



HAL
open science

La fonction fabulatrice de la musique

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. La fonction fabulatrice de la musique. Raison-publique.fr : arts, politique, société, 2010. hal-03090464

HAL Id: hal-03090464

<https://hal.science/hal-03090464v1>

Submitted on 29 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La fonction fabulatrice

Alain Patrick Olivier

La fin du récit

La condition postmoderne nous place dans une nouvelle situation à l'égard du récit. Elle désamorce les grands récits émancipateurs de la modernité, que la musique a d'ailleurs contribué à accompagner et même à produire. On met au point des stratégies de déconstruction. On explore des conceptions fragmentaires ou négatives, dans un soupçon généralisé à l'égard de la structure narrative en tant que telle. Le paradoxe néanmoins est que la forme narrative, au lieu de disparaître, prolifère de partout. La réduction de tout le savoir à du récit, loin de discréditer celui-ci, a plutôt pour effet de le faire pulluler. La fin des grands récits enfante ainsi une multitude envahissante de micro-récits individuels, soit autant de variations sur un discours de l'individu coupé de la masse et abîmé dans le repli narcissique et le solipsisme. Car le besoin du récit est aussi pressant qu'il y a trois siècles ou qu'il y a vingt et un siècles. L'homme contemporain en fait une consommation quotidienne immodérée. Il est bercé en permanence par les histoires et les musiques. La tâche est d'autant plus grande que l'humanité, aujourd'hui, a besoin de produire des mythes qui la concernent dans son entier pour s'entendre du point de vue mondial dans tous les sens du terme. Il ne s'agit plus seulement de constituer une conscience européenne ou occidentale, par la référence à des mythes grecs communs, ou par la destruction critique de ces mythes, mais aussi bien de produire ou de réécrire par là les mythes qui intéressent une forme élargie de l'humanité. En fait, la fin des récits concerne une forme de l'histoire appréhendée d'une façon linéaire, comme si l'Histoire elle-même était simple, portée par un individu, un peuple, suivant un fil directeur qui mènerait, par exemple, d'Est en Ouest, qui réduirait toutes les manifestations étrangères au récit fondamental à de l'inessentiel. Penser, à l'âge moderne, c'est penser l'histoire, chercher une interprétation du futur dans le passé, ou considérer le présent comme une fin de l'histoire, et l'aboutissement d'un processus logique. (Par exemple : chercher à interpréter les manifestations musicales contemporaines comme autant de progrès ou comme autant de symptômes d'une marche de l'histoire.) Comme si l'histoire humaine dans son ensemble obéissait à une forme de récit, où tous les autres récits ne seraient, en définitive, que des sous-récits. La difficulté est que ce grand récit répète toujours une même histoire. On peut grosso modo définir celle-ci comme le récit du bien. Le bien détermine le cours de l'histoire : il se trouve condamné par la souffrance, il se heurte à l'obstacle, mais il finit néanmoins par triompher. La marche tragique depuis les Grecs reproduit toujours un tel schéma du sacrifice et de la rédemption. Le XX^e siècle a voulu vérifier qu'autre chose

a lieu en réalité dans l'histoire. Non pas l'assomption du bien, mais plutôt le spectacle du mal, l'emprise d'une fatalité devant laquelle la raison serait impuissante, voire le règne de l'absurde. À dire vrai, le sens ultime de l'histoire ne pourra être donné qu'au dernier jour, qui par définition n'est pas là. Tout le reste n'est que croyance et métaphysique. Mais, si tout récit n'est donc toujours qu'une représentation de la lutte entre le bien et le mal, si toute histoire impose de se situer face à cette croyance, il n'en reste pas moins que la musique ne peut échapper non plus à cette responsabilité. Elle est contrainte également de perdre son innocence et de porter un discours sur le bien. La musique produit toujours une forme de discours spécifique à l'égard de l'histoire.

La dramaturgie musicale

La musique n'échappe pas à la structuration du temps. Elle n'échappe pas non plus à cette situation théâtrale fondamentale où un être humain joue devant un être humain, et de ce fait à la structure dramaturgique, avant même qu'il soit question de mots, de récit ou de drame. Toute pièce musicale a un début, un milieu et une fin, et toute la question du rapport au temps est posée dans le rapport ou l'absence de rapport qu'entretiennent ces parties, dans le lien de causalité qui se construit alors, dans la liaison du passé, du présent et du futur. Une histoire est nécessairement racontée qui pose la problématique de toute histoire, du destin et du hasard, dans la forme la plus brève comme dans la forme la plus développée. La musique la plus formelle prend encore position à l'égard des structures de l'énonciation et de sa compréhension par la communauté. Elle raconte un récit qu'elle le veuille ou non, quelquefois plus explicite et plus fondamental pour la communauté que tous les récits produits par la parole, avec ses « personnages » et ses « aventures ». C'est là qu'entre en jeu la fonction fabulatrice. Même la musique la plus anodine, dans sa structure, produit ou véhicule ainsi une conception métaphysique et porte une responsabilité à l'égard de l'énoncé et de l'énonciation en général. (La musique la plus anodine la véhicule d'autant mieux, d'ailleurs, qu'elle est anodine.) Pour accomplir le geste de la grande forme, la musique rencontre, en outre, le théâtre avec sa dramaturgie du voir, la parole avec sa stratégie de narration et d'édification. Le théâtre permet d'explicitier la fabulation latente inhérente à la musique, et de la matérialiser au travers des images et des individus vivants, de leurs paroles, de leurs actions. Sur le plan formel, les difficultés déjà inhérentes à la production du récit du point de vue littéraire et dramatique se trouvent ici redoublées par la difficulté de faire se correspondre l'autonomie du langage musical et une dramaturgie. Imaginer, d'une part, une forme de théâtre purement musical (un « *Musiktheater* »), qui pourrait être plus théâtral même que le théâtre. Se confronter, d'autre part, aux fonctions propres du théâtre entendu à la fois comme texte, comme exercice de la parole, comme représentation visuelle. Le musicien

doit sortir ici de son strict champ de compétence. Il procède donc, en ce domaine, par expédient, par instinct, plutôt que par une science déterminée des lois de la théâtralité. Mais la théâtralité propre à la musique n'est pas nécessairement liée à la loi du récit. La recherche dramaturgique en matière musicale devrait tendre, au contraire, à imaginer une forme de récit qui fasse surgir la fable de l'esprit de la musique, au sens où Nietzsche a vu naître la tragédie grecque de l'esprit pessimiste de la musique, et non le contraire. Même lorsque Michael Jarrell, dans *Cassandra*, met en musique le pur récit de Christa Wolf, il lui conserve sa forme de théâtralité épique et de récitation, mais la parole dramatique surgit néanmoins d'un discours musical qui peut revendiquer son autonomie. Même lorsqu'une oeuvre musicale prend pour matériau un texte dramatique ou littéraire déjà existant, cela ne signifie pas que ce texte demeure tel quel. Il dit déjà en lui-même le « mythe musical ». Mais encore faut-il que ce mythe soit aussi dramatique. Dans *L'Espace dernier*¹, Matthias Pintscher a renoncé à la dramaturgie traditionnelle pour dire le mythe Rimbaud (qui est l'idée fixe de sa musique) et théâtraliser son monde poétique. La structuration dramatique à partir de textes hétérogènes et juxtaposés est demeurée néanmoins problématique pour le public. Dans la tradition de la musique savante, jusqu'au wagnérisme, la structure est donnée par le livret en tant que pré-texte écrit suivant les règles spécifiques d'une dramaturgie classique. Les règles fixent précisément des champs d'application distincts du récit, du théâtre et de l'opéra, de sorte que le libretto a su se différencier radicalement dans son esthétique du théâtre parlé depuis son origine et trouver sa spécificité dramaturgique. Une telle spécificité aujourd'hui n'existe plus, au sens où il n'existe plus une technique de dramaturgie. Cela ne signifie pas que le théâtre musical n'obéisse pas à des lois propres (comme celles de la pièce de concert). Cela ne signifie pas non plus que ces lois sont radicalement différentes des lois générales de toute dramaturgie. La plupart des compositeurs d'opéras du XIX^e siècle (de Rossini à Wagner) se référaient au théâtre d'Eugène Scribe. Or, *La Juive* ou *L'Élixir d'amour* sont à nouveau à l'affiche aujourd'hui à Paris. Dans les faits, le public consomme essentiellement, à l'opéra, comme au théâtre et au cinéma, ce type de dramaturgie. Il veut croire à la fable aristotélicienne. Et seule une impossible métaphysique de l'histoire pourrait lui donner tort, puisque nous sommes ici dans le domaine de la croyance. On s'aperçoit que même les dramaturgies qui récusent ou détournent, en apparence, ce modèle fabulateur, continuent souvent de fonctionner, en réalité, grâce à lui. Elles lui doivent leur efficacité. Toute la question est donc de savoir comment en jouer, hier comme aujourd'hui. La difficulté, dès lors qu'on aborde la forme du récit, se rapporte en définitive à sa structure métaphysique, qui est admise comme un a priori dans la théodicée contemporaine des productions hollywoodiennes comme des anciens concours de tragédie athéniens.

L'éthique de la musique

La musique « sérieuse » est sans doute celle qui, abandonnant la facilité de s'en tenir à accompagner le récit, à disparaître devant lui, prend le plus radicalement la responsabilité de le questionner ou de produire elle-même le récit et la position à l'égard du récit, de prendre position face à la dramaturgie du récit ultime. Au siècle dernier, Schönberg a refusé de céder à la violence de la mélodie, (ou de ce qu'implique la mélodie), pour faire plier le récit et la représentation à la dure loi musicale qu'il a imaginée pour refuser l'histoire ou lui donner un autre sens, mais en posant l'interdit sur le récit et sur la représentation. L'intransigeance de la position schönbergienne et la fabulation concernant l'histoire de la musique dont il est le héros ont ainsi trouvé leur aporie dans l'inachèvement de *Moïse et Aaron*, dans l'impossibilité du prophète de s'exprimer par le chant et par la parole, dans l'impossibilité de mettre en musique la possible réconciliation. La difficulté d'articuler la musique à un récit et à une représentation devient alors le sujet même de l'oeuvre musicale théâtrale, comme dans les tentatives ultérieures de Luciano Berio ou de Luigi Nono. Bien que la « tragédie de l'écoute » qu'est *Prometeo* apparaisse encore comme une tentative de reformuler le mythe gréco-européen, le mythe prométhéen est mixé par Massimo Cacciari à sa façon avec le discours messianique de Benjamin. Nono a fait disparaître de la scène les chanteurs eux-mêmes. Il a en même temps fait disparaître le fil d'une histoire. La difficulté est là que le récit (sous des formes littéraires ou philosophiques) n'est plus perceptible autrement que comme prétexte ou présupposé. Des fragments sont intégrés dans une dramaturgie musicale qui leur est extérieure et ils ne fonctionnent plus que comme des matériaux. La musique les dissout à la manière des poèmes symphoniques imaginés par les romantiques, mais elle les présuppose également pour la réminiscence. On aboutit à une dissolution de la temporalité narrative dans la pure spatialité d'archipels sonores. Le théâtre apparaît essentiellement, pour la musique, comme la possibilité de définir un espace sonore spécifique, qui renvoie plutôt à l'espace intérieur d'une conscience, dans la suspension de toute action. Et c'est là sans doute que la conception moderne de la musique comme art du temps (ou art comme récit) se trouve mise entre parenthèses. Beat Furrer a désigné son dernier opéra *Fama*² comme « théâtre de l'écoute ». L'expérience en jeu de l'écoute concerne aussi bien la situation effective de l'auditeur dans l'espace que le personnage dont il est question sur la scène ou le récit de Schnitzler qui en est le point de départ. De ce fait, la dramaturgie devient essentiellement topologie, mais topologie de la conscience auditrice. Le récepteur (le « narrataire ») devient au centre du discours.

La sortie de l'histoire

Une telle mise en espace de la musique correspond en même temps à une virtualité latente dans le discours de la tradition. Le mot « récit » possède aussi, en français, un sens technique dans la tradition de l'énonciation musicale. Il renvoie à un mode de narration qui se constitue à la double frontière de la parole pure et du discours musical. On appelle « récit » ou « récitatif » ces moments irréductibles aux dialogues parlés comme aux morceaux chantés autonomes. Cette alternance du récit et du chant ne prend plus une forme aussi stricte depuis le wagnérisme, qui a imposé dans la musique savante la mélodie infinie et la composition orchestrale ininterrompue. Elle continue néanmoins de structurer profondément la narration. *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho se développe musicalement et dramatiquement à partir de la chanson de Jaufré Rudel³ qui a été mise en musique au préalable (sous le titre de *Lonh*). La légende du troubadour forme ensuite la trame narrative de l'opéra, mais la biographie (*vida breve*) de Jaufré qui en est le point de départ fut elle-même forgée, au XIII^e siècle, à partir de la chanson plutôt qu'à partir de données historiques ou factuelles. L'histoire forme ainsi le cadre secondaire dans lequel le mythe musical trouve sa situation. Là encore, il est d'ailleurs moins question du temps que de la partition de l'espace (le « loin ») et des stratégies de l'écoute dans la distance. Dans la forme traditionnelle de l'oratorio, de l'opéra et même de la symphonie, les « récits » sont les plages en apparence les plus importantes du point de vue de l'action et du sens, mais les plus insignifiantes pour la perception d'ensemble. Cela ne change pas grand-chose pour nous si *Carmen* est présentée avec des « récits » ou avec des « dialogues ». La fable est produite dans l'enchaînement des chansons. La musique, lorsqu'elle n'est pas simple mise en musique des mots, simple accompagnement ou commentaire d'un pré-texte, intervient donc plutôt comme une rupture dans le temps du récit, ou comme une histoire parallèle à celui-ci, mais une histoire à la forme paradoxalement suspensive de la chanson. Elle arrête plutôt la marche de l'histoire pour développer le pur contenu de l'instantané. Elle trouve bien plutôt le récit pour produire des dépressions anti-dramatiques. Elle raconte moins une histoire qu'elle ne dissout les fils de la narrativité. On peut dire, en ce sens, pour paraphraser la formule wagnérienne, que « le temps devient ici espace ». Gurnemanz fait entrer par ses mots au cœur du rituel dans *Parsifal*. Il tient le rôle du récitant, celui qui dit l'histoire dans l'histoire, comme les évangélistes de Bach, puis laisse ensuite la parole aux acteurs de la cérémonie. Le temps du récit fait place à l'espace de la musique comme espace de l'action, quand bien même cette action contemplative est suspensive de la temporalité. On peut entendre la formule « le temps devient espace » plus généralement comme énoncé de la révolution qui s'opère ici dans l'histoire du théâtre musical, voire comme une formulation de sa nouvelle loi de spatialité, par opposition aux conceptions modernes de la musique comme art du temps,

de la succession, et donc de l'histoire. Wagner réalise incidemment un dépassement qui bouleverse les modes de la narrativité et dont nous continuons d'exploiter les conséquences dans tous les domaines. Le temps du récit fournit à la musique le cadre duquel elle s'échappe. Ce détachement extatique serait-il la condition nécessaire pour l'avènement de la musique ? Une telle logique trouve ses applications dans les champs les plus divers de la narration. Dans *Dancer in the Dark*, Lars von Trier juxtapose ainsi en permanence deux scénarios : celui de la fantasmagorie et celui de la réalité parlée. La petite chanteuse aveuglée (Björk) ne fait pas que chanter. Elle construit, dans les situations de crises, un scénario alternatif au scénario réel de la vie subie dans le monde phénoménal (le théâtre commun de tous ceux qui agissent et qui voient). Mais ce nouveau scénario produit par le désir est plus consistant que la réalité cauchemardesque. La musique rend possible un mode de la narration où l'on sort de la logique de la narration. Elle fait dérailler plutôt le scénario de l'histoire et lui invente des ramifications dans le hors-temps de la fabulation. La musique devient alors le récit lui-même. De telles situations de fiction ne sont pas seulement fictionnelles. Nous les vivons tous les jours dans l'expérience du concert, de la discothèque : une dramaturgie parallèle à la vie se superpose à la narration sans fable de la vie au jour le jour (le principe de réalité). Telle est la visée thérapeutique de l'opium musical appréhendé dans sa fonction fabulatrice. Telle est également la possibilité qui s'ouvre à la musique pour une autre modalité de l'histoire dans l'histoire, ou plutôt en dehors de l'histoire.

(Article paru dans *Accents, La revue de l'Ensemble Intercontemporain*, 30 (2006), p. 22-25.)

¹ *L'espace dernier* : Représentation à l'Opéra de la Bastille, Paris, février-mars 2004

² *Fama* : festival Agora de l'Ircam, Théâtre de l'Odéon- Ateliers Berthier, juin 2006

³ Jaufré Rudel (milieu XIIe), troubadour, Prince de Blaye. Chantre de « l'amour de loin », il a laissé huit poèmes caractérisés par la répétition obsédante du mot *lohn* (loin).