



RadioMorphoses

n° 4 / 2019

David CHRISTOFFEL

De l'opéra à la transfiction radiophonique

Avertissement

Les contenus de ce site et de ce document relèvent de la législation française sur la propriété intellectuelle et sont la propriété exclusive de l'éditeur. Les oeuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Tous droits réservés ©

David CHRISTOFFEL

De l'opéra à la transfiction radiophonique

Résumé

Dans ses usages les plus conventionnels, la médiation musicale consiste à transmettre un savoir à un public potentiel avec l'espoir de lui donner meilleur accès à tel opéra, par exemple. Cette manière de concevoir la médiation est conforme à un dispositif radiophonique lui-même conventionnel et vertical : un médiateur/émetteur parle à un auditoire/récepteur. Pour montrer qu'un détour par la fiction radiophonique peut alors permettre d'opérer d'intéressants déplacements des situations discursives, cet article reprend le fil des expérimentations pédagogiques menées de 2014 à 2018 dans la classe de culture musicale du CNSMDP, en repartant de la médiation de crise comme modèle émergent de la médiation culturelle et en offrant une analyse narratologique des productions réalisées dans ce cadre-là.

Mots clés : Fiction radiophonique – Pédagogie par la radio – Médiation musicale – Vulgarisation scientifique – Radio Participative

Abstract

In its most conventional uses, musical mediation consists in transmitting knowledge to a potential audience with the hope of giving it better access to such an opera, for example. This way of conceiving mediation conforms to a radiophonic device itself conventional and vertical: a mediator / transmitter speaks to an audience / receiver. To ascertain that a detour through radio fiction can then make it possible to make interesting displacements of discursive situations, this article resumes the pedagogical experiment conducted from 2014 to 2018 in the CNSMDP's musical culture class. Reproducing crisis mediation as an emerging model of cultural mediation and offering a narratological analysis of the productions produced in this context.

Keywords: Radio drama - Radio pedagogy - Music mediation - Popular science - Participatory Radio

Resumen

En sus usos más convencionales, la mediación musical consiste en transmitir un saber a un público potencial, con la esperanza de darle mejor acceso a tal ópera, por ejemplo. Esta manera de concebir la mediación corresponde, en sí, a un dispositivo radiofónico convencional y vertical: un mediador/ emisor se dirige a un auditorio /receptor. Para demostrar que un pasaje por la ficción radiofónica puede permitir operar interesantes desplazamientos de situaciones discursivas, este artículo retoma el hilo de experimentaciones pedagógicas efectuadas entre 2014 y 2018 en la clase de cultura musical del CNSMDP, partiendo de la mediación de crisis como modelo emergente de mediación cultural y proponiendo el análisis narratológico de las producciones realizadas en este contexto preciso.

Palabras claves: Ficción radiofónica - Pedagogía radial - Mediación musical- Divulgación científica - Radio participativa

Jean Cocteau identifiait le microphone à « une petite personne monstrueuse avec cent mille oreilles » (Cocteau cité par Lejeune, 1980 : 115). Par l'amplification de la voix et l'élargissement de son auditoire, l'écrivain réévalue l'horizon de son dire et révèle le pouvoir de la radio comme cadre d'accueil de la parole, à métamorphoser l'énonciation des locuteurs qui viennent comparaître en studio. Avant d'être un moyen d'expression et un outil de diffusion des idées, la radio peut donc être identifiée à un lieu de formatage de l'expression ou de neutralisation des messages. Pour le dire plus en détail, alors qu'il était au micro de Philippe Sollers, le poète Francis Ponge ouvrait l'entretien par quelques mises en garde :

« Bien sûr, dans la radio, il y a des émissions de toute sorte : vous êtes mis là, je ne sais pas ce que l'auditeur qui écoute en ce moment a entendu exactement avant cette émission, je ne sais pas ce qu'il entendra après, mais je me doute qu'il s'agira de choses différentes, n'est-ce pas. C'est ce que j'appelle noyer le poisson : donner une place, une petite place avec, évidemment, les émissions culturelles – ou dites telles – sont noyées dans de la musique, dans de la politique, dans des variétés, dans de la chansonnette, dans ceci ou dans cela. »

Et Ponge insistait aussitôt pour dissiper toute prétention de consistance aux propos qui pourront suivre :

« Il est certain qu'on fait la place à des émissions comme celle-ci et même en pensant qu'elles sont peut-être, en quelque façon subversives, mais elles sont noyées dans un tel ensemble d'informations rapides, chaotiques, etc., que vraiment le poisson est noyé[1]. »

De la même manière, au moment où il doit parler d'opéra à un public plus ou moins averti, le médiateur musical est soumis à des dispositifs de prise de parole plus ou moins discrètement contraignants, et pourrait donner à son tour un accent autrement réflexif à son usage de la technologie radiophonique, une entrée décidément problématique dans le système de genres présumé préalable à l'espace de la radio. C'est dans cet esprit qu'avec des étudiants du CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris), nous menons depuis 2014, le projet *Radio-Opera*. Impulsé avec la complicité de Corinne Schneider[2] dans la classe des « Métiers de la culture musicale » de Lucie Kayas (avec l'implication des étudiants en Métiers du son sous la responsabilité de Denis Vautrin), à l'occasion de la production annuelle d'un opéra par la classe d'art vocal du Conservatoire, nous produisons des modules radiophoniques qui répondent à plusieurs exigences pédagogiques, dont les deux plus évidentes sont de chercher des modes originaux de médiation musicale et d'offrir une expérience radiophonique aux étudiants.

