



“harmonie, contrepoint et sarcasme” : le chœur discordant des peanuts

par Emmanuelle Rougé

[Mars 2017]

Le motif de la musique est un leitmotiv qui rythme les *strips* des *Peanuts*. Il apparaît sous différentes formes, incarné tantôt par des personnages, des instruments en concurrence ou des signes graphiques (notes, portées ou symboles représentant les grésillements de la radio). Il s’empare de la musique classique comme du chant d’oiseau, en passant par les classiques de la musique pour enfants, le jazz, le rock ou les musiques folkloriques. Objet fréquent de reprises et de variations, nous pouvons nous interroger sur sa fonction dans l’économie du *strip*.

Nous verrons d’abord que la musique est un élément thématique qui participe à la fois du comique et d’une réflexion sur les hiérarchies culturelles, car si le musicien du groupe d’enfants est Schroeder, chanteur de la musique classique dont il fait de Beethoven le représentant, il y a néanmoins une véritable polyphonie et une confrontation des styles musicaux. Deux personnages, en effet, incarnent une autre forme de musique : Snoopy, « expert » en musique folklorique, à travers l’accordéon et la polka, et Woodstock, qui porte le nom d’un festival de rock, et dont le chant s’oppose au geste artistique du pianiste.

Cependant, loin d’être seulement un sujet de discorde entre les personnages, la musique est aussi une manière symbolique de traduire leurs conflits. Oscillant entre bruit et silence, rarement synonyme d’allégresse ou d’harmonie, elle est révélatrice des rapports de force qui sous-tendent les relations des personnages.



Enfin, elle donne lieu à de nombreux jeux graphiques. Elle présente de ce point de vue un intérêt particulier car, bien que phénomène acoustique et manifestation immatérielle, elle possède également une dimension scripturaire par l’intermédiaire de la partition. Les *strips* vont donc exploiter ces deux aspects, jouant, selon les besoins de la narration, sur les notions de sons et de silences tout en lui conférant une dimension pleinement plastique, qui exploite les possibilités du *comic strip*. Elle participe ainsi de la poésie de l’œuvre, aux confins de l’absurde, les notes se faisant presque personnages.

Polyphonie : la guerre des classiques

Si la musique classique, incarnée par Beethoven, est présente de façon dominante dans *Peanuts* à travers le personnage de Schroeder et de son piano, celle-ci est loin d'être le seul genre représenté dans l'œuvre : d'autres styles musicaux sont présents, souvent sur le mode de la confrontation par rapport à ce genre « dominant ».

La musique classique est d'abord mise en parallèle avec la musique enfantine, la complexité de la première s'opposant à la simplicité de la seconde à travers la représentation graphique : la portée, en effet, caractérise et suffit à évoquer la musique de Beethoven. Ainsi, dans un *strip* dominical de janvier 1978, Snoopy et Woodstock sifflent un air. Snoopy se moque ensuite du chat du voisinage en supposant qu'il n'y connaît rien à la musique et n'a certainement jamais entendu parler de Beethoven. Celui-ci répond de son coup de griffe habituel, laissant sur le toit de la niche de Snoopy, l'empreinte d'une portée composée d'une clé de sol et de trois notes.



Les mélodies des classiques enfantins, au contraire, sont représentées par des notes sans portée accompagnant les paroles. Ces chansons pour enfants sont toutefois abordées à la manière de la critique savante, comme dans un *strip* du début de l'année 1952 où, après avoir fait écouter « Fais dodo Colas mon p'tit frère » à Patty et lui avoir demandé ce qu'elle en pensait, Charlie Brown, devant son hésitation, affirme : « Évidemment, il faut absolument l'écouter plusieurs fois... Un tel disque exige plusieurs écoutes ! » Ce décalage opère comme un ressort comique.

