

Márta Grabócz, dir. 2021. *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*. Paris : Hermann Éditeurs, 567 p. ISBN 979-1-0370-0637-0

Méi-Ra St-Laurent

Volume 40, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105868ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105868ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

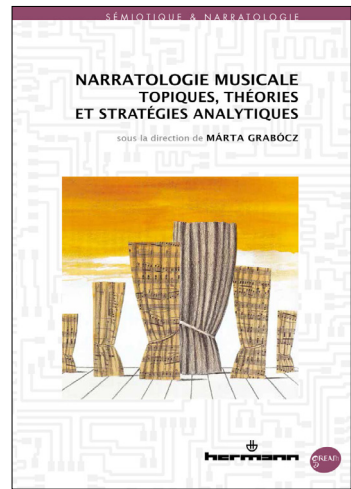
St-Laurent, M.-R. (2020). Compte rendu de [Márta Grabócz, dir. 2021. *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*. Paris : Hermann Éditeurs, 567 p. ISBN 979-1-0370-0637-0]. *Intersections*, 40(2), 185–189. <https://doi.org/10.7202/1105868ar>

Márta Grabócz, dir. 2021. *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*. Paris : Hermann Éditeurs, 567 p. ISBN 979-1-0370-0637-0.

De combien de mille et mille nuances l'expression musicale est-elle capable!
Et c'est justement le merveilleux secret de l'art musical, que là où la mauvaise parole se tarit,
elle ouvre une source inépuisable de moyens d'expression!¹

— E.T.A Hoffman (1819 : 118)

Datant de 1819, ces propos de l'écrivain et compositeur romantique allemand E.T.A Hoffman reflètent bien l'une des deux postures du débat animant philosophes, littéraires et compositeurs de cette période : soit la capacité qu'aurait la musique à transmettre un message, une histoire. Ce camp, comptant parmi ses fervents défenseurs Richard Wagner et Franz Liszt, s'oppose à celui prônant l'incapacité de la musique à transmettre une histoire, qui est supporté par Johannes Brahms et Eduard Hanslick. Bien que cette polémique date d'il y a deux siècles, elle demeure toujours au centre des discussions chez les musicologues et sémiologues, et ce, particulièrement depuis les années 1980.



C'est la prévalence de ce sujet dans la littérature scientifique qui a amené la musicologue Martá Grabócz à élaborer ce présent ouvrage collectif, constitué de 23 chapitres. En plus des textes spécialement écrits pour l'ouvrage (cinq chapitres), cinq chapitres sont tirés de conférences présentées lors de deux congrès tenus sur le sujet en 2007², tandis que 13 autres sont des textes republiés et traduits en français. Les textes s'échelonnent entre 1957 et 2021 et la majorité (soit 16) ont été rédigés entre 2007 et 2021.

Offrant un état des lieux approfondi et présentant les plus récentes réflexions sur ce sujet dans le contexte de la musique savante occidentale, l'ouvrage de Grabócz confronte deux approches propres à l'analyse sémiologique dans la musique, soit l'approche empirique (représentée par Jean-Jacques Nattiez) et celle davantage sociologique (généralement incarnée par Eero Tarasti). Ce

¹ Traduction réalisée par St-Laurent.

² Il s'agit de l'*International Association for Semiotic Studies* et de l'*International Musicological Society*.

livre est également séparé en deux sections (théorie et stratégies analytiques) et présente plusieurs cadres théoriques, dont celui de la narratologie postclassique (Werner Wolf), du cadre cognitif (László Stachó), des *performance studies* (John Rink), de l'herméneutique (Douglas Seaton), de la théorie des topiques (Vladimir Karbusicky et Danièle Pistone), du modèle antinarratif (Lawrence Kramer) et de la théorie de la transvaluation (Byron Almén). Ici, la musicologie formaliste se joint à la nouvelle musicologie pour décortiquer principalement le répertoire de la musique savante occidentale des XVIII^e et XIX^e siècles (avec quatre chapitres dédiés à la musique du XX^e siècle), afin de prouver ou d'affirmer le caractère narratif de la musique.

Bien que la seconde portion de l'ouvrage présente des applications concrètes d'analyse narrative particulièrement intéressantes, cette recension portera principalement sur la première section. En effet, les douze premiers chapitres présentent les fondements théoriques essentiels à la compréhension de la question narrative dans l'analyse de la musique savante occidentale.