Les fondements diplomatiques de la médiation

« Ce serait se priver d'une grille de compréhension que de saisir la médiation culturelle comme une technique de relation au(x) public(s). (...) Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet ; c'est s'interroger sur l'énonciation, plutôt que sur le contenu de l'énoncé ; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion » (Caune, 2006 : 132). Et si, dans les visites guidées ou les conférences d'avant-concert, les dispositifs de médiation musicale inscrivent cette relation dans un mouvement de réconciliation, une acception plus juridique de la notion de médiation ouvre la représentation de cette relation à des configurations moins consensuelles. Dans les cas de litige, un conciliateur de justice peut permettre de trouver une solution amiable pour régler un différend entre deux parties et éviter d'engager des procédures judiciaires plus lourdes. Souvent

mobilisé pour les problèmes de voisinage ou les conflits entre artisans et particuliers, le médiateur est alors défini comme un tiers, neutre, compétent pour trouver des issues à des situations de crise qui opposent deux personnes physiques ou morales.

Reprendre le terme de « médiateur » pour désigner le pédagogue qui accompagne un public vers un spectacle, revient à représenter la relation entre le public et l'offre culturelle concernée comme un dispositif de replâtrage, un effort pour désamorcer un conflit potentiel. Une telle représentation de la médiation artistique n'est pas loin de la définition que Jacques Rancière donne de la rhétorique : « On n'y cherche pas la compréhension, seulement l'anéantissement de la volonté adverse. » (Rancière, 1987 : 142) Si les médiateurs doivent donc faire interface entre des présumés ignorants et une culture qui suppose initiation, encore faut-il rebattre les cartes et, avant de redistribuer la parole, mieux identifier le jeu auquel on joue. Tout en rappelant que la médiation culturelle est en prise avec les habitudes prises en matière de médiation judiciaire (avec un partage des responsabilités pensé pour résoudre tout litige, entre un abuseur et un abusé, tous les deux accompagnés par le médiateur tiers pour réparer les dommages et prévenir de nouveaux conflits), Christine Servais prévient :

« Nous devons donc faire jouer nos descriptions des dispositifs et processus de médiation dans un cadre où rien n'assure l'entente a priori, où le malentendu doit toujours être possible ; renoncer à toute prétention à l'automatisme des effets de la médiation, en acceptant le caractère "incalculable", et ce, non seulement pour des raisons scientifiques (il est faux de croire à cette automatisme et, il est impossible de la trouver) mais également pour des raisons politiques. Rancière identifie la rupture de cette continuité entre œuvres et effets en mettant en avant l' "efficacité paradoxale" des œuvres : elles ont un effet parce qu'elles peuvent ne pas en avoir. » (Servais, 2016 : 196)

Sur un plan psychologique, l'enjeu est entendu : libéré du devoir de consensus, le médiateur voit son horizon discursif élargi et le champ des considérations qu'il peut s'autoriser certainement plus ouvert. Qui plus est, la perspective de tomber sur un point de désaccord avec des personnes du public auquel il s'adresse permettra d'ouvrir une discussion potentiellement plus passionnée et mémorable que n'importe quel échange de généralités sans engagement de part et d'autre (Christoffel, 2018). Il apparaît alors clairement que la parole du médiateur est prise dans les rapports de pouvoir où les tractations pourraient être plus décisives en étant explicitées comme telles. Et si les tensions peuvent être plus intériorisées (conflits cognitifs vécus par un auditeur devant une œuvre), elles peuvent aussi faire l'objet d'un récit. Et ce récit peut lui-même faire l'objet d'un travail. Car l'occasion radiophonique de redistribution de la parole peut en effet favoriser l'intensification énonciative et rendre aux interactions une place centrale.

Là où la médiation culturelle se voit couramment rappelée à des questions de « niveaux de langue » (chercher à parler la langue du public, traduire l'intrigue de *La Flûte enchantée* en langage « wesh-wesh » ou autres parades *cross over* en image avec une mixité sociale apaisée, avec re-mystifications déguisées en démystifications[3]...), l'enjeu linguistique est trop souvent renvoyé à un dénivelé de strates, à une seule question de niveaux de langue qu'il faudrait escamoter pour dissiper la visibilité des inégalités sociales que ces écarts de hauteur d'expression pourraient révéler. Or, une fois qu'on essaye de repérer la part du médiateur dans ces rapports, on doit se rendre à l'évidence que le médiateur ne peut être médiateur que s'il est, au moins idéologiquement, situé du « bon » côté des différents niveaux de langue (qui, dès lors, sont renvoyés à une hiérarchie sociale). Roland Barthes reprend, dans

une typologie des discours, la place conférée à la médiation culturelle dans les rapports de pouvoir qui circulent dans les discours pour ou contre la « doxa » :