Les musiques enfantines sont parfois plus radicalement mises à distance à travers une confrontation directe, au sein d'un même *strip*, avec la musique classique. Dans un *strip* de septembre 1952, Violette, qui tient à la main, dans la première case, un sac où il est écrit « disques pour enfants », exprime son désir de montrer à quelqu'un son nouveau disque de « La souris verte ». Les deux cases suivantes montrent sa rencontre avec Schroeder qui prend la parole le premier, lui aussi heureux d'avoir acquis un nouveau disque : « le Quatuor No.4 de Beethoven ». Dans la dernière case, nous voyons Violette repartir en sens inverse, n'osant plus avouer ce qu'elle tient à la main. Ainsi la rencontre aboutit au renoncement de Violette qui s'autocensure, dévoilant un sentiment de honte face cette culture savante représentée par Schroeder.

Les commentaires de Lucy, quant à eux, ramènent au premier degré ou psychanalysent les paroles des chansons pour enfants et dénoncent ainsi leur absurdité, comme dans le *strip* d'août 1954 où, après avoir écouté une chanson au sujet d'un enfant bercé au sommet d'un arbre elle s'exclame en jetant le disque : « Mon Dieu, on a sûrement refilé à ce gosse une baby-sitter stupide ! [1] »

La musique classique n'est pas seulement opposée aux chansons enfantines mais également à d'autres styles musicaux : le rock, le jazz, la musique folklorique, sur lesquels elle tente d'affirmer sa supériorité. Cette lutte entre les genres musicaux se fait à travers la confrontation des différents personnages et provoque généralement l'indignation de Schroeder, comme dans un *strip* dominical d'avril 1975 où Lucy lui demande : « Qu'est-ce qui te fait penser que Beethoven était meilleur qu'Elton John ? » et où celui-ci la félicite avec sarcasme en lui remettant le prix de la question la plus stupide. Encore une fois, le *strip* se clôt sur le départ de Lucy, symbolisant le refus par Schroeder de tout autre type de musique. À l'inverse, on peut citer le *strip* de mai 1962 où Lucy propose à Schroeder, d'un air satisfait, d'écouter de la « vraie musique », c'est-à-dire un air de polka joué par

Snoopy à l'accordéon. Cette fois-ci, la situation est renversée dans ce qui peut apparaître comme une revanche de la musique « populaire », puisque c'est Schroeder qui part en se bouchant les oreilles et en abandonnant son piano.

Ainsi, aucun style musical n'est vraiment épargné dans *Peanuts*, et la musique classique ne fait pas exception. La supériorité quantitative n'est donc pas synonyme de l'affirmation, par le *comic strip*, d'une supériorité artistique de la musique classique. Au contraire, si le *strip*, à ses débuts, nous présente le personnage de Schroeder comme un prodige suscitant l'admiration de son groupe d'amis, un certain nombre d'éléments va contribuer à mettre à distance les hiérarchies artistiques.

Tout d'abord, nous constatons que les *strips* des *Peanuts* mettent en avant la confusion des personnages lorsqu'il s'agit de déterminer ce qui fait la nature et la valeur de la musique. Le style musical est en effet régulièrement confondu avec celui qui joue. Ainsi, dans un *strip* de juillet 1969 où Lucy lui annonce que certains spécialistes pensent que Beethoven était noir, Schroeder demande : « *As-tu l'intention de me dire que toutes ces années j'ai joué de la musique soul ?* » L'identité de celui qui joue semble encore définir la nature de la musique dans le *strip* de janvier 1974 où les deux croches que Snoopy joue au piano apparaissent avec la forme de pattes de chien. Inversement, dans un *strip* de septembre 1979, Snoopy, après avoir joué deux notes au piano, s'imagine dans la peau du célèbre compositeur, se surnommant lui-même fièrement « *Ludwig van Beagle* », comme si le nom suffisait à faire le musicien.

