

## UNE PERSPECTIVE SÉMANTIQUE INTÉGRALISTE SUR L'INTERFÉRENCE TEXTE-MUSIQUE DANS LE CAS DU THÉÂTRE MUSICAL

MIRONA BENCE-MUK<sup>1</sup>

**SUMMARY.** The present article focuses its investigation on the place of direct and private interference of the literary text with music, being consequently dedicated to the “semantic-integralist” analysis regarding a complete cultural-artistic object which is the musical theatre. Our approach follows the same evolution of the metaphorical dynamics, identified initially in the libretto *Così fan tutte*, outlining a parallel with the metaphoric dynamics of the musical discourse, by using the same strategies: *dia-endo-epi-phorics*. Thus, our aim is to approach the integralist theses oriented, up to the present time, only towards the literary text, to another universe of cultural and artistic creation: the musical theatre. These correspondences refer to the existence of particular metaphoric strategies within the musical discourse, collaborating from the same position with the above mentioned strategies, presented in the text of the libretto in order to enhance the mystery and to articulate the metaphorical meaning existent in the final artistic text: libretto accompanied by the musical discourse.

**Keywords:** musical meaning-textual poetic meaning, metaphorical strategies, *diaphoric, endophoric, epiphoric*, literary text-music syntax.

### 1. Préliminaires

La correspondance, à des niveaux différents, entre musique et poésie a toujours été reconnue, de manière tacite, même au delà des théories censées en faire la démonstration. Tout au long de l'histoire, les poètes et les compositeurs ont essayé de définir, avec exaltation et sentimentalisme, cette relation fascinante, laissant parfois de côté la rigueur terminologique du spécialiste. Lorsqu'il décrit le jardin des Plaisirs dans le VII<sup>e</sup> chant du poème *Adonis*, Giovan Battista Marino affirme:

---

<sup>1</sup> Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Romance Languages and Literatures, Italian Language and Literature, Assistant Lecturer, e-mail: mironacomana@yahoo.com

« Musica e poesia son due sorelle / ristoratrici de l'afflitte genti », tandis que le poète et le librettiste Giulio Strozzi écrivait dans la présentation d'un de ses textes dramatiques, proposé aux théâtres de Venise : « La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco; quando non s'intendono bene tra di loro, non sono né attenenti, né amiche »<sup>2</sup>. « Le lien de parenté » auquel font référence les deux citations, se manifeste avant tout, par le fait d'avoir accordé à la poésie<sup>3</sup> et à la musique le statut d'arts rythmiques. La rythmicité constitue l'élément essentiel de ce rapport, l'élément qui déterminera les deux correspondances majeurs entre la musique et le texte du livret d'opéra : **les correspondances au niveau de l'expression et les correspondances au niveau du contenu.**

Le premier type de rapport a été mis en évidence en permanence par la littérature de spécialité. C'est toujours le rapport le plus édificateur, qui s'est imposé de manière incisive en tant que premier palier exploité par la musique.

Afin d'exemplifier cette attitude généralement valable, pour les périodes historiques qui font l'objet de notre examen, au moins (le Baroque, le Classicisme et le Romantisme), nous reproduirons deux des analyses de ce genre, réalisées par deux critiques musicaux, consacrées à deux œuvres différentes de Mozart : *Don Giovanni* et *Così fan tutte*.

## 2. Prémices sur les hypostases du sens musical

L'ouverture de *Don Giovanni* englobe, selon Paolo Fabbri<sup>4</sup>, l'exemplification musicale des cinq idées principales de l'œuvre, dont le rôle est d'anticiper le déroulement de l'action. De la sorte, le public avisé est prévenu des moments de tension maximale de l'opéra, des moments qui trouvent leur dénouement *in primis* au niveau de l'expression. L'introduction fera donc référence: 1. aux lamentations du valet Leporello, insatisfait de son statut de gardien de son maître Don Giovanni, qui se glisse toujours dans la chambre de Donna Anna ; 2. à Don Giovanni qui s'échappe, pourchassé par la même Donna Anna ; 3. au surgissement imprévu de son père dans la chambre des deux personnages ; au duel de Don Giovanni avec le père de Donna Anna ; 5 à la mort du commandeur.

On remarque une première articulation au niveau musical par la séparation de l'ouverture, faite par Mozart, en deux fragments distincts caractérisés chacun par des indications concernant le tempo : le premier fragment *Molto allegro*, comprend les actions de 1 à 4 et le dernier, *Andante*, est consacré à la cinquième idée principale.

---

<sup>2</sup> Paolo Fabbri in *Libretti d'opera italiani dal seicento al novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2012 (1997), p. LVII.

<sup>3</sup> Le terme de poésie, emprunté ici à la critique littéraire fait référence au texte versifié du livret d'opéra.

<sup>4</sup> Paolo Fabbri, in *op. cit.*, pp. LXII – LXIII.

