La narrativité musicale

Michael Toolan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6489>

DOI : 10.4000/narratologie.6489

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Michael Toolan, « La narrativité musicale », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6489> ; DOI : 10.4000/narratologie.6489

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

La narrativité musicale

Michael Toolan

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article est une version abrégée de la conférence donnée par Michael Toolan dans le cadre du premier colloque international du réseau romand de narratologie (RRN), le 20 mai 2011 à l'Université de Fribourg. Le texte original a été traduit de l'anglais par Raphaël Baroni.

- 1 La musique n'est pas moins intrinsèquement séquentielle que la littérature. Toutefois, il semble n'y avoir aucune place pour l'anachronie (analeptique ou proleptique), du moins dans les formes musicales purement instrumentales (sonate, symphonie, etc.), et elle est également rarement utilisée dans l'opéra. Peut-on dès lors affirmer que la musique ne possède pas de séquence *narrative* ? En ce qui concerne l'anachronie – c'est-à-dire la possibilité de raconter ou de représenter des événements dans un ordre différent de leur occurrence chronologique effective ou inférable – nous devons commencer par reconnaître que cette dernière est tributaire de la notion d'événement : sans événement, il ne peut y avoir d'anachronie dans le récit ou la représentation. La validité de l'applicabilité de la notion d'événements à la forme d'art ou à l'objet étudié est donc une condition nécessaire pour le développement de réagencements temporels dans la représentation narrative, mais ce n'est pas une condition suffisante. À partir de là, peut-on affirmer que les compositions musicales contiennent des événements ? Cela dépend naturellement de la manière de définir ce qu'est un « événement ». Or, il arrive à de nombreux auditeurs et interprètes de se référer à un certain nombre de moments dans un morceau musical en affirmant qu'ils constituent des événements, c'est-à-dire des passages dans lesquels quelque chose de *distinct* arrive, c'est-à-dire quelque chose qui diffère nettement de la plupart¹ des choses qui précèdent et qui suivent.

Interroger les sceptiques

- 2 Dans sa contribution au *Handbook of Narratology*, intitulé « Narration in various media » (« Le récit dans différents médias »), Marie-Laure Ryan affirme :

La langue est le seul système sémiotique (en dehors des systèmes de notation formelle) dans laquelle il est possible de formuler des propositions. Les histoires concernent des personnages placés dans un monde en évolution, et la narration est extrêmement dépendante de la capacité du média de singulariser des existants et de leur attribuer des propriétés. Ni les images, ni les sons purs ne possèdent cette capacité intrinsèque : le son n'a pas de sens, et les images peuvent montrer, mais elles ne peuvent pas se référer à quelque chose (Worth, 1981). (Ryan 2010 : 270)

- 3 Je crois qu'il y a beaucoup de choses qui sont correctes et importantes dans cette citation, et j'admets sans problème que, dans le langage, nous avons le potentiel de « singulariser » des individus et de communiquer des évaluations les concernant de manière beaucoup plus routinière, directe, et en profondeur, que cela n'est possible avec des images. En revanche, je suis souvent étonné par la profondeur des commentaires et de l'interprétation que des gens peuvent tirer (et publier !) à partir d'un portrait en noir et blanc, trouble, de quelqu'un qui a été photographié il y a 80 ans. Mais, là encore, le commentaire et l'interprétation s'expriment habituellement sous la forme d'un discours verbal, c'est-à-dire à travers le langage (en fait, ce n'est pas *obligatoire* : on peut commenter par des soupirs, des gestes ou de la musique) ; une forme – la photographie – dont Ryan nous dit qu'elle peut ne peut que nous montrer quelque chose, devient la base pour une quantité remarquable de descriptions, dans lesquelles des existants sont singularisés et des propriétés leur sont attribuées. De la même manière, je suis souvent étonné par les programmes qui sont distribués lors des concerts auxquels j'assiste, qui me racontent toutes les significations et les références – les existants et leurs attributs – que je vais rencontrer lorsque j'entendrai les sons d'une composition particulière, telle que la symphonie n° 2 de Mahler par exemple.
- 4 Et pourtant, Ryan affirme que le son, ou plus exactement le « son pur » – par quoi, je suppose qu'elle veut exclure la parole, c'est-à-dire les sons d'une langue parlée – n'a pas de sens. Est-ce vrai ? La difficulté de cette affirmation tient au fait qu'elle traite le son, ou les sons, comme si l'on pouvait les rencontrer en dehors de tout contexte, alors qu'en fait, je crois que lorsque l'on remarque la présence de n'importe quel son, nous sommes d'abord enclins à le rattacher à une source puis, si nous pensons que cela est nécessaire, nous l'intégrons dans une situation environnante. C'est un principe d'intégration bien connu de la linguistique : que toutes les choses traitées comme des signes sont toujours aussi traitées dans le contexte de ce qui s'est passé avant, ce qui est co-temporel, et ce qui suivra.
- 5 Dans leur article « Opera as Narrative » (« L'opéra en tant que récit ») Linda et Michael Hutcheon (2006) concèdent que l'opéra est dépourvu des descriptions que l'on rencontre dans la fiction en prose, mais ils soutiennent qu'en dépit de cela, il offre de l'action. L'opéra dépeint et il agit². Peut-être que l'antagonisme entre ceux qui embrassent la thèse des Hutcheon et ceux qui lui résistent pourrait être exprimé dans les termes de la théorie des actes de langage, qui distingue entre énoncés descriptifs et énoncés performatifs. Par rapport à l'auditoire, tout ce qui se passe dans le monde de l'histoire dans un opéra (la *Tosca*, par exemple) est performatif : nous acceptons de considérer les choses essentielles que les personnages font et disent (promesses, ordres, dénégations, séductions) comme

