

Commentaires sur la place des études de prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire

Marik Froidefond



Pour citer cet article

Marik Froidefond, « Commentaires sur la place des études de prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et musique », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1258.php>, article mis en ligne le 01 Mai 2010, consulté le 29 Mai 2025

Commentaires sur la place des études de prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire

Marik Froidefond

Fidèle à l'esprit de la journée d'étude méthodologique qui en est à l'origine, ce texte se présentera sous la forme d'un faisceau de remarques et de questions faisant suite à la présentation de Michel Gribenski sur la « place des études de prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire ». Après une remarque d'ordre général concernant plus largement la définition de la discipline « Littérature comparée » (remarque qui pourrait se résumer à la question suivante : quelle est la condition nécessaire et suffisante pour qu'une étude puisse être dite « comparatiste » ?), seront abordés de manière plus précise un certain nombre de points concernant les divers champs de recherche sur la prosodie, tels que les répertorie Michel Gribenski. Ces commentaires ne prétendent pas à l'exhaustivité, mais visent plutôt à ouvrir le débat en redéployant quelques uns des enjeux théoriques soulevés par Michel Gribenski.

La présentation de Michel Gribenski est en effet fortement dépendante du prisme historique de ses travaux qui couvrent une période allant du milieu du XVII^e siècle au début XX^e siècle. Si on déplace ou si on élargit ce prisme, et notamment si on reconsidère la question en prenant pour horizon le XX^e siècle, certaines nouvelles interrogations surviennent, ou certains aspects peuvent être reproblématisés. La plupart des commentaires qui suivent seront axés sur les remises en cause pratiques et théoriques apportées à partir du XX^e siècle à la question de la prosodie.

1. Remarques préliminaires d'ordre général :

Proposer dans le champ de la littérature comparée une réflexion sur la prosodie revendiquant la séparation de la forme d'avec un contenu sémantique peut sembler, de prime abord, assez provocateur. Ce type de démarche, qui peut facilement de nos jours être taxée de formaliste et recevoir mauvaise presse, apparaît pourtant comme la condition *sine qua non* pour ne pas s'égarer face à l'objet « prosodie ». Michel Gribenski, dans sa thèse de doctorat portant sur les opéras avec livrets en prose¹, en est conscient. Il ne rechigne pas à aborder de front,

et avec une rigueur sans faille, les questions strictement prosodiques posées par son corpus d'étude. Parallèlement, et ce paradoxe fait toute la singularité et la complexité de son travail sur « le chant de la prose », choisissant d'assumer absolument la polysémie du mot « prose », il s'efforce d'articuler constamment forme et contenu, en s'interrogeant sur la relation entre prose (entendue sur un plan formel) et prosaïsme thématique et stylistique des œuvres considérées².

Pourtant, cette approche croisée n'est pas sans poser problème. Dérangeant quelque peu les habitudes comparatistes, cette mise en relation de la notion formelle de prose avec celle de prosaïsme peut susciter certaines réserves. Celles-ci pourraient tenir à l'idée que pour certaines questions, seule une approche strictement formelle serait souhaitable, cela afin d'éviter le risque de confusion et de glissement entre des choses tout à fait distinctes que l'alibi d'un nom ne devrait pas suffire à rapprocher. Si une vigilance de tous les instants est certes requise dès lors qu'on s'attelle à des mots aussi polysémiques que celui de « prose », ce type d'études ouvre cependant à une réelle fécondité.

Si la littérature comparée ne peut pas assumer ce type d'études, qui le peut ? Il est intéressant de voir avec quelle frilosité ce genre d'études peut être accueillie alors que dans d'autres circonstances (c'est-à-dire dans des études comparatistes *littéraires* stricto sensu), des approches de type similaire, articulant le thématique et le formel (comme par exemple celles qui s'attacheraient à la notion d'épopée), ne suscitent pas du tout les mêmes réserves. Tout se passe comme si on reprochait au fond à ce type d'étude thématico-formelle, dès lors qu'elle concerne le domaine musico-littéraire, un pluricomparatisme excessif : comparer des œuvres issues d'ères linguistiques et de disciplines différentes, selon une démarche à la fois formelle, stylistique et thématique, ne serait-ce pas trop ? Une étude plurilinguistique n'aurait-elle pas suffi ? Notons parallèlement qu'il est fortement recommandé, pour tout jeune chercheur entreprenant un travail comparatiste musico-littéraire, de privilégier un corpus littéraire plurilinguistique, et ce pour des raisons non pas seulement théoriques mais aussi pour institutionnelles, comme si comparer la littérature et la musique n'était pas *suffisant* pour faire partie de la littérature comparée. On touche ici, on le voit, la question de la définition même de notre discipline « Littérature comparée ».

