

HARVARD UNIVERSITY • DEPARTMENT OF MUSIC

3 OXFORD STREET

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138, USA

Tel: 617-495-2791 • Fax: 617-496-8081

**DEPARTMENT OF MUSIC
LANGUAGE EXAMINATION**

French

Thursday, October 27, 2022

Translate the following texts into idiomatic English. You should try to strive for clarity; however, if you find that an English translation cannot quite capture the original you may annotate this, or offer an alternative translation in square brackets.

Please note that ALL excerpts should be attempted and the instructor asks that you divide the two-hour exam time into sections and spend the same amount of time for each text.

If you feel you cannot translate everything in the allotted time, you are advised to translate less but with greater accuracy. In grading, quality will be valued over quantity.

You have two hours to complete the exam. You may use two paper dictionaries

STRATÉGIES NARRATIVES DANS « STAN » D'EMINEM: LE RÔLE DE LA VOIX ET DE LA TECHNOLOGIE DANS L'ARTICULATION DU RÉCIT PHONOGRAPHIQUE¹

SERGE LACASSE

INTRODUCTION

« Peut-on parler de narrativité en musique? », demandait Jean-Jacques Nattiez dans son article du même titre paru en 1990. Cette question, par ailleurs fort complexe, demande à ce que l'on commence par définir ce que l'on entend par « musique ». En effet, la très vaste majorité des écrits traitant de narrativité musicale se concentre sur la musique de tradition « classique » et savante, le plus souvent instrumentale, d'une part, et ne tient compte que des paramètres musicaux que j'appellerai « abstraits », puisque facilement notables (comme la mélodie, l'harmonie, la forme et, dans une certaine mesure, le rythme), d'autre part². C'est d'ailleurs, à mon avis, l'une des raisons qui conduisent Nattiez à conclure « qu'en elle-même, et à la différence de bien des énoncés linguistiques, la musique n'est pas un récit et que toute description de ses structures formelles [les paramètres abstraits] en termes de narrativité n'est qu'une métaphore superflue » (1990: 88)³. Je suis donc d'accord avec Nattiez, dans la mesure où l'on restreint ses conclusions au corpus de la musique instrumentale savante, ou, plus généralement, lorsqu'on l'applique à une conception idéale de la musique. Comme on le verra bientôt, la musique populaire enregistrée constitue un tout autre objet envers lequel il faudra adopter une attitude radicalement différente.

Depuis la parution de l'article de Nattiez, qui faisait le bilan des efforts musicologiques depuis les années 1970 jusqu'au début des années 1990 en matière de narrativité musicale⁴, plusieurs auteurs ont poursuivi l'exercice⁵. Dans ce corpus, et même lorsqu'on fait référence à la musique vocale, la musique populaire est presque systématiquement exclue. On trouve un exemple éloquent de cette attitude dans la toute récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. L'auteur de l'entrée « Music and Narrative », Werner Wolf (2005), définit la narrativité musicale selon trois classes de pratiques intermédiaires, dont les combinaisons plurimédias de musique avec d'autres médias narratifs non musicaux (par exemple, le cinéma ou l'opéra)⁶. C'est évidemment dans cette catégorie que l'on classerait la chanson populaire. Pourtant, non seulement l'auteur ne consacre qu'à peine dix-sept lignes à cette catégorie (alors que les deux autres classes se voient attribuer de deux à trois pages chacune), mais il n'y est de plus aucunement

mention de chanson populaire⁷; plus encore, l'auteur masque à peine ce qui semble constituer un jugement de valeur à propos de ces formes hybrides apparemment plus «simples» (Wolf, 2005: 325). En plus de ne mentionner que des genres plus ou moins issus de la tradition «savante», cette définition (comme à peu près partout ailleurs) ne tient compte ni de l'aspect performanciel lié à la pratique musicale, ni des développements technologiques qui sont pourtant aujourd'hui partie intégrante de la vaste majorité des productions musicales. Cette façon de concevoir la musique est malheureusement représentative de la vaste majorité des écrits traitant de narrativité musicale⁸. De reconnaître la nature singulière de la chanson nous permettrait pourtant de l'aborder comme une pratique avec un fort potentiel narratif.