L'indication *Molto allegro* devient édicatrice pour les quatre moments seulement si on considère l'œuvre en son ensemble. À l'intérieur de cette suite d'actions, la musique intervient:

- sur le plan tonal : fa majeur pour le premier moment, si bémol pour le deuxième, sol mineur pour le troisième, re mineur pour le quatrième;
- de point de vue rythmique : «les signaux sonores» qui soulignent chaque quarte de 1 et de 2, joints aux lamentations de Leporello ; les notes longues et les rythmes saccadés du troisième moment, associés à l'apparition du commandeur;
- le «rythme» phraséologique du texte : les répliques de Leporello s'articulent par l'entremise d'un chant isosyllabique uniforme dans 1, complété par les répliques plus amples, de point de vue musical, d'une Donna Anna à la recherche de l'assassin mystérieux. La phrase emploie des valeurs hétérogènes et est alimentée en permanence par la série de rythmes punctiformes et par la frénésie orchestrale. L'apparition du commandeur est signalée par une mélodie grave, adoptée aussitôt par ce «Don Giovanni caméléonesque», une mélodie qui se caractérise par des valeurs rythmiques modérées et par des sauts d'octave;
- le «rythme» harmonique : l'atmosphère statique de 1 s'anime dans 2 par l'intervention des répliques de Donna Anna. Celles-ci soutiennent, par leur l'emphase, l'apogée mélodique. Après le dynamisme de l'ouverture, les personnages se rassemblent pour un bref tercet qui occasionne une détente harmonique.

Selon E. J. Dent, l'opéra *Così fan tutte* représente «the best of all Da Ponte's librettos and the most exquisite work of art among Mozart's operas»<sup>5</sup>. L'ouverture procède pour Dent par une introduction lente, ce qui nous révèle déjà les deux axes musicaux essentiels de cet opéra, en son ensemble: il s'agit du premier thème introduit par le hautbois, peu relevant dans le contexte général de l'œuvre, mais important grâce aux nuances qu'il apporte, aux détails qu'il offre (le ton nasal du hautbois sera généralement associé au vieillard cynique Don Alfonso). Le deuxième axe est représenté par l'exergue de l'opéra «Così fan tutte!». Nous reproduisons ici l'exemple musical proposé par Dent :

---

<sup>5</sup> Edward Joseph Dent, *Mozart's Operas. A critical study*, deuxième édition, London, Oxford University Press, 1966, p. 190.

## Ex. 1

The image shows a musical score for the opera 'Cosi fan tutte'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters with a forte (*f*) dynamic and sings the lyrics 'Co - si fan tut - te!'. The lyrics are written below both staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Ce moment musical détermine d'abord un rythme *Allegro*, un mouvement plein de vitalité, enrichi par les contrastes entre les solo alertes des instruments différents et le rythme entrecoupé, de haute intensité, des cordes, qui fait référence aux deux chevaliers que Don Alfonso fait protester et à la réplique omniprésente «Cosi fan tutte!». Dent assure que le compositeur avolontairement formulé ces thèmes «creux et insignifiants» [empty and commonplace], sachant que la banalité fortuite n'a pas été le lot de Mozart. De par son sujet, l'opéra *Cosi fan tutte* prend de l'ampleur et évolue tout en oscillant entre le réel et l'artifice. Ainsi se justifie la position occupée en tête du classement de l'«artificial comedy» dressé par la critique. Don Alfonso et Despina appartiennent à la catégorie de personnages réels. Ce premier est le seul personnage honnête par rapport à lui même et donc le seul personnage vidé émotionnellement, purement rationnel, extrêmement précis et sans mouvements intenses d'âme. Aux antipodes on retrouve les couples d'amoureux, les «personnages pantins», versatiles du point de vue émotionnel, d'où l'habileté avec laquelle ils échangent les masques. Par conséquent, au moment où Don Alfonso fredonne son texte emblématique: « È la fede delle femmine / come l'araba fenice; / che vi sia ciascun lo dice, / dove sia nessun lo sa.»<sup>6</sup> son rire moqueur s'accompagne de la flûte et du basson. En échange, aux deux jeunes amoureux, saisis par la verve du jeu de rôles, s'adjoint le son des trompettes et des tambours. Les clarinettes en triolets émettent des sons majestueux soulignant l'hypocrisie des deux figures féminines principales.

Les fragments musicaux plus lents, inclus dans le *pre-endorfique* textuel, évoluent lentement vers l'*Allegro* passionné des serments et des protestations pour anticiper le départ à la guerre des deux personnages. Ces fragments sont entrecoupés (de point de vue musical) au moment où le mot *amore* est prononcé. C'est grâce à ce mot que s'opère le passage à un rythme lent, subjuguant, accompagné d'une cadence. Les éclats de rire des deux jeunes s'imaginant déjà vainqueurs au moment du pari, sont mis en

<sup>6</sup> *Cosi fan tutte*, in *op.cit.*, 1, I, p. 891.

relief par le son des violons, tandis qu'aux termes *sospiri*, *pianti*, *carezze* – autant des signes de leur confiance en l'amour des jeunes femmes – s'associent les violes. Les moments en *sotto voce* par lesquels Mozart marque certains passages de l'opéra ne sont que des instants d'intimité, pendant lesquels les personnages se recueillent verbalement. Ceux-ci constituent plutôt, vu la thématique, des moments de sincérité, d'abandon des masques, de dialogue libre avec soi-même et de contemplation lucide du spectacle existentiel dans lequel entrent la vanité, les espoirs et la confiance illimitée dans les états d'âme. Toute la vie de ces personnages, telle qu'elle se déroule dans l'intervalle d'une seule journée, avec des sentiments condensés, d'une intensité extrême, qui évoluent entre les sourires sincères et énigmatiques, les protestations et la douleur, se déploie de point de vue musical à l'intérieur de la sonate.