¹ Michel Gribenski, *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne), 1659-1902. Eléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, thèse de doctorat en littérature comparée inédite, Paris IV, dir. J.-L. Backès, 2008.

² L'étude du drame lyrique naturaliste en prose à la fin du XIXe siècle et la question du traitement du e caduc et de son apocope permettent notamment de légitimer cette approche mixte et d'apporter caution à l'hypothèse de travail. L'hypothèse d'un lien entre usage formel de la prose et prosaïsme thématique révèle cependant progressivement son aporie : « paradoxalement, la question de la forme prose à l'opéra n'est que rarement mise en relation explicite avec celle du prosaïsme des sujets et des niveaux de langage dans les débats des années 1890 » souligne Michel Gribenski (p. 428). Julien Tiersot semble avoir été l'un des rares critiques à penser ce lien, en envisageant la prose sous un angle formel et stylistique et en l'articulant à la question de la vraisemblance dramatique; plus habituellement, les comptes rendus d'opéras abordent cependant les deux questions successivement, sans établir explicitement de rapport entre elles.

Michel Gribenski souligne d'ailleurs, à ce propos, la dimension nécessairement internationale d'une enquête comme celle qu'il mène dans sa thèse. Qu'apporte cependant dans les études musico-littéraires l'approche plurilinguistique que n'apporterait pas une approche par domaines linguistiques indépendants ? Cette question peut être entendue de manière polémique ; elle concerne la dimension nécessairement plurilinguistique que doit revêtir, un France, toute approche comparatiste, y compris interartielle, pour être reconnue comme telle. En France en effet, pour des raisons autant institutionnelles que théoriques, la comparaison entre les arts implique nécessairement, pour être comparatiste, la confrontation linguistique. Dans le domaine anglo-saxon on tend en revanche plutôt à considérer, depuis Calvin S. Brown, que la littérature peut prendre en charge les relations entre la littérature et les arts indépendamment des questions linguistiques. Faut-il donc à tout prix cautionner la singularité des exigences françaises et faire du plurilinguisme une condition *sine qua non* du comparatisme ? Cette ouverture plurilinguistique apporte sans aucun doute souvent une plus grande richesse, notamment dans les études de forme, la mise en relation entre plusieurs langues permettant d'éviter les généralisations erronées sur la langue en obligeant à interroger de façon plurielle les notions d'accent, de rythme, etc. Dans d'autres types d'études, l'ouverture plurilinguistique ne risque-t-elle pas de conduire à l'aporie ou de brouiller déraisonnablement les choses ? Ce n'est pas sûr qu'une approche pluriculturelle soit, dans tous les cas, pertinente. On gagnerait peut-être, pour approfondir cette question, à s'intéresser aux autres types d'approches interartistiques, en France, et à se demander si là encore le plurilinguisme est requis pour entrer dans la "forteresse" de la littérature comparée (littérature et arts plastiques, etc.). Il en va de la définition de notre discipline : quelle est la condition nécessaire et suffisante pour qu'une étude puisse être dite comparatiste ?

Après ces remarques générales, abordons maintenant plus précisément quelques points concernant les différents champs de recherche sur la prosodie répertoriés par Michel Gribenski, et en particulier les réévaluations théoriques imposées par les pratiques des compositeurs et des poètes au XX^e siècle.