« [...] reprenant une vieille notion aristotélicienne, celle de doxa (d'opinion courante, générale, "probable", mais non "vraie", "scientifique"), on dira que c'est la doxa qui est la médiation culturelle (ou discursive) à travers laquelle le pouvoir (ou le non-pouvoir) parle : le discours encratique est un discours conforme à la doxa, soumis à des codes, qui sont eux-mêmes les lignes structurantes de son idéologie ; et le discours acratique s'énonce toujours, à des degrés divers, contre la doxa. » (Barthes, 1984 : 129)

Entendue dans ces termes, la médiation opère une scission entre deux ordres du discours : il y a d'un côté le discours qui se pose comme médiation (définie comme doxique, représentante d'un pouvoir) et un discours qui échappe à la médiation et qui se joue contre l'opinion courante. C'est dans cette fonction de la médiation comme opérateur du pouvoir culturel et serviteur de ses dignitaires que les jeux de passe-passe énonciatif facilités par les outils radiophoniques vont pouvoir modifier les hiérarchies et rendre une force réellement populaire à ces efforts de démocratisation de la musique savante (Christoffel, 2018 : 325-334). Mais il est alors décisif que les statuts éditoriaux confiés aux locuteurs impliqués rompent avec les genres éditoriaux qui distinguent celui qui dispense le savoir et celui qui le reçoit.

Le jeu de rôle ou le retournement des compétences

Lors de la première session (en 2014), quatre modules ont été produits sous l'intitulé *Mitridate consulting*, en partant de l'hypothèse que la langue très « grise » du monde du *consulting* (l'activité de conseil aux entreprises) et, par extension, de l'administration, offrait un horizon de transposition « hyper-encratique »[4], intéressant pour révéler les raideurs de l'intrigue de l'opéra *Mitridate, re di Ponto de Mozart* (sur un livret de Vittorio Amedeo Cigna-Santi). Pour saisir les rigueurs sentimentales rencontrées par les personnages de l'opéra en des termes aussi technocratiques et alimenter l'imaginaire d'une réglementation des affects, une étudiante a ainsi écrit « L'Amendement K. 87 »[5] en jouant à reformuler les péripéties amoureuses du roi Mitridate[6] dans une adresse parlementaire imaginaire : le générique présente l'étudiante sous son vrai nom, Coline Odon, avec le titre ouvertement fictif de « secrétaire d'État à la moralité des fictions lyriques » qui lui permet d'affirmer, par exemple, que « les autorités publiques sont en charge de la stabilité affective des individus dans les fictions ». Cela revient à faire porter la dureté des destins qui s'affrontent dans l'opéra à la rigueur d'un gouvernement fictif. Mais nous avons pu saisir à quel point la transposition n'avait pas la même efficacité, selon qu'elle investissait des genres à une seule ou à deux voix.

Sur les quatre modules radiophoniques produits à cette occasion, il faut distinguer les monologues et les dialogues : d'une part, la reformulation du cadre réglementaire qui peut se déduire de l'argument (« L'Amendement K. 87 », mais aussi « L'Édit du Royaume du Pont »), et d'autre part, la transposition contemporaine (« Le Placement de Farnace » – deux étudiants dialoguent, l'un dans le rôle de Farnace, l'autre dans celui d'une assistante sociale de l'ASE –, et « Allo Coline » – que nous allons détailler de suite –). Nous observons dès maintenant que l'exercice dialogique place la parodie à un autre niveau, si ce n'est à plusieurs. Ainsi, la stéréotypologue Ruth Amossy tient pour une particularité du discours littéraire de se développer d'office sur plusieurs plans : face au discours judiciaire ou journalistique qui se déroule sur un seul plan, les dialogues de fiction impliquent un nombre d'instances tout de suite plus

complexe, entre les personnages, mais aussi le (ou les) narrateur(s) et le (ou les) narrataire(s) (concret(s) ou implicite(s)) (Amossy, 2000 : 49-62).

Débutant en opéra, lecteur d'arlequinades gothiques ou amateur de criminologie artisanale, l'auditeur peut se sentir sollicité à plusieurs titres par un tel échange entre Coline Odon et Jean-Baptiste Fournier :

« Coline, psy de radio : Bonjour. Vous vous appelez Mitridate ? Vous êtes roi ?

Mitridate, roi du Pont : Tout à fait, je suis roi du Pont (...) j'ai à mon actif pas mal de choses : j'ai essayé de bafouer l'Empire Romain et j'essaie de m'élever au rang d'Empire le plus puissant du monde connu et, en fait, j'ai eu un certain nombre de traumatismes dans ma vie, qui ressortent un peu en ce moment.

Coline, psy de radio : Vous voulez nous les raconter peut-être ?

Mitridate, roi du Pont : Tout à fait. En fait, j'ai vu mon père se faire assassiner par ma mère.

Coline, psy de radio : Ah, oui, c'est traumatisant.

