

Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ?

Raphaël Baroni



Éditeur
LIRCES

Édition électronique

URL : <http://narratologie.revues.org/6461>

DOI : 10.4000/narratologie.6461

ISSN : 1765-307X

Référence électronique

Raphaël Baroni, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6461> ; DOI : 10.4000/narratologie.6461

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

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

Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ?

Raphaël Baroni

Un menu miracle s'est produit : c'est commencé :
la meule du temps qui tournait à vide brusquement
a agrippé son grain, fait éclater d'un coup une
cosse de tumulte et de rumeur. (Gracq 1970 : 171)

Musique, intrigue et narrativité

- 1 On le sait, les rapports entre intrigue et musique ne sont pas de nature symétriques. Autrement dit, il n'est certainement pas incongru d'affirmer que l'intrigue a quelque chose de musical, mais il paraît plus difficile d'affirmer l'inverse, à savoir que la musique, du moins la musique « pure » ou « instrumentale », serait susceptible de se développer à la manière d'une intrigue¹.
- 2 Du côté des récits, il n'est pas rare de parler de la « musicalité » de la représentation, surtout lorsqu'on insiste sur son caractère séquentiel et temporel. Cette dimension musicale de la narrativité tient en partie aux propriétés sémiotiques du support le plus ancien et le plus largement attesté de l'intrigue, à savoir le poème. En effet, les œuvres narratives les plus anciennes ont souvent pris la forme de récits en vers, parfois chantés et accompagnés d'instruments, ce qui a fait dire à Aristote, dans sa *Poétique*, que « l'imitation, la mélodie et le rythme [...] nous étant naturels, ceux qui, à l'origine, avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie » (1448b, 20). Plus près de nous, Lessing, dans son fameux *Laocoon*, a lui aussi insisté sur la dimension essentiellement diachronique de la poésie, ce qui la rapproche de la musique et l'oppose aux arts plastiques, qui, pour leur part, représentent des corps dans l'espace, et non des actions dans le temps. Dans son fameux commentaire de *Sarrazine*, Barthes n'hésite d'ailleurs pas à traiter les codes du roman balzacien comme une partition polyphonique, et il ajoute

qu'il y a « même contrainte dans l'ordre progressif de la mélodie et dans celui, tout aussi progressif, de la séquence narrative » (1970 : 33). Barthes précise par ailleurs qu'il existe deux « codes séquentiels » dans le récit : « la marche de la vérité et la coordination des gestes représentés » (Barthes 1970 : 32). C'est précisément cette proximité entre la séquence musicale et ces deux manières, évoquées par Barthes, de nouer une intrigue, que j'aimerais évoquer dans ces lignes, en tentant d'avancer quelques arguments pour soutenir que, derrière ce rapprochement, il y a peut-être davantage qu'une simple métaphore.

- 3 Pourtant, comme je le signalais au début, il est tout de même plus difficile de soutenir que la mélodie se développe à la manière d'une intrigue que d'affirmer l'inverse, à savoir que l'intrigue se développe comme une mélodie. La raison de cette absence de symétrie tient au fait que, pour de nombreux poéticiens, la notion d'intrigue est associée de manière essentielle à la trame de l'histoire racontée, c'est-à-dire à l'ordre chronologique et causal du signifié narratif, qui ne recouvre pas nécessairement celui du signifiant qui raconte cette histoire. Cette question nous ramène à ce que les formalistes russes désignaient comme la dialectique entre *fabula* et sujet, dont dépendent toutes les formes d'anachronies racontées. Or, il semble bien que la musique soit un art dépourvu d'une telle dualité : sujet sans *fabula*, signifiant sans signifié, forme sémiotique susceptible de susciter chez l'auditoire divers sentiments ou rêveries, mais ne référant, en dernier lieu, qu'à elle-même. Ainsi que l'affirme Werner Wolf, « la musique résiste à la référentialité et à la dimension représentationnelle du récit » (2005 : 326). Michael Toolan ajoute quant à lui que, bien que la musique soit constituée par des « événements musicaux » plus ou moins ordonnés, en revanche, « il semble n'y avoir aucune place pour l'anachronie (analeptique ou proleptique), du moins dans les formes musicales purement instrumentales (sonate, symphonie, etc.) » (2011).
- 4 En d'autres termes, si musique et récit sont, de manière évidente, des arts temporels et séquentiels, en revanche, il semble que la séquence musicale dépende entièrement de la structuration du sujet, alors que la séquence narrative – c'est-à-dire ce que de nombreux poéticiens désignent comme une « intrigue » – serait liée au destin de la *fabula*. Dès lors, ainsi que le résume Michael Toolan :

La chose la plus difficile à imaginer [dans les rapports entre musique et narrativité], 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. (Toolan 2011)
- 5 J'aimerais malgré tout questionner cette évidence, car celle-ci dépend de la manière dont nous définissons l'intrigue, cette dernière demeurant une notion hautement polysémique dans le champ de la critique littéraire et de la narratologie². Il me semble en effet que si l'intrigue, durant la période formaliste ou structuraliste, paraissait essentiellement constituée par la forme chronologique et causale de la *fabula*, sa redéfinition dans un cadre théorique différent, davantage sensible à la fonction interactionnelle de l'intrigue et à la dynamique de son actualisation par un interprète, permet aujourd'hui de repenser dans des termes nouveaux ses rapports avec la forme musicale.

L'intrigue définie par le jeu de la tension et de sa résolution

6 Durant l'âge d'or de la narratologie, la sémantique structurale semble avoir réussi à monopoliser la question de l'organisation séquentielle de la narrativité. Suivant la méthode initiée par Vladimir Propp, on parlait du principe que les séquences dans lesquelles les récits s'inscrivaient pouvaient être décrites en reconstruisant, par abstraction, les actions essentielles ou invariantes de la *fabula*, sans tenir compte, à ce niveau de l'analyse, ni de la manière dont les événements sont représentés par le sujet, ni de la dynamique de la lecture. Dans un deuxième temps, l'analyse de la manière dont le « discours du récit » (pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Genette) désorganisait plus ou moins radicalement cette « forme simple » que constituait la *fabula*, relevait d'une approche différente qui, elle-même, ne se préoccupait pas vraiment de questions relatives à l'intrigue, à la séquence narrative ou à l'intérêt qui lui est associé durant le procès de la lecture. On peut donc affirmer sans trop de risque qu'à cette époque s'est répandue l'idée, encore courante aujourd'hui, que l'intrigue se confondrait avec la *fabula*, et donc que la seule manière de nouer un récit consisterait à raconter une histoire dans laquelle une « complication » (par exemple un « méfait » ou un « manque ») viendrait perturber une situation initiale.