Nous observons en outre un décalage humoristique entre le statut du personnage-enfant et ses passions, à travers le détournement de motifs associés à l'enfance, comme celui du train électrique. Ainsi, dans un *strip* dominical de décembre 1954, Schroeder montre à Charlie Brown ce qu'il a reçu pour Noël : un nouveau piano en jouet, une nouvelle statue de Beethoven, un nouveau pull Beethoven... Son enthousiasme à l'annonce de ces nouveaux objets a déjà en soi un effet comique car rien de ce qu'il montre à Charlie Brown n'apparaît comme véritablement nouveau. D'autre part, son enthousiasme contraste avec l'indifférence qu'il manifeste à la fin du *strip*. En effet, la majeure partie de la planche est consacrée à la présentation de ces objets qu'il possédait déjà à l'identique. Charlie Brown fait remarquer que les touches noires du piano sont toujours peintes. Deux cases seulement sont dédiées au seul objet réellement nouveau, qui correspond à son statut d'enfant, et qu'il accueille pourtant d'une remarque désabusée : « *Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire d'un train électrique ?* ». Le comique naît ici du paradoxe de cette réflexion puisque c'est plutôt au sujet de tous les autres objets que l'on se pose la question, comme le montrent les réactions peu enthousiastes de Charlie Brown à la vue de ceux-ci.

Les *strips* du 16 décembre 1953 et du 18 janvier 1954 qui mettent en parallèle l'anniversaire de Beethoven et celui de Schroeder soulignent bien cette tension humoristique. Les deux *strips* sont composés visuellement de la même façon. Dans le premier, Schroeder répond à Charlie Brown qui l'incite à se dépêcher pour ne pas être en retard à l'école qu'il n'y va pas. Il n'en dévoile la raison que dans la dernière case : « *C'est l'anniversaire de Beethoven !* » Cette réponse va dans le sens de l'admiration qu'il voue au compositeur, auquel il lui semble normal de dédier un jour férié. Mais cette idée est mise à distance par le *strip* de janvier 1954, qui prend la forme d'un jeu de devinette. Schroeder annonce cette fois-ci d'emblée à Charlie Brown qu'il ne va pas à l'école. Ce dernier énumère donc les noms de musiciens dont ce pourrait être l'anniversaire. Dans la dernière case, Schroeder lui répond que c'est son anniversaire à lui, ce qui tend à rapprocher le fait de ne pas aller à l'école d'un simple désir enfantin.





La naïveté enfantine est régulièrement mise à contribution pour parodier la situation : lorsque, dans un *strip* de septembre 1954, Schroeder répond à Lucy, qui l'a interrogé au sujet du buste sur son piano, qu'il s'agit bien évidemment de celui de Beethoven, celle-ci répond : « *Je me disais que c'était peut-être ton Papi !* »

Enfin, le caractère excessif de l'admiration de Schroeder pour Beethoven est encore un élément de mise à distance. Celle-ci relève en effet plutôt de l'idolâtrie, comme on le voit à travers le buste de Beethoven que Schroeder place parfois sur son piano face à lui et qu'il traite avec un respect religieux. Il le détourne, en effet, dans un *strip* de septembre 1953, lorsqu'on lui demande de jouer une pièce de Tchaïkovski, donnant ainsi l'impression de commettre un acte sacrilège ne pouvant être accompli sous le regard de son idole. Les réactions disproportionnées du personnage confèrent un aspect comique à la situation, de même que la concurrence qu'elles révèlent au sujet des compositeurs au sein même de la musique classique, et qui sera parfois exploitée par les autres personnages. Ainsi, dans un *strip* de décembre 1972, Lucy tente de convaincre Schroeder de l'embrasser, en affirmant que Beethoven aurait voulu qu'il le fasse. Suite au doute exprimé par Schroeder, elle rétorque : « *Eh bien je parie que Brahms l'aurait voulu !* »

