (ou poststructuraliste), qui parcourt « en tout sens » les réseaux au sein desquels l'œuvre peut prendre racine. C'est le sous-titre de l'œuvre, « mélodrame d'outre-tombe » qui, en tant qu'intertexte<sup>10</sup>, nous permettra de « sortir » de l'œuvre elle-même. Mais cette sortie n'a pas strictement pour fonction de produire du sens : par elle, au contraire, nous cherchons à déterminer quelles sont, dans une certaine mesure, les intentions de l'auteur.

Le substantif *mélodrame* fait l'objet d'interprétations multiples qui ont engendré, depuis son apparition, nombre de connotations disparates et qui sont encore aujourd'hui fort répandues. S'agit-il d'un procédé technique, d'une esthétique, d'un genre dramatique ou musical ? Le recours classique à l'explication étymologique n'est pas sans ajouter à la confusion : *mélôs* (musique) et *drama* (drame, théâtre) évoquent l'ensemble des formes du drame en musique, suggérant un ambitus allant du simple lied au grandiloquent drame wagnérien. L'analyse du *mélodrame* et de son évolution comme forme, par rapport à *Alma & Oskar*, est une étude *hors texte* qui est destinée à résonner avec le réseau textuel et qui est ici motivée par la relation transtextuelle entre le *texte* de Rea et son sous-titre.

Ainsi, nous pouvons dire du mélodrame qu'il apparaît dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et plusieurs commentateurs<sup>11</sup> s'entendent pour attribuer au *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et Horace Coignet l'origine première de cette forme. Dès son origine, le mélodrame est empreint d'un renoncement du chant au profit de la parole et du geste. Non pas que la musique ne soit pas assez expressive, mais au contraire parce qu'elle le serait beaucoup trop, empêchant de la sorte un niveau de signification détaillée que seule la déclamation semble pouvoir garantir. En somme, il s'agit, pour reprendre l'expression de Rousseau, de « partager l'attention » de sorte qu'elle demeure soutenue dans un équilibre entre la signification et l'expressivité purement musicale (au-delà des mots). Le flot narratif unique et caractéristique du mélodrame est, le plus souvent, le résultat d'un discours monologué ou, pour mieux dire, d'un dialogue avec soi-même qui est de plus en plus privilégié notamment parce qu'il correspond, d'une manière plus directe et plus efficace, au concept du *pathétique* dix-huitiémiste : « Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche et qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors

10. Dans son essai *Palimpsestes* (1982), Genette parle quant à lui de « paratexte » comme étant l'entourage variable d'un texte : titre, sous-titre, intertitre ; préface, postface, avertissement, avant-propos ; notes marginales, infrapaginales, terminales, etc. Le paratexte de Genette est l'un des cinq types des relations transtextuelles dont la fonction opératoire est à la base de sa définition d'analyse intertextuelle.

11. Voir Waeber, 2005 ; Bellen, 1927 ; Veen, 1955.

12. Jaucourt, 1751, p. 169.

de soi-même, tout ce qui captive son entendement et subjugué sa volonté, voilà le *pathétique*<sup>12</sup> ».

En mettant l'accent sur le monologue, le mélodrame concentre le plus souvent son attention dans un moment d'arrêt et de crise qui intensifie la réflexion d'un personnage : c'est la représentation d'un personnage aux prises avec lui-même. Sa brièveté caractéristique répond aux principes structurels qu'exige une telle insistance. La courbe dramatique classique qui tend à préparer et à produire un « climax » ne fait plus office de modèle formel central puisque le mélodrame met en scène un état de tension existentielle, c'est-à-dire dont les causes factuelles ne sont pas représentées. C'est en ce sens que Diderot parle d'une « dramatisation de l'attente ». Dans son *Discours de la poésie dramatique* (1758), Diderot précise aussi que l'appréciation d'une telle forme dépend de la connaissance qu'a le spectateur des circonstances qui ont mené à l'état de tension vécu par le personnage :

Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets ? Parce qu'ils m'instruisent des desseins secrets d'un personnage [...]. [S]i l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages : mais l'intérêt redoublera pour le spectateur, s'il est assez instruit<sup>13</sup>.