2. À propos du 1^e champ de recherche, l'étude de la diction parlée :

Michel Gribenski souligne, à propos de l'étude de la diction parlée, qu'il est souhaitable d'explorer systématiquement les traités de diction. Il ne néglige pas non plus, dans sa thèse, l'étude des enregistrements sonores dont nous disposons depuis le début du XX^e siècle (ceux de Sarah Bernhardt notamment³). La

³ Michel Gribenski montre en particulier que le type de déclamation archaïsant de Sarah Bernhardt ne va pas sans contradiction (*Le Chant de la prose, op. cit.*, p. 500).

confrontation des sources permet de souligner les divergences qu'il peut y avoir entre les traités et les pratiques, les uns et les autres étant porteurs d'orientations idéologiques multiples. La manière dont sont par exemple traités *e caducs* et hiatus internes peut ainsi témoigner d'une attitude conservatrice ou novatrice, d'un rapport singulier au vers libre ou d'une simple désinvolture. La confrontation des sources permet aussi d'aboutir à une vue plus générale sur la question. Michel Gribenski montre par exemple à propos du début du XXe siècle, grâce aux relevés de Lote et des phonéticiens, que la lecture syntaxique, plus naturelle et prosaisant la structure métrique du vers, est la plus répandue.

Qu'en est-il *aujourd'hui* de la diction parlée, et notamment de la diction de la poésie? Est-ce toujours le modèle du « naturel » qui domine ? Les lectures publiques et les enregistrements de poètes lisant leurs propres poèmes devraient permettre d'avoir une vue nette des choses. Pourtant, les poètes ne sont pas toujours ceux qui lisent ou disent le mieux leurs textes, et un poète ne lira pas nécessairement son texte de la même manière d'une fois sur l'autre. Quel crédit accorder dès lors à ces documents ?

On constate malgré tout, en France, deux tendances contradictoires dans la diction poétique. Une part des « performances » montrent en effet des « poètes » soucieux d'une diction la plus proche possible du parler naturel (c'est par exemple Jean-Marie Gleize, Jean Daive, Dominique Fourcade ou Emmanuel Hocquard), d'autres au contraire, considérés par leurs détracteurs comme des « re-poètes » ou des « néo-poètes » (selon la typologie établie par Jean-Marie Gleize), ne craignent pas à l'inverse de renouer avec une certaine forme de déclamation, à la limite du chant ou de l'emphase. En témoigneraient par exemple les lectures publiques récentes d'Yves Bonnefoy, comme celle de plusieurs de ses sonnets de *La chaîne de l'ancre*, en décembre 2008 à la Maison de l'Amérique latine. Commencant de manière monocorde, dans un registre grave, la voix progressivement gagnait de l'ambitus, se faisait plus modulante et la récitation prenait les allures d'un chant. Cette divergence dans la diction poétique contemporaine paraît recouper celle qui tend à opposer, depuis les années 1980 en France, littéralistes et lyriques. Si les premiers s'inscrivent dans le sillage radical de Mallarmé dont la poésie peut être considérée comme ce qui signe la fin du phonocentrisme et ouvre l'ère du graphocentrisme (Derrida), prônant la fin du « chantage » lyrique⁴ (Hocquard) et d'une poésie asservie à la fascination du souffle, de la voix et du chant à laquelle se substitue une prédilection pour une écriture en prose doublée d'un prosaïsme thématique, les

⁴ Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, POL, 1995, p. 24-25 : « On trouvera peu de musique dans ce livre. [...] En poésie, il y a toujours une menace de chantage dans l'air. Les poètes sont, par tradition, de grands maîtres chanteurs. Ils ne font d'ailleurs pas seulement chanter la langue ou les mots de la langue, ils font aussi chanter leurs lecteurs. Ils les tiennent sous le charme. À ce régime là, si on ne veut pas devenir très vite mélancolique et lourd, une bonne cure d'amaigrissement musical s'impose : déchanter, désenchanter, rompre le charme. »

seconds au contraire réaffirment la possibilité d'un lyrisme qui, tout critique soit-il, ne considère plus comme tabou sa filiation à la musique. Cette filiation peut s'observer à tous les niveaux du poème (comme le montrent les études actuelles de type mélogène concernant la « musicalité » de la poésie contemporaine), mais aussi au moment de sa *diction*, ce qui est moins étudié. Comment parvenir d'ailleurs à cerner ce type de diction qui s'éloigne de celle de la prose mais qui n'est pourtant pas du chant, même si elle ressemble parfois à un *quasi cantando* ? Ce n'est pas sûr que la seule question prosodique permette de mettre en lumière sa spécificité. Sans doute faudrait-il aussi prendre en compte la question des *hauteurs*, puisqu'en se faisant chantante, la voix qui récite se déploie dans un ambitus plus large.