Cette admiration est également tournée en dérision par le fait qu'elle nous est présentée comme une véritable obsession, qui donne lieu à des confusions cocasses : dans un *strip* de novembre 1954, nous apprenons, par les moqueries de Charlie Brown, que Schroeder pense que c'est Beethoven qui était surnommé « Père de la Nation », confondant donc celui-ci avec George Washington, le premier président des États-Unis. Ainsi, pour détourner la formule de Wagner au sujet du chef d'orchestre, « ni empereur, ni roi, mais compositeur » résumerait donc assez bien la conception de Schroeder qui demande, lorsque Charlie Brown lui annonce, dans un *strip* d'octobre 1953, qu'il s'agit du Columbus Day (Jour de Christophe Colomb) : « *Qu'est-ce qu'il a composé ?* » Un degré de plus est franchi dans la démesure lorsqu'il répond à Lucy, dans le *strip* du 20 mars 1969, que ce qui donne un sens à la vie, c'est Beethoven : la réponse est soulignée par le traitement graphique de la dernière case dont l'espace est complètement saturé par des portées de notes.



Le *strip* du jour suivant accentue encore l'effet comique en nous montrant l'impact de cette réponse sur Lucy qui observe le ciel étoilé et prononce ces mots : « *Les poètes nous disent qu'on peut trouver le sens de la vie dans les étoiles.* » Les deux cases suivantes s'attardent sur Lucy qui contemple le ciel silencieusement avant de s'en aller en s'exclamant dans la dernière case : « *Stupides poètes !* »

Ainsi, il ne s'agit pas tant de légitimer ou de renverser les hiérarchies culturelles que de poser un regard distant et amusé sur chaque genre et de mettre en avant la part de subjectivité dans le jugement esthétique.

Accords et désaccords

D'un point de vue narratif, la musique est un motif qui permet de mettre en avant les rapports conflictuels des personnages. Son expression graphique peut en effet traduire l'agressivité ou la

colère. Dans un *strip* d'octobre 1963, vexé par la remarque de Lucy qui vient de lui dire qu'elle va prendre des cours de piano mais qu'elle jouera sur un « vrai » piano et non sur un piano jouet, Schroeder exprime sa colère qui se traduit par une démonstration de virtuosité, les notes saturant les portées qui elles-mêmes remplissent l'espace de la case. L'expression de l'agressivité est également particulièrement visible dans le *strip* dominical « *Beware of the bird* » (« Attention à l'oiseau ») de février 1976 : dans les deux premières cases, Snoopy énumère les qualités d'un bon chien de garde, qui est toujours en alerte et peut facilement chasser un intrus par un aboiement déchaîné. Les deux cases suivantes le montrent en train d'aboyer avec rage. L'avant-dernière case montre Woodstock qui imite Snoopy en adoptant un air féroce et en produisant un « chant déchaîné », qui se traduit graphiquement par des portées dignes d'une symphonie. Mais cela prend ici une tournure comique par le contraste créé entre Snoopy et Woodstock ainsi que par la remarque finale de Snoopy, qui ne semble pas convaincu et constate qu'« *il ne faut pas grand chose pour gâcher tout l'effet* ».

La musique est également source d'incompréhension, en particulier dans le cas de la musique classique, puisqu'il s'agit d'une musique savante à laquelle le profane n'a pas accès : un certain nombre de *strips* mettent l'accent sur cette culture non partagée, comme lorsque Schroeder demande à Charlie Brown de deviner ce qu'il siffle ou ce qu'il joue. Ainsi, dans un *strip* d'août 1952, Schroeder demande à Charlie Brown s'il sait ce qu'il siffle. Comme ce dernier ne veut pas laisser paraître son ignorance il répond que oui, évidemment. La dernière case nous montre les pensées des deux personnages : nous voyons que Schroeder comptait sur son ignorance (« *Mais comment diable peut-il connaître ?* »), et semble finalement déçu de la réponse, alors que Charlie Brown en réalité « *n'a pas la moindre idée de ce que c'est* ». Il y a parfois un déplacement humoristique du motif de l'incompréhension : dans un *strip* de mars 1953 Charlie Brown répond à Schroeder qui vient de lui donner le nom du morceau qu'il jouait : « *Pas étonnant que je n'ai pas reconnu... tu jouais en Allemand !* » Le *strip* d'août 1954 remet les choses en perspective : alors que Charlie Brown demande à Schroeder pourquoi il ne joue pas quelque chose qu'il peut comprendre, celui-ci se contente de jouer une simple note. Enfin, de simple objet d'incompréhension, la musique classique peut se faire source d'exclusion et définir l'appartenance ou non à un groupe : dans un *strip* de janvier 1952, Charlie Brown exprime le sentiment de ne pas « *se sentir à sa place* » et la dernière case le montre en train de partir, laissant Schroeder à son piano. En cela, elle se distingue de la musique festive qui les réunit occasionnellement lors des danses de Snoopy ou des chants de Noël.