13. Diderot, cité in Waeber, 2005.

Ainsi, il s'agit pour le spectateur de *tout connaître, tout savoir, tout prévoir*, de sorte qu'il puisse *vivre* le pathos du personnage et prendre toute la mesure de ses réflexions avec le maximum d'intensité. Dans la très grande majorité des cas, le personnage du mélodrame est donc une figure mythologique ou historique dont les origines et le destin sont socialement connus et reconnus (ex. : Médée, Ariane, Pygmalion, Cléopâtre, Sophonisbe, Jésus, Jeanne d'Arc, etc.).

Alma Schindler-Mahler-Werfel et Oskar Kokoschka ne sont pas *a priori*, à Montréal en 1995, des figures « universelles » pour le public du concours des interprètes de Radio-Canada. Si on peut le supposer mélomane, rien ne garantit qu'il est au fait de leur « histoire » et sans doute ne pourrions-nous pas le lui reprocher. Or, dans ce contexte, comment répondre aux critères du discours mélodramatique que définit Diderot ? Rea y répond de deux manières ou, pour mieux dire, offre une alternative. Voyons d'abord la citation de Roland Barthes qu'il met en tête de l'œuvre :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture [...]. [S]uccédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire

où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculé<sup>14</sup>.

Dans son nouveau contexte, cette proposition emblématique de l'intertextualité agit certainement comme un indicateur des intentions de l'auteur (Rea), de sa poétique: le *texte*, c'est-à-dire la musique et le texte d'*Alma & Oskar*, est un tissu de citations dont ne se dégage pas « un sens unique ». Le scripteur, c'est-à-dire Rea, l'interprète ou le public, *est* cet immense dictionnaire qui fait de l'œuvre « un tissu de signes » à « dimensions multiples » où « se contestent des écritures variées ». Il semble plutôt impossible dans ces circonstances que le spectateur puisse, ne sachant rien et ne pouvant rien prévoir, vivre l'expérience dramatique classique du mélodrame tel que l'a défini Diderot. Ainsi, dans le cadre formel qui traditionnellement consacre la dramatisation de l'attente, laquelle est d'autant plus appuyée lorsque les protagonistes du drame s'expriment par delà la mort, dans un lieu « hors vie et hors temps<sup>15</sup> », d'outre-tombe, Rea propose au contraire une dramatisation de la perte du sens ou de sa prolifération infinie. Alma et Oskar ne sont dès lors plus que les prétextes figurants du drame que vit le scripteur, à savoir celui de la production de sens. Telle est la première posture sous-entendue par Rea à travers Barthes.

Or, si la perception – cet acte dynamique – est *synthétique*, l'analyse quant à elle est *analytique*, figée dans le temps<sup>16</sup>. Ainsi, après avoir écouté et analysé l'œuvre en détail, consulté et mis en contexte les textes originaux (tant musicaux que littéraires) qui y sont cités, la proposition de Barthes semble prendre une allure illusoire, voire simpliste. Car qu'advient-il lorsque le spectateur « sait tout, connaît tout, peut tout prévoir », comme cela est désormais le cas pour nous? Assurément, l'expérience qu'il fait de l'œuvre est radicalement différente et le lieu du drame qui se joue entre eux retrouve son espace d'origine, celui-là même que définit Diderot. Dans ce contexte, la fonction de la citation et du pastiche est inversée: d'exogène, elle devient le vecteur d'une relation strictement endogène qui, pour Diderot toujours, permettra au spectateur de « s'instruire sur les desseins secrets du personnage ». Et c'est la composition elle-même, c'est-à-dire le résultat matériel de l'acte volontaire de l'auteur, qui rend cette fonction possible: l'auteur, bien que caché derrière les masques de l'intertextualité, est ressuscité! Une résurrection équivoque néanmoins, car elle ne dévoile que peu de chose sur ses intentions.