Outre la combinaison musique-paroles, la nature multimédiatique, ou plus précisément multi-artistique de la chanson enregistrée, est tout aussi caractérisée par la présence d'une performance multipliée (vocale et instrumentale), elle-même fixée et médiatisée au moyen des techniques d'enregistrement. De ce point de vue, la chanson enregistrée partage un ensemble de caractéristiques avec d'autres pratiques artistiques: d'abord, analogies avec des pratiques déjà relevées par Wolf, dont la littérature, et plus particulièrement la poésie, tant par sa forme brève que par le recours à certaines stratégies textuelles communes (formes répétitives, correspondances sonores, etc.); analogies aussi avec certaines formes vocales de musique savante (comme le lied ou l'opéra). Mais la chanson enregistrée présente d'autres analogies également importantes avec d'autres formes d'expression; par exemple, avec le théâtre, de par l'importance de l'interprétation, de la performance; ou encore avec le cinéma ou la dramatique radiophonique, de par le recours, entre autres, à diverses techniques de montage. C'est en fait l'exploration de certaines de ces analogies, dans l'analyse qui va suivre, qui devrait faire ressortir, je l'espère, la singularité de la chanson populaire enregistrée, singularité qui émerge justement de son mode d'existence particulier qui a plus à voir avec ces pratiques multimédiatiques

qu'avec une conception plus traditionnelle de la musique «pure». ← **End**

D'autres auteurs, pourtant tout à fait conscients du rôle crucial de la médiation de la technologie dans certaines formes d'expression, omettent ou méjugent les possibilités offertes par l'enregistrement sonore. Par exemple, dans son effort pourtant tout à fait louable de proposer une narratologie transversale des médias, Marie-Laure Ryan suggère que les technologies de l'enregistrement sonore n'ont pas été exploitées du point de vue narratif:

Bien qu'il aurait pu devenir le support d'un nouveau genre narratif, on a d'abord et avant tout utilisé le gramophone pour enregistrer la musique ou l'opéra. Autrement dit, on s'en est servi comme outil de transmission et de reproduction plutôt que d'exploiter son potentiel créatif.

(2005: 290-291. Notre traduction: NT)⁹

Bien que, pour des raisons d'ordre essentiellement technique, il soit vrai en partie qu'on exploitait assez peu le potentiel créatif des techniques d'enregistrement avant l'avènement de l'enregistrement «électrique» (dans les années 1920), il est clair que, dès les années 1930, pour ce qui est de la poésie sonore du moins (Lacasse, 2000: 79-81), de même que dès les années 1940 et 1950 pour la musique concrète (*ibid.*: 81-82) ou même la musique populaire, on commence à mettre à profit les nouvelles possibilités offertes par le média (techniques de prise de son; effets d'écho et de réverbération; enregistrement multipiste; etc.), et ce, à des fins résolument expressives¹⁰.

Aussi, dans ce qui suit, je propose d'illustrer, par l'analyse d'une chanson enregistrée, quelques stratégies narratives mises à l'œuvre en montrant comment la technologie contribue à mettre en forme, à actualiser le récit. Je montrerai aussi comment la performance vocale (et sa «mise en scène») participe aussi étroitement à l'articulation de ce récit que je qualifierai de «phonographique». Pour l'analyse, j'ai porté mon choix sur une chanson fort controversée du rappeur Eminem: «Stan», figurant sur l'album *The Marshall Mathers LP* (2000)¹¹. Pourquoi cette chanson

LE BALLE CHEZ COCTEAU : VERS UNE MANIFESTATION AVANT-GARDISTE EN COMPAGNIE DU GROUPE DES SIX ET DES BALLETS SUÉDOIS

Jacinthe Harbec

À l'arrivée de la troupe des Ballets suédois à Paris en 1920, Jean Cocteau se trouve au cœur d'une effervescence artistique représentative de l'avant-garde parisienne. Au cours des années 1920, les activités créatrices de Cocteau se déploient surtout par des manifestations multidisciplinaires dans lesquelles se mêlent poésie, danse et musique. Ces manifestations sont porteuses de cet « esprit nouveau » si bien défini par Guillaume Apollinaire dans le manifeste qui accompagne la première du ballet *Parade* (1917), créé par les Ballets russes de Sergei Pavlovitch Diaghilev.

C'est donc grâce à Diaghilev que Cocteau fait ses débuts dans le domaine de la danse. Ces premières expériences l'amènent à collaborer avec Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois, dans *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), une production dont l'avant-gardisme atteint de véritables sommets. L'œuvre est incontestablement le résultat d'une série d'expérimentations théâtrales menées par Cocteau depuis ses premiers projets de ballet. Aussi nous importe-t-il de faire tout d'abord un survol historique des premières réalisations de Cocteau dans le domaine de la danse avant d'aborder les caractéristiques avant-gardistes inhérentes à la scénographie et à la musique des *Mariés de la tour Eiffel*.