La musique est donc rarement associée à l'allégresse ou à l'harmonie mais représente au contraire, dans le cas de la musique classique, un obstacle qui peut être symbolisé par le piano ou les portées, toujours interposés entre les personnages. Elle est également, dans le cas des autres formes de musique, perçue comme un bruit et une source de gêne, comme dans un *strip* de décembre 1977 où Woodstock, s'étant posé sur un Snoopy recouvert de neige, siffle un air représenté par deux croches et reçoit un coup de patte de Snoopy qui conclut : « *Eh non... toutes les montagnes n'apprécient pas la mélodie du bonheur* ».

La musique classique, quant à elle, est représentée comme une musique qui s'épanouit dans le silence et pour laquelle, par conséquent, tout autre bruit ou musique devient une gêne. L'irruption d'un personnage fait d'ailleurs souvent littéralement voler la musique en éclats, comme dans le *strip* de février 1979 où Snoopy, passant à travers la portée, provoque son explosion. La portée est comme brisée en morceaux que Snoopy ramasse et dépose en tas sur le piano. La venue de Woodstock a elle aussi tendance à être source de désordre et de destruction. Ainsi, dans une série de gags de la fin de l'année 1981, Woodstock se pose sur les portées comme sur un fil, rebondit dessus, fait tomber les notes, sortir une clé de sol pour prendre sa place ou déchire la portée qu'il tente ensuite de réparer en faisant des nœuds.



La musique classique peut réduire au silence. Dans un *strip* de septembre 1977, c'est le symbole dièse qui s'échappe de la portée jouée par Schroeder pour venir museler Woodstock, et dans un *strip* d'avril 1978, alors que Woodstock s'est mis à chanter sur le piano de Schroeder, la portée de ce dernier se transforme en cage, faisant cesser le chant de l'oiseau. Ce rapport de force entre Schroeder et Woodstock est d'ailleurs un objet fréquent de reprises et de variations : Woodstock est constamment chassé dehors par un élément de la musique de Schroeder.

Cette opposition entre le personnage de Schroeder et celui de Woodstock pose la question de ce qui fait la valeur esthétique de la musique. En effet, il n'y a pas toujours de différence graphique : la représentation de la musique de l'un et de l'autre peut avoir le même degré de complexité, contrairement à celle d'autres musiques qui correspondent pourtant à un geste artistique comme la musique folklorique par exemple. Cependant, malgré cette indifférenciation graphique, il existe bien une différence de considération, comme on peut le voir dans ce *strip* d'avril 1977 où Woodstock joue du piano et où Snoopy le félicite, tout en ajoutant : « *Mais qui va venir écouter des chants d'oiseau ?* » On peut trouver deux sens à cette opposition : d'une part, c'est une manière d'opposer nature et culture : le chant chez l'oiseau est une fonction naturelle qui n'est pas comparable au geste artistique. (Dans un *strip* de décembre 1980, les portées de la musique de Schroeder forment même une croix sur Woodstock, le marquant du signe de l'erreur. Cette fonction naturelle est par ailleurs mise en avant dans un *strip* de mai 1979 où Snoopy dit à Woodstock : « *Tu es censé être perché sur une branche et en train de chanter. C'est ton boulot... les gens s'attendent à entendre les oiseaux chanter quand ils se réveillent le matin...* ») D'autre part, on peut aussi le considérer comme une façon humoristique de souligner l'arbitraire des hiérarchies culturelles.