Pour Christian Doumet, cette « diction spéciale », est signe que le poète renoue de manière plus ou moins consciente avec « l'instant de l'invention »⁵. La récitation consiste, selon lui, à inventer une partition qui n'existe pas mais qui s'invente dans le temps de la lecture. Lire un poème en public serait « bricoler, improviser dans la nuit une espèce de chanson, moins que ça, de chansonnette, de mélodie qui mime la scène de la trouvaille », le vers n'ayant peut-être d'autre justification que la « *mimésis* de cette scène première »⁶. On voit ici réactualisée la notion de « naturel », en même temps qu'est évincée la figure du poète-comédien déclamant son texte comme un comédien le ferait sur scène. Le poète James Sacré insiste sur ce point, comparant sa propre diction lors de lectures publiques à un « brouillon de diction » :

Dire mon poème c'est le reprendre, comme si je ne l'avais pas terminé [...] Lisant moi-même mon poème je le retrouve ou le remets en somme à l'état de brouillon. Car n'ayant pas préparé ma lecture à la façon d'un parfait comédien qui aurait tout prévu des façons d'être de sa voix [...] ma diction elle-même n'est toujours qu'un brouillon de diction.⁷

Pourtant, ce qu'on peut déduire de la diction à voix haute de la poésie contemporaine ne recoupe que *partiellement* ce qu'une étude formelle et thématique de ces textes permet de mettre à jour concernant la manière dont ils appréhendent la notion, épineuse, s'il en est, de « lyrisme ». En effet, à tel poème lu de manière quasi chantante par Bonnefoy, correspondra un travail prosodique rapprochant plus ce texte du modèle *récitatif*, la notion même étant assez fortement thématifiée par bon nombre de ces poètes qui avouent leur confiance retrouvée dans le lyrisme. Faut-il voir là le signe d'une contradiction ? C'est sans doute plutôt le signe que si cette poésie accepte de renouer avec le lyrisme, c'est à *la limite* ; c'est-à-dire à condition qu'il s'agisse d'un « lyrisme récitatif », définitivement éloigné d'une

⁵ Christian Doumet, « Le vers, le chant », *Le détour par les autres arts*, Editions L'Improviste, 2004, p. 94-95.

⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

⁷ James Sacré, « Un brouillon de lecture », *Le Mâche-laurier*, n°13/14, Obsidiane, 2000, p. 122-123.

fascination pour le chant pur trouvant satisfaction et plénitude dans ses vocalises. Cette poésie serait ainsi porteuse d'une conception post-wagnérienne de la musique⁸, conception qui n'hésite pas à s'énoncer en termes de rapport paradigmatique au baroque, notamment musical. Ce trait s'observe d'ailleurs également dans la musique du début du XX^e siècle, que ce soit dans l'art lyrique ou dans la musique instrumentale, le « retour » à certains traits caractéristiques de la musique baroque, durci dans les années vingt à l'heure néoclassique, témoignant d'une emprise forte du wagnérisme et de l'anti-wagnérisme, en France notamment.

Méthodologiquement, du champ d'étude concernant la diction parlée, à celui concernant la diction chantée et les modèles de chant, on pourrait donc tirer grand bénéfice pour aborder le champ plus strictement poétique du lyrisme en poésie, « lyrisme » étant entendu ici de manière métaphorique, c'est-à-dire concernant des poèmes indépendants de toute mise en musique.

3. À propos du 3^e champ de recherche, concernant la poétique des paroles de musique :

Michel Gribenski fait l'hypothèse, à propos de ce 3^e champ de recherche à explorer, d'une versification lyrique (au sens propre de destiné à la musique, au chant), qui serait peut-être distincte de la versification indépendante de la musique. Cette hypothèse suggère plusieurs questionnements :

1/ Quelle importance faut-il accorder à la genèse de l'œuvre ? Est-ce nécessaire, pour l'analyse, de déterminer si la musique a été écrite à partir d'un texte préexistant ou au contraire si elle préexiste au texte ?⁹ À cette interrogation génétique doit se superposer une prise en compte du désir, explicite ou non, de la part du compositeur de « suivre » le rythme du texte au plus près, ou au contraire de s'en émanciper. Une diversité de positionnements esthétiques en résulte.