L'absurde et le comique spécifiques aux situations marquées par des sentiments si divers, caractérisent conjointement le texte du livret et le discours musical par l'entremise desquels Mozart a réussi de mettre en évidence les nuances du texte. Le «*double récitatif*» de la séparation, espace de l'absurde par excellence, en est l'exemple. Le bref duo qui lui fait suite apparaît comme un moment infertile incapable d'arracher les personnages au flux des événements. Cependant, l'embarquement des soldats culmine avec un quintet «*of the most exquisite beauty and humour*»<sup>7</sup> selon Dent. Immanquablement, Mozart fait appel de nouveau au rythme de la marche tandis que Don Alfonso, Dorabella et Fiordiligi font leurs adieux par un tercet qui s'accompagne d'un «*susurrement*» de violons.

Chez Da Ponte et Mozart le matériau compositionnel est ainsi structuré afin de permettre à l'absurde et au comique dramatique de se consolider entièrement et pour offrir aux interprètes la possibilité de se faire remarquer par la virtuosité de leurs voix. La jeune Dorabella est surprise dans un moment de désespoir faisant suite au départ de Ferrando, un moment dont la topique du récitatif devient absurde et déroutante («*chiudi quella finestra...odio la luce, / odio l'aria che spiro...odio me stessa, / chi schernisce il moi duol...chi mi consola. / Deh, fuggi per pietà, lasciami sola.*»<sup>8</sup>). Il est suivi par un air<sup>9</sup> qui lui permet de déclarer ses intentions et d'étaler à la fois ses habiletés vocales. Le degré de persuasion sera d'autant plus élevé qu'il s'appuiera sur une musique d'une intensité extrême : «*... starting on a high G flat and slowly descending the chord of the diminished seventh—the chord of all romantic horrors—while the fiddles, who have been*

<sup>7</sup> E. J. Dent, *op. cit.* p. 196.

<sup>8</sup> *Così fan tutte*, in *op. cit.*, 1, IX, p. 901.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 902: «*Smanie implacabili / che m'agitata, / entro quest'anima / più non cessate / fin che l'angoscia / mi fa morir. / Esempio misero / d'amor funesto / darò all'Eumenidi, / se viva resto, / col suono orribile / de' miei sospir.*»

supporting her with energetic agitation all the way through, stop in horror until she reaches the perfectly conventional closing phrase.»<sup>10</sup>

Moins tempéramentale par rapport à sa sœur, Fiordiligi se laisse entraînée elle aussi dans une séquence de virtuosité vocale similaire. La différence d'altitude, imposée par la différence d'âge et par l'éducation «à l'ancienne», se retrouvent dans la fermeté des actions de ce personnage pleinement conscient de sa mission et du chemin qu'il doit prendre dans la vie, de la droiture de ses actes. Elle interprétera ainsi un air<sup>11</sup> à mesure des associations faites (son amour est inébranlable tel un rocher devant l'orage), comportant une introduction majestueuse avec des sauts entre les hautes et les basses notes et inversement, une riche colorature et une vivacité qui se prolonge sur la cadence.

Malgré le fait que l'opéra *Così fan tutte* (par rapport à *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*) fût écrit dans une veine plus fruste [«written in a much simpler vein»], sans les éléments conventionnels indiquant le caractère d'opéra bouffe, on est surpris par le développement exceptionnel des moments d'ensemble vocal et par la capacité de Mozart de les mettre à profit pour délimiter les deux classes de personnages. Aussi serons-nous déroutés en observant que le personnage de Don Alfonso – moteur de l'action, dominant l'opéra *da capo a fine* – ne bénéficie que de deux airs brefs et d'un récitatif accompagné. Les autres personnages, en échange, devront attaquer onze airs, six duos, cinq trios, un quatuor, deux quintettes et deux tutti en clôture des actes.<sup>12</sup>

Les récitatifs constituent, en général, des intervalles pendant lesquels le texte quasiment parlé se déploie avec la clarté et l'expressivité d'un discours, en superposant de manière presque parfaite la syllabe et le son musical. Ces récitatifs marquent ainsi le côté épique du théâtre-musical. Don Alfonso revêt l'allure d'un personnage-narrateur ou d'un narrateur-personnage qui exprime ses opinions, qui dialogue avec ses adversaires, qui clarifie les éventuelles confusions de sorte que, l'option pour le récitatif s'y trouve pleinement justifiée.

Mozart semble parfaitement conscient du fait que le comique de cet opéra tient de son sens textuel, augmenté par la musique. Les airs, en échange, représentent le côté féérique, voire lyrique de l'opéra, avec des personnages vivant avec intensité leurs états d'âme, portés à d'amples

<sup>10</sup> E. J. Dent, *op. cit.* p. 196.

<sup>11</sup> *Così fan tutte*, in *op. cit.*, 1, XI, p. 910: «Come scoglio immoto resta / contra i venti e la tempesta. / così ognor quest'alma è forte / nella fede e nell'amor. / Con noi nacque quella face / che ci piace e ci consola, / e potrà la morte sola / far che cangi affetto il cor. / Rispettate, anime ingrata, / questo esempio di costanza, / e una barbara speranza / non vi renda audaci ancor.».