des actes de langage performatifs. Et quand Tosca nous dit qu'elle a vécu pour l'art et pour l'amour, personne ne nous rapporte que Tosca a dit qu'elle a vécu pour l'art et pour l'amour. Si Tosca était un roman, en particulier un roman à la troisième personne (et comment pourrait-il en être autrement, à moins de fourberie postmoderne, puisque l'opéra se termine par le suicide de Floria Tosca se jetant dans le Tibre ?), les choses seraient différentes, et nous aurions le sentiment inébranlable que, même si son testament a été enregistré comme un aveu au discours direct, quelqu'un d'autre a fait le rapport de cet aveu au discours direct. Il s'agirait d'une description ou d'un récit, plutôt que d'une performance.

- 6 Dans sa contribution au *Handbook of Narratology*, Ryan avance un certain nombre d'arguments convaincants : « en tant que substance sémiotique, le son ne possède ni la signification conventionnelle, ni la valeur iconique qui permettent aux mots et aux images de créer un monde concret et de rendre perceptibles des personnages individués » (2010 : 276). Mais n'est-ce pas précisément ce que peut faire cette substance sémiotique connue sous le nom de « parole » ? Ici, Ryan semble se référer uniquement à l'écriture et aux images. Elle continue en disant que la musique « ne peut pas imiter la parole, représenter la pensée, raconter des actions, ou exprimer des relations causales. Ses capacités mimétiques sont limitées à l'imitation des phénomènes sonores : le gargouillis d'un ruisseau, le chant des oiseaux ou le grondement du tonnerre » (2010 : 276). Encore une fois, il me semble que cela dépend de ce que l'on désigne par les termes « imiter » ou « représenter »... En fait, Ryan place la barre très haute en disant que les sons artistiques peuvent seulement imiter les sons naturels. Si l'on s'en tient à ce point de vue très restrictif, on pourrait se demander ce que l'écriture artistique est capable d'imiter véritablement. Pas des bruits, de toute évidence, ni des odeurs, des goûts, ou des images, sauf à recourir à l'artifice du « calligramme » (quand un poème sur une rivière est agencé sur la page de façon à ressembler à un cours d'eau). L'écriture artistique, dans un tel cadre, ne peut pleinement imiter que d'autres formes d'écriture. Ou alors, il s'agit de renoncer à une conception étroite de la notion de *mimesis* ou de *représentation*, pour privilégier une approche plus large, qui permette d'affirmer que l'écriture artistique est en mesure de représenter (par exemple dépeindre, évoquer, et même « visualiser ») des idées et des émotions, souvent en intégrant leur évocation dans une situation humaine bien définie. Mais je ne vois pas comment on pourrait refuser d'appliquer cette notion élargie de la « représentation » à de nombreuses formes musicales dépourvues de parole, puisque de très nombreux artistes et auditeurs témoignent de l'émotion puissante et de l'absorption mentale (l'activité cognitive) que ces performances musicales provoquent chez eux. Ces émotions et ces idées peuvent ne pas être facilement traduites par des paroles, ou si elles le sont, alors le résultat peut sembler faible, vague ou banal. Et alors ? Pourquoi blâmer la musique à cause de nos erreurs linguistiques ? Et, pour ramener le débat sur le terrain de la langue, même si nous avons tendance à supposer que nos ressources verbales demeurent sans équivalence quand il s'agit de représenter des pensées, n'y a-t-il par malgré tout quelques lacunes dans cette histoire, à commencer par le fait que nous n'avons pas une idée très claire de ce qu'est la pensée ou « une pensée ». Ce n'est qu'en tant qu'illusion et par convention que le « flux de conscience » (*flow of consciousness*) et les pensées représentées dans nos romans modernes apparaissent comme une simulation de ces choses que nous croyons être les pensées et la conscience. Quant à la pensée réelle, et la cognition réelle, qui serait en mesure de me démontrer qu'il y a plus de « pensées » dans la nouvelle de Joyce *The Dead* que dans la Symphonie n° 2 de Mahler ?