⁸ Moins ostensiblement polémique que la référence aux *Maîtres Chanteurs* par Emmanuel Hocquard pour récuser le « chantage » lyrique dans la citation donnée plus haut, la manière dont survient la référence à Wagner dans la description ironique, par Christian Doumet, d'une scène de lecture publique est tout autant significative : « La scène se passe dans l'une de ces arrière-salles de librairie [...] Et voilà qu'après quelques mots embrouillés, ouverts sur le désastreux "Ce que j'ai voulu faire dans ce livre..." », voilà que, du fond d'un silence menacé, s'élèvent un souffle, une respiration de forge qui d'emblée retiennent l'attention [...] Et soudain ce poème que nous avons cru lire, que nous croyions connaître, le voici, là, transfiguré en une sorte de symphonie, de cantate, d'opéra à soi seul, de *Lohengrin*, de *Crépuscule des dieux* en miniature. Un vent nous emporte, qu'au réveil, bien plus tard, dans le hall, échangeant quelques phrases avec l'organisateur de la soirée, nous nommerons "lyrisme" par commodité, sachant bien qu'il s'agit d'autre chose, de quelque chose de beaucoup plus physique [...] » (*op. cit.*, p. 91-92).

⁹ Faut-il traiter de la même manière les cas où le compositeur qui s'occupe de régler sa musique sur un texte et les cas de collaboration plus intime entre artistes ? L'œuvre vocale de Pascal Dusapin pourrait fournir un bon terrain d'étude, témoignant des deux types de pratiques (mise en musique d'un texte préexistant, ceux de Maître Eckhart par exemple dans *Requiem(s)*, et collaboration avec un écrivain, Olivier Cadiot pour l'opéra *Roméo et Juliette*).

2/ Cette hypothèse de deux versifications distinctes donne tout son sens aux propos de Debussy, d'une plaisante mauvaise foi, concernant la singularité des « vrais vers » : « les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant »¹⁰. Cette singularité conduit Debussy à afficher une prédilection pour la « prose rythmée ». Pour justifier la substitution de la prose au vers dans le livret de *Messidor*, Zola rappelle de même que pour Bruneau « le vers a le tort d'introduire un rythme particulier dans un autre rythme »¹¹. Mais, plus récemment, Boulez en appelle au contraire à la contrainte fixée par les vers, ceux de Mallarmé, gage selon lui de la fécondité de la musique qui s'y greffe. Ce changement d'attitude vis-à-vis des vers métriques traduit une évolution dans la conception de ce que doit être la mise en musique d'un texte. Cette évolution est apparemment paradoxale : elle témoigne d'un abandon du paradigme du « naturel » dans le traitement vocal (« Tous les arguments en faveur du "naturel" ne sont que des sottises, le naturel étant hors de propos (dans toutes les civilisations) dès que l'on s'avise d'amalgamer texte et musique »¹² selon Boulez), ainsi que du paradigme du « parler » auquel se substitue une revendication du chant en tant que convention, mais parallèlement, chez les compositeurs qui choisissent de mettre en musique des vers réguliers, on passe d'un idéal de nécessaire respect des rythmes du vers, c'est-à-dire des accentuations habituelles de la langue (Ravel en 1911 explique que le compositeur doit « s'effacer entièrement derrière le poète et consen[tir] à suivre exactement ses rythmes, sans jamais déplacer un accent, ni même une inflexion »¹³) à un rapport beaucoup plus ambivalent vis-à-vis de l'accentuation de la part du compositeur dans la seconde moitié du XX^e siècle. Cette évolution se fait progressivement. On pourrait en observer les traces en étudiant le traitement des vers de René Char par Pierre Boulez dans le *Soleil des eaux* caractérisé par un respect scrupuleux des rythmes des vers, comparativement à son traitement, beaucoup plus libre, quelques années plus tard, des vers de Stéphane Mallarmé dans *Pli selon pli*. À propos de cette œuvre, Boulez dit respecter scrupuleusement la structure des vers, attiré précisément par

¹⁰ « Les vrais beaux vers, il ne faut pas exagérer, il n'y en a pas tant que ça. Qui en fait aujourd'hui ? Mais quand il s'en trouve, il vaut mieux ne pas y toucher. [...] Et puis, en musique, dites-moi, à quoi ça sert, les vers ? À quoi ? On a plus souvent mis de la belle musique sur de mauvaises poésies que de mauvaise musique sur des vrais vers.