7 Pourtant, on pourrait montrer que, même à cette époque, Roland Barthes avait conscience que « ce qui chante, ce qui file, se meut par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible », ce n'était pas seulement la marche des actions, mais c'était aussi « la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée » (1970 : 32). Et Tzvetan Todorov soulignait quant à lui, dans sa typologie des genres policiers, qu'il existait deux formes d'intérêt, qui contribuent chacun à nouer des intrigues différentes.

La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). (Todorov 1971 : 60)

8 On peut ajouter que Tomachevski, lorsqu'il affirmait que la narration d'un conflit permettait de nouer une intrigue, insistait surtout sur l'attente engendrée chez le lecteur par les actions polémiques, et il définissait en premier lieu l'emplacement du « dénouement » par rapport au *sujet* (il se situe dans « le final » parce qu'il n'éveille pas « l'attente du lecteur »), et non par rapport à la *fabula* :

La situation de conflit suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. Au contraire, la situation de « réconciliation » n'entraîne pas un nouveau mouvement, n'éveille pas l'attente du lecteur ; c'est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle dénouement. (Tomachevski 1965 : 273-274)

9 On peut conclure de ce qui précède que si le narrateur commençait à raconter le conflit par sa phase de « réconciliation », en se servant d'une anachronie, il ne parviendrait pas à « éveiller l'attente du lecteur », c'est-à-dire à produire un *suspense* qui nouerait

l'intrigue. Dès lors, l'intérêt narratif se déplacerait du « quoi » vers le « comment », du *suspense* vers la *curiosité*, et l'intrigue serait peut-être bien nouée, mais selon une modalité différente, plus proche du « code herméneutique » défini par Barthes.

- 10 En d'autres termes, si l'on s'écarte de l'idée que l'intrigue doit nécessairement se confondre avec la trame de l'histoire, on peut affirmer que *nœud* et *dénouement* se succèdent dans un ordre irréversible, qui se situe au niveau du *sujet* et non de la *fabula*. Certes, il arrive que le récit d'un conflit permette de nouer une intrigue, mais pour cela, il est impératif que le récit respecte au moins partiellement la chronologie des événements et ménage ainsi un certain *suspense* qui pourra être dénoué à la fin de la séquence. Cependant, la nature conflictuelle des événements racontés ne permet pas de dégager les traits nécessaires et suffisants à partir desquels on pourrait définir ce qu'est une *intrigue*, il ne s'agit que d'éléments optionnels qui peuvent contribuer, dans certaines circonstances, à nouer un récit. Pour le dire plus simplement, pour l'économie de l'intrigue, l'élément essentiel du conflit, c'est son instabilité, c'est le « mouvement dramatique » qu'il engendre, l'« attente » qu'il éveille chez un lecteur, un spectateur ou un auditeur, qui progresse en tâtonnant dans le récit jusqu'à son dénouement éventuel. Mais cette tension, l'intrigue peut la trouver ailleurs que dans l'action polémique. En effet, le répertoire des moyens poétiques permettant de nouer une intrigue est très vaste. Ainsi que l'affirmaient Barthes et Todorov, le jeu des secrets et des « énigmes suspendues » en est un. Le fait de s'écarter brusquement ou sournoisement d'un scénario attendu en est un autre. Ce qui est fondamental, c'est la présence d'une « réticence³ » dans la représentation, ou de ce que certains ont appelé un retard, un écart, une forme de discordance ou de dissonance. En refusant d'aller droit au but et d'emprunter les chemins usuels du discours, le narrateur, au lieu de résoudre une tension extérieure qui motiverait l'échange, instaure une tension interne à la représentation, qui conduit le narrataire à attendre avec impatience un éventuel dénouement. Le temps de la représentation est ainsi érotisé par un jeu de nœuds, de tensions et de résolutions potentielles⁴.
- 11 L'intrigue, avant de se référer à la trame d'une histoire, doit ainsi être redéfinie comme un dispositif intrigant permettant de nouer le *sujet* en introduisant, durant la progression dans le récit, une tension narrative. C'est du moins l'approche que défendent depuis de nombreuses années Meir Sternberg, James Phelan ou Peter Brooks. Le premier (Sternberg 1978) propose de substituer à l'approche formelle ou structurale du récit, une approche fonctionnelle qui pose le *suspense*, la *curiosité* et la *surprise* comme les fondements de la narrativité. Pour le second, *intrigue* et *progression* sont quasiment synonymes, et ce qui importe, c'est bien la dynamique de la narrativité, ses tensions ou ses instabilités, la relation qui se noue entre une représentation intrigante et un destinataire intrigué :
- La progression [...] se réfère à un récit en tant qu'événement dynamique, qui doit se déplacer, à la fois dans sa narration et dans sa réception, à travers le temps. Dès lors, en examinant la progression nous sommes préoccupés par la manière dont les auteurs génèrent, maintiennent, développent, et résolvent l'intérêt des lecteurs envers le récit. Je postule que la forme et l'orientation de ce mouvement est donné par la manière dont un auteur introduit, complique et résout (ou ne parvient pas à résoudre) certaines instabilités. (Phelan 1989 : 15, ma traduction)
- 12 Adoptant une perspectives freudienne, Peter Brooks a quant à lui adopté une approche de l'intrigue qui permet d'éclairer sa fonction anthropologique qui se situerait sur un plan psycho-affectif.
- Le désir est porté par l'envie de la fin, de l'accomplissement, mais cet accomplissement doit être retardé de sorte que nous pouvons le comprendre par

rapport à son origine et par rapport au désir lui-même. [...] Parce qu'il met en relation la fin avec le début et avec les forces qui animent le milieu, entre deux, le modèle de Freud permet de comprendre ce qu'engage le lecteur d'un livre quand il répond à l'intrigue. Cela permet de dépeindre cet engagement comme étant de nature essentiellement dynamique, comme une interaction avec un système d'énergie que le lecteur active. (Brooks 1992 : 111-112, ma traduction)