S/Z de Roland Barthes se proposait non pas de lever le voile sur le sens d'un texte, mais plutôt de démêler la toile, d'en mettre à plat les différents fils pour produire le jeu de la signifiante. Rea, dans sa note de programme<sup>17</sup>, utilise plutôt les termes « toile de fond sur laquelle se déroule le mélodrame ».

14. Barthes (« La mort de l'auteur », 1968), cité in Rea (1994), en-tête de la partition d'*Alma & Oskar*.

15. Rea, 1998, p. 67.

16. Nattiez, 1975, p. 73.

17. Voir la partition.



Si l'analyse permet de détricoter les mailles de cette toile de fond, ce ne peut être, eut égard à l'œuvre et à ses prétentions dramatiques, que pour dévoiler ce que le spectateur aurait déjà dû savoir s'il avait été « convenablement » instruit. Ainsi, l'auteur d'*Alma & Oskar* imposerait l'exigence d'une certaine érudition à son spectateur et c'est là la condition pour que son intention se dévoile. Dans ce contexte, la pratique intertextuelle, au lieu de confondre le sens, s'intègre à la mécanique mélodramatique pour lui donner une profondeur.

En se positionnant selon la perspective de la tradition classique du mélodrame, les citations, les pastiches et les indications tropiques<sup>18</sup> de la partition d'*Alma & Oskar* apparaissent donc plutôt comme les éléments d'un langage muet tenant exactement le même rôle que, par exemple, l'usage intégré au genre du mélodrame des gestes de l'*eloquentia corporis*<sup>19</sup> et abandonné définitivement depuis le *Pierrot lunaire* de Schoenberg. De par sa nature extramusicale, ce langage (les gestes d'une part et, par analogie, les « citations-pastiches-indication tropiques » d'autre part en tant qu'agents intertextuels), se meut dans l'équivoque d'un rapport soit synchronique (avec) soit diachronique (à travers) au texte et/ou à la musique qui l'accompagne, multipliant *de facto* les niveaux de compréhension du drame. Ainsi, le mélodrame fonctionne comme un pendule à oscillations multiples entre les différents langages pour que, malgré l'hétérogénéité des moyens d'expression qui sont utilisés, l'équilibre demeure. Cela est très différent de la vision dramatique fusionnelle wagnérienne et c'est cette même « hétérogénéité » que répudiait Wagner. Or, cet équilibre est fragile : de même que l'écoute simple et sans support visuel du *Pygmalion* de Rousseau fait disparaître toute la signification symbolique de Galathée (qui, il faut le voir, d'une statue de marbre s'incarne en femme vivante), l'« ignorance » de la citation de l'opus 19 de Schoenberg lorsque Kokoschka dit « *mir* » réduit l'accord de la mes. 125 à une simple articulation sonore dont la signifiante, pour paraphraser Riffaterre<sup>20</sup>, est le résultat d'une interprétation purement contingente de l'auditeur.

L'hypothèse selon laquelle la citation, le pastiche et l'indication tropique sont les éléments d'un langage qui remplacent le langage scénique traditionnel (la gestique d'une part mais aussi la scénographie, si l'on consent à l'idée que Vienne *apparaît* comme toile de fond par le choix des citations et pastiches utilisés) correspond en fait à l'idée d'une transfiguration de l'intériorisation du drame, le faisant passer d'une dimension sensible telle qu'elle s'incarne par le visuel, à une dimension abstraite que peut seule produire la musique. Le mélodrame, tel que le conçoit et le présente Rea, reconquiert la troisième dimension qui avait été définitivement écartée par Schoenberg et son *Pierrot lunaire* en réaction notamment au *Gesamtkunstwerk* wagnérien

18. Les « indications tropiques » d'une partition sont celles qui utilisent le langage littéraire et qui réfèrent explicitement à quelque chose d'extérieur à l'œuvre. Par exemple : « Omaggio a Luigi », à la mes. 73.

19. Voir les didascalies, au langage pantonimique, au tableau vivant, à l'art de l'attitude et jusqu'au mélodrame sans parole : les mimodrames.

20. Voir Riffaterre, 1983.

où la teneur tautologique engendrée par « toute cette agitation gestuelle du comédien<sup>21</sup> » semble avoir atteint un sommet inégalé. Ainsi, aux moyens d'expression que sont la déclamation parlée et la musique, Rea y ajoute l'*intertexte*, catégorie plus abstraite encore, qui évite la redondance du visuel sur le sonore. Mais par là même, rappelons-le, il suppose de nouvelles conditions au niveau esthétique, c'est-à-dire une culture et une érudition sur mesure sans lesquelles le sens, la signification et l'intention de l'auteur se dissipent.

21. Nietzsche, 2005, p. 24.

### Le paradoxe postmoderne

Le triumvirat « citation-pastiche-indication tropique », ce que l'on a aussi nommé l'*intertexte*, participe à la mise en scène non pas tant d'un sens unique (Diderot) ou encore d'une polysémie immanente (Barthes), mais bien plutôt à celle de la dynamique du sens caché. Cette interprétation permet de mettre en perspective la poétique reanienne selon deux concepts : la modernité à travers le « darwinisme des formes musicales » et la postmodernité.

Déjà chez Humperdinck (*Die KönigsKinder*, 1897), puis chez Schoenberg (*Pierrot lunaire*, 1912), le caractère emphatique, celui de la saturation de l'expression pourtant inhérent à la définition même du mélodrame ou, dans tous les cas, à ses origines, fait l'objet d'une suspicion grandissante, à tel point que le genre est volontiers considéré comme mineur, vulgaire, voire outrancier. C'est la déclamation du texte qui porte en elle les gènes d'une emphase expressive démesurée simplement parce que son style et son effet, contrairement à ceux de la musique, sont directs. En inventant la technique vocale de la *Sprechstimme*, Humperdinck et, de manière plus exemplaire encore, Schoenberg réduisent la séparation entre texte et musique du mélodrame original (cf. Rousseau) de sorte que l'emphase expressive du texte est tempérée par une nouvelle forme « d'organicité » entre les éléments. Car c'est bien de cela dont il s'agit : le *parlé-chanté* est un entredeux qui n'est ni tout à fait déclamation, ni tout à fait musique. Or c'est précisément ce nouvel espace flou qui dissout l'emphase textuelle et engendre une « homogénéisation restreinte » des éléments du genre. Boulez poussera cette logique à l'extrême en proposant un enregistrement du *Pierrot lunaire*<sup>22</sup> entièrement chanté, détruisant du même coup ce nouvel espace ambigu que devaient nécessairement se partager la musique et le texte dans l'esprit mélodramatique schoenbergien.

22. Voir Schoenberg, 1978.

La *Sprechstimme*, que l'on croyait être l'artifice d'un paradoxe et d'une indécision, est tout au contraire – comme le démontre la curieuse initiative de Boulez – l'agent de la renaissance du genre mélodramatique. En adoptant cette vision « darwinienne » du mélodrame, c'est-à-dire en supposant que le genre est sujet à une évolution suivant, essentiellement, l'axe logico-temporel,

celui qui voudrait aujourd'hui entreprendre de composer un mélodrame se doit, en tout état de cause, de l'orienter en fonction des nouveaux problèmes qu'il pose. Or, le problème posé par Schoenberg, c'est qu'il (Schoenberg) émergera, tel un spectre, de toute composition lui succédant, si toutefois elle fait l'usage du parlé-chanté : la force dénotative est trop grande. Et d'autre part, il est impensable de revenir en arrière. Stravinsky choisira dans son *Perséphone : ballet-pantomime coordonné avec un texte parlé et chanté* une solution diamétralement opposée à celle de Schoenberg en reprenant le geste et en magnifiant à l'extrême les différences entre la musique et le texte de Gide.