¹¹ Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. [...] Eh bien ! C'est très difficile de suivre bien, de "plaquer" les rythmes tout en gardant une inspiration. Si on fait de la fabrication, si on se contente d'un travail de juxtaposition, évidemment ce n'est pas difficile, mais alors ce n'est pas la peine. Les vers classiques ont une vie propre, un "dynamisme intérieur", pour parler comme les Allemands, qui n'est pas du tout notre affaire. » (Claude Debussy, *Musica*, enquête de mars 1911, reproduit dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, L'Imaginaire, 2004, p. 206). Émile Zola, réponse aux questions d'Adolphe Aderer, *Le Temps*, 16 février 1897, reproduit dans Émile Zola, *Entretiens avec Zola*, (dir. Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori), Ottawa, Paris et Londres, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, « Interview » n°66, p. 182.

¹² Pierre Boulez, « Son et verbe » (1958), *Relevés d'apprenti*, Seuil, Tel Quel, 1966, p. 58.

¹³ « [Le vers régulier] peut [...] permettre de fort belles choses, à condition que le musicien veuille s'effacer entièrement derrière le poète et consente à suivre ses rythmes sans jamais déplacer un accent, ni même une inflexion. En un mot, si le musicien veut travailler sur des vers réguliers, sa musique devra simplement souligner le poème, le soutenir, mais elle ne pourra rien en traduire, rien y ajouter » (Maurice Ravel, réponse à l'enquête « Sous la musique, que faut-il mettre ? », *Musica*, 102, mars 1911, repris dans *Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, Harmoniques, 1989, p. 293).

la « rigueur du formalisme » de Mallarmé et cherchant à « trouver un équivalent à cette rigueur-là »¹⁴, comme c'était aussi chez Char sa « façon de dire les choses », « l'articulation du poème », qui l'avaient impressionné et qu'il avait cherché à garder dans sa mise en musique¹⁵. Dans *Pli selon pli*, un traitement contre-accentuel peut cependant être relevé à plusieurs endroits, signe que le compositeur cherche moins, par sa musique, à aboutir à un « équivalent » qu'à un « écartèlement du poème »¹⁶.

Cette évolution dans le rapport des compositeurs aux vers qu'ils « mettent en musique » correspond à une sortie du paradigme homologique entre chant et vers sur lequel repose l'art lyrique depuis la Renaissance et qui engage la musique dans un rapport de soumission au sens du texte, selon lequel le compositeur est supposé chercher à accorder parole et musique, dans un souci d'intelligibilité du texte¹⁷. Schönberg, en 1912, affiche ainsi son indifférence au sens du texte¹⁸. Mais dans un texte de 1949, il déclare cependant juger absurde cette tendance nouvelle des compositeurs qui s'ingénient à marquer une aversion systématique à l'encontre du texte : « [l]e pire contresens qu'on puisse faire en matière de texte est d'exprimer son contraire » écrit-il¹⁹. Schönberg reste donc toujours plus ou moins fidèle à l'idée que la musique doit *exprimer, traduire* le texte. La position de Boulez est à ce sujet tout à fait ambiguë. Le compositeur a en effet très souvent signifié son indifférence, voire son mépris à l'idée que la musique devrait rendre intelligible le sens du texte dont elle prenait la charge :

¹⁴ Pierre Boulez, entretien avec Philippe Albèra, *Pierre Boulez éclats 2002*, (dir. Claude Samuel), Mémoire du Livre, 2002, p. 8. À propos de la *Deuxième Improvisation sur Mallarmé*, Pierre Boulez souligne encore : « La forme de ma composition correspond exactement à la structure du poème sur lequel elle est basée. [...] La forme du sonnet [...] a fourni l'ossature extérieure de la partie centrale, celle dans laquelle le poème se trouve à proprement parler "mis en musique". Il s'agissait, ce faisant, de respecter aussi strictement que possible, en la caractérisant musicalement, la forme du sonnet » (Pierre Boulez, « Construire une improvisation » (conférence donnée en 1961 à Strasbourg), repris dans *Points de repère*, Christian Bourgois, 1985, p. 159).