Même si la structure du récit est étudiée dans la littérature depuis le début du XX^e siècle³, ce n'est que vers les années 1950 que les musicologues commencent à dresser des liens entre les émotions et les structures musicales, traçant la voie vers les premières analyses discursives en musique. Le chapitre 13 de l'ouvrage recense d'ailleurs les écrits d'un des premiers musicologues à s'intéresser au sujet : Jozsef Ujfalussy. Dans ce chapitre, publié pour la première fois en 1957, Ujfalussy analyse la manière dont les motifs musicaux (ex. structure, tonalité, rythme) présents dans la musique de Wolfgang Amadeus Mozart peuvent — lorsqu'ils sont joints aux paroles et à l'intonation vocale — servir à transmettre un affect⁴ ou même à le modifier (284). Pour prouver son point, l'auteur crée un tableau détaillé où les affects sont catégorisés en fonction des personnages représentés ou des extraits musicaux auxquels ils font référence (322).

Au cours des années subséquentes, s'en suivent de nombreuses autres analyses, valorisant le courant structuraliste, l'herméneutique et la sémantique. De celles-ci émerge la théorie des topiques, traitée dans les chapitres 1 (Kofi Agawu) et 2 (Nicholas McKay). Les topiques sont des signes musicaux conventionnels qui se trouvent à la surface rhétorique de la musique (75). Ils ont d'abord été élaborés par Leonard Ratner (1980), pour ensuite être réutilisés par Agawu et Wye Jamison Allanbrooke au début des années 1990. Comme l'explique Agawu, les topiques sont d'abord compris de manière passive, soit comme des objets historiques authentiques qui donnent un aperçu des intentions poétiques du compositeur. Toutefois, comme avance McKay, la popularité initiale de cette théorie baisse de manière significative au cours des années 1990. Considérée comme « formaliste » par plusieurs musicologues, la théorie des topiques soulève alors plusieurs questionnements légitimes (73). Ainsi, on se demande comment associer avec certitude les structures musicales avec certains concepts et idées, ou encore comment faire pour détecter des topiques.

3 Pour plus d'information sur l'histoire de la formation de cette discipline, veuillez consulter Phelan et Rabinowitz 2005.

4 À l'époque de Mozart, comme le mentionne Ujfalussy, la théorie des affects demeurerait toujours profondément liée à la pratique musicale (227).

Pour les détracteurs de cette théorie (ex. Robert S. Hatten et Agawu), le fait qu'il n'y ait pas de lexiques pour les consigner, qu'ils demeurent hautement fragmentés dans leur structure et que leur interprétation soit subjective en amoindrit la force (79–81).

Les critiques soulevées amènent d'ailleurs une deuxième génération de musicologues à explorer la théorie des topiques sous d'autres angles, en y incluant des aspects sociohistoriques et culturels (Raymond Monelle), et en puisant dans l'herméneutique et le structuralisme (Hatten) (86–94).

Plus récemment, la notion de la narrativité dans la musique est perçue de deux manières : pour certains musicologues, elle ne s'applique pas dans le cas de certains répertoires, et pour d'autres, elle n'est considérée qu'en fonction de certains paramètres précis. Plus spécifiquement, Kramer (chapitre 10) avance qu'il demeure impossible d'analyser le potentiel narratif d'une œuvre de musique moderne en reprenant les critères utilisés pour évaluer ce même aspect dans les œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles. Comme il le spécifie, les œuvres modernes (ex. *Jeux* de Debussy) ne comprennent pas de pivot narratif ou même de répétition des structures musicales, répétition qui est nécessaire au récit (228).

Pour Wolf (chapitre 4), la musique doit être comprise comme étant quasi-narrative; il la considère comme un moule ou encore une « forme creuse » qui invite aux interprétations (134). Ainsi, « plutôt que de parler de “musique instrumentale narrative”, il faudrait donc parler de *musique induisant le récit ou déclenchant le récit (narrative-inducing)* » (138)⁵. Monelle (chapitre 5) prône lui aussi une posture mitigée. Rejetant la posture antinarrative de la musique prônée par Carolyn Abbatt et Nattiez, il n'en identifie pas moins un problème de temporalité dans le récit musical (143). Comme il l'explique, la notion de temps est absente de la musique instrumentale, puisque cette dernière ne comprend pas le « développement progressif d'une intrigue, mais est mû par ses propres forces intérieures, de la même manière qu'un récit littéraire est mû par les situations et les tensions qu'il évoque » (145). Pour lui, la musique ne possède pas de *fabula*, soit un concept qui réfère aux séquences d'événements découlant du « monde réel selon un ordre mesuré et irréversible » (143). Ainsi, elle n'a pas la faculté de manipuler ces séquences d'événements, pourtant implicites aux récits.

Hatten avance quant à lui que le fait qu'un récit littéraire puisse être restitué au présent est une preuve que le « temps verbal » n'est pas l'unique élément à considérer lorsqu'on évalue la fonction narrative, peu importe le médium (208). Même s'il spécifie que la musique ne comporte pas d'explication narrative *per se*, il avance que la narration en résultant doit être comprise comme une représentation subjective découlant de notre manière de concevoir la musique (206). Ainsi, les œuvres n'ont pas toutes la même « présence narrative »; lorsqu'elle est décelée, celle-ci « paraît introduire un niveau de discours entièrement différent », à la manière d'un commentaire ou d'un changement dans la restitution d'un événement (206). Afin de bien identifier cette présence

⁵ En italique dans le texte.

narrative, il propose un modèle permettant de catégoriser trois degrés de narration, en plus d'un degré 0. Selon sa classification, le degré 0 ne demande pas de reconstruction narrative dans l'esprit de l'auditeur; tout comme dans la *Symphonie no 6* de Ludwig van Beethoven, la séquence des événements suit une chronologie déjà établie. Au contraire, le niveau 3 indique :

une activité narrative qui amène l'*interruption* d'un discours non marqué, un *changement* de niveau afin d'introduire un *commentaire* ou un *réexamen de la signification* de l'intrigue ou du déroulement de l'histoire, voire pour la *réorienter* (212)⁶.

Musicalement, cela peut se manifester sous forme de différents indices musicaux, tel qu'on peut les repérer dans l'Andante du *Quatuor à cordes en si bémol majeur, op. 130*, de Beethoven; s'ouvrant sur un style d'écriture qui rappelle le récitatif, ce passage connote, à sa manière, un changement rhétorique du discours et donc, la présence tangible d'une entité narrative (212). Ainsi, la narrativité se reconnaît dans une œuvre non pas à cause d'un narrateur identifiable, mais par le biais de ce qu'Hatten appelle un *agent narratif* ou une *activité narrative*⁷. (218). Enfin, Rink (chapitre 11) présente une réflexion quelque peu différente en souhaitant redonner de la valeur à l'exécution musicale, qui participe aussi à la transmission du récit (242).

Cet ouvrage imposant de 567 pages constitue une référence pour l'étude de la narrativité dans la musique savante occidentale, en renfermant un nombre considérable d'approches et de méthodes développées depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Toutefois, le fait que seul le répertoire savant soit étudié ne restitue pas une image actuelle des études narratives en musique. En effet, plusieurs musicologues se sont penchés de manière approfondie sur ce sujet, mais en choisissant plutôt le répertoire de la musique populaire comme point de référence. Même si Philip Tagg et David Brackett sont mentionnés brièvement, de nombreux autres ayant participé aux développements de la narrativité en musique sont omis. Ces derniers ont mis en place des cadres théoriques, des méthodes et des outils analytiques novateurs, tels que les musèmes de Tagg, le récit phonographique de Serge Lacasse (2006), le paradigme narratif de Jocelyn R. Neil (2007) ou les différents niveaux de narrativité de David Nicholls (2007).

Ainsi, on pourrait percevoir cet ouvrage comme une représentation — à échelle réduite — de l'absence de dialogue entre les spécialistes d'une même discipline pourtant penchés sur une question commune; si les musicologues « populaires » se réfèrent aux travaux des musicologues « classiques » pour les adapter à leur analyse, le contraire n'est pas d'usage. Le meilleur exemple de cette affirmation réside dans le chapitre 9, tiré d'un texte publié par Hatten en 2007, où ce dernier présente ses trois degrés de narrativité dans la musique instrumentale savante. Au même moment, toujours en 2007, Nicholls publie un article portant sur les cinq degrés de la narrativité dans la musique populaire. Bien que Nicholls présente une mise en contexte approfondie des travaux

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

sur la narrativité dans la musique savante, il ne cite pas Hatten, et vice-versa. Cet exemple démontre bien comment ces deux créneaux de la même discipline poursuivent leur chemin séparément, quand ils auraient tant à s'appporter. Comprenez bien : représentant le premier ouvrage de ce genre, ce recueil demeure un incontournable pour comprendre comment l'étude de la narrativité dans la musique savante occidentale s'est construite depuis ses débuts. Cependant, en se limitant à ce même répertoire, il ne parvient pas à être le reflet actuel des travaux portant sur la narrativité dans la musique.

BIBLIOGRAPHIE

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1819. « Der Dichter und der Komponist, Ludwig ». Dans *Die Serapions-Brüder*, 1. Berlin : G. Reimer.
- Lacasse, Serge. 2006. « Stratégies narratives dans “Stan” d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique ». *Protée* 34, no° 2-3 : 11-26.
- Neal, Jocelyn R. 2007. « Narrative Paradigms, Musical Signifiers, and Forms as Function in Country Music ». *Music Theory Spectrum* 29, no° 1 : 41-72.
- Nicholls, David. 2007. « Narrative Theory as Analytical Tool in the Study of Popular Music Text ». *Music & Letters* 88, no° 2 : 297-315.
- Phelan, James et Peter J. Rabinowitz, dir., 2005. *A Companion to Narrative Theory*. Hoboken : Wiley Blackwell.
- Tagg, Philip. 1982. « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice ». *Popular Music* 2 : 37-65.

MÉI-RA ST-LAURENT