Enfin, la musique classique, dans *Peanuts*, n'impose pas seulement le silence mais se fait elle-même silence. Souvent, Schroeder est représenté penché sur son piano sans qu'il y ait d'expression graphique de la musique : la posture du personnage et son instrument suffisent à nous faire comprendre qu'il est en train de jouer. C'est un phénomène très fréquent dans les *strips* qui représentent le duo Lucy-Schroeder. En effet, très souvent, la parole de Lucy occupe tout l'espace, ne laissant pas de place pour la musique. Sa parole est d'ailleurs comparée par Schroeder, dans un *strip* de mai 1971, au son d'un disque rayé : « *And on, and on, and on, and on...* » L'opposition entre parole et musique est d'ailleurs mise en évidence dans un *strip* d'août 1964 où, cette fois, une portée de notes vient se placer sur la bouche de Lucy, la bâillonnant.

Le choix d'une représentation silencieuse est donc également un procédé qui permet de créer un contraste entre la musique et le bavardage bruyant et incessant de Lucy. Ainsi, les cases de certains *strips* peuvent représenter Schroeder en train de jouer sans qu'aucun mot ni aucune note ne soit présent parce que sa musique est justement l'inverse d'un bruit. C'est particulièrement visible dans un *strip* d'avril 1980 où Lucy demande à Schroeder de ne rien dire s'il pense qu'elle n'est pas belle. Après une case où Schroeder continue à jouer sans rien dire Lucy s'exclame : « *Il n'y a pas un bruit par ici !* » L'absence de réponse à laquelle est confrontée Lucy est symbolisée à travers une structure fréquente dans les *strips* qui mettent en scène Lucy et Schroeder : les deux premières cases sont occupées par la parole de Lucy, la troisième est une case silencieuse, ce qui a pour effet d'accentuer à la fois l'attente et le contraste entre paroles et musique, et dans la dernière, Lucy tire les conclusions de ce silence. Ainsi, dans un *strip* de mars 1981, Lucy, qui vient de révéler à Schroeder qu'elle est surprise qu'il ne soit pas tombé amoureux d'elle au premier regard et attend une réponse qui ne vient pas, conclut : « *La vie est pleine de surprises.* »

Lorsqu'elle est graphiquement représentée, la musique devient donc porteuse d'une signification

particulière, les émotions ou oppositions se manifestant dans une sorte d'explosion musicale, saturant l'espace et ne laissant la place à aucune alternative. Ainsi, dans le *strip* d'avril 1974 où Lucy dit à Schroeder qu'il peut aimer la musique et une autre personne, la troisième case, au lieu d'être silencieuse, est remplie de notes, montrant l'exclusivité de la musique et l'absence de place pour quoi que ce soit d'autre. Enfin, dans le *strip* de novembre 1971, Lucy dit à Schroeder dans la première case : « *Si tu m'aimais un tout petit peu, tu arrêteras de jouer du piano et tu me parleras.* » Dans ce *strip*, deux cases sont remplies par des portées dont on ne voit pas les limites, ce qui met bien l'accent sur le jeu absolument ininterrompu de Schroeder, amenant Lucy à constater que c'est là une façon de « *répondre sans répondre.* »



Jouer avec la musique

Il s'agit enfin de déterminer ce que l'on joue, et ce à quoi l'on joue. La musique, dans l'univers des *Peanuts*, ne serait-elle pas finalement un jeu comme un autre ?