Mitridate, roi du Pont : Oui, alors, bon, ensuite ma mère, elle est comme ça... je la comprends, elle a une vie difficile, elle-même...

Coline, psy de radio : Vous diriez qu'elle avait ses raisons d'assassiner votre père ?

Mitridate, roi du Pont : Oui, oui, c'était un tyran, il avait certains défauts, mais, bon, c'était mon père, ça a été quand même très dur de le voir assassiné. Et puis, ensuite, j'ai eu une vie difficile : j'ai épousé ma sœur sans le savoir. Donc, c'est assez compliqué. Et en ce moment, toutes ces choses ressortent parce que l'Empire romain est à nos portes, je risque de mourir d'un moment à l'autre...

Coline, psy de radio : Et vous nous appelez, c'est un honneur, merci !

Mitridate, roi du Pont : Oui, non mais j'ai aussi besoin de m'exprimer un peu...

Coline, psy de radio : D'accord. Tout le monde vous écoute, avec attention.

Mitridate, roi du Pont : En fait, ce sont mes fils qui me causent des soucis. J'estime qu'ils m'ont trahi. Parce que j'aime une femme qui a trente ans de moins que moi, qui s'appelle Aspasia... (...) Aspasia est donc censée être ma femme et, en fait, il se trouve que mes deux fils l'aiment également. Et, comble de trahison, il se trouve qu'elle-même aime un de mes fils ! »



<http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/enregistrements/article/mitridate-consulting/>

La transposition d'un roi d'opéra en auditeur lambda révèle quelques points cocasses. Cela démontre que le destin de l'un est sans commune mesure avec les formes de vie imaginables par l'autre. Cela peut aussi faire, par l'absurde, la preuve que la tragédie grandeur nature (au sens *hybris* du terme) n'est pas soluble dans le paysage radiophonique conventionnel. On

sait, par Nietzsche, que la vie d'un Agamemnon ne se résume en un fait divers qu'au prix d'un retournement immédiat de la tragédie en comédie. On peut aussi ressentir comme une évidence que les genres médiatiques en vigueur sont inaptes à rendre compte du jusqu'au-boutisme existentiel dont les personnages d'opéra sont capables, à moins qu'ils ne soient même modelés pour ranger les vies humaines en petits drames sans conséquence. Le passage du genre opératique au genre de la confession de libre antenne redistribue l'horizon d'intelligibilité de l'intrigue. Quel que soit le degré d'avancement de la liaison entre Aspasia et le fils du roi, on retient que Mitridate se sent trahi. L'important se situe à un niveau « proto-narratif »[7].

Chaque auditeur de ces fictions radiophoniques peut apprécier s'il gagne autant ou plus en compréhension ce qu'il perd éventuellement en solennité dramatique, mais personne ne peut être dupe de la substitution de registre et, par elle, du changement d'échelle des enjeux[8]. Car l'ancrage énonciatif est clairement fictif et l'écart entre le sujet parlant (ou locuteur) et l'énonciateur est d'autant plus appuyé qu'il est ici le levier du jeu de transposition. C'est pourquoi il s'agit moins d'une fiction que d'une fiction de fiction, si bien que le pacte avec l'auditeur ne vise pas sa connaissance de l'intrigue, mais celle d'un jeu avec les ressources narratives que les situations distribuées par le livret d'opéra offrent au personnage dans un spectre de situations radiophoniques non-fictionnelles (comme la libre antenne). Dans les théories narratologiques d'inspiration bakhtinienne[9], « le locuteur est l'instance qui profère un énoncé, dans ses dimensions phonétiques et phatiques ou scripturales » (Rabatel, 2008 : 7), alors que les « énonciateurs sont les sources de points de vue (PDV) sur les objets de discours » (Monte, 2018). Par point de vue (PDV), Alain Rabatel entend « un énoncé qui prédique des informations sur n'importe quel objet de discours, en donnant non seulement des renseignements sur l'objet (relatifs à sa dénotation), mais aussi sur la façon dont l'énonciateur envisage l'objet. » (Rabatel, 2017 : 43) À ce titre, le point de vue ne dépend pas du style direct, dans la mesure où il ne s'exprime pas exclusivement sous forme de propos rapportés, mais peut aussi se manifester par d'autres biais comme l'allusion à des références (et, par exemple, par la comparution de personnages d'opéra en situations radiophoniques contemporaines).

À l'échelle de « Allo Coline », nous pouvons donc reformuler l'apport pédagogique de l'exercice : nous avons amené les étudiants Coline Odon et Jean-Baptiste Fournier à prendre en charge une énonciation, à formuler leur point de vue sur les personnages, sans nécessairement en prendre la responsabilité personnelle, étant donnée la fictionnalisation des figures énonciatives mobilisées (psy de radio, roi du Pont). Si ce travail permet aux étudiants une appréhension plus intime des personnages, il n'est pas question de réduire l'exercice de médiation au seul passage d'un genre dans un autre ou à la « transfocalisation » induite, au risque de ne pas voir que les auditeurs sont alors des narrataires au second degré, leur écoute étant attirée non seulement sur la transposition du récit, mais sur les impasses psychologiques qu'elle engendre dans l'expression des personnages. Mais quel est l'apport radiophonique de ce procédé ?