<sup>12</sup> Cf. E. J. Dent, *op. cit.*

examens de la conscience morale. Cette fois-ci le texte devient le prétexte d'une musique qui s'impose avec fermeté, dont les mots et vers redondants ou les mélismes se justifient exclusivement par des raisons musicales.

Les duos tout comme n'importe quel moment d'ensemble vocal traduisent, pour ce qui tient de cet opéra, la coalisation, l'accord, la collaboration et le partage des mêmes sentiments. Le début du deuxième acte pendant lequel les deux sœurs s'estiment, après le duo, prêtes à affronter la grande aventure, est représentatif en ce sens. Lorsque les deux sœurs accueillent instinctivement les impulsions transmises par Don Alfonso on est encore une fois en présence d'une collaboration à l'intérieur de la même troupe de personnages, tout comme au dehors de celle-ci. Ce transfert de sentiments et d'opinions se réalise également au niveau instrumental : les clarinettes qui accompagnent les deux femmes sont remplacées par le hautbois, l'instrument représentatif pour Don Alfonso. Par ailleurs, le retour de Fiordiligi à la lucidité replace en premier plan la clarinette. Elle avoue dans ce fragment, par un récitatif, son amour pour ce faux étranger mais la prise de conscience sur sa déviation se traduit par un remarquable air<sup>13</sup> punitif, ayant la forme d'un rondo. Dent est d'avis que ces parties extrêmement élaborées, composées pour les deux cors d'harmonie qui les accompagnent, sont été en effet des facéties imaginées par l'auteur tout comme celles qui ferment l'air de Figaro «*Aprite un po' quegli occhi*», où triomphent les fioritures.

Les nombreux airs et la récurrence des ensembles vocaux (du duo jusqu'au sextette) rapproche Mozart, toujours selon Dent, du jeune Beethoven. Toutefois, à la fin de l'opéra, on retrouve un air<sup>14</sup> qui, de par son dramatisme naïf, rappelle le dernier Beethoven. En outre, la singularité de ce passage musical s'appuie sur l'emploi conjugué des clarinettes et des hautbois. L'air, affirme Dent, structuré en deux parties restreintes, repose sur deux sujets concurrents. De point de vue musical, ces parties évoluent de la manière suivante: la première partie en do mineur (les clarinettes sont au premier plan), en Mi bémol majeur et ensuite en Do majeur, accompagnée par des hautbois, aux effets délicats, tandis que pour la coda Mozart emploie l'intégralité de l'orchestre.

La fin apothéotique de cet opéra réconcilie tous ceux qui s'étaient abandonnés au jeu vertigineux du *qui pro quo*. Par un sextette formidable, ces personnages donnent des conseils aux spectateurs en présentant la morale: on doit toujours accorder nos actions à la raison et on doit imaginer la vie sous l'aspect d'une comédie pour laquelle le sens de l'humour doit

<sup>13</sup> *Così fan tutte*, in *op.cit.*, 2, VII, p. 937: «Per pietà, ben mio, perdona / all'error di un'alma amante; / fra quest'ombra e queste piante / sempre ascoso, o dio, sarà!».

<sup>14</sup> *Così fan tutte*, in *op.cit.*, 2, IX, p. 941: «Tradito, schermiteo / dal perfido cor, / io sento che ancora / quest'alma l'adora. / lo sento per essa / le voci d'amor.».

rester le repère immuable. Bien que Mozart se soit proposé d'entretenir l'allégresse du spectateur tout au long de l'opéra, son travail ne se détache pas de ce qu'il se propose d'être effectivement: une critique acide de l'inconstance de la nature humaine.

### **3. Quelques prémices sur la mise en œuvre de la signification théâtral-musicale**

Avant le XVII<sup>e</sup> siècle, le but de la musique n'était pas de respecter et de suggérer l'action du récit. À la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle seulement, quand l'opéra *comica* et *seria* se furent imposés, le compositeur tourne son regard vers cet aspect. Les brèves analyses que nous venons de faire démontrent que, afin qu'ils obtiennent des résultats optimaux en ce qui concerne la correspondance entre texte et musique, les compositeurs ont dû mettre en œuvre les stratégies dramatiques les plus appropriées, intervenant au niveau de l'agogique, du rythme, du mètre, de la dynamique, de l'accompagnement et de l'orchestration, de l'harmonie, des tonalités, au niveau des ostinatos et des oppositions entre la continuité et la discontinuité du flux musical.<sup>15</sup> C'est grâce à ces moyens techniques que le créateur du discours musical déterminera des articulations internes en opposition permanente, des ralentis ou des accélérations de la temporalité théâtrale, des correspondances entre geste et action et, en fin de compte, l'image sonore.

Il est évident ainsi que nous nous proposons d'examiner ensemble les deux correspondances (au niveau de l'expression et au niveau du contenu) entre le texte et la musique. Nous avons pu observer pendant cette démonstration que le discours théâtral-musical reprend le sens du texte littéraire pour instituer par la suite, par des moyens qui lui sont propres, le sens musical.

On retrouve une preuve extrêmement pertinente de l'intention du compositeur de produire le sens, similaire à l'intention du poète ou du dramaturge (le librettiste, dans ce cas précis), à l'intérieur même du processus créatif. Cette intention est visible par les articulations et l'évolution du texte musical qui subsiste d'une tension à l'autre et qui résiste à sa diminution et à son aboutissement.

Ces règles bien précises agissant au niveau microstructural (nous faisons référence ici à quelques secondes de musique) et au niveau macrostructural (niveau de l'établissement du sens), sur lesquelles se fonde l'étude des disciplines musicales (l'harmonie, le contrepoint, les formes musicales, etc.) se retrouvent également à la base du mécanisme générateur du sens métaphorique dans le texte littéraire.

Cette nouvelle vision sur le texte prend forme par l'analyse des

---

<sup>15</sup> Cf. Paolo Fabbri, *op.cit.*



fragments textuels significatifs, selon les théories de la linguistique intégrale concernant *les univers du discours*, *le noyau génératif*, *les quantas* ou *les cadres référentiels* et les *champs référentiels*, conçus et proposés par M. Borcilă<sup>16</sup> en tant que complexe d'unités textuelles sémantico-énergiques qui «instituent» le sens par leur dynamisme et élaborent des mondes textuels à l'intérieur du processus de *poesis discursif*.

On commence par une hypothèse conformément à laquelle le contenu du sens crée à travers le texte «n'a pas d'équivalent dans le monde réel». Il constitue «un monde crée à l'intérieur de ce texte même».<sup>17</sup> Ce monde qui vient de prendre naissance, ou plus précisément la dimension du «monde métaphorique» représente le processus par lequel nous adaptions l'expérience à l'expression, par lequel nous découvrons le sens «en tant que figuration du monde en accord avec l'expression». Cette sortie de *l'univers de l'expérience sensible courante* ne sera jamais l'équivalent d'un abandon, ou d'un oubli, mais restera le fondement, le point de départ du modèle métaphorique, c'est-à-dire de la *poèse discursive* ou de la métaphore au niveau du discours poétique. Tout cela instaure ce que nous vivons au moment de la lecture d'un texte poétique, en pénétrant au centre du processus créatif de la fantaisie et de l'intuition. L'intuition, dans la dynamique de la *poèse discursive* prend naissance, évolue et «fait irruption» par la collaboration de trois stratégies sémantiques : *le diaphorique* ou la tension, *l'endophorique* ou la distension, *l'épiphorique* ou la transgression. L'intuition agit de cette manière pour créer le sens métaphorique textuel de II<sup>ème</sup> type.

Nous avons repris ici la distinction théorique entre *la métaphore significationnelle* (IIA) et *la métaphore trans-significationnelle* (IIB) auxquelles s'ajoutent deux «sous-catégories métaphoriques» ayant le rôle de «finalités métaphoriques» internes du processus créateur de sens :

<sup>16</sup> Pour une perspective d'ensemble sur les théories mentionnées ou auxquelles nous ferons référence en ce qui suit, voir Mircea Borcilă, *Types sémiotique dans la poésie roumaine moderne*, in Paul Miclău, Solomon Marcus (éds.), *Sémiotique roumaine*, Bucarest, 1981; *Idem*, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, in SCL, XXXVIII, n° 3, 1987; *Idem*, *Lingvistica integrală și fundamentale metaforologiei*, in DR (Cluj-Napoca), nouvelle série, VII-VIII, 2002-2003; Oana Boc, *Universul de discurs și textualitatea poetică*, in *Limbă și Literatură*, vol. I-II, Bucarest, 2003; Lolita Zagaevschi Cornelius, *Funcții metaforice în Luntrea lui Caron de Lucian Blaga. Abordare în perspectivă integralistă*, Cluj-Napoca, Clusium, 2005; Oana Boc, *Textualitatea literară și lingvistica integralistă*, Cluj-Napoca, Atlas-Clusium, 2007; Roxana Munteanu, *Elemente de poezie simbolic-mitică în romanul contemporan românesc*, Cluj-Napoca, Accent, 2012. Nous utiliserons également, en tant que fondement du cadre théorique et pratique, les cours de M. Borcilă dispensés à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, dans le cadre de l'École Doctorale, 2011-2012.

<sup>17</sup> Le cours de poétique du 27.04.2012 dispensé par M. Borcilă à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, dans le cadre de l'École Doctorale, 2011-2012.

« plasticisant » et « révélateur ». Cette distinction faite par Lucian Blaga est développée en termes de sémiotique culturelle : «Le processus métaphorique A (« plasticisant ») définira et illustrera donc un code sémiotique culturel *syntactique* vu que la possibilité même de son fonctionnement se fonde sur un modèle du monde analogue au monde phénoménal. D'un autre côté, le processus métaphorique B (« révélateur ») implique sans doute, un code sémiotique culturel de type *sémantique*, dans la mesure où son fonctionnement suppose l'existence d'un modèle de mondes pluri-sémiotisés, ordonnés axiologiquement.»<sup>18</sup>

Ce fondement théorique nous permet de suivre la tentative d'ériger le texte du livret d'opéra en genre littéraire « hybride » dans le contexte des thèses mentionnées et d'y retrouver la dynamique du processus métaphorique de II<sup>ème</sup> type. A l'intérieur de celui-ci «il s'institue, par le sens poétique unique, une *manière d'être*», «retrouvable par la suite dans le particulier», qui «transgresse, irréductiblement, le fondement de la connaissance qu'on a du monde».<sup>19</sup> En d'autres termes, nous pourrions délimiter ce genre liminaire après avoir effectué une série d'analyses sur des échantillons textuels significatifs, appartenant au module métaphorique II.

Ébauché sur une structure métaphorique de type IIB, le livret de l'opéra *Così fan tutte* s'institue en tant que tel à commencer avec la métaphore de la deuxième partie du titre - *La scuola degli amanti*- une métaphore dont le sens est renforcé par le sous-titre –«Dramma giocoso in due atti» -, l'élément paratextuel ayant un effet définitoire sur le code de la composition du livret tout comme sur l'existence du sens. Au niveau du titre on assiste pour l'instant à l'« équation » de deux *champs référentiels*, à la «superposition analogique – disanalogique des contenus»<sup>20</sup> (*la scuola* étant le « fait concret 'a' » et *amanti*, le déterminant 'b'). Nous observerons tout au long de ce sous-chapitre comment cette métaphore se propage au niveau macro-textuel, à l'instar des ondes sonores, et comment elle arrivera à «annuler la signification habituelle des faits, en leur substituant une vision nouvelle», en mettant les significations en suspens pour en proclamer d'autres<sup>21</sup>.

Nous détenons déjà deux éléments de l'équation de Lucian Blaga  $a+x=b$ <sup>22</sup> qui deviendra, fonction des *champs référentiels* et de la dynamique sémantique inhérente au processus de «mélange» des termes a et b,

<sup>18</sup> Mircea Borcilă, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, in SCL, XXXVIII, n° 3, 1987, p. 187.

<sup>19</sup> Oana Boc, *Universul de discurs și textualitatea poetică*, in *Limbă și Literatură*, vol. I-II, Bucurest, 2003, p. 24.

<sup>20</sup> Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Humanitas, 1937/1994, p. 86.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 387.

$a+b=x$ <sup>23</sup>. Dans les deux situations,  $x$  indiquera «le mystère», il sera «le functeur», respectivement le résultat qui ouvre la voie vers «l'horizon du mystère». Par conséquent, le *mystère* selon Blaga ne pourra jamais être intégré entre les limites d'une conclusion, mais au contraire, dans la projection d'un «initio» perspectif sur un nouveau monde situé hors du langage : «ce functeur est destiné à marquer, avant tout, l'insertion du domaine translinguistique dans l'équation métaphorique nucléée»<sup>24</sup>. Les stratégies sémantiques par l'entremise desquelles nous identifierons la présence de  $x$ , au niveau macrotextuel, et implicitement au niveau de la macro-métaphore révélatrice, sont, selon les théories poétiques exposées dans les études intégrales : *le diaphorique, l'endorphique et l'épiphorique*.<sup>25</sup>

Le texte du livret d'opéra que nous nous proposons d'analyser  $a$ , de point de vue anatomique, la structure interne d'un texte dramatique. Son «horizon du mystère» est présent «ab initio» grâce aux codes du discours théâtral : l'interférence des perspectives dialogiques et temporelles, le jeu de rôles et le masque.

Après avoir lu le texte on se rend compte que le mystère révélé par la métaphore *La scuola degli amanti* est en effet le mystère de la **vie**, une vie contemplée depuis son angle le plus problématique, celui des états d'âme intenses, des sentiments incontrôlables qui détermineront le **parcours** existentiel des personnages. Le terme « $a$ » *scuola* particularisera ainsi et anticipera le métaphorique par l'institution des entités et des rapports métaphoriques nouveaux: *l'école – la vie – le chemin*. Nous retrouverons les trois éléments, sous des formes multiples, à la fois dans le *diaphorique*, dans l'*endorphique* et dans l'*épiphorique*.

Bien sûr, il nous est impossible de réduire toute la création musicale ou le processus de la création musicale, respectivement littéraire, à ces considérations théoriques, mais celles-ci sont représentatives pour la construction du sens et surtout pour le parallélisme procédural métaphorique du texte littéraire par rapport au discours musical, construit sur les mêmes principes de base: «[...] la détermination réciproque de deux entités qui fusionnent, par l'entremise d'une relation, en une entité supérieure, avec ses sens particuliers»; l'union des contraires [...] qui permet, en vertu de l'omniprésence des rapports de causalité, de plier les tensions musicales et de leur permettre d'acquérir des significations majeures»<sup>26</sup>.

Pour soutenir cette hypothèse nous allons procéder à une analyse

<sup>23</sup> Voir la bibliographie (infra, note 23).

<sup>24</sup> Mircea Borcilă, *Soarele, lacrima domnului*, in vol. I Tohăneanu – 70, Timișoara, Editions Amfora, 1995, p. 100.