Les *strips* jouent en effet sur les différents sens du mot « jouer », notamment dans le monde de la musique et dans celui du sport. Il y a ainsi un parallèle constant entre piano et base-ball qui donne lieu à de nombreux quiproquos. Dans un *strip* de septembre 1966, lorsque Charlie Brown demande à Schroeder qui s'est blessé durant le match de base-ball s'il peut encore jouer, celui-ci rentre chez lui, constate qu'il peut encore jouer du piano avec virtuosité et revient vers Charlie Brown pour lui répondre : « *C'est bon, je peux jouer !* » Le décalage entre les personnages se manifeste également dans un *strip* d'octobre 1952 où, lorsque Schroeder vient annoncer avec satisfaction à Charlie qu'il a « *un jeu parfait* », celui-ci lui répond avec indifférence que la saison de base-ball est terminée, provoquant la mauvaise humeur de Schroeder qui s'en va en s'exclamant : « *Parfois je me dis qu'il faudrait que je demande ma mutation dans une autre bande dessinée !* » Par ailleurs, piano et base-ball sont parfois mis sur le même plan, comme lorsque, dans un *strip* de juin 1954, Schroeder donne à Charlie Brown trois images de musiciens en échange des trois images de sportifs que lui a données ce dernier. En outre deux planches dominicales de janvier 1953 et de juillet 1954 se font écho, l'une mettant en scène la préparation physique de Schroeder avant de se mettre au piano, l'autre représentant Charlie Brown qui joue à l'extérieur avec un disque comme s'il s'agissait d'un cerceau avant de l'écouter, chacun des deux *strips* reposant sur le décalage humoristique entre la nature de leur objet ou de leur activité et leur façon de la concevoir.

Par ailleurs, la musique est régulièrement mise en relation avec le jeu ou le jouet enfantin. Pour commencer, le piano de Schroeder est un jouet. Il opère comme un ressort dramatique, subissant des transformations, des destructions et participant de la dimension absurde des *strips*. Dans deux *strips* précoces, l'un de 1951, l'autre de 1953, il est mis en perspective avec un « vrai piano ». Dans le premier, Schroeder, incapable de jouer, se met à pleurer et recommence à jouer de façon virtuose une fois qu'il a retrouvé son piano jouet. Dans le second, le vrai piano sert de décor mais Schroeder joue sur son petit piano, tout en affirmant que c'est l'expérience « *la plus excitante de sa vie* ». La plupart du temps, les autres personnages acceptent ce phénomène, même si, à quelques reprises, Charlie Brown interroge Schroeder sur son étrangeté. Ce dernier lui répond alors, de façon très rationnelle, que c'est une question d'entraînement. Mais lorsque Charlie Brown, entrant dans cette logique, lui demande s'il pourrait jouer du Beethoven sur un violon en jouet, Schroeder lui fait remarquer cette fois, dans un retournement comique, l'absurdité de sa proposition. Peut-être pouvons-nous voir ici une sorte de règle du jeu et de « faire-semblant » participant de l'univers enfantin, dans lequel le jeu tend à effacer les frontières entre fiction et réalité, ainsi qu'un élément

qui participe pleinement à la poétique de l'œuvre dans laquelle les situations tendent fréquemment vers l'absurde.

On retrouve également la dimension de jeu enfantin dans le *strip* d'avril 1952 avec l'arrivée de Schroeder en toboggan auprès de son piano, ce qui en fait un élément d'un parcours de jeu, ainsi que dans le *strip* de mai 1983 où Charlie Brown échange son cerf-volant contre la portée située au-dessus du piano de Schroeder, créant ainsi une équivalence entre les deux objets qui apparaissent comme interchangeables.



La musique, dans *Peanuts*, permet aussi des jeux graphiques car elle prend une dimension pleinement plastique : en devenant un élément visuel, elle occupe l'espace et peut être source de gêne pour les personnages, manifestant ainsi son incongruité dans l'espace de la bande dessinée. On le voit notamment dans le *strip* de mai 1981 où Snoopy s'emmêle dans la portée, ou dans celui de mai 1980 dans lequel Snoopy pousse une portée qui s'étale sur deux cases, de façon à la faire tenir dans une seule et à se faire de la place.