À la conquête des narrataires

La distinction entre locuteur et énonciateur permet de montrer toute la fertilité du récit fictionnel comme mise en relief des enjeux contemporains d'une intrigue d'opéra. Dans les années 80, Jacqueline Authier-Revuz a repris le concept bakhtinien de dialogisme pour insister sur la « pluralité de "voix" au sein du même énoncé. » (Maingueneau, 1981 : 97) et viser le poids que l'hétérogénéité énonciative peut prendre dans la structuration narrative du ré-

cit, au point de s'imbriquer dans la question de l'hétérogénéité discursive, « constitutive du sujet et de son discours » (Authier-Revuz, 1984 : 99). Autrement dit, la distinction bakhtinienne locuteur/énonciateur en appelle d'autres, par exemple entre le destinataire du message et le narrataire du récit. Toute la richesse, à la fois pédagogique et éditoriale, de « Allo Coline » consiste bien à démultiplier les niveaux d'adresse : il s'agit en effet de s'adresser à ceux qui veulent mieux comprendre l'intrigue de *Mitridate*, mais aussi à ceux qui aiment les jeux de fiction et les procédés de transformation de la réalité.

Ici, la médiation est efficace dans ses ambitions les plus rudimentaires : on comprend mieux le livret de l'opéra, le jeu de rôle agit bien comme un mode d'explicitation plus ouvert et plus accessible que par le détail des scènes tel qu'il est proposé, par exemple, sur la page Wikipédia de l'ouvrage. Mais la « transmodalisation »[10] – doublée d'une « transfocalisation »[11] –, déplace la consistance éditoriale et ouvre de nouveaux critères de satisfaction à la médiation engagée de cette manière. La consistance ne se situe plus sur l'exactitude des faits rapportés (l'horizon rigoureusement journalistique), mais sur la tension entre les énonciateurs mis en présence (un auditeur à qui il arrive des choses hors du commun face à une psy de radio qui lui répond comme à n'importe quel auditeur). Et cela suffit à changer la donne entre le médiateur (alors narrateur) et son public (narrataire). Comme il ne s'agit plus de lui livrer des vérités documentaires sur la forme musicale ou le contexte historique de composition de l'opéra, mais une fiction (avec ce qu'elle suppose de non-réfutable), la dimension éducative du contenu radiophonique n'est plus centrée sur la seule valeur informationnelle. L'auditeur n'est plus traité en bon élève qui doit revoir ses leçons avant de pouvoir écouter un opéra (ou en mélomane averti à qui il ne fera pas de mal de se voir rappeler les rudiments dûment sélectionnés pour aborder l'écoute musicale en bonne intelligence), mais en narrataire double. Car il y a au moins deux histoires qui sont alors racontées. D'abord, l'histoire de *Mitridate*. Mais l'universalité appelée par la fiction est alors emboîtée sur plusieurs niveaux. Parce que le dispositif de la libre antenne homéostasie les problèmes soumis à la « psy de radio », c'est l'histoire de tous les *Mitridate* qui est racontée. « En fait, la vraie ressource dramatique, sur laquelle s'exerce de préférence le travail de transposition, c'est de nouveau la « théâtralité » elle-même, c'est-à-dire la part extra-textuelle de la représentation. » (Genette, 1982 : 405)

Encore une fois, le changement de registre (le déplacement d'un niveau de langue à un autre) n'est qu'un effet du déplacement de genre, dans la mesure où sa facture narrative, son niveau d'écoute, mais aussi la motivation de l'auditeur sont fortement altérés par ce déplacement.

L'année suivante, en 2015, nous avons systématisé la variation des genres radiophoniques, en proposant aux étudiants d'enregistrer six créations radiophoniques revisitant des modèles d'émissions célèbres comme « Le jeu des 1000 francs » ou « Les grandes têtes » ou, plus génériques, comme le débat ou la chronique santé[12]. Tout en retraçant l'intrigue de l'opéra *Le Voyage à Reims* de Rossini, ces différents modules investissaient des émissions comme autant d'espace de fiction, constituant le candidat du jeu des 1000 francs ou le people invité des « grandes Têtes » en autant d'archétypes de la radio généraliste France Inter ou RTL, alors restituée comme une fiction contemporaine. Si bien que, dans l'interpolation avec le genre opératique, la transposition apporte autant de subtiles suggestions sur les profils des « bons clients » de ce type d'émissions que de renseignements sur l'intrigue de l'opéra de Rossini.