Rea s'insère lui aussi dans cette agogique darwinienne des formes musicales et son mélodrame y fait écho. L'intertexte, comme élément de dissémination (semer, distancer, cacher) du sens, provoque à sa manière une tempérance de l'emphase expressive engoncée dans la pratique répudiable du genre. Ce « quelque chose qui nous échappe » qui émerge de la relation entre le texte et l'intertexte musical, ce renvoi vers l'extérieur du « drame qui se déroule » confère au niveau esthétique une forme d'incertitude, une déconcentration de l'expressivité explicitement déclamée, engendrant une tension autre, contrebalançant instantanément celle que le texte, déclamé et/ou chanté, déploie avec trop d'emphase. Comme une *terce opposition*, l'intertexte remet en question le sens direct du texte en renvoyant la perception à des causes extérieures, à la fois hors du drame mais néanmoins reliées à lui, de sorte qu'elle demeure sous l'emprise d'une dubitation continuelle. Tel est l'effet que produit le sens caché de l'*intertexte*. Ainsi, il semble que le mélodrame reanien « implose » parce que c'est en son sein même que se produit/poursuit l'effondrement des systèmes de codification mélodramatique développés depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; en renouvelant les pratiques significatives propres au langage dramatique en fonction de son histoire, c'est-à-dire selon son axe logico-temporel et dans ce que nous nommons « le darwinisme des formes musicales », Rea est un moderne qui s'inscrit dans l'évolution du genre avec les moyens techniques de la postmodernité : son mélodrame se rapproche de ce que Peter Brooks (1976) appelle le « drame du signe ».

Mais Rea est aussi postmoderne !

Dans sa conférence « Darmstadt ou Nashville : le masque mortuaire de la modernité », la posture esthétique de l'auteur s'incarne par un choix d'ordre « stratégique » qui doit être interprété non pas comme historique ou historiciste, mais comme ponctuellement fonctionnel. Déjà dans « Postmodernité "que me veux-tu" » (1997), Rea proposait un reversement des pratiques modernes et postmodernes, situant celles-ci avant celles-là, les qualifiant

même de « pré-modernes ». Les critères de cette fonctionnalité demeurent obscurs, mais nous savons qu'ils pourraient déterminer l'essence des intentions du niveau poétique : pourquoi une stratégie plutôt qu'une autre, qu'est-ce qui la rend fonctionnelle à un moment donné... ? Tel serait le type de question lui étant adressé. Pour distinguer trois stratégies, Rea utilise une métonymie extraordinairement complexe : le masque.

La première stratégie consiste à détruire, à « fracasser » le masque. C'est la stratégie du moderne qui fait table rase et qui, sur les ruines et sans rien récupérer – ou presque – des objets mis à sac, construit un nouveau masque avec de nouveaux matériaux. Le « masque Jolivet », par exemple, que l'on peut aussi associer au groupe des six, a été fracassé par le jeune Boulez ; Schoenberg subit le même sort lorsqu'il est déclaré « mort » dans le « Relevé d'apprenti ». Le fracas du masque ne dévoile pas tant le visage de celui qui le portait qu'il fait la démonstration de son caractère artificiel et factice. De fait, c'est cette démonstration et la force avec laquelle elle est menée qui déterminent à la fois l'éclatement d'un masque et la création d'un autre. Ainsi, d'une modernité à une autre, tout porte à croire qu'il ne pourrait s'agir que d'un seul et même masque, tout blanc et d'expression neutre, qui ne fait que changer de tête et de corps.

Puis il y a la stratégie de l'idolâtrie, qui consiste à faire du masque une icône et à la vénérer. Ce serait une forme de postmodernisme de deuxième ordre qui procède par accumulation de différents traits iconiques et se constitue dans l'impossible cohérence d'une pluralité patiemment cultivée. En juxtaposant les icônes, le postmoderne façonne et construit un masque qui, l'espère-t-il, exprimera la synthèse de son panthéon. C'est un masque qui n'est pas « porté » mais plutôt regardé, accroché au mur d'un salon entre une bibliothèque de livres épars et une causeuse pour discuter ; l'œuvre, c'est le masque que l'on expose d'abord pour soi, et qui est regardée comme un miroir ; l'iconolâtrie a fusionné des figures autres en un objet où rien d'autre que soi-même n'est en définitive idolâtré : c'est, dans tous les cas, l'image que renvoie le masque. À titre d'exemple, les milieux qui gravitent autour de la Darmstadt et du Nashville d'aujourd'hui, les musiques qui sont sous leur influence, et « qui sont composées selon le *modus operandi* de ces écoles de compositions respectives. Ils révèlent le masque mortuaire de la postmodernité<sup>23</sup> ».