- 13 Ce que souligne Peter Brooks, c'est donc la dimension « énergétique » de l'intrigue. Brooks montre ainsi que la valeur du dénouement dépend directement de la manière dont une tension aura été préalablement créée et entretenue par le narrateur, de manière à faire de la résolution de l'intrigue l'accomplissement d'un « désir ». Comme dans le jeu du *fort-da*, cette psycho-dynamique de l'intrigue met en évidence un jeu pulsionnel, sa soumission au principe de réalité, qui exige le retard de l'accomplissement, et la jouissance qui accompagne le retour d'une forme provisoirement occultée.
- 14 Bien que, pour Ricœur, il semble que la « mise en intrigue » consiste surtout à intégrer la « dissonance de notre expérience temporelle » dans la « consonance du récit » (1983 : 139), ce dernier reconnaissait que « aussi longtemps que nous mettons de façon unilatérale la consonance du côté du seul récit et la dissonance du côté de la seule temporalité [...] nous manquons le caractère proprement dialectique de la relation » (1983 : 139). Ricœur ajoutait que « la mise en intrigue n'est jamais le simple triomphe de l'ordre. Même le paradigme de la tragédie grecque fait place au rôle perturbant de la *péripétéia*, des contingences et des revers de fortune qui suscitent frayeur et pitié » (1983 : 139). Si l'on suit cette ligne, la *catharsis* aristotélicienne devrait se situer au confluent d'une dissonance et d'une consonance, d'une transformation et d'une configuration, et ces deux dimensions incontournables du récit seraient précisément au cœur du fonctionnement de l'intrigue.
- 15 En nous éloignant du formalisme pour adopter un point de vue davantage fonctionnaliste et dynamique, nous avons ainsi redéfini l'intrigue, non comme la forme sémantique d'une action racontée, mais comme une séquence qui se noue, au niveau de la progression dans le *signifiant* narratif, par une dissonance intentionnelle, qui s'incarne chez l'interprète par un sentiment de surprise, de curiosité ou de suspense. Cette dissonance, à laquelle on peut corréliser l'énergie ou la force de l'intrigue, oriente l'attention de l'auditoire en direction d'une résolution possible, qui constituera une clôture possible (mais pas nécessaire) de la séquence, et le plaisir qui en découle dépend du chemin plus ou moins tortueux qui aura conduit jusqu'au dénouement final, du retard et des éventuelles surprises que cette progression nous réserve. Nous pouvons constater qu'une telle définition n'est dès lors plus incompatible avec la forme musicale qui, elle aussi, peut se développer en alternant dissonances et consonances, tensions et résolutions, surprises et répétitions attendues. Werner Wolf affirme ainsi que « la musique peut créer du suspense par le biais de passage disharmonieux ou par des excursions dans des tonalités étrangères qui précèdent l'arrivée de résolutions harmonieuses ou le retour à la tonalité de base » (2005 : 327). D'ailleurs, si l'on se place sur le terrain de récits « plurimédiaux », on pourrait ajouter que, dans une représentation narrative de nature filmique, il n'est pas rare que des dissonances musicales contribuent à intensifier la force de l'intrigue. Par exemple, dans un film d'épouvante, un écran parfaitement noir et une musique inquiétante suffisent largement à induire une tension efficace et, par ce biais, à nouer une intrigue⁵.

Intrigues musicales

- 16 Dans le cadre de la musique tonale, il est assez facile de retrouver ce jeu de la tension et de sa résolution, dont nous venons de voir qu'il constitue la dynamique essentielle de l'intrigue. Par exemple, dans sa suite n° 1 pour violoncelle en sol majeur, BWV 1007, Jean-Sébastien Bach met en scène de manière spectaculaire une tension harmonique dont le but est de « dramatiser » les dernières mesures du morceau, juste avant un dénouement parfaitement consonantique. Pour ce faire, il se sert d'une montée chromatique qui exploite tous les intervalles se trouvant dans et hors de la tonalité du morceau, juste avant de dénouer cette série de notes plus ou moins dissonantes par une succession d'arpèges qui se déploient durant les quatre mesures finales.



Prélude, suite n°1 pour violoncelle en Sol majeur, BWV 1007, Jean-Sébastien Bach (extrait)
[Tous Droits Réservés]

- 17 Il est à noter que ce *climax* se trouve stratégiquement placé dans les dernières mesures, ce qui permet de faire monter progressivement l'intensité du morceau et de structurer la pièce dans son ensemble. En effet, après une telle intensité, l'auditeur s'attend non seulement à entendre une forme quelconque de résolution harmonique, mais également à trouver rapidement la clôture de la pièce musicale qui, autrement, serait condamnée à s'essouffler. Avec cette « dramatisation » de la ligne mélodique, qui ne requiert aucune information extérieure pour être perçue comme telle⁶, nous serions confrontés à ce que Martá Grabócz définit comme une forme porteuse de « grandes tensions-détentes et d'un effet cathartique [qui peut être] perçu par n'importe quel auditeur » (2007 : 250). En effet, l'homologie, à la fois structurale et esthétique, est frappante entre cette progression musicale « dramatique » et la manière dont Tomachevski décrivait le développement de la tension narrative dans les romans d'aventure :

Plus les conflits qui caractérisent la situation sont complexes et plus les intérêts des personnages opposés, plus la situation est tendue. La tension dramatique s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement. Ainsi dans le roman d'aventure stéréotypé les adversaires qui veulent la mort du héros ont toujours le dessus. Mais à la dernière minute, quand cette mort devient imminente, le héros est soudain libéré et les machinations s'écroulent. La tension augmente grâce à la préparation. [...] [elle] arrive à son point culminant avant le dénouement. (Tomachevski 1965 : 274)