Cette matérialité de la musique est à l'origine de nombreux gags. Les portées deviennent un support sur lequel on peut remplacer les notes par d'autres éléments, comme des photos dans le *strip* d'août 1984. À plusieurs reprises, les notes chantées par Woodstock se confondent avec les gouttes de pluie [2]. La musique devient un objet palpable, utilisé par ou contre les personnages : dans un *strip* d'août 1978, Snoopy ligote Woodstock avec les deux croches qui ont interrompu son sommeil. Dans un certain nombre de *strips*, ce sont les notes elles-mêmes qui s'animent et excluent les personnages. Ainsi, dans des *strips* d'avril 1977, Woodstock s'enfuit devant une clé de sol qui le pourchasse, ou est expulsé d'un « coup de croche » au derrière, alors qu'il se met à chanter sur la musique jouée par Schroeder. La musique s'autonomise donc au point de devenir presque un personnage, à l'instar de certains autres objets tels que l'arbre mangeur de cerf-volant ou l'école dont on nous livre régulièrement les pensées.



Ces jeux sont également l'occasion de mettre en évidence les liens qu'entretiennent les signes musicaux avec le texte d'une part, et avec l'image d'autre part. En effet, il arrive que des symboles musicaux viennent à remplacer une lettre ou soient comparés à un élément textuel. C'est le cas de la clé de sol qui remplace le « S » majuscule de Schroeder dans le graffiti d'un *strip* de janvier 1953 ou qui est rapprochée de l'esperluette par Sally, qui affirme leur incompatibilité malgré leur ressemblance physique : « Elles se ressemblent un peu, non ? Mais en fait elles se détestent ! » Un *strip* de mai 1979, quant à lui, nous montre l'évolution du chant de Woodstock de « cui » à deux croches, en la mettant en lien avec la question de l'émotion musicale. Cette évolution se traduit par des modifications dans la représentation graphique : on passe ainsi de l'expression musicale la plus froide et mécanique, rendue par un élément textuel (« cui »), à un symbole (le smiley) pour arriver enfin à la note de musique lorsque Snoopy lui fait remarquer qu'il doit « toucher » ses auditeurs. L'évolution nous est donc présentée ici comme un parcours du plus abstrait au moins abstrait, établissant ainsi un lien entre la note et l'image.

En réalité il s'agit là de la reprise d'une tradition ancienne : les jeux de Schulz avec les notes qui

s'animent et les personnages qui envahissent l'espace de la portée peuvent en effet évoquer les partitions dessinées de Grandville, qui mettaient en scène de petits bonhommes qui dansent et font des rondes, parues dans le *Magasin Pittoresque* en 1840 [3]. Jean-Christophe Menu cite également d'autres exemples « d'hybridation entre partition musicale et dessin », comme les « musiques animées » de Gustave Doré, la partition de chats noirs de Schubert ou encore *Stripsody*, de Cathy Berberian [4], œuvre contemporaine des *Peanuts*, où la cantatrice interprète une partition dessinée, et de laquelle on peut rapprocher les portées ornées de sapins dont l'objectif est de transcrire et d'évoquer les musiques de Noël dans *Peanuts*.



Les *strips* des *Peanuts* explorent les possibilités à la fois narratives, symboliques et graphiques qu'offre le motif de la musique. Outil de reprise et de parodie des genres musicaux et des hiérarchies esthétiques, il évoque par ailleurs, dans son traitement graphique, la tradition ancienne des partitions dessinées. Ce traitement met enfin en avant la capacité de la bande dessinée à expérimenter à partir d'un matériau qui n'est ni texte ni dessin, le faisant participer ici du comique et de l'absurde constitutifs de l'univers des *Peanuts*.

Emmanuelle Rougé
(Université de Bourgogne)

Notes

[1] Les traductions sont de moi, sauf pour les *strips* des années 1950-1952 et 1977-1980.

[2] Voir les *strips* parus en juin 1983 et à la fin de l'année 1984.

[3] Cf. Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 37

[4] Cf. Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, L'Association, 2011, p. 405.