<http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/enregistrements/article/radio-opera/>

Recoder les typologies énonciatives

Au-delà d'une modernisation par la radio des enjeux de médiation musicale (comment la radio peut-elle prendre en charge un horizon narratif aussi distendu qu'un opéra du grand répertoire ?), il s'agit non seulement d'élargir le langage de la médiation à la fiction, mais aussi d'ouvrir la fiction radiophonique au libre jeu de rôle inspiré d'ouvrages académiques. En l'occurrence, avec un degré de caricature plus ou moins appuyé, chacune des voix prend son modèle dans une instance énonciative interne au genre radiophonique pris en référence. Il n'y a pas d'autre voix, si ce n'est la voix-off du générique, avec fausse publicité, qui atteste le caractère intégralement fictif du pastiche. En 2016, l'opéra qui servait de base à l'exercice était *Iliade l'amour* de Betsy Jolas, une version augmentée de l'opéra *Schliemann* qui avait bénéficié d'une couverture radiophonique abondante au moment de sa création vingt ans plus tôt, en mai 1995. Dès lors, le travail avec le modèle pouvait se placer à un niveau plus serré. Au lieu de produire des pastiches, les étudiants se sont prêtés à des exercices de reconstitutions[13] qui, de fait, évacuaient d'autant plus toute voix tierce. À dispositif d'enregistrement égal, il s'agissait donc de faire de la reconstitution stricte (phrase par phrase) de l'émission *Opus* de France Culture ou *La Grande affiche* de RFI.



<http://www.conservatoiredeparis.fr/nc/voir-et-entendre/enregistrements/article/radio-opera-3/>

Ce qui, en termes genettiens, peut se décrire comme « transmodalisation » intra-radiophonique : en allant d'une interview à une redite mot pour mot vingt ans plus tard, le fait du *reenactment* « enfictionne » la situation. Il y a changement de locuteurs, mais pas de texte. C'est le rôle de l'auditeur qui subit peut-être le plus de transformations. Nous sommes alors proches de ce que Richard Saint-Gelais catégorise telle une « transfictionnalité comme critique » (2011 : 450), si ce n'est que c'est à l'auditeur de faire le travail de déduction. En nous mettant à sa place, nous voyons apparaître quelques questions d'un nouvel ordre :

Que puis-je comprendre de l'opéra augmenté en 2016, à partir de ce qui est dit de sa version originale de 1995, qui pourrait être plus déterminant dans mon écoute ? Pourquoi cela est-il plus intéressant ?

En quoi la radio-reconstitution d'une interview de Betsy Jolas diffère-t-elle et explicite-t-elle une certaine perspective des postures énonciatives de Betsy Jolas en 1995 ?

Quel rapport y a-t-il entre le style verbal de la compositrice et la promesse de qualité du style musical de l'œuvre dont elle parle ? (Cette question pourrait se poser au cours de n'importe quel entretien radiophonique avec n'importe quelle compositrice ou n'importe quel compositeur, mais elle semble ici excitée par le *reenactment*, en tant qu'il épingle certains formants dudit style verbal.)

Pour terminer, voyons comme les genres opératiques peuvent eux-mêmes intégrer des ordres diégétiques hétérogènes. Pour restituer radiophoniquement ces effets du genre sur la manipulation des niveaux narratifs, plusieurs modalités sont possibles. À l'échelle d'un plateau radio avec invité(s), on peut par exemple se contenter de citer un musicologue et de demander son avis à un interprète[14]. Mais cette solution condamne la question à être débattue sous la forme de commentaires et ne permet pas de faire se croiser, au sein même de son traitement, la forme opératique et la forme radiophonique donnée à la question. C'est là que le recours à la fiction peut permettre de recoder l'organisation narrative de l'opéra débattu. En 2018, à l'occasion de la production au CNSMDP de l'opéra *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel, nous avons cherché des modes de « redramatisation » radiophonique en prise avec les spécificités génériques de l'*opera seria*. Si des modules ont à nouveau pris en charge l'intrigue (sur des modèles plus télévisés de la « télé-réalité » et de l'émission mi-documentaire / mi-plateau), d'autres ont directement visé le genre *opera seria*. Et, pour la première fois, les étudiants ont investi le genre du débat, pour présenter un certain nombre d'enjeux du genre *opera seria* sous couvert d'une controverse sur la question de la catharsis :

a) fiction dans un cadre radiophonique

Nous pouvons relever ici que, discrètement, la présence de tel ou tel « tunnel explicatif » est une manière de représenter l'*aria da capo*, comme moment de réflexion qui, pour les besoins de ses détours, doit suspendre le cours de l'action dramatique.



<http://www.conservatoiredeparis.fr/nc/voir-et-entendre/enregistrements/article/radio-opera-giulio-cesare-in-egitto/>

Une autre mise en fiction permet de faire comparaître le genre opératique en question à une inspection de sa morphologie. Filant la métaphore anatomique, l'opéra *Giulio Cesare* est incarné par un étudiant pour être soumis à une visite médicale où chacune de ses composantes spécifiques est énoncée au fil des différentes étapes de l'auscultation.

b) fiction hors cadre radiophonique

« Le Docteur : Les vaccins sont à jour ?

Giulio Cesare : Je crois, oui. À part les sujets tragiques et mythologiques, je ne peux rien attraper.

Le Docteur : C'est parfait. Et au niveau des airs, vous en êtes où ?

Giulio Cesare : Euh... ça compte les airs de sortie ?

Le Docteur : Écoutez... oui. (...) Allongez-vous, s'il vous plaît. (...) Vous sentez quelque chose ici ? C'est au niveau des trois Actes ?

Giulio Cesare : Non, non, je ne crois pas.

Le Docteur : Au niveau des scènes ? Je vais jeter un œil... (...) C'est bien ce que je pensais, vous présentez les symptômes des airs de fureurs. Et alors comme c'est parti, on va vous trouver des airs caractérisés à tout va. »

Le contrat de médiation classique est rempli : les spécificités formelles de l'opéra seria se trouvent d'autant mieux explicitées que la métaphore de l'anatomie humaine en donne une illustration littéralement organique. Pour autant, au lieu d'avoir un médiateur qui s'adresse à un apprenti initié, le savoir ne circule plus verticalement du médiateur « encratique » à l'auditeur, mais fait l'objet d'un détour par le cabinet médical où le savoir est d'office en situation pratique (de diagnostic, en l'état). Nous retrouvons bien ici l'intérêt d'une approche dissensuelle de la médiation, suivant les enjeux énoncés par Christine Servais, en faisant « jouer nos descriptions des dispositifs et processus de médiation dans un cadre où rien n'assure l'entente *a priori* » (Servais, *Ibid.*).

Conclusion

Pour montrer qu'un détour par la fiction radiophonique peut permettre d'opérer d'intéressants déplacements des situations discursives de la médiation, après avoir mené différents exercices sur quatre opéras différents (Mozart, Rossini, Jolas et Haendel), nous avons pu mobiliser les outils de la narratologie pour détailler comment le décadage des coordonnées énonciatives et des cadres éditoriaux de restitution a permis un renouvellement de l'explication des intrigues d'opéra ou des enjeux musicologiques de la construction musicale de tel ou tel ouvrage. Si ce détour a permis un passage d'une médiation verticale à une médiation plus triangulaire (sur le modèle de la médiation de crise), il est aussi une nouvelle manière de produire de la fiction radiophonique d'un nouvel ordre qui mérite d'autres développements.

Bibliographie

AMOSSY Ruth. « La mise en scène de l'argumentation dans la fiction. Le tract pacifiste de Jacques Thibault », *Recherches et Travaux* n° 57, Grenoble : Éditions UGA, 2000, p. 49-62.

AMOSSY Ruth. *L'Argumentation dans le discours*, Paris : Colin, 2006.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande - DRLAV*, 26, 1982, p. 91-151.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline. « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111.

BARTHES Roland. « La division des langages », *Bruissements de la langue, Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984.

CAMARD Cécile, MAIRESSE François, PREVOST-THOMAS Cécile et VESSELY Pauline (dir.). *Les mondes de la médiation culturelle, vol. 1*, Paris : L'Harmattan, 2016.

CAUNE Jean. *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble : PUG, 2006.

CHRISTOFFEL David. Entretien de Julie Trenque sur la fiction radiophonique participative, «Les écritures dramatiques & la radio», *Skén&graphie*, n° 3, automne 2015 : <https://journals.openedition.org/skenographie/1214>

CHRISTOFFEL David. « De la création radiophonique à la médiation musicale 2.0 », *Déchiffrer les publics de la musique classique* (dir. Stéphane Dorin), éditions des Archives contemporaines, 2018, p. 325-334.

CHRISTOFFEL David. « La création radiophonique au service de la remédiation énonciative » (entretien de Julie Trenque), *Incarcération, vulnérabilités et interventions sociales* (dir. Nicolas Combalbert et Sophie Rothé), Paris : L'Harmattan, 2018.

DUCROT Oswald. *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.

GENETTE Gérard. *Fiction et diction*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

LEJEUNE Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris : Éditions du Seuil, 1980.

MAINGUENEAU Dominique. *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette, 1981.

MAINGUENEAU Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1993.

MONTE Michèle. « La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture », *AAD - Argumentation & analyse du discours*, n° 20, 2018. URL : <https://journals.openedition.org/aad/2511#tocto2n1>

RABATEL Alain. *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris : Delachaux & Niestlé, 1998.

RABATEL Alain. « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen*, n° 17 « Argumentation et prise de position : pratiques discursives », 2004, en ligne URL : <http://semen.revues.org/2334>

RABATEL Alain. « Figures et points de vue en confrontation », *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue », 2008, p. 3-19.

RABATEL Alain. « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... », *Langue française*, n° 162 « La notion de prise en charge en linguistique », 2009, p. 71-87.

RABATEL Alain. « L'énonciation problématisante : en dialogue avec Le Royaume d'Emmanuel Carrère », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 6, 2016, p. 13-38.

RABATEL Alain. *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique point(s) de vue*, Limoges : Lambert-Lucas, 2017.

RANCIERE Jacques. *Le maître ignorant*, Paris : Fayard, 1987.

SAINT-GELAIS Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Éditions du Seuil, 2011.

SCHAEFFER Jean-Marie. « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans GENETTE Gérard et alii, *Théorie des genres*, Paris : Éditions du Seuil, 1986.

SERVAIS Christine. « L'efficacité paradoxale de la médiation esthétique et le rôle du conflit », in Cécile Camard, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle, vol. 1*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 187-200.

WAGNER Frank. « Pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisir de lecture », *Poétique*, 2005/2 (n° 142).

WAGNER Frank. « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, 2012/4 (n° 172).

Notes

[1] Transcription d'un extrait de l'émission « Entretiens avec », produite par Philippe Sollers, enregistrée le 28 février 1967, diffusée les 17 et 19 avril 1967 sur France Culture. Référence INA: PHD99203729.

[2] Corinne Schneider a été responsable du département musicologie et analyse du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris de 2013 à 2016.

[3] On semble démystifier en ce qu'on passe dans un langage « de la rue » une œuvre du panthéon et, ce faisant, on confirme – sans le discuter – que le répertoire de la musique savante reste structuré par une logique de panthéon.

[4] Très incrusté dans un certain ordre de pouvoir, en l'occurrence celui du « consulting ».

[5] « K. 87 » fait référence au numéro de catalogue de l'œuvre de Mozart (K. est l'acronyme de Köchel, du nom de l'éditeur Köchel dont le catalogage des œuvres de Mozart fait autorité).

[6] Nous adoptons ici la graphie italienne, conformément au titre de l'opéra de Mozart.

[7] L'importance de l'appréhension dite « proto-narrative » – ou « pré-narrative » – définie par certains psychologues de la musique tels que Daniel Stern ou Michel Imberty devrait suffire à convaincre les médiateurs les plus frontaux que le plus important, pour se préparer à l'écoute d'un opéra, n'est pas de sensibiliser à l'intrigue dans ses moindres détails.

[8] Sur l'insolubilité présumée mais expérimentable de l'opéra dans la radio, cf. *Rameau radiostar*, création radio-phonique de David Christoffel diffusée le 10 septembre 2014 dans *L'Atelier de la création* coordonné par Irène Omelianenko sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-de-la-creation-14-15/rameau-radiostar> qui prolonge en pratique l'étude menée en 2012, *Orphée au micro* : https://www.academia.edu/19881511/Orph%C3%A9e_au_micro

[9] En référence au théoricien du roman Mikhaïl Bakhtine qui invente notamment le concept d'hétéroglossie.

[10] C'est le terme utilisé par Gérard Genette pour désigner les procédés de déplacement des modalités d'un récit : « on inverserait le rapport entre discours direct et indirect, ou entre *showing* et *telling* ; on réécrirait Adolphe en style Hemingway, *L'Étranger* en style *Princesse de Clèves*, Zazie à la manière d'Henry James... J'ai l'air de m'égarer, mais il faut se rappeler que Platon ne dédaigne pas, au troisième livre de *la République*, de récrire selon le mode du récit pur (*telling*), sans dialogue direct, quelques vers de *l'Illiade* qui illustraient la technique du récit mixte. » (Gérard Genette, 1982 : 407)

[11] « On peut à volonté focaliser sur tel personnage un récit originellement « omniscient » » (*Ibidem*).

[12] <http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/enregistrements/article/radio-opera/>

[13] <http://www.conservatoiredeparis.fr/nc/voir-et-entendre/enregistrements/article/radio-opera-3/>

[14] Exemple extrait de l'émission *Nectar* du 11 octobre 2017 sur Espace 2 (Radio-Télévision-Suisse) : David Christoffel : « Je voudrais vous soumettre la théorie d'une musicologue, Jacqueline Waeber, qui explique que les *arias da capo*, chez Haendel, sont des moments où l'action dramatique s'arrête et où un personnage se met à regarder sa passion sous différents aspects (c'est le côté cubiste par anticipation, qu'il pourrait y avoir chez Haendel). Ça se vérifie dans tous ses opéras ? » - Philippe Jaroussky : « Oui, *l'opera seria* fait d'ailleurs beaucoup peur aux metteurs en scène, parce qu'ils se demandent "qu'est-ce que je vais faire à la reprise, notamment, au *da capo* ?". En général, c'est un moment d'évolution psychologique, d'une prise de décision du personnage. C'est-à-dire que l'action se déroule effectivement dans les récitatifs et il y a un arrêt sur image sur un personnage qui va se rendre compte, dans le récitatif, qu'il est trahi. Il va avoir cet air où il se rend compte. Il fait cet arrêt sur image et il va ressentir cette trahison profondément. Mais en général, ce qui est très intéressant, c'est que ça doit évoluer dans l'air. C'est-à-dire qu'il y a peut-être un constat, et au *da capo*, on peut sentir une prise de décision ou d'acceptation de cette trahison ». (URL : <https://www.rts.ch/play/radio/nectar/audio/un-grand-artiste-est-il-un-bon-prof?id=8952251> consulté le 25 avril 2018).

Pour citer cet article

Référence électronique :

David CHRISTOFFEL, « De l'opéra à la transfiction radiophonique », *RadioMorphoses*, [En ligne], n°4 – 2019, mis en ligne le «15/03/2019»,

URL : <http://www.radiomorphoses.fr/index.php/2019/01/04/de-lopera-a-transfiction-radiophonique/>

L'auteur :

David CHRISTOFFEL est producteur pour Radio France et la Radio Télévision Suisse.

Courriel :

david.christoffel@gmail.com