<sup>25</sup> Voir surtout Roxana Munteanu, *op.cit.*

<sup>26</sup> Voir Hans Peter Türk, *Armonia tonal – funcțională, armonia diatonică nemodulată*, vol. I, Les Éditions de l'Université Emanuel d'Oradea, 2002.

d'ensemble des moments textuels significatifs pour la productions de texte métaphorique conjointement au discours musical qui les accompagne.<sup>27</sup>

Le moment le plus important du *diaphorique* textuel se manifeste dans le premier acte de la troisième scène (nr. 5), l'aire de l'ancien Don Alfonso, revêtant cette fois-ci la mission de messenger. Il apportera aux deux sœurs Fiordiligi et Dorabella l'ordre de départ sur le front de la guerre des deux jeunes. De point de vue musical ce fragment est caractérisé par un tempo *Allegro agitato*, un mélange très réussi d'indication de la vitesse et d'indices du caractère, pour dénoter la tension du messenger. Son discours annonciateur est saccadé, «essoufflé», ponctué aussi par de nombreuses pauses. Tout cela morcelle le texte musical, parfois même à l'intérieur d'un seul mot. Le désordre est augmenté et soutenu par l'accompagnement orchestral. La tonalité d'ensemble de ce moment est mineure, s'agissant d'un *fa mineur*, plus précisément, considéré comme une tonalité musicale triste, grave. Cet air est représentatif pour la capacité de Mozart de surprendre et de créer une atmosphère ironique et comique (de point de vue pirandellien – la rencontre des deux visages : celui qui sourit et celui qui reste triste) au niveau le plus profond de l'œuvre par le mélange des contrastes (le texte comique, cocasse et la musique sobre, spécifique à un opéra *seria*).

## Ex. 2

Fiordiligi Don Alfonso

Fi.  
D.A.

L'a - man - te... L'i - dol mi - o... Bar - ba - ro

attacca subito Nr.5. Arie

<sup>27</sup> Nous utiliserons en tant que fondement du cadre pratique, les cours d'Harmonie musicale dispensés par Șerban Marcu, lecteur à la Faculté Théorique de l'Académie de Musique „Gh. Dima” de Cluj-Napoca dans le cadre des études de niveau licence, en 2013.

## Nr. 5. Arie

**Allegro agitato**

D.A.

fa-to! Vor-rei dir, e cor non ho, e cor non

ho: bal - bet - tan - do il lab - bro va.

**W.A.Mozart, *Così fan tutte*, Premier acte, III<sup>e</sup> scène (nr. 5)**

Le premier moment de *l'endorphique* textuel, correspondant par ailleurs à un affaiblissement de la tension musicale, trouve sa représentations dans la IV<sup>e</sup> scène (nr. 6) du premier acte. En opposition avec le moment précédent, l'émission du texte musical est plus marqué, d'où les pauses de plus en plus grandes entre les répliques des personnages. Maintenant on retrouve une *tonalité majeure (Mib majeur)* qui dénote une musique sereine, de la résignation digne. Dans le même cadre, *pre-endorphique* de la fin du texte, on rencontre au niveau musical une *cadence pathétique en Sib majeur*, une succession harmonique V-V (moll-dur) censée souligner le mot « seno » (poitrine).

## Ex. 3

Fi.  
fa-te co - re, fa-te co - re, a en-tram-be in se - no im-mer

Do.  
fa-te co - re, fa-te co - re, a en-tram-be in se - no im-mer

Fi.  
ge - te-ci\_ l'ac - ciar, im - mer-ge - te - ci l'ac - ciar.

Do.  
ge - te-ci\_ l'ac - ciar, im - mer-ge - te - ci l'ac - ciar.

**W.A.Mozart, *Così fan tutte*, Premier acte, IV<sup>e</sup> scène (nr. 6)**

La tentative de propulser l'action vers une atmosphère presque complètement exempte des pulsations tendues du *diaphorique* prend forme au niveau textuel et musical avec l'intervention de la servante Despina, un personnage douteux de point de vue moral, oscillant, l'élément qui doit maintenir la liaison entre le masque, le travestissement et l'identité réelle des personnages saisis par le jeu de rôle. L'air de Despina, dans la scène IX (nr. 12) du premier acte, apparaît comme un air éminemment comique, oscillant lui aussi, à l'instar du personnage qui l'interprète: l'air commence en 2 quarts, et passe d'un *tempo Allegretto* à un *tempo binaire* avant de s'étendre vers un *tempo ternaire*, ce qui confère à l'air l'apparence d'une valse.

Ex. 4

De. Men-ti - te la - gri - me, fal - la - ci sguar - di,

De. vo - ci in - gran - ne - vo - li, vez - zi bu - giar - di,

W. A. Mozart, *Così fan tutte*, Premier acte, IX<sup>e</sup> scène (nr. 12)

Ce tempo de danse, de bal, aura le rôle de détendre l'atmosphère au commencement de *l'endorphique*. La fin de l'air comporte de nombreux trilles, symbole musical de la joie et de l'exubérance. Seule ombre: dans le vers «chieder pietà», le geste est perçu comme un sacrilège, une humilité inconcevable.

*L'épiphorique* textuel, magistralement marqué par l'épisode du faux mariage, correspond pleinement à un *épiphorique* musical. La scène IV (nr. 21), deuxième acte, dédiée à ce moment précis est caractérisée par une mesure ternaire, d'un souffle raréfié, *Andante*, dont l'unicité tient de l'emploi exclusif des bois. On assiste à une sérénade de bois, au timbre chaud, tranquille, en *tonalité majeure (Mib majeur)* qui connote, conformément à ce que nous venons de mentionner, la traversée vers un autre univers, différent des univers articulés antérieurement par des moyens musicaux. De point de vue harmonique, l'analyse de la partition révèle une pensée verticale, équilibrée, un développement suivi comportant des fragments qui s'articulent sur des longueurs plus amples qu'auparavant. Cette scène est comme le moment le plus chargé de tension de cet opéra, un moment lyrique, de rêverie, qui rappelle le départ à la guerre des deux amoureux. Ce qui relie les deux moments c'est, en effet, la barque transformée en

symbole de l'accès à une autre partie de l'univers. Mais le discours musical est plus fluide maintenant, grâce aux figures d'accompagnement.