- 7 Ryan a raison de souligner que « compte tenu de la supériorité écrasante de la langue pour raconter des histoires, on peut se demander pourquoi l'humanité s'est donnée la peine de développer d'autres médias narratifs » (2010 : 278). Elle aurait pu ajouter que, étant donné l'apparente supériorité de la langue pour l'accomplissement de toutes les tâches nécessitant une forme de représentation, on peut se demander pourquoi les humains se sont donné la peine de développer d'autres moyens de représentation ou d'expression. Et aussitôt, la réponse est claire : le langage représente un sommet, mais seulement pour certains types de représentations, pas pour d'autres, et pour ces autres types, nous nous tournons plutôt vers la musique, l'art, la danse, etc. Par conséquent, je pense qu'il n'est pas suffisant de dire que, dans des médias utilisant plusieurs canaux, des éléments tels que la photo ou la musique ne font qu'enrichir ce qui repose fondamentalement sur la parole qui raconte. C'est le cas en particulier des états mentaux, que « la musique [raconte] à travers sa capacité à créer une atmosphère, à construire de la tension et une puissance émotionnelle » (Ryan 2010 : 278). Ce n'est pas que la musique n'accomplisse pas ces choses ou ne possède pas ces qualités, mais elle fait beaucoup plus encore, surtout quand elle constitue le seul support de la représentation, et qu'elle n'est pas un simple accessoire qui se subordonne à d'autres canaux, visuel ou langagier.
- 8 Si les récits sont, au commencement du moins, « naturels » à l'homme, et même définitoires de son humanité, qu'en est-il de la musique ? Est-ce seulement une ressource secondaire, une chose plaisante et décorative, mais à laquelle il manquerait la richesse, les avantages pour la survie et les réseaux cognitifs que nous pouvons attribuer à la narrativité ? Eh bien, je dois dire que n'est pas ainsi que je définirais mon expérience de la musique instrumentale, ni la manière dont des millions de personnes à travers le monde semblent en faire l'expérience. Pour ces derniers, la musique semble beaucoup plus importante, elle se situe au cœur de leur vie culturelle et intellectuelle, de sorte que, c'est du moins mon opinion, cela implique qu'il existe un certain degré de narrativité dans ces œuvres, bien qu'elles semblent dépourvues de personnages et de situations comparables à celles que l'on trouve dans la littérature narrative.
- 9 Les gens ressortent d'une symphonie de Mahler ou d'une session de jazz en ayant le sentiment qu'ils ont été énormément stimulés mentalement, qu'ils ont assisté à une sorte de séquence d'événements musicaux liés à une performance, que cette performance a été magnifiquement rythmée, magnifiquement jouée, qu'elle comportait beaucoup de passages difficiles nécessitant à la fois une aisance technique et un sens du « goût » (dans le jeu) qu'eux-mêmes auraient été, la plupart du temps, incapables d'atteindre. Lorsqu'il assiste à un concert Mahler, l'auditeur atteste la plupart du temps qu'il a été témoin du fait que quelque chose s'est accompli, voire même beaucoup de choses. Plus qu'un simple témoin, l'auditeur fait l'expérience de choses qui se produisent, et il reconnaît et estime que la séquence des événements arrive à une clôture avec les dernières notes ou les derniers accords, et avec les bras du chef d'orchestre qui retombent dans une position de repos. Ce que de très nombreux amateurs de musique, arrivés à ce point de clôture, ne veulent pas faire, c'est de vous dire ce qui s'est passé, de produire une paraphrase, ou de s'accorder avec leur interlocuteur sur les événements qui viennent de se produire ! Et cela pour la bonne raison que, à un degré beaucoup plus élevé que dans les récits écrits, ou même que dans les peintures narratives, la paraphrase est inappropriée et sans rapport avec la musique. Recourir à la paraphrase pour commenter une œuvre musicale correspondrait à une sorte d'erreur catégorielle. La séquence narrative dont les amateurs de concerts font l'expérience ne peut être réduite de façon satisfaisante à des mots (en