COCTEAU ET SES DÉBUTS DANS LE DOMAINE DE LA DANSE

Exposé depuis sa jeunesse à toutes les formes d'art, Cocteau assiste à la toute première représentation donnée par les Ballets russes¹. Riche en couleur et en manifestations avant-gardistes, le spectacle est une révélation pour Cocteau qui, sans tarder, forme le projet de travailler un jour pour cette compagnie dirigée par Diaghilev. En 1912, grâce au soutien de Misia Sert, une amie commune, Diaghilev décide de prendre Cocteau comme auteur². Avec la collaboration de Reynaldo Hahn, il produit alors son premier ballet intitulé *Le Dieu bleu*. Malheureusement, ce ballet inspiré d'une légende hindoue ne soulève aucune passion auprès du public. Aussi Diaghilev se permet-il, lors d'une promenade nocturne, de provoquer le jeune poète ambitieux en lui

¹ Cocteau provenait d'un milieu bourgeois très fortuné. Ses grands-parents maternels étaient de bons musiciens et son père possédait de grandes aptitudes en peinture. Avidé d'art, la famille courait les premières de spectacles et de concerts ainsi que les vernissages.

² Misia Sert, connue pour son mécénat, exerçait une grande influence auprès de Diaghilev.

adressant ces mots qui resteront à jamais gravés dans sa mémoire : « Étonne-moi, [...] j'attendrai que tu m'étonnes³. »

Cherchant depuis des mois la formule « étonnante », Cocteau élabore dès janvier 1914 un nouveau projet de ballet. Il s'agit de *David* dont l'action se déroule à l'entrée d'une baraque foraine dans une ambiance de cirque. L'argument de Cocteau se résume à ces lignes :

Un acrobate ferait la parade du *David* grand spectacle supposé donné à l'intérieur; un clown qui devient ensuite une boîte, pastiche théâtral du phonographe forain, formule moderne du masque antique, chanterait par un porte-voix les prouesses de David et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur⁴.

Pour s'assurer de l'acceptation de Diaghilev à son nouveau projet de ballet, le poète sollicite la collaboration d'un de ses compatriotes russes, Stravinsky, pour le travail de composition musicale. Y voyant une sorte d'exégèse biblique — sujet que le compositeur évitait — et une connotation étroite avec son propre ballet *Petrouchka* (1911), Stravinsky ne tient pas compte de l'offre de Cocteau.

L'élaboration d'un nouveau projet avec Albert Gleizes, intitulé *Songe d'une nuit d'été*, l'amène à découvrir la musique d'Erik Satie. Ce spectacle consiste en une adaptation française ultramoderne de la pièce de Shakespeare, conçue spécifiquement pour être jouée au cirque Médrano de Montmartre avec les clowns Fratellini. L'action devait se dérouler au son d'un pot-pourri de musiques françaises, incluant les *Gymnopédies* (1888) de Satie⁵. Pour des raisons demeurées obscures, le projet avorta.

Ce deuxième échec consécutif ne décourage pas Cocteau et le pousse au contraire à rencontrer le mystique personnage qu'est Satie. Par l'intermédiaire de Valentine Gross⁶, une première rencontre a lieu le 18 octobre 1915, dans l'appartement de la jeune peintre. Puis, dès leur deuxième entrevue, tenue le 29 novembre suivant, Cocteau présente à Satie un nouveau projet de ballet dont les idées directrices se rapprochent étrangement de celles de *David*. L'intérêt manifesté par le « Velvet Gentleman »⁷ à l'égard de ce projet marque pour le poète une étape importante qu'il décrit en ces termes : « Je me suis cogné contre Igor en marchant sans le savoir vers Satie⁸ ». Cet échange est d'autant plus crucial pour Cocteau que, peu de temps après leur rencontre, Diaghilev a l'idée de réaliser un ballet dont Satie serait l'auteur. ← End

C'est en écoutant les *Trois morceaux en forme de poire* (1903), de Satie, que jaillit chez Cocteau l'idée de « parade » comme toile de fond à son nouveau

³ Francis Steegmuller, *Cocteau*, trad. Marcelle Jossua (Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1973), 64.

⁴ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, préface de Georges Auric (Paris : Stock/Musique, 1979), 97.

⁵ Sûrement informé par Edgar Varèse que l'on songeait à utiliser les *Gymnopédies* (fort probablement la version orchestrée par Debussy en 1897) dans ce spectacle, Satie décide d'écrire les *Cinq grimaces pour « le Songe d'une nuit d'été »*, pièce qu'il termine le 2 avril 1915. Sans que l'on sache pourquoi, l'œuvre ne parvint jamais aux auteurs.

⁶ Jeune peintre et grande amie de Cocteau, Valentine Gross deviendra l'épouse de Jean Hugo.

⁷ Satie est surnommé ainsi parce qu'il est toujours vêtu d'un complet de velours gris dont il possède plusieurs exemplaires.

⁸ Cocteau, « Lettre à Misa Serj », reproduite dans Steegmuller, *Cocteau*, 120.