## Ex. 5

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal entries for Ferrando (Fe.) and Guglielmo (G.) in 3/8 time. Both sing the same line: "Se - con - da - te au - ret - te a - mi - che, se - con - da - te i". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system continues the vocal lines with the lyrics "miei de - si - ri;" and the piano accompaniment.

**W. A. Mozart, *Così fan tutte*, Deuxième acte, IV<sup>e</sup> scène (nr. 21)**

Après avoir fait l'analyse d'ensemble de l'opéra *Così fan tutte* nous avons pu remarquer le fait que les airs ont une intensité maximale, qu'il s'agit des passages qui transmettent les sentiments les plus profonds et, par conséquent, les moments de tension maximale qui correspond, et ce n'est pas un hasard, aux fragments du livret, soit par le *diaphorique*, soit par l'*endophorique* soit par l'*épiphorique*. Ces fragments se font remarquer par leur approche technique et par l'ampleur prise par le côté féérique, en tant que tensions primaires ou en tant qu'atténuations de cette tension ou bien comme défaite de celle-ci.



Bien que le texte littéraire ressemble à un prétexte (par rapport aux morceaux du récitatif où il est prioritaire), à un matériau facilement maniable, capable de modifier sa structure selon les exigences musicales, il reste en effet – et même plus, c'est le sens métaphorique institué – «la source d'inspiration» du compositeur. Son intention sera de reprendre le sens produit par le texte (à l'exception des éléments d'expression fructifiés en détail) et de le recréer par la musique. On pourrait appeler sans réserves ce procédé soitré-création, re-production, re-semantisation, re-métaphorisation ou bien double semantisation, double métaphorisation.

Aussi oserais-je proposer une réorganisation de la formule définitoire de la *métaphore trans-significatiionnelle*  $(a+b) = x$ . Le mystère de la création du théâtre-musical sera dévoilé par une réduplication des termes de l'équation qui deviendra, grâce à la syntonie entre le texte, vu comme le porteur du mystère, et la musique, également porteuse du même mystère (la manière d'exprimer les deux univers discursifs étant différente):  $(a^2 + b^2) = x^2$  vs.  $(a + b)^2 = x^2$  ou  $2(a + b) = 2x$ .

C'est grâce à cette modalité consciente qui opère avec le support d'une inspiration artistique extraordinaire que nous assistons à un véritable processus d'amplification du mystère et d'articulation du sens métaphorique «révélateur». S'il commence avec *communiquer avec soi-même*, il se déploiera vers *communiquer avec l'autre*, un processus qui préserve le mystère tout en le communiquant et en le révélant à *l'autre*.

Traduit par Andrei Lazăr Ioan

## BIBLIOGRAPHIE

- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii (La Genèse de la métaphore et la signification de la culture)*, București, Ed. Humanitas, 1937/1994.
- Boc, Oana, *Universul de discurs și textualitatea poetică (L'univers du discours et la textualité poétique)*, in: *Limbă și Literatură*, vol. I-II, București, 2003.
- Boc, Oana, *Textualitatea literară și lingvistica integralistă (La textualité littéraire et linguistique intégraliste)*, Atlas-Clusium, Cluj-Napoca, 2007.
- Borcilă, Mircea, *Types sémiotique dans la poésie roumaine moderne*, in: Paul Miclău, Solomon Marcus (eds.), *Sémiotique roumaine*, București, 1981.
- Borcilă, Mircea, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice (Contributions à l'élaboration d'une typologie des textes poétiques)*, in: *SCL*, XXXVIII, nr. 3, 1987.
- Borcilă, Mircea, *Paradoxul funcțiilor metaforice în poetica lui Blaga (Le paradoxe des fonctions métaphores dans la poétiques de Blaga)*, in: "Tribuna", 4 iunie, 1987.
- Borcilă, Mircea, *Soarele, lacrima domnului (Le soleil, la déchirure de Dieu)*, in vol.: *G. I. Tohăneanu – 70*, Editura Amfora, Timișoara, 1995, pp. 92-105.

- Borcilă, Mircea, *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii* (Entre Blaga et Coșeriu. À partir de de la métaphorique du langage à la poétique de la culture), in: "Revista de filosofie", XLIV, nr. 1-2, 1997.
- Borcilă, Mircea, *Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei* (*La linguistique plein et le bases de la métaphorologie*), in: DR (Cluj-Napoca), serie nouă, VII-VIII, 2002-2003.
- Dent, Edward Joseph, *Mozart's Operas. A critical study*, second edition, Oxford University Press, London, 1966.
- Fabbri, Paolo, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Türk, Hans Peter, *Armonia tonal – funcțională, armonia diatonică nemodulată* (*L'harmonie tonale – fonctionnelle, l'harmonie diatonique non modulée*), vol. I, Editura Universității Emanuel din Oradea, 2002.
- Zagaevschi Cornelius, Lolita, *Despre statutul metaforei ca funcție textuală în lingvistica textului* (*Sur le statut de la métaphore, comme une fonction textuelle dans la linguistique du texte*), in: Studia, în XLVI, nr. 4, pp. 77-88.