23. Rea, 1998, p. 63.

La troisième stratégie, de loin la plus subtile, consiste à *porter des masques*. C'est, selon Rea, « la quintessence de la postmodernité » qu'il baptise l'*iconophragie*. On porte le masque pour différentes raisons : le masque de l'auteur, chez Michel Foucault, fait exister une idée sans préjugé ; il permet que la perception du discoureur ne fasse pas la loi au discours lui-même. Ce n'est

24. Conversation privée avec John Rea.

25. Foucault, 2001, p. 784.

26. Rea, 1998, p. 62.

pas ici la mort de l'auteur au sens de Barthes, c'est le simulacre volontaire de son absence. « Qu'importe qui parle » dit Beckett! C'est à l'œuvre de parler, à elle de se délier de la figure d'autorité de l'auteur, véritable servitude de l'identité, qui fait la loi à la lecture. Mais si Rea revendique aussi, dans *Alma & Oskar* notamment, un statut « effacé<sup>24</sup> », sa position demande à être explicitée, car contrairement à Foucault dans le « Philosophe masqué<sup>25</sup> », il signe son œuvre et lui adjoint même une note de programme. Ici, le port du masque s'inscrit plutôt dans la tradition de la représentation consentante, voire concertée, rituelle et cérémoniale que l'on observe tant dans le théâtre grec que dans les sociétés traditionnelles africaines et américaines, et jusque dans l'origine des pratiques théâtrales d'Orient. Il s'agit en somme du jeu de la représentation, d'une croyance ponctuelle et fonctionnelle, dont la règle simple est la participation volontaire et réciproque : on se prête au jeu de la représentation pour que le *représenté* prenne une forme tangible et palpable par nos sens. « Le postmoderne traite du sacré<sup>26</sup> », dit Rea, c'est-à-dire qu'il opère une séparation entre la réalité des choses du monde et celles qui lui sont extérieures, intangibles et extraordinaires. Le masque, lorsqu'il est mis en scène dans un cadre rituel, c'est-à-dire dans la représentation d'une série d'actions sonores organisées dans le temps, devient ce par quoi peut être représenté cet intangible et cet extraordinaire. L'iconophéragie, dans ce contexte, se présente comme une technique poétique, exactement comme l'intertexte, parce qu'elle élargit le territoire de l'œuvre, la déterritorialise et représente non plus les intentions de son auteur, mais plutôt « ce qui vient d'ailleurs » et qui donne ce singulier sentiment d'être.

Rea compare le fondement de sa démarche à celle de Walter Benjamin dans son ouvrage inachevé *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* (1939), où des centaines de citations édifient et relient les murs d'une grande construction jusqu'à ce que le moindre élément dévoile à chaque instant le cristal de l'événement total. Lorsque ce dessein se réalise, l'auteur disparaît complètement. De même que l'ouvrage de Benjamin se présente comme une « philosophie matérielle » du XIX<sup>e</sup> siècle, *Alma & Oskar* apparaît comme une « musique matérielle » de la Vienne au tournant du siècle où, en se « perdant » dans sa concrétude et ses particularités, son secret ne passe plus par la théorie, c'est-à-dire par la voix explicite de l'auteur, mais simplement dans les choses elles-mêmes. *Alma & Oskar* se présente comme un masque-mosaïque porté par son auteur dont nous pouvons toutefois percevoir la présence : c'est un maquillage multicolore sur la peau d'un visage qui ne cache pas tout à fait son identité.

En somme, Rea propose une vision renouvelée du postmodernisme en embrassant son paradoxe. Il y voit un équilibre fragile qui possède toutes les ressources de ses intentions. Il le matérialise dans un acte de création positif (figure moderne) qui souligne néanmoins de front les enjeux postmodernes de son époque. Plus encore, c'est le visage même de l'auteur, à travers ses intentions, qui constitue la matière du masque par un jeu incessant de représentations. Mais que représente-t-il au juste ? L'amour, le mépris, la compassion, l'héroïsme, la colère, la peur, le dégoût, l'émerveillement, la sérénité<sup>27</sup> : tels sont les états affectifs inhérents à la représentation du mélodrame *Alma & Oskar*. Leur mise en scène accomplit la représentation des motivations profondes du comportement humain, la vision archétypale d'un certain modèle humain :

D'une simple mascarade au masque, d'un personnage à une personne, à un nom, à un individu, de celui-ci à un être d'une valeur métaphysique et morale, d'une conscience morale à un être sacré, de celui-ci à une forme fondamentale de la pensée et de l'action, le parcours est accompli<sup>28</sup>.

27. Cf. les neuf sentiments fondamentaux du *kathakali*.

28. Mauss, 1938, en ligne, p. 28.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dir.) (1985), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, Éditions du centre national de recherche scientifique.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1974), « Théorie du texte », <[http://asl.univ-montp3.fr/e41slm/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slm/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf)> (consulté le 5 février 2016).
- BELLEN, Eise Carel van (1927), *Les origines du mélodrame*, Utrecht, Kemink.
- BENJAMIN, Walter ([1939]2006), *Paris, capitale du XX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf. Disponible en ligne : <<http://classiques.uqac.ca>> (consulté le 25 décembre 2015).
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel (2001), « Le philosophe masqué », in *Dits et écrits*, vol. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIROUD, Françoise (1985), *Alma Mahler ou l'art d'être aimée*, Paris, Laffont.
- JAUCOURT, Louis de (1751), « Le pathétique », in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1<sup>ère</sup> édition, tome 12, p. 169-170, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.11:234:0.encyclopedie0513>> (consulté le 5 février 2016).
- KOKOSCHKA, Oskar (1986), *Ma vie*, trad. de l'allemand par Michel Demet, Paris, PUF.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LA GRANGE, Henry-Louis (2007), *Gustav Mahler*, version abrégée de l'ouvrage publié antérieurement 1979-1984 en 3 vol., Paris, Fayard.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1975), *La voie des masques*, Genève, Art Albert Skira.

- LIGETI, György (2001), « Décision et automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez, note rétrospective et autobiographique », in *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, p. 89-126.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- MAHLER, Alma (1985), *Ma vie*, trad. de l'allemand par Gilberte Marchegay, Paris, Hachette.
- MAUSS, Marcel (1938), « Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi" », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 68, Londres (Huxley Memorial Lecture). Disponible en ligne : <<http://classiques.uqac.ca>> (consulté le 28 décembre 2015).
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975), *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- NIEMANTZ, Ferdinand Larven (1999), « L'artiste et ses masques... », in *Présence de la musique québécoise : vingt-deux portraits instantanés*, [Montréal?], [s.n.].
- NIETSCHE, Friedrich (2005), *Le cas Wagner*, Paris, Garnier-Flammarion.
- « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », <<http://oulipo.net/oulipiens/O>> (consulté le 27 décembre 2015).
- RABAU, Sophie (dir.) (2002), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion.
- REA, John (1997), « Postmodernité "que me veux-tu" », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 8, n° 1, p. 55-70.
- REA, John (1998), « Nashville ou Darmstadt: le masque mortuaire de la modernité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, p. 61-74.
- RIFFATERRE, Michel (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- VEEN, Jan van der (1955), *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme : ses aspects historiques et stylistique*, LaHaye, Martinus Nijhoff.
- WAEBER, Jacqueline (2005), *En musique dans le texte : le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren.

#### PARTITIONS ET DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- REA, John (1994), *Alma & Oskar: mélodrame d'outre-tombe*, [Montréal?], CMC.
- SCHOENBERG, Arnold (1978), *Pierrot lunaire*, Yvonne Minton, soprano, Pierre Boulez, chef d'orchestre, CBC Masterworks - 76720.