¹⁵ « J'ai donc découvert *Seuls demeurent*, et j'ai été très impressionné par sa façon de dire les choses, par l'articulation du poème. Dans ma musique j'ai bien sûr cherché à garder un peu de cela » (Pierre Boulez, dans le cadre du cycle « Du spirituel dans l'art », forum « Pierre Boulez et René Char » (8 décembre 2007), propos recueillis par F-G. Thual, extrait de *Cité Musiques* n°25).

¹⁶ Pierre Boulez, « Son et verbe », *op. cit.*, p. 58. L'idée, en soi, de trouver un équivalent exact à l'articulation du poème mallarméen dans sa mise en musique peut d'ailleurs sembler contradictoire avec la nature même du projet mallarméen : la mise en « mélodie » des vers, supposant nécessairement le choix d'une accentuation interne, ne va-t-elle pas en effet précisément à l'encontre de la labilité syntaxique ménagée par Mallarmé dans ces poèmes, gage de leur labilité sémantique ? En figeant l'accentuation interne des vers, la musique en fige nécessairement le sens et réduit ainsi l'ouverture des possibles.

¹⁷ Ce paradigme homologique rompt avec les temps du motet caractérisé par pluritextualité et plurilinguisme, signes d'une réelle indépendance de la musique par rapport au sens du texte.

¹⁸ « Il y a peu d'années, j'ai découvert à ma grande honte que je n'avais pas la moindre idée des poèmes sur lesquels étaient bâtis certaines mélodies de Schubert qui m'étaient depuis longtemps familières. Mais lorsque j'eus lu ces poèmes, je m'aperçus que je n'avais absolument rien gagné à les lire, qu'ils ne m'avaient pas suggéré le plus petit changement dans l'idée que je m'étais auparavant faite de la façon de les interpréter. Bien au contraire, j'eus l'impression que, sans connaître le poème, j'étais allé bien plus profondément dans le contenu véritable de la musique que si je m'en étais tenu aux idées simples suggérées par les mots. » (Arnold Schönberg, « Des rapports entre la musique et le texte », *Le Style et l'Idée*, Buchet-Chastel, 1977, p. 120).

¹⁹ Arnold Schönberg, « C'est moi le coupable » (1949), *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p.121-122 :

Demandons-le sans détour : est-ce que le fait de ne « rien comprendre », à supposer que l'interpénétration soit parfaite, est un signe absolu, inconditionnel, que l'œuvre n'est pas bonne ? [...] Si vous voulez « comprendre » un texte, alors lisez-le ! [...] [l]e travail plus subtil qu'on vous propose à présent implique une connaissance déjà acquise du poème. Nous refusons la « lecture en musique » ou plutôt la « lecture avec la musique ».²⁰

L'indifférence au texte prônée par Schönberg en 1912 semble ainsi radicalisée : c'est même l'inintelligibilité, voire l'*abolition* ou le *nauffrage* du texte dans la musique vers lesquels tendent Boulez, comme il le revendique d'ailleurs lui-même à différentes reprises²¹, et comme Michel Butor dans le texte qu'il consacre à « Mallarmé selon Boulez » l'a extrêmement bien perçu²². Pourtant, et cet aveu permet d'éclairer du même coup le traitement ponctuellement contre-accentuel observé dans certaines pièces, Boulez fait cette remarque à propos de la seconde *Improvisation sur Mallarmé* :

Le rapport au poème se situe pour moi sur un plan plus élevé que ne le serait le simple respect des pieds et des rimes. Ce plan plus élevé est celui de la sémantique.²³

La « sémantique », donc, comme enjeu toujours premier dans le rapport de la musique au poème. Même si l'on conçoit mal comment la musique pourrait parvenir à traduire « le » sens d'un poème dont l'auteur lui-même revendiquait la pluralité et la mobilité absolues, le fait que cette vieille idée d'une musique capable d'exprimer le sens d'un texte soit encore si prégnante et si vivace aujourd'hui, y compris lorsque le compositeur choisit explicitement de ne pas respecter les accents du texte qu'il met en musique, est en soi intéressant.