- 18 Le procédé qui consiste à introduire un écart par rapport à une forme attendue n'est évidemment pas propre uniquement à la musique baroque, et il n'est pas non plus sans effet sur la forme d'origine, qui ne cesse de se reconfigurer au cours de l'histoire de la musique. Alain Robbe-Grillet mentionne par exemple le cas de Beethoven qui, en généralisant le jeu des dissonances résolues, a fini par subvertir le code de départ de la

tonalité. « Et l'étape bien sûr qu'on peut signaler comme jalon suivant, c'est Wagner, où le système de Bach est toujours présent, mais où chaque accord peut appartenir à de nombreuses tonalités à la fois – ce qu'on a appelé des accords vagues – si bien que l'auditeur ne peut jamais se reposer dans une tonalité d'où on serait parti, à laquelle on saurait revenir. Si vous écoutez *Tristan*, par exemple, tout se passe comme si d'un bout à l'autre vous restiez dans ce perpétuel plaisir un peu douloureux de l'écart permanent, une immense dissonance non résolue » (Robbe-Grillet : 156). Ce n'est finalement que dans le cadre de la musique sérielle que la séquence musicale semble s'être complètement affranchie du désir d'une résolution, parvenant à maintenir la dissonance mélodique au cœur d'une forme susceptible d'être répétée, sans que cela ne passe par un jeu de nœuds et de dénouements⁷.

- 19 Dans le registre du jazz cette fois, même dans des pièces qui connaissent plusieurs changements de tonalité, on retrouve fréquemment une progression harmonique stéréotypée qui présente une homologie frappante avec l'intrigue en trois actes que préconisait Aristote dans sa *Poétique* (1450b). Cette cadence, appelée « II-V-I », tire son nom des accords qui la composent, qui sont les 2^e, 5^e et 1^{er} degrés d'une gamme en trois temps, qui peut être développée sur un mode majeur ou mineur (ce qui représente, pour la tonalité de do majeur par exemple, la succession des accords ré mineur, sol majeur, do majeur). Dans ce genre de configuration, il est fréquent que les solistes de jazz, au cours de leur improvisation, introduisent de fortes tensions harmoniques sur l'accord de dominante (en l'occurrence l'accord de sol majeur), par exemple en jouant la mélodie sur une gamme chromatique, une gamme par ton, ou simplement en altérant la quinte. En revanche, ces tensions sont généralement résolues lorsque survient l'accord final, sur l'arpège duquel vient se greffer une partie au moins de la mélodie. Ces tensions entre mélodie et tonalité permettent ainsi de dramatiser la séquence II-V-I, mais également de la structurer. Le premier accord est en effet essentiel dans cette progression, car il marque l'ouverture de la séquence et détermine, entre autres, la tonalité par rapport à laquelle la mélodie doit se situer. Ensuite, le deuxième accord – déjà en lui-même tendu puisqu'il comprend une septième mineure et une tierce majeure – offre l'occasion de s'écarter de la tonalité et d'introduire une tension harmonique qui marquera le milieu de la séquence ainsi que son *climax*. Enfin, le troisième accord fonctionne comme le lieu d'une résolution possible, marquant la fin de la séquence en même temps que « l'accomplissement » de la tension mélodique, qui se résout sur l'arpège.
- 20 La partition de jazz offrant en général de nombreux changements de tonalité, qui apparaissent plus ou moins imprévisibles lors du premier *chorus*, les séquences en II-V-I apparaissent particulièrement précieuses pour structurer le morceau de manière dynamique. D'une part, elles permettent d'orienter l'écoute, d'interpréter les dissonances non comme des fausses notes, mais comme des tensions intentionnelles ayant pour effet d'augmenter l'expressivité du morceau. D'autre part, ces séquences stéréotypées facilitent les improvisations du soliste, qui peut s'appuyer sur un répertoire de motifs mélodiques ou de phrasés plus ou moins personnels, susceptibles de s'actualiser dans des contextes divers. C'est d'ailleurs souvent dans l'ingéniosité, l'originalité, voire le caractère intrépide de ces phrasés, qu'est jugée la valeur des musiciens et des morceaux. L'omniprésence de telles structures ternaires, aussi bien dans la musique classique que dans le jazz et la musique populaire, permet ainsi de trouver un équilibre entre le jeu de la répétition d'une structure invariante, qui est évidemment nécessaire pour structurer aussi bien la production que la réception des œuvres, et le jeu de la tension et de sa

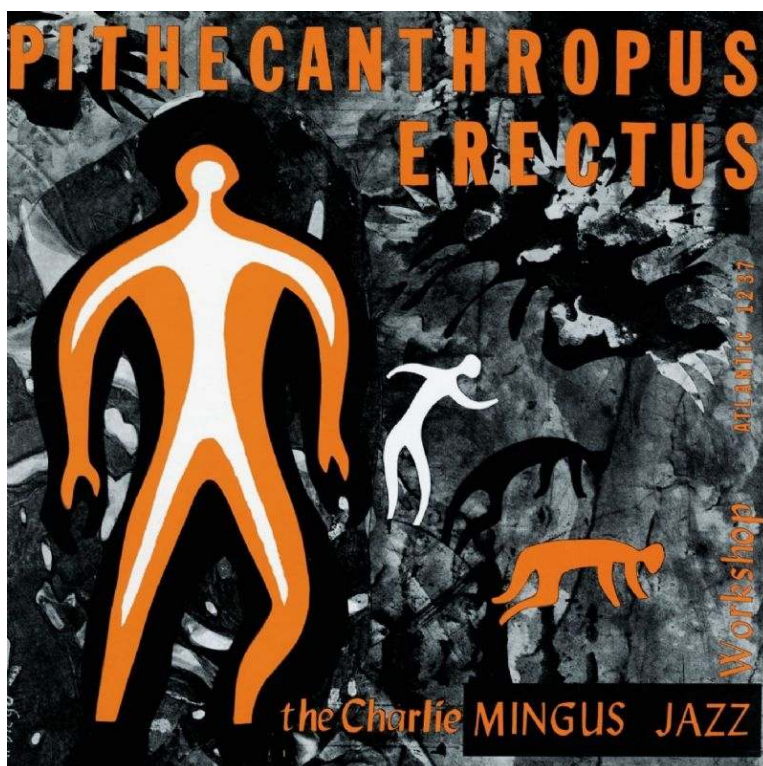
résolution, qui dynamise une forme partiellement détournée, mais néanmoins identifiable en dépit des écarts.

- 21 Il existe évidemment bien d'autres manières, parfois beaucoup plus élaborées, d'inscrire un morceau de musique instrumentale dans une séquence marquée par une tension progressant jusqu'à un *climax* et à une forme quelconque de dénouement. La tension ne s'exprime pas uniquement à travers des dissonances se détachant sur le fond d'une tonalité attendue, ou sur le contraste entre mélodie et accompagnement, elle peut dépendre également de la modulation du volume, du rythme, d'une altération du timbre, de la possibilité de suivre une partition ou de s'en écarter. Pour évoquer brièvement ces différents moyens, j'aimerais commenter le cas du *Pithecanthropus Erectus* de Charles Mingus, qui est probablement l'une des œuvres instrumentales les plus « narratives » du répertoire du jazz moderne. La structure de ce morceau a été décrite en détail par son auteur :

Cette composition est en fait un poème symphonique de jazz, car il dépeint musicalement ma conception de l'équivalent moderne du premier homme à se tenir debout – comme il était fier, se considérant comme le « premier » à se détacher de tous les quadrupèdes, martelant sa poitrine et prêchant sa supériorité à tous les autres animaux humains qui se tenaient encore dans une position courbée. Dévoré par la vanité, il s'en va pour gouverner le monde, si ce n'est l'univers, mais à la fois sa propre incapacité à prendre conscience de l'émancipation inévitable de ceux qu'il tient en esclavage, et son avidité à essayer de se tenir dans une fausse sécurité, le privent non seulement du droit à jamais devenir un homme, mais finit même par le détruire complètement. Fondamentalement, la composition peut être divisée en quatre mouvements : (1) évolution, (2) complexe de supériorité, (3) déclin, et (4) destruction.

Les trois premiers mouvements sont joués sous la forme ABAC par le groupe, l'alto et ténor décrivant ensemble le deuxième mouvement, puis chaque soliste répète cette forme, racontant l'histoire à sa façon. Après le solo de l'alto, le groupe joue à nouveau la forme originale, sauf que le troisième mouvement se développe maintenant dans ce que j'ai appelé le quatrième mouvement. Le dernier mouvement est basé sur le troisième, mais augmente le tempo et l'intensité jusqu'à atteindre un point culminant (*climax*), indiquant la destruction finale à la manière d'un organisme mourant qui serait pris d'un dernier sursaut frénétique avant d'expirer son dernier souffle. (Mingus 1956)

- 22 Certes, on peut considérer qu'une telle œuvre relève de la musique à programme et que sa narrativité doit ainsi beaucoup à ce « péricaractère auctorial » que je viens de citer, qui est intégré à la pochette de l'album et qui fonctionne comme un hypotexte conditionnant la réception de la musique et permettant à celle-ci d'être *narrativisée*, c'est-à-dire d'être lue *comme une histoire*. Ainsi que le souligne Philippe Carrard, le titre du morceau, de même que celui de l'album éponyme, peuvent favoriser une lecture référentielle de la musique, d'autant plus que, dans le cas présent, l'iconographie de la pochette (peinte par Julio de Diego) se réfère explicitement à une histoire imagée : on y trouve la représentation, sous la forme d'une peinture rupestre, de la chute d'un homme, qui passe de la position bipède à celle du quadrupède⁸.



Julio de Diego, pochette de l'album Pithecanthropus Erectus (Atlantic, 1956)

Tous Droits Réservés

- 23 À l'écoute du morceau, il faut noter toutefois l'efficacité des moyens proprement musicaux dont se sert Mingus pour déployer son intrigue instrumentale, ce qui conduit à un isomorphisme frappant entre la progression musicale et celle de la séquence narrative. Dans ce cas, on peut même se demander si ce n'est pas l'intrigue racontée par Mingus qui se moule dans la structure d'une forme musicale, plutôt que l'inverse. Suivant la typologie⁹ que propose Martá Grabócz, nous serions alors en présence d'un programme narratif qui aurait été intériorisé, la structure musicale assimilant le sujet extérieur « sans qu'elle soit obligée de faire des compromis dans le but de son intégration. Au contraire, c'est le sujet extra-musical qui s'accommode des formes musicales conventionnelles » (2007 : 244).
- 24 En effet, la première partie, qui correspond au passage d'*homo erectus* de sa condition de quadrupède à celle de bipède, consiste en une transition entre une ligne de basse continue et ce que l'on appelle en jazz une *walking bass*. Par ce changement, le morceau se met littéralement à « marcher » au moment où la contrebasse se libère de la répétition de la note fondamentale de l'accord et improvise une ligne mélodique suivant un parcours harmonique incluant des mouvements diatoniques, chromatiques et en arpèges. Parallèlement, les instruments suivent d'abord servilement une partition très simple, sans ligne mélodique déterminée, puis, adoptant le principe, classique en jazz, de l'alternance entre thème et improvisation, les musiciens s'émancipent progressivement de la partition. Cet écart est d'abord modéré : la ligne mélodique d'un soliste se développe en contrepoint de l'accompagnement que fournissent les autres musiciens, qui restent à l'arrière-plan. Les instruments se mettent ainsi au diapason d'une société dirigée par le premier homme dressé et libre, une société hiérarchisée autour d'un leader (le soliste) et de ses sujets (les accompagnateurs). Mais, au fur et à mesure, suivant le scénario décrit

par Mingus, les accompagnateurs s'émancipent eux-aussi, se mettant également à improviser des lignes mélodiques qui se mélangent les unes aux autres, dans une polyphonie dont les dissonances sont de plus en plus marquées, rapprochant le morceau de l'esthétique du *free jazz*. La montée de la tension s'accompagne d'une augmentation du volume et du tempo, l'ensemble culminant dans un vacarme assourdissant et chaotique, avant que l'ensemble ne rechute dans le thème de départ.

- 25 Dès lors, ce n'est plus seulement l'histoire d'*homo erectus* que nous pouvons suivre dans cette intrigue musicale « intériorisée », mais c'est une partie de l'histoire du jazz, depuis l'avènement de la *walking bass* dans les années vingt¹⁰, en passant par le développement de la musique improvisée dans sa forme classique (répartition hiérarchisée des rôles entre soliste et accompagnateurs), jusqu'au *free jazz*, qui apparaît dans les années 1950 et qui fait exploser la structure précédente. Arrivé à ce stade, et même si la narrativité a d'abord été induite par le titre, l'iconographie de la pochette et le péri-texte auctorial, c'est le mythe raconté par Mingus qui semble être devenu une métaphore de l'expressivité musicale du morceau et de l'histoire du jazz, cette dernière ayant d'ailleurs probablement été la source d'inspiration du compositeur.

Conclusion

- 26 Au terme de ce parcours, on pourrait penser que j'ai tenté d'abolir entièrement la différence entre intrigue et séquence musicale, puisque l'une comme l'autre semblent pouvoir être définies, en dernier ressort, comme un jeu de tensions et de résolutions, comme la mise en scène d'une relation, plus ou moins harmonieuse ou dissonante, entre la répétition d'une structure attendue et le devenir plus ou moins imprévisible d'une forme dynamique. On pourrait en outre faire l'hypothèse que cette quasi-identité entre intrigue et séquence musicale tient à un phénomène encore plus élémentaire, qui engage cette fois notre réflexion sur le terrain de la philosophie, de l'anthropologie ou de la psychologie cognitive. On pourrait ainsi affirmer que l'intrigue narrative et la mélodie sont des formes artistiques fondamentalement temporelles, remplissant, entre autres, une fonction anthropologique qui consiste à rejouer, sur un plan esthétique, un phénomène élémentaire, essentiel et primordial : l'expérience de l'être dans le temps.
- 27 Selon ce point de vue, on pourrait soutenir que les êtres humains ne sont en mesure d'appréhender le phénomène de la temporalité qu'à travers l'expérience psycho-affective d'une alternance de répétitions et d'écarts, de tensions et de résolutions, d'effets thymiques plus ou moins dramatiques ou subtils, brutaux ou diffus, qui nous poussent à produire des reconfigurations cognitives plus ou moins créatives ou banales. Aux deux extrêmes de cette expérience, le temps finit par s'abolir : cela peut être lorsque nous sommes confrontés à un déroulement entièrement régi par des formes prévisibles, qui se succèdent dans un ordre immuable, ou bien lorsque nous sommes confrontés au chaos, à une situation sans origine et sans terme, dans laquelle l'expérience du temps se dissout dans la durée pure. D'un côté, la répétition immuable d'une forme invariable spatialise la durée : passé, présent et futur deviennent équivalents, ils se tiennent ensemble dans un rapport de synchronie et de symétrie, et non dans un rapport diachronique irréversible où s'opposent, sur un plan ontologique, l'actualisé, l'actualisation et l'actualisable. De l'autre, l'absence totale de repères ferait que le temps tournerait à vide, les horizons du passé et du futur resteraient désespérément vides ou noyés dans une nuit impénétrable, rien ne viendrait polariser notre attente, orienter notre attention au temps qui passe.

Dans la forme trop réglée du métro-boulot-dodo ou dans l'horreur du chaos, nous retrouvons le temps mort de l'ennui, une temporalité qui semble se figer, s'enliser ou se démembrer.

- 28 On sait que, pour mettre en mouvement les rouages du temps, il suffit qu'une grève des transports publics vienne perturber notre quotidien : alors on recommence à s'inquiéter pour notre futur (arrivera-t-on à l'heure ?) et l'on se penchera peut-être sur ce passé mystérieux dont vient d'émerger une conséquence qui nous affecte. Et si le métro respecte les horaires, on pourra toujours lire un roman intrigant, écouter de la musique ou siffloter une mélodie pour passer le temps. Ainsi que l'affirmait Jerome Bruner dans son fameux essai intitulé « la construction narrative de la réalité » (1991), l'événement imprévu, en brisant la monotonie d'un ordre canonique, transforme le vécu en une histoire « racontable », en une narrativité inchoative qui appelle un récit.
- 29 Pour parodier Ricoeur, j'affirmerai que la musique est, autant que l'intrigue narrative, la « gardienne du temps », parce que dans la mélodie ou le rythme – de même que dans l'action racontée – il est possible de faire l'expérience fondamentale des rapports dynamiques entre une *forme* et les *forces* qui l'habitent. L'art narratif et l'art musical se rejoignent pour inscrire la tension d'une existence – qui ne peut se dénouer complètement qu'en s'abolissant – dans l'harmonie d'une forme esthétique, dont la beauté nous console de la promesse morbide qui se profile à l'horizon. Nous rejoignons, sur ce dernier seuil, la réflexion de Nietzsche quand ce dernier affirmait, dans la conclusion de *La Naissance de la tragédie* :

Musique et mythe tragique expriment d'égale manière l'aptitude d'un peuple au dionysiaque et sont inséparables. Tous deux proviennent d'une région de l'art qui se situe au-delà de l'apollinien ; tous deux transfigurent un domaine où la dissonance aussi bien que le spectacle terrifiant de l'univers se résolvent en accords ravissants ; tous deux jouent avec l'aiguillon du déplaisir et de la douleur pleins d'une infinie confiance dans le pouvoir de leur magie ; tous deux vont enfin jusqu'à justifier l'existence du « pire des mondes ». [...] Si nous pouvions nous représenter la dissonance faite homme – et l'homme est-il autre chose ? –, cette dissonance aurait besoin pour vivre d'une illusion souveraine qui jetât sur sa nature propre un voile de beauté. Telle est la véritable visée esthétique d'Apollon, sous le nom duquel nous rassemblons ces innombrables illusions de la belle apparence, qui rendent à tout instant la vie digne d'être vécue et nous incitent à vivre l'instant suivant. (Nietzsche 1977 : 141)

- 30 Pour conclure, j'aimerais souligner que rapprocher la dynamique de l'intrigue du jeu de la dissonance-résolution telle qu'on la trouve dans la séquence musicale ne signifie pas nécessairement affirmer l'existence d'une narrativité intrinsèque à la musique. S'il existe malgré tout une différence essentielle entre la séquence musicale et la séquence narrative, c'est que la première se situe à un degré d'abstraction¹¹ supérieur à la seconde. Ainsi que l'affirme Robbe-Grillet, la musique est un « système de classement plus simple et par conséquent plus fort que l'écriture romanesque » (2001 : 154). Dans un récit, l'intrigue se noue toujours en relation avec la représentation plus ou moins mystérieuse d'une *histoire* plus ou moins aventureuse¹² et, dès lors, sa tension est en quelque sorte dépendante d'une production sémiotique de second degré, d'un *interprétant* qui n'engage plus seulement la temporalité du *representamen*, mais également celle d'un *objet représenté*¹³. À l'inverse, la musique s'offre comme une expérience directe des tensions et des résolutions harmoniques et rythmiques qui s'inscrivent dans le temps de la performance, et de ce point de vue, elle est plus transparente que la littérature.

- 31 En dépit de cette différence, si nous acceptons de redéfinir l'intrigue, qu'elle soit directe ou indirecte, du premier ou du second degré, abstraite ou concrète, non comme la trame de l'histoire racontée, mais comme une forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de résolution, cette dernière ne constitue plus, dès lors, le point de divergence principal entre récit et musique, mais, au contraire, l'un des points de convergence les plus évidents entre deux formes sémiotiques fondamentalement diachroniques. Toutefois, il faut admettre que le langage ordinaire¹⁴ associe généralement la *tension* et le *dénouement* de ce qu'il est convenu d'appeler une *intrigue* à la représentation, plus ou moins réticente, d'une histoire. En musique tonale, la *tension* et sa *résolution* (on dirait moins volontiers son « dénouement ») peuvent se définir à l'inverse simplement par rapport à un rythme, une tonalité, un arpège, un *ostinato* ou un timbre, mais l'histoire en tant que telle, si elle joue un rôle quelconque dans cette séquence (comme il semble que ce soit le cas dans le *Pithecanthropus Erectus* de Mingus) ne pourra être reconstruite qu'en recourant à des informations paratextuelles ou à des projections interprétatives conditionnées par les références culturelles des auditeurs (par exemple en s'appuyant sur les *topoi* musicaux évoqués par Tarasti et Grabócz). Alors, pourquoi ne pas parler de « proto-intrigue musicale », comme Nattiez parle de « proto-récits » quant il adresse la question de la narrativité musicale ? L'analyse de cette « proto-intrigue musicale » aurait au moins la vertu d'éclairer, en retour, la musicalité des récits les plus prototypiques, ainsi que la nature profonde de leurs intrigues, puisque Barthes observait que l'intrigue, après tout, c'est la mélodie du récit.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1990), *Poétique*, Paris, Poche.
- BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARONI, Raphaël (2009), *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARONI, Raphaël (2009), « Réticence de l'intrigue », in *Narratologies contemporaines*, J. Pier & F. Berthelot (dir.), Paris, Editions des archives contemporaines, p. 198-213.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*, Paris, Seuil.
- BROOKS, Peter (1992 [1984]), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge & London, Harvard University Press.
- BRUNER, Jerome (1991), « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, N° 18, p. 1-21.
- DANNENBERG, Hilary P. (2005), « Plot », *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (dir.), London, Routledge, pp. 435-437.
- GRABÓCZ, Márta (2009), *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- GRABÓCZ, Márta (2007), « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », in *Sens et signification en musique*, M. Grabócz (dir.), Paris, Hermann, p. 231-252.

- GRACQ, Julien (1970), *La Presqu'île*, Paris, Corti.
- LESSING, Gotthold Ephraïm (1990), *Laocoon*, trad. A. Courtin, Paris, Editions Hermann.
- MINGUS, Charles (1956), *Pithecanthropus erectus*, Atlantic Masters, Warner Jazz.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990), « Can One Speak of Narrativity in Music? » *Journal of the Royal Musical Association*, N° 115, p. 240-257.
- NIETZSCHE, Friedrich (1977 [1869-1872]), *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « folio ».
- PHELAN, James (1989), *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit I*, Paris Seuil.
- 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.
- ROBBE-GRILLET, Alain, (2001 [1978]), « Ordre et désordre dans le récit », *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, p. 153-163.
- STERNBERG, Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press.
- STERNBERG, Meir (1992), "Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity", *Poetics Today*, vol. 13, N° 3, p. 463-541.
- TARASTI, Ereo (2007), « La musique comme art narratif », in *Sens et signification en musique*, M. Grabócz (dir.), Paris, Hermann, p. 209-230.
- TODOROV, Tzvetan (1971), « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, (dir.), Paris, Seuil, 1971, p. 55-65.
- TOOLAN, Michael (2011), « La narrativité musicale », *Les cahiers de narratologie*, N° 21.
- WOLF, Werner (2005), « Music and Narrative », in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, p. 324-329.
- WOLF, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.

ANNEXES

Biographie

Raphaël Baroni est professeur associé de didactique à l'École de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Il a publié *La Tension narrative* (Seuil, 2007), ainsi que *L'Œuvre du temps* (Seuil, 2009) et a co-dirigé *Le savoir des genres* (PUR, 2007), *Historiographie, littérature et philosophie : une longue et difficile conversation triangulaire* (*A Contrario*, n° 14, 2010), *Temporalités du récit : fictions, médias, histoire* (*A Contrario*, n° 13, 2010) et *Littérature et sciences sociales dans l'espace romand* (*A Contrario*, n° 4 (2), 2006). Il est co-fondateur, avec Françoise Revaz, du Réseau romand de narratologie (RRN : www.narratologie.ch). Ses

recherches se situent dans les champs de la narratologie, de la poétique, de la théorie littéraire et de la didactique du français.

Page Uniscience : <https://applicationspub.unil.ch/interpub/noauth/php/Un/UnPers.php?PerNum=890408&LanCode=37&menu=coord>

NOTES

1. Sur la « musicalité des récits », je renvoie à Wolf (1999), et sur la question de l'éventuelle « narrativité de la musique », je renvoie à Nattiez (1990), Wolf (2005 : 326-327), Grabócz (2009), Tarasti (2007) et Ryan (2010).
2. Ainsi que l'affirme Hilary Dannenberg « Many key definitions of narrative hinge on the aspect of temporal sequentiality, and the repeated attempts to redefine the parameters of plot reflect both the centrality and the complexity of the temporal dimension of narrative » (Dannenberg 2005: 435).
3. Voir Baroni (2010).
4. Sur ces questions, je me permets de renvoyer à mes deux derniers livres : Baroni (2007 ; 2009).
5. C'est cette homologie qui a permis à Robbe-Grillet (2001 : 153) d'affirmer que, fondamentalement, musique et roman jouaient, l'un comme l'autre, sur les plaisirs « pratiquement antagonistes » de la « surprise » et de la « reconnaissance », qui dépendent eux-mêmes du jeu entre répétition et nouveauté, ordre et désordre, attente et écart.
6. Le titre de ce morceau, par exemple, ne renvoie pas à un programme, mais au système de classement de la musique : « suite n° 1 pour violoncelle, prélude en sol majeur, BWV 1007 ».
7. On peut alors se demander si une telle séquence, en tuant dans l'œuf tout espoir de résolution, ne finit pas par briser la dynamique temporelle de la mélodie, ou si, au contraire, d'autres moyens sonores permettent de réorganiser les temps forts et les temps faibles du morceau.
8. On peut d'ailleurs lire cette image dans les deux sens : de gauche à droite, il s'agit de la chute de *pithecanthropus erectus*, et de droite à gauche, de son accession à la station verticale.
9. Martá Grabócz définit trois modes d'existence de la narrativité en musique : 1) programme narratif extérieur (cas typique de la musique à programme), 2) programme narratif intérieur ou intériorisé, 3) programme narratif de la structure profonde (Grabócz 2009 : 59-76).
10. John Kirby et Walter Page sont les premiers contrebassistes à avoir généralisé l'usage de la *walking bass* dans les années 1920.
11. Ereo Tarasti affirme ainsi que « dans le cas de la forme musicale la plus pure – la musique « absolue » de la tradition savante occidentale –, c'est dans les termes d'une *intrigue abstraite* que l'on devrait considérer la signification qu'une œuvre tente de nous transmettre » (2007 : 209, je souligne). Ce qui permet à Tarasti de lier cette « intrigue abstraite » à une « signification », c'est son inscription dans le jeu des oppositions contraires et contradictoires du carré sémiotique de Greimas. Pour ma part, je ne vois pas l'intérêt de « sémantiser » le rapport entre tension et détente, qui peut parfaitement s'articuler en dehors de toute référence au carré sémiotique et de toute signification, en recourant simplement au jeu des répétitions et des écarts (harmoniques ou rythmiques) entre des formes musicales pures.
12. Chez Meir Sternberg (1992), si l'intrigue et, par extension, la narrativité, sont définies, sur un plan dynamique et fonctionnel, comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise, en revanche, il insiste tout autant sur l'importance de l'articulation entre le niveau séquentiel de l'histoire racontée (*fabula*) et celui du récit racontant cette histoire (*sujet*), ce qui débouche sur trois configurations possibles : le suspense (le récit suit un ordre chronologique), la curiosité (le récit introduit tardivement un élément de l'histoire partiellement dissimulé, ce qui correspond à

une anachronie) et la surprise (le récit introduit tardivement un élément de l'histoire qui avait été entièrement occulté).

13. On peut constater sur ce point que je m'inscris dans le cadre de la sémiotique peircéenne, et non dans celui de la sémantique greimasienne.

14. À l'instar de John Langshaw Austin, je suis convaincu que le langage ordinaire n'obscurcit pas le débat, mais au contraire l'éclair en le resituant au cœur des phénomènes tels que notre système langagier nous permet de les vivre.

RÉSUMÉS

Dans son fameux commentaire de *Sarrazine*, Barthes soutient qu'il y a « même contrainte dans l'ordre progressif de la mélodie et dans celui, tout aussi progressif, de la séquence narrative ». Werner Wolf affirme quant à lui que « la musique peut créer du suspense par le biais de passage disharmonieux ou par des excursions dans des tonalités étrangères qui précèdent l'arrivée de résolutions harmonieuses ou le retour à la tonalité de base ». Dans ces lignes, nous aimerions montrer que si nous acceptons de redéfinir l'intrigue, non comme la trame de l'histoire racontée, mais comme une forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de détente, cette dernière ne constitue plus le point de divergence principal entre récit et musique, mais, au contraire, l'un des points de convergence les plus évidents.

In his famous commentary of *Sarrazine*, Barthes argues that there is “the same constraint in the progressive order of the melody and in the narrative sequence, which is equally progressive”. Werner Wolf states meanwhile that “music can create suspense by disharmonious passages or excursions into foreign keys which before coming to harmonious resolutions or returning to the home key.” In these lines, we aim to show that if we agree to redefine the plot, not as the structure of the story told, but as a dynamic form that depends on a progression through phases of tension and resolution, it is no longer the main gap between narrative and music, but, on the contrary, one of the most obvious feature that they share.

INDEX

Mots-clés : intrigue, musique, narrativité, tension, résolution, consonance, dissonance, répétition, écart

AUTEUR

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne