

Le livret d'opéra : objet hybrideRéflexions théoriques et élaboration d'une méthode d'analyse

Auteur : Sacco, Lucas

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19088>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Année académique **2022-2023**

Département de langues et lettres françaises et romanes

Le livret d'opéra : objet hybride

Réflexions théoriques et élaboration d'une méthode d'analyse

Lucas Sacco

Promoteur : M. Laurent Demoulin

Lectrices : Mme Emilie Corswarem et Mme Maria Giulia Dondero

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en langues et lettres
françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en analyse et création
de savoirs critiques

Cimarosa met la statue sur le théâtre
et le piédestal dans l'orchestre ;
au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre
et le piédestal sur le théâtre¹.

André-Modeste Grétry

Remerciements

*À mes parents pour leur soutien quotidien,
À Françoise pour ces joyeuses heures de relecture,
À Laura pour ta relecture avisée et pleine d'humour,
À Loïc pour tes précieux conseils et pour nos débats sur le futur simple... !
Et à Monsieur Demoulin pour avoir soutenu et aiguillé mon projet.*

¹ Cité dans ALEXANDRE Ivan A. et LAURENT François, « Vous reprendrez bien une petite vacherie ? », *Diapason*, n° 724, Été 2023, p. 31.

Introduction

Genèse du projet

La volonté de concrétisation de ce mémoire vient d'abord de notre intérêt pour l'opéra. Il s'agit donc premièrement d'une réflexion personnelle qui, grâce aux cours que nous avons suivis durant notre cursus universitaire, ne s'est jamais arrêtée et a même été amplifiée. Plus précisément, nous avons pris la décision d'écrire un mémoire se concentrant sur l'opéra parce qu'il nous a semblé qu'il soulevait des questions littéraires d'un intérêt particulier. Nous avons donc entrepris des premières recherches, qui nous ont étonné : il existait peu d'études littéraires de ce genre, bien que les études historiques et musicologiques soient bien représentées. Nous nous sommes alors demandé si le texte chanté à l'opéra pouvait être traité de la même manière que le texte d'une pièce de théâtre ou d'une poésie. C'est pourquoi nous avons pris le pas de considérer le *livret d'opéra* comme un objet d'étude légitime. Ici, nous nous sommes aperçu que l'approche des ouvrages traitant des livrets d'opéra se voulait plus historique que littéraire ou musicologique. De notre côté, pourtant, nous souhaitions *comprendre*, théoriquement, ce qui fait la spécificité de ce genre.

C'est ainsi que nous avons recadré, une première fois, notre sujet de mémoire sur le livret d'opéra. Cependant, un coin d'ombre persistait : lors de représentations ou d'enregistrements, ce texte n'est pas seul. Il interagit avec la musique. Plus encore, c'est leur combinaison qui constitue, majoritairement, l'opéra. Il nous a donc semblé impossible de ne pas en parler. S'est donc posée la question de la manière dont nous devons aborder cette relation. Nous ne pouvions pas écrire un mémoire musicologique, parce que nous n'en avons pas les compétences, mais nous aurions pu en écrire un qui prendrait pour point d'entrée l'histoire. Cependant, si nous agissions de la sorte, nous n'aurions pas contenté notre curiosité. Il nous a donc semblé nécessaire de convoquer une série d'outils qui nous permettraient d'aborder cette relation particulière tout en gardant une approche plus littéraire que musicale. Concrètement, nous ne voulions pas arriver à des conclusions expliquant le texte par la musique, telles que « [l]a vision dysphorique de l'adultère correspond au *mi* mineur mélodique descendant, tandis que sa légitimation est

proclamée en *mi* majeur² ». Nous préférons expliquer le texte et la musique *ensemble* et voir en quoi l'opéra leur inculque un fonctionnement particulier.

Cadrage

Pour éviter de rester dans des considérations trop théoriques, qui risqueraient de ne pas se confirmer, nous avons décidé de nous attacher à exemplifier nos propos. À nouveau, nous avons envisagé plusieurs approches. Nous avons d'abord pensé que nous intéresser à plusieurs zones géographiques et à plusieurs périodes pourrait avoir un réel intérêt ; en agissant de la sorte, nous aurions pu montrer que le livret d'opéra est un objet d'intérêt littéraire des points de vue diachronique et diatopique. Ce projet s'est rapidement montré trop ambitieux. De plus, il ne nous aurait pas permis d'user du confort provoqué par l'usage d'un cadre clair.

C'est pourquoi nous avons pris la décision de nous concentrer sur *un* opéra d'un compositeur. Notre choix s'est porté sur *L'Île du Rêve* de Reynaldo Hahn³, d'abord parce que nous partageons des affinités avec son écriture musicale, mais aussi parce qu'il nous a rapidement convaincu par la manière dont il traite le texte. Hahn, en effet, a ceci de particulier qu'il a une vision très arrêtée quant à son usage dans ses compositions.

Comme nous l'avons évoqué, l'histoire aurait pu intervenir plus amplement, ce qui nous aurait mené à considérer l'époque dans laquelle Hahn et son œuvre s'inscrivent. Ce n'est pas pour cela qu'elle n'intervient pas dans nos propos. Ainsi, si nous avons observé le fonctionnement du livret de *L'Île du Rêve* (voir section 2C, p. 20) sans rappeler le contexte dans lequel il se situe (ici, les opéras-comiques de la fin du XIX^e siècle), il nous aurait été impossible de présenter des conclusions pertinentes. À l'inverse, la dernière partie de ce mémoire aura une approche plutôt théorique, qui pourrait être contestable, mais qui a comme avantage de permettre de nous y concentrer pleinement.

Nous devons également procéder à une série de remarques concernant des éléments que nous n'avons pas su aborder. Si nous l'avions fait, nous aurions dû entrer dans d'autres cadres théoriques qui nous auraient éloigné de notre objectif. Premièrement, la

² VILLENEUVE Roselyne de, « Reynaldo Hahn et le chant significatif : réflexions intersémiotiques sur la musique vocale et la pratique de la comédie musicale », dans *Musurgia*, vol. 23, n° 2, 2016, p. 75.

³ Nous proposons, en annexe, un résumé de son intrigue ; nous l'accompagnons d'un scan reproduisant l'article d'un journal rendant compte de l'ambiance de chaque acte. BOURGEAT Fernand, « Théâtres », dans *L'Univers Illustré* du 02 avril 1898, p. 214.

plupart des effets que nous relèverons concerneront la musique *vocale*, c'est-à-dire que nous nous intéresserons très peu à son penchant instrumental, qui mériterait d'être abordé par un musicologue. Cela ne signifie pas que nos réflexions concernant « la musique » ne peuvent pas s'y appliquer. Par exemple, les conclusions que nous tirerons sur la narrativité musicale pourront être considérées pour la musique vocale et instrumentale. Deuxièmement, nous étudierons presque uniquement le chant individuel, c'est-à-dire les lignes vocales chantées par une personne *à la fois*. Cela implique que nous ne ferons qu'évoquer les passages chantés par le chœur et que nous ne parlerons pas de la superposition textuelle que provoquent, quelques fois le duo, mais surtout le trio, le quatuor, le quintette, etc. Troisièmement, nous ne réfléchirons pas à l'impact que les différentes formes musicales peuvent avoir sur le traitement du texte.

Notre mémoire se divisera en quatre parties distinctes, qu'il faut appréhender comme allant du général au particulier. La première partie clarifiera les questions contextuelles que nous venons d'évoquer (y seront considérés la biographie de Reynaldo Hahn, ses positionnements et l'histoire de *L'Île du Rêve*). La seconde partie s'attachera d'abord à définir l'opéra. Nous y déterminerons si *le livret* pris en tant que notion générale peut mener à la constitution d'un genre. Une fois cela effectué, nous mettrons en lumière deux fonctionnements propres au *livret d'opéra* en tant que tel : la manière dont il organise le récit et les mécanismes transpositionnels que les librettistes utilisent. Dans la troisième partie de notre mémoire – plus conséquente – nous réfléchirons à la façon dont le livret d'opéra peut être envisagé dans la perspective d'une analyse. Nos propos y seront donc plus théoriques, car nous y aborderons une série d'outils et de perspectives que nous avons jugés pertinents. Nous regarderons d'abord la relation du texte et de la musique du point de vue de leur signification respective. Partant de ces premières observations, nous nous demanderons si, comme un récit rapportant des événements, la musique peut être considérée comme narrative. Les réponses à ces deux premiers questionnements nous mèneront à la considération de trois outils d'analyse distincts, prenant comme point de départ la signification provoquée par les émotions, tous représentés par différentes disciplines : les sciences cognitives nous permettront de voir comment la musique peut provoquer l'émotion, et comment les compositeurs peuvent l'utiliser à cet effet ; la rhétorique nous montrera la manière dont les émotions se construisent dans le discours ;

des éléments de sémantique nous permettront d'envisager des procédés de cohésion textuels et musicaux. Pour confirmer, ou pour infirmer, nos conclusions, nous appliquerons l'ensemble de ces outils en analysant une scène provenant de *L'Île du Rêve*.

1. ÉLÉMENTS CONTEXTUELS

Commençons notre parcours en présentant succinctement le compositeur qui nous occupera, d’abord, et l’œuvre que nous envisagerons, ensuite. Remarquons-le d’emblée : nous ne souhaitons pas écrire ici une biographie exhaustive du compositeur⁴ et de l’histoire de l’œuvre⁵. Notre objectif – nous venons de l’énoncer – est de rendre compte de la relation existante entre les paroles d’un livret d’opéra et la musique qui le composent. Pour y parvenir, nous devons laisser intervenir des instances contextuelles, sans lesquelles notre propos n’aurait guère de profondeur. Nous évoquerons donc quelques éléments biographiques liés à la naissance et à la formation de Reynaldo Hahn, avant de nous pencher sur la genèse et la première représentation de *L’Île du Rêve* (section A), pour, enfin, regarder quelques positionnements artistiques du compositeur (section B).

A. Biographie de Reynaldo Hahn et histoire de *L’Île du Rêve*

Reynaldo Hahn est né à Caracas, au Venezuela, le 9 août 1874 et est décédé à Paris le 28 janvier 1947. Âgé seulement de trois ans, il déménage avec sa famille dans la capitale française. Il a longtemps été reconnu de nos jours pour ses mélodies ou – exemple parmi d’autres – pour son opérette *Ciboulette*. Aujourd’hui, sa personne et son œuvre connaissent un regain d’intérêt depuis que cette dernière est devenue un bien intellectuel collectif en 2018⁶. Dès lors, plusieurs ouvrages ont été publiés : la biographie du compositeur que nous avons déjà mentionnée, en notes de bas de page, ainsi que son journal⁷.

⁴ Voir, à ce propos, l’ouvrage de Philippe Blay, musicologue spécialiste du compositeur. BLAY Philippe, *Reynaldo Hahn*, Fayard, Paris, 2021.

⁵ Le livret accompagnant l’enregistrement de *L’Île du Rêve*, établi par le Palazzetto Bru Zane, nous sera extrêmement utile. « Le Palazzetto Bru Zane — Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu’il mérite », DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L’Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d’orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 9.

⁶ BLAY Philippe, « Introduction » dans HAHN Reynaldo, *Journal 1890-1945*, Gallimard, Paris, 2022, p.21.

⁷ Propriété de la Bibliothèque Nationale de France depuis 1954, son journal n’avait pas été rendu public jusqu’en 2018, pour les raisons que nous avons évoquées, et du fait de procédures judiciaires que nous ne résumerons pas. Pour plus d’informations à ce sujet, nous renvoyons vers la préface du journal, rédigée par Jean-Yves Tadié. TADIÉ Jean-Yves, « Préface » dans HAHN Reynaldo, *op. cit.*, p. 7-16.

Semblant avoir des dispositions pour la musique⁸, il entre au Conservatoire de Paris en octobre 1885⁹ où il devient, notamment et surtout, l'élève de Jules Massenet. Au début des années 1890, il côtoie déjà certains salons parisiens dans lesquels il est confronté à de multiples personnalités artistiques et intellectuelles de l'époque, ce qui lui a permis de se forger une opinion personnelle et affirmée, comme nous le verrons ci-dessous au sujet du chant.

Hahn est un grand lecteur et un homme de haute culture, pas seulement musicale, dans tous les arts. Capable de parler de la gastronomie chez Montaigne, il peut aussi pasticher le cardinal de Retz en trompant un imitateur aussi avisé que Marcel Proust, avec qui il discute d'autre part de Joubert ou de Chateaubriand. On raconte qu'il lisait en marchant ; à qui s'en étonnait, il répondait : « Que voulez-vous, mon cher, de mon temps, on ne faisait pas de sport¹⁰ ! »

Du fait de sa nationalité, il ne peut pas concourir au célèbre Prix de Rome, dont la récompense finale était la création d'une œuvre lyrique dans un théâtre subventionné¹¹. Massenet lui donne alors pour « devoir de vacances¹² » de composer une œuvre lyrique sur un livret de Georges Hartmann et d'André Alexandre¹³, ce que le jeune compositeur fait de 1891 à 1893. C'est son maître, à nouveau, qui pousse la création de l'ouvrage à l'Opéra-Comique, le 23 mars 1898¹⁴.

Avant de nous concentrer sur les librettistes de *L'Île du Rêve*, nous devons d'abord nous intéresser à la raison d'être de son livret pour comprendre pourquoi Georges

⁸ Blay remarque qu'il chantait, en 1880, devant la reine Isabel II d'Espagne, et qu'elle reconnaissait déjà son aptitude musicale, qu'elle s'empressait de faire découvrir. BLAY Philippe, *op. cit.*, p. 70-71.

⁹ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁰ TADIÉ Jean-Yves, « Préface » dans HAHN Reynaldo, *op. cit.*, p. 8-9.

¹¹ Nous employons le terme « final » pour signifier que la création d'un ouvrage lyrique du lauréat n'avait lieu qu'après avoir passé trois années consécutives à l'Académie de France romaine, hébergée par la Villa Médicis.

¹² Selon la formule employée par Hahn lui-même. Voir PARSONS Léon, « Un entretien avec Hahn », dans *La Presse* du 24 mars 1898, cité dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 25.

¹³ Le livret n'était pas destiné à être un opéra.

¹⁴ Précisons que la salle de l'Opéra-Comique a subi un incendie le 25 mai 1887, ce qui a eu comme conséquence de déplacer les spectacles de l'institution « Opéra-Comique » dans la salle du Châtelet (Théâtre Lyrique) jusqu'au 7 décembre 1898. La première de *L'Île du Rêve* a en effet eu lieu le 23 mars 1898, c'est-à-dire environ huit mois avant la réouverture de la salle Favart de l'Opéra-Comique. Voir, à ce propos, CASAS Maribel, « Les théâtres parisiens », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle-Époque au monde globalisé*, Fayard, Paris, 2022, p. 653 ; WRIGHT Lesley A., « L'Opéra-Comique et la jeune école (1870-1897) », trad. Hervé Lacombe, dans *ibid.*, p. 550 ; GIROUD Vincent, « Une idylle polynésienne à l'époque de Gauguin », dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 17.

Hartmann avait « dans ses tiroirs » un livret d'opéra inexploité sur lequel Reynaldo Hahn a pu travailler¹⁵. À en croire Philippe Blay, le projet daterait, de 1882, année durant laquelle Pierre Loti a autorisé Pierre-Louis Giffard d'écrire un livret d'opéra-comique à partir du *Mariage de Loti*. Initialement, le projet était destiné au compositeur Robert Planquette, mais n'aboutit jamais. Il fallut attendre 1890 et 1891 pour que Pierre Loti signe un nouveau contrat, avec Georges Hartmann, cette fois-ci. De cette association ont été créés les opéras *Madame Chrysanthème*, *Mon frère Yves* et *L'Île du Rêve*¹⁶.

Nous ne détaillerons pas l'implication des librettistes en ce qui concerne l'écriture de ce dernier livret. Retenons simplement que Georges Hartmann a le plus de notoriété aujourd'hui. Bien qu'il ait contribué à l'écriture de nombreuses œuvres lyriques, il est surtout connu pour son rôle d'éditeur, fonction qu'il a exercée de 1868 à 1891¹⁷. C'est lui qui a permis la publication de jeunes compositeurs français, tels que Georges Bizet ou encore Claude Debussy. Cependant, et cela n'est pas anodin, il a été l'éditeur exclusif de Jules Massenet jusqu'en 1891¹⁸. Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi le compositeur a envoyé Hahn chez lui pour trouver un livret séant à son « devoir de vacances » :

Au dernier accord [du troisième acte], il [Massenet] m'attire à lui et m'embrasse. Puis, il se lève, agité : « Mon cher, c'est absolument parfait, de tact scénique et *de musique*. [...] Le sujet est charmant aussi ; félicitez Hartmann *de ma part*. J'y tiens, j'y tiens... » [...] Mais, revenant brusquement à *L'Île du Rêve* : « [...] Le poème est vraiment exquis. Ce qui domine là-dedans c'est la tendresse. Alexandre en a peut-être, mais Hartmann en a énormément et ce livret semblait fait pour vous¹⁹. »

À en croire Massenet lui-même, la personne qui a eu le plus d'impact sur le livret de *L'Île du Rêve* est donc Georges Hartmann. Ce dernier, surtout après 1891, en plus d'être éditeur, était également librettiste sous le nom de Henri Grémont. Pourtant, à en

¹⁵ « Massenet m'envoya à M. Hartmann qui avait dans ses tiroirs un livret de théâtre qui est celui auquel j'ai adapté ma musique », PARSONS Léon, « Un entretien avec Hahn », dans *La Presse* du 24 mars 1898, cité dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁷ Voir MACDONALD Hugues, « Georges Hartmann, the "Ideal Publisher" », dans *The Journal of musicological research*, vol. 28, no. 4, 2009, p. 295-311.

¹⁸ *Ibid.*, p. 301.

¹⁹ Dans le journal de Hahn, le samedi 11 novembre 1893. HAHN Reynaldo, *op. cit.*, p. 79-80.

croire Hugues Macdonald, il n'aurait jamais écrit un seul vers destiné à être mis en musique : « Dans ce domaine, il a toujours collaboré avec d'autres écrivains, selon la coutume de l'époque. Il n'a probablement jamais écrit de vers pour la mise en musique, mais a préféré suggérer des sources, des sujets et des scénarios, agissant comme il l'a toujours fait en tant que catalyseur pour d'autres artistes²⁰. » Bien que cette hypothèse puisse paraître plausible, nous préférons nous référer à l'avis de Jules Massenet, puisqu'il a été rapporté par Hahn, qui lui était contemporain, ce que Hugues Macdonald n'est pas.

Nous possédons peu de sources concernant la carrière d'André Alexandre. Il serait né le 06 septembre 1860, et mort en janvier 1928. D'après la *Bru Zane Mediabase*, son activité principale était celle d'écrivain : c'était un poète, un librettiste et un auteur²¹. Le livret le plus notoire auquel il ait contribué — cela avec Hartmann à nouveau — est celui de Madame Chrysanthème, qui inspira directement Giacomo Puccini pour la composition de sa célèbre *Madama Butterfly*²². Il a écrit pour le théâtre (*Sire Olaf*, *Karadec*...) et a fait publier deux recueils de poésie (*la Lande en fleur* et *le Sonneur de biniou*)²³.

B. Positionnements artistiques de Reynaldo Hahn

Maintenant que nous y voyons un peu plus clair sur le contexte entourant l'opéra qui va nous intéresser, voyons en quoi les positionnements de Reynaldo Hahn nous permettront de mieux appréhender la manière dont il envisage la relation du texte avec la musique. Pour ce faire, nous nous référerons à un cycle de leçons qu'il a données à l'Université des Annales²⁴.

Son objectif affiché est clair, il se dit « [...] prêt à partir en guerre contre les mauvais chanteurs [...] dont je m'exagère peut-être les crimes²⁵ ». Après cette première affirmation, et première prise de distance par rapport à son positionnement, il s'empresse de préciser que « [...] mes paroles exprimeront toujours des idées subjectives et, par

²⁰ Nous traduisons. « In this sphere, he always collaborated with other writers, according to the custom of the time. He probably never wrote verse for musical setting but preferred to suggest sources, subjects, and scenarios, acting as he always did as a catalyst for other artists », MACDONALD Hugues, *op. cit.*, p. 305.

²¹ André Alexandre sur <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Personnes/ALEXANDREAndre> (consulté le 04 août 2023).

²² KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2020 (2003), p. 1207.

²³ André Alexandre sur <https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Alexandre%20Andre.html> (consulté le 04 août 2023).

²⁴ Ces leçons sont reprises dans HAHN Reynaldo, *Du chant*, « Pour la musique », Gallimard, Paris, 1957.

²⁵ HAHN Reynaldo, *Du chant*, *op. cit.*, p. 14.

conséquent, passibles d’être sévèrement discutées²⁶ ». Ainsi, nous comprenons déjà que, de sa propre perspective, ses affirmations pourraient ne pas être dans une certaine norme : en prenant autant de précautions, il se protège de critiques potentielles qui pourraient lui être adressées. Ce procédé est intelligent, car, en l’exprimant d’emblée, il ne devra plus de le préciser à nouveau et, surtout, cela lui permettra de s’adresser librement à son auditoire en affirmant son opinion.

Mais pourquoi « partir en guerre » ? Hahn, en réalité, a une opinion controversée, car, dans cette relation complexe entre les paroles et la musique – et cela bien qu’il soit musicien et compositeur –, il considère que le texte doit primer :

La mélodie représente dans le chant l’élément surnaturel qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d’intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme ou d’étrangeté, par des moyens qui échappent à l’analyse [...]. La parole, au contraire, chargée de sentiment et de pensée, communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l’esprit et sur le cœur. Si, de la parole ou de la mélodie, l’un devait dominer, il n’est pas discutable que ce serait la parole ; le bon sens l’ordonne en même temps que le sens artistique²⁷.

Cela signifie-t-il que la mélodie, sans les mots, n’a pas de sens ? En réalité, il est difficile de savoir exactement ce que le compositeur entend par « mélodie ». De notre point de vue, il pourrait à la fois s’agir de la musique, ou de la ligne mélodique. Dans le premier cas, nous comprenons effectivement que l’avis puisse être controversé ; dans le second, cela peut se comprendre plus aisément. Une mélodie se définissant comme une « [...] succession ordonnée de sons musicaux, articulée à partir de rythmes et de hauteurs [de son]²⁸ », nous pouvons entrevoir comment Hahn pourrait penser qu’elle ne signifie rien en tant que telle. En tout cas, selon ses dires, un des problèmes de la manière dont le chant est envisagé est que la compréhensibilité des paroles pourrait être mise de côté au profit de la mélodie, ou de la technique vocale : « Il me semblait alors[, quand j’assistai à des cours de chant au Conservatoire,] que les professeurs insistaient trop exclusivement sur la technique, sur le côté purement vocal du chant, qu’ils négligeaient, délaissaient

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Mélodie* dans ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *Guide de la théorie de la musique*, « Les indispensables de la musique », Fayard et Éditions Henri Lemoine, Paris, 2019 (2001), p. 542.

« systématiquement ce qui constitue l'intérêt [...] de cet art²⁹. » Il dira même plus loin que « [...] quelqu'un qui chante bien et qui dit mal ne m'intéresse pas³⁰ », ce qui confirme nos propos.

Pour approfondir ces premières affirmations, nous pourrions nous pencher sur d'autres aspects, comme la distinction qu'il effectue entre *diction* et *articulation*³¹, mais nous nous égarerions. Ce que nous souhaitons simplement introduire ici, c'est la manière avec laquelle *un* compositeur peut avoir une vision précise de l'art qu'il exerce. Dans le cas de Reynaldo Hahn, nous verrons qu'une grande importance est portée sur la manière de souligner les mots via la musique et certains procédés que nous évoquerons plus tard. Il convient, évidemment, d'observer comment chaque compositeur envisage la relation de la musique et du texte pour pouvoir affirmer ou infirmer ce que certaines analyses pourraient laisser entrevoir.

²⁹ HAHN Reynaldo, *Du chant*, op. cit., p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 80-82.

2. LE LIVRET D'OPÉRA

Nous sommes arrivé à notre premier arrêt théorique. Dans cette seconde partie, nous envisagerons le livret d'opéra *en tant qu'objet*, c'est-à-dire comme « [t]out élément ayant une identité propre, produit par un art ou une technique et considéré dans ses rapports avec cet art ou cette technique³² ». Nous y aborderons donc une série de caractéristiques qui nous paraissent *fondamentales* pour le définir. Néanmoins, avant toute chose, nous définirons l'opéra (section A). Une fois cela effectué, nous regarderons pourquoi le livret est un genre à part entière (section B), avant de considérer deux fonctionnements qui lui sont propres : sa manière d'organiser les récits (section C) et les mécanismes transpositionnels que les librettistes initient (section D).

A. Définition de l'opéra

L'opéra est un objet difficile à saisir en cela qu'il fait se rencontrer différentes disciplines en un même lieu et en un même moment. D'ailleurs, le mot *opéra* est lui-même polysémique : il peut à la fois désigner un lieu et un genre musical et les deux se confondent généralement. Par exemple, lorsque quelqu'un dit « Je vais à l'opéra », le sens du terme renvoie à deux signifiés³³ différents : l'énonciateur de cette phrase va dans le lieu dans lequel il y aura une représentation du genre musical. Patrice Pavis le définit comme un « théâtre par excellence » parce qu'il use « [...] de tous les moyens du théâtre, avec en plus le prestige de la voix et de la musique [...] »³⁴. Cette comparaison avec le théâtre n'est pas dénuée de sens et nous l'utiliserons à plusieurs reprises. Dès lors, reprenons les éléments constituant le théâtre et voyons comment ils s'appliquent à l'opéra.

Le texte, tout d'abord, n'est pas énoncé de la même manière. Au théâtre, il est principalement parlé alors qu'à l'opéra, il est majoritairement chanté. Plusieurs conséquences sont à tirer de cette observation. Tout d'abord, le texte parlé a une émission

³² *Objet* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/objet> (consulté le 05/06/2023).

³³ « Le terme de *signifié* appartient à la terminologie de F. de Saussure comme synonyme de *concept*. En effet, le signe linguistique tel qu'il le conçoit résulte de la combinaison d'un signifiant et d'un signifié, ou, dans une autre formulation, d'une image acoustique et d'un concept. » *Signifié* dans DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste, MÉVEL Jean-Pierre, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 2018 (1994), p. 433.

³⁴ *Opéra* dans PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2019 (1996), p. 363.

plus facile, plus rapide et partage des similarités avec la parole quotidienne (si ce n'est que la voix doit être projetée, que certains genres théâtraux demandent une prononciation et une diction particulières...). Le texte chanté est soumis à d'autres contraintes. Le chanteur doit se plier aux volontés du compositeur de l'opéra dans lequel il chante : sont indiqués, sur la partition, la hauteur à laquelle il doit chanter chaque voyelle de chaque mot, leur durée, leur rythme... (voir, à ce sujet, la section 3D, p. 58). Le comédien travaille directement son texte à partir des mots, des didascalies et des indications du metteur en scène ; le chanteur n'a pas l'obligation de travailler de la même manière. Ils n'ont pas le même rapport avec le texte.

La mise en scène, les costumes et les décors (ou la scénographie³⁵) constituent l'aspect visuel tant du théâtre que de l'opéra. Nous les considérerons ici comme un tout. Ils peuvent étayer le texte, lui donner un sens supplémentaire, voire être en contradiction avec lui³⁶. Pendant un certain temps, les mises en scène d'opéra étaient jugées « naïves » parce qu'elles respectaient plus précisément les didascalies du livret. Aujourd'hui, la tendance peut être, dans certaines situations, inversée, puisque certains metteurs en scène et scénographes veulent ajouter un sens à l'intrigue du livret, pouvant, quelques fois, créer d'énormes décalages³⁷. Sans entrer dans les détails, nous pouvons dire que de nos jours, les différences entre les deux genres ont tendance à se réduire ; il n'est d'ailleurs pas rare de voir, à l'opéra, des réalisateurs de cinéma ou des metteurs en scène de théâtre³⁸.

Un autre point d'accroche entre théâtre et opéra se voit dans l'utilisation de la musique : alors qu'elle est un constituant essentiel de l'opéra, elle est entièrement facultative au théâtre. Certains genres de théâtre l'utilisent explicitement, comme c'est le cas du théâtre musical qui « [...] s'efforce de faire se rencontrer texte, musique et mise

³⁵ Voir la distinction qu'opère Pavis : le décor désignerait seulement soit des toiles de fond peintes, soit des décors naturalistes tels qu'utilisés au XIX^e siècle ; la scénographie, quant à elle « [...] marque bien son désir d'être une écriture dans l'espace tridimensionnel (auquel il faudrait même ajouter la dimension temporelle) [...] ». *Décor* dans PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 131-132 et *Scénographie* dans *ibid.*, p. 488-492.

³⁶ Pour approfondir le sujet, nous renvoyons vers le catalogue de l'exposition *Opéra Monde* que le Centre Pompidou-Metz a publié. L'opéra y est reconsidéré comme un art au goût du jour ; le parti pris étant de dire qu'il n'est pas mort mais qu'il connaît un renouveau, notamment grâce à l'adjonction de diverses disciplines artistiques dans sa réalisation. GHISLAIN ROUSSEL Stéphane (commissaire) et Centre Pompidou-Metz, *Opéra Monde : La quête d'un art total*, Catalogue d'exposition (22 juin 2019 – 27 janvier 2020), Metz, 2019.

³⁷ Voir, notamment, à la réinterprétation de *La Bohème* que Claus Guth a donné à l'Opéra de Paris en remplaçant l'intrigue sur la Lune.

³⁸ Nous pensons, par exemple, à Fabrice Murgiat, ex-directeur du Théâtre national Wallonie-Bruxelles, mais d'autres exemples jalonnent l'histoire actuelle de l'opéra.

en scène visuelle, sans les intégrer, les fusionner ou les réduire à un dénominateur commun (comme l'opéra wagnérien)³⁹ [...] ».

Cette dernière remarque met en exergue une caractéristique qui différencie le théâtre de l'opéra. Ce dernier *intègre* tous les éléments qui le constituent dans un tout cohérent, alors que le théâtre peut paraître, à certains égards, plus ou moins hétérogène. Il convient dès lors de s'interroger sur la manière dont il faut aborder ces « éléments ». Eero Tarasti dira que « [...] jusqu'à présent, il n'existe *aucune* théorie de l'opéra⁴⁰ » parce qu'étudier ce tout est une tâche difficile. Dès lors, faut-il aborder l'opéra comme des parties formant un tout ou comme un tout dans lequel ses parties seraient indifférenciables ? L'opéra est en effet constitué de divers systèmes⁴¹ sémiotiques : le texte, la musique et le visuel. De notre point de vue, nous pensons qu'il vaudrait mieux d'abord le considérer comme un assemblage de parties avant de les amalgamer. Pour que son analyse soit pertinente, il faudrait considérer tour à tour ces systèmes sémiotiques, bien que cela demande de mobiliser de nombreuses compétences.

B. Le livret (d'opéra) : un genre à part entière ?

Continuons nos définitions. Dans son sens premier, le mot *livret*, provient de l'italien *libretto* et signifie « petit livre ». Il qualifiait donc les textes (en tant qu'objets) que l'on distribuait avant une représentation d'un opéra ou que l'on pouvait imprimer par après (mais le cas est plus rare). Ce n'est que plus tard, en 1867 pour la France⁴², que le sens du mot a dérivé pour ne plus se référer qu'à un « [t]exte sur lequel est écrite la musique d'une œuvre lyrique⁴³ ». Cette définition nous permet déjà de problématiser notre objet d'étude par la seule affirmation qu'il *permet* l'écriture d'une œuvre lyrique.

Le livret d'opéra a été longtemps négligé comme sujet d'étude. Il est en effet communément admis qu'il serait de qualité littéraire inférieure, ce qui le rendrait

³⁹ *Théâtre musical* dans PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 595-596.

⁴⁰ TARASTI Eero, *Sémiotique musicale*, trad. Bernard Dublanche, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1995, p.58.

⁴¹ « En linguistique, la langue est considérée comme un *système* en ce sens qu'à un niveau donné (phonème, morphème, syntagme) ou dans une classe donnée, il existe entre les termes un ensemble de relations qui les lient les uns par rapport aux autres, si bien que, si l'un des termes est modifié, l'*équilibre du système* est affecté. » *Système* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 475.

⁴² DIDIER Béatrice, *Le livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Voltaire Foundation, Oxford, 2013, p. 2.

⁴³ *Livret* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/livret> (consulté le 09/06/2023).

« inintéressant ». Citons à ce propos Pierre Fortassier qui, en 1964, dresse le constat suivant :

Si l'amateur de spectacle lyrique, une fois rentré chez lui, l'oreille et le cœur tout vibrants encore de divine mélodie, jaloux de mieux connaître l'air qui l'a transporté, mais dont il déplore que certaines paroles, dans le feu de l'action, lui aient échappé, entr'ouvre le livret, et cherche parmi les mots l'écho d'une émotion enchanteresse, il paie bientôt son imprudence d'une cruelle déception. Comment retrouver, dans cette mosaïque de platitudes, dans ces petits vers ridicules, le large souffle, l'élan poétique, l'amoureuse flamme qui tout à l'heure l'emportaient, conquis, éperdu, ravi ? Dans le silence de la nuit, son oreille n'en croit pas ses yeux... Est-il possible que les paroles aient si peu de rapport avec la musique⁴⁴ ?

Bien que certaines remarques pourraient, de prime abord, paraître cohérentes, l'argument de la qualité littéraire nous apparaît comme un faux-argument (nous aurons l'occasion d'y revenir). Béatrice Didier remarque d'ailleurs, en s'intéressant au livret du XVIII^e siècle, que « [...] ces objections sont à peu près celles que l'on a faites contre le livret lui-même au cours de son histoire⁴⁵ », soulignant que cela pourrait être dû, d'une part, au manque de définition du genre (« En tout cas, le genre, s'il y en a, est mal défini, et le livret ne possède pas une fin en lui-même [...] »⁴⁶) et, d'autre part, à sa « subordination » à la musique (« [...] le texte n'existe que comme support de la musique, et cela suffit à le faire considérer comme secondaire [...] et les critiques contemporains comme de nos jours [...] ne vont cependant évoquer souvent le livret que pour critiquer l'invraisemblance des situations, ou la pauvreté des paroles⁴⁷ »).

Dans les pages qui suivent, nous interrogerons la notion de *livret* à travers le positionnement de différents spécialistes en faisant intervenir la musicologie, la littérature comparée, la littérature au sens large (germanique, italienne ou française) et la librettologie. Nous chercherons à construire une réflexion nous permettant de revenir sur les quelques considérations que nous venons de citer (la qualité littéraire du livret, sa

⁴⁴ FORTASSIER Pierre, « Musique et livret dans les opéras de Berlioz, Gounod, Bizet », dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises, vol. 17 (1965), n° 1, p. 37.

⁴⁵ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁷ *Loc. cit.*

subordination à la musique, ainsi que sa fonction) pour montrer, finalement, que celui-ci en tant que tel pourrait être légitimement considéré comme un genre à part entière.

La librettologie est une discipline qui tend de plus en plus à être reconnue, montrant que le livret d'opéra peut désormais être un sujet d'étude sérieux. Plusieurs travaux pionniers la concernent, mais retenons qu'il s'agit d'abord d'une discipline anglo-saxonne et allemande développée par des chercheurs comme Albert Gier⁴⁸ ou encore Tina Hartmann⁴⁹. Les études francophones au départ d'une réflexion purement librettologique sont moins nombreuses mais ont le mérite de commencer à se faire une place dans le monde de la recherche. Comme le remarque Béatrice Didier, « [l]es travaux se sont multipliés, en particulier en Italie, en Allemagne et dans les pays anglo-saxons, en France [...] [et] [u]ne nouvelle génération de chercheurs semble particulièrement attentive aux problèmes que posent le livret [...]»⁵⁰.

Par exemple, en nous intéressant au travail effectué par Tina Hartmann, nous pouvons voir qu'elle opte pour une approche plutôt philologique en partant de livrets rédigés en langue allemande lors des XVII^e et XVIII^e siècles, traitant tous de l'histoire d'Alceste, « [...] form[ant] ainsi une narration cohérente qui rend possible l'entreprise impossible d'esquisser de manière exemplaire l'histoire de la forme, les fonctions sociales ainsi que l'intégration du livret dans le système de la littérature allemande et de décrire la forme herméneutique individuelle des livrets sur une si longue période⁵¹ ». La librettologie permet donc, dans ce cas concret, d'entreprendre une démarche plutôt historique dépassant, grâce à la philologie, celle d'un musicologue comme Hervé Lacombe qui, dans son *Histoire de l'opéra français*, propose à son lecteur une analyse des facteurs constituant l'opéra français au cours de son histoire⁵². La chercheuse le

⁴⁸ GIER Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

⁴⁹ HARTMANN Tina, *Grundlegung einer Librettologie. Musik und Lesetext am Beispiel der 'Alceste-Opern' vom barock bis zu C.M. Wieland*, De Gruyter, Berlin, 2017.

⁵⁰ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. vii.

⁵¹ Nous traduisons. « Die deutschen *Alceste*-Libretti bilden damit eine zusammenhängende Narration, die das eigentlich unmögliche Unterfangen möglich macht, exemplarisch die Formgeschichte, gesellschaftliche Funktionen sowie die Einbindung des Librettos in das System der deutschen Literatur zu skizzieren und die jeweilige individuelle hermeneutische Gestalt der Libretti über einen so langen Zeitraum zu beschreiben. », HARTMANN Tina, *op. cit.*, p. 6.

⁵² En précisant cela, nous ne dénigrons pas le travail dirigé et effectué par Hervé Lacombe dans les trois volumes retraçant l'histoire de l'opéra français ; il s'agit simplement d'une remarque. Voici les références des ouvrages qu'il a dirigés : LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Fayard, Paris, 2021 ; LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux*

précise elle-même en remarquant que « [l]a recherche musicologique, en particulier, révèle à cet égard une foule de détails éclairants sur la pratique de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles, mais l'œuvre risque parfois de disparaître dans son message⁵³ ». Par la suite, elle montre que le livret peut, en Allemagne en tout cas, n'être plus qu'un texte de lecture, au même titre que le roman⁵⁴ ; il peut même prétendre, grâce à cette autre fonction, à un véritable potentiel d'innovation formelle⁵⁵.

Françoise Decroisette s'est également intéressée à la question du livret-objet en se penchant sur l'opéra baroque italien et en remarquant que « [s]ur la partition musicale, le livret est matériellement désarticulé sous les notes, ce qui stigmatise sa dépendance. Sa publication sous forme de 'canevas', proche du synopsis des programmes de salle [...] tend à démontrer la fragilité de la rédaction intégrale, voire son inutilité⁵⁶ ». Notons dès lors l'opposition entre le livret en tant qu'objet (pouvant être matérialisé lors d'une publication) et le livret en tant que texte. La fonction du « livret-texte », dans les mains d'un compositeur ou d'un chanteur, serait alors la même que celle d'un texte de théâtre dans celles d'un metteur en scène ou d'un comédien. La véritable différence – et non des moindres – tiendrait en sa subordination et en sa désarticulation face à la musique.

Gardons cette réflexion dans un coin de notre esprit et venons-en à nous interroger sur les raisons qui pourraient se cacher derrière l'argument de la qualité littéraire. Reprenons, à ce propos, le texte écrit par Pierre Fortassier. En suivant son cheminement de pensée, nous remarquons que le constat qu'il a dressé et que nous avons mentionné ci-dessus⁵⁷ est justifiable parce qu'il considère que le livret d'opéra n'est *poétiquement* pas intéressant. En analysant plusieurs extraits de livrets de compositeurs français (re)connus (Berlioz, Gounod et Bizet), il argumente en relevant que « [...] dans la versification, leur souci principal [aux librettistes Meilhac et Halévy] semble être de multiplier les voyelles

débuts de la III^{ème} République, Fayard, Paris, 2020 ; LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle-Époque au monde globalisé*, Fayard, Paris, 2022.

⁵³ Nous traduisons. « Anzahl und Güte der Musiker, insbesondere der Sänger, ihr Geschlecht, ihre Stärken und Schwächen bestimmen bereits die Abfassung der Partitur durch den Komponisten, je nach Machtverhältnis sen mal freiwillig, mal eher unfreiwillig. Vor allem die musikwissenschaftliche Forschung fördert diesbezüglich eine Fülle erhellender Details zur Praxis der Oper im 17. und 18. Jahrhundert zu Tage, doch droht mitunter das Werk in seiner Aussage dahinter zu verschwinden. », HARTMANN Tina, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁶ DECROISSETTE Françoise, *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Théâtres du monde, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 2011, p. 16.

⁵⁷ Voir page 2.

ouvertes, qui facilitent l'émission – en particulier les *a* [...]»⁵⁸ » ou encore que des figures de style – qu'il qualifie de « platitude[s] »⁵⁹ – peuvent réduire un effet dramatique ou lyrique. Par ces considérations purement littéraires, il remarque que les compositeurs parviennent souvent à rehausser ce que lui-même considère être une faiblesse du livret. Ils y parviennent notamment grâce au travail rythmique qu'ils effectuent sur les phrases : « Le seul emploi de ces valeurs rythmiques différentes suffit à donner du piquant et du relief au texte le plus insipide »⁶⁰. »

Il semblerait donc que des moyens peuvent être mis en place pour rendre le texte plus « intéressant ». Ce n'est pas, en réalité, une question d'intérêt. Le livret d'opéra est un texte certes simplifié lorsqu'il est, par exemple, confronté à des textes de Racine (ce que fait Pierre Fortassier), mais il ne nous semble pas qu'effectuer cette comparaison soit opportun parce qu'elle minimise la particularité fonctionnelle du livret. Cette simplicité est une des caractéristiques communes à de nombreux livrets (voir la section 2D, p. 23) et, plus intéressant encore, il semblerait qu'elle soit réellement utile. C'est un élément remarqué par Aude Ameille dans son ouvrage, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra*⁶¹, lorsqu'elle considère que les compositeurs cherchent un livret dont le texte inspire⁶² (parce que les mots sélectionnés aident le compositeur dans son travail) et respire⁶³ (parce qu'il laisse de la place à la musique). Nous nous intéresserons surtout à cette seconde fonction : « [...] un bon livret doit laisser de la place pour la musique, ne pas chercher à tout dire dans les mots, mais prévoir d'emblée un espace pour les notes à venir »⁶⁴. Ajoutons que Anne Ubersfeld considère que la pièce de théâtre, en comparaison au livret d'opéra, est poétiquement et stylistiquement pleine (rejoignant à peu près les propos tenus par Pierre Fortassier)⁶⁵. Le fait d'avoir une écriture simplifiée permettrait donc de laisser de la place pour que la musique puisse s'exprimer.

⁵⁸ FORTASSIER Pierre, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ AMEILLE Aude, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra. Pour une poétique du livret depuis 1945*, Classiques Garnier, Paris, 2016.

⁶² *Ibid.*, p. 379-382.

⁶³ *Ibid.*, p. 382-388.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁶⁵ UBERSFELD Anne, « Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle », *Analyse musicale*, n° 27, Société française d'analyse musicale, Paris, avril 1992, p. 6-8.

Continuons notre cheminement en reprenant la comparaison effectuée par Ubersfeld entre la pièce de théâtre et le livret⁶⁶. Visuellement, le texte d'un livret d'opéra et celui d'une pièce de théâtre partagent de nombreuses similitudes. Les didascalies donnent des indications (de déplacement, d'interaction entre les personnages...); les dialogues sont indiqués par des tirets; le texte est sous-divisé en actes et en scènes; etc. Ces quelques observations nous montrent que ces deux manières d'envisager le texte partagent des caractéristiques formelles. Ce n'est cependant pas le seul élément qu'ils ont en commun. Le texte du livret serait moins plein du point de vue significatif; Anne Ubersfeld pense que le texte de théâtre l'est entièrement. Selon nous, il leur manque tous les deux une *interprétation*. Delphine Vernozy remarque, à propos du livret de ballet⁶⁷ et en se référant à Jean-Marie Schaeffer, qu'il « [...] peut être noté, mais qu'il n'atteint sa puissance d'acte de communication que lorsqu'il est effectivement interprété par le corps, chorégraphiquement⁶⁸ ». Si nous appliquons cette observation au livret d'opéra, le même constat peut s'effectuer: son texte, s'il est juste lu, ne saurait pas atteindre cette « puissance »; il faut qu'il soit interprété par le compositeur, le chanteur, le metteur en scène, voire même par les spectateurs dans le cadre d'une représentation. Ceux-ci sont généralement considérés comme les récepteurs d'un opéra et, par procuration, de son livret. Or, s'ils étaient confrontés au texte lu, ils pourraient avoir la même réaction que celle évoquée par Pierre Fortassier. En prolongeant la réflexion et en comparant le livret de ballet à un scénario au cinéma, Delphine Vernozy remarque que ces textes pourraient être voués à disparaître – ou tout du moins à s'effacer. Reprenons la citation qu'elle effectue de Jean-Claude Carrière :

[Le scénario] est un objet destiné à devenir un film. Dès qu'il prend cette immense importance technique jusqu'à devenir une pièce de musée, il perd ce qu'il doit montrer. Le bon scénario, c'est celui qu'on ne retrouve plus dans le film. C'est la chenille qui est devenue papillon⁶⁹.

⁶⁶ Pour être complet dans notre propos, il faudrait revenir sur les cinq remarques qu'elle effectue pour comparer la pièce de théâtre et le livret d'opéra. Nous n'en avons pas la possibilité ici. Néanmoins, renvoyons à Aude Ameille qui, elle, l'a fait : AMEILLE Aude, *op.cit.*, p. 369-373.

⁶⁷ Le livret de ballet peut prendre plusieurs formes. Il peut s'agir soit d'un texte commandé à un auteur avant le processus de création de la chorégraphie, soit d'un texte présent dans les programmes distribués lors des représentations (donnant une narration cohérente au ballet), soit d'un texte existant avant la création du spectacle.

⁶⁸ VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ?*, Classiques Garnier, Paris, 2022, p. 37.

⁶⁹ CARRIÈRE Jean-Claude, « Les fantômes et la liberté », propos recueillis par T. Méranger et J. Lepastier, *Les Cahiers du cinéma*, n° 668, juin 2011, p.88.

Si nous éludons un instant le fait qu'un livret et qu'un scénario puissent être imprimés, achetés, et lus, nous pouvons remarquer qu'ils interviennent tous deux dans une phase préliminaire de création et de réflexion qui les font intervenir pour leur fonction d'instigateurs créatifs. Delphine Vernozzy parle dans ce cas précis d'une fonction d'*esquisse*, « [l']*esquisse* ne prescri[vant] pas l'exécution d'une œuvre, mais [...] suscit[ant] des œuvres⁷⁰ ». Le livret d'opéra, en tant qu'*esquisse*, existerait dès lors pour aider le compositeur à trouver la musique de l'opéra sur lequel il travaille (voir la section 3B, p. 41), le metteur en scène, une narration dramatique cohérente, le chanteur une interprétation du personnage qu'il incarne, etc.

L'un des problèmes majeurs lorsqu'il faut aborder un sujet d'étude tel que le livret d'opéra est qu'il peut être envisagé de plusieurs manières. Il est aisé de se retrouver rapidement face à un entremêlement de considérations dû à des approches différentes. Cela a des répercussions, notamment, lorsque nous nous intéressons à la question de son genre. Tous les spécialistes que nous avons évoqués s'interrogent dessus. Pourtant, aucun n'arrive à en donner une définition claire. La solution se trouve peut-être ailleurs. Nous avons montré que chaque approche aborde le livret d'une autre manière ; peut-être que c'est cette multiplicité de regards qu'il faut appréhender. Sémir Badir remarque d'ailleurs que « [l]a variété des identités génériques est due à la variété des pratiques interprétatives qui se portent sur les œuvres et qui, toutes, usent d'un point de vue particulier du pouvoir de catégorisation de la notion de genre⁷¹ » ; ce point de vue peut être qualifié de « fragmentaire » parce que « [c]e qui se fragmente [...] ce n'est ni l'analyse de l'objet (en système et sous-système), ni l'objet lui-même (selon une pluralité de niveaux d'où l'analyse est supposée pouvoir le considérer), mais seulement l'empirie de cet objet, c'est-à-dire le rapport que la connaissance entretient avec quelque chose qu'elle objective dans le même temps qu'elle le produit et l'interprète⁷² ». Une personne achetant un livret dans le but de le lire, détaché de la musique, ne va effectivement pas poser le même regard qu'un compositeur recevant un livret avec pour objectif d'y ajouter de la musique et de composer un opéra. Le librettologue (Tina Hartmann), le musicologue (Hervé Lacombe),

⁷⁰ VERNOZZY Delphine, *op. cit.*, p. 77.

⁷¹ BADIR Sémir, « Enjeux de la notion de genre en sémiotique », dans *Semiotica* n° 219, 2017, p. 428.

⁷² *Ibid.*, p. 426.

le littéraire (Pierre Fortassier, Françoise Decroisette, Delphine Vernozzy) et le littéraire-comparatiste (Béatrice Didier, Aude Ameille) interprètent tous le livret différemment.

Allons un peu plus loin dans notre réflexion en faisant une hypothèse. Le livret, en lui enlevant son complément du nom (« d'opéra », « de ballet »...), ne pourrait-il pas renvoyer à un ensemble plus vaste de textes qui, tous, auraient pour fonction de mettre en branle un processus créatif et significatif chez son lecteur ? Il deviendrait cet objet, cette esquisse, qui, au même titre qu'un échange amical autour d'un sujet particulier, pourrait provoquer la création et l'imagination ; ce serait, dès lors, un outil puissant pour les personnes impliquées dans la production d'œuvres telles qu'un opéra, un ballet, un film, une pièce de théâtre... Il conviendrait, évidemment, d'approfondir la réflexion.

C. Le fonctionnement des livrets d'opéra

Maintenant que nous avons déterminé que le livret pouvait être un genre à part entière et qu'il a pour caractéristique primaire l'instigation, nous devons nous pencher sur son fonctionnement. À cet effet, nous l'évoquerons selon trois points de vue : nous nous attacherons d'abord à décrire la manière dont il organise le récit des événements qu'il met en scène⁷³, avant de comprendre comment son fonctionnement lui est propre pour, finalement, regarder comment certains librettistes utilisent la transposition dans leur pratique d'écriture.

Schémas narratifs propres aux livrets d'opéra-comique

Nous ne pourrions pas nous intéresser à toutes les manières d'organiser un récit dans un livret d'opéra ; nous l'avons mentionné dans notre introduction : nous nous intéresserons à *L'Île du Rêve* de Reynaldo Hahn. C'est pourquoi nous avons décidé de nous centrer, premièrement – et d'une manière moins importante – à l'époque dans laquelle il s'inscrit, avant de regarder *précisément* sa manière organisationnelle à travers des caractéristiques qu'il partage avec d'autres livrets.

La première représentation de l'opéra a eu lieu le 23 mars 1898, et a été donnée par l'institution « Opéra-Comique ». À cette époque y étaient donnés des opéras du genre « opéra-comique ». Sans entrer dans les détails, retenons simplement qu'il est défini

⁷³ « On appelle *récit* un discours rapporté à une temporalité passée (ou imaginée comme telle) par rapport au moment de l'énonciation. » *Récit* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 398.

comme un genre à l'intrigue plutôt légère où dialogue et chant s'alternent, dans lequel la musique *pourrait* avoir une place plutôt secondaire (les dialogues pouvant le rapprocher du théâtre)⁷⁴. Vers la fin du XIX^e siècle, ce genre subit de nombreuses transformations : les œuvres sont presque entièrement chantées, les intrigues se font plus graves... C'est à se demander si l'opéra-comique est encore « comique »⁷⁵. Léon Carvalho, deux fois directeur de l'Opéra-Comique (de 1871 à 1887 et de 1891 à 1897), y programme des œuvres dites « du répertoire » tout en promouvant de jeunes talents. Dans cette perspective, il organise la création d'œuvres nouvelles plus ou moins contestées, comme *Cinq-Mars* de Gounod, « drame lyrique » jugé inapproprié à l'institution. Ces éléments, mis ensemble, ont permis des renouveaux formels, tant au niveau de l'opéra-comique que de genres plus hybrides ou moins bien définis⁷⁶.

C'est dans cette veine que s'inscrit *L'Île du Rêve* de Hahn. La manière de le nommer, déjà, trahit le caractère particulier de l'œuvre : c'est une « idylle polynésienne », ce qui ne fait référence, en soi, à aucun genre d'opéra classiquement reconnu. Philippe Blay, après avoir défini l'idylle⁷⁷, réfléchit à la manière de l'envisager et remarque qu'« [o]n pourrait donc considérer – dans le prolongement de l'analyse de Jean-Marie Schaeffer sur la pluralité des logiques génériques possibles⁷⁸ – qu'il y aurait un genre de l'idylle, transcendant sa stricte définition littéraire, caractérisée par la représentation amenuisée d'une inclination au sein d'une nature suave⁷⁹ ». Cet opéra dépasserait donc, d'une part, le genre de l'opéra-comique (en suivant la mouvance de la fin du XIX^e siècle) et, d'autre part, celui de l'idylle pour créer son propre genre, « hybride ». L'hypothèse nous semble tout à fait plausible même si, en réalité, *L'Île du Rêve* conserve une série de caractéristiques propres à l'opéra-comique. Certes, il n'y a plus d'alternation entre le dialogue et le chant (et, en cela, Hahn se place dans l'exacte continuité de son maître⁸⁰),

⁷⁴ Pour plus d'informations synthétiques quant aux origines et aux développements du genre voir MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume II)*, trad. COLLINS D. et GRIBENSKI J., « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2019 (1990), p. 379 et p. 449.

⁷⁵ Voir RODRIGUEZ Christine, *Les Passions du récit à l'opéra. Rhétorique de la transposition dans « Carmen », « Mireille », « Manon »*, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 103-112.

⁷⁶ WRIGHT Lesley A., *op. cit.*, p. 544-552.

⁷⁷ « Petit poème du genre bucolique ou pastoral, proche de l'églogue, qui a pour sujet les amours des bergers. » ; *Idylle* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idylle> (consulté le 25/07/2023).

⁷⁸ Nous renvoyons également aux propos que nous avons relevés de Sémir Badir. Voir. p. 19.

⁷⁹ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 522.

⁸⁰ « Les maîtres italiens ont un souci trop exclusif de la phrase ; ils sacrifient trop aux voix, sans se préoccuper suffisamment de ce qu'on appelle le *dessous* et ce que j'appelle, moi, l'*atmosphère* dramatique. Il en résulte que leurs personnages vivent uniquement de leur vie propre, vie un peu factice, et pas assez

mais il reste – et Blay le remarque également – une intrigue secondaire plus légère : la seule présence du personnage de Tsen-Lee pourrait montrer que les librettistes l’ont inclus d’une manière aussi explicite à l’intrigue « [...] pour animer la pièce et [pour] créer un contrepoint aux amours de Loti et Mahénu, il correspond aussi fort probablement à une concession de leur part pour adapter *L’Île du rêve* aux nécessités du style d’un opéra-comique⁸¹ ».

Ces précisions établies, regardons de plus près comment la structure du livret de *L’Île du Rêve* peut s’assimiler à celle de l’opéra d’une manière générale, et à celle de l’opéra-comique en particulier. Gilles de Van émet le constat suivant : « Bien qu’il n’existe pas de schéma passe-partout, les opéras tendent vers la coupe : situation initiale et démarche préliminaire (un acte), phase nodale (un acte), catastrophe (un acte)⁸² ». Cette découpe, tant efficace soit-elle, ne pourrait pas s’appliquer à tous les opéras : qu’en est-il, par exemple, de *La Clemenza di Tito* de Mozart ou de *La Fille du Régiment* de Donizetti, qui tous deux *frôlent* la catastrophe mais finissent par un *lieto fine* ? Cette simplification extrême mériterait d’être renommée, et c’est justement ce que fait Christine Rodriguez. En partant de *Carmen*, de *Manon* et de *Mireille*, la chercheuse propose plutôt d’utiliser « trois temps canoniques » : l’idylle⁸³, les péripéties et le dénouement final. Ceux-ci permettraient un rapprochement avec les étapes rhétoriques de l’exorde, de la narration, de la confirmation et de la péroraison. Cette conception nous semble moins polarisée et s’appliquera plus aisément à d’autres opéras que si nous avions utilisé la découpe de Gilles de Van⁸⁴. Pour notre objet d’étude, l’*idylle* représente le premier acte, qui est caractérisé par la rencontre et par l’amour naissant de Loti et de Mahénu ; les *péripéties* du deuxième acte montrent, à peu près, la vie quotidienne des amoureux ; le

celle que l’on emprunte à l’air ambiant. Chez le maître allemand [Wagner], c’est tout le contraire. [...] L’idéal serait dans la fusion harmonique des deux systèmes [langue et musique], dans leur juste pondération. Et c’est l’idéal que je cherche. », cité dans BRANGER Jean-Christophe, « Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l’opéra-comique : contribution à l’étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX^e siècle », Thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de PISTONE Danièle, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Paris, 1997

⁸¹ BLAY Philippe, « *L’Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l’étude de l’opéra français de l’époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 523.

⁸² VAN Gilles De, *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, Paris, 1992, p. 111.

⁸³ Rodriguez ne fait pas référence à l’opéra de Hahn. C’est un fait totalement fortuit qui renvoie plutôt au sens figuré d’idylle, qui est une « [r]elation rêvée dans un climat idéal de bonne foi et de bonne entente » ; *Idylle* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idylle> (consulté le 25/07/2023).

⁸⁴ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 152-153.

dénouement (qui, ici, peut être perçu comme une catastrophe) se caractérise, au troisième acte, par l'anticipation du départ de Loti et par les actions qui lui sont subséquentes.

D. Mécanismes transpositionnels

Avant d'exemplifier les propos de Christine Rodriguez au sujet de la transposition, nous prenons la liberté d'ouvrir une parenthèse sur la manière dont ce procédé peut être appréhendé en littérature. La transposition⁸⁵ d'une œuvre littéraire (roman, nouvelle, pièce de théâtre...) à un opéra s'exécute, dans un premier temps et principalement, sur son livret. En effet, lorsqu'un librettiste en écrit un nouveau en s'inspirant d'un roman, par exemple, il réduit généralement, comme nous le verrons, les éléments de son intrigue à des lignes conductrices passionnelles claires et efficaces. Tarasti écrit, au sujet des représentations opératiques, une remarque que nous avons déjà développée (voir la section 2A, p. 11) : chaque représentation « [...] dépend de l'effet d'ensemble de nombreux systèmes sémiotiques qu'implique l'opéra, totalité *intertextuelle* et *polydiscursive*⁸⁶ ». L'intertextualité se définissant comme « [...] toutes les relations qui unissent un texte à d'autres textes, et tout particulièrement les faits de citation et d'allusion⁸⁷ », nous pouvons comprendre comment ce procédé pourrait être complexe à aborder dans le cadre d'une transposition opératique. De plus, le phénomène est répandu dans toute l'histoire de l'opéra : l'*Orfeo* de Monteverdi, le premier opéra que nous avons entièrement conservé, est une transposition du mythe antique d'Orphée ; la célèbre *Traviata* de Verdi en est une de *La Dame aux camélias* du roman d'Alexandre Dumas ; il en va de même pour la *Carmen* de Bizet, qui transpose la nouvelle du même nom de Prosper Mérimée ; etc. Pour aborder ce sujet, nous allons pencher sur la manière dont Gérard Genette, qui fait plusieurs fois allusion à l'opéra dans *Palimpsestes*, et dont Christine Rodriguez, spécialiste de l'opéra-comique et des mécanismes de transposition pendant la période qui nous intéresse, envisagent ce mécanisme.

⁸⁵ « Adapter le contenu d'une œuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente. » ; *Transposition* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/transposition> (consulté le 21/07/2023).

⁸⁶ Nous soulignons. TARASTI Éero, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁷ *Intertextualité* dans JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Le Livre de Poche, Paris, 2020 (2001), p. 231.

La transposition chez Gérard Genette

Commençons d'emblée en affirmant que les mécanismes de transposition qui nous préoccupent sont *métatextuels*. La métatextualité, définie par Genette, désigne « [...] la relation [...] qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la *critique*⁸⁸ ». De fait, lorsqu'un librettiste et un compositeur discutent ensemble de l'écriture d'un futur opéra – et qu'ils s'appuient tous deux sur une œuvre antérieure – ils ont une démarche métatextuelle (ils parlent d'une œuvre existante, ils la commentent... pour en créer une autre).

La relation qui unit un texte à un autre texte peut être qualifiée d'*hypertextuelle* car elle unit : « [...] un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A antérieur (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁸⁹ ». Dès lors, à la place d'utiliser les formules lourdes telles que « texte/récit/roman... d'origine » ou encore « œuvre/texte/... transposé », nous nous proposons d'utiliser ces deux notions d'*hypertexte* et d'*hypotexte*. Genette poursuit son développement en expliquant que « [cette relation] peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A [...] en conséquence, il [l']évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer⁹⁰ ». Cette remarque nous semble évidemment importante lorsque nous parlons, dans l'opéra, d'*hypertexte* (le livret) et d'*hypotexte* (l'œuvre originale). Plus loin dans son ouvrage, lorsqu'il parle concrètement du phénomène de la transposition, le poéticien expliquera d'ailleurs qu'elle « [...] peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou l'idéologie va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre⁹¹ ». Cette « diversité des procédés transformationnels » s'applique bien entendu à *L'Île du Rêve* (nous le verrons en considérant sa structure dramatique). Ils ne provoquent pas de réaction particulière chez Pierre Loti, qui était présent le soir de la première

⁸⁸ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 6.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 292.

représentation. Il recense, dans son ouvrage *Reflets sur la sombre route*, ses impressions. Ce qui semble l'avoir principalement marqué, ce sont plutôt les moyens utilisés par le théâtre qui le poussent à écrire à plusieurs reprises « *Ce n'est pas cela*⁹² ». Ce manque de réalisme ne l'empêche cependant pas de s'identifier complètement aux événements dramatiques de l'opéra :

Les filles de Tahiti, qui font davantage illusion dans la pénombre, entourent un aspirant de la marine qu'elles ont retenu seul au milieu d'elles et *que je sens devenir vaguement moi*, – un moi d'il y a plus de vingt ans. C'est la "scène du baptême", et la musique en est si languissamment charmeuse que j'en arrive à entendre, presque sans éprouver de gêne, la voix de la jeune fille aux fleurs d'hibiscus prononcer pour la première fois mon nom...⁹³

Il ne semble donc pas perturbé par l'idée que son œuvre puisse avoir été transposée en un livret d'opéra, puisqu'il ne commente pas les procédés qui lui sont liés. Nous pourrions émettre l'hypothèse que cela est dû au fait que les librettistes recourent couramment à ce procédé et que Loti a préalablement donné son accord pour que son roman subisse ces modifications.

Revenons à Genette qui isole, au sein des relations hypertextuelles, un procédé d'un intérêt tout particulier pour l'analyse des livrets d'opéra : la *transvocalisation*⁹⁴. Pour l'appliquer au chant lyrique, il convient, en réalité, de redéfinir l'utilisation qu'il fait de cette notion. Le poéticien l'utilise pour qualifier, par exemple, un passage de la première à la troisième personne dans une transposition (« Je lui ai dit » > « Il lui a dit ») ; de notre côté, ce procédé pourra être utilisé en parlant de la *mise en voix* d'un texte. Prenons un exemple simple : lorsque nous lisons le livret d'opéra (n'importe lequel), nous en lisons *simplement* les mots ; pourtant, lorsque nous assistons à une représentation d'opéra (ou que nous écoutons un enregistrement), ce texte ne nous est plus donné à lire (sauf sur les surtitres). Il prend une tout autre dimension *puisque'il est chanté*. Cette dernière remarque mériterait, comme nous l'avons déjà évoqué, d'y revenir plus

⁹² Il dira, au début de la représentation « C'est à peu près cela » (p. 70) à propos des femmes Tahitiennes de la première scène du premier acte. L'inexactitude des décors des deux derniers actes le pousse à écrire « *Ce n'est pas cela !* » (pour le deuxième acte ; p. 72) et « C'est joli, mais une fois de plus ce n'est pas cela [...] » (pour le troisième acte ; p.41). LOTI Pierre, *Reflets sur la sombre route*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.

⁹³ *Ibid.*, p. 71-72.

⁹⁴ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 292.

amplement puisqu'il affecte la relation qu'un spectateur ou qu'un auditeur entretient avec le texte qu'il entend.

Le phénomène de la réduction d'un hypotexte à un hypertexte est une pratique courante : résumés, coupures de texte au théâtre, volonté de l'auteur de supprimer une partie de son texte... Genette en relève deux types. Le premier est celui de l'*excision*, qui consiste en la réduction d'un texte par quelqu'un d'autre que l'auteur originel (autrement, il faudrait parler d'*auto-excision*). Un exemple que prend le poéticien est celui de l'*Iliade en douze chants*, version de l'*Iliade* réduite d'environ deux tiers de son contenu. En ce qui concerne l'opéra, nous dirons que l'excision est une pratique courante qui peut être résumée comme suit : le librettiste s'intéresse à une œuvre déjà existante et décide d'en réduire le contenu pour l'adapter aux codes textuels de l'opéra. Cette pratique n'est pas cantonnée au XIX^e siècle, ni même à la France. Genette exemplifie ce procédé avec l'opéra italien *Otello* de Verdi où il recèle un cas de réduction drastique :

[...] Boïto [sic] dans son livret pour l'opéra de Verdi [supprime le] premier acte vénitien d'*Othello* [de Shakespeare]. Ce n'est pas évidemment la seule modification opérée par Boïto [sic], mais c'est la plus ostensible, et nous sommes quelques-uns, je suppose, à mieux connaître l'opéra que la tragédie, et à éprouver rétroactivement, et sans doute abusivement, le premier acte de celle-ci comme un prologue dispensable : pour nous, l'action d'*Ot(h)ello* est à Chypre⁹⁵.

Notons ici l'usage ironique des parenthèses autour du « h » d'« *Othello* » : l'opéra, dans sa transposition hypertextuelle usant de l'excision, a réussi à substituer, dans la mémoire d'une partie de son public, son hypotexte originel. C'est là effectivement l'un des dangers des réductions et des augmentations ; nous pouvons dès lors comprendre pourquoi, à certains égards, les livrets d'opéras peuvent être dénigrés (bien qu'ils ne soient pas les seuls à procéder ainsi). Un autre exemple, contemporain cette fois-ci, est celui du compositeur belge Philippe Boesmans, s'exprimant au sujet de la création de son dernier opéra, *On purge bébé* !⁹⁶ (inspiré de la pièce éponyme de Georges Feydeau) : « Je remarque que quand j'écris un opéra d'après une pièce de théâtre [...], on coupe

⁹⁵ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 324.

⁹⁶ La première représentation de cet opéra a eu lieu le 13 décembre 2022.

beaucoup ; en général, on garde un bon tiers, et ce tiers fait le livret. Le chant prend beaucoup plus de temps que la parole, alors forcément, ce doit être concentré⁹⁷ ».

La *concision*, elle, à l'inverse de l'excision, ne se permet pas de supprimer des parties thématiquement importantes de l'hypotexte. Elle se borne à le réécrire dans « [...] un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot du texte original⁹⁸. » Elle crée donc un *nouveau texte* qui, selon Genette, peut jouir, lui aussi, du statut d'œuvre originale. Il prend l'exemple de l'*Antigone* de Jean Cocteau, pour laquelle on dira qu'elle est écrite « d'après Sophocle ». Le librettiste, dans son travail de réécriture, ne se contente pas de réduire simplement l'hypotexte en coupant dedans : il s'inspire de son intrigue, de ce que l'auteur y a déjà mis en place, pour créer une nouvelle œuvre. Cependant, il ne conserve sans doute pas *toutes* les thématiques qu'il aborde, raison pour laquelle, dans la plupart des cas, nous ne pensons pas que le procédé de réduction d'un hypotexte à un hypertexte puisse être uniquement qualifié de « concision » ou d'« excision ». Le procédé de réduction, quand il s'applique à la transposition en un livret d'opéra, nous semble plutôt être un mélange entre l'excision et la concision. Remarquons tout de même que tous les opéras jouissent du statut d'œuvre totalement indépendante de leur hypotexte. On parlera d'ailleurs aisément d'adaptation, d'inspiration... de telle ou telle œuvre littéraire. Une preuve de cela est que certains livrets – bien que reprenant en grande partie l'intrigue de leur hypotexte – donnent à un opéra un titre différent : *Le mariage de Loti* de Pierre Loti devient l'*Île du Rêve* ; *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *La Traviata* ; *Les Années d'apprentissages de Wilhem Meister* de Goethe, *Mignon* ; etc. Dans d'autres cas, le titre de l'hypotexte est conservé (*Carmen* de Bizet et de Prosper Mérimée ; *Faust* de Goethe et de Gounod ; etc.) ; cela ne signifie cependant pas que le lien entre les deux œuvres soit clair dans la mémoire des spectateurs venant assister à la représentation de l'opéra. Combien d'entre eux pensent, en effet, lorsqu'on leur parle de *Mignon*, aux *Années d'apprentissages de Wilhem Meister* de Goethe ? Cette remarque n'est pas propre à tous les opéras, évidemment. Cependant, elle est suffisamment importante pour être soulignée. Pour éviter de généraliser, il faudrait se renseigner sur les popularités de l'hypotexte et de l'hypertexte de chaque opéra existant.

⁹⁷ Programme de salle de *On purge bébé !*, œuvre composée par BOESMANS Philippe et finalisée par MERNIER Benoît sur un livret de BRUNEL Richard, La Monnaie, Bruxelles, 2022, p. 37.

⁹⁸ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 332.

L'augmentation d'un texte se caractérise par l'ajout (de quelque nature qu'il soit) textuel à un hypotexte. L'*extension* en est un cas particulier. Elle désigne une « [...] augmentation par addition massive [...] »⁹⁹. Selon Genette, cette pratique est particulièrement courante au théâtre, et plus particulièrement dans le théâtre classique français où, en reprenant des pièces de théâtre d'auteurs antiques, les dramaturges ajoutaient de la matière. L'*expansion* est l'« antithèse de la concision »¹⁰⁰. Toutes deux procèdent à des réécritures stylistiques, l'une en augmentant l'hypotexte, l'autre en le réduisant. À l'opéra, après les remarques que nous venons de faire, nous pourrions penser qu'il est plus courant de réduire un hypotexte que de l'amplifier. Nous ne pouvons pourtant pas paraître aussi manichéen : la composition d'un livret d'opéra relève *et* de phénomènes d'augmentation *et* de réduction. Il ne faut pas généraliser, c'est pourquoi il convient de vérifier comment cette dernière remarque s'applique à chaque livret que l'on souhaite analyser. Genette effectue des observations similaires, tout d'abord en synthétisant les procédés « augmentants » :

[L]es deux notions d'extension et d'expansion renvoient à des pratiques simples que l'on rencontre rarement à l'état pur ; et il va de soi qu'aucune augmentation littéraire un peu conséquente ne s'entient à l'un de ces types. Il faut donc plutôt considérer l'extension thématique et l'extension stylistique comme les deux voies fondamentales d'une augmentation généralisée, qui consiste le plus souvent en leur synthèse et en leur coopération, et pour laquelle je réserverais le terme classique d'*amplification*¹⁰¹.

Ensuite, en affirmant que « [r]éduction et amplification ne mènent pas des existences aussi séparées que pourraient le laisser croire ces deux évocations distinctes »¹⁰². À ce titre, il propose deux formules que nous pourrions utiliser par la suite : *suppression* + *addition* = *substitution* ; *addition* + *suppression* (de l'addition même) = *rien*. Cette deuxième formule est exemplifiée, justement, par un opéra : « [...] pour la version originale de *Don Carlos* (Paris, 1867), Verdi ajoute au drame de Schiller un premier acte

⁹⁹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 364.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 372.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 374-375.

¹⁰² *Ibid.*, p. 384.

(prologue de Fontainebleau) qu'il supprimera en 1884 pour la version définitive de la Scala¹⁰³. »

Il nous reste maintenant à évoquer un dernier concept, qui est au centre de la transposition d'une œuvre littéraire à un livret d'opéra : la *transmodalisation*. Il s'agit d'une « [...] transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*¹⁰⁴. » Le type de transmodalisation qui nous intéresse principalement est celui que Genette qualifie d'*intermodal* (c'est-à-dire lorsque l'on passe d'un mode à l'autre) : le passage d'un roman à un opéra effectue un passage du narratif au dramatique. Un autre type de transmodalisation existe, il est *intramodal* (lorsqu'il y a des changements affectant le fonctionnement interne d'un mode) : le passage d'une pièce de théâtre à un opéra, soit d'un mode dramatique à un autre.

Maintenant que nous venons de résumer les points d'intérêts principaux de la théorie de Gérard Genette, établissons-en une courte synthèse. Les mécanismes que nous envisagerons seront *métatextuels*. Grâce à eux, nous nous attacherons à analyser les relations qui existent entre un *hypotexte* et un *hypertexte*. Pour ce faire, deux types de procédés principaux s'offrent à nous : la réduction (par *excision* ou par *concision*) et l'augmentation (par *extension* et par *expansion*). Ceux-ci n'agissent pas seuls ; souvent, ils interagissent ensemble (*suppression* + *addition* = *substitution* ; *addition* + *suppression* (de l'addition même) = *rien*). Finalement, deux principes transversaux, la *transvocalisation* et la *transmodalisation*, nous permettront de comprendre les changements de modes énonciatifs qu'impliquent la transposition.

Critères définitoires des actions à l'opéra

Christine Rodriguez, dans son ouvrage *Les Passions du récit à l'opéra*¹⁰⁵, remarque trois « critères définitoires des actions à l'opéra » communs à de nombreux livrets : la simplification, la stéréotypie et l'invraisemblance. Ils peuvent aussi bien s'appliquer à un livret original qu'à un livret à l'intrigue transposée.

¹⁰³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 384.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 396.

¹⁰⁵ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*

Le critère le plus évident est celui de la *simplification* qui procède à des réductions de répétitions et à la fixation de l'espace et du temps¹⁰⁶. Pour expliciter les propos de la chercheuse, nous nous attacherons rigoureusement à donner des exemples provenant de *L'Île du Rêve*. Les deux procédés que nous venons d'aborder se retrouvent dans le fait que Loti, dans l'opéra, ne fait plus d'aller-retours entre l'Europe et Bora Bora ; il reste sur l'île pendant un an et ne part qu'une fois. Cette simplification par réduction et par fixation permet de clarifier l'action (elle se resserre sur le sort de Loti et de Mahénu et sur l'intrigue principale) tout en la dramatisant (les événements s'enchaînent en une heure à peine)¹⁰⁷.

Nous devons procéder ici à deux remarques. La première, rejoint celle que nous citons ci-dessus de Philippe Boesmans (voir p. 26-27), qui est que le chant prend plus de temps d'énonciation ; le contenu verbal des livrets d'opéra ne peut donc pas être aussi dense que celui d'une pièce de théâtre. Avec la seconde, nous souhaitons souligner à nouveau le fait que *L'Île du Rêve*, bien que divisée en trois actes, a une action encore plus resserrée que d'autres opéras et donc une durée réduite¹⁰⁸.

La fixation dans un cadre spatio-temporel plus restreint, elle, favorise, comme le souligne Rodriguez, une esthétique du tableau et de la grande scène¹⁰⁹. Dans de nombreux opéras, en effet, il serait moins aisé d'observer de longs duos entre deux personnages ou des scènes de chœur si le cadre venait à changer régulièrement. *L'Île du Rêve* n'y échappe pas puisque le spectateur n'est confronté qu'à quelques décors seulement, qui restent relativement fixes pendant la durée des actes¹¹⁰. Arthur Pougin le remarquait déjà le 27 mars 1898 pour le *Ménestrel* : « [L'intrigue de l'opéra est simple,] c'est un duo qui se déroule et se prolonge pendant trois actes, ou plutôt trois *tableaux* très courts¹¹¹ ». Cela d'autant plus que, le livret original confié à Hahn ne semblait pas, de prime abord, composé pour le théâtre : « On lui [à Reynaldo Hahn] donne donc un jour ce poème de *L'Île du Rêve*, tiré du *Mariage de Loti*, mais qui n'avait point du tout la forme d'un livret

¹⁰⁶ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 155–217.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁸ Chaque acte dure environ une vingtaine de minutes (acte 1 : 21'10" ; acte 2 : 19'02" ; acte 3 : 21'27").

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁰ Nous précisons « relativement » en pensant à la nuit surprenant Loti et Mahénu dans le premier acte : nous pouvons imaginer que le décor change d'*aspect*, mais le cadre spatio-temporel reste le même.

¹¹¹ Nous soulignons. POUGIN Arthur, « Semaine théâtrale », dans *Le Ménestrel* du 27 mars 1898, cité dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 29.

scénique, qui n'était point divisé en actes, comme nous le voyons aujourd'hui, et qui n'était nullement destiné au théâtre¹¹² ». Il n'est donc pas anormal d'y déceler aujourd'hui, encore plus que pour d'autres opéras, une sensation de continuité qui verrait les trois actes comme trois tableaux consécutifs.

Un autre procédé utilisé dans le cadre d'une simplification est l'*ellipse*¹¹³. *L'Île du Rêve*, il est vrai, n'a pas de continuité temporelle entre ses actes ; la seule certitude que nous pouvons avoir est qu'il s'est passé une année entre le début et la fin de l'opéra¹¹⁴. Pour le reste, l'action se concentre sur trois moments discontinus, que l'idylle, les péripéties et le dénouement final schématisent parfaitement. Entre ces trois moments, nous ne savons pas ce qu'il s'est passé et comment Loti et Mahénu ont vécu quotidiennement. Au regard de ce que nous venons de dire sur la réduction des répétitions et sur la fixation du cadre spatio-temporel, cela ne semble certainement pas incongru. Évidemment, certains détails apparaissent à la lecture du *Mariage de Loti*, comme le souligne Philippe Blay : « Il en va de même de l'intrigue parallèle de la quête des enfants du frère [de Loti] qui n'aurait pu, sur une scène lyrique, que disperser l'action et affaiblir, sans véritable effet dramatique [...] l'idylle entre Rarahru-Mahénu et Loti¹¹⁵ ». Christine Rodriguez souligne ainsi que « [l]e théâtre peut alors tirer profit du rapprochement ou du resserrement de l'action par l'ellipse. Elle juxtapose des faits normalement éloignés par le temps, mais elle en présente du même coup une lecture simplifiée et évidente¹¹⁶ ». Nous pensons effectivement que l'œuvre n'aurait pas pu avoir le même impact émotionnel sur le récepteur¹¹⁷ de l'opéra si des éléments secondaires étaient venus troubler l'intrigue principale. En outre, ces simplifications ne semblent pas avoir choqué Pierre Loti lui-même¹¹⁸. Philippe Blay remarque d'ailleurs que l'hypertexte du *Mariage de Loti* « [...] apparaît en parfaite harmonie avec un récit littéraire [l'hypotexte] fondé sur la répétition d'une action (trois escales et trois départs) : ici, l'articulation des trois duos [entre Loti et

¹¹² POUGIN Arthur, *op. cit.*, p. 28.

¹¹³ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 184.

¹¹⁴ « Loti : Heureux ! lorsque je laisse ici / Tout un an de bonheur, d'ineffables / Tendresses... », ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, Livret de *L'Île du Rêve*, dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁵ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 260.

¹¹⁶ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.* p. 187.

¹¹⁷ « On appelle *réception* l'action de recevoir un message. Ce terme est utilisé par référence au schéma de la théorie de la communication, où le message de l'émetteur est transmis par un canal au récepteur. » *Réception* dans Dubois Jean et al., *op. cit.*, p. 398.

¹¹⁸ Voir LOTI Pierre, *op. cit.*, p. 38-43.

Mahénu] transpose en une seule action tripartite ce cheminement qui va de la séduction à l'abandon¹¹⁹ ».

Le second critère que Rodriguez évoque est celui de la *stéréotypie*. Elle a pour caractéristique principale d'éviter la complexité et de tendre au grossissement, ce qui a pour conséquence récurrente de « [...] qualifie[r] une certaine médiocrité fictionnelle à l'opéra¹²⁰ ». Pourtant, la chercheuse, en définissant ce principe par le biais des sciences sociales, nous permet de le saisir différemment : la stéréotypie désigne également l'usage de formules figées ou encore de représentations « toutes faites » qui permettent de saisir plus aisément le réel¹²¹. En évoquant le critère de la simplification, l'utilisation de la stéréotypie par les librettistes apparaîtrait tout à fait cohérente. Selon Rodriguez, les stéréotypes parcourent l'écriture opératique. La manière d'utiliser les voix, à travers des typologies vocales, l'exemplifie parfaitement :

À l'opéra, la typologie vocale détermine les rôles et cette nomenclature des voix induit un système dramatique : à un type de voix (soprano) correspond un type de personnage social (la jeune fille) qui lui-même symbolise un type de passions (l'amour). [...] Le système vocal et dramatique de l'opéra repose, on le voit, sur la généralisation de traits caractérisants¹²².

Les compositeurs et les librettistes connaissent ces stéréotypes, ce qui les oblige, d'une part à travailler à partir de cette contrainte et, d'autre part, de tromper les attentes des spectateurs, qui eux aussi y sont habitués. À chaque nouvelle œuvre correspond une remotivation, par l'hypertexte, le chant et la musique, de ces stéréotypes¹²³. De plus, la manière d'écrire un opéra se distingue de celle du théâtre parce qu'elle se livre à d'autres contraintes stylistiques et structurales (par exemple, généralement, les opéras-comiques divisent l'intrigue en numéros de chant). La comparaison avec le théâtre apparaît donc caduque lorsqu'elle est utilisée pour souligner l'inadéquation de l'écriture opératique. Selon Rodriguez, l'opéra propose un autre ordre des priorités dans l'enchaînement des actions qui montre les particularités de son genre d'écriture. L'enchaînement des actions

¹¹⁹ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 414.

¹²⁰ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 217.

¹²¹ *Ibid.*, p. 218-219.

¹²² *Ibid.*, p. 221-222.

¹²³ *Ibid.*, p. 220.

se veut plus lyrique que dramatique. La réduction de l'action et la stéréotypie ont pour conséquence de mettre en exergue les sentiments que véhiculent les personnages et que leur typologie vocale insinue.

La poétique d'un livret se situe donc au croisement d'une organisation dramatique macro-structurale à visées pathétiques (le principe du renversement de situation distribué dans les actes) et de la dramaturgie lyrique (l'inscription fixe de numéros vocaux ordonnés dans une disposition dramatique souple)¹²⁴.

Malgré les particularités de son livret que nous avons relevées ci-dessus, *L'Île du Rêve* n'échappe pas aux stéréotypes. Le début de l'opéra lui seul se rattache au stéréotype voulant que les opéras-comiques commencent généralement par une scène de chœur : « Les thèmes d'ouverture de ces chœurs, dans une totale pauvreté d'inspiration, célèbrent le plus souvent quelque douceur de vivre et campent ainsi l'atmosphère festive et facile que prise le public se trouvant en terrain familier [...] »¹²⁵. Un autre stéréotype que nous avons déjà souligné : la présence des Chinois et de Tsen-Lee montre que les librettistes ont voulu se conformer aux attentes du public et de la critique. Comme c'est le cas dans de nombreux opéras, les personnages amoureux sont symbolisés par des voix aiguës : Loti est un ténor, Mahénu est une soprano ; ils forment le couple amoureux et l'intrigue est centrée sur eux. Tous ces éléments (qui ne présentent pas un relevé exhaustif) nous montrent que, dans sa transposition opératique, *Le Mariage de Loti* s'est transformé d'une part grâce aux simplifications, et d'autre part grâce au fait que son hypertexte correspond en de nombreux points aux attentes du genre de l'opéra.

Ces deux critères mis ensemble amènent naturellement au troisième, sur lequel nous nous attarderons peu, car il résonne moins avec *L'Île du Rêve* : le critère de l'*invraisemblance*¹²⁶. Avec son intrigue décousue, ses événements détachés et ses coups de théâtre, l'opéra semble être construit sur une véritable « poétique de

¹²⁴ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 240

¹²⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹²⁶ Rappelons la définition de la vraisemblance, qui ne renvoie pas à uniquement à des événements qui pourraient réellement exister (autrement l'apparition de fées dans *Cendrillon* de Massenet serait invraisemblable), mais plutôt à un enchaînement logique, croyable : « Ensemble des modèles, des règles qui constituent la logique du sens commun. », *Vraisemblance* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblance> (consulté le 31/07/2023).

l'invraisemblance »¹²⁷. *La Forza del Destino* de Verdi nous semble en être un parfait exemple. Son intrigue, en effet, est constituée de plusieurs « coups du destin » (qui sont en réalité des coups de théâtre) la rendant invraisemblable, comme le remarque Piotr Kaminski : « *La Force du Destin* est une de ces œuvres trop longues qui ne gagnent rien à être coupées, son originalité et sa richesse reposant justement sur l'absence d'unité, le foisonnement anarchique, les contrastes violents et nullement intégrés [...] »¹²⁸. Cela n'a pas empêché l'œuvre de connaître un véritable succès ; encore de nos jours, il s'agit d'un des opéras verdiens les plus connus et les plus joués. Preuve, s'il en est, que l'invraisemblance peut effectivement faire partie des codes de l'écriture dramatique et que sa poétique n'empêche pas certaines œuvres de jouir d'un certain succès. À l'inverse, *L'Île du Rêve* n'a pas une intrigue décousue (sauf peut-être pour les trois ellipses que nous avons évoquées plus haut) et l'enchaînement des événements qui la composent semble tout à fait vraisemblable (un officier français tombe amoureux d'une jeune tahitienne, ils vivent ensemble le temps de sa mission sur l'île et se séparent lorsqu'il doit retourner en France).

Après avoir observé concrètement le fonctionnement de ces trois « critères définitoires de l'opéra », nous nous rendons compte qu'ils ne peuvent pas s'appliquer d'une manière identique à chaque opéra. Cependant, ils nous permettent d'aller plus loin que la réflexion que nous avons entamée avec Gérard Genette. En étant centrés concrètement sur l'opéra, ils nous ont aidé à mieux saisir, dans l'ensemble, les mécanismes à l'œuvre lorsqu'un librettiste transpose un hypotexte. La transposition du *Mariage de Loti* en *L'Île du Rêve* semble plutôt mettre en mouvement des procédés tendant vers la réduction. Plus encore, nous dirons, comme nous l'évoquions plus haut, qu'elle prend forme en étant un mélange de concision et d'excision¹²⁹. En somme, la formule proposée par Genette qui nous semble la plus adaptée à l'opéra que nous envisageons est « *suppression + addition = substitution* » parce qu'il s'agit d'une transmodalisation (du narratif au dramatique). Or, bien qu'il s'agisse principalement d'une réduction de l'intrigue, nous avons vu que certains codes de l'opéra (par l'usage

¹²⁷ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 281-283.

¹²⁸ KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2020 (2003), p. 1619.

¹²⁹ Pour rappel, l'excision consiste en la réduction d'un texte par quelqu'un d'autre que l'auteur originel alors que la concision, elle, réécrit l'hypotexte dans un style plus concis.

des stéréotypes, notamment) viennent s'y appliquer. Il y a donc substitution, car les éléments supprimés sont quelquefois remplacés par des éléments propres à l'opéra. La scène de chœur, en est un exemple, mais aussi tous les éléments propres au style de Pierre Loti et au contenu de son œuvre, qui ne sont plus présents dans l'opéra : les échanges épistolaires entre Loti et Rarahu¹³⁰, les différents niveaux de narration, etc. Rodriguez considère même que certaines réductions peuvent être remplacées par des « temps musicaux ». Elle prend pour exemple la séguedille de Carmen en affirmant que « [...] les mélismes du chant [restituent] l'ensemble des éléments suggérés : la séduction de la voix, la sinuosité de la séduction du serpent [...] »¹³¹. De notre côté, nous pensons que cela peut se remarquer, par exemple, dans le court prélude orchestral du début de l'opéra qui, grâce à la force évocatrice de la musique, peut remplacer, d'une certaine manière, des descriptions. N'oublions pas également que les personnes se rendant à une représentation sont confrontées à un décor, qui lui aussi évoque un cadre spatial (voir, en guise d'exemple, l'article de journal que nous avons reproduit en annexe ; p. 100).

Un schéma narratif pathétique ?

Il nous reste désormais un dernier point à envisager pour comprendre plus entièrement les mécanismes transpositionnels propres à l'opéra. Pour cela, nous devons nous pencher sur la manière dont ils peuvent s'observer d'un point de vue structurel. La première fois que nous avons réfléchi à cette problématique, nous avons imaginé que constater chaque élément transposé de l'hypertexte à l'hypotexte et de les comparer serait pertinent. Cela nous aurait fourni une analyse dense mais précise du phénomène ; nous aurions pu ainsi constater, d'un point de vue microstructural, les changements qu'a opérés l'hypertexte. Christine Rodriguez, elle, ne souhaite pas effectuer une « minutieuse analyse structurale¹³² » ; elle préfère prendre du recul et s'intéresser à la macrostructure pathétique de l'hypotexte et de l'hypertexte. En partant d'un « schéma narratif canonique » (que nous reproduisons ci-dessous)¹³³, elle applique une « formule narrative du récit pathétique » à

¹³⁰ C'est le nom de Mahénu dans le *Mariage de Loti*.

¹³¹ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 190.

¹³² *Ibid.*, p. 307.

¹³³ RODRIGUEZ Christine, *op. cit.*, p. 306. Elle ajoute, en note en bas de page : « On voit que la numération est variable (deux séquences narratives, trois moments, cinq phases), ce qui est dû à la nature même de la séquence, démultipliable à l'infini puisqu'il suffit d'une corrélation entre début et fin pour constituer une séquence. »

Carmen, *Manon* et *Mireille* permettant de faire émerger « [...] des fonctions récurrentes composant une syntagmatique fonctionnelle commune au récit [l'hypotexte] et à l'opéra [l'hypertexte]¹³⁴ ».

Séquence narrative		
Situation initiale	→	Situation finale
	Nœud – Action – Dénouement	

Il s'agit donc de se concentrer sur les passions en tant que forces organisatrices. Pour ce faire, en se basant sur la théorie narratologique de Vladimir Propp et en évoquant l'intrigue de *Carmen*, elle réduit les phases narratives à trois grandes fonctions qu'elle applique ensuite aux deux autres opéras qu'elle envisage (*Manon* et *Mireille*) : la *séduction* (permettant de passer de la situation initiale au nœud), la *transgression* (« l'enchâssement de séquences qui relie les événements en les graduant¹³⁵ ») et le *châtiment* (la conséquence de la transgression, menant à la situation finale)¹³⁶. Chacune amène les personnages principaux à ressentir des émotions particulières : l'amour pour le premier acte de *L'Île du Rêve*, le désespoir dans le deuxième acte d'*Anna Bolena* de Donizzeti ou dans l'acte initial de *Faust* de Gounod, etc.

De son côté, Philippe Blay, pour rendre compte de la structure de la transposition, effectue une analyse actantielle telle qu'Anne Ubersfeld l'entend dans ses études de théâtreologie¹³⁷. Cette analyse lui permet d'affirmer que la transposition du *Mariage de Loti* en *L'Île du Rêve* a été effectuée d'une manière extrêmement fidèle. Nous n'entrons pas dans les détails de la théorie actantielle ; nous résumerons simplement les conclusions auxquelles il est arrivé parce que les concepts restent assez généraux, facilement assimilables et parce que leur utilisation est très répandue.

Les similitudes entre l'hypotexte et l'hypertexte sont en effet nombreuses : le *sujet* reste le personnage de Loti ; son *objet* est à la fois l'île et Mahénu (qui est perçue par Blay comme une de ses dénominations) ; la princesse Oréna, en reflétant les valeurs de la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 307.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 309.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 308-311.

¹³⁷ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1998 (1996).

société tahitienne ainsi que ses propres valeurs, incarne à elle seule l'*adjuvent* et l'*opposant* (elle permet l'alliance entre des Européens et des autochtones tout en mettant en garde Loti et Mahénu ; c'est elle, dans le dernier acte, qui pousse Mahénu à considérer que sa relation amoureuse va prendre fin). La seule différence notable entre les deux récits vient du fait que la société occidentale apparaît plus franchement dans l'hypotexte : elle ne prend pas au sérieux les alliances tahitiennes, ce qui lui fait prendre également le rôle de l'*opposant*¹³⁸.

Envisager la transposition de cette manière n'est pas dénué d'intérêt, car elle nous permet d'observer le rôle des actants des deux récits. Cependant, elle ne rend pas compte de l'agencement de son contenu pathétique. Il faudrait dès lors coupler les résultats des deux méthodes d'analyse. D'ailleurs, sans le savoir, Philippe Blay laisse transparaître dans son discours une analyse pathétique : il évoquait déjà la *séduction* en tant que phase initiale de l'opéra et l'*abandon* comme sa situation finale¹³⁹. Faut-il dès lors penser que le *châtiment* soit l'*abandon* ? Nous pensons simplement qu'il est une de ses conséquences, car il apparaît seulement lorsque Mahénu l'a accepté. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le livret utilise régulièrement une métonymie rapprochant les filles de Tahiti à des fleurs, dont elles prennent les caractéristiques. C'est le cas de Mahénu, qui, en parlant d'elle-même à la fin de l'opéra, déclare : « Je sais bien, moi, / Que ma vie est brisée... / Tu frissonnes ? / Pourquoi ! / Aux rayons du soleil / quand elle s'est grisée / La fleur peut se faner ! / Tu vas m'abandonner... / (*tendrement*) / Je t'aime encore ! ». La fleur s'est grisée à cause des rayons de soleil (qui représentent certainement l'amour par métonymie, encore) : c'est la *transgression* qui mène au *châtiment*. Appliquer le tableau préconisé par Rodriguez pour les opéras auxquels elle s'intéresse nous permet d'avoir une vision plus claire du schéma pathétique *simplifié* que l'hypertexte propose :

¹³⁸ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 260-267.

¹³⁹ Nous rappelons la citation : « [...] ici, l'articulation des trois duos [entre Loti et Mahénu] transpose en une seule action tripartite ce cheminement qui va de la *séduction* à l'*abandon* », *ibid.*, p. 414.

Situation A Ordre	Transformation Désordre	Situation B Restauration de l'ordre
➔	Nœud Action Dénouement Séduction – Transgression – Châtiment	➔
	Loti et Mahénu – Vivre leur amour – La séparation	

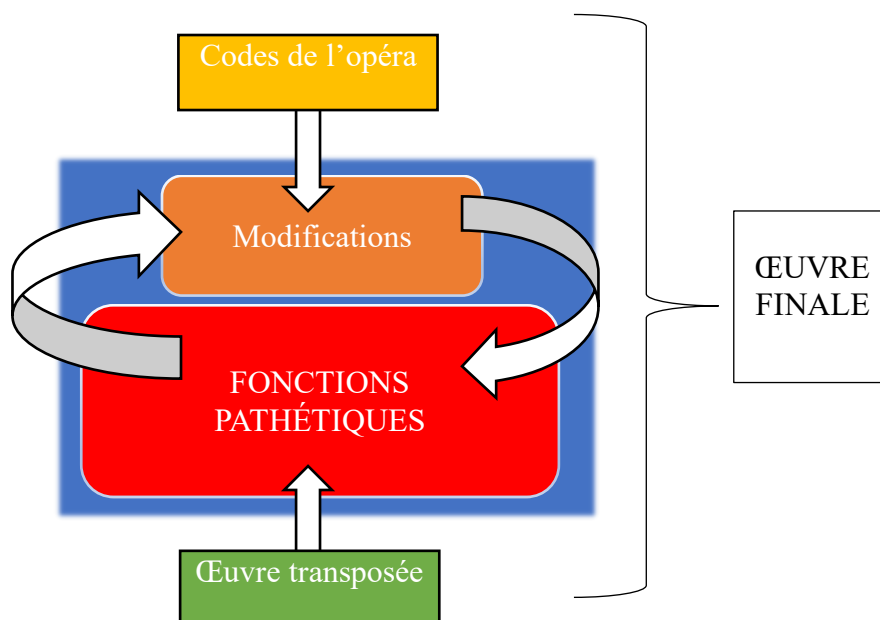
Si nous utilisons « simplifié », c'est pour remarquer que, par les procédés opératiques que nous avons soulevés ci-dessus (simplification, stéréotypie et invraisemblance), la séquence narrative de l'opéra est effectivement plus facilement appréhendable que celle du roman ; n'oublions pas, en effet, qu'il s'agit principalement d'une réduction. À vrai dire, si nous voulions rendre compte de la séquence narrative de l'hypotexte, nous devrions effectuer plusieurs tableaux reprenant chaque partie qui le constitue. Sans entrer dans les détails – car autrement nous nous éloignerions de notre propos – remarquons que la première partie du *Mariage de Loti* est marquée par les premiers moments amoureux de Loti et de Rarahu, ainsi qu'un premier départ de Loti (c'est donc déjà la séduction, la transgression et un premier châtiment) ; la seconde se concentre sur son retour, la vie quotidienne des deux amants (ils achètent une case, Loti apprend le tahitien...) et un nouveau départ (poursuite de la transgression et nouveau châtiment) ; la troisième partie est relativement équivalente à la deuxième ; la quatrième, par contre, peut être considérée comme l'explicitation du châtiment : Rarahu est malade à cause de la séparation, Loti est malheureux... Il apprend qu'elle est devenue la maîtresse d'un officier français, puis qu'elle s'est donnée à des matelots alors qu'elle était mourante. Nous voyons donc que les catégories employées par Rodriguez nous permettent tout de même d'établir, d'une manière très schématique, une séquence narrative pathétique du *Mariage de Loti*. Nous observons également qu'elle partage de nombreuses similitudes avec le livret de *L'Île du Rêve* (le tableau que nous avons effectué ci-dessus peut d'ailleurs toujours s'appliquer au roman), montrant à nouveau que la transposition s'est effectuée dans un certain respect de l'hypotexte.

Bien entendu, cela ne constitue pas l'ensemble des questions que pose la transposition à l'opéra. Nous nous sommes attardés principalement sur des facteurs structurels et inhérents à la manière dont ce genre fonctionne, mais nous aurions pu

également nous pencher sur des questions – très pertinentes également – narratologiques. Il est inenvisageable qu'un opéra classique puisse avoir un narrateur. Cependant, cela veut-il dire que son impact sur l'hypertexte qu'est le livret soit véritablement réduit à néant ? De plus, il faudrait se pencher sur la manière dont les compositeurs travaillent (ou non) avec l'hypotexte. Nous savons, par exemple, que Reynaldo Hahn lisait avec ferveur l'œuvre de Loti :

Dis-moi comment tu as trouvé le livre de Loti ; n'est-ce pas un chef-d'œuvre de simplicité charmante ! Franchement, mon vieux, à côté de ça, *Werther* est bien embêtant ! Tu bondis, je te vois d'ici. Mais, que veux-tu, je suis franc, avant tout, en matière d'art, et quand Goethe m'embête et que Loti m'intéresse, je le dis. [...] Enfin, tu m'as donné du courage pour *L'Île du Rêve* ; je vais travailler¹⁴⁰.

Dès lors, contentons-nous de résumer *une* manière d'envisager cette problématique par un schéma qui rend compte de certains des procédés que nous avons évoqués au cours de cette partie.



¹⁴⁰ Lettre de Reynaldo Hahn à Édouard Risler, citée dans DRATWICKI Alexandre (dir.), *op. cit.*, p. 33.

3. MÉTHODE D'ANALYSE D'UN LIVRET D'OPÉRA

A. Introduction

Cette méthode d'analyse s'articulera en quatre temps. Le premier visera à envisager la problématique de la signification de la musique pour l'amener vers une réflexion portant sur sa narrativité. Un deuxième temps s'intéressera à la manière dont elle peut être assimilée en vue d'une analyse. Troisièmement, nous nous attarderons sur des outils d'analyse concrets qui pourront s'appliquer et à la musique comme au texte. Finalement, nous les mettrons en pratique à partir d'un extrait de *L'Île du Rêve*.

Methodologie et partis pris

Avant d'expliquer notre méthode d'analyse, il convient de procéder à trois ajustements. Premièrement, nous souhaitons insister sur le fait que nous ne visons pas à écrire *la* théorie du livret d'opéra. Cela serait chose impossible — surtout dans le cadre d'un mémoire — car il faudrait le prendre en compte à travers toutes les époques de tous les pays, voir comment chaque compositeur et chaque librettiste l'envisage, comparer ces approches, etc. Il faut considérer les pages qui suivent comme une série de réflexions théoriques que nous jugeons importantes et qui pourraient faciliter la démarche analytique des livrets d'opéra. C'est pour cela que nos propos pourraient paraître, de prime abord, plutôt généraux. Pour le dire en d'autres termes : si nous nous étions penché, par exemple, sur le livret des tragédies lyriques de Rameau en France, nous n'aurions pas réussi à dégager de grandes lignes d'analyses. Ce n'est pas pour cela que nous n'exemplifierons pas, puisque nous utiliserons régulièrement des extraits du livret de *L'Île du Rêve*. Ces exemplifications doivent être considérées comme *une* manière d'appliquer la théorie.

Notre seconde remarque concerne l'interprétation. Pour qu'il y ait interprétation, il faut qu'il y ait réception¹⁴¹. Cela induit également qu'il y a un objet (une œuvre musicale, un opéra) qui, par l'alignement et l'addition de signes¹⁴² (musicaux et textuels)

¹⁴¹ Voir, à ce propos, la définition que CNRTL donne de *interprétation* au sens linguistique : « Action de donner un sens personnel, parmi d'autres possibles, à un acte, à un fait, dont l'explication n'apparaît pas de manière évidente ; résultat de cette action. » *Interprétation* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/interprétation> (consulté le 21/07/2023).

¹⁴² « *Signe* peut d'abord être un équivalent d'indice [...], c'est-à-dire] un phénomène, le plus souvent naturel, immédiatement perceptible [...]. Dans un même code, les signes peuvent être de différentes

sur un axe syntagmatique¹⁴³, parvient à constituer une *image mentale* dans l'esprit de son récepteur. La particularité des œuvres dites « vivantes » (dans le sens où leur objectif premier est d'être données dans le cadre d'une représentation) tient dans le fait qu'il n'y a pas un récepteur unique. Le public, en effet, n'aura pas la même perception d'une œuvre musicale que le chef d'orchestre, que l'instrumentiste ou que le chanteur. De même, les réactions des spectateurs entre eux — par rapport à leur sensibilité — ne seront pas identiques. Ils font tous face au même objet ; la différence vient du rapport qu'ils entretiennent avec lui. Pourtant, nous ne rendrons pas compte, dans le cadre de notre recherche, de cette multiplicité de points de vue. Comprendre les rapports que tous les récepteurs entretiennent avec une œuvre (musicale ou textuelle, comme une symphonie ou un livret d'opéra...) n'est pas dénué de sens, mais si nous les prenions tous en compte, nous nous égärerions en n'étant plus réellement centré sur ce qui nous intéresse réellement.

Profitons de cette précision pour clarifier la manière dont l'analyste du livret d'opéra doit se pencher sur son objet. En effet, il pourrait y avoir de multiples points d'entrée pour pouvoir l'étudier. Certes, il peut uniquement se servir du texte, mais il pourrait également utiliser des enregistrements, des captations vidéo de l'opéra dont le livret provient, etc. Le plus simple — et le plus évident — est effectivement de partir du texte seul, avant d'y joindre la partition et un enregistrement. Nous l'avons affirmé : l'opéra est un art vivant ; se couper entièrement de ce dernier aspect relèverait donc presque de l'aberration. Nous n'entrerons pas dans les considérations portant sur le choix d'un enregistrement de référence. En ce qui concerne *L'Île du Rêve*, il n'en existe qu'un seul, effectué par le Palazzetto Bru Zane¹⁴⁴.

formes : – forme graphique [...] – forme sonore [...] – forme visuelle [...].» *Signe* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 430.

¹⁴³ « Dans la terminologie de F. de Saussure, les rapports syntagmatiques s'opposent aux rapports associatifs. Les linguistes post-saussuriens ont pris l'habitude d'opposer l'*axe syntagmatique* (axe horizontal des rapports entretenus par les unités de la chaîne parlée) et l'*axe paradigmatic* (axe vertical des rapports virtuels entretenus par les unités susceptibles de commuter). » *Axe* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁴ HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020.

B. La signification

Avant d'entrer complètement dans la théorie, nous souhaitons revenir sur la manière dont le texte *cohabite* avec la musique. Il existe entre eux une relation étroite qui impacte la façon dont l'analyste doit l'aborder, ce qui a pour conséquence que le livret ne peut pas être analysé entièrement comme un roman ou comme un poème. Pourtant, cette manière de procéder n'est pas incongrue. Il est vrai qu'appréhender le livret de cette façon pourrait répondre à des questions d'ordre poétique ; nous pourrions, par exemple, envisager le type de rimes employé par le librettiste, leur richesse, leur longueur... ce qui permettrait de mettre en évidence son travail poétique, voire de créer une typologie qui lui serait propre. Cependant, notre point d'intérêt ne se situe pas là. Les mots — nos propos sont ici volontairement très généraux — qui composent le texte du livret ont tous un sens (monosémique ou polysémique). Lorsqu'ils sont mis les uns à la suite des autres, ils constituent une phrase, qui elle-même a un sens. L'assemblage de plusieurs phrases et de leurs significations peut créer un tout cohérent considéré comme « narratif ». Remis au niveau du livret d'opéra, ou d'une pièce de théâtre, ces enchaînements de signification forment une intrigue¹⁴⁵. Celle-ci peut être schématisée selon différents procédés que nous avons déjà évoqués (analyses actantielles, schématisations passionnelles, etc. ; voir la section 2D, p. 23-40).

La question du sens donné à la musique semble être plus complexe. Déjà parce que nous ne pouvons pas parler de « musique », car, si nous n'employions uniquement que ce terme, cela reviendrait à dire que la « langue » produit du sens en elle-même. La musique est constituée, comme elle, de différents éléments qui tous, les uns mis à la suite des autres, produisent *un* sens : les notes de musique sont interprétées sur des hauteurs de notes et sur des rythmes spécifiques, qui les font varier. Plus concrètement, nous ne pouvons pas affirmer que la note de musique *la dièse* signifie quelque chose « toute seule », tout comme le phonème¹⁴⁶ /a/ dans le mot *arbre*. Pourtant, là où l'adjonction de

¹⁴⁵ « L'intrigue, c'est l'ensemble des *actions* [...] formant le *nœud* de la pièce (du roman ou du film) », PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 281 ; « Le *nœud*, ensemble des conflits qui bloquent l'action, s'oppose au *dénouement* qui débloque celle-ci [...] », *ibid.*, p.359.

¹⁴⁶ « Le *phonème* est l'élément minimal, non segmentable, de la représentation phonologique d'un énoncé, dont la nature est déterminée par un ensemble de traits distinctifs. » *Phonème* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 359.

plusieurs phonèmes permet de créer des morphèmes¹⁴⁷, qui eux-mêmes forment des lexèmes¹⁴⁸, l'accumulation syntagmatique de plusieurs notes de musique ne crée pas du sens. Cela s'explique facilement par quelques concepts. La *dénotation* d'un mot, tout d'abord, renvoie à sa « [d]éfinition stable [...] telle qu'elle figure dans le dictionnaire, comme un ensemble de traits sémantiques : [...] le mot corbeau désigne “un grand corvidé noir”¹⁴⁹ ». C'est elle qui permet de rendre compte des *sèmes*¹⁵⁰ qui constituent le *sémème*¹⁵¹ d'un mot (formé lui-même de *phonèmes*, de *morphème(s)* et d'un *lexème*). Un autre concept que nous souhaitons faire intervenir est la *connotation*, qui, elle, constitue « [l']ensemble de sèmes qui s'attachent aux mots ou aux morphèmes de manière seconde [après sa dénotation] et plus ou moins stable, et qui concernent les *jugements de valeur* ou la *subjectivité du locuteur* [...]»¹⁵². La dénotation apparaît donc, du point de vue de la signification, comme la partie *objective* de l'interprétation qu'un locuteur peut avoir d'un mot, alors que sa connotation, elle, renverrait à sa *subjectivité*. De plus, « [l]a connotation individuelle et textuelle relève des affects et associations qui s'attachent au mot selon *un contexte* et des emplois du terme par un individu [...]»¹⁵³. Nous comprenons donc qu'un mot, dans un certain contexte, peut avoir plusieurs significations, bien que sa dénotation reste la même. En appliquant ces concepts à la musique, et en repartant de notre exemple, nous ne pouvons pas dire que la succession de plusieurs notes de musique dénote quoique ce soit. Il faut qu'elles soient soumises à un contexte particulier pour qu'elles puissent créer *de la* signification : elles sont jouées dans une tonalité spécifique, elles interviennent à tel moment dans la ligne mélodique ce qui, harmoniquement parlant, peut avoir du sens, etc. Pourtant, elles ne pourront jamais dire « je désigne la tristesse ».

¹⁴⁷ « Le terme de *morphème* désigne le plus petit élément significatif individualisé dans un énoncé, que l'on ne peut diviser en unités plus petites sans passer au niveau phonologique. », *Morphème* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 310.

¹⁴⁸ « Le *lexème* est l'unité de base du lexique [...]. L'unité *travaillons* se divisera ainsi en deux, un lexème *travail*— et un morphème — *ons*. [...] D'une manière générale, l'emploi du terme “lexème” permet d'éviter l'ambiguïté du terme “mot”. », *Lexème* dans *ibid.*, p. 275-276.

¹⁴⁹ *Dénotation* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁰ « Le *sème* est l'unité minimale de signification, non susceptible de réalisation indépendante, et donc toujours réalisée à l'intérieur d'une configuration sémantique. Par exemple, l'analyse sémique rend compte de l'opposition *chaise* vs *fauteuil* par l'adjonction, au *sémème chaise* (composé des sèmes S1, S2, S3, S4, “avec dossier”, “sur pieds”, “pour une seule personne”, “pour s'asseoir”), du sème “avec bras”, absent du *sémème* de *fauteuil*. », *Sème* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 423.

¹⁵¹ « [...] le *sémème* est l'unité qui a pour correspondant formel le lexème ; il est composé d'un faisceau de traits sémantiques appelés *sèmes* [...] », *Sémème* dans *ibid.*, p. 424.

¹⁵² Nous soulignons. *Connotation* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 97.

¹⁵³ Nous soulignons. *loc. cit.*

En suivant cette réflexion, un mouvement musical entier, voire une symphonie, ne pourra jamais signifier « la seconde guerre mondiale ». Ils ne pourront que la *suggérer* et cela, selon nous, via leur connotation — provoquée par un enchaînement contextuel d'éléments musicaux (rythmes particuliers, intensité sonore, hauteurs de notes, etc.) — et, donc, à travers la subjectivité de leur récepteur.

Maintenant que nous avons effectué ces précisions, revenons à la relation qu'entretiennent la musique et le texte dans un opéra. Suivant ce que nous venons de dire, et en nous rappelant ce que Reynaldo Hahn affirmait¹⁵⁴, nous considérerons que les mots donnent un sens *concret* à la musique. Elle peut connoter par elle-même, mais le fait que des mots viennent s'y adjoindre la précise. Roselyne de Villeneuve effectue la même remarque en affirmant que Hahn « [...] veut penser la musique sur le modèle de la langue [...] mais, comme la structure sémiotique de la langue est plus claire que celle de la musique, elle joue un rôle révélateur, d'où sa suprématie [...] »¹⁵⁵. Cela nous permet de rappeler que la musique et le langage sont deux systèmes sémiotiques distincts qui, hors de la musique vocale, n'interagissent pas entre eux. Ils ont chacun leurs règles de fonctionnement lorsqu'il s'agit d'agencer les signes¹⁵⁶ qu'ils convoquent. Quand ils sont amenés à fonctionner ensemble, un « mariage d'amour¹⁵⁷ » peut avoir lieu.

C'est d'ailleurs ce que remarque Nicolas Ruwet en affirmant qu'il y a « [...] des musiques qui traitent le langage avec respect, et d'autres qui le traitent avec mépris ou indifférence¹⁵⁸ ». Cette question du traitement est, en réalité, une constante qui a traversé toute l'histoire de l'opéra. Françoise Decroisette l'a rappelé dans son ouvrage¹⁵⁹ — et le fait est connu de la plupart des mélomanes d'opéra —, il existe une véritable bataille de primauté chez les penseurs du genre (compositeurs, écrivains...) entre les paroles et la

¹⁵⁴ « La parole, au contraire, chargée de sentiment et de pensée, communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l'esprit et sur le cœur. », HAHN Reynaldo, *Du chant, op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁵ VILLENEUVE Roselyne de, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁶ Nous entendons le mot *signe* comme *signe linguistique* évoqué par Saussure dans son *Cours de linguistique générale*. Sans entrer dans les détails de cette théorie, définissons-le simplement : « Le signe [...] linguistique est une entité double, faite du rapprochement de deux termes, tous deux psychiques et unis par le lien de l'association. [...] [Il s'agit donc d']une entité psychique à deux faces, la combinaison indissociable, à l'intérieur du cerveau humain, du signifié et du signifiant. », *Signe* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 430-431. Pour plus d'informations sur le sujet, nous vous y renvoyons.

¹⁵⁷ FURTWÄGLER Wilhelm, *Musique et verbe*, Le Livre de poche, Paris, 1979 (1938), p. 342.

¹⁵⁸ RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972, p. 53.

¹⁵⁹ DECROISSETTE Françoise, *op. cit.*, p. 12-14.

musique. Les formules diffèrent en fonction du pays ou de la région¹⁶⁰, mais elles signifient toutes qu'il y a toujours eu une oscillation entre la volonté de mettre en avant soit les paroles, soit la musique. Pour sommairement exemplifier notre propos, rappelons que les opéras italiens des origines avaient pour volonté de faire revivre les tragédies grecques de l'Antiquité en effectuant un réel travail sur le texte, notamment grâce au *recitar cantando*¹⁶¹. Plus tard, avec des compositeurs du XIX^e siècle comme Rossini ou Donizetti, la virtuosité des interprètes était plus aisément mise en avant, reléguant la signification du texte au second plan. Lorsque nous analysons un livret d'opéra, il convient, évidemment, de le replacer dans son contexte et dans la « querelle¹⁶² » que nous venons d'évoquer. Le positionnement de Reynaldo Hahn est clair, nous ne devons pas le rappeler ici.

Nicolas Ruwet nous permet de continuer cette réflexion. En le lisant, nous remarquons qu'il partage notre intérêt pour saisir la relation du texte et de la musique comme un tout significatif :

[...] le jour où on se décidera à tenter une comparaison systématique entre langage et musique, dans le but de résoudre la question, toujours irritante, du sens de la musique, il ne faudra pas se limiter à une comparaison musique-littérature : cela revient à comparer un tout à une partie d'un autre tout. La comparaison devra être menée entre, d'une part, la musique dans la totalité de ses manifestations, des plus humbles aux plus complexes, et, d'autre part, le langage dans sa totalité, du langage quotidien à la poésie¹⁶³.

Un tel travail nécessiterait soit une étroite collaboration entre un (des) musicologue(s) et un (des) linguiste(s) — qui tous devraient se mettre d'accord sur une méthodologie d'analyse complémentaire —, soit des connaissances musicologiques et linguistiques que nous ne pouvons prétendre avoir.

¹⁶⁰ L'italien emploiera la formule « *prima la musica, dopo le parole* » (d'abord la musique, ensuite les mots) et inversement. En allemand, la question, initiée par Richard Strauss, sera « *Wort oder Ton ?* » (Le mot ou le son ?).

¹⁶¹ Voir, à ce sujet, l'introduction effectuée par Françoise Decroisette dans DECROISSETTE Françoise, *op. cit.*, p. 8-11.

¹⁶² L'utilisation de ce terme n'est pas anodine. Nous faisons référence aux différentes querelles qui ont jalonné l'histoire de l'opéra. Voir, à ce propos, la célèbre querelle des Bouffons.

¹⁶³ RUWET Nicolas, *op. cit.*, 1972, p. 47.

Un peu plus loin, le linguiste insiste sur l'existence de deux éléments fondamentaux qui rejoignent nos premières affirmations. Premièrement, « [...] il n'y a aucune incompatibilité entre musique et langage, il est toujours possible aux structures musicales de fonctionner [...] sans interférer avec les structures linguistiques, et, si des interférences se produisent, elles ne sont jamais indifférentes : la relation musique-langage est toujours *pertinente*¹⁶⁴ ». Observée sous le prisme de l'interférence, la relation de la musique et du texte se laisse saisir plus facilement et rappelle nos précédentes réflexions sur la connotation. La deuxième remarque que nous soulevons semble nous aider à surplomber ce débat :

[I]l faut concevoir la relation comme *dialectique*, c'est-à-dire : 1) admettre que si la musique [...], considérée en faisant abstraction des paroles, constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème [...], ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre ; 2) reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités¹⁶⁵.

Considérer ces systèmes sémiotiques comme un tout ayant une signification autre que celle qu'ils auraient séparément nous semble être une piste intéressante à aborder. Pour mieux la saisir, écartons-nous un instant de notre cadre théorique. Lors de la représentation d'un opéra, le spectateur n'est jamais mis face à ces deux systèmes d'une manière séparée. Ils coexistent l'un avec l'autre, peu importe la primauté que l'un a sur l'autre, et c'est cette combinaison — simplifiée et ne prenant pas en compte les autres systèmes sémiotiques qui constituent l'opéra — qui crée le spectacle en tant que tel (voir la section 2A, p. 11). Il est vrai que le spectateur *lambda* n'aura pas les outils pour les interpréter d'une manière séparée. Pourtant, pour pouvoir arriver à cette autre signification, et pour pouvoir prouver son existence, il faut d'abord comprendre comment les deux systèmes fonctionnent. Leur analyse apparaît donc inévitable, même si la séparation *temporaire* des deux systèmes pourrait relever d'une certaine artificialité.

¹⁶⁴ RUWET Nicolas, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

C. Vers une approche narrative de la musique ?

Nous devons désormais nous demander *comment* appréhender ces systèmes dans la vue d'une analyse. D'un point de vue purement temporel, la musique et le texte, dans le cadre d'une représentation d'opéra ou d'un enregistrement, ont une *énonciation*¹⁶⁶ plus ou moins isochronique. Concrètement, dans ces contextes particuliers, il y a généralement deux moments avant qu'elle ne le soit : un premier où l'orchestre commence à jouer les premières notes de musique (lors d'un prélude¹⁶⁷ ou d'une ouverture¹⁶⁸) ; un second où la parole, sous la forme de dialogues, de chants ou de récitatifs, s'adjoint à la musique. Néanmoins, une fois que la représentation a commencé, ils deviennent indissociables : musique et texte ne forment plus qu'un tout qui, d'un point de vue cinétique (l'opéra a un commencement et une fin, et rien ne lui permet de retourner en arrière¹⁶⁹), existent et avancent en même temps.

En utilisant une comparaison que nous avons déjà effectuée, nous remarquons que le livret d'opéra et la pièce de théâtre partagent leur valeur narrative : ils relatent tous deux des événements¹⁷⁰ ; leurs lecteurs ou leurs auditeurs sauront en résumer l'intrigue (au sens que nous avons évoqué plus haut)¹⁷¹. Pourtant, en rejoignant nos affirmations quant à la signification musicale, il semble impossible que la musique puisse, comme le texte du livret, être narrative. Nous entreprendrons, dans les pages qui suivent et au départ de ce point de vue, de résumer celui du musicologue et sémioticien Eero Tarasti, qui lui-même s'appuie sur des éléments théoriques proposés par Algridas Julien Greimas. Nous

¹⁶⁶ « L'énonciation est l'acte individuel de production, dans un contexte déterminé, ayant pour résultat un énoncé [...]. » *Énonciation* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 180.

¹⁶⁷ « Le prélude [...] est à l'origine une pièce instrumentale, servant d'introduction soit à une œuvre vocale [...] soit à une œuvre instrumentale [...]. » *Prélude* dans MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume I)*, trad. GRIBENSKI J. et LÉOTHAUD G., « Les indispensables de la musique », Fayard, 2020 (1988), p. 145.

¹⁶⁸ « L'ouverture est une pièce instrumentale servant d'introduction à un opéra, un oratorio, une suite, etc. » *Ouverture* dans *ibid.*, p. 137.

¹⁶⁹ Sauf dans le cas d'un *bis*, mais cela arrive rarement. Disons seulement que le *bis* fonctionne comme une *analepse* (selon la terminologie employée par Gérard Genette) où une scène ou un air peut être répété. Pour en écouter un exemple, nous renvoyons à un enregistrement d'une représentation de *Lucia di Lamermoor* de G. Donizetti où Herbert von Karajan, s'apercevant de l'enthousiasme du public, fait répéter aux interprètes la scène « Chi mi frena in tal momento? ». DONIZETTI Gaetano, *Lucia di Lamermoor*, enregistré en 1955, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin et Coro del Teatro alla Scala di Milano, KARAJAN Herbert von (chef d'orchestre), CALLAS Maria (soprano) STEFANO Giuseppe di (ténor), 1 CD, Warner Classics, 2017.

¹⁷⁰ « Qui présente une narration détaillée, qui relève du récit », *Narratif* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Narratif> (consulté le 08/07/2023) ; « Action de rapporter des événements », *Récit* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Récit> (consulté le 08/07/2023).

¹⁷¹ Voir, à ce propos, les ouvrages résumant l'intrigue des opéras : KAMINSKI Piotr, *op. cit.*, ou encore KOBBE Gustave, *Tout l'opéra*, trad. AUBERT M.— C., COLLINS D. et PÂRIS M.-S., « Bouquins », Éditions Robert Laffont, Paris, 2019 (1980).

verrons en quoi certains préceptes que le chercheur énonce peuvent s'appliquer à l'appréhension de la relation qui nous intéresse, avant de nous pencher sur le positionnement de Jean-Jacques Nattiez. Cela nous mènera à envisager l'analyse musicale comme un outil nous permettant de souligner les effets dégagés par le texte du livret d'opéra.

Eero Tarasti et la narrativité musicale

Nous avons employé, ci-dessus, le terme *énonciation*. Cela n'est pas anodin, puisque ce terme est originellement utilisé en linguistique et qu'Eero Tarasti, dans son ouvrage, *Sémiotique musicale*, l'applique à la musique en évoquant la problématique de sa narrativité. Dans son étude, il souhaite montrer « [...] ce qu'est la *narrativité* en musique, et comment on peut affirmer que la musique est *narrative*, même si elle n'a aucune connexité avec un langage verbal, gestuel ou pictural, qui lui fournit une "intrigue" toute faite¹⁷² ». Son approche est donc fondamentalement différente de la nôtre, puisqu'il applique ses observations à de la musique instrumentale seule. Cela ne l'empêche pas de faire intervenir la problématique de l'opéra dans sa réflexion, bien qu'il ne s'intéresse pas aux liens qu'il entretient avec la langue.

Dans son application linguistique, *énonciation* désigne « [...] l'acte individuel d'utilisation de la langue, [...] l'énoncé est le résultat de cet acte [...] »¹⁷³. Tarasti affirme qu'elle se réfère, en musique, à « [...] une catégorie de la *narrativité* qui n'apparaît que dans l'*acte d'énoncé* — l'énonciation, où l'exécutant ou l'auditeur de musique connecte un élément emprunté à l'*intonational store* (les intonations mises en mémoire, le "stock d'intonations"), à une structure musicale proprement dite¹⁷⁴ ». Arrêtons-nous quelque peu sur cette première affirmation. Le musicologue-sémioticien affirme donc ici — ce que nous avons déjà remarqué plusieurs fois — que la musique seule ne saurait pas signifier : son récepteur (l'auditeur ou l'exécutant), pendant l'énonciation musicale, doit établir des liens par rapport à ses propres connaissances pour l'appréhender. Ce *stock d'intonations* souligne le fait que chaque individu, au cours de sa vie, accumule une certaine quantité d'éléments musicaux (structures sonores, thèmes, schémas rythmiques...) qu'il garde en mémoire. Lorsqu'il est confronté à de la musique (qu'il connaît ou qu'il ne connaît pas),

¹⁷² TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷³ *Énonciation* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁷⁴ TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 42.

il peut alors établir un lien entre son *horizon d'attente*¹⁷⁵ et la *réalité* (cette dernière remarque peut d'ailleurs s'appliquer à la langue). En fait, Tarasti constate qu'une œuvre musicale peut s'observer selon deux points de vue : il y a d'une part l'œuvre *en soi* (telle que nous pourrions la lire dans une partition, par exemple) et l'œuvre *interprétée* (lorsqu'elle est jouée par des instrumentistes ou par des chanteurs dans le cadre d'une représentation, d'un concert...). C'est seulement dans ce second état que l'acte énonciatif a lieu et qu'une narrativité peut s'observer parce que c'est à ce moment que les différents éléments font sens dans l'esprit de l'auditeur¹⁷⁶.

Ces premières informations ne nous permettent pas encore de pouvoir affirmer que la musique est narrative ou qu'elle ne l'est pas. Pour cela, il faut nous pencher sur la manière dont on peut analyser une *œuvre musicale interprétée*. Tarasti propose une méthode d'analyse basée sur la théorie de Greimas et constituée de plusieurs niveaux qui, de notre point de vue, s'appliquent mal à la musique et à l'état interprétatif de l'œuvre musicale. Pour ne pas nous éloigner trop de notre centre d'intérêt, nous nous concentrerons sur les deux niveaux qui nous sont apparus comme les plus pertinents. Il s'agit de sa première étape d'analyse, les isotopies musicales, qui visent à segmenter le texte envisagé (nous y reviendrons par après ; voir la section 3F, p. 74) et de la troisième, les modalités. Ces dernières s'appliquent généralement au langage et leur utilisation dans un domaine autre que celui-ci ne fait pas l'unanimité (citons, en guise d'exemple, Sémir Badir, affirmant « [qu']il ne paraît pas possible que la modalité ait un emploi ailleurs que dans le langage¹⁷⁷ »).

Avant de voir quel point de vue adopter, il convient de comprendre ce qu'est une modalité. Il s'agit d'un « [e]nsemble de faits linguistiques (mode, forme assertive, interrogative ou injonctive de la phrase, adverbess ou auxiliaires modaux) traduisant l'attitude du sujet parlant par rapport à ce qu'il énonce [...] »¹⁷⁸. En d'autres termes, lors d'une situation d'énonciation, quelqu'un tient un discours (c'est le sujet) contenant des marqueurs que l'on peut qualifier de « modaux » ; ces derniers traduisent l'état d'esprit

¹⁷⁵ En littérature, il s'agit de « [...] l'ensemble des critères (littéraires, politiques, éthiques...) à partir desquels un groupe donné de lecteurs comprend et juge une œuvre. », *Esthétique de la réception* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁶ TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁷⁷ BADIR Sémir, « La typologie sémiotique des modalités. Une mise au point », dans *Semiotica*, vol. 2020, n° 234, p. 22.

¹⁷⁸ *Modalité* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/modalite> (consulté le 09/07/2023).

du sujet par rapport à ce qu'il énonce. Cela se remarque par l'usage de certains types de verbes (je crains que, je crois...) ou d'adverbes (peut-être, à mon avis...) qui montrent le degré d'adhésion du sujet par rapport à son énoncé. Remis au niveau de la musique, l'usage des modalités tient plutôt de l'interprétation qu'un sujet se crée d'une œuvre musicale. En des termes très généraux, la musique ne peut pas être le sujet de son énonciation, puisqu'elle ne parle pas :

Le sujet donne du sens à des formes sonores abstraites mouvantes simplement au cours de la réception de la musique, en modalisant une structure musicale de la même façon qu'un locuteur modalise son discours par ses désirs, sa volonté, sa croyance et ses émotions [...]. Même dans ce cas, la musique serait un procès de signification, car, par analogie avec le langage, on peut présenter un énoncé musical — même le plus simple — comme un énoncé modal, ou l'interpréter comme tel. [...] Alors c'est l'exécutant qui par son interprétation fait passer la musique du niveau d'une déclaration purement descriptive à celui d'un énoncé modal, lui donnant la dynamique subjective de son propre vouloir : « Il me semble que... », « Je suis convaincu que... », etc. Ainsi, la musique se transformerait en *communication persuasive* pendant l'exécution, même dans le cas où un compositeur se refuse à admettre qu'il essaie d'obliger l'auditeur à communiquer avec lui de quelque manière que ce soit¹⁷⁹.

Nous devons commenter ces affirmations. Le discours de Tarasti nous permet d'observer une différence fondamentale avec le langage dans l'usage des modalités : là où, dans une situation d'énonciation normale, un locuteur modaliserait lui-même son discours, la musique ne peut pas le modaliser elle-même. Pourtant, « [...] [pendant] l'acte de création [le] sujet parlant dev[ient] [...] *ego* ou *sujet d'énonciation*¹⁸⁰ ». Il y a donc chez le musicologue-sémioticien une extériorisation du sujet : il se retrouve sous le chef de l'interprète ou du récepteur. Pourtant, nous avons vu plus haut qu'il souhaite montrer que la musique est narrative. Or, comment pourrions-nous imaginer qu'elle puisse l'être, si elle n'est pas en mesure d'énoncer quoique ce soit ? Nous comprenons néanmoins l'intérêt de cette approche : en se mettant dans la posture du récepteur, il est possible de lui donner un sens. Pourtant, le fait que la musique resterait tout de même, selon lui, une « déclaration descriptive » pourrait indiquer qu'elle ait la capacité de décrire par elle-même de quelque manière que ce soit alors qu'elle n'est constituée uniquement que de

¹⁷⁹ TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁰ *Énonciation* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 180.

« formes sonores abstraites et mouvantes ». De plus, comment pouvons-nous affirmer avec assurance avoir décelé un message persuasif dans la musique d'un compositeur ? Le seul usage des modalités ne peut en aucun cas rendre compte, selon nous, de ce qui constitue la volonté inhérente d'un individu. Il faudrait, pour cela, analyser les écrits, les enregistrements... que nous avons à notre disposition pour pouvoir comprendre comment il voudrait faire passer du sens au travers de sa musique. Chaque époque et chaque manière de l'écrire apporte un degré de tangibilité différent. Par exemple, la musique à programme du XX^e siècle, il est vrai, pourrait produire plus de sens chez le récepteur qu'un cycle de sonate de l'époque classique, mais cela est dû au fait que, dans le premier cas, « le “sujet extra-musical” est indiqué par un titre ou par un programme¹⁸¹ ». Si cela lui était retiré, elle ne signifierait à nouveau plus rien en tant que telle. À ce propos, Jean-Jacques Nattiez remarque qu'il est impossible qu'une œuvre musicale ait une intention propre : « [...] qui donne un sens narratif à cette organisation syntagmatique ? Certainement pas cette seule succession, sinon une œuvre musicale serait capable, par elle-même, de nous dire : “Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone” ! Une concaténation de moments ne parle pas toute seule¹⁸² ». Le musicologue s'exprime d'ailleurs sur le sujet de la narrativité et sur une approche telle que celle de Tarasti, en remarquant que le problème « [...] dans l'approche des musicologues narratologiques des musiques explicitement narratives, ce sont les méthodes suivies pour reconstituer l'intention narrative qui les sous-tend¹⁸³ », ce qui ne permet pas de rendre compte de ce que le spectateur ou l'auditeur perçoit, de son point de vue, « [...] qu'en recourant [à des] méthodes expérimentales¹⁸⁴ ».

Pour nous assurer que « [c]éder [...] à la tentation de parler de “récit musical” [...] [et que] parce que la musique suggère le récit, elle serait elle-même un “art narratif”, comme Tarasti la qualifie¹⁸⁵ » puisse réellement être dangereux, nous nous proposons d'approfondir notre réflexion sur les modalités. Nous ne rentrerons cependant pas dans

¹⁸¹ MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume I)*, op. cit., p. 131.

¹⁸² NATTIEZ Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », dans *Cahiers de Narratologie*, n°21, 2011, p. 13

¹⁸³ *Ibid.*, p. 11

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

¹⁸⁵ *Loc. cit.*

toutes les considérations théoriques, autrement nous devrions faire intervenir des éléments de théorie musicale, tels que la tonalité ou les cadences.

Tarasti montre, toujours en reprenant la théorie de Greimas, que les modalités musicales peuvent être divisées en trois groupes : elles peuvent être *virtualisantes*, *actualisantes* ou *réalisantes*. Chacune est soit *endotaxique* (c'est-à-dire qu'elles sont réalisées au sein d'un même sujet) soit *exotaxique* (réalisées par plusieurs sujets). Tarasti ne définit pas ces trois groupes de modalité, mais il est aisé d'en comprendre le sens en regardant comment la linguistique les définit. Est virtuel « [...] tout ce qui relève de la langue, et [est] [...] actuel tout ce qui appartient à la parole¹⁸⁶ » ; plus encore, « [l']*actualisation* est l'opération par laquelle une unité de langue passe en parole. Actualiser un concept, c'est l'identifier à une représentation réelle du sujet parlant¹⁸⁷ ». Lorsque les notes de musiques (virtuelles) sont réellement jouées (actualisées), nous pouvons dire qu'elles sont réalisées. Le « [...] terme de *réalisation* [est utilisé] dans les théories linguistiques qui établissent une distinction entre un système abstrait [...] (compétence, langue) et des phrases effectives (performance, parole) [...] ¹⁸⁸ ». Parler de ces trois concepts, lorsque nous nous intéressons à la narrativité en musique, n'est sans doute pas incongru. Voici la reproduction d'un tableau sur les modalités que Tarasti propose¹⁸⁹ :

	Virtualisation	Actualisation	Réalisation
Modalités exotaxiques	Devoir	Pouvoir	Faire
Modalités endotaxiques	Vouloir	Savoir	Être

Sa lecture en est simple, bien que son application reste compliquée. Pour l'expliquer, reprenons un exemple employé par Tarasti : celui du thème musical. Exotaxiquement, lorsqu'il y a une relation entre deux thèmes, « [...] [l']impact du premier [thème] sur le second est, dans certains cas, normatif, en ce qu'il modalise ce dernier. Du point du vue

¹⁸⁶ *Virtuel* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 507.

¹⁸⁷ *Actuel* dans *ibid.*, p. 15.

¹⁸⁸ *Réalisation* dans *ibid.*, p. 397.

¹⁸⁹ TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 68.

du second thème, il s'agit là d'une relation de *devoir*. On peut aussi prendre en compte le *pouvoir* du premier thème, sa capacité à changer et à modifier la nature du second¹⁹⁰ ». L'énoncé musical ne peut pas être tout le temps dans le *faire* sinon ce serait un mouvement cinétique continu ; de la même manière, il ne peut pas toujours être dans l'*être*, sinon le motif ou le thème se répèterait inlassablement¹⁹¹. D'une manière endotaxique, le *savoir* d'un thème concerne les informations transmises par l'énoncé alors que le *vouloir* se réfère à son énergie cinétique (le thème a un début et une fin)¹⁹². Prenons un exemple tiré de *L'Île du Rêve*, tout en soulignant le fait que nous nous attarderons sur les thèmes musicaux plus tard (voir la section 3F, p. 74). Philippe Blay remarque que le thème lié à Mahénu est régulièrement utilisé par Reynaldo Hahn (il est donc endotaxique). Cela provoque des effets, qu'il observe en ces termes :

Mais c'est à l'acte I que ce motif participe véritablement de la trame musicale qui accompagne la montée progressive de la passion entre Mahénu et Loti. Lors de la scène du baptême (scène 4), son *incipit* — exposé tout d'abord aux cordes avant de se propager à la petite harmonie —, sert de formule d'accompagnement à la nomination proprement dite du héros par Mahénu, reprise par ses compagnes (mes. 278-298). Lors de l'entretien qui suit entre Mahénu et Loti (scène 5), *il soutend la tentative de la jeune fille pour retenir l'officier dans la forêt* (mes.344-345, 356-357), l'intérêt naissant de ce dernier pour la Tahitienne (mes. 365-370) et le récit de l'histoire de Mahénu (mes. 392-398)¹⁹³.

Dans une analyse purement musicale, nous voyons donc qu'un thème peut être utilisé et compris dans un enchaînement pouvant créer du sens : le thème de Mahénu a un savoir (il se réfère à elle) et un vouloir (son énergie cinétique est décrite comme « [...] rapide, ou fuyant [...] (suite de doubles croches) [...] »¹⁹⁴). Si nous devions envisager d'autres catégories modales — et voir comment un thème se comporte avec un autre — nous devrions prendre en compte une section plus longue tout en nous référant uniquement aux conclusions de Philippe Blay, ce qui serait peu opportun puisque nous ne pourrions pas juger de la justesse de ses propos. Néanmoins, nous remarquons qu'apposer de telles

¹⁹⁰ TARASTI Eero, *op. cit.*, p.69

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹² *Ibid.*, p. 68-69

¹⁹³ Nous soulignons. BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 314.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 312.

catégories à une partie précise du discours musical (les thèmes) n'apparaît pas comme incompatible avec nos autres observations. Cela ne valide pas l'ensemble de la conception de Tarasti, puisque les thèmes sont constitués de notes qui ne désignent rien de concret, mais cela a pour intérêt de nous montrer qu'elle n'est pas entièrement dénuée de sens. Nous dirons donc que le modèle du musicologue-sémioticien possède certains points d'intérêt mais que lorsqu'il s'agit de l'appliquer concrètement à la musique, il présente deux défauts : il est complexe et il s'éloigne de la réalité (alors qu'il souhaitait s'en rapprocher avec l'opposition *œuvre en soi/œuvre interprétée*). En effet, pour pouvoir procéder à une analyse des modalités, il ne suffit pas de repérer le *devoir* ou le *pouvoir* d'un passage. Tarasti utilise, notamment, des figures de schématisation telles que le *carré sémiotique* ou que le *carré véridique*, qui permettent d'effectuer des liens entre les modalités, mais qui ne rendent pas correctement compte d'une présupposée narrativité musicale. Si nous avons suivi son modèle, nous aurions pu envisager de l'appliquer aussi bien à la musique qu'au texte. Cependant, cela ne nous paraît pas possible pour l'ensemble des raisons que nous venons de souligner.

Jean-Jacques Nattiez remarque d'ailleurs trois difficultés liées, notamment, aux travaux d'Eero Tarasti. Premièrement, il déclare (en simplifiant quelque peu) que la seule application de modèles narratologiques littéraires ne peut pas prouver que la musique est bien un art narratif¹⁹⁵. Deuxièmement — et cela en lien avec la première remarque —, il affirme que le linguiste, en agissant de la sorte, a ignoré l'un des principes fondateurs de la sémiotique : « [...] toute forme symbolique ou tout système de signes (le langage verbal, la musique, le mythe, le cinéma) a des propriétés sémiologiques spécifiques, et on ne saurait confondre l'objet de l'investigation sémiologique et le métalangage qui tente d'en rendre compte¹⁹⁶ ». Troisièmement, il se demande si les modèles de Greimas pourraient s'appliquer à la musique¹⁹⁷. Réduire à des structures un art comme la musique, en lui appliquant, par exemple, le carré sémiotique, n'a pas de réel intérêt parce qu'elle ne s'observe jamais réduite de la sorte. Nous ne voudrions pas tirer des conclusions hâtives, mais il semblerait peu probable que les compositeurs de musique en utilisent pour composer leur musique. Ils le font — *grosso modo* — grâce à leur formation de musicien

¹⁹⁵ NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

et à leur intuition artistique. La même réflexion peut s'appliquer au spectateur, à l'auditeur, à l'interprète, etc.

Le musicologue d'obédience narratologique ne fonctionne pas autrement, lorsque, continuateur du premier Todorov ou de Greimas, et confronté à la succession d'événements porteurs d'émotion, d'expression et de significations [...] il narrativise leur succession syntagmatique en ayant recours à des catégories et des méthodes désormais obsolètes pour rendre compte du fonctionnement du récit littéraire¹⁹⁸.

Ce qui permet à Blay d'affirmer que le thème de Mahénu sous-tend sa tentative de faire rester Loti dans la forêt, ce sont les connexions formées dans son esprit, en tant que récepteur et que musicologue. Comme nous l'avons déjà signalé, chaque réception est unique (via le stock d'intonations, notamment) et chacun possède des connaissances différentes. Un musicologue n'établira pas les mêmes connexions qu'un néophyte de musique classique lorsqu'il sera confronté à des structures identiques au thème de Mahénu. La mise en pratique de concepts musicaux tels que la tonalité, la dissonance, etc. a un véritable intérêt, surtout lorsque nous observerons de près un livret d'opéra, mais elles ne sont pas accessibles — tout du moins entièrement — aux personnes n'étant pas elles-mêmes musiciennes ou musicologues. Il faut alors trouver un autre point d'entrée. Nous aurions pu nous en tenir aux modèles linguistiques, mais nous venons de voir qu'ils étaient limités quant à leur application. Or, notre recherche nous pousse à trouver un modèle d'analyse qui pourrait s'appliquer aux livrets d'opéra dans leur ensemble, qui serait concrètement vérifiable, qui ne réduirait pas l'ensemble que forme la musique et qui prendrait en compte correctement la relation qu'elle entretient avec le texte du livret d'opéra.

Le proto-récit musical

Jean-Jacques Nattiez, à la place de qualifier la musique comme narrative, la pense plutôt comme un « proto-récit¹⁹⁹ ». Essayons de voir ce qu'il faut entendre par-là et en quoi cette appellation pourrait être une des clés pour comprendre le lien entre le texte et la musique. Le chercheur remarque que « [...] musique et langage partagent la linéarité

¹⁹⁸ NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 3.

du discours et l'utilisation d'objets sonores. La musique est capable d'imiter la courbe intonative du récit²⁰⁰ ». Cette imitation peut être un argument supplémentaire aux observations que nous avons faites sur la connotation musicale et montre, à nouveau, que musique et langage ont une énonciation isochronique.

Nattiez se réfère à Ole Kühl pour considérer le principe de narrativité musicale comme « [...] notre pulsion intérieure à donner une cohérence à une expérience et le fait de donner un sens à une série d'événements sonores²⁰¹ ». Selon lui, elle a pour origine nos expériences sensorielles et plus particulièrement, celles que nous avons développées en tant que nouveau-né, ces dernières pouvant « [...] être à la base de notre rapport à la musique dans son déroulement linéaire fait d'attentes et de résolutions [...]»²⁰² ». Elles seraient notamment liées aux imitations que le nourrisson fait de sa mère lorsque celle-ci s'adresse à lui en utilisant des formes simples telles que des onomatopées sur des hauteurs de son variables : « Tous ces procédés contribuent à ce que, dès le sixième mois, commence à se développer chez le bébé un sens de l'autre fondé sur la communication intentionnelle²⁰³ ». Ces remarques ne sont pas isolées ; d'autres chercheurs, que Nattiez cite lui-même dans ses travaux, les reprennent. Daniel Stern parle d'« enveloppes proto-narratives²⁰⁴ » permettant d'organiser ces premières expériences du temps, de l'attente voire même du désir (de la nourriture, par exemple) chez le bébé. Raphaël et Jean Molino, quant à eux, pensent que cette enveloppe « [...] est à la fois la première forme d'organisation du temps et le fondement psychologique de l'intrigue vécue. On comprend alors l'importance du suspens dans le récit [...]»²⁰⁵ ». Nattiez conclut de la sorte :

[...] il me semble donc beaucoup plus fructueux de suivre les analyses des psychologues de la musique qui [...] se sont attardés précisément à montrer comment ils fondent leur interaction proto-narrative sur les unités inscrites dans le temps, les contours, les schémas intonatifs, ceux-là même que, plus tard, la musique utilisera pour imiter l'allure du récit [...]. C'est pourquoi, en me fondant sur les observations de la psychologie développementale, je propose fermement de renoncer à parler de récit musical et d'adopter l'expression de proto-récit²⁰⁶.

²⁰⁰ NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 4

²⁰¹ *Ibid.*, p. 6

²⁰² *Ibid.*, p. 10.

²⁰³ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁴ STERN Daniel, *La constellation maternelle*, trad. D. Cupa, Calmann-Lévy, Paris, 1997, p. 82-93.

²⁰⁵ MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Actes Sud, Arles, 2003, p. 250.

²⁰⁶ Nous soulignons. NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 10-11.

Nous avons donc, à nouveau, la confirmation que la musique n'est pas narrative en soi ; elle serait dès lors proto-narrative. L'appellation « proto-récit », cependant, pourrait laisser entendre que la musique est un récit en soi. À l'inverse d'un discours, placé dans une énonciation directe, le récit se situe dans l'énoncé rapporté d'un événement passé dans le cadre d'une « narration fictionnelle²⁰⁷ ». Or, même s'il est « proto²⁰⁸ », il s'agit tout de même d'un récit. Puisque, comme nous l'avons démontré, la musique ne signifie rien en soi, elle ne pourrait donc pas être un récit, ni même un proto-récit. Nous pensons qu'il s'agit ici d'un problème d'emploi terminologique qui ne rend pas compte du fait que c'est, à nouveau, l'interprétation qui rend la musique narrative, ou assimilable à un récit. Nattiez rappelle que nous sommes tous un *homo fabulator*, et nous ne pouvons que nous rallier à cet avis.

Mais, si la narrativité musicale est réduite à un proto-récit et qu'elle n'est pas narrative, comment pouvons-nous l'analyser ? Comment établir le lien entre la musique et le texte ? La réponse, selon nous, se trouve dans les sciences cognitives. Celles-ci, en effet, nous permettent de comprendre d'une manière *tangible* comment certains éléments constitutifs de la musique sont perçus par le cerveau. Cela nous mènera à nous parer de véritables outils d'analyse qui nous permettront d'appréhender le livret d'opéra tout en n'omettant pas le lien qu'il entretient avec la musique.

Voici notre cheminement pour les pages qui suivent : au départ des sciences cognitives, nous élaborerons une méthode d'analyse concrète partant de nos premières observations qui mêlera à la fois rythmique, rhétorique et sémantique. Cette méthode utilisera également les *signes musicaux* tels qu'ils se trouvent inscrits sur la partition, parce que ce sont des éléments qui nous assureront de ne pas nous éloigner de l'objet musical et de continuer la réflexion entamée sur sa proto-narrativité.

²⁰⁷ *Récit/Roman* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 353.

²⁰⁸ Dans le sens de « modèle premier », *Proto* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Proto> (consulté le 23/07/2023).

D. Les sciences cognitives

Avant d'entamer cette réflexion, nous devons préciser que nous y traiterons principalement d'éléments propres à la musique vocale. Cependant, un grand nombre d'observations que nous y ferons peuvent aussi être pertinentes pour la musique instrumentale. Nous devons également établir une distinction entre ce que les cognitivistes appellent le « cerveau » et l'« esprit ». Le premier désigne l'organe en tant que tel avec toutes ses caractéristiques (« [...] situé dans le crâne et composé de cellules, d'eau, de substances chimiques et de vaisseaux sanguins²⁰⁹ ») ; le second désigne, quant à lui, « [...] cette part de chacun où résident pensées, espoirs, désirs, souvenirs, croyances et expériences²¹⁰ ». Cette distinction nous sert, tout d'abord, à être plus précis dans la terminologie que nous employons. Ensuite, parce que c'est dans l'esprit du récepteur de l'opéra que se créent les connexions entre ses différents systèmes sémiotiques ; c'est là que son interprétation des événements musicaux prend forme, et donc qu'il donne du sens à la musique et aux mots qu'il entend. Pourtant l'esprit ne fonctionne pas seul, il n'est pas autonome. Il faut que des connexions se créent quelque part ; c'est le rôle du cerveau. Toutes ses parties ont une utilité propre, et la musique est connue pour en activer plusieurs²¹¹. Dans les pages qui suivent, nous aborderons principalement des procédés liés aux rythmes musicaux et aux hauteurs de notes, avant de nous pencher sur la construction des attentes. Nous les appliquerons dans notre analyse finale (voir la section 3H, p. 83).

Variations de vitesse et accent tonique

La zone du cerveau s'attachant à l'interprétation des rythmes est le cervelet, il aide aussi à la création de notre horizon d'attente musical : « [...] le système de chronomètre [du cervelet] nous permet d'accomplir des actions quotidiennes et de synchroniser la musique que nous entendons. Le cervelet est capable de mémoriser les “réglages” qu'il utilise pour synchroniser la musique lorsque nous l'entendons, et il s'en ressert quand nous voulons chanter une chanson de mémoire²¹² ». C'est donc là qu'une partie de notre

²⁰⁹ LEVITIN Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. Samuel Sfez, Éditions Héloïse d'Ormesson, Paris, 2020, p. 101.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

²¹¹ « L'activité musicale sollicite presque toutes les régions du cerveau connues, ainsi que la plupart des sous-systèmes neuronaux. », *ibid.*, p. 104.

²¹² *Ibid.*, p. 75.

stock d'intonations se situe. Plus encore, il « [...] participe aux émotions et à la planification des mouvements²¹³ ». Ce n'est donc pas étonnant qu'un changement rythmique dans une œuvre musicale ait un effet sur son récepteur.

Le rythme peut se définir comme « [...] le rapport entre la durée d'une note et d'une autre [...] [;] c'est l'un des éléments essentiels qui permet de transformer des sons en musique²¹⁴ ». Le tempo, lui, « [...] correspond à la vitesse d'un morceau. Si on tape du pied ou qu'on claque des doigts en rythme avec la musique, le tempo nous indique à quelle vitesse effectuer ces mouvements²¹⁵ », il est l'un des « [...] principaux vecteurs d'émotion. On a tendance à percevoir les chansons au tempo rapide comme joyeuses, celles au tempo lent comme tristes. Bien qu'il s'agisse là d'une simplification extrême, cela se vérifie dans beaucoup de circonstances, dans de nombreuses cultures et au cours de la vie d'une même personne [...]»²¹⁶. Finalement, la mesure « [...] renvoie à la manière dont se regroupent les temps. En général, quand nous tapons des mains ou du pied sur une chanson, nous marquons certains temps plus que les autres [...]. Ce temps plus lourd, plus fort, domine notre perception, tandis que les autres paraissent plus faibles. Tous les systèmes musicaux connus emploient des structures rythmiques comportant des temps forts et des temps faibles²¹⁷ ». Ces trois concepts, mis les uns à la suite des autres, nous montrent que chaque variation de vitesse dans la musique peut être perçue comme significative par le cerveau. Dès lors, nous pouvons considérer qu'il s'agit ici d'un premier outil d'analyse fiable pour déterminer la connotation que la musique apporte au texte.

À ce sujet, voyons comment les compositeurs d'opéra peuvent modifier la structure accentuelle d'une langue en jouant sur les rythmes qu'il utilise. En français, l'accent tonique se situe toujours sur la dernière syllabe. C'est une langue où l'accent est toujours fixe et où il a une fonction démarcative ; grâce à lui, nous savons quand un mot (et une phrase) se termine(nt).

²¹³ LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 103.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

L'importance de l'accent d'énergie [tonique] dans les langues varie selon la force avec laquelle est prononcée la syllabe accentuée par rapport aux syllabes inaccentuées : en français, la différence est faible, les syllabes inaccentuées gardent toute leur force articulatoire, mais, dans les langues germaniques, les syllabes accentuées sont très fortes et les syllabes inaccentuées faibles²¹⁸.

Rappelons-nous que Pierre Fortassier considérait que « [l]e seul emploi de ces valeurs rythmiques différentes suffit à donner du piquant et du relief au texte le plus insipide²¹⁹ », en ajoutant plus loin que « [l]'obstacle majeur [de la langue française lorsqu'elle doit être mise en musique] nous paraît être l'absence de rythme. Ou, ce qui revient au même, l'absence de variété dans le rythme. La place de l'accent, en français, se trouve à la fin des mots ; les rythmes ascendants sont donc naturels à notre langue ; les vers plats obéissent tout bonnement à cette tendance, sans que leurs auteurs y entendent malice²²⁰ ». Il remarque que, généralement, les voyelles longues sont égales à la durée d'une noire alors que les brèves durent le temps d'une croche. Selon nous, il faut considérer cette simplification comme une *valeur de base*. Par exemple, en voulant associer une voyelle brève à une voyelle longue (correspondant aux rythmes « croche noire²²¹ »), le compositeur peut, s'il le souhaite et si le texte le demande, procéder à une accélération (« double-croche croche »), ou à un ralentissement (« noire blanche »)²²². Il peut ainsi effectuer un véritable travail rythmique dans leur partition, tout en respectant le nombre de syllabes présentes dans chaque mot.

Dès lors, Fortassier remarque des « [...] allongements [...] expressifs²²³ », comme dans *Faust* de Berlioz où un allongement du temps passé sur le mot *céleste* produit un effet d'amplification de sa connotation²²⁴.

²¹⁸ *Accent* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 3.

²¹⁹ FORTASSIER Pierre, *op. cit.*, p. 48.

²²⁰ *Ibid.*, p. 46.

²²¹ *Ibid.*, p. 48.

²²² Voir l'annexe où nous avons reproduit un tableau de correspondance des rythmes provenant de DANHAUSER Adolphe et RABAUD Henri, *Théorie de la musique*, Éditions Henry Lemoine et Compagnie, Paris, 1966 (1929).

²²³ FORTASSIER Pierre, *op. cit.*, p. 49.

²²⁴ *Loc. cit.*, pour plus de clarté, nous avons reproduit les schémas utilisés par Pierre Fortassier.

« Ange adoré, dont la céleste i|mage... »

« Ange adoré, dont la céleste i|mage... »

Quelques fois, c'est « [...] dans l'abrègement de la pénultième que réside l'expression²²⁵ », comme dans *Les Troyens* du même compositeur, où Fortassier souligne que l'allongement d'une « [...] syllabe parfaitement atone [...] [donne] à son “hideux” une belle énergie²²⁶ ».

« Dévoré palpitant par ces monstres hideux... »

Prenons un dernier exemple. Bizet, dans l'ultime scène de *Carmen*, a amplifié l'expressivité d'une phrase en utilisant des rythmes plus rapides. La lecture « neutre » (qui placerait simplement l'accent tonique sur la pénultième et qui n'aurait pas de vraie vitesse définie) de la phrase « Laisse-moi, Don José, je ne te suivrai pas », pourrait déjà signifier la violence (par les mots employés, l'impératif, etc.). Cependant, en regardant les rythmes choisis par Bizet, le lecteur et l'auditeur verront une violence exacerbée (qui se rapproche d'ailleurs fortement du langage parlé).

Laisse-moi, Don Jo|sé, je ne te suivrai | pas.

Pour approfondir le propos, nous nous référerons à Vincent d'Indy, compositeur et professeur contemporain de Reynaldo Hahn qui, dans son *Cours de composition musicale*, remarque que « [l]e langage musical et le langage parlé sont [...] régis d'une façon identique par les lois de l'accent²²⁷ ». Il distingue, d'une manière un peu plus précise que Fortassier, deux types d'accents dans les langues. Selon lui, il y a, d'une part, l'accent tonique et, de l'autre, l'accent *expressif*. Le mot sur lequel ce dernier porte se définit

²²⁵ FORTASSIER Pierre, *op. cit.*, p. 49.

²²⁶ *Loc. cit.*

²²⁷ INDY VINCENT D', *Cours de composition musicale : Premier livre*, Éditeurs A. Durand et Fils, Paris, 1912, p. 29.

comme étant le plus important : « [...] le groupe rythmique qu'on veut rendre plus apparent dans une succession de mots musicaux est souligné par l'*accent expressif*. Celui-ci peut être appliqué différemment, suivant qu'il se rapporte à la *signification* du mot ou au *sentiment* général de la phrase, mais *il l'emporte toujours sur l'accent tonique*²²⁸ ». Il justifie cette dernière proposition en affirmant que « [...] le sentiment est le principe créateur de tout art, en déclamation comme en musique, [donc] l'accent expressif de sentiment, ou *pathétique*, l'emporte à son tour sur l'accent *logique* ou de signification²²⁹ ».

Pour exemplifier son propos, il prend une simple phrase (« Il a quitté la ville ») en lui donnant trois accentuations différentes. Il envisage d'abord la manière « indifférente » où l'accent tonique est strictement respecté ; puis « l'interrogative », où la phrase est prononcée plus rapidement, où le mot *ville* prend l'accent pathétique et où l'intonation monte ; enfin « l'affirmative » ralentit la phrase, *quitté* prend l'accent pathétique, l'intonation monte avant de redescendre sur *ville* qui prend l'accent tonique et qui conclut la phrase. Ce sont là des éléments d'expressivité que le compositeur peut ajouter au langage via son travail qui rappellent la caractéristique *inspirante* du livret que nous avons évoquée plus haut (voir la section 2B, p. 13)

Hauteurs de notes

Nous faisons face, désormais, à un outil d'analyse beaucoup plus délicat à manier, puisque les hauteurs de notes renvoient à « [...] [des] donnée[s] purement psychologique[s], liée[s] à la fréquence réelle d'un son et à sa position relative dans la gamme. C'est la réponse à la question : "Quelle note est-ce ?" ("C'est un *do* dièse")²³⁰ ». Pour saisir entièrement ce qui entre en jeu avec lui, nous devons simplement comprendre que chaque note s'inscrit dans un contexte tonal²³¹. C'est-à-dire que « [...] si une mélodie s'articule autour de la gamme de *do* majeur, on dit qu'elle est en "*do* majeur". Le mouvement du morceau nous ramène vers *do* [...]»²³² ; « [e]n musique, les hauteurs de

²²⁸ INDY VINCENT D', *op. cit.*, p. 30.

²²⁹ *Loc. cit.*

²³⁰ LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 25

²³¹ Nous précisons que nous nous référons ici à la musique tonale occidentale. Il faudrait également considérer ce que cela impliquerait dans d'autres régions du monde ou pour la musique atonale, par exemple. Pour une définition de la tonalité, nous renvoyons vers ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *op. cit.*, p. 67-127.

²³² LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 88.

notes fonctionnent dans le cadre d'une gamme, d'un contexte harmonique. Une note ne sonne pas pareil chaque fois que nous l'entendons : elle s'insère toujours dans une mélodie et intervient par-dessus les accords d'accompagnement²³³ ». C'est pour cela que certaines notes paraissent ne pas « sonner » à notre oreille, parce qu'elles dialoguent mal avec le contexte dans lequel elles se situent. Nous ne pourrions pas approfondir ce sujet, parce qu'il relèverait de l'analyse musicale pure. Néanmoins, il n'est pas inutile de garder ces observations à l'esprit parce que les notes dites « dissonantes » peuvent être aisément repérées avec de l'entraînement. Cela reviendrait à relever des changements de registres dans un texte : « La probabilité que nous fussions dans une conjoncture *merdique* me semblait rejoindre la superbe des dieux ». Le mot *merdique* n'a pas sa place dans le contexte de cette phrase à cause du registre de langue auquel il appartient. Il en va de même pour des notes de musique qui n'auraient pas leur place dans un contexte harmonique donné. Au plus il est entraîné, notre cerveau peut donc entendre qu'une note ne correspond pas aux autres notes de la ligne mélodique²³⁴ d'un instrument à un moment précis de l'œuvre qu'il interprète.

Le compositeur, lorsqu'il choisit de placer un mot, une série de mots, voire une phrase entière, sous des notes d'une hauteur particulière, peut vouloir provoquer un effet précis, tout comme le fait d'utiliser un rythme peut avoir des conséquences dramatiques. Cela peut se vérifier lorsque nous écoutons un passage d'un opéra où des émotions fortes sont ressenties (amour, haine, peur, désespoir...) (voir la section 3H, p. 83).

La hauteur de notes est l'un des principaux vecteurs d'émotion musicale. Plusieurs facteurs peuvent suggérer la tension, le calme, l'amour ou le danger, mais la hauteur est le plus important. Une simple note aiguë peut signifier la joie, une note grave la tristesse. Lorsque les notes sont liées les unes aux autres, on obtient facilement des affirmations musicales plus fortes et plus nuancées²³⁵.

²³³ LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 88.

²³⁴ « Ligne mélodique » peut-être considéré comme un synonyme de « voix » : « [...] par extension de la musique vocale, on nomme voix toute ligne mélodique, que ce soit en musique instrumentale ou en musique vocale [...] », ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *op. cit.*, p. 552. Il faut donc le comprendre comme ce que joue ou chante tel instrument ou chanteur dans l'ensemble formé par toutes les notes jouées en même temps lors d'un concert ou d'une représentation. Si une œuvre est constituée de deux instruments (prenons la voix et le piano), on considérera que le chanteur aura une ligne mélodique propre et que le piano aussi.

²³⁵ LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 38.

Néanmoins, comme nous l'avons déjà souligné, ce deuxième outil d'analyse constitue un facteur plus ou moins subjectif. Les seules comparaisons que nous pouvons effectuer pour le rendre plus objectif serait de le comparer avec le langage parlé ; mais puisque chacun a une manière personnelle de s'exprimer et que chaque compositeur a sa propre sensibilité, nous le considérerons comme facultatif, sauf dans le cas où l'effet provoqué apparaît évident.

Tromper les attentes

En plus d'utiliser les rythmes pour contourner certaines contraintes de la langue française et les hauteurs de notes pour évoquer certains états d'âme, les compositeurs peuvent tromper les attentes du récepteur. En effet, dès notre naissance, comme le soulignait Nattiez, nous emmagasinons une série d'éléments, comme des structures communicatives primaires, qui nous permettent de nous faire comprendre et de survivre. Musicalement parlant, au plus un individu prend de l'âge, au plus il assimile des structures musicales. Ces affirmations renvoient au concept de « stock d'intonations » que nous évoquions plus tôt²³⁶. Plus encore, les compositeurs doivent se plier aux *structures de la communication*, comme Tarasti les définit :

[...] [Les structures de la communication sont] tous les mécanismes musicaux qu'un compositeur utilise pour communiquer ses idées. [...] [Elles] sont représentées par des structures stylistiques dans la mesure où un compositeur suit certains "automatismes" de normes stylistiques. Si on voit dans un *procès musical* une chaîne causale de choix effectués par le compositeur, on peut alors présumer que l'influence des modèles technologiques et esthétiques se manifeste précisément au moment où s'effectue un choix entre plusieurs solutions musicales²³⁷.

Malgré leur apparence contraignante, il considère qu'elles « [...] fournissent l'espace dans lequel la créativité du compositeur peut s'exercer relativement et produire de la signification unique. [...] [C]'est ici que doit se trouver le vrai moment esthétique d'une œuvre²³⁸ ». Si nous prenons le cas de l'opéra, il est vrai qu'en fonction des normes en vigueur à certaines époques et dans certains pays, la manière d'écrire n'était pas la même (rappelons le fameux débat « *prima le parole e dopo la musica* ») ; mais si certains

²³⁶ TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 42.

²³⁷ *Ibid.*, p. 34.

²³⁸ *Loc. cit.*

compositeurs n'avaient pas pris la peine d'innover, nous écrivions toujours des opéras comme au XVIII^e siècle. Ces informations pourraient paraître anodines et sembler peu utiles à notre questionnement actuel. Cependant, c'est en trompant les attentes de l'auditeur, en s'éloignant de son stock d'intonations et des structures de communication que le compositeur produit des effets.

C'est à travers la violation systématique de nos attentes que la musique nous procure des émotions. Ces violations peuvent survenir dans n'importe quel domaine : hauteur de notes, timbre, profil mélodique, rythme, tempo, etc., mais elles doivent survenir. La musique a beau être un son organisé, cette organisation doit laisser place à une part de surprise, sans quoi elle serait plate et automatique. Des sons trop organisés peuvent techniquement constituer de la musique, mais d'un genre que personne ne voudrait écouter²³⁹.

Prenons un exemple plutôt général. Dans un opéra, un personnage se lamente : la personne qu'il aime l'a quitté, ce qui provoque chez lui de la tristesse. Il exprime d'abord cette émotion par des paroles aux significations mélancoliques, prononcées sur un tempo relativement lent avec des valeurs rythmiques plutôt longues. Le fait de s'exprimer renforce son sentiment et la mélancolie cède la place à de la tristesse pure : il se met à pleurer. Musicalement, le compositeur n'est pas obligé de signifier les pleurs ; il pourrait laisser au chanteur le soin de le traduire lui-même, soit par son interprétation, soit par les mots du livret. Pourtant, il peut également l'aider en utilisant un rythme tel que la syncope, où « [...] une note anticipe le temps — c'est-à-dire quand le musicien joue la note un tout petit peu avant le temps [...]. Ce concept essentiel crée une attente et participe à l'impact émotionnel d'un morceau en nous prenant par surprise²⁴⁰ ». Une autre solution pourrait être de mettre des silences sur des temps forts (silences qui pourraient être utilisés par l'interprète pour reprendre sa respiration, comme s'il pleurait réellement) : « [c]'est une autre manière pour les compositeurs de créer de l'émotion : ne pas nous donner ce que nous attendons²⁴¹ ». Si notre compositeur a utilisé un de ces procédés, nous pouvons dire que les attentes de l'auditeur ont été trompées une première fois (grâce à ce passage de la lamentation mélancolique à l'expression de la tristesse via des pleurs). Cependant, notre opéra hypothétique s'inscrit dans une période où les scènes de folie étaient de

²³⁹ LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 201.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

coutume (pensons à celle d'Ophélie dans le *Hamlet* d'Ambroise Thomas). La tristesse peut donc se transformer en folie. À cause d'elle, le personnage ne parle plus normalement, il n'est plus cohérent et utilise des vocalises chantées sur des notes aiguës pour s'exprimer. L'auditeur a donc été à nouveau surpris et ses attentes ont été doublement trompées par le compositeur. Rappelons, à ce propos, que « [l]e cervelet participe aux émotions et à la *planification* des mouvements²⁴² ».

Bien qu'il existe des disparités d'un individu à l'autre, nous sommes tous prédisposés à interpréter les sons d'une certaine manière. La plupart des animaux interpréteront un bruit sec, soudain ou fort [(l'opéra en utilise régulièrement)] comme un signal d'alerte [...]. Un son long avec une attaque douce paraîtra apaisant, ou neutre. [...] Bien entendu, les compositeurs le savent et utilisent de nombreuses nuances de timbre et de durée de notes pour évoquer autant d'émotions liées à l'expérience humaine²⁴³.

Remarquons que Levitin utilise des verbes comme *évoquer* ou *paraître*, montrant à nouveau que la musique en soi ne dénote rien : elle ne fait que connoter grâce à des procédés comme ceux que nous venons d'évoquer. Évidemment, il en existe d'autres, mais nous voulions montrer certains mécanismes utilisés par les compositeurs lorsqu'ils travaillent le texte d'un livret d'opéra.

[...] [N]ous avons appris que certaines séquences de notes se regroupent, et nous nous attendons à ce que ce soit toujours le cas. Une analyse statistique menée par notre cerveau fait que nous nous attendons à ce que certaines notes, certains rythmes, timbres, etc., se combinent entre eux. Il nous faut rejeter l'idée, instinctivement séduisante, que le cerveau abrite une vision nette et strictement isomorphe de l'extérieur. Il stocke des distorsions perceptuelles, des illusions et établit des rapports entre différents éléments²⁴⁴. [...] Les principaux schémas que nous développons prennent en compte le style, l'époque [...], le rythme, les progressions d'accords, la structure des phrases (combien de mesure dure une phrase), la longueur des chansons, et les successions des notes typiques²⁴⁵.

Il faut garder à l'esprit que les scènes, les airs... correspondent à certaines formes précises. Par exemple, un air peut être écrit selon la forme sonate — comme un poème

²⁴² Nous soulignons. LEVITIN Daniel, *op. cit.*, p. 103.

²⁴³ *Ibid.*, p. 111.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.140.

pourrait prendre la forme d'un sonnet —, c'est-à-dire qu'il est constitué de trois parties : l'exposition, le développement et la réexposition. Dans l'exposition, le compositeur présente différents groupes de thèmes ; le développement les exploite en les faisant évoluer ; la réexposition les utilise à nouveau tels qu'ils ont été présentés dans l'exposition²⁴⁶. Ce que nous souhaitons montrer avec ceci, c'est que bien que les compositeurs jouissent d'une certaine liberté, ils sont soumis à certaines règles de composition (comme celles liées aux structures de la communication). Pour ce qui est des formes employées, elles dépendent évidemment de l'époque et de la zone géographique dans laquelle le compositeur travaille. Gardons simplement à l'esprit que les formes musicales ont un impact évident sur la manière dont le texte est agencé. L'auditeur aguerri n'est pas étranger à ces procédés et c'est en cela qu'il a des attentes qu'il convient quelquefois de tromper. Bien entendu, il est possible de l'effectuer en respectant *stricto sensu* une forme particulière.

E. L'analyse des émotions dans le discours

Nous venons de voir comment la musique pouvait provoquer des émotions, et comment les compositeurs ont en leur possession certains outils qui peuvent les évoquer. Nous allons maintenant nous pencher sur la manière dont le discours peut laisser transparaître — outre sa signification — des émotions. Pour ce faire, nous nous référerons à l'ouvrage *Les émotions dans les discours* écrit par Raphaël Micheli. Avant de commencer ce parcours, précisons d'emblée que nous n'entrerons pas dans toutes les considérations techniques qui y sont présentées. Notre propos prendrait alors la forme d'un résumé, et nous perdriions toute accroche concrète avec l'objet de notre étude. Puisque l'opéra est souvent le lieu de l'exacerbation des passions, il nous a semblé normal d'utiliser — lorsque cela est possible — des exemples tirés de livrets d'opéra.

L'objectif de l'ouvrage de Micheli est « [...] d'élaborer un *modèle d'analyse à la fois global et intégré du processus complexe de sémiotisation des émotions à l'œuvre dans les discours*²⁴⁷ ». Pour ce faire, il va réduire à trois catégories les manières dont on peut observer les émotions dans le discours : il y a l'émotion *dite*, l'émotion *montrée* et

²⁴⁶ Nous avons volontairement simplifié notre propos. Pour plus de détails, voir MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume I)*, op. cit, p. 151.

²⁴⁷ MICHELI Raphaël, *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*, de Boeck, Louvain-la-Neuve, 2014, p. 11.

l'émotion *étayée*. Préalablement, il convient de définir ce qu'est une émotion. Selon lui, il s'agit d'un phénomène physiologique, expressif, cognitif et comportemental²⁴⁸ qui se veut bref, intense et qui domine sur les événements alentours²⁴⁹. À certaines reprises, lorsque nous ne faisons pas face à une émotion, il se peut que nous voyions soit un *sentiment*, soit un *affect*. Un sentiment se définit plutôt comme une opinion, un jugement (« Je vais vous donner mon sentiment sur ce livre²⁵⁰ ») ou comme une conscience d'un fait (« J'ai le sentiment que Pierre n'est pas content de son nouvel emploi²⁵¹ »). Un affect, quant à lui, s'applique plutôt dans des situations où des constats peuvent à la fois être des sentiments ou des émotions²⁵².

L'émotion dite, comme son nom l'indique, s'observe dans des situations où elle est clairement prononcée par l'énonciateur. Par exemple, dans l'énoncé « Je suis en colère contre John », *colère* est un nom d'émotion énoncé et donc identifiable. Ce type d'émotion peut s'observer soit dans des noms (« Je suis en *colère* »), soit dans des verbes (« Je *pleure* ») ou soit dans des adjectifs (« Je suis *joyeux* »). Micheli, par volonté de clarté, utilise des formules que nous réutiliserons et que nous retranscrirons en gras. Ainsi, la formule [**Hum – Verbe – (Prép) – Némot**]²⁵³ s'applique à des noms d'émotion en position de complément (« J'éprouve de la haine »). La formule [**Némot – Verbe – Hum**]²⁵⁴, elle, renvoie à un nom d'émotion en position de sujet (« La tristesse a détruit Laura »).

Les verbes d'émotion peuvent se regrouper selon deux classes. La première, moins fournie, concerne des verbes exprimant des sentiments dont « [...] les prototypes sont la haine et l'amour : “abhorrer”, “abominer”, “détester”, “exécrer”, [...] “adorer”, “aduler”, “affectionner”, “aimer” [...]»²⁵⁵ et utilise la formule [**Hum – Verbe – Objet**] (« Je le *hais* pour la chaîne invisible que nous portons²⁵⁶ »). La seconde classe

²⁴⁸ Pour saisir les nuances de ces quatre caractéristiques, nous vous renvoyons à MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 37-42.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 37

²⁵¹ *Loc. cit.*

²⁵² *Ibid.*, p. 42.

²⁵³ *Hum* se réfère à une figure humaine (nom propre, pronom...), le *verbe* est le prédicat de la phrase, *prép* est la préposition et *némot* signifie « nom d'émotion ». *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁶ Nous soulignons. HANH Reynaldo, sur un livret de ZAMACOÏS Miguel, *Le Marchand de Venise*, Éditions Heugel et Compagnie, 1935, p. 75.

renvoie à des verbes qui « [...] sémiotisent des phénomènes affectifs que l'on qualifie sans peine d'«émotions»²⁵⁷ [...] » et utilise la formule **[Cause – Verbe – Hum]** (« Ce matin, il effraya Loïc »).

Micheli s'attarde moins sur les adjectifs d'émotion, qui associent au référent (c'est-à-dire la personne qu'ils affectent) soit la propriété de ressentir une émotion (« Laura est joyeuse »), soit une expression « [...] désignant une entité quelconque [et qui a] la propriété de *déclencher une émotion chez le locuteur*²⁵⁸ » (« Cette conjoncture me rend joyeuse »).

L'émotion *montrée* s'attache à observer des indices d'émotion dans la phrase : « Les énoncés qui *montrent* l'émotion présentent des *caractéristiques* qui, bien que potentiellement très hétérogènes, sont toutes passibles d'une interprétation *indicielle*²⁵⁹. » L'*indice* « [...] infère la présence (passée ou présente) d'un objet à partir de la présence d'un signe en se basant sur l'idée qu'il existe *un rapport stable de cooccurrence entre ce signe et cet objet* ("S'il y a tel signe, alors c'est probablement qu'il y a aussi tel objet, dans la mesure où l'occurrence du premier accompagne généralement l'occurrence du second")²⁶⁰ ». Notons que, à l'inverse de l'émotion dite, l'émotion montrée ne renvoie pas clairement à une émotion particulière. Il faut dès lors se référer au contexte de la phrase. Elle se remarque via des marqueurs lexicaux, des marqueurs syntaxiques ou des marqueurs transphrastiques.

Les marqueurs lexicaux²⁶¹ concernent soit des *variations de registre* (il s'agit du même principe que nous avons évoqué pour expliquer en quoi une note pouvait détonner avec son contexte harmonique ; chaque variation trahit une émotion de l'énonciateur), soit des *interjections* qui, par leur spontanéité et leur rapidité d'émission, semble traduire l'émotion par laquelle un locuteur pourrait passer.

Les marqueurs syntaxiques²⁶² montrent des *écarts* par rapport à la phrase canonique (c'est-à-dire, une phrase où sujet, verbe et objet se suivent : « Laura caresse son chien »). Cet écart montrerait que l'énonciateur ne porte plus d'importance, à cause

²⁵⁷ MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁶¹ Pour plus de détails, voir *Ibid.*, p. 71-80.

²⁶² *Ibid.* p. 80-99.

de l'émotion qu'il ressent, aux schémas qu'il aurait appris (à l'école, par exemple) et qui sont considérés comme faisant partie de la norme. Ainsi sont perçues les *exclamations*, qui ont soit des marques typographiques et intonatives (« Ah ! toi, mon âme²⁶³ ! ») ou morpho-syntaxiques (par exemple, en alternant l'ordre des mots dans la phrase comme dans « Suis-je bête ! »)²⁶⁴. Il y a également les *phénomènes de réduction syntaxique*, c'est-à-dire lorsque le locuteur n'utilise pas tous les constituants de la phrase de base (soit le sujet, soit le verbe, soit l'objet). L'exemple typique de ce genre de construction est l'*ellipse*, qui mime ou retranscrit la rapidité à laquelle une émotion est ressentie (« Ah ! toi, mon âme ! / Toi, ma vie, / Non, pas de lâche adieu²⁶⁵ ! »).

Finalement, l'*émotion étayée* concerne principalement des situations qui vont aider au développement d'une émotion. Ici, il faut noter que le locuteur ne se rendra pas compte lui-même des émotions que la situation étaye ; c'est à l'allocutaire de les schématiser. En effet, une émotion a lieu d'être « [...] pour autant que la situation schématisée soit reconnue par l'allocutaire comme étant de nature à "étayer" cette émotion, c'est-à-dire à lui servir de fondement²⁶⁶ ». Le principe de l'émotion étayée peut se résumer ainsi : « S'il y a une situation telle que le discours la schématise, alors il y a lieu de ressentir tel type d'émotion. Formulée dans sa plus grande généralité, l'hypothèse est ainsi qu'une émotion peut être inférée à partir de la *schématisation discursive d'une situation* dont il est socioculturellement admis qu'elle est de nature à *étayer* cette émotion²⁶⁷. »

La notion de *schématisation* est importante, car elle suppose que l'allocutaire peut observer, par elle et à partir du discours, une situation permettant de provoquer une émotion. Micheli définit cette notion, en reprenant les propos du philosophe Jean-Blaise Grize, comme « l'élaboration, par le moyen de la langue, d'un micro-univers que A présente à B dans l'intention d'obtenir un certain effet sur lui²⁶⁸ ». Cependant, bien qu'elle soit utile pour rendre compte de l'émotion étayée, elle n'est pas entièrement parfaite. En effet, elle implique que le discours ne recopie pas parfaitement le réel, puisqu'il le

²⁶³ ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁴ MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 82-85

²⁶⁵ ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁶ MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 105.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 105

²⁶⁸ GRIZE Jean-Blaise, *De la logique à l'argumentation*, Droz, Genève, 1982, p.188.

schématise, et que cette représentation discursive n'est que partielle, vu que le locuteur traduit la situation émouvante dans son discours par l'intermédiaire d'un nombre restreint de critères. Ce qui en découle, c'est qu'elle n'est pas entièrement objective : le locuteur met en avant tel ou tel aspect de la situation²⁶⁹.

Avant d'expliquer davantage les critères que Micheli utilise, revenons à nos propos opératiques, car cette manière de considérer l'émotion dans le discours d'un locuteur nous permet de faire un lien évident avec la relation que la musique et le texte entretiennent. La musique, en effet, pourrait être alors perçue comme une sorte de *métadiscours* qui étayerait les émotions que les personnages transmettent par leurs paroles. Dans le cas de l'émotion étayée musicalement, nous devons, faute de mieux, nous fier à notre instinct musical en partant du postulat que chaque type d'opéra, chaque période et chaque pays a un langage musical différent²⁷⁰. Gardons cela dans un coin de notre esprit.

Micheli considère qu'il y a sept critères à prendre en compte lorsqu'on analyse l'émotion étayée (par souci de lisibilité, les critères seront nommés en gras et en italique). Comme nous le verrons, une situation peut amener à l'utilisation de plusieurs critères ; ceux-ci peuvent interagir ensemble et même s'amplifier. À l'inverse, toutes les situations ne les font pas tous intervenir. Pour garder une accroche avec notre propos, et pour montrer la pertinence des outils que nous convoquons ici, nous utiliserons systématiquement (et quand cela est possible) des extraits du livret de *L'Île du Rêve*, que nous analyserons plus en détail ultérieurement. Nos exemples viendront tous du troisième acte de l'opéra et se concentreront sur les personnages principaux²⁷¹.

Le premier critère concerne *les personnes impliquées dans le discours*. Grâce à lui, Micheli souhaite observer le rôle qu'elles ont et les manières dont elles y sont nommées par des expressions référentielles qui leur sont attribuées, ou par des prédicats verbaux. Ceux-ci permettent de leur inférer, par exemple, des rôles sémantiques stables,

²⁶⁹ MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 114.

²⁷⁰ Par exemple, l'opéra impressionniste initié par Debussy n'a pas la même manière de représenter des situations que l'opéra de la période classique dans laquelle s'inscrit Cherubini.

²⁷¹ Voir le résumé de l'intrigue dans les annexes, p. 99-101.

comme ceux d'agent²⁷² ou de patient²⁷³. Il s'agit du seul critère pour lequel nous n'avons pas trouvé d'exemple dans cet acte de l'opéra.

Le second critère est celui de la *distance*, tant d'un point de vue temporel que spatial. Au plus une situation ou un événement est proche d'un locuteur, au plus son potentiel affectif sera grand. Le locuteur sera donc apte à ressentir des émotions plus vives (il en va de même, évidemment, pour la situation inverse). Dans *L'Île du Rêve*, par exemple, Loti sait qu'il va devoir quitter Bora Bora pour retourner en France. Au plus il se rapproche de la date du départ, au plus il ressent une émotion vive, mêlée de tristesse, de peur voire, déjà, de mélancolie : « Hélas ! Voici l'heure suprême ! / Mahénu ne sait pas qu'il faut nous séparer ! / Je crains sa douleur... / J'ai peur de moi-même ! / Je ne pourrais la voir pleurer²⁷⁴ ! » Le troisième critère résonne directement avec le second puisqu'il s'attarde sur *les conséquences d'un événement et sur leur degré de probabilité*. Il faut regarder comment le discours schématise les conséquences de la situation qu'il met en scène et à quel point elles sont jugées comme probables. L'outil linguistique que Micheli conseille d'utiliser pour l'observer est l'utilisation d'un temps verbal spécifique par le locuteur. Par exemple, lorsqu'Oréna explique à Mahénu qu'il serait préférable qu'elle ne suive pas Loti jusqu'en France, elle utilise le futur simple pour lui exprimer le fait que tout ce qu'elle décrit a une forte probabilité d'arriver (ce qui n'aurait pas été le cas si elle avait utilisé le conditionnel) : « Ici, tes grands yeux purs / ont des clartés sereines... / Là-bas, leur flamme / s'éteindra... / Il n'écouterà plus tes douces cantilènes... / Un jour il te dédaignera²⁷⁵ !... » Ces prédictions futures ont pour effet de transformer la joie que ressentait Mahénu à l'idée de partir avec Loti en de la tristesse à l'idée que de tels événements pourraient lui arriver.

Si nous retournons au début du troisième acte de cet opéra, Loti attribue sa tristesse à un événement : son départ imminent. Il s'agit du quatrième critère, nommé par Micheli comme celui de *l'attribution causale et agentive* : « Oréna : [...] N'êtes-vous pas heureux / de retourner en France ? / Loti : Heureux ! lorsque je laisse ici / Tout un an de bonheur, d'ineffables tendresses... [...] »²⁷⁶. Il se remarque donc quand le discours assigne une

²⁷² « L'agent est, dans une grammaire casuelle, l'être qui accomplit l'action exprimée par le verbe ». *Agent* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 22.

²⁷³ « [...] le patient est l'être ou la chose qui subit l'action [...] », *Patient* dans *ibid.*, p. 353.

²⁷⁴ ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 111.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

cause à la situation schématisée (comme c'est le cas ici) ou alors quand il l'attribue à un agent directement.

Le cinquième critère est celui du *potentiel de maîtrise* d'une situation. Micheli propose d'y observer deux choses : d'une part, voir si la situation est généralement maîtrisable par un agent présent dans le discours ; d'autre part, se demander, quand c'est le cas, si la ou les personne(s) concernée(s) a (ont) effectivement le pouvoir de la contrôler. Par exemple, Mahénu n'a aucune maîtrise sur le départ de Loti, alors que lui a le pouvoir de décider de rester sur l'île et de ne pas retourner en France. Elle pense avoir la possibilité de la contrôler lorsqu'elle décide de suivre Loti, mais elle est rappelée à l'ordre par Oréna, qui, en utilisant, comme nous l'avons vu, le critère des conséquences d'un événement et de leur degré de probabilité, lui montre que si elle faisait ce choix, elle serait malheureuse. Lors de ce même échange, Oréna utilise le critère de la *ressemblance*, qui intervient lorsqu'un agent effectue une analogie entre deux situations : en comparant le futur potentiel de Mahénu à celui des autres tahitiennes qui ont suivi des officiers jusqu'en Europe, elle effectue un transfert d'émotion entre elles : « Oréna : [...] Un jour il te dédaignera !... / Mahénu : Il me dédaignerait ! / Ô pensée, ô souffrance!... [...] Oréna : Enfant ! D'autres ont quitté l'île, / Et d'autres ont souffert là-bas²⁷⁷ !... »

Le septième critère, celui de la *signification normative*, nous permet de nous interroger sur la conformité de la situation à laquelle fait face le locuteur par rapport aux normes et aux valeurs en vigueur dans son groupe (social) de référence. Nous avons repéré un exemple dans *L'Île du Rêve*, mais comme nous l'utilisons dans notre analyse, nous allons prendre un exemple plus connu : celui de Violetta Valéry dans *la Traviata*. Ancienne courtisane, elle tombe amoureuse d'Alfredo Germont, un jeune homme faisant partie de la bourgeoisie parisienne. Le critère intervient lorsque son père rend visite à Violetta pour lui demander d'arrêter sa relation avec son fils. Elle l'aime, mais le père ne peut pas accepter son amour parce que leur relation discrédite sa famille. Son amour est donc rejeté, et cela à cause des normes en vigueur dans la société bourgeoise parisienne du XIX^e siècle. Un *dissensus émotionnel* se crée et provoque une grande tristesse chez Violetta.

²⁷⁷ ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 118.

Nous possédons donc désormais trois outils supplémentaires pour observer l'émotion dans le discours. Nous avons déjà pu avoir une idée de la manière dont ils s'articulent entre eux, surtout au sujet de l'émotion étayée et de ses critères.

F. Musique, texte et sémantique

Finalement, revenons une dernière fois sur la manière dont le texte et la musique communiquent en observant les facteurs de cohésion pouvant se retrouver dans un système comme dans l'autre. Notre réflexion partira de l'*isotopie*. Historiquement parlant, ce terme a été introduit par Greimas et est utilisé, notamment, en analyse littéraire, en linguistique et en sémantique. Le *Lexique des termes littéraires* la définit comme « [...] un réseau de signifiés beaucoup plus large qu'un champ sémantique : il réunit tous les vocables ou syntagmes qui, dans un texte, renvoient par dénotation, connotation ou analogie à une certaine "totalité de signification"²⁷⁸ ». Dans le cadre de notre travail, nous nous intéresserons principalement à l'isotopie sémantique, c'est-à-dire à celle qui se préoccupe de « [...] la récurrence syntagmatique du même sème ou groupement de sèmes. La relation d'identité entre les occurrences du sème ou du groupement sémique entraîne des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les comportent²⁷⁹ ». En utilisant ce concept, nous souhaitons, d'une part, voir quelle cohérence sémantique peut exister dans un livret d'opéra et, d'autre part, comprendre comment elle peut être utile pour mieux appréhender le lien qu'il entretient avec la musique. Nous émettons donc l'hypothèse que l'isotopie, par le texte, peut entrer en relation avec la musique et que les compositeurs utilisent des procédés qui augmentent la cohérence de leur œuvre. François Rastier la qualifie d'ailleurs comme un « principe régulateur fondamental²⁸⁰ » et le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* ajoute qu'il « [...] faut se garder de limiter la portée de la notion d'*isotopie* aux textes [...] : on peut faire du fonctionnement isotopique un niveau essentiel de la cohésion sémantique *de tout énoncé*²⁸¹ ».

Cela veut-il dire que nous pouvons appliquer le concept d'isotopie à l'énoncé musical ? Tarasti s'y est essayé en analysant *La Vallée d'Obermann* de Franz Liszt, en

²⁷⁸ *Isotopie* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 234.

²⁷⁹ *Isotopie* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 259.

²⁸⁰ RASTIER François, « L'isotopie sémantique, du mot au texte », dans *L'Information Grammaticale*, n° 27, 1985, p. 34.

²⁸¹ Nous soulignons. *Isotopie* dans DUBOIS Jean et al., *op. cit.*, p. 259.

précisant que cette pièce « [...] fait clairement allusion au point de départ littéraire²⁸² [...] ». Il n'est donc pas vain, suivant cette réflexion, d'essayer d'utiliser ce concept sur de la musique. Cependant, de même que pour les modalités, nous avons eu l'impression, en lisant le musicologue-sémioticien, qu'il a essayé d'appliquer des modèles d'analyses convenant moins à l'analyse musicale. Nous n'entrerons pas dans le détail de sa manière de procéder mais observons néanmoins comment il rend compte de son analyse.

Il considère que cette œuvre de Liszt contient plusieurs isotopies. Par exemple, de la première mesure à la septante-quatrième, il y remarque une isotopie de l'ennui. Il la justifie en précisant qu'il y a, dans cette section, « [...] quelque chose d'hésitant et de mesuré [...]. [S]es modes principaux sont *expressivo* [sic] mélancolique, *sotto voce*, *smorzando*, *dolcissimo*, *dolente*. Tout ceci justifie le titre d'isotopie²⁸³ ». Pour en arriver à ces affirmations, Tarasti observe la partition et les indications données par le compositeur. Ce ne sont pas là des conclusions qui nous semblent infondées, loin de là, mais nous nous interrogeons sur la pertinence de la qualification d'isotopie en regard du degré de précision qu'envisageaient les définitions que nous avons utilisées ci-dessus. La sémantique permet d'observer concrètement ces phénomènes d'isotopie. Ici, Tarasti s'appuie sur quelques indications. Il s'en justifie plus tôt dans son ouvrage en indiquant qu'elles « [...] servent de critère pour la première segmentation du texte [musical] à analyser²⁸⁴ ». Il dira même que ses analyses manquent quelquefois de formalisation : « Je répondrais [à cela] que j'ai souvent délibérément arrêté la formalisation à un certain niveau parce que certaines musiques révèlent mieux leur essence dans un *discours, plus modéré, plus philosophico-herméneutique*²⁸⁵. » Cette justification se remarque davantage lorsqu'il considère une seconde isotopie dans la pièce de Liszt, celle du vagabondage :

²⁸² Il fait référence au livre que Liszt avait emporté avec lui lorsqu'il a composé cette série de pièces : *Obermann* d'Étienne Pivert de Senacour. TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 255.

²⁸³ *Ibid.*, p. 261.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁵ Nous soulignons. *Loc. cit.*

La tension se relâche maintenant, et le thème-acteur *ne semble pas* détaché de l'arrière-plan que constitue l'accompagnement, mais fusionne avec l'environnement sonore de ce dernier. Les conflits dramatiques passent au second plan, et la musique *ne semble pas* contenir ici de contradictions internes. Plutôt, elle *semble* faire le récit d'événements héroïques, éloignés dans le temps, dans un registre et un mouvement descendant en toute tranquillité, *comme au sommet d'une montagne*²⁸⁶.

Le problème avec ces observations est que de nombreux éléments tirent vers la subjectivité et n'ont pas d'accroche musicale tangible. Bien que cette analyse soit mise en parallèle, un peu plus loin²⁸⁷, avec le roman qui *aurait* inspiré Liszt, il ne nous semble pas opportun d'utiliser l'isotopie de cette manière. Rappelons néanmoins que, chez Tarasti, cette notion correspond à sa première étape d'analyse sémiotique de la musique. Dès lors, il pourrait sembler normal que les conclusions soient plus subjectives et qu'elles se basent un peu plus sur du ressenti.

Le musicologue Jean-Pierre Bartoli utilise lui aussi la notion d'isotopie dans un article consacré à l'exotisme musical. Nous n'entrerons pas dans les détails musicaux qui jalonnent son argumentation, mais il est intéressant de noter que, de son point de vue, l'isotopie peut être utilisée à tort et à travers :

[Cette notion] est exploitée par un grand nombre de musicologue à l'heure actuelle²⁸⁸ mais il semble que son emploi soit souvent abusif au point de servir de *métaphore* pour désigner tour à tour aussi bien une structure fondamentale profonde [...], un thème, des relations motiviques, un réseau thématique, une tonalité, une section, un ensemble de figures topiques, une catégorie d'affects (la mélancolie, le pastoral...), etc. si bien que l'on ne sait plus exactement ce qu'il veut dire ni surtout à quoi il sert²⁸⁹.

Cela rejoint les observations que nous venons de faire de l'ouvrage de Tarasti. Le musicologue préconise, dès-lors, de « [...] revenir sur ce qui a motivé l'invention de cette notion [...] à savoir la conjonction et la redondance d'unités significatives [...] »²⁹⁰. Nous

²⁸⁶ Nous soulignons. TARASTI Eero, *op. cit.*, p. 262.

²⁸⁷ *Loc. cit.*

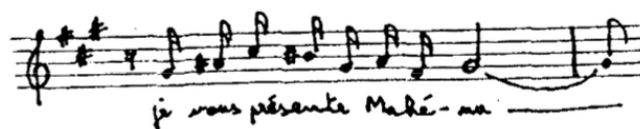
²⁸⁸ À cet endroit, il fait référence à l'ouvrage de Tarasti.

²⁸⁹ BARTOLI Jean-Pierre, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », dans *Musurgia*, vol. 7, n°2, 2000, p. 70.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

allons être plus radical dans notre propos : nous n'appliquerons pas, en tant que tel, le concept d'isotopie à la musique mais uniquement au langage (c'est-à-dire au livret d'opéra). Selon nous, d'autres éléments musicaux permettent de rendre compte d'une certaine cohésion entre le texte et la musique. Bartoli indique que « [...] des sémèmes musicaux qui n'ont pas de connotation exotique en eux-mêmes activent par leur agrégation une isotopie qui établit un exosème d'une extrême efficacité²⁹¹ » ; nous dirons que c'est l'addition de sémèmes musicaux et linguistiques qui nous permettra de rendre compte d'une isotopie.

Nous devons donc trouver des outils musicaux que nous pourrions nous approprier pour les joindre à notre méthode d'analyse. Remarquons tout d'abord que, lorsque nous citons Tarasti, il utilisait l'appellation de « thème-actant ». Le fait de parler de *thème* ne nous semble pas déplacé parce que, comme nous le verrons juste après, il est plus ou moins facilement identifiable, même par quelqu'un qui a des connaissances limitées en musique. Un thème musical se définit donc comme un « [d]essin musical constitué par une mélodie, une harmonie ou un rythme formant le motif d'une composition musicale et qui est l'objet de variations²⁹² ». Prenons un exemple tiré de *L'Île du Rêve*. Dans sa thèse, Philippe Blay a relevé une série de thèmes musicaux apparaissant plusieurs fois dans l'opéra²⁹³, dont le thème de Mahénu. La première fois qu'il apparaît, il est prononcé par la princesse tahitienne Oréna : « Je vous présente Mahénu ».



Évidemment, ce qui est intéressant, ici, c'est que le thème *accompagne* le texte : le fait de parler de la jeune Tahitienne provoque, d'une certaine manière, son arrivée. Cependant, un thème musical n'est pas toujours (uniquement) prononcé par un personnage. En reprenant cet exemple, nous pouvons voir que juste après qu'il ait été prononcé par Oréna, il est directement repris par des instruments de l'orchestre, et cela jusqu'à ce que le sujet

²⁹¹ BARTOLI Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 70.

²⁹² *Thème* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/thème> (consulté le 21/07/2023).

²⁹³ BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 597-598.

ne soit plus Mahénu²⁹⁴. De plus, un thème peut simplement être interprété par l'orchestre, ce qui rend sa localisation plus complexe. C'est le cas du thème de l'île²⁹⁵ :



Au fil de l'œuvre, les thèmes sont utilisés et ont toujours un lien avec l'action, le lieu ou le personnage auxquels ils ont été assignés. Nous voulons également remarquer qu'un thème peut se modifier légèrement en fonction de la situation dramatique dans laquelle il apparaît : il peut être plus rapide, plus lent, plus grave, plus aigu... Finalement, reprenons les dires de Patrice Pavis qui, en s'exprimant sur le leitmotiv, remarque que « [...] le thème n'a pas nécessairement une valeur centrale pour le texte global mais il vaut comme *signal émotif* et comme *élément structural* [...] »²⁹⁶. Ainsi, il est intéressant de repérer les thèmes et de voir comment ils peuvent véhiculer une série de traits sémantiques, musicaux et textuels.

D'un point de vue musical, le thème nous apparaît donc comme une notion clé dans la vue d'une application d'une analyse sémantique. Cependant, en regardant de plus près sa définition²⁹⁷, nous voyons qu'elle renvoie également au « motif », qui, lui, se définit comme une « [p]hrase mélodique possédant un sens expressif propre, qui parvient

²⁹⁴ Le thème est utilisé, soit par Oréna, soit par des instruments, de « Messieurs, je vous présente Mahénu [...] » à « Mes sœurs, cet officier à la mine pensive, / C'est Georges de Kerven, frère de Rouéri [...] » qui marque un changement de sujet et l'arrivée d'un nouveau thème, celui de Rouéri. Voir ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁵ Remarquons que Blay a reproduit la partition réduite pour piano ; ce ne sont donc pas les parties des instruments de l'orchestre qui sont reproduites.

²⁹⁶ *Leitmotiv* dans PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 299.

²⁹⁷ « Dessin musical constitué par une mélodie, une harmonie ou un rythme formant le motif d'une composition musicale et qui est l'objet de variations », *Thème* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/thème> (consulté le 21/07/2023).

à prendre un certain relief dans une œuvre musicale (ou une partie de celle-ci) et qui en assure l'unité²⁹⁸ ». Le thème n'étant qu'un dessin, le motif étant une phrase, ce dernier nous apparaît donc comme une unité englobante. Cependant, ces deux notions peuvent n'avoir qu'une seule occurrence dans une œuvre. Or, ce que nous souhaitons observer, ce sont les facteurs de cohérence qui permettent l'émergence d'une isotopie. Il faut donc revenir à la notion du *leitmotiv*, qui est « [...] un *thème musical récurrent*, sorte de refrain mélodique ponctuant l'œuvre (ex. : le leitmotiv du Graal dans *Parsifal*)²⁹⁹ ». Schématiquement, nous pourrions donc dire que le thème peut être divisé en plusieurs éléments qui permettent de le saisir (mélodie, harmonie ou rythmes récurrents), que le motif est la notion qui permet de le figer et de l'inclure dans une totalité (nous pourrions imaginer, par exemple, que le « thème de Mahénu » se retrouve englobé dans le « motif de la tristesse », qui lui-même serait composé de plusieurs thèmes, ce qui n'annulerait pas leur existence indépendante) ; finalement, le leitmotiv serait la concrétisation *récurrente* d'un thème ou d'un motif.

Nous avons donc une série d'outils qui nous permettront d'accentuer les effets que nous aurons repérés en analysant le texte d'un livret d'opéra, puis sa musique. Il s'agit d'abord de repérer les isotopies textuelles, en regardant la connotation et la dénotation des mots et des figures dans lesquelles ils peuvent s'inscrire. Ensuite, les trois notions de thème, de motif et de leitmotiv nous aideront à chercher la cohérence de signification musicale, qui pourra peut-être se coupler à la recherche littéraire préalable. Ceci montrerait la cohérence que le texte et la musique imposent à leur énoncé et comment ils parviennent à créer ensemble, une signification autre que s'ils avaient été séparés.

Cette dernière partie est plutôt délicate pour l'analyste qui aurait moins de connaissances musicales. Cependant, il peut s'aider, notamment en utilisant, comme nous l'avons fait, des écrits préexistants sur les livrets qu'il veut considérer. Il convient, évidemment, d'en user avec intelligence : les thèmes que Philippe Blay a relevés sont, à part pour leur nomination, des données totalement objectives ; ils existent tels quels dans l'opéra de Hahn.

²⁹⁸ *Motif* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/motif> (consulté le 22/07/2023).

²⁹⁹ *Leitmotiv* dans PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 299.

G. Vers une méthode d'analyse des livrets d'opéra

Après ce long parcours théorique, nous proposons de synthétiser les observations que nous avons effectuées dans une méthode d'analyse concrète des livrets d'opéra. Reprenons pour cela le principe des comparaisons phrastiques que proposait Vincent d'Indy. En considérant une phrase dans trois états différents (neutre, interrogative puis affirmative), il est parvenu à montrer la manière dont elle pouvait être transformée par l'intention énonciative. Dès lors, il ne nous semble pas incongru d'utiliser ce même principe pour comprendre comment le sens *se construit* dans les livrets d'opéra et dans leur relation avec la musique. Notre modèle d'analyse se basera donc sur un principe *accumulatif*, en cela que chaque étape y ajoute des éléments significatifs, et donc une clé de lecture. Il se divise en deux moments : l'analyse textuelle et l'analyse musicale. La réflexion initiale serait alors la suivante : *que signifie un texte destiné à être chanté dans le cadre d'un opéra (représentation ou enregistrement) lorsqu'il est analysé à partir de son état le plus fondamental ?* Nous devons préciser d'emblée qu'il serait impossible, fastidieux, voire contreproductif, d'envisager *tous* les éléments que nous avons fait intervenir, encore plus quand l'analyse s'attarde sur un texte d'une longueur plus ou moins grande. Ces choix reviennent à la discrétion de l'analyste.

Le premier moment consiste en une analyse littéraire du texte. Ici peuvent intervenir l'ensemble des mécanismes littéraires dont nous avons parlé : connotations et dénotations des mots ; figures de style ; isotopies ; observation de l'émotion dite, montrée et étayée. L'assemblage des effets tirés de tous ces éléments forme le premier niveau de signification.

Le second moment s'attache au relevé des procédés musicaux au départ de la partition de l'opéra. L'ajout de la musique à l'analyse textuelle requerra peut-être une courbe d'apprentissage. Néanmoins — et nous insistons —, si l'analyste venait à ne pas les utiliser, il ne pourrait en aucun cas rendre compte de la relation de la musique et du texte, primordiale à l'analyse d'un livret d'opéra. La négation des mécanismes musicaux reviendrait à rendre ces résultats nuls puisqu'elle s'apparenterait alors à une « simple » analyse littéraire. Autre précision importante : nous ne pensons pas que l'analyste doive s'occuper *entièrement* de la partition de l'opéra auquel il s'intéresse. Comme nous l'avons

déjà dit, nous envisageons ici l'apport de la musique comme une connotation *augmentant, nuancant, éclairant* l'analyse textuelle. C'est pourquoi s'attarder sur la totalité de la partition ne paraît pas nécessaire : il faut cibler ses effets.

En agissant de la sorte, l'analyste a plusieurs angles d'approche, selon une méthode avoisinant la recherche indicielle dont parlait Micheli³⁰⁰. Il peut d'abord s'intéresser à l'environnement rythmique dans lequel le texte évolue. Il pourra y observer la mesure dans laquelle il s'inscrit, ainsi que le type de rythme pris comme valeur de référence³⁰¹. À partir de celui-ci, il faut voir comment le compositeur s'en écarte grâce à des mouvements d'accélération ou de décélération, ceux-ci étant des moyens simples de traduire l'état d'esprit d'un personnage. Pour appuyer ces premières observations, il peut regarder le type de phrase auquel il fait face (déclarative, affirmative, interrogative...).

Une fois que le rythme est analysé, les hauteurs de notes sur lesquelles chaque syllabe vient se placer peut être un autre indicateur des émotions ressenties par les personnages. Insistons sur le fait qu'il s'agit de la partie de notre analyse plutôt délicate parce que, comme nous l'avons déjà mentionné, rien n'explique qu'une note aiguë puisse signifier la joie ou qu'une note grave, la tristesse. Dès lors, nous dirons plutôt que la hauteur d'une note peut entraîner l'étalement d'une émotion déjà présente dans le texte. De plus, comme l'a remarqué Rodriguez, une typologie vocale peut être amenée à signifier une passion particulière ; cela peut également être un point d'entrée. Sans détailler certains éléments de technique vocale, nous considérons également qu'avoir une connaissance du fonctionnement des registres vocaux et de leur utilisation par les chanteurs serait un atout. Les compositeurs connaissent généralement le fonctionnement des voix et savent quels effets un chanteur serait à même d'utiliser³⁰².

³⁰⁰ Pour rappel, l'indice « [...] infère la présence (passée ou présente) d'un objet à partir de la présence d'un signe en se basant sur l'idée qu'il existe *un rapport stable de cooccurrence entre ce signe et cet objet* ("S'il y a tel signe, alors c'est probablement qu'il y a aussi tel objet, dans la mesure où l'occurrence du premier accompagne généralement l'occurrence du second") », MICHELI Raphaël, *op. cit.*, p. 64.

³⁰¹ Nous parlons ici d'un point que nous n'avons pas su aborder en profondeur : les différents types de mesure et l'impact qu'elles ont. Il faut d'abord regarder si la mesure est binaire ou ternaire. Une mesure binaire aura comme point de référence une noire (selon la formule « une noire = un temps ») ; une mesure ternaire prendra la croche comme point de référence (selon la formule « trois croches = un temps »). Cela a évidemment un impact sur la manière d'envisager la mesure ; une mesure en 3/4 n'aura pas les mêmes temps forts qu'une en 2/4 ou qu'une en 6/8. Pour plus de détails, voir ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *op. cit.*, p. 131-157.

³⁰² Sommairement, disons qu'il faut distinguer, d'abord, la voix de l'homme de celle de la femme. Toutes deux partagent une caractéristique commune : elles ont deux registres. Il y a, d'une part, le registre de tête (qui prédomine chez les femmes) et, d'autre part, la voix de poitrine (plus développée naturellement chez les hommes). L'usage, chez l'un comme chez l'autre, de ces registres a un effet dramatique. Voir, à ce

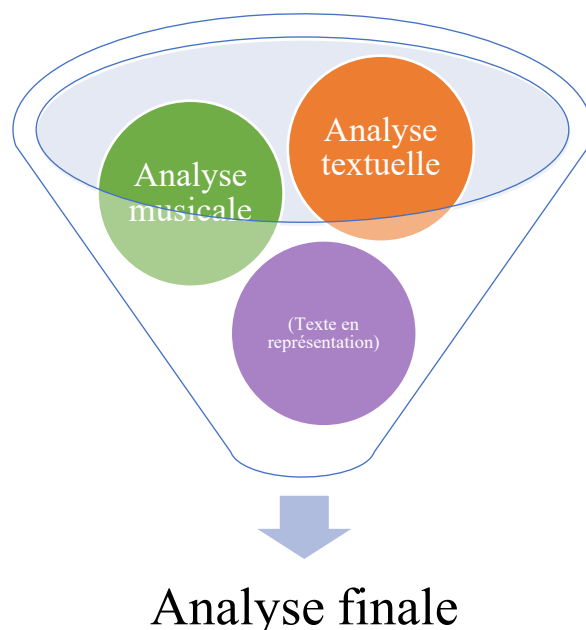
L'analyste ne doit pas oublier le péritexte, important dans tout genre dramatique. Il est toujours intéressant d'observer les indications présentes *dans* la partition (c'est-à-dire celles liées directement aux notes et à la ligne mélodique). Le compositeur, en effet, donne des indications quant à l'exécution des notes qu'il utilise ; elles peuvent être marquées, détachées... ; il n'est pas rare qu'un groupe de notes (et donc de syllabes ou de mots) soit placé sous un crescendo ou un decrescendo ; etc. En réalité, ce sont des mécanismes qui vont soit amplifier les effets déjà relevés, soit les nuancer. Les indications *dans* la partition ne sont pas seules : les didascalies, notées généralement par le librettiste, doivent être considérées.

Finalement, nous proposons de nous attarder sur une étape que nous considérerons facultative car nous n'avons pas eu l'occasion de l'aborder davantage. Elle s'attache à la *concrétisation* du texte et de la musique dans le cadre d'un enregistrement ou d'une représentation³⁰³. L'opéra étant un art vivant, il serait dommage de passer à côté de cet aspect. Il s'agit donc d'analyser le texte *en représentation* et surtout la manière dont il est prononcé par le chanteur : c'est la transvocalisation que nous évoquons avec Genette. Aude Ameille remarque que Paul Robinson distingue quatre facteurs pouvant entraver la compréhension du spectateur à l'opéra ; l'un d'entre eux concerne le fait que les chanteurs doivent transformer la qualité d'une voyelle pour faciliter son émission (cela est vrai surtout pour les notes les plus aiguës)³⁰⁴. Nous avons évoqué la question du choix de l'enregistrement en vue d'une analyse. Ajoutons que la manière de chanter n'était pas la même au début du XX^e siècle qu'aujourd'hui. Il faudrait aussi comparer les interprétations qu'ont différents chanteurs et chefs d'orchestres pour comprendre comment ils soulignent le texte, ou comment ils le mettent de côté.

propos, l'usage qu'ont Maria Callas ou Rosa Ponselle de leur voix de poitrine et Georges Thill et Luciano Pavarotti de leur voix de tête. Pour en savoir plus, nous vous renvoyons vers des méthodes de chant comme celle de Manuel Garcia fils, professeur de chant contemporain de Reynaldo Hahn. GARCIA Manuel, *Traité complet de l'Art du Chant en deux parties*, Éditions Heugel et Compagnie, Paris, 1901, p. 5-12.

³⁰³ Nous renvoyons notamment à PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Armand Colin, Paris, 2016 (2005).

³⁰⁴ AMEILLE Aude, *op. cit.*, p. 376-377. Elle ne précise pas sa source.



H. Applications

Nous avons décidé de centrer notre analyse sur la quatrième scène du troisième acte de *L'Île du Rêve*³⁰⁵. Par ailleurs, ne perdons pas de vue l'objectif poursuivi par cette application : la vérification de la *pertinence* de nos outils. Nous proposons d'abord de situer cet extrait dans l'intrigue. Il s'agit du dernier duo entre Mahénu et Loti, qui arrive à la fin de l'opéra. Il se déroule juste après que la jeune fille a appris, d'une manière fortuite, le départ de son amoureux. La scène se termine alors qu'ils ont trouvé une solution : Mahénu embarquera sur un navire lui permettant de suivre Loti jusqu'en France. Après l'extrait, Oréna intervient et met l'amoureuse face à une réalité potentielle : une fois arrivés en France, Loti la délaissera. À ces mots, Mahénu accepte la situation, son espoir se fane ; elle décide de rester sur cette île des rêves, île des cauchemars désormais³⁰⁶.

³⁰⁵ Nous avons reproduit, en annexe, le texte de ce passage (ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 113-117) ainsi que sa partition (HAHN Reynaldo, sur un livret de ANDRÉ Alexandre et de HARTMANN Georges, *L'Île du Rêve*, Éditions Heugel et Compagnie, Paris, 1897, p. 114-130). Néanmoins, pour plus de lisibilité, nous avons repris les extraits que nous avons jugés pertinents dans notre analyse. Nous y avons mis en évidence les éléments que nous faisons intervenir : en jaune sont les phrases concernées par nos remarques, en rouge les indications musicales (notes marquées, signes de nuance de dynamique, etc.), en bleu clair, les indications textuelles du compositeur, et en mauve sont repris certains passages de l'accompagnement.

³⁰⁶ Pour écouter la scène, voir HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, plage 18.

Commençons notre analyse par une affirmation : face à une situation semblant ne pas pouvoir se débloquer (Loti est obligé de repartir, Mahénu ne saurait pas le suivre), les deux amants réfléchissent à une solution. Mahénu, trop affligée par la tristesse, ne semble pas être en état de la trouver. En cela, la lucidité de Loti contraste : usage de l'impératif, utilisation du même vocabulaire et des mêmes figures de style que son amoureuse... En réalité, le jeune français pourrait même apparaître manipulateur. Pourtant, cette manipulation n'est peut-être pas entièrement volontaire : lui aussi est affligé par l'émotion, et la musique en rend bien compte. Il cherche à trouver une solution qui lui permettrait de continuer à côtoyer Mahénu, ce qui le pousse à tenir des propos qui prennent moins en considération le ressenti de son amoureuse. Malgré cela, la Tahitienne accepte la proposition de Loti : elle le suivra jusqu'en France.

La scène se divise en deux parties : la première se concentre sur l'exacerbation de la tristesse et à l'expression de l'impossibilité de leur situation ; la seconde s'attache à faire ressortir l'espoir, puis la joie. Commençons avec les premières répliques de la scène et de sa première partie. Elle débute alors que Mahénu est encore évanouie³⁰⁷ et qu'elle est dans les bras de Loti, qui l'a rattrapée. Les premières paroles de Loti montrent une certaine affliction, traduite par l'usage de l'impératif et par de l'émotion montrée (voir les exclamations) : « C'est moi, chère petite, / Voici ma main / Reviens à toi, bien vite !... ». Celle de Mahénu, phrase averbale, traduisent l'état de choc dans lequel elle se trouve encore. Ce n'est donc pas anodin qu'elle répète l'information qui la rend malheureuse : « Demain ! ». La mesure dans laquelle s'inscrit cette exclamation est en $\frac{3}{4}$, et le rythme sur lequel Mahénu énonce ce mot met l'emphasis sur ce que nous venons de remarquer ; le temps fort d'une telle mesure se situe sur le premier temps, ce qui correspond à la syllabe « — *main* », qui est chantée sur une note aiguë.

³⁰⁷ « Loti a fait de vains signes à Oréna. Mahénu, en entendant ces dernières paroles, pousse un cri et chancelle. Loti se précipite au bas de l'escalier, la reçoit dans ses bras et la transporte sur un banc. Elle ouvre les yeux. La princesse s'éloigne. ». Cette didascalie a été reproduite dans son intégralité par Philippe Blay. BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 584.

MAHÉNU, regardant LOTI et douloureusement.

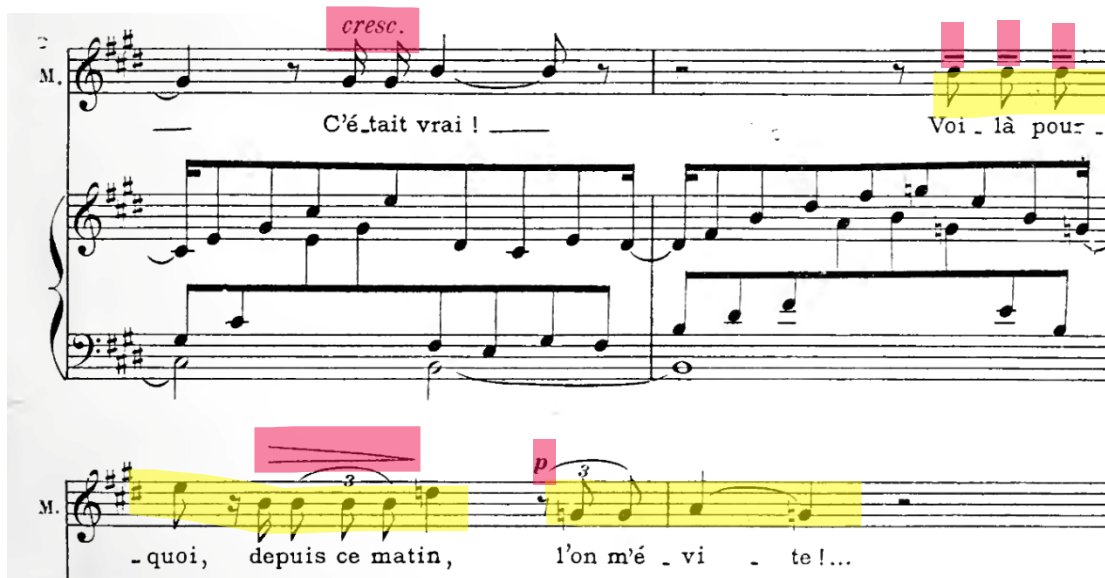
De -

main... Re_viens à , toi, bien vi - - - te!...

- main! —

Ne les é_cou-te pas! — Je t'ai - me...

Sa seconde réplique trahit à nouveau son émotion : « C'était vrai, ce qu'ils disaient tout bas... / C'était vrai ! / Voilà pourquoi, depuis ce matin, / l'on m'évite !... ». Ici, les syllabes « *voi* », « *là* » et « *pour* » sont accentuées par le compositeur : elles sont placées sous un louré, symbole signifiant qu'elles doivent se démarquer des autres syllabes. Nous devons également remarquer les nuances de dynamique, puisque les premières notes sont chantées plus ou moins *forte* (voir le crescendo qui les précède) et elles sont marquées, ce qui montre que Mahénu met une emphase sur ces premiers mots (« Voilà pourquoi ») ; juste après, pourtant, ses paroles subissent un *decrescendo* (« Depuis ce matin »), avant d'être prononcées *piano* (« L'on m'évite »). Nous considérerons que cet enchaînement prouve la réalisation à laquelle fait face la jeune Tahitienne : tout le monde était au courant, sauf elle ; cela ne fait qu'augmenter son affliction. De plus, Hahn a accentué l'effet de la virgule (« Depuis ce matin, l'on m'évite ») en utilisant un silence entre les deux propositions, ce qui concorde avec les étapes de réalisation que nous venons d'évoquer.



Deux figures de style étayent la suite de ce passage (« Mon pauvre petit cœur / a fini de chérir. / Demain tu partiras ! / Demain, je vais mourir ! »). Déjà l'utilisation du substantif *cœur*, expression métonymique du langage courant où les sentiments amoureux d'une personne renvoient à l'organe, couplée aux adjectifs *pauvre* et *petit*, connotent la faiblesse de Mahénu en ce moment. Ensuite, parce que ces deux phrases sont construites de la même manière, ce qui crée une double répétition : syntaxique (complément circonstanciel, pronom, verbe(s)) et substantive (répétition de « demain »). L'effet de cette figure est clair : en répétant, selon la même forme, deux phrases ayant deux significations différentes, Mahénu établit un lien entre elles, produisant une relation de cause à effet : elle mourra parce que Loti partira demain. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'elle utilise l'indicatif présent dans la deuxième phrase, sonnante dès lors comme une vérité.

Cette répétition subit un contraste musical. En effet, la première phrase qui la constitue (« Demain tu partiras ») est chantée sur des notes aiguës, avec un point culminant sur « — ras » de « *partiras* », qui dure trois temps et demi sur quatre. La seconde phrase (« Demain, je vais mourir »), quant à elle, se situe à l'extrême inverse en usant des procédés amplifiant le poids significatif de cette affirmation : la plupart de ses syllabes sont marquées et elles sont toutes énoncées sur des notes graves pour une soprano. Texte et musique fonctionnent donc de pair pour provoquer le même effet ; chaque système, cependant, a une manière particulière pour y parvenir.

expressif. *retenez un peu.*

Mon pauvre coeur a fi - ni de chérir. — Demain tu par-ti -

expressif.

And^{no} espressivo.

— ras ! — Demain, je vais mou - - - - -rir !

Loti, lui, apparaît beaucoup plus pragmatique dans son expression. Après que Mahénu a évoqué sa mort prochaine, il n'attend pas pour exprimer son étonnement en usant d'un impératif et d'une phrase sans complément : « Dis ! ». Loti la chante sur une note aiguë marquée et tenue ; il doit paraître « très expressif » et doit s'exprimer « avec émotion », ce qui se traduit parfaitement musicalement.

LOTI. *très expressif, avec émotion.*

Dis !

And^{no} espressivo. *pp*

sans respirer. *très égal.*

Ne veux-tu plus croire au Dieu de ton en - fan - ce, Qu'au-tre -

Il enchaîne en utilisant un argument d'autorité pour essayer de faire revenir son amoureuse à la raison en faisant référence au dieu qu'elle priait et au blasphème qu'elle commettrait en se tuant. Il va sans dire que ce genre d'affirmation est relativement grave,

surtout lorsqu'elle est adressée à une personne croyante. La construction de son argumentation doit être relevée ici. Il commence par énoncer une question (« Ne veux-tu plus croire / au dieu de ton enfance, / Qu'autrefois tu savais prier / avec amour ? »), utilisant ici le critère de *ressemblance*, qui crée un parallèle entre le passé de Mahénu (où elle n'allait pas contre la religion) et le présent (où elle le fait) ; l'émotion principale qu'il provoque chez la jeune femme est de la honte, et sans doute de la culpabilité. Après cette question — déjà très forte en signification —, Loti lui rappelle un fait passé : « Tu m'avais bien promis d'être vaillante, / un jour ! ». En plus d'aller contre sa religion, la Tahitienne trahit la confiance qu'ils avaient établie entre eux avec cette promesse³⁰⁸. Loti ne s'arrête pas là : la phrase qui suit prend la forme d'une sentence³⁰⁹, qui produit une gradation appositive partant de la mort que Mahénu évoquait : « Parler de mort, c'est une offense, / Un blasphème... ». La mort est ainsi comparée à une offense, elle-même mise en parallèle avec un blasphème³¹⁰. Loti use donc à nouveau de l'argument d'autorité invoqué par la religion, tout en utilisant le critère de signification normative : blasphémer va à l'encontre des normes sociales en vigueur dans le cadre spatio-temporel de l'opéra. Sa réplique se termine par une répétition énoncée à l'impératif, rappelant le principal de son argumentaire : « Dis, ne veux-tu plus croire / au dieu de ton enfance ?... / Dis ?... ». Ajoutons que le fait de voir ainsi affligée la personne dont il est amoureux à la suite de l'annonce de son départ produit chez Loti des émotions fortes (tristesse, colère ?) qu'il traduit, à l'inverse de Mahénu, en étant très rationnel.

La construction de la ligne mélodique de ce passage est assez remarquable, puisqu'elle diminue les effets que nous venons d'observer. La partition nous dévoile un Loti beaucoup plus sentimental, qui s'exprime avec égalité (« très égal ») ; sa phrase est majoritairement soutenue par la musique instrumentale, qui joue les mêmes notes que sa ligne vocale. Sans entrer dans des considérations trop subjectives, soulignons que la nuance donnée à l'orchestre est *piano* et que le son produit par les violons dans ce passage est loin de traduire la manipulation que nous évoquons. Le mot *mort* est d'ailleurs

³⁰⁸ Qui est tout de même l'« [a]ssurance, le plus souvent verbale, de faire ou de dire quelque chose », *Promesse* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Promesse> (consulté le 08/08/2023).

³⁰⁹ « Maxime qui prend la forme d'une phrase courte, de portée générale. », *Sentence* dans JARRETY Michel (dir.), *op. cit.*, p. 400.

³¹⁰ L'usage du mot *blasphème* appuie d'ailleurs, par sa dénotation, le sentiment de culpabilité que Loti fait ressentir à Mahénu, puisqu'il signifie : « Parole, discours outrageant à l'égard de la divinité, de la religion, de tout ce qui est considéré comme sacré ». *Blasphème* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/blasphème> (consulté le 08/08/2023).

soutenu par un la aigu, d'une durée plus longue que les autres notes constituant sa phrase (c'est une noire, les autres notes sont soit des croches, soit des doubles croches) ; il apparaît donc comme une conséquence horrible aux yeux de l'amoureux. Une affliction se dégage de ce passage, et la question « Dis, ne veux-tu plus croire au Dieu de ton enfance ? » paraît peser à Loti, puisque la répétition de « Dis ? » se fait sur une nuance *pianissimo*. Il ne faut cependant pas conclure que Loti n'est pas manipulateur. Simplement, la musique souligne, comme nous l'évoquions ci-dessus, qu'il est, lui aussi, transi d'émotions fortes. Les observations littéraires que nous avons relevées sont toujours pertinentes ; elles ont simplement été nuancées par la musique, qui montre un Loti beaucoup affligé que le texte le laisse paraître.

The image shows a musical score for a song in French. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with the instruction "sans respirer." and continues with "très égal." The lyrics are "Ne veux-tu plus croire au Dieu de ton en - fan - ce, Qu'au tre -". The piano accompaniment has a marking "m. sf." and "avec la voix." The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics "_ fois tu savais pri - er a - vec a - mour?" and "Tu m'avais bien pro -". There are markings "p" (piano) above the vocal line and below the piano accompaniment in the second system.



Dans la réplique suivante de Mahénu, elle essaie de faire comprendre à Loti, par une figure de style que nous avons déjà évoquée (voir p. 37), la fatalité de sa condition. Durant tout l'opéra, les filles vivant sur l'île sont rapprochées, par une métonymie, de fleurs (« Oréna : Pauvre petite, écoute aussi : / Les fleurs de nos pays se fanent sur la terre / D'exil, et perdent leurs attraits... / [...] / Enfant ! D'autres ont quitté l'île / Et d'autres ont souffert là-bas³¹¹ !... »); elles en prennent donc les caractéristiques : beauté, éphémérité... Mahénu n'échappe pas à cette condition d'existence puisque, comme d'autres filles tahitiennes, elle est tombée amoureuse. Elle se justifie auprès de Loti en précisant l'issue fatale à laquelle sa condition peut mener : « Aux rayons du soleil / quand elle s'est grisée, / La fleur peut se faner ! ». Le soleil est lui-même figuratif et métonymique. Il renvoie à l'amour que les Tahitiennes peuvent éprouver, devenant dès lors chaud, rassurant, mais également brûlant et dangereux. Elle évoque cette fatalité en utilisant également une formulation se rapprochant de la sentence : une fois que les filles de Bora Bora sont tombées amoureuses, il n'y a pas de retour en arrière possible, soit elles vivent pleinement leur amour, soit elles meurent. En essayant de se justifier auprès de

³¹¹ Cette réplique intervient dans la scène suivante. Alexandre et HARTMANN Georges, *op. cit.*, p. 117-118.

Loti, elle précisera d'ailleurs, juste avant d'utiliser la figure, « Je sais bien, moi, / Que ma vie est brisée... ». Elle conclut en suppliant Loti de ne pas l'abandonner à cause de la vivacité de son amour (« Tu vas m'abandonner / [...] / Je t'aime encore ! »).

Musicalement, nous ne notons rien de particulier. Soulignons simplement le fait que Hahn a donné une indication à l'orchestre : quand Mahénu s'exprime « Je sais bien, moi, / Que ma vie est brisée... », l'orchestre doit « murmurer ». Il y a donc un effacement instrumental, qui permet aux paroles de la jeune fille d'être soulignées, montrant à nouveau l'importance de la vérité qu'elle énonce.

Loti, face à ces dernières phrases, utilise le même argument : « Mahénu, je t'adore ! / Et si tu m'aimes, tu vivras ! » (notons également la rime partagée entre leur deux phrases : *adore, encore*). Cette réplique pousse Mahénu à tenir des propos beaucoup plus réalistes ; ce qui était précédemment métonymique n'est plus figuratif : « Vois comme étrangement / tes baisers m'ont pâlie ! / Pour vivre, il faudrait que j'oublie / Tes paroles d'amour, / l'étreinte de tes bras / [...] ». Il est intéressant de noter que la phrase de Mahénu commence par *vois* alors que Loti chante encore *vivras*, ce qui accentue ce que nous venons de dire : une phrase provoque l'autre.

À partir de ce moment, la musique accélère pour atteindre une vitesse d'exécution deux fois plus rapide. Cela s'explique par le fait que la tristesse atteint son paroxysme lorsque Mahénu tient des propos plus réalistes et que Loti, en même temps, supplie son amoureuse de ne pas continuer de lui rappeler leur condition (« Mahénu ! Tais-toi ! »).

Le double plus vite. (Mouv't du 2^d acte)

M. Pour vi - - - vre, il faudrait que j'ou -

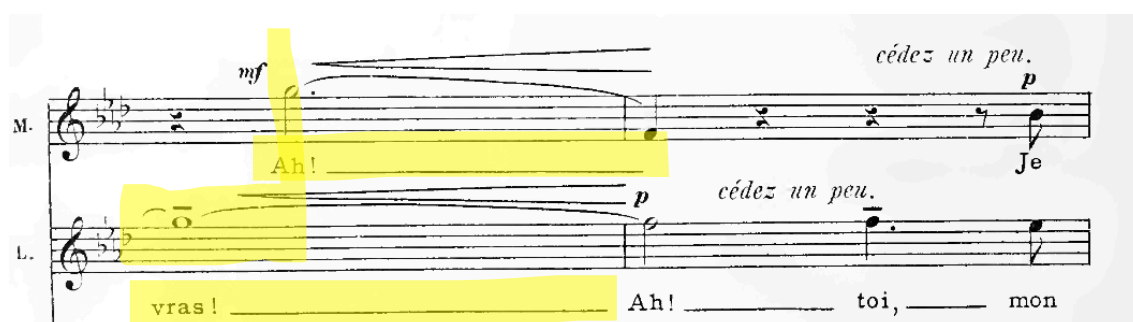
Le double plus vite. (Mouv't du 2^d acte)

f

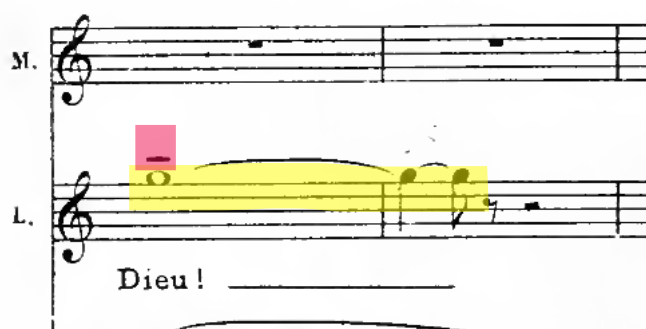
Cette première partie de l'extrait peut être considérée comme une véritable joute sentimentale entre les deux amants. Tous deux sont affligés par la situation, ils ressentent des émotions fortes (tristesse, désespoir, colère...), qui les poussent à confirmer l'incompatibilité de leurs futurs. En reprenant le discours de Micheli, nous voyons que leur émotion se caractérise surtout par de l'émotion montrée (ils ne diront jamais « je suis triste de cette situation »), ce qui prouve à nouveau la vivacité de leur échange. Celle-ci se traduit surtout par des phrases exclamatives, quelquefois averbales, mais également par l'usage, chez Loti, de l'impératif. Les figures de style servent surtout à amplifier leur argumentation. L'émotion est également étayée textuellement, cela d'ailleurs plutôt dans un but manipulatif. Nous avons également remarqué que l'ensemble des procédés musicaux servaient soit à souligner nos observations textuelles en les amplifiant, soit à les nuancer.

L'extrait se poursuit par deux phases, liées l'une à l'autre : après la tristesse — voire le désespoir — arrive l'espoir, qui mènera rapidement à la joie. Ces deux émotions sont exprimées à partir du moment où Loti a énoncé sa solution (« Nos chauds serments,

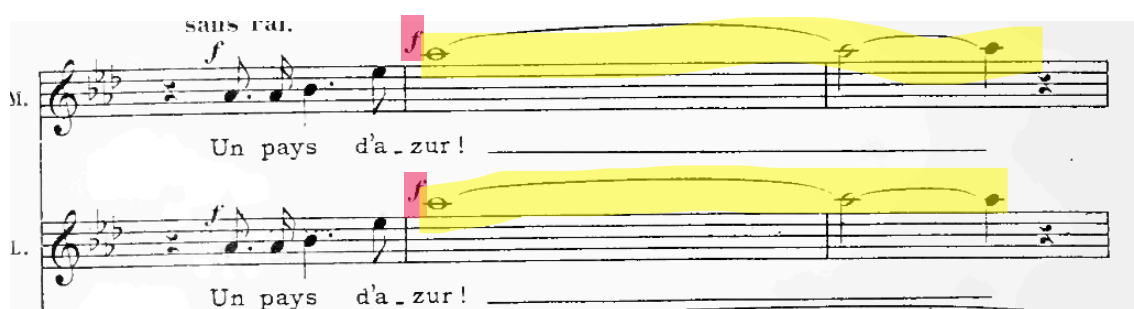
notre ivresse profonde, / En un jour ne finiront pas ! / Sur un autre vaisseau qui part pour le vieux monde / En même temps que nous, tu me suivras ! »). L'émotion montrée appuie cela au moyen d'exclamations et de phrases averbales : l'espoir, « Loti : Ô Mahénu, / Tu ne peux me quitter ! / Mahénu : Ah ! Loti ! » ; la joie, « Mahénu : Ah ! Loti... / Ah ! te suivre... quelle joie ! ». Les sentiments sont partagés par les deux personnages. Il est même intéressant de voir, que Loti, avant de s'exclamer (« Ah ! toi, mon âme ! »), rejoint, musicalement, Mahénu dans sa première exclamation. En effet, son « — *vras* » de « suivras » est chanté en même temps que le premier « *Ah !* » de son amoureuse.



Juste après, Loti utilise à nouveau deux procédés déjà présents dans la scène. Le premier est l'emploi de l'argument de la religion — qu'il avait utilisé une première fois pour provoquer de la honte et de la culpabilité — insinuant que Mahénu ne blasphèmera plus : « Viens ! tu seras là-bas / Mon épouse devant les hommes, / devant Dieu ! ». La musique souligne ici l'excitation de Loti : la phrase est globalement de plus en plus aiguë, jusqu'à culminer sur « *Dieu* » avec un sol aigu marqué et tenu (cinq temps et demi en tout).



Comme pour amplifier l'adhésion de son amoureuse à sa proposition, il en vient même à employer, un élément constituant de l'île sur laquelle ils se trouvent : le ciel (qui pourrait même se rapprocher ainsi du soleil, qui symbolisait leur amour), rappelant ainsi, par lien sémantique, la métonymie de Mahénu : « Là-bas [en Europe] ta voix enchanteresse / Me rappellera ce ciel toujours pur ». Juste après, ils s'exclament, ensemble et sur les mêmes notes — ce qui montre leur accord et leur liaison à ce moment-là —, « Nous ferons avec notre tendresse / Une Océanie... Un pays d'azur ! ». La phrase est longue, et culmine sur un *forte* et un *la* aigu, tenu pendant *sept temps* ; elle sonne comme le climax de cette scène.



La métonymie de la fleur prend ici une dimension bien plus importante, puisqu'elle s'étend, non plus uniquement aux filles de Tahiti, mais à l'ensemble du continent auquel l'île appartient. Cette tendresse, initiée par leur union future, leur permettra de perpétuer, mentalement, les caractéristiques de l'île du rêve. Ces dernières peuvent être relevées en parcourant le livret, mais remarquons la première réplique de Mahénu et de l'opéra, qui initie l'ensemble des figures qui y seront liées : « Ô pays de Bora-Bora, / Grand morne bercé par le flot sonore ! / [...] / Dans les parfums de mimosa, / Dans l'ombre de la nuit, / dans la naissante aurore, / C'est toi que je revois, / que je respire encore, / Ô pays de Bora-Bora. » L'image de l'île convoquée par Mahénu fait intervenir plusieurs sens, qui tous reviendront dans l'opéra lorsque l'île — ou des figures qui lui sont liées — sera mentionnée : l'odorat (les parfums de mimosa ; « c'est toi que je respire encore »), l'ouïe (le grand morne est bercé par les flots), ainsi que la vision (peu importe le moment de la journée, l'île reste présente, comme une instance rassurante³¹²). Cette réplique est également remarquable en cela qu'elle fait intervenir le champ lexical de l'apaisement (« bercé », « flot sonore », « naissante aurore », etc.), qui sera perpétué,

³¹² Cela est amplifié par la dénotation de *morne*, « Colline, montagne », et par l'adjonction de l'adjectif *grand*. *Morne* sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/morne> (consulté le 08/08/2023).

lui aussi, du début de l'opéra jusqu'à cette scène presque finale. Nous considérerons dès lors qu'il s'agit de l'isotopie de l'île, représentée par ces caractéristiques, et se retrouvant dans de multiples figures (dont la métonymie des fleurs). C'est donc par elle que la scène se conclut, permettant à Mahénu une projection certaine dans le futur, et évitant l'issue fatale qu'elle évoquait plus tôt : non, la fleur ne fanera pas, mais elle continuera de survivre grâce à l'amour que le soleil et elle entretiendront et développeront.

Musicalement, nous avons aperçu — avec évidence — le thème de l'île³¹³, qui est utilisé ici d'une manière presque cynique par Hahn, puisqu'il intervient lorsque Mahénu s'exclame « Je finirai comme les autres femmes / De ce pays qui meurt de volupté ! ». Il s'entend alors que Mahénu chante la dernière syllabe de *pays*, ce qui permet certainement à l'auditeur de se rappeler l'ensemble des traits sémantiques qui lui sont liés, sans cependant les rappeler et en ne mentionnant que le mot *pays*. Notre analyse confirme donc notre hypothèse principale : la musique et les effets qu'elle produit connotent bien le sens du texte, tout en le nuancant. Rien que pour cela, la relation du texte et de la musique est pertinente en vue d'une analyse.

³¹³ Nous nous appuyons sur la liste des thèmes musicaux établie par Philippe Blay. BLAY Philippe, « L'Île du rêve de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 517-518.

Nous remarquons également que les affirmations tenues par Reynaldo Hahn quant à l'usage du texte dans la musique chantée se vérifient : il effectue un véritable travail dessus, puisque la musique parvient même à le nuancer en lui donnant, quelquefois, un sens différent (repensons à l'atténuation de l'aspect manipulateur de Loti). Nous citons Aude Ameille lorsqu'elle précisait que le texte du livret doit inspirer et respirer. Dans le premier cas – l'inspiration – nous dirons qu'au vu de l'implication de Hahn dans la volonté de retranscrire l'émotion juste, le livret de *L'Île du Rêve* pourrait avoir rempli cette fonction. Cependant, en regardant sa correspondance, nous voyons qu'il l'a également frustré :

Ce livret, charmant, du reste, est trop fouilli pour moi. Je ferai mieux, j'en suis sûr, quelque chose de plus simple, de plus entier ; [...] c'est fatigant de chercher tout le temps la vérité dans l'expression, dans les mouvements, et puis les motifs rappelés [sic] (!) quelle scie ! [...] Et puis, cet éternel chinois [sic] m'emmerde ! Il faut être drôle ; c'est le comble ³¹⁴!

Nous avons vu plus haut qu'il se passionnait aussi pour l'hypotexte, *Le Mariage de Loti*, ce qui signifie que, dans le processus créatif, le livret n'a pas été sa seule source d'inspiration. Nous dirons dès lors que le livret peut inspirer un compositeur, mais qu'il est possible que cela ne soit pas toujours entièrement le cas. Cette fonction peut ne pas prédominer sur ses caractéristiques, et l'hypotexte (dans le cadre d'une transposition), peut aider à y pallier.

La deuxième caractéristique du livret que relevait Ameille est qu'il doit respirer pour laisser de la place à la musique. Dans notre cas, nous remarquons que, bien que le livret de *L'Île du Rêve* possède des qualités littéraires inhérentes – loin des platitudes qu'évoquait Fortassier – il a laissé à Hahn la possibilité d'exprimer sa créativité. Cela se remarque dans l'usage des motifs, notamment, même s'il ne semblait pas les apprécier, et dans la manière dont il a traité les phrases qui le composent. Pour pouvoir assurer cette dernière réflexion, il faudrait vérifier auprès du compositeur qui nous intéresse. C'est ce que fait Ameille dans son ouvrage en interrogeant directement les compositeurs qu'elle convoque. Malheureusement, cela ne sera pas possible pour Reynaldo Hahn.

³¹⁴ Lettre écrite en 1892, citée par Philippe Blay dans BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », *op. cit.*, p. 72.

Conclusion

Ce parcours réflexif autour du livret d'opéra nous a permis de nous interroger sur certaines questions qu'il convoque. Cette recherche nous a mené à le considérer de deux manières. Premièrement, elle nous a montré qu'il avait un réel intérêt d'étude, en tant qu'objet à part entière, qui dépasse la simplicité et l'invraisemblance qu'on peut lui attribuer. Le livret, en tant que genre, a pour caractéristique l'instigation ; s'il est d'opéra, des fonctionnements propres s'y ajoutent : il transpose et il met en relation les émotions du discours avec celles provoquées par la musique. Plus encore, grâce à son statut textuel particulier, son étude fait intervenir de nombreuses disciplines (librettologie, musicologie, sciences cognitive, rhétorique, rythmique, poétique...) ; si elles ne les employais pas, le livret serait réduit à la seule signification purement « littéraire ». Deuxièmement, notre recherche nous a aidé à approfondir les conceptions que nous avions du lien entretenu entre musique et littérature. Nous l'avons vu, tous les modèles linguistiques ne peuvent pas s'appliquer pour en rendre compte. Pour cela, nous avons réfléchi d'abord à la musique en tant que telle, avant de revenir à la source des effets musicaux : le cerveau. Nous avons ainsi montré comment des effets textuels provenant du discours, avec les émotions qu'il convoque et tenu par des personnages, peuvent être connotés par la musique.

Notre dernière partie constituait le cœur de notre réflexion, car nous y abordions *concrètement* la question de l'analyse des livrets d'opéra. Nous souhaitons préciser que nous y avons choisi de ne pas intervenir dans certains des débats entourant les disciplines que nous avons convoquées (notamment pour les sciences cognitives ou pour la rhétorique des émotions). Ceci peut être contestable, mais cela s'explique simplement par le fait que le débat auquel nous nous attachons ne résonne pas avec ceux liés aux disciplines. Par exemple, il serait également très intéressant d'aborder d'autres perspectives quant à la représentation des émotions dans le discours, mais notre point d'approche, nous le répétons une dernière fois, visait à nous parer d'outils *pertinents* pour l'élaboration de notre méthode. C'est pourquoi il nous a semblé préférable de circonscrire nos propos à une discussion ciblée.

À partir de ces réflexions, nous pouvons imaginer plusieurs pistes de continuation. Nous en évoquerons trois. La première viserait, au départ des outils que nous avons convoqués et de la librettologie, à une *systématisation historique* : ce serait une approche soit générale (par exemple, en envisageant l'évolution du livret d'opéra et de sa relation avec la musique d'une manière purement isochronique et isotopique), soit particulière, en s'intéressant à des formes précises (il s'agirait, par exemple, de considérer le rapport au texte de l'*aria da capo* au début du XIX^e siècle chez Rossini). Ce serait une approche bien plus pertinente d'un point de vue historique. La deuxième continuation pourrait observer la manière dont *un* compositeur travaille au départ d'un livret écrit par *un* librettiste. Si leur collaboration s'est étendue dans le temps (comme c'est le cas pour Hartmann et Massenet), il faut voir si leur travail a évolué, comment ils ont envisagé ces changements et la manière dont cela s'est répercuté dans les opéras. Le troisième prolongement viserait à approcher la relation du texte et de la musique du point de vue d'autres genres. Cela mettrait en lumière d'autres observations, et d'autres modes de fonctionnement du livret, tout en nuancant les observations que nous venons de faire. Ainsi pourrait être considérée la mélodie francophone du XIX^e siècle, dont le texte provient généralement de poèmes, mais également la chanson française du XX^e siècle, les madrigaux du XVIII^e siècle, etc.

De notre côté, nous considérerons que nous avons répondu *partiellement* à notre questionnement initial, c'est-à-dire d'expliquer comment le texte et la musique, à l'opéra, œuvrent *ensemble* et voir en quoi ce genre leur inculque un fonctionnement particulier. Partiellement, parce que nous avons dû nous fixer un certain nombre de limitations pour pouvoir tenir des propos concis et cohérents. Il nous semble, néanmoins, que nous avons réussi à apporter des éléments de réponse pertinents, qui peuvent revaloriser le livret d'opéra en tant qu'objet d'étude. Pour l'heure, laissons le soin à Victor Hugo de conclure, par des propos qu'il a tenus en évoquant un de ses livrets d'opéra, *Esmeralda* :

Au reste, quoique, même en écrivant cet opuscule, l'auteur [...] n'entend offrir ici aux lecteurs, ou pour mieux dire aux auditeurs, qu'un canevas d'opéra plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement [...]. Il ne peut voir dans ceci qu'une trame telle quelle qui ne demande pas mieux que de se dérober sous cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la musique.³¹⁵

³¹⁵ HUGO Victor, *La Esmeralda*, Éditeur Maurice Schlesinger, Paris, 1836, p. 5.

Annexes

Présentation des personnages et résumé de l'intrigue de *L'Île du Rêve*³¹⁶

Les personnages principaux de l'opéra sont l'officier de marine française Georges de Kerven, la Tahitienne Mahénu et la princesse tahitienne Oréna. Les autres personnages intervenant sont secondaires par rapport à l'intrigue : la sœur de Mahénu, Téria, leur père, Taïrapa et le marchand Chinois Tsen-Lee.

L'histoire se déroule sur l'île de Bora Bora, où des officiers de marine française viennent s'installer pendant une année. Rouéri, le frère de Georges de Kerven, s'y était également rendu ; lors de sa mission, il était tombé amoureux de Téria, la sœur de Mahénu.

Le premier acte commence alors que Mahénu et ses compagnes chantent, au pied d'une cascade, les vertus de l'île. Elles sont rapidement dérangées par Tsen-Lee, qui essaie de leur vendre ses marchandises, mais les jeunes filles se moquent de lui. C'est au tour des officiers français de les rencontrer dont Georges de Kerven, rapidement renommé Loti. Ce dernier et Mahénu, une fois seuls, tombent amoureux l'un de l'autre.

Le deuxième acte s'ouvre sur la case de Taïrapa, le père de Mahénu, qui est en train de prier. Il est interrompu, lui aussi, par Tsen-Lee. Nous apprenons, lors de cette intervention, que le marchand est amoureux de Mahénu. Celle-ci, avec ses compagnes, entrent dans la case et se jouent de lui. À ce moment, Loti arrive et montre son agacement : il avait défendu à Mahénu de lui parler, mais elle ne l'a pas écouté. La sœur de Mahénu, toujours accablée par le départ de Rouéri, apparaît sur le seuil de la porte. C'est à cet instant que Loti lui apprend la mort de son frère. L'annonce de cette nouvelle l'afflige, mais cette idylle inaboutie, qui devrait avertir les amoureux, ne les décourage pas.

La princesse Oréna donne, au troisième acte, un bal pour fêter le retour des officiers en France. Loti se montre contrarié parce qu'il n'a pas encore eu le courage

³¹⁶ DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 46-47.

d'annoncer son départ à Mahénu, bien qu'il quitte l'île le lendemain. Celle-ci apprend la nouvelle fortuitement, alors que Loti s'entretient avec Oréna. Sous le choc, Mahénu s'évanouit et tombe dans les bras de Loti. Lors d'une discussion, ils trouvent une solution : elle le suivra jusqu'en Europe. Cependant, cette joie n'est qu'éphémère, car Oréna convainc la jeune Tahitienne de rester à Bora Bora.

THÉÂTRES

Théâtre National de l'Opéra-Comique : *L'île du rêve*, idylle polynésienne, d'après le *Mariage de Loti*, poème de MM. Pierre Loti, André Alexandre et Georges Hartmann, musique de M. Reynaldo Hahn. — **Opéra de La Boite à du,** opéra-comique en deux actes, d'Edmond Gondiset, musique de Léo Delibes. — **Théâtre du Gymnase :** *L'École des filles-Mères*, comédie en un acte, de M. Irvieux. — **Reprise de Jolivet,** comédie en trois actes, de MM. A. Besson et Léciercq. — **Théâtre des Bouffes-Parisiens :** *La petite Truie*, vaudeville-opérette en trois actes, de M. Fabrice Carré, musique de M. Victor Roger. — **Concerts d'Harcoourt.**

Pour le premier spectacle personnel qu'il offrait au public de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré a tenu à réaliser un rêve formulé depuis longtemps par les nombreux admirateurs du délicieux et illustre écrivain qui signe Pierre Loti.

Dès l'apparition du *Mariage de Loti* en volume, le succès colossal de cette savoureuse idylle exotique fit venir à l'esprit de tous les lettrés l'idée qu'il y avait à en extraire un ravissant livret d'opéra-comique.

Je me rappelle encore une soirée à la Librairie Nouvelle, — rendez-vous habituel des gens de lettres et de théâtre, — où fut longuement discutée et affirmée la fatalité de cette transformation.

L'Île du Rêve, que les auteurs du poème, MM. André Alexandre et Georges Hartmann ont dotée du sous-titre « idylle polynésienne », est donc inspirée directement par la mélancolique et charmante aventure de la petite Rarahu et de l'enseigne Loti...

Dans leur poème, Rarahu s'appelle, pour cause d'euphonie sans doute, Mahenu.

Quant à l'intrigue, elle reste simple, douce, touchante et d'une grâce pénétrante, mêlée de sensualité, de passion et de tristesse.

Au premier acte, dans un paysage bizarre, au pied d'un arbre immense entouré de buissons fleuris, au bord d'une rivière, de jeunes taitiennes gazouillent au sortir du bain.

Des officiers de la marine française, vêtus de blanc, passent dans ce groupe de jolies insulaires, et l'enseigne de vaisseau Loti reste seul auprès de la troublante Mahenu. Dans le parfum des fleurs et la tiède haleine du vent du soir, leurs cœurs battent et leurs lèvres se cherchent.

Un rideau de lianes entrelacées tombe pour encadrer leur étreinte innocente et libre.

Au tableau suivant, devant la chaumière de Tairapa, père de Mahenu, les deux amoureux roucoulent sans crainte. A peine leurs épanchements sont-ils un instant interrompus par l'arrivée de Térira, sœur de Mahenu, qui jadis a confié son âme à un officier, parti, et pour toujours, car il est mort en France. L'exemple de Térira abandonnée n'effraie pas Mahenu, et, en recevant les caresses de Loti, elle écoute les litanies bibliques que le vieux Tairapa psalmodie au fond de sa cabane.

Le troisième tableau nous fait assister au départ de Loti. La reine Orena donne une fête d'adieux aux officiers, et la pauvre Mahenu apprend la cruelle nouvelle : son ami va partir. Il veut la consoler, lui propose de l'emmener en France. Elle accepte d'abord et convient avec lui de le rejoindre par un navire qui doit suivre le vaisseau de l'État...

Mais, après le départ de Loti, la reine fait entendre à Mahenu la « voix de la raison ». Mahenu ne peut abandonner son père, trop vieux pour subvenir à ses besoins. Et puis « les fleurs de l'île du rêve se fanent vite sous le ciel de l'Europe »... Mahenu, désolée, se résigne en sanglotant... L'idylle se termine ainsi.

³¹⁷ BOURGEAT Fernand, « Théâtres », dans *L'Univers Illustré* du 02 avril 1898, p. 214.

Texte de la quatrième scène du troisième acte de *L'Île du Rêve*³¹⁸

Scène 4

Mahénu, Loti

Loti

C'est moi, chère petite

Voici ma main...

Reviens à toi, bien vite !

Mahénu

Demain !

Loti

Ne les écoute pas !

Je t'aime...

Mahénu, *d'une voix sourde, pénétrée*

C'était vrai, ce qu'ils disaient tout bas...

C'était vrai !

Voilà pourquoi, depuis ce matin,

l'on m'évite !...

Mon pauvre cœur

a fini de chérir.

Demain tu partiras !

Demain, je vais mourir !

Loti, *très expressif, avec émotion*

Dis ! Ne veux-tu plus croire

au dieu de ton enfance,

Qu'autrefois tu savais prier

³¹⁸ Texte reproduit depuis ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, Livret de *L'Île du Rêve*, dans DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 113-117.

avec amour ?
Tu m'avais bien promis d'être vaillante
un jour !
Parler de mort, c'est une offense,
Un blasphème...
Dis, ne veux-tu plus croire
au dieu de ton enfance ?
Dis ?...

Mahénu, *tristement*
Je sais bien, moi,
Que ma vie est brisée...
Tu frissonnes ?
Pourquoi !
Aux rayons de soleil
quand elle s'est grisée,
La fleur peut se faner !
Tu vas m'abandonner...
(*tendrement*)
Je t'aime encore !

Loti
Mahénu, je t'adore !
Et si tu m'aimes, tu vivras !

Mahénu
Vois comme étrangement
tes baisers m'ont pâlie !
Pour vivre, il faudrait que j'oublie
Tes paroles d'amour,
l'étreinte de tes bras
(*très emporté[e]*)

Dont le seul souvenir
éveille en moi des flammes !

Loti
Mahénu !
Tais-toi !

Mahénu
Au sortir de nos chauds transports,
Veux-tu que je me jette
en des amours infâmes !...

Loti
Tais-toi !

Mahénu, *tristement*
Je finirai... comme les autres femmes
De ce pays qui meurt de volupté !

Loti
Ah ! jamais ! tu ne peux me quitter !

Mahénu, *tremblante*
Que dis-tu ?

Loti
Ô Mahénu,
Tu ne peux me quitter !

Mahénu
Ah ! Loti !

Loti

Non, jamais !

Nos chauds serments,
notre ivresse profonde,
En un jour ne finiront pas !

Mahénu

Loti, dirais-tu vrai ?

Loti

Sur un autre vaisseau
qui part pour le vieux monde
En même temps que nous,
tu me suivras !

Mahénu

Ah !

Je t'aime !

Loti

Ah ! toi, mon âme !
Toi, ma vie,
Non, pas de lâche adieu !
Viens ! tu seras là-bas
mon éternelle amie !
Mon épouse devant les hommes,
devant Dieu !

Mahénu, *haletante*

Ah ! Loti...

Ah ! te suivre... quelle joie !

Loti

Là-bas ta voix enchanteresse

Me rappellera ce ciel toujours pur.

Loti et Mahénu

Nous ferons avec notre tendresse

Une Océanie... Un pays d'azur !

Mahénu

Ah !

Te suivre !

Loti

À demain...

Mahénu

À demain !

Loti

Sur la grève,

Viens me retrouver, ô fleur de mon rêve...

Et nous partirons tous les deux !...

(Il s'éloigne)

Mahénu

À demain !

(Mahénu le suit tendrement du regard et du geste. La princesse Oréna est entrée doucement.)

Reproduction de la partition de la quatrième scène du troisième acte de *L'Île du Rêve*³¹⁹

113

Bas, et toujours cachée, à LOTI surpris.
p *subis rigueur.*

Non! Ré- te! Laisse - moi t'écouter seulement Et, bai - pré-me...

p *subito.*

114

Loti se précipite au bas de l'escalier, la recolt dans ses bras et la transporte sur un banc.
Agitato. *f*

La princesse s'éloigne.
dimin. *en ralentissant.*

MAHÉNU rouvre les yeux lentement.
rit.

LOTI.
Beaucoup plus modéré.
C'est moi, chère po - ti - te, Voici ma - Beaucoup plus modéré.

MAHÉNU, regardant LOTI et douloureusement.
De - main... Re- viens à toi, bien vi - te!...

p

And.

³¹⁹ HAHN Reynaldo, sur un livret de ANDRÉ Alexandre et de HARTMANN Georges, *L'Île du Rêve*, Éditions Heugel et Compagnie, Paris, 1897, p. 114-130.

expressif. retenez un peu.

M. Mon pauvre cœur a fi - ni de chérir. — Demain tu parti -

p *expressif.*

M. — ras ! — Demain, je vais mou - - - rir !

f *And^{mo} espressivo.* LOTI. *très expressif, avec émotion.*

Dis !

f *And^{mo} espressivo.* *pp*

très égal.

M. sans respirer.

— Ne veux-tu plus croire au Dieu de ton en - fan - ce, Qu'au-tre -

m. f. *p* *avec la voix.*

M. - fois tu savais pri - er a-vec a-mour ? Tu m'avais bien pro -

p

M. - main ! — *f*

L. No les é - cou - te pas ! Je t'ai - me ...

p

M. Un peu plus animé. D'une voix sourde, pénétrée. *3*

— C'était vrai, — ce qu'ils disaient tout bas, ...

Un peu plus animé. *p*

cresc.

M. — C'était vrai ! — Voi - là pour -

M. - quoi, depuis ce matin, l'on m'é - vi - te ! ...

p

mis d'être vaillante, un jour! Par-ler de mort, c'est une of -

fen - se, Un blas-phè - me... Dis, ne veux tu plus

croire au Dieu de ton en - fan - ce?... Dis?...'

MAHÉNU, tristement. Je sais bien, moi, Que ma vie --- est bri -

- sé - e... Tu frisson - nes? Pourquoi! -

Aux rayons du so - leil quand elle s'est gri -

- sé - e, La fleur peut se fa - ner! - Tu vas m'a - ban - don -

Je t'aime en - - co - re! Mâhé - nu, - Je t'a -

M. *mf* Te sui - - - vre!

L. *p*

M. A de-main!

LOTI. *p* A demain... Sur la grè - - ve, Vins me retrou -

L. -ver, O fleur demon ré - - ve... Et nous parti -

pp

Ped.

M. MAHÉNU. *p* A de-main! -

L. *pp* Il s'éloigne. MAHÉNU lo suit tendrement du regard et du geste.

-rons tous les deux!... La princesse ORÉNA est entrée doucement.

ORÉNA. *mf* Même mouvt. MAHÉNU tressaille.

-Non, Mahénu... Allegro. tu ne peux pas le simplement.

M. MAHÉNU frémit et semble interroger anxieusement la princesse... *Molto mod^{to}* *p* *très calme.*

L. *dim. mais sans rit.* *Molto mod^{to}* *p* Son - ge à Ta-i-ra -

L. -pa, tout courbé par les ans; Il a ber - cé ton clair printemps,

Tableau des correspondances rythmiques³²⁰

— 5 —

5. L'espace compris entre les lignes se nomme *interligne*.

Les interlignes se comptent également de bas en haut ; ainsi, le premier interligne est placé entre la première et la deuxième ligne ; le deuxième, entre la deuxième et la troisième ligne, etc.

Ex.

5 ^e l.	4 ^e interligne
4 ^e l.	3 ^e interligne
3 ^e l.	2 ^e interligne
2 ^e l.	1 ^{re} interligne
1 ^{re} l.	

6. La **portée** se compose de *cinq lignes* et de *quatre interlignes*.

C'est sur la portée que se placent les signes qui servent à écrire la musique.

EXERCICE

Tracez une portée et indiquez le numéro d'ordre de chaque ligne et de chaque interligne, comme dans l'exemple qui précède.

DES NOTES

2^e LEÇON

7. Les **notes** représentent des *durées* et des *sons*.

Selon leurs différentes *figures*, les notes expriment des *durées* différentes.

Selon leurs différentes *positions* sur la portée, les notes expriment des *sons* différents.

FIGURES DES NOTES

(SIGNES DES DURÉES)

8. Il y a *sept figures de notes* qui sont :

1 ^o La ronde .	○
2 ^o La blanche .	⏏
3 ^o La noire .	◐
4 ^o La croche .	⏏
5 ^o La double croche .	⏏
6 ^o La triple croche .	⏏
7 ^o La quadruple croche (1)	⏏

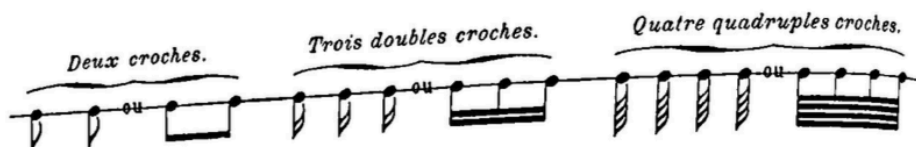
(1) Remarquez l'analogie qui existe entre chacune de ces figures et celle qui la suit ou la précède ; ainsi la croche n'est autre que la figure de la noire à laquelle on ajoute un crochet ; la double croche n'est autre que la figure de la croche ayant deux crochets au lieu d'un.

³²⁰ DANHAUSER Adolphe et RABAUD Henri, *Théorie de la musique*, Éditions Henry Lemoine et Compagnie, Paris, 1966 (1929), p. 5-7.

9. Lorsque plusieurs croches, doubles croches, triples croches ou quadruples croches sont placées les unes à côté des autres, on peut remplacer les crochets par des barres unissant ces notes. (1)

Le nombre des barres doit toujours être égal, pour chaque note, au nombre de crochets qu'elles remplacent ; ainsi, il faut une barre pour des croches, deux pour des doubles croches, etc.

EXEMPLE



VALEURS DIFFÉRENTES



EXERCICES

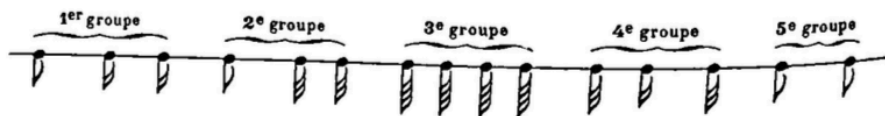
1° Écrivez au-dessus de chacune des figures suivantes le nom qui lui est propre



2° Tracez au-dessus de chacun des noms suivants la figure de note qu'il exprime.

Croche — Ronde — Noire — Quadruple croche — Blanche — Triple croche
Double croche

3° Écrivez avec des barres les figures suivantes écrites avec des crochets



4° Écrivez avec des crochets les figures suivantes écrites avec des barres.









(1) Dans la musique vocale, il est d'usage, pour plus de clarté, d'employer les crochets lorsqu'à chaque croche, double croche, etc., est affectée une syllabe. Au contraire, lorsqu'une seule syllabe est affectée à plusieurs croches, doubles croches, etc., on remplace les crochets par des barres.

DE LA VALEUR RELATIVE DES FIGURES DE NOTES

3^e LEÇON

10. Les **figures de notes** étant disposées dans l'ordre que nous avons indiqué (§ 8), la **ronde** représente la plus longue durée, et chacune des autres figures vaut la moitié de la figure qui la précède, et par conséquent le double de celle qui la suit.

EXEMPLE




La ronde		vaut : 2 <i>blanches</i> ou 4 <i>noires</i> ou 8 <i>croches</i> ou 16 <i>doubles croches</i> ou 32 <i>triples croches</i> ou 64 <i>quadruples croches</i> .
La blanche		vaut : 2 <i>noires</i> ou 4 <i>croches</i> ou 8 <i>doubles croches</i> ou 16 <i>triples croches</i> ou 32 <i>quadruples croches</i> .
La noire		vaut : 2 <i>croches</i> ou 4 <i>doubles croches</i> ou 8 <i>triples croches</i> ou 16 <i>quadruples croches</i> .
La croche		vaut : 2 <i>doubles croches</i> ou 4 <i>triples croches</i> ou 8 <i>quadruples croches</i> .
La double croche		vaut : 2 <i>triples croches</i> ou 4 <i>quadruples croches</i> .
La triple croche		vaut : 2 <i>quadruples croches</i> .

11. La **ronde**, représentant la plus longue durée, est considérée comme l'*unité de valeur* ; les autres figures de notes, ayant une valeur moindre, sont considérées comme des fractions de la *ronde*, par conséquent :

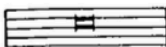
La blanche	équivalent à une <i>demie</i>	$\frac{1}{2}$
La noire	— un <i>quart</i>	$\frac{1}{4}$
La croche	— un <i>huitième</i>	$\frac{1}{8}$
La double croche	— un <i>seizième</i>	$\frac{1}{16}$
La triple croche	— un <i>trente-deuxième</i>	$\frac{1}{32}$
La quadruple croche	— un <i>soixante-quatrième</i>	$\frac{1}{64}$ (1)

EXERCICE

Indiquez le rapport de valeur de chacune des figures de notes suivantes avec les autres figures de notes.

Blanche  — **Croche**  — **Triple croche** 

(1) On emploie quelquefois une figure de note ayant la valeur de deux rondes ; on l'appelle la *note carrée* :



Bibliographie

1. Sources textuelles

Ouvrages

AMEILLE Aude, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra. Pour une poétique du livret depuis 1945*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2016.

AUMONT Jacques, *L'interprétation des films*, Armand Colin, Paris, 2017.

BLAY Philippe, *Reynaldo Hahn*, Fayard, Paris, 2021.

DECROISSETTE Françoise, *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Théâtres du monde, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 2011.

DIDIER Béatrice, *Le livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Voltaire Foundation, Oxford, 2013.

FURTWÄNGLER Wilhelm, *Musique et verbe*, Le Livre de poche, Paris, 1979 (1938).

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

GIER Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

GRIZE Jean-Blaise, *De la logique à l'argumentation*, Droz, Genève, 1982.

HAHN Reynaldo, *Du chant*, « Pour la musique », Gallimard, Paris, 1957.

HAHN Reynaldo, *Journal 1890-1945*, Gallimard, Paris, 2022.

HARTMANN Tina, *Grundlegung einer Librettologie. Musik und Lesetext am Beispiel der 'Aleceste-Opern' vom barock bis zu C.M. Wieland*, De Gruyter, Berlin, 2017.

INDY VINCENT D', *Cours de composition musicale : Premier livre*, Éditeurs A. Durand et Fils, Paris, 1912.

LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle-Époque au monde globalisé*, Fayard, Paris, 2022.

LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la III^{ème} République*, Fayard, Paris, 2020.

LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Fayard, Paris, 2021.

LEVITIN Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. Samuel Sfez, Éditions Héloïse d'Ormesson, Paris, 2020.

- LOTI Pierre, *Reflets sur la sombre route*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.
- MICHELI Raphaël, *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*, de Boeck, Louvain-la-Neuve, 2014.
- MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Actes Sud, Arles, 2003.
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Armand Colin, Paris, 2016 (2005).
- RODRIGUEZ Christine, *Les Passions du récit à l'opéra. Rhétorique de la transposition dans « Carmen », « Mireille », « Manon »*, Éditions Classiques Garnier, 2009.
- RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- STERN Daniel, *La constellation maternelle*, trad. D. Cupa, Calmann-Lévy, Paris, 1997.
- TARASTI Eero, *Sémiotique musicale*, trad. Bernard Dublanche, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1995.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1998 (1996).
- VAN Gilles De, *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, Paris, 1992.
- VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ?*, Classiques Garnier, Paris, 2022.

Chapitres d'ouvrage

- CASAS Maribel, « Les théâtres parisiens », dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle-Époque au monde globalisé*, Fayard, Paris, 2022, p. 649-660.
- GIROUD Vincent, « Une idylle polynésienne à l'époque de Gauguin », dans DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 14-23.
- WRIGHT Lesley A., « L'Opéra-Comique et la jeune école (1870-1897) », trad. Hervé Lacombe, dans LACOMBE Hervé (dir.), *Histoire de l'opéra français. De la Belle-Époque au monde globalisé*, Fayard, Paris, 2022, p. 544-552.

Articles

BADIR Sémir, « Enjeux de la notion de genre en sémiotique », dans *Semiotica*, vol. 2017, n° 219, 2017, p. 417-434.

BADIR Sémir, « La typologie sémiotique des modalités. Une mise au point », dans *Semiotica*, vol. 2020, n° 234, p. 70-101.

BARTOLI Jean-Pierre, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », dans *Musurgia*, vol. 7, n°2, 2000, p. 61-71.

CARRIÈRE Jean-Claude, « Les fantômes et la liberté », propos recueillis par T. Méranger et J. Lepastier, dans *Les Cahiers du cinéma*, n°668, juin 2011, p. 88.

FORTASSIER Pierre, « Musique et livret dans les opéras de Berlioz, Gounod, Bizet », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 17, n°1, 1965, p. 37-57.

MACDONALD Hugues, « Georges Hartmann, the "Ideal Publisher" », dans *The Journal of musicological research*, vol. 28, n° 4, 2009, p. 295-311.

NATTIEZ Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique. La musique : récit ou proto-récit ? », dans *Cahiers de Narratologie*, n°21, 2011.

RASTIER François, « L'isotopie sémantique, du mot au texte », dans *L'Information Grammaticale*, n° 27, 1985, p. 33-36.

UBERSFELD Anne, « Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle », dans *Analyse musicale*, n°27, avril 1992, p. 6-8.

VILLENEUVE Roselyne de, « Reynaldo Hahn et le chant significatif : réflexions intersémiotiques sur la musique vocale et la pratique de la comédie musicale », dans *Musurgia*, vol. 23, n° 2, 2016, p. 67-85.

Thèses

BLAY Philippe, « *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn : contribution à l'étude de l'opéra français de l'époque fin-de-siècle », Thèse de doctorat en Musicologie, sous la direction de BIGET Michelle, Université de Tours, Tours, 1999.

BRANGER Jean-Christophe, « *Manon* de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique : contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX^e siècle », Thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de PISTONE Danièle, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Paris, 1997.

Journaux et magazine

ALEXANDRE Ivan A. et LAURENT François, « Vous reprendrez bien une petite vacherie ? », *Diapason*, n°724, Été 2023, p. 30-35.

BOURGEOIS Fernand, « Théâtres », dans *L'Univers Illustré* du 02 avril 1898, p. 214-215.

PARSONS Léon, « Un entretien avec Hahn », dans *La Presse* du 24 mars 1898, cité dans DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 24-26.

POUGIN Arthur, « Semaine théâtrale », dans *Le Ménestrel* du 27 mars 1898, cité dans DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 28-31.

Usuels

ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *Guide de la théorie de la musique*, « Les indispensables de la musique », Fayard et Éditions Henri Lemoine, Paris, 2019 (2001).

DANHAUSER Adolphe et RABAUD Henri, *Théorie de la musique*, Éditions Henry Lemoine et Compagnie, Paris, 1966 (1929).

DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste, MÉVEL Jean-Pierre, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 2018 (1994).

GARCIA Manuel, *Traité complet de l'Art du Chant en deux parties*, Éditions Heugel et Compagnie, Paris, 1901.

JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Le Livre de Poche, Paris, 2020 (2001).

KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2020 (2003).

KOBBÉ Gustave, *Tout l'opéra*, trad. AUBERT M.-C., COLLINS D. et PÂRIS M.-S., « Bouquins », Éditions Robert Laffont, Paris, 2019 (1980).

MICHELIS Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume I)*, trad. GRIBENSKI J. et LÉOTHAUD G., « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2020 (1988).

MICHEL Ulrich, *Guide illustré de la musique (Volume II)*, trad. COLLINS D. et GRIBENSKI J., « Les indispensables de la musique », Fayard, Paris, 2019 (1990).

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2019 (1996).

Catalogue d'exposition

GHISLAIN ROUSSEL Stéphane (commissaire) et Centre Pompidou-Metz, *Opéra Monde : La quête d'un art total*, Catalogue d'exposition (22 juin 2019 – 27 janvier 2020), Metz, 2019.

Sites internet

Biographie

Biographie d'André Alexandre sur la Bru Zane Mediadatabase : <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Personnes/ALEXANDREAndre> (consulté le 04 août 2023).

Biographie d'André Alexandre sur Association l'Art Lyrique Français : <https://www.artlyriquefr.fr/personnages/Alexandre%20Andre.html> (consulté le 04 août 2023).

Définitions provenant du Trésor de la Langue Française informatisé

Blasphème sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/blasphème> (consulté le 08/08/2023).

Interprétation sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/interprétation> (consulté le 21/07/2023).

Idylle sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idylle> (consulté le 25/07/2023).

Livret sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/livret> (consulté le 09/06/2023).

Modalité sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/modalité> (consulté le 09/07/2023).

Morne sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/morne> (consulté le 08/08/2023).

Motif sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/motif> (consulté le 22/07/2023).

Narratif sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Narratif> (consulté le 08/07/2023).

Objet sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/objet> (consulté le 05/06/2023).

Promesse sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Promesse> (consulté le 08/08/2023).

Proto sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Proto> (consulté le 23/07/2023).

Récit sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Récit> (consulté le 08/07/2023).

Thème sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/thème> (consulté le 21/07/2023).

Transposition sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/transposition> (consulté le 21/07/2023).

Vraisemblance sur CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblance> (consulté le 31/07/2023).

2. Sources musicales : enregistrements, livrets et partitions

Nous référençons, dans cette section, tout ce qui gravite autour des œuvres opératiques que nous avons envisagées (livrets, enregistrements, etc.). Pour chaque œuvre représentée, nous avons rappelé uniquement ce dont nous nous sommes servi. Dans le cas où un livret n'a pas été publié, nous renseignerons l'édition de sa partition.

La Esmeralda

Livret

HUGO Victor, *La Esmeralda*, Éditeur Maurice Schlesinger, Paris, 1836.

Le Marchand de Venise

Partition

HANH Reynaldo, sur un livret de ZAMACOÏS Miguel, *Le Marchand de Venise*, Éditions Heugel et Compagnie, 1935.

L'Île du Rêve

Enregistrement

HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020.

Livret

Le livret de *L'Île du Rêve* n'a pas été édité lors de la création de l'opéra. Nous nous référons au texte retranscrit dans les notes accompagnant son enregistrement.

ANDRÉ Alexandre et HARTMANN Georges, Livret de *L'Île du Rêve*, dans DRATWICKI Alexandre (dir.), notes pour HAHN Reynaldo, *L'Île du Rêve*, enregistré en 2020, Münchner Rundfunkorchester, Hervé Niquet (chef d'orchestre), 1 CD, Bru Zane, BZ 1042, 2020, p. 87-119.

Partition

HAHN Reynaldo, sur un livret de ANDRÉ Alexandre et de HARTMANN Georges, *L'Île du Rêve*, Éditions Heugel et Compagnie, Paris, 1897.

Lucia di Lamermoor

Enregistrement

DONIZETTI Gaetano, *Lucia di Lamermoor*, enregistré en 1955, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin et Coro del Teatro alla Scala di Milano, KARAJAN Herbert von (chef d'orchestre), CALLAS Maria (soprano) STEFANO Giuseppe di (ténor), 1 CD, Warner Classics, 2017.

On purge bébé !

Programme de salle

Programme de salle de *On purge bébé !*, œuvre composée par BOESMANS Philippe et finalisée par MERNIER Benoît sur un livret de BRUNEL Richard, La Monnaie, Bruxelles, 2022.

Table des matières

INTRODUCTION	1
GENÈSE DU PROJET	1
CADRAGE	2
1. ÉLÉMENTS CONTEXTUELS.....	5
A. BIOGRAPHIE DE REYNALDO HAHN ET HISTOIRE DE <i>L'ÎLE DU RÊVE</i>	5
B. POSITIONNEMENTS ARTISTIQUES DE REYNALDO HAHN	8
2. LE LIVRET D'OPÉRA	11
A. DÉFINITION DE L'OPÉRA	11
B. LE LIVRET (D'OPÉRA) : UN GENRE À PART ENTIÈRE ?.....	13
C. LE FONCTIONNEMENT DES LIVRETS D'OPÉRA	20
<i>Schémas narratifs propres aux livrets d'opéra-comique</i>	20
D. MÉCANISMES TRANSPOSITIONNELS	23
<i>La transposition chez Gérard Genette</i>	24
<i>Critères définitoires des actions à l'opéra</i>	29
<i>Un schéma narratif pathétique ?</i>	35
3. MÉTHODE D'ANALYSE D'UN LIVRET D'OPÉRA.....	40
A. INTRODUCTION	40
<i>Méthodologie et partis pris</i>	40
B. LA SIGNIFICATION	42
C. VERS UNE APPROCHE NARRATIVE DE LA MUSIQUE ?.....	47
<i>Eero Tarasti et la narrativité musicale</i>	48
<i>Le proto-récit musical</i>	55
D. LES SCIENCES COGNITIVES.....	58
<i>Variations de vitesse et accent tonique</i>	58
<i>Hauteurs de notes</i>	62
<i>Tromper les attentes</i>	64
E. L'ANALYSE DES ÉMOTIONS DANS LE DISCOURS	67
F. MUSIQUE, TEXTE ET SÉMANTIQUE	74
G. VERS UNE MÉTHODE D'ANALYSE DES LIVRETS D'OPÉRA.....	80

H. APPLICATIONS	83
CONCLUSION	97
ANNEXES	99
PRÉSENTATION DES PERSONNAGES ET RÉSUMÉ DE L'INTRIGUE DE <i>L'ÎLE DU RÊVE</i>	99
REPRODUCTION DE L'ARTICLE DE <i>L'UNIVERS ILLUSTRÉ</i> DU 02 AVRIL 1898 SUR <i>L'ÎLE DU RÊVE</i>	101
TEXTE DE LA QUATRIÈME SCÈNE DU TROISIÈME ACTE DE <i>L'ÎLE DU RÊVE</i>	102
REPRODUCTION DE LA PARTITION DE LA QUATRIÈME SCÈNE DU TROISIÈME ACTE DE <i>L'ÎLE DU RÊVE</i>	107
TABLEAU DES CORRESPONDANCES RYTHMIQUES.....	111
BIBLIOGRAPHIE	114
1. SOURCES TEXTUELLES	114
<i>Ouvrages</i>	114
<i>Chapitres d'ouvrage</i>	115
<i>Articles</i>	116
<i>Thèses</i>	116
<i>Journaux et magazine</i>	117
<i>Usuels</i>	117
<i>Catalogue d'exposition</i>	118
<i>Sites internet</i>	118
Biographie	118
Définitions provenant du Trésor de la Langue Française informatisé.....	118
2. SOURCES MUSICALES : ENREGISTREMENTS, LIVRETS ET PARTITIONS.....	119
<i>La Esmeralda</i>	119
<i>Le Marchand de Venise</i>	119
<i>L'Île du Rêve</i>	119
<i>Lucia di Lamermoor</i>	120
<i>On purge bébé !</i>	120
TABLE DES MATIÈRES	121

