Danielle COHEN-LEVINAS, dir., *Récit et représentation musicale*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. L'Itinéraire, 2002, 455 p.

Katia Roquais-Bielak

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5876>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5876

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 437-439

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Katia Roquais-Bielak, « Danielle COHEN-LEVINAS, dir., *Récit et représentation musicale* », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 01 décembre 2003, consulté le 22 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5876> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5876>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Danielle COHEN-LEVINAS, dir., *Récit et représentation musicale*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. L'Itinéraire, 2002, 455 p.

Katia Roquais-Bielak

RÉFÉRENCE

Danielle COHEN-LEVINAS, dir., *Récit et représentation musicale*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. L'Itinéraire, 2002, 455 p.

- 1 À l'origine de ce recueil, se trouve le travail accompli lors d'un colloque organisé, en 1998, par la collection L'Itinéraire, à l'Istituto Culturale Italiano, avec la collaboration du Collège international de philosophie. La question du cheminement entre le signifiant et le sensible et, plus particulièrement, du rôle que peut y jouer la représentation musicale, a été alimentée par d'autres contributions à caractère transversal. En effet, la problématique du récit comme « anamorphose narrative de la musique » a été reprise et analysée par des philosophes, des compositeurs, des artistes et des théoriciens. Chaque point de vue et chaque expérience apportent ainsi des éclairages variés sur le phénomène de représentation musicale qui, en vertu des enjeux narratifs constatés, relève autant de l'écoute que du regard en tant que constructions du temps et dans le temps. L'ensemble de vingt cinq contributions s'articule en quatre parties – « Herméneutique et esthétique » ; « L'appel du récit musical » ; « Quelques paradigmes de la représentation » ; « Récit et représentation artistique » – qui permettent de compléter les approches théoriques et historiques par celles des praticiens qui interrogent le sens de leur activité.
- 2 Le cadre dans lequel s'inscrivent ces contributions est exposé par Jean Greisch qui rappelle la définition du récit formulée par Gérard Genette. Le récit, « gardien du temps », peut être considéré au sens le plus strict, c'est-à-dire un énoncé oral ou écrit qui relate un événement ou une succession d'événements. Cette succession d'événements, réels ou fictifs, peut faire l'objet d'un discours, structuré selon des

relations d'enchaînement, d'opposition ou de répétition qui en font une histoire et qui indiquent des similitudes avec l'expression musicale. Sur le plan philosophique, le récit est une narration, un acte fondamental de raconter l'existence humaine. Tout en montrant la différence dans l'interprétation des enjeux de l'expérience temporelle fictive, telle que l'envisageaient Gérard Genette et Paul Ricoeur, Jean Greisch précise que le temps fictif et littéraire, qui semble s'éloigner de l'expérience ordinaire, offre des possibilités de comprendre cette dernière. Shmuel Trigano développe cette idée en examinant « ce que cache l'interdit biblique de la représentation ». Cet interdit empêche de rendre présent ce qui est déjà passé, et provoque une impression de manque face au monde qui ne peut apparaître ni reproductible, ni achevé, et engage la recherche du sens profond et caché de la vie. Ainsi, la représentation serait-elle interdite pour sauvegarder les forces créatrices de l'individu et ne pas compromettre ou conditionner excessivement « l'avenir de la présence ».

- 3 À l'opposé de l'interdit, se situe le « trop plein » de représentation exigé par les lois génériques de l'opéra, le récit en musique par excellence. Catherine Kintzler compare le théâtre classique et l'opéra en France en posant la question : « L'opéra : théâtre ou spectacle ? ». Puisés dans le répertoire de la deuxième moitié du XVII^e siècle, Ses exemples prouvent que l'opéra montre ce que les bienséances en vigueur au théâtre interdisent – entre autres, les scènes de violence et de magie. Dans l'opéra, la démonstration se fait sur scène, sans les *off* suggérés par le discours ou les événements survenus à l'extérieur. Par la même occasion, la musique devient la langue du récit et assure une fonction spectaculaire. Betsy Jolas, compositeur, ajoute à cette idée le phénomène d'amplification du récit par la musique, dans la mesure où la narration n'y est pas univoque car elle est soumise à une multitude de lectures de la part des éventuels auditeurs. Pour preuve, la possibilité d'une infinité de traitements musicaux d'un même texte qui est particulièrement sensible dans l'opéra – les livrets de Métastase ont donné lieu à de nombreuses versions de la même histoire. Par des moyens expressifs qui lui sont propres, la musique contribue à créer un récit initial à partir duquel chaque auditeur peut construire et se raconter son histoire, tant il est vrai que le langage non verbal ouvre la structure aux interprétations. La communauté des enjeux entre le récit et la musique est aussi soulignée par Michèle Reverdy – « La musique exprime-t-elle quelque chose ? » –, qui voit dans les deux codes d'expression un moyen d'avoir une emprise sur le monde et sur la vie affective. Pour elle, composer revient à apprivoiser le temps à travers les différentes formes de répétition, de jeu, et à travers la création d'un univers mythique. La musique serait davantage au service d'une exploration individuelle que d'une communication fort aléatoire, parce que le message s'y trouve soumis à plusieurs codes qui rendent son interprétation sans limites et où, de plus, un auditeur peut parvenir à la satisfaction sans maîtriser les clés. La musique se suffit à elle-même.
- 4 Pour répondre aux préoccupations des artistes, historiens et théoriciens proposent une analyse de textes et d'œuvres qui confirment le rôle central du récit dans la production musicale. Georgie Durosoir rappelle des écrits théoriques de la Renaissance au sujet de l'expressivité musicale et de la recherche, de la part des compositeurs, des solutions vocales et instrumentales pour donner à la musique la plus grande charge dramatique. C'est aussi l'époque où se pose la question du rapport entre le texte et la musique pour aboutir au constat que « la musique prend sens du contexte dans lequel elle se déroule, de la narration qu'elle véhicule, des mots sur lesquels elle s'inscrit pour les transcender ». Plus tard, avec Berlioz, la forme musicale deviendra récit, construit

comme un roman ou un drame où le temps n'est pas réversible car les répétitions, les retours en arrière, sont fortement réduits. Jean-Pierre Bartoli donne l'exemple du *Carnaval romain* de Berlioz, une ouverture qui ne remplit pas la fonction d'introduire un opéra mais qui est écrite pour un concert et qui correspond à des « intentions expressives liées à un récit dramatique ». Les similitudes dans l'évolution du langage littéraire et du langage musical, en ce qui concerne la structure du récit, sont analysées par Mara Lacchè à propos d'un opéra de Luigi Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. En parlant d'une odyssée acoustique dans l'espace, l'auteur envisage l'opéra comme un théâtre de situations, avec la disparition de l'intertextualité qui correspond à l'éclatement du discours dans la littérature du XX^e siècle. La représentation scénique tend, aujourd'hui, à rompre avec la source centrale du son qu'est l'orchestre, en inventant de nouveaux espaces et en brisant les rapports conventionnels entre la scène et le public grâce, notamment, au recours aux techniques de transformation électronique du son. En déplaçant le regard de la représentation d'une narration vers sa réception, on en arrive à ce que Bruno Bossis appelle « la représentation de l'écoute ». L'opéra de Luciano Berio, *Un re in ascolto*, illustre les différents niveaux d'écoute, tels que les a présentés Roland Barthes, avec leurs conséquences sur une mise en représentation – l'éclatement du personnage qui, comme le spectateur, manifeste différents niveaux d'appréhension de la réalité, la rupture avec les concepts aristotéliens de représentation, au profit de la dynamique d'une œuvre qui n'est pas achevée. L'écoute contribue ainsi à la construction du récit où se confondent la narration et sa réception.

- 5 Les articles réunis offrent une approche pluridisciplinaire du rapport entre le code propre à la musique et celui qui régit des textes et des situations littéraires. Leur point commun reste, sans doute, la notion de temporalité au sens philosophique comme au sens technique, à savoir celui de la performance des structures de la narrativité. L'attention des contributeurs se porte de préférence, mais pas exclusivement, sur le genre lyrique qui souligne les enjeux de l'existence simultanée du récit et de la musique qui pourraient être conçus comme deux modes de signification pour un signifié, mais qui sont bien plus que cela : ils affectent les données d'une représentation et en modifient les contenus, en raison même de leurs forces expressives.

INDEX

oeuvrecitee Récit et représentation musicale – (Danielle Cohen-Levinas, 2002)

AUTEURS

KATIA ROQUAIS-BIELAK

Université de Bourgogne

CREM, université de Metz