²⁰ Pierre Boulez, « Son et verbe », *op. cit.*, p. 58. Voir aussi, « Pli selon pli » (texte de la pochette du disque CBS 75.770), repris dans *Points de repère*, 1981, p. 207 : « Quant à la présentation elle-même du poème dans sa transposition en musique, à quel point faut-il s'y attacher ? Mon principe ne se borne pas à la compréhension immédiate qui est une des formes [...] la moins riche peut-être [...] de la transmutation du poème. Il me semble trop restrictif de vouloir s'en tenir à une sorte de "lecture en/avec musique" ; du point de vue de la transmutation, de Mallarmé, je suppose acquis par la lecture le sens direct du poème [...] et je puis donc jouer sur un degré variable de compréhension immédiate ».

²¹ Voir notamment « Poésie – centre et absence – musique » (conférence donnée à Donaueschingen en 1962), repris dans *Points de repère*, *op. cit.*, ou encore l'entretien avec Philippe Albèra, *op. cit.* (« Ce que j'ai essayé, c'est de noyer le texte », p. 8).

²² « Le texte choisi ici, un des derniers et des plus pathétiques textes qu'ait donnés l'auteur informe toute la partition, mais il n'est rien donné que le premier quatrain, le reste est "tu", aboli dans quel sépulcral naufrage ce mâ, cette pierre veuve, pli selon pli, dévêtu, le reste noyé. / Soutien tu d'une musique mobile, le texte est l'un des plus caractéristique de la syntaxe "plurielle" de Mallarmé. L'absence presque entière de ponctuation interdit en effet de choisir définitivement entre les différentes "constructions" qui en ont été proposées. [...] » (Michel Butor, « Mallarmé selon Boulez », *Répertoire II*, Minuit, 1964, p. 249-250).

²³ Rappelons que ce « naufrage » du texte se fait progressivement, au fil de l'écriture de Pli selon pli : les deux premières Improvisations sur Mallarmé reprennent dans leur intégralité les sonnets de Mallarmé, dans la Troisième Improvisation sur Mallarmé seul le premier quatrain est conservé, tandis que cette part se réduit à un unique vers dans les deux pièces encadrantes, « Don » et « Tombeau », que Boulez a composées en dernier. Dans « Don », le seul vers cité, le premier de « Don du poème » (« Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée »), et énoncé de manière très simple, parfaitement intelligible, tandis que dans « Tombeau », l'énonciation du vers « Un peu profond calomnié par la mort » entre en conflit avec style vocal très orné laissant seuls les deux derniers mots compréhensibles. L'écriture de « Tombeau » apparaît comme une sorte de point d'aboutissement de la démarche boulezienne consistant en l'abolition progressive du texte. Pierre Boulez, « Construire une improvisation », *op. cit.*, p. 159.

C'est par exemple le cas dans la partition de Michèle Reverdy écrite à partir d'un texte de Christian Doumet (*Nouvelles du monde après*) marqué « d'accents assez nets qu'il eut été facile d'épouser dans la ligne du chant. Or la partition n'en fait rien », constate Christian Doumet²⁴. Sont le plus souvent accentuées les syllabes brèves voisines des syllabes accentuées dans l'élocution naturelle. Michèle Reverdy fait ici le choix explicite de prolonger le parti pris d'Honegger concernant l'accentuation²⁵. Dans la phrase suivante, située dans le deuxième épisode :

Exil qui chemine au bord des précipices ! Comme une muraille de Chine, on pourrait suivre depuis les astres ce caprice de grappe humaine

Les accents portent ainsi non pas, comme le veut la diction naturelle, sur *che/mine*, mais *chemi/ne*; non pas sur *au/ bord*, mais *au/* bord, non pas sur *suivre* mais *sui/vre*... Ce phénomène offre, entre autres, l'avantage de « résoudre de façon élégante la question toujours épineuse en français des *e* muet. Alors que la plupart des compositeurs ne savent que faire de la voyelle muette [...] ici, la partition adopte [...] le parti pris inverse, qui consiste à allonger les *e* muets [...] L'effet est saisissant »²⁶. Pour Christian Doumet, il faut y voir le signe d'une compositrice « vraie lectrice de poésie », Michèle Reverdy ayant compris « cette résistance essentielle du vers à la diction, et la condition paradoxale de sa profération : qu'un vers n'est pas fait pour être entendu, mais en un sens *inentendu*, ou *désentendu* »²⁷. Ici s'impose, plus largement, l'idée que pour la musique, il n'est pas de matière linguistique inerte, le langage étant perçu comme une totalité non hