



**HAL**  
open science

## L'opéra, genre mimétique ou diégétique ?

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. L'opéra, genre mimétique ou diégétique ?. Cahiers de philosophie de l'université de Caen, 2023, Narration et sens, 60, pp.79-98. 10.4000/cpuc.2133 . hal-04285795

**HAL Id: hal-04285795**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-04285795>**

Submitted on 14 Nov 2023

**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.

Copyright

## L'opéra, genre mimétique ou diégétique ?

*Opera: Mimesis or Diegesis?*

Maud Pouradier

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cpuc/2133>

DOI : [10.4000/cpuc.2133](https://doi.org/10.4000/cpuc.2133)

ISSN : 2677-6529

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 17 novembre 2023

Pagination : 79-98

ISBN : 978-2-38185-210-2

ISSN : 1282-6545

### Référence électronique

Maud Pouradier, « L'opéra, genre mimétique ou diégétique ? », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen* [En ligne], 60 | 2023, mis en ligne le 10 novembre 2023, consulté le 14 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cpuc/2133> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cpuc.2133>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## L'opéra, genre mimétique ou diégétique ?

---

Dans *Récit et représentation musicale*, la compositrice Betsy Jolas déclare que l'opéra, ce sont « des histoires sur une histoire »<sup>1</sup>. La musique instrumentale, le livret, la mise en scène et l'interprétation du spectateur constitueraient autant de couches narratives, faisant d'un opéra un objet propice à la rêverie et à la libre imagination. D'un autre côté, dans son entretien de 2013 pour la *Nouvelle revue d'esthétique*, Betsy Jolas regrette l'absence de surtitrage lors de la création de *Schliemann* : l'opéra reste, malgré tout, un genre fictionnel, où il est préférable de comprendre ce que les personnages disent. Qu'une des plus grandes compositrices vivantes hésite sur le rapport qu'entretient l'opéra à la fiction est révélateur. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, un consensus philosophique veut que l'opéra soit d'abord une œuvre musicale. Seule la musique compterait, faisant du livret un *analogon* souvent médiocre de celle-ci. Le metteur en scène, le scénographe, le spectateur, le musicologue, seraient alors tout autant légitimes que le librettiste pour projeter leur propre histoire sur la partition. Mais l'admiratrice de *Pelléas et Mélisande* qu'est Betsy Jolas ne crée pas des opéras comme elle les décrit dans *Récit et représentation musicale*. L'opéra ne trouve pas seulement sa justification dans le fait qu'il a donné lieu à de grandes beautés musicales. L'opéra raconte de bonnes histoires. Certaines histoires – comme celle de *Pelléas et Mélisande* – sont mieux racontées à l'opéra qu'au théâtre. C'est en tout cas l'idée que je souhaiterais défendre ici. Mais pour clarifier le lien entre opéra et narration, il faut poser deux questions distinctes : par quels procédés l'opéra nous raconte-t-il des histoires ? L'opéra relève-t-il *stricto sensu* du genre narratif ou est-il une imitation théâtrale ? Dans le premier cas, qui est le narrateur ? Dans le second cas, pourquoi des personnages s'exprimeraient-ils seulement par le chant ? Je commencerai par quelques remarques préliminaires sur le récit et la narration en général,

---

1. B. Jolas, « Musique et narrativité », in *Récit et représentation musicale*, D. Cohen-Levinas (dir.), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 128.

puis présenterai quelques moyens typiques du récit opératique, avant de les étudier sous l'angle de la distinction entre *mimésis* et *diégésis*.

## Récit et narration : remarques préliminaires

### *La narration stricto et lato sensu*

La narration peut désigner *lato sensu* le fait qu'une série d'événements soit présentée comme s'articulant en une unité de sens. La narration n'est alors pas une simple liste d'événements : elle suppose ou met en exergue des causalités<sup>2</sup> conférant à une série d'états de chose dispersés dans le temps la qualité d'une histoire. Je n'utilise pas le terme d'action, pour laisser ouverte la possibilité d'une histoire sans agent, comme l'est par exemple le projet d'une *histoire naturelle*. En ce sens large, la narration peut prendre différentes formes littéraires ou génériques : roman, cinéma, épopée, chanson, théâtre, mime, article de journal, récit historique, chronique, bande dessinée, la fiction radiophonique, certaines formes de documentaires, etc. Il n'est évidemment pas constitutif de cette narration au sens large qu'elle soit fictionnelle.

En un sens étroit, la narration renvoie à un récit énoncé par un narrateur, perceptible par le lecteur, le spectateur ou l'auditeur. Dans ce cas, et selon la dichotomie aristotélicienne, le théâtre n'est pas un genre narratif, puisque l'action y est imitée directement par les personnages s'exprimant d'eux-mêmes<sup>3</sup>, tandis que l'épopée est de part en part diégétique, les paroles des personnages nous étant rapportées par *quelqu'un*. Habituellement, ce sens étroit de narration est corrélé à la fiction. La raison en est que pour une histoire non fictive, le concept de narrateur est superflu : lorsqu'un chroniqueur narre l'épisode d'un règne, on peut s'intéresser au style qu'il utilise ou au dispositif qu'il met en place pour mettre en valeur le roi, mais il n'est pas nécessaire de les attribuer à un narrateur. C'est à l'auteur qu'il faut tout simplement se référer. Il n'est nécessaire de faire appel au concept de narrateur que lorsqu'il convient de distinguer sa figure de celle de l'auteur. Or une telle scission est immédiatement instauratrice de fiction : l'auteur feint d'être un narrateur qu'il n'est pas, ce qui est différent de mentir. Il faut toutefois remarquer qu'on peut feindre de raconter une action s'étant réellement produite sans pour autant feindre *être* quelqu'un d'autre en racontant une telle action. La fiction implique la feintise de raconter sérieusement quelque chose, mais n'implique pas la fiction d'être un narrateur distinct de moi-même.

2. N. Carroll, « On the Narrative Connection », in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 118-133.

3. Aristote, *Poétique*, III, 48 a 23, 2<sup>e</sup> éd., R. Dupont-Roc et J. Lallot (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2011, p. 38-39.

Réciproquement, on peut en conclure qu'il y a narration au sens étroit si et seulement si la présence d'un narrateur est une vérité fictionnelle. En lisant *Robinson Crusoé*, je crois réellement que l'auteur du récit est Daniel Defoe, mais je crois fictionnellement (au sens où je feins de croire dans le cadre de la lecture) que Robinson lui-même a écrit et fait imprimer son aventure. Si la présence d'un narrateur n'est pas une vérité *fictionnelle*, alors on a affaire à une narration au sens large, mais pas au sens étroit. Dans cette perspective, peut-être certains romans, comme *L'éducation sentimentale*, sont-ils dépourvus de narrateur *stricto sensu*.

### *Narration et croyance fictionnelle en l'existence d'un narrateur : l'exemple du cinéma*

Il peut paraître paradoxal de défendre que *L'éducation sentimentale* ne relève pas de la narration au sens étroit. Pourtant, c'est la thèse que soutient Jacques Rancière lorsqu'il fait de Flaubert l'inventeur de l'esthétique cinématographique avant la lettre<sup>4</sup>. Pour Rancière, un film ne nous est pas narré par un réalisateur implicite : des images nous sont montrées de manière organisée, sans qu'il soit nécessaire que nous croyions fictionnellement que des images nous sont montrées. De même, une scène de séduction lors d'un comice agricole nous est décrite dans *Madame Bovary*, sans qu'il soit nécessaire de croire fictionnellement que *quelqu'un nous raconte cette scène* : selon Rancière, elle est comme enregistrée mécaniquement, de manière anonyme, alors que Balzac, dans la même situation, nous aurait fait sentir le point de vue du narrateur omniscient, du narrateur historien, ou du narrateur moraliste.

Rancière en conclut que la bonne manière d'user d'un film est de se raconter sa propre histoire à partir des images, tel un spectateur émancipé. Ce faisant, l'auteur de *La fable cinématographique* tombe à son tour dans une forme de confusion entre croyance réelle et croyance fictionnelle : ce n'est pas parce qu'une image cinématographique n'est réellement qu'enregistrée mécaniquement qu'il faut *croire fictionnellement qu'elle est une simple image enregistrée* me laissant libre de l'observer et de l'utiliser comme bon me semble. La figure benjaminienne de l'observateur<sup>5</sup>, dont Rancière s'inspire, prétend décrire le spectateur réel, non pas le sujet de la croyance fictionnelle. Habituellement, une image cinématographique norme la croyance fictionnelle. Elle est le support d'une imagination

4. J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

5. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version), in *Œuvres*, t. III, M. de Gandillac *et al.* (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 313.

réglée, ce qui n'implique pas qu'il soit vrai fictionnellement (c'est-à-dire vrai à l'intérieur de la fiction) *qu'il y a une image conçue pour m'inciter à imaginer quelque chose de précis.*

Cependant, certains films peuvent se présenter comme des narrations au sens étroit : quand je vois *Festen* de Thomas Vinterberg, entièrement tourné caméra au poing, je suis incitée à croire fictionnellement qu'au moins une partie des séquences est tournée par un membre de la famille. Dès lors, il devient justifié de s'interroger sur l'existence fictionnelle d'un réalisateur implicite : qui a rassemblé ces images ? Qui est l'auteur des images sans témoin ? Serait-ce la sœur du personnage principal, dont on apprend qu'elle s'est suicidée après avoir été abusée de longues années par son père dans sa jeunesse ? Mais habituellement, le cinéma ne se présente pas comme une narration au sens étroit : le fait que des images nous soient montrées n'est pas une vérité fictionnelle de *Star Wars*. Il n'y a donc aucune raison de parler de réalisateur implicite, bien qu'on puisse s'intéresser, au sens large, aux techniques utilisées par le réalisateur pour nous raconter une épopée interstellaire sur plusieurs générations. Il peut évidemment y avoir des cas ambigus. Lorsque dans *Le silence des agneaux*, nous voyons Clarice Starling à travers les lunettes nocturnes du tueur, le spectateur aperçoit le point de vue subjectif d'un personnage. Est-il pour autant nécessaire de faire appel à l'idée d'une « réalisation implicite », distincte de la réalisation bien réelle de Jonathan Demme ? La question est de savoir si je suis contrainte de croire *fictionnellement* qu'une image m'est montrée : le fait que le point de vue subjectif de Buffalo Bill me soit donné à travers des lunettes de vision nocturne suffit-il à m'inciter à croire qu'une vidéo est enregistrée par le tueur en série ? Bien que cela puisse avoir du sens, il me semble que cela est trop ponctuel dans le film pour qu'un réalisateur implicite doive être supposé. Nous voyons une image du point de vue subjectif du tueur, mais le fait que nous voyions cette image n'est pas une vérité fictionnelle. La possibilité de voir une image d'un point de vue subjectif n'a donc pas à être justifiée fictionnellement : c'est l'une des manières, pour le cinéma, de raconter une histoire au sens large, de même qu'un trait plus ou moins grossier, ou une image dénuée de texte, fait partie du répertoire à disposition du récit de bande dessinée, sans qu'il soit nécessaire de les justifier *fictionnellement*. Une image cinématographique d'un point de vue subjectif est un état imaginaire me permettant d'avoir certaines croyances fictionnelles pour suivre correctement l'histoire (*Clarice ne voit rien, mais Buffalo s'amuse à la regarder*). Elle ne requiert pas nécessairement de croire fictionnellement qu'une image (de nature mentale, cinématographique ou vidéo) a été enregistrée par le personnage dont nous imaginons le point de vue.

Il y a récit (ou narration au sens large) lorsque des événements et des faits sont associés en mettant en exergue des relations causales entre eux. Le récit est raconté par son auteur. Il est lu ou vu comme étant délivré par son auteur véritable. Lorsque le récit est fictionnel, l'auteur feint de faire référence à des événements du monde, mais il ne feint pas nécessairement d'être quelqu'un d'autre qui écrit, filme ou montre le récit. Le contenu du récit est cru fictionnellement, mais le fait qu'il y ait un récit n'est pas cru fictionnellement. Il y a une narration au sens strict lorsqu'il est nécessaire, pour comprendre le récit, de croire fictionnellement en un narrateur distinct de l'auteur. Le contenu narratif et le fait qu'il y ait une narration sont alors des vérités fictionnelles.

## Comment l'opéra raconte-t-il ses histoires ?

Au printemps 2022 a été donnée à l'Opéra de Paris la production du *Faust* de Charles Gounod par Tobias Kratzer, créée à huis clos en 2021 en raison de la pandémie de Covid. Je laisserai de côté l'interprétation du drame spirituel par le metteur en scène allemand, pour me concentrer sur les techniques de récit en tant que telles. Tobias Kratzer utilise plusieurs procédés d'inspiration cinématographique, qui furent décrits avec enthousiasme par la critique généraliste et spécialisée lors de la création de 2021, diffusée sur une plateforme de vidéo à la demande. Lors de la reprise publique un an plus tard, ils ont donné lieu à quelques dysfonctionnements, soulignant par contraste plusieurs spécificités du récit opératique, notamment par rapport au récit cinématographique.

### *L'opéra n'est pas seulement un récit auditif*

Le spectacle commence de manière très poétique. Dans un décor actualisé – un élégant appartement de grande métropole – un vieil homme reçoit une *escort girl* tandis que dans l'ombre, un ténor chante en regrettant les méfaits de l'âge. Sous cette double identité, c'est Faust que Kratzer nous donne à voir, jeune spirituellement, mais décrépi physiquement. Lors du pacte avec Méphisto, Faust-ténor prend la place actancielle de Faust-acteur, mais Faust-acteur continue de rôder, pour nous montrer la personnalité complexe d'un homme très âgé bénéficiant d'un corps miraculeusement rajeuni. Par ce moyen très simple, Kratzer nous fait pleinement entrer dans la fable métaphysique de *Faust*. Mais ce faisant, il réalise un lieu commun théorique à propos de l'opéra : celui selon lequel les véritables personnages de l'opéra seraient des voix désincarnées, flottant pour ainsi dire au-dessus des corps, transformant l'opéra en un pur drame psychologique

ou spirituel<sup>6</sup>. La longue errance d'Orphée dans l'obscurité des enfers est supposée soutenir une telle interprétation du genre opératique. En réalité, il s'agit d'une vision très moderne de l'opéra, probablement influencée par l'écoute privée d'enregistrements et de diffusions radiophoniques, tendant à transformer l'opéra en une sorte de fiction radiophonique musicale<sup>7</sup>. Ce qui était frappant dans le premier tableau du *Faust* de Kratzer, c'était l'efficacité d'une dissociation effective entre la voix et le corps de l'acteur, dissociation vécue comme anormale par l'auditeur-spectateur – obligé de regarder là d'où le son ne vient pas – et exprimant à la perfection la dissociation du personnage. *A contrario*, on peut en tirer une première conclusion : à l'opéra, une histoire n'est pas seulement racontée par la musique et le chant, ni même seulement par de la musique et des chants spatialisés<sup>8</sup>. Une histoire opératique est racontée conjointement sur le plan sonore et le plan visuel. Ces deux plans ne doivent habituellement pas être dissociés, sauf si l'histoire qui est racontée l'exige. À moins d'un monde fictionnel particulier, le lien entre corps actantiel et voix chantante n'est pas accidentel.

### *Les effets de focalisation dans le récit opératique*

Faust n'est pas le seul personnage dissocié dans la mise en scène de Kratzer. Dans la scène de l'air des bijoux, Marguerite est filmée dans sa salle de bain (une architecture nous permettant d'apercevoir toutes les pièces d'habitation comme dans une maison de poupée) tandis que simultanément, son image agrandie est projetée sur un voile d'avant-scène. Nous voyons donc deux Marguerite : Marguerite-soprano « à taille réelle » dans sa salle de bain, et l'image-de-Marguerite aussi imposante qu'une déesse. Dans la captation vidéo, ce procédé fut une pleine réussite. En effet, un tel dispositif mime le gros plan cinématographique, de sorte que la captation d'un tel dispositif le redonne, pour ainsi dire, à son médium originel. En outre, aussi grand soit-il, l'écran de mon salon ne donne pas à Marguerite une taille inhumaine. À la rigueur, un tel gros plan redonne à Marguerite une taille conforme à l'importance de sa voix amplifiée par la barre de son ou les haut-parleurs de ma chaîne hi-fi. Enfin, cette imitation de gros plan cinématographique traduit une possibilité narrative bien réelle : la capacité de l'opéra à produire

6. S. Cavell, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*, É. Domenach et S. Laugier (trad), Paris, Bayard, 2003, p. 195-196 ; D. Cohen-Levinas, *L'opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013, p. 224-225 ; M. Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, 2<sup>e</sup> éd, Paris, Métailié, 2001.

7. T. W. Adorno, « Opéra et disque de longue durée », in *Beaux passages. Écouter la musique*, J. Lauxerois (éd. et trad.), Paris, Payot, 2013, p. 227-231.

8. M. Leiris, « L'opéra, musique en action », in *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 279-285.



un effet de focalisation en usant du passage du récitatif à l'air, ou du chant opératique ordinaire au « grand air ».

Sur le plan narratif, on peut distinguer deux sortes de grand air. Le premier, typique de l'*opera seria*, semble suspendre le cours du temps objectif raconté, au bénéfice d'une focalisation psychologique<sup>9</sup>. C'est par exemple Alcina se plaignant de son abandon par Ruggiero dans l'opéra de Georg Friedrich Haendel (*Ah! Mio cor*), ou plus clairement encore, l'extase amoureuse de Bertarido et son épouse dans *Rodelinda* de Haendel (*Io t'abbraccio*), qui fait cesser, dans le temps du récit mais non dans le temps raconté, la colère vengeresse de Grimoaldo. Un tel effet de focalisation n'est toutefois pas l'apanage de l'*opera seria* ou même de l'opéra baroque. La fin du premier acte de *La traviata* de Giuseppe Verdi présente également un tel suspens temporel : Violetta, seule dans son appartement, se prend à rêver d'amour (*È strano*). Parle-t-elle seule, prise de délire, comme les paroles le laissent entendre, ou entendons-nous pour ainsi dire les pensées de Violetta ? Lorsqu'au milieu du dernier air de Violetta (*Sempre libera*) nous entendons Alfredo (*A quell'amor ch'è palpito*), s'agit-il d'un souvenir résonant dans l'esprit de l'héroïne, ou de l'amant en chair et en os sous la fenêtre de la femme qu'il veut séduire ? Quoi qu'il en soit, lors de ces focalisations psychologiques, le temps du récit semble changer de rythme et ralentir, voire se dissocier du temps objectif de l'action racontée.

Ces grands airs effusifs se distinguent des grands airs rhétoriques, où le chant se déploie car le personnage use d'une parole efficace : c'est Alcina usant d'une parole enchanteresse à l'égard de Ruggiero (*Di cor mio quanto t'amai*), ou le Samson de Camille Saint-Saëns admonestant le peuple de Dieu (*Arrêtez Ô mes frères!*). Les grands airs rhétoriques ne produisent pas l'effet d'un gros plan psychologique, mais tout au contraire, celui d'un plan large : le chant ne se déploie pas parce que nous nous rapprochons symboliquement du personnage, mais parce que le chant se déploie, dans le monde fictionnel – et non simplement dans le monde réel – pour une vaste assemblée. Avec l'interpellation de Juliette par Roméo dans l'opéra de Gounod (*Ah! Lève-toi Soleil!*), ou de Rosina par « Lindor » dans *Le barbier de Séville*, la situation est mixte entre un plan large rhétorique et un gros plan effusif. Nous percevons l'éloignement dramatique des personnages tout en nous approchant de leur *psychè*. Il s'agit là d'une possibilité narrative propre

9. Bernard Williams insiste sur la dilatation temporelle de l'opéra, par rapport au théâtre, chanter exigeant plus de temps que parler. Le récit opératique peut accentuer cette dilatation jusqu'à l'extase, ou au contraire accélérer l'action pour rejoindre le tempo théâtral (on peut songer aux coupes de Da Ponte dans l'intrigue de Beaumarchais pour *Les noces de Figaro*) : B. Williams, *Sur l'opéra*, D. Férald (trad.), Paris, Le promeneur, 2009.

à l'opéra. Le théâtre ne peut pas produire un effet de gros plan psychologique comparable à l'opéra. En regardant *Roméo et Juliette* de Shakespeare, nous assistons de loin au destin tragique d'un couple d'amants. Au cinéma, c'est la distance qui tend à être abolie (songeons par exemple à la transposition de la scène du balcon dans le film de Baz Luhrmann). Elle l'est encore plus dans un récit chorégraphique (on peut penser aux versions de Rudolf Noureev et Kenneth MacMillan), où la scène du balcon ne peut qu'être transformée en rencontre érotique. Le roman peut alterner la focalisation interne et la focalisation externe. À l'opéra, qu'il s'agisse de l'œuvre de Charles Gounod ou de celle de Vincenzo Bellini, le point de vue de l'observateur extérieur et celui du quasi-observateur interne peuvent coïncider, conférant aux duos d'amour leur saveur particulière. Entièrement en empathie avec les amants, nous conservons simultanément le point de vue distant de celui qui regarde la scène de loin. À l'opéra, *Roméo et Juliette* n'est ni seulement une tragédie, ni seulement un *mélo* en costume, mais relève des deux genres à la fois sans contradiction.

L'air des bijoux relève clairement du grand air effusif, produisant une focalisation psychologique sur le personnage. La projection agrandie de Marguerite-en-image était donc bienvenue. Par ailleurs, la cassette de bijoux préparée par Méphisto est un stratagème. Dans cette perspective, on peut également entendre l'air des bijoux comme relevant d'un type mixte. Nous nous approchons de la *psychè* de Marguerite mais simultanément, nous observons de loin l'héroïne tomber dans le piège diabolique. Là encore, le choix de Tobias Kratzer de ne pas cacher derrière le voile d'avant-scène Marguerite-soprano paraît judicieux. Lors de la création publique pourtant, ce dédoublement visuel gâchait la scène tant attendue. Tout d'abord, si la dissociation de la voix de Faust et du corps de Faust était signifiante dans le premier tableau, elle devenait nettement plus gênante pour Marguerite. Kratzer voulait probablement manifester le narcissisme soudain de l'héroïne. Mais corrélativement, il produisait l'illusion d'un assourdissement vocal : par rapport à l'immense image-de-Marguerite happant le regard de l'auditeur-spectateur, la voix de Marguerite-soprano (quoique toujours visible dans sa petite salle de bain) devenait *piano*, alors même que la partition de Gounod exige que pour la première fois, le chant de la soprano se déploie pleinement, en même temps que le narcissisme et le désir sexuel du personnage. Au lieu de produire la simultanéité du point de vue externe et du point de vue rapproché, typique des grands airs mixtes, le dispositif de Kratzer nous oblige à déplacer notre attention, et à passer pour ainsi dire d'un plan rapproché à un plan large. La gêne est d'autant plus importante que dans ce trajet perceptif, la voix de Marguerite paraît tantôt *mezzo forte*, tantôt *piano*, tantôt plus large que le personnage

de la salle de bain, tantôt ridiculement petite pour un personnage si imposant. À la perte fictionnelle s'ajoute donc une perte esthétique. Or dans un bon opéra, le grand air est signifiant sur le plan narratif et satisfaisant sur le plan esthétique. Sous forme d'une captation vidéo par contre, le dispositif de Kratzer fonctionnait parfaitement : sur l'écran de mon salon, mon attention n'est jamais directement dirigée vers Marguerite-soprano, beaucoup trop petite par rapport à Marguerite-en-image. Il n'y a donc pas d'illusion auditive d'assourdissement vocal. La taille de l'écran me permet d'avoir à l'œil les deux Marguerite, sans avoir besoin de faire des sauts perceptuels. Cette quasi-simultanéité traduit, dans le registre visuel, la spécificité narrative du grand air mixte, mais elle requiert la diffusion vidéo. Par contraste, elle souligne que les effets de focalisation opératique reposent sur l'opposition grand air / chant ordinaire, renforcée par une perception visuelle non focalisée, typiquement théâtrale, où les personnages restent toujours à distance, aussi proches soient-ils de l'avant-scène et du public.

À l'opéra, les effets de focalisation narrative sont produits par le contraste entre chant opératique ordinaire (éventuellement récitatif) et grand air. Les grands airs sont habituellement effusifs ou rhétoriques, mais l'opéra a une possibilité propre, le grand air mixte, où le point de vue externe et le point de vue psychologique peuvent être simultanés. L'effet de focalisation est d'autant plus efficace qu'il s'appuie sur une perception visuelle non appareillée des personnages.

### *L'insertion des actions individuelles dans un récit collectif ou métaphysique*

Tobias Kratzer reprend le procédé de l'air des bijoux dans la scène de l'église. C'est le sommet de l'opéra de Gounod. Marguerite enceinte et abandonnée implore miséricorde pour elle, et protection pour son enfant. Méphisto la hante jusque dans l'église et lui répète qu'elle est maudite. La musique orchestrale exprime la violence du combat spirituel. Hors scène, on entend un chœur – est-il terrestre ou céleste ? – chantant la venue du Christ pour sauver les pécheurs. Aidée de cette « armée » spirituelle et musicale, Marguerite vainc provisoirement Satan.

Dans la mise en scène de Kratzer, Marguerite n'est plus dans une église, mais dans une rame de métro. Elle entend le chœur dans ses écouteurs, tandis que Méphisto, en voyageur inquietant, la regarde tout en lui parlant mentalement. L'illusion d'assourdissement vocal, à nouveau provoquée par le contraste Marguerite-soprano / Marguerite-en-image et par le contraste Méphisto-baryton / Méphisto-en-image, est compensée par le plaisir de voir

Méphisto en démon plurilocalisé, dont la voix surgit indépendamment de l'emplacement de ses images. La dissociation du personnage de Marguerite est plus signifiante que dans l'air des bijoux, car le drame se situe à ce moment-là sur un plan spirituel, qui défie les lois de la perception ordinaire. Dans le livret original, nous voyons simplement une femme priant dans une église importunée par un homme étrange, tandis qu'un chœur prie dans la sacristie, mais nous entendons qu'*en réalité* a lieu un combat spirituel, où une cohorte céleste vient en aide à une femme obsédée par le démon. Dans cette scène, nous avons ainsi un condensé de ce que le genre opératique raconte excellemment : le rôle des actions individuelles dans une action plus vaste où des forces transcendantes sont à l'œuvre, et où le destin de toute une collectivité est en jeu. Il peut s'agir de forces divines ou surnaturelles (l'Esprit saint dans *Dialogues des carmélites* ou *Saint François d'Assise* ; les dieux invisibles de la version gluckienne d'*Alceste*), de forces historiques ou politiques transcendant les volontés individuelles (le souffle de la liberté animant soudain la résistance du peuple helvète à la fin du premier acte de *Guillaume Tell*) ou des deux à la fois (*Moïse et Pharaon*, *Nabucco* ou *Samson et Dalila*). Dans la scène de l'église de *Faust*, le drame est purement spirituel, mais la présence du chœur lui confère une signification collective, ou plutôt catholique : toute la communion des saints vient en aide à Marguerite, et dans le destin de Marguerite, c'est le salut de toute l'humanité qui se rejoue. À l'opéra, nous croyons fictionnellement en ce drame eschatologique et cosmique vécu à l'échelle individuelle, comme il nous serait plus difficile de le croire au théâtre, au cinéma ou dans un roman. Comment l'opéra fait-il pour nous raconter ces sortes d'histoire ?

L'une des spécificités de l'opéra est de pouvoir redonner au chœur un véritable rôle actanciel. Par le chant choral, qui peut exemplifier l'unité (songeons au véritable « bloc » choral du *Va pensiero* de *Nabucco*), ou au contraire jouer sur la pluralité des voix et l'apparition de lignes de chant individuelles (songeons au délicieux brouhaha qui accompagne la première apparition de Lohengrin, avant qu'il ne s'unifie progressivement dans un chant *forte* admiratif), une entité collective devient un « actant » à part entière. Cette entité peut prendre la figure de la foule (celle, hors scène, jouissant du spectacle taumachique dans *Carmen*), du corps politique ou ecclésial (*Parsifal*) ou de la communauté endeuillée (*Orphée et Eurydice*), selon les différentes manières qu'ont des voix de chanter ensemble. Les ensembles de moindre envergure (quatuor de *Rigoletto*, sextuor de *Lucia di Lammermoor*) peuvent montrer la naissance d'une entité collective (l'union des femmes contre les hommes à la fin du premier acte de *Falstaff*) ou mettre sous nos yeux et dans nos oreilles un nœud d'actions individuelles simultanées constitutives de l'histoire entière (la jalousie de *Rigoletto*, l'amour de *Gilda*,

le cynisme du duc de Mantoue, l'attendrissement amusé de la prostituée). L'opéra raconte ainsi particulièrement bien la manière dont un collectif se constitue à partir des individualités. Dans cette perspective, les opéras rejetant le collectif pour une action strictement individuelle ont toujours un caractère expérimental, « contre-standard » pour reprendre l'expression de Kendall Walton<sup>10</sup>. Je pense par exemple à *La voix humaine* de Francis Poulenc.

Toutefois, l'opéra ne raconte pas seulement l'insertion d'histoires individuelles dans des histoires collectives. Il est enclin à raconter comment des forces transcendantes sont à l'œuvre dans la réussite ou l'échec des actions humaines. C'est le rôle de la musique orchestrale, présente continûment, que les personnages chantent ou qu'ils se taisent. Comme le souligne Michel Butor, le monde fictionnel de l'opéra, contrairement au monde silencieux angoissant de la tragédie racinienne, est un cosmos répondant à la détresse et aux joies humaines<sup>11</sup> : qu'il s'agisse de Dieu (dans les opéras bibliques), des dieux (dans l'opéra baroque), d'un cosmos consonant (dans *Pelléas et Mélisande*), de la nature (à la fin du premier acte de *Madame Butterfly*, peut-être dans *Tristan und Isolde*) ou de l'Esprit de l'histoire (dans les opéras politiques comme *Les Huguenots* ou *Guillaume Tell*), une transcendance reste toujours à l'arrière-plan de l'histoire. Il me semble que ce trait de l'opéra rend supportables, sur le plan fictionnel, des œuvres qui seraient, au théâtre ou au cinéma, des mélodrames mièvres ou larmoyants. Lorsque Cio-Cio-San meurt d'avoir été naïvement séduite par un officier américain, ou lorsque Mimi meurt d'une banale tuberculose, nous ne voyons pas seulement une femme victime du patriarcat<sup>12</sup> (sous une figure colonialiste, dans *Madame Butterfly*, ou capitaliste, dans *La Bohème*) : quelque chose d'autre que l'assistance réelle et fictionnelle regarde la scène, et pleure avec ceux qui pleurent. Nous imaginons plus volontiers ce quelque chose lorsque la musique orchestrale occupe une fonction dans le récit, non seulement lorsqu'elle donne des informations fictionnelles, mais lorsque la musique semble faire quelque chose. Par exemple, le leitmotiv de la magie accompagnant Kundry, au premier acte de *Parsifal*, nous fait comprendre qu'elle est la séductrice d'Amfortas. Mais dans *Tristan und Isolde*, le long intermède orchestral suivant le partage du philtre d'amour n'est pas de même nature. La musique ne nous donne en réalité aucune nouvelle information : nous savons que Tristan et Isolde s'aiment déjà, et que Brängane a concocté

10. K. Walton, « Catégories de l'art », in *Esthétique et poétique*, G. Genette (dir.), Paris, Seuil, 1992, p. 83-129.

11. M. Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », in *Répertoire*, vol. III, Paris, Minuit, 1968, p. 383-390.

12. C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, 3<sup>e</sup> éd, Paris, Grasset, 1995.

un philtre d'amour en guise de poison. Quelque chose d'imperceptible habituellement (la perte des derniers scrupules) est en train d'avoir lieu. La musique l'exprime, voire le provoque. Elle a en tout cas partie liée avec une force habituellement invisible et inaudible, qui a pourtant son rôle à jouer dans la réussite ou l'échec des actions humaines.

Dans la scène de l'église, Gounod utilise ces deux leviers narratifs du genre opératique, pour nous raconter qu'un combat spirituel est en train d'avoir lieu (alors que l'œil de chair ne peut rien voir), et pour souligner que l'histoire individuelle de Marguerite (va-t-elle désespérer de sa situation, ou persévéra-t-elle dans la foi malgré sa faute?) s'insère dans l'histoire de l'Église en pèlerinage. Dans sa mise en scène pourtant, Kratzer fait le choix d'enfermer Marguerite dans son intériorité. En lui mettant des écouteurs sur les oreilles, il réduit la signification transcendante de la musique orchestrale et des chœurs à une simple musique d'ambiance. La voix de Méphisto tend à devenir simplement une voix intérieure, que Marguerite tente de recouvrir par l'écoute d'un mp3. L'obsession démoniaque devient alors simple hallucination visuelle et auditive. Le choix de la rame de métro et du casque audio contredit, selon moi, le dispositif vidéo. Ce dernier, au contraire, ne fonctionne qu'en raison du plan transcendant sur lequel l'action se déroule réellement durant cette scène. Il est probable que Kratzer ait jugé le mythe de Faust rétrograde et sexiste : il transforme donc le sentiment de culpabilité, le désir de pénitence et le pressentiment du salut en folie. Rendu ainsi en partie profane, l'opéra de Gounod devient sans doute plus acceptable pour un auditeur-spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle. Mais ce faisant, on perd une spécificité de l'opéra, qui est sa capacité à raconter une histoire se déroulant conjointement sur un plan humain et sur un plan transcendant les individus. Le dispositif de dissociation vidéo de Kratzer est efficace lorsqu'il joue sur cette spécificité du récit opératique.

L'opéra est une fiction continûment chantée et habituellement accompagnée d'une musique orchestrale. Par les ensembles de voix et par les chœurs, l'opéra raconte aisément la manière dont des actions individuelles se nouent simultanément pour produire une histoire ou de l'Histoire. La musique orchestrale permet de souligner le rôle de forces transcendantes dans la réussite et l'échec des actions humaines individuelles et collectives. Ainsi, un récit opératique porte-t-il rarement sur les seuls individus : il tend à montrer l'enjeu collectif, historique, politique, spirituel ou eschatologique des histoires individuelles.

## À quel titre la musique et le chant font-ils sens dans le récit opératique ?

Le problème est maintenant de comprendre de quelle nature est le récit opératique. L'opéra est-il une forme particulière de théâtre, où les personnages agissent et parlent d'eux-mêmes d'une manière spécifique ? Ou est-il une sorte d'épopée, racontée par la musique ?

### *La théorie du médium opaque*

Une première solution consiste à soutenir que la musique et le chant ne font pas sens. Ils ne constituent que le médium de la représentation opératique. C'est la thèse de Peter Kivy<sup>13</sup>. Toute représentation artistique a un médium, plus ou moins transparent. Une pièce de Jean-Luc Lagarce se présente à nous dans le médium *presque* transparent de la langue française contemporaine non versifiée. Une comédie en prose de Molière est plus opaque, mais plus transparente qu'une comédie en vers du même auteur. Plus le médium est transparent, plus nous pensons que nous avons affaire à un art réaliste ou vraisemblable. L'opéra est donc une forme théâtrale, où le médium est particulièrement opaque, ce qui explique qu'on le considère comme un genre artificiel et non réaliste. La source de cette opacité est expliquée dans *Osmín's Rage*<sup>14</sup> : la syntaxe musicale n'obéit pas aux mêmes règles que la syntaxe poétique. Deux genres opératiques sont parvenus à une pleine réussite selon Kivy. *L'opera seria* haendelien propose un livret lyrique, où la musique traduit les mouvements mécaniques du corps passionné. Pour justifier sa thèse, Kivy fait appel aux traités des passions postcartésiens. *L'opera buffa* mozartien propose quant à lui un livret comique, dont la fin joyeuse correspond à l'avènement de la forme sonate. La psychologie sous-jacente d'un tel genre opératique serait, selon Kivy, l'associationnisme humien, justifiant en particulier les thèmes et les variations motiviques.

Pour le philosophe américain, la musique est donc fondamentalement un obstacle au récit. Elle ne peut faire sens qu'à la condition que son usage soit sous-tendu par une théorie psychologique sophistiquée. Il est intéressant de rattacher une forme opératique historique à une sorte d'*épistémè* philosophique ou théorique, mais il est peu satisfaisant de considérer que l'opéra est un théâtre opacifié par la musique. L'opéra ne gagne pas en « transparence » ou en crédibilité fictionnelle par un fondement théorique

13. P. Kivy, « La Parole, le chant et la transparence du médium : note sur la métaphysique de l'opéra », M. Pouradier (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 12, 2013, p. 81-91.

14. P. Kivy, *Osmín's Rage. Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, 2<sup>e</sup> éd, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1999.

extérieur. Il est d'autant plus crédible qu'il raconte des histoires plus propices à ses moyens narratifs : *Dialogues des carmélites* ou *Pelléas et Mélisande* sont plus crédibles à l'opéra qu'au théâtre en raison de, et non malgré, la présence musicale continue. Par contre, *La voix humaine* ressemble à un « Nouveau roman » qu'on aurait artificiellement mis en musique, quoiqu'on pense de la qualité musicale de la partition.

Nous ne percevons pas le sens d'un opéra malgré son caractère continûment chanté et continûment musical. Nous percevons le sens d'un opéra grâce au chant et à la musique, qui confèrent au genre ses moyens narratifs propres.

### *La théorie fictionnaliste intégrale*

À l'opéra, le chant et la musique orchestrale font donc sens, mais ont-ils un statut fictionnel fort ? Est-il vrai qu'on chante et qu'on entend de la musique dans le monde de l'opéra ? À l'opposé de la théorie du médium, l'hypothèse fictionnaliste intégrale défend l'idée que la musique comme le chant ont le statut de vérité fictionnelle. Cette hypothèse a une variante diégétique et une variante mimétique.

La première a été défendue par Edward Cone dans *The Composer's Voice*<sup>15</sup>, et plus récemment par le musicologue Mauro Calcagno dans son livre sur Claudio Monteverdi *From Madrigal to Opera*<sup>16</sup>. Selon ce dernier, le prologue d'*Orfeo* donne la clé de tout le genre opératique. Au début de l'opéra de Monteverdi, l'Allégorie de la musique se présente comme la narratrice du triste mariage d'Orphée. Elle disparaît de scène, mais la ritournelle qui l'accompagne se poursuit durant tout le premier tableau, indiquant à l'auditeur que la Musique poursuit sa narration bien que son Allégorie ne soit plus perceptible. Selon cette hypothèse, nous avons bien affaire à une narration au sens étroit, et non au sens large. Admettons qu'une musique à programme comme *La symphonie fantastique* puisse sans difficulté être considérée comme un récit musical. L'œuvre de Hector Berlioz est dans ce cas une narration au sens large : il est vrai fictionnellement que le rêve d'amour d'un jeune homme devient un cauchemar, il est vrai fictionnellement que le jeune homme entend une valse (deuxième mouvement) puis entend en rêve sa parodie (dernier mouvement), mais il n'est pas vrai fictionnellement

15. E. T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1974.

16. M. Calcagno, *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 2012.



que le rêve d'amour du jeune homme soit intégralement en musique ou que l'histoire nous soit racontée par un compositeur s'exprimant exclusivement par le moyen d'un orchestre. Selon Mauro Calcagno et selon l'auteur de *The Composer's Voice*, il est vrai fictionnellement que la musique (ou le compositeur implicite par le moyen terme de la musique) raconte une histoire à l'auditeur-spectateur, de même qu'est vrai fictionnellement que, dans le madrigal monteverdien, le terrible combat à mort de Tancrede et Clorinde soit raconté par un narrateur passionné. Corrélativement, selon cette hypothèse, les personnages ne s'expriment qu'apparemment d'eux-mêmes : il est faux qu'ils chantent dans leur monde. Ils chantent pour nous, car leurs paroles sont rapportées par « la musique » ou le compositeur implicite.

L'avantage de cette hypothèse est qu'elle explique comment nous obtenons des informations fictionnelles décisives par la seule musique orchestrale : par exemple, dans *Iphigénie en Tauride*, c'est par la seule musique orchestrale que nous savons qu'Oreste est inquiet, tandis qu'il chante *Le calme rentre dans mon cœur*. Elle a également l'intérêt de pouvoir expliquer aisément les effets de focalisation interne : un narrateur se place du point de vue d'un personnage, ce qui produit ces suspens temporels typiques du récit opératique. Deux difficultés peuvent cependant être soulevées. La première est que la plupart du temps, nous ne croyons pas fictionnellement que l'histoire nous est racontée par la musique ou quelque autre entité s'exprimant musicalement. Cela peut être le cas dans certains opéras (par exemple dans le premier acte de *Donnerstag aus Licht*, où Karlheinz Stockhausen raconte en partie son enfance), mais ce n'est pas la norme de l'expérience opératique. Une croyance fictionnelle inconsciente, voire franchement contre-intuitive, est problématique. La seconde est qu'une telle hypothèse suppose que la musique puisse être narrative, et même narrative sur plusieurs heures. Or la musique orchestrale, la plupart du temps, redouble l'action que nous voyons et entendons, et ne la narre pas de manière distanciée<sup>17</sup>. C'est d'ailleurs en raison de cette spécificité que l'opéra raconte de manière efficace comment une force invisible *est en train d'agir*. La musique ne raconte pas l'action d'une telle force, elle en tient lieu.

La variante mimétique du fictionnalisme intégral a été soutenue par Edward Cone dans son célèbre article « The World of Opera and its Inhabitants »<sup>18</sup> : il est vrai fictionnellement que les personnages chantent et qu'il

17. C. Abbate, *Voix hors-chant. Opéra et récit musical au XIX<sup>e</sup> siècle*, D. Fiala (trad.), Paris, Van Dieren éditeur, 2016.

18. E. T. Cone, « The World of Opera and its Inhabitants », in *Music: A View From Delft. Selected Essays*, R. P. Morgan (éd.), Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1989, p. 125-138.

y a continûment de la musique orchestrale, car l'opéra imite un monde spécifique, où tous les personnages sont des musiciens-improvisateurs (sur le modèle d'Orphée) pensant et rêvant en musique. La musique orchestrale est pour ainsi dire le rayonnement psychologique des personnages : dans le monde de l'opéra, nous n'identifions pas les sentiments qui animent nos congénères par des signes tels qu'un tremblement de voix, un rougissement, des mouvements saccadés, etc., mais par la musique qui émane d'eux. Comme le remarque Edward Cone – qui a lui-même composé de la musique – il est fréquent qu'un musicien entende des bruits et des sons comme de la musique, ou qu'il les traduise immédiatement comme de la musique. On peut penser par exemple à la manière dont Olivier Messiaen entend le chant des oiseaux comme un chant pouvant être noté. Par conséquent, pour un compositeur, il est possible de croire fictionnellement qu'il entend la perception musicalisée et l'expression musicalisée d'un personnage-improvisateur. Selon cette hypothèse, lorsqu'Elektra s'écroule silencieusement de bonheur en retrouvant Oreste, la musique orchestrale composée par Richard Strauss ne nous narre pas les sentiments de l'héroïne. Elle émane pour ainsi dire du personnage lui-même, dans un univers fictionnel où il n'y a jamais de bruit, mais uniquement de la musique. Les effets de focalisation interne du récit opératique ne sont pas le résultat d'un point de vue narratif : ce sont les personnages de l'opéra qui sont plus expansifs que dans le monde réel.

Cette variante mimétique du fictionnalisme intégral est esthétiquement plus plausible que la variante diégétique, car elle respecte la croyance fictionnelle selon laquelle les personnages s'expriment d'eux-mêmes, tout en expliquant pourquoi nous acquérons des informations fictionnelles décisives par la musique orchestrale. Mais deux objections peuvent être faites. Comment se fait-il que les personnages semblent la plupart du temps être sourds à leur univers sonore ? En outre, la musique orchestrale n'a pas nécessairement une fonction expressive : lorsque le leitmotiv wagnérien de la magie nous apprend que Kundry est l'alliée de Klingsor, il n'exprime pas la pensée de Gurnemanz, qui croit que la présence de Kundry est bénéfique, alors que c'est son absence qui est inquiétante. Quant à Kundry, son esprit est obscurci : tout le poème de Richard Wagner porte à croire qu'elle ignore son rôle dans les malheurs de la communauté. À la rigueur, ce leitmotiv pourrait être l'expression musicale d'un souvenir confus de Kundry, celui de sa première emprise par Klingsor. Mais dans l'hypothèse conienne, que penser alors de la musique orchestrale véritablement imitative ? Lorsque cette imitation est associée à un souvenir, la thèse conienne de l'émanation psychologique peut être défendue (par exemple lorsqu'au premier acte des *Dialogues des carmélites*, le marquis de la Force revit la révolte populaire

à cause de laquelle son épouse perdit la vie, et que la musique orchestrale imite le bruit des chevaux et de la fureur). Mais que faire par exemple de la célèbre chevauchée des Walkyries ? Faut-il croire que nous entendons l'émanation psychologique des cavaliers ou des témoins de l'événement ? Nous croyons tout simplement entendre la chevauchée, rien de plus. Faut-il en conclure que l'opéra est un monde fictionnel où il n'y a pas de bruit, où tout est son ? Un monde où tout ferait donc sens, et où il n'y aurait rien d'insensé ? On pourrait alors reformuler la thèse de Cone en ces termes : la musique orchestrale est au monde fictionnel de l'opéra ce que le bruit est à la réalité. Plutôt qu'une émanation psychologique des personnages, la musique orchestrale serait alors soit l'équivalent des bruits corporels du corps ému (battements de cœur, souffles courts ou longs, etc.), soit tout simplement l'atmosphère sonore de l'action. De même que nous sommes plus ou moins attentifs aux bruits qui nous entourent, les personnages d'opéra sont plus ou moins conscients de la musique qui les entoure. Mais on se retrouve dans ce cas confronté à un nouveau problème. Si le monde de l'opéra est un univers fictionnel où il n'y a jamais de simples bruits, mais seulement des sons sensés, que faire de l'apparition brutale de bruits dans la fiction opératique ? Coups de feu du meurtre de Cavaradossi dans *Tosca* ou couperet de la guillotine dans *Dialogues des carmélites*. On pourrait dire qu'il s'agit de l'apparition brutale du non-sens dans la cosmologie fictionnelle de l'opéra, mais le meurtre de Cavaradossi est longuement préparé par le livret et ne surprend pas l'auditeur-spectateur. L'assassinat est un scandale éthique et politique, mais il est inséré dans la narration de telle sorte qu'il fasse sens : il exprime la cruauté de Scarpia, le courage politique de Cavaradossi et souligne en retour la naïveté de Tosca qui a cru qu'en échange de faveurs sexuelles, elle obtiendrait du tyran la grâce de son amant. Quant à la guillotine dans l'opéra de Poulenc, elle est la *felix culpa* permettant la surabondance de grâce. Elle exemplifie et réalise le mal, mais le mal n'est pas le non-sens. Le bruit est une possibilité de l'opéra. Son contraste avec la nappe orchestrale exemplifie le caractère inattendu ou la brutalité d'un événement, mais lorsque le bruit apparaît, il ne nous fait pas sortir de l'opéra. Le bruit du couperet ou de coup de feu suscite sans doute une plus grande empathie terrifiée pour les carmélites ou pour Cavaradossi, mais nous n'avons pas le sentiment que les règles ont changé. À l'inverse, lorsque la parole non chantée apparaît dans un opéra, nous avons le sentiment qu'une règle tacite n'est pas respectée, ou que nous sommes sortis du genre opératique : lorsque dans *Ariane à Naxos*, le majordome s'exprime en parlant, nous sommes pour ainsi dire en dehors de l'opéra, nous regardons l'opéra de côté, en train de se constituer sous nos yeux – Strauss tentant, dans cette œuvre, de construire un opéra

dans un opéra. Il n'est pas *normal* que le majordome s'exprime en parlant dans un opéra, ce qui confère à l'œuvre de Strauss un caractère à la fois expérimental et comique. Par contre, il est *normal* que le bruit fasse son apparition de temps à autre à l'opéra. Ce constat doit nous conduire à traiter de manière différenciée le chant et la musique orchestrale dans la narration opératique.

La musique orchestrale apporte des informations fictionnelles décisives à l'auditeur, et produit du sens. Toutefois, ce fait n'implique pas que la musique orchestrale ait le statut de vérité fictionnelle. Si la musique orchestrale était la narratrice de l'action, cela contreviendrait à notre croyance fictionnelle selon laquelle nous pensons voir une action. Si la musique orchestrale était l'univers sonore réel du monde de l'opéra, tout bruit nous ferait sortir du monde de l'opéra. La musique orchestrale est donc un outil du récit opératique, mais il n'est ordinairement pas vrai qu'il y a continûment de la musique dans le monde de l'opéra.

### *Pour une conception mimétique de l'opéra*

Il faut partir de l'expérience esthétique de l'opéra et des croyances fictionnelles qui y sont attenantes. Quand j'assiste à un opéra, je suis au théâtre. Je vois une action directement imitée par les personnages, qui s'expriment d'eux-mêmes. Sauf à distinguer des croyances fictionnelles conscientes et inconscientes, il paraît difficile de construire une théorie du récit opératique niant cette évidence. Cela signifie que nous croyons fictionnellement que les personnages parlent en chantant, tant et si bien que l'apparition de la parole – comme celle du majordome de Strauss – n'est pas seulement une incongruité générique, mais fictionnelle. Ce personnage n'a rien à faire là, ce qui donne à l'œuvre son allure étrange.

L'opéra est une forme de théâtre où l'on parle en chantant, parce que certaines choses, dans certains contextes, se disent mieux en chantant qu'en parlant : il est parfois nécessaire de chanter pour exprimer une émotion, pour bercer un enfant, pour enjoindre ses camarades au combat, pour implorer une force lointaine susceptible de ne pas entendre la parole des hommes, pour s'exprimer à plusieurs d'une seule voix, etc. Le genre opératique propose des récits où il est normal de chanter, dessinant les traits d'un monde habituel de l'opéra (un monde où la communauté est très présente, un monde où des forces transcendantes doivent être régulièrement appelées, un monde où l'on part au combat, un monde où l'amour occupe toujours la première place). De ce point de vue, le chant ne narre pas la parole du personnage. Le chant est la parole même des personnages. Du point de vue

de l'auditeur-spectateur investi dans la fiction, c'est parce que l'histoire l'exige que les personnages chantent. Être passionné d'opéra non seulement sur le plan musical, mais aussi sur le plan fictionnel, c'est admettre ce réalisme de l'opéra. Mais du point de vue poétique, c'est parce que le genre de l'opéra exige que le chant soit continu qu'on y raconte des histoires de quelques types bien caractéristiques.

Comment l'auditeur-spectateur entend-il la musique orchestrale ? En tant qu'auditeur-spectateur croyant être réellement assis dans le Palais Garnier, il entend et jouit de la musique de Rossini, de Mozart ou de Monteverdi. Mais en tant qu'auditeur-spectateur fictionnellement investi dans *Le barbier de Séville*, *Don Giovanni* ou *Le couronnement de Poppée*, il n'entend pas de musique (à l'exception des scènes où il est vrai fictionnellement qu'on joue de la musique). Autrement dit, la musique orchestrale n'est habituellement qu'un support d'imagination, pour reprendre la thèse de Walton dans *Mimesis as Make-Believe*<sup>19</sup>. Elle n'a pas le statut de vérité fictionnelle, même si elle norme l'imagination, et donne des informations fictionnelles en vertu de ses capacités imitatives et expressives.

On pourrait objecter qu'une telle conclusion contredit ma description narratologique de l'opéra : si le genre raconte volontiers des histoires où des forces transcendantes influent sur le destin de l'homme, c'est précisément en vertu de la musique orchestrale continue ou quasi continue. Mais la musique orchestrale ne pourrait être le support pour imaginer fictionnellement la réponse d'une divinité ou du cosmos s'il n'y avait fictionnellement des hommes pour appeler ces forces transcendantes *en chantant*, de peur que les dieux ne distinguent pas la parole des hommes du bruit alentour. La musique orchestrale ne pourrait être le support pour imaginer que *quelqu'un de particulier* ressent de la joie, de la tristesse ou de l'angoisse s'il n'y avait fictionnellement des hommes enclins au lyrisme. La musique orchestrale ne pourrait être le support pour imaginer le sens de l'histoire en action s'il n'y avait des hommes chantant ensemble dans un chœur. Par conséquent, un opéra entièrement chanté sans accompagnement orchestral serait sans doute moins beau. Il raconterait moins aisément comment l'invisible ou le transcendant influence l'action des hommes, s'y mêle et lui répond. Mais les traits du monde fictionnel du genre opératique resteraient les mêmes : un monde où l'on prie, un monde où l'on part au combat, un monde où l'on déclare son amour, un monde où l'on pleure et où l'on porte le deuil, un monde où l'action collective se construit en joignant sa voix à d'autres voix.

---

19. K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard University Press, 1990.

L'opéra est un genre de théâtre où les personnages parlent en chantant, non par convention poétique, mais parce qu'ils ont fictionnellement une bonne raison de chanter. Il est incorrect de considérer l'opéra comme un genre diégétique ou narratif au sens strict. Le chant est donc une vérité fictionnelle à l'opéra, tandis que la musique orchestrale n'est qu'un support d'imagination. Ce n'est pas au même titre que chant et musique orchestrale participent du récit opératique.

Maud POURADIER

*Université de Caen Normandie*