dépôt des commentaires que l'on trouve dans les programmes), et les auditeurs tirent du plaisir et du réconfort de savoir cela. Ils savent qu'ils ont partagé un récit, exécuté par d'autres, mais expérimenté par l'ensemble des auditeurs, et ils savent que l'expérience de chaque personne aura été, à certains égards, tout à fait unique, colorée par les pensées et réactions de chacun. Et pourtant, en dépit de la gêne occasionnée par les éclats de toux intempestifs, les sièges misérables et les prothèses auditives récalcitrantes, tout le monde dans le public aura entendu la même performance, contenant les mêmes événements musicaux. On peut tirer beaucoup de plaisir dans la participation commune au déroulement d'un événement collectif, tour à tour excitant, calmant, sombre, impressionnant, délicat, inspirant, qui engendre un flot de pensées et d'évaluations, de souvenirs et de pensées imaginaires. La force de cette expérience réside dans le caractère ineffable et variable de la réponse, bien plus que dans le degré de convergence hasardeux des réactions dans lesquelles les auditeurs se risquent à exprimer leur expérience (par des mots ou d'autres moyens).

Questionner les croyants

- 10 L'article de Vincent Meelberg intitulé « Sounds like a story : narrative travelling from literature to music and beyond » (« Cela sonne comme une histoire : un voyage narratif de la littérature à la musique et au-delà ») constitue un bon point de départ. Meelberg soutient que l'étude narrative de la musique « peut nous apprendre des choses sur la façon dont l'auditeur donne du sens à la musique » (2009 : 244). Quelqu'un qui écoute de la musique relie les sons entre eux du fait de leur musicalité, il tisse des relations entre les sons et les phrases, et les associe à d'autres phénomènes sonores, musicaux et non musicaux, qui se situent en dehors du morceau (ce qui constitue des formes d'intra-, d'inter- et d'extra-textualités). « L'auditeur essaie de structurer la musique » au cours de cette « activité unificatrice » (2009 : 245). Ainsi Meelberg accorde une attention considérable à l'activité des auditeurs qui, au cours de leur écoute, « structurent la musique comme s'il s'agissait d'un récit musical » (2009 : 246), et se servent de ce moyen afin d'améliorer leur compréhension du morceau.
- 11 Mais la narrativité de la musique ne peut être, au mieux, qu'incomplète, car ses « thèmes » sont très différents de ceux de Macbeth par exemple. Ainsi que le concède Meelberg « ce n'est pas une tâche facile d'expliquer sur quoi porte exactement ce récit... puisque la musique n'a pas de qualités clairement référentielles » (2009 : 252). Là encore, le caractère non propositionnel de la musique impose une limite, et cela amène Nattiez à rejeter l'analyse de la musique en termes narratifs, qu'il considère comme une « métaphore superflue » (1990 : 257). En effet, nous ne sommes jamais en mesure de connaître « le contenu du discours », si tant est que la musique en ait un. De manière semblable, Werner Wolf exige du support narratif qu'il soit capable de construire une « hétéro-référence précise » (2002 : 77). Alors que les arts visuels y parviennent jusqu'à un certain point, « du moins en ce qui regarde les objets spatiaux », en revanche, la musique n'en est pas capable. Ainsi, bien qu'il soit peut-être plus inclusif que Ryan, Wolf trace une frontière précise entre les formes d'art clairement propositionnelles et référentielles, et celles qui ne le sont pas, et il limite la narrativité à la première. Mais l'argument de Meelberg, selon lequel il y aurait un contenu dans les compositions musicales, et qui soutient que les auditeurs seraient sensibles à ce contenu et à son développement au

cours de la performance, justifie l'idée que la musique, elle aussi, puisse être représentative, bien qu'elle ne soit pas propositionnelle :

Le développement temporel qui peut être entendu dans la musique est le résultat d'une représentation. C'est cette évolution temporelle qui est le contenu de la narration musicale, quelque abstrait que le contenu puisse être. (Meelberg 2009 : 254-255)

- 12 Au sujet de l'instrument et de la mélodie, je crois que nous sommes en droit d'en dire ce que James disait du personnage et des péripéties, et Yeats du danseur et la danse. Qu'est-ce qu'un instrument de musique si ce n'est le moyen d'exprimer une mélodie ? Et qu'est-ce qu'une mélodie si ce n'est l'expression de cet instrument ? Ces instruments, des quasi-personnages, fonctionnent souvent comme des focalisateurs. C'est du moins le cas des instruments solistes, qui peuvent devenir focalisateurs à n'importe quel moment de la performance, et qui peuvent changer à plusieurs reprises pendant un morceau – à moins que ce ne soit un concerto –, et cela peut même impliquer l'ensemble des instruments lors de certains passages, lors des *climax* par exemple. Ce dernier point est sans doute analogue à ce qui se passe dans l'épisode d'un récit filmique, où l'on suppose que quelque chose est vu par tous les personnages principaux, collectivement. Le passage d'un instrument (ou d'une section d'instruments) soliste à un autre apparaît souvent semblable à un changement de point de vue dans un film, dans une narration écrite ou dans un film documentaire.
- 13 J'aimerais revenir brièvement sur la position de Ryan, qui affirme que la signification propositionnelle est nécessaire pour former un récit, et sur celle de Nattiez, qui se plaint que nous ne puissions jamais connaître le contenu du discours musical. Je le fais uniquement pour souligner qu'à mes yeux, ces deux affirmations, à savoir que la musique ne contient ou ne transporte aucun contenu informatif que l'on pourrait paraphraser (que ce soit au sujet d'un personnage, d'une intrigue ou de quoi que ce soit d'autre) sont incontestables. Je ne suis donc pas convaincu par l'argument de Seaton qui affirme qu'en réalité, dans la musique instrumentale du XVIII^e siècle, l'intrigue et la voix ont commencé à s'imposer, ce qui serait démontré par la création de la sonate, une formule élaborée avec ses sections, les contours de son intrigue, ses thèmes principaux, ses thèmes de transition, sa reprise des thèmes principaux, et ainsi de suite. Si la musique avait fondamentalement une signification et un tracé que l'on pourrait paraphraser, ces éléments auraient toujours été présents, et ils ne seraient pas apparus soudainement au XVIII^e siècle. Les schémas développés par la sonate se situent à un tel niveau d'abstraction qu'ils ne permettent ni de prouver ni de réfuter la présence d'une intrigue ou d'une forme de narrativité. Les composants du schéma peuvent être décrits avec un discours plus ou moins élaboré, mais si l'on se concentre sur n'importe quel élément particulier appartenant à ce schéma (que ce soit en général ou au sujet d'une œuvre particulière) et que l'on demande à l'analyste « Qui fait quoi ici ? », aucune réponse vérifiable n'est concevable, si ce n'est : « À cet endroit, la première clarinette joue telle ou telle note, dans telle ou telle clé, à tel ou tel rythme, tandis que les contrebasses, etc. ». Nous n'avons pas particulièrement envie de spécifier qui sont les artistes qui se servent de la clarinette et des contrebasses pour produire ces sons, pas plus que, dans une pièce de théâtre, nous répondrions à la question « Qui fait quoi ? » en mentionnant le nom des comédiens, en disant par exemple que Simon Russell Beale fait ceci et que Fiona Shaw réagit comme cela.

- 14 Enfin, j'ajouterai quelques réflexions supplémentaires concernant l'absence de protagonistes humains (de personnages) dans « l'histoire » qu'un morceau de musique instrumentale est supposé produire. Dans un récit, notre préférence va à un ou plusieurs « agonistes » (personnages qui luttent) humains ou quasi humains : ils trouvent leur contrepartie (ou leur analogue) dans la musique dans la voix humaine (qui chante) ou, à un degré d'abstraction supplémentaire, dans l'instrument de musique. La chanson sans paroles d'un artiste s'apparente aux discours et aux actions d'un personnage qui sont produits sur la scène dans une représentation dramatique. La mélodie sans paroles d'une lyre, d'une flûte ou d'un violon s'apparente quant à elle à la ligne du chant humain. L'une comme l'autre sont des « voix », et la voix est une représentation métonymique du personnage. Les choses se compliquent davantage dans un orchestre, par exemple, où un groupe de violons pourraient jouer à l'unisson et former une seule voix, c'est-à-dire un seul personnage (mais on peut aussi penser au chœur dans certaines pièces, ou la voix collective de la foule). Quoi qu'il en soit, l'argument principal demeure : grâce à ses « voix », dont les instruments de musique fournissent une équivalence, la pièce musicale contiendrait des « personnages » qui interagissent entre eux.
- 15 La musique aurait des « personnages » individuels en vertu de ces voix instrumentales, et ces dernières seraient responsables des événements (non-propositionnels) qui composent l'œuvre. Mais si nous traitons chaque ligne instrumentale comme une séquence d'événements – des événements qui sont produits ou subis par l'instrument (voix/personnage) – alors il n'y aurait apparemment pas de résidu qui pourrait être conçu comme un arrière-plan narratif, un cadre ou une scène (*setting*) qui « ne bouge pas ». Un arrière-plan descriptible ou un cadre, qui se trouvent être, en partie, la cause du mouvement, sans pour autant bouger eux-mêmes, constituent pourtant une caractéristique que l'on trouve dans de nombreux récits verbaux et visuels (imaginés). Toutefois, on ne peut pas affirmer qu'il s'agisse là d'une caractéristique nécessaire de la narrativité. De toute manière, il semble impossible de créer un arrière-plan semblable à celui d'un récit dans le compte rendu que je viens d'esquisser, qui met en évidence, par ailleurs, le fait que la musique possède malgré tout plusieurs attributs de type narratif (des personnages, des événements, une séquence, la création d'une situation, un changement perceptible, une résolution). Sur ce point, il y a quelque chose de paradoxal, étant donné que, dans nos discours *au sujet de la musique*, que l'on soit amateur ou professionnel, les gens se réfèrent ordinairement à ce qui constitue l'arrière-plan d'un mouvement particulier dans une symphonie, ou ils parlent de certaines parties instrumentales comme établissant un cadre (l'expression « arrangement » (*setting*) est d'ailleurs largement utilisée en musicologie, bien souvent dans un sens proche de ce que les analystes du récit appelleraient une « adaptation »). Souvent, dans les sonates pour piano, ce que la main gauche produit ressemble beaucoup à un arrière-plan ou à un cadre, et il en va de même dans la musique orchestrale, avec les rythmes et les séquences d'accords produits par les instruments graves (il semble que cette fonction soit toujours réservée aux instruments graves, car leurs « voix » sont généralement posées si bas qu'elles paraissent plus éloignées de la voix humaine, alors que les instruments plus aigus peuvent, à cet égard, représenter cette dernière plus fidèlement). Mais dans mon affirmation précédente, je n'ai pas pu éviter de mentionner une *séquence*, c'est-à-dire le fait que l'arrière-plan créé par une ligne de basse ou un accord demeure en mouvement. Même si la note ou l'accord sont tenus pour produire un « fond » sonore durant la totalité du morceau, ils demeurent toujours en mouvement à travers le temps de la performance.

De ce fait, peut-être que des « voix » telles que la basse continue ou d'autres motifs récurrents, qui restent malgré tout dynamiques, devraient être conçus non comme des cadres fixes, mais comme des personnages d'arrière-plan, qui ne sont d'ailleurs pas dépourvus du potentiel de passer au premier plan et de devenir des acteurs à part entière. Et peut-être que ce phénomène pourrait être étendu à d'autres formes de narration, ce qui permettrait de déconstruire la distinction entre avant plan et arrière-plan (ou personnage et cadre). On pourrait reconnaître de cette manière que toutes les entités ou tous les individus introduits dans un récit ont le potentiel de devenir des agents (ou des « instruments », si l'on réemploie maintenant ce terme dans son sens non musical) dans le développement de la séquence narrative.

- 16 L'intrigue et la séquence semblent quant à elles demeurer des critères valables dans la définition de la narration, étant donné que cette dernière est sensée raconter une séquence apparemment non aléatoire d'événements, impliquant généralement un protagoniste humain ou quasi-humain, au sujet duquel nous « apprenons » quelque chose, et même avec lequel nous pouvons sympathiser. Cependant on peut douter du fait que les événements reliés entre eux au sein d'une même narration soient invariablement, ou même la plupart du temps, reliés par des relations causales. Dans beaucoup de fictions modernes, il semble en effet y avoir d'innombrables coïncidences, des relations contingentes, des hasards heureux ou désastreux (la musique, quant à elle, semble inadaptée à la réalisation d'une intrigue).
- 17 Mais certains affirment toutefois que la causalité est essentielle au récit, ou du moins qu'elle apparaît fondamentale dans les récits les « meilleurs », les plus « mémorables » et les plus « narratifs ». Il faut reconnaître qu'il est difficile, même pour les musicologues (sans parler de l'auditeur amateur) de percevoir à l'intérieur une composition musicale, une forme de causalité permettant d'expliquer la progression d'une mesure à une autre, d'une section à une autre, d'un mouvement à un autre. Certes, il y a quelques règles de progression harmonique associées à des tonalités (do majeur, la mineur, de do majeur à la clé basée sur sa dominante, à savoir sol majeur et ainsi de suite). Mais il s'agit surtout de règles caractéristiques d'un genre, ou de cadres formels, par conséquent, il n'y a aucune obligation pour un compositeur de suivre ces voies très fréquentées. Par ailleurs, si l'on se penche à nouveau sur les récits littéraires, la question reste ouverte de savoir si la séquence dans laquelle les principaux événements de l'histoire s'inscrivent doit (ou devrait) être organisée causalement (ou si une norme inférieure, tels que la connexion non-aléatoire, serait suffisante, voire même préférable). Dans de nombreuses histoires, les principaux développements et les retournements de situation les plus spectaculaires ne semblent pas être causés par un ensemble de conditions préexistantes, dans le sens où ils apparaîtraient comme le produit d'une « conséquence nécessaire ». Ce que l'on pourrait appeler une « conséquence contingente » apparaît en fait beaucoup plus commune : un premier événement « cause » un second événement si, et seulement si, toute une série de circonstances (spécifiées et non spécifiées) se combinent avec l'apparition de ce premier événement.
- 18 Ceci nous ramène aux événements. Il semble parfaitement possible de soutenir que la musique – surtout la musique instrumentale dépourvue de paroles (par exemple, la symphonie, le concerto, la musique de chambre) – possède, en plus de l'extension temporelle et de la séquence, quelque chose qui s'apparente aux « événements », bien que ces événements soient difficilement assimilables à l'*action planifiée* d'un personnage ou d'un narrateur. Comme Douglas Seaton le fait valoir, en réponse à Jean-Jacques Nattiez :

« Les événements musicaux sont des événements réels – en un sens ils sont même bien plus réels que les événements mentionnés dans une fiction – et ils engendrent, et frustrant parfois, des attentes réelles chez l'auditeur » (Seaton 2005 : 64, note 1). Un certain nombre de séquences fixes semblent ainsi incontournables dans la musique : il serait déraisonnable de jouer les mouvements d'une sonate en s'écarter de leur ordre canonique. Par ailleurs, il existe incontestablement différents types de développements et de progressions dans les morceaux de musique : comme les récits verbaux, ils possèdent donc un début, un milieu et, ce qui constitue l'élément le plus difficile, une fin.

- 19 En résumé, je peux imaginer que l'auditeur d'une symphonie, ou d'un autre genre de musique instrumentale, appréhende des événements d'une certaine forme, liés à un certain genre de personnages, au fil du temps. La chose la plus difficile à imaginer, il me semble, c'est la présence ou l'accomplissement, au cours de la performance ou de notre appréhension de celle-ci, de quelque chose d'assimilable à une intrigue. Mais je réserve mon jugement sur ce point : d'une part, il y en a qui doutent que l'intrigue soit une condition nécessaire pour qu'un objet soit considérée comme un récit ; d'autre part, dans les cas où l'intrigue est définie comme le développement d'une progression identifiable, qui implique une séquence d'événements interconnectés, il pourrait être difficile de ne pas appliquer une telle définition à différents types de musique instrumentale (et pas seulement à la musique à programme, comme le *Till Eulenspiegels lustige Streiche* de Strauss). Cela dépend en grande partie de la capacité représentationnelle d'une forme d'art qui, contrairement au récit écrit, n'est pas propositionnelle et dont la référentialité, si elle existe, n'est pas stable³. Cela dépend également du degré de libéralité que l'on choisit lorsque l'on définit à quoi renvoie une représentation : dans un cas donné (nous n'avons jamais, en tant que destinataires ou récipiendaires d'un récit, à traiter plus d'un cas à la fois), est-ce que *Middlemarch* porte vraiment sur la vie de Dorothea Brooke au début du XIX^e siècle, ou plutôt, par exemple, sur les propres frustrations de George Eliot en tant que femme vivant à la fin du XIX^e siècle ? Ne peut-on pas affirmer que la Symphonie n° 2 de Mahler représente, jusqu'à un certain point, le propre désespoir du compositeur (déguisé en une affirmation de la résurrection) face au terme irrémédiable que représente la mort, ou bien faut-il au contraire y voir uniquement une œuvre brillante, complexe, absorbante, divertissante, émouvante, inspirante et quasi-mathématique, explorant des possibilités musicales, suggérant, partout et sans cesse, des choses, mais ne disant ou ne représentant nulle part, et jamais clairement, quelque chose ? Cela ressemble à une question politique ou éthique, mais pas scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

HUTCHEON, Linda & HUTCHEON Michael (2006), « Narrativizing the End: Death and Opera », in *A Companion to Narrative Theory*, P. Rabinowitz & J. Phelan (dir.), London, Blackwell, p. 441-450.

MEELBERG, Vincent (2009), « Sounds Like a Story: Narrative Traveling from Literature to Music and Beyond », in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, R. Sommer and S. Heinen (dir.), Berlin, De Gruyter, p. 245-261.

MEELBERG, Vincent (2006), *New Sounds, New Stories. Narrativity in Contemporary Music*. Leiden, Leiden University Press.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1990), « Can One Speak of Narrativity in Music? » *Journal of the Royal Musical Association*, N° 115, p. 240-257.

RYAN, Marie-Laure (2010), « Narration in Various Media », in *Handbook of Narratology*, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid and J. Schönert (dir.), Berlin, De Gruyter, p. 263-281.

RYAN, Marie-Laure (2010), « Toward a definition of narrative », in *Cambridge Companion to Narrative*, D. Herman (dir.), Cambridge, CUP, p. 22-38.

SEATON, Douglas (2005), « Narrative in Music; the case of Beethoven's "Tempest" sonata », in *Narratology beyond Literary Criticism*, J.C. Meister (dir.), Berlin, De Gruyter, p. 65-81.

WOLF, Werner (2002), « Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie », in *Erzähltheorie. Transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, V. Nünning & A. Nünning (dir.), Trier, WVT, p. 23-104.

ANNEXES

Biographie

Michael Toolan est professeur de langue anglaise et actuellement chef du Département d'Anglais à l'Université de Birmingham, où il enseigne des cours sur la stylistique, le langage juridique et la narratologie. Il s'occupe également du programme de Master sur la linguistique littéraire. Michael Toolan est rédacteur en chef de la revue *Journal of Literary Semantics*, et il est, entre autres, l'auteur de *The Stylistics of Fiction : A Literary-linguistic Approach* (Routledge 1990), de *Narrative : A Critical Linguistic Introduction* (Routledge, 2001) et de *Narrative Progression in the Short Story* (John Bejamins, 2009).

NOTES

1. Je précise que cet événement se distingue « de la plupart » des matériaux environnants, de manière à tenir compte des événements itératifs, qui sont fréquents dans la littérature, et encore plus fréquents, je pense, dans les compositions musicales.
2. « En bref, [l'opéra] dépeint comme il raconte » (Hutcheon 2006 : 442).
3. Sur ce point, la musique contraste également avec le récit filmique, ce dernier étant habituellement directement référentiel et offrant généralement une présentation mimétique des personnages, des actions et du cadre dont la description propositionnelle est susceptible d'être intersubjectivement partagée.

RÉSUMÉS

La composition musicale instrumentale est généralement exclue de l'éventail des formes potentiellement narratives (qui comprend, outre les exemples prototypiques, les dessins animés, le mime, le ballet, les vitraux). Dans cet article, je discute quelques-unes des façons par lesquelles la musique pourrait malgré tout, dans certains cas et peut-être même la plupart du temps, être jugée narrative. Les récits possèdent généralement des événements, une intrigue, des personnages, un décor ou une situation. De plus, il y a souvent une propension à analyser les récits sur un plan linguistique et propositionnel impliquant une représentation et une signification, ce qui relègue inévitablement les formes non linguistiques (la musique, la peinture ou le mime) dans les marges de la narrativité. Ainsi, même si l'on admet que les instruments sont des voix et, en conséquence, des « personnages » qui participent à des « événements » dont on fait l'expérience séquentiellement, il reste que la description verbale de ces personnages et de ces événements demeure difficile, voire inappropriée. L'« intrigue » apparaît comme un obstacle particulier quand on cherche à assimiler la musique instrumentale à d'autres formes narratives. Mais certains de nos problèmes peuvent découler du fait que l'on s'attend à ce que les récits se réalisent selon un type de représentation (linguistique, propositionnel), alors que d'autres types, que l'on trouve en musique ou dans la peinture narrative, demeurent valides bien qu'invérifiables.

Instrumental musical composition is usually excluded from the broad church of potentially narrative forms (cartoons, mime, ballet, stained glass windows, along with the prototypical exemplars). I discuss some of the ways in which music may still, on some and perhaps most occasions, be judged to be endowed with narrativity. Narratives typically have events, plot, characters, a setting or situation. Additionally there is often a favouring of linguistic-propositional meaning-representations in narratological analyses, which inevitably sends non-linguistic forms (music, painting, mime) to the margins of consideration. Thus even if, charitably, we think of particular instruments as voices and by implication as 'characters', participating in 'events' experienced in sequence, there remains the difficulty or inappropriateness of verbal description of those characters and the events in which they figure. 'Plot' seems a particular stumbling block to the assimilating of instrumental music to other narrative forms. But some of our problems may stem from expecting one kind of representation (linguistic, propositional) in narratives, when other kinds, found in music as in narrative paintings, are valid although unverifiable.

INDEX

Mots-clés : intermédialité, intrigue, musique, narrativité, sémiologie

AUTEUR

MICHAEL TOOLAN

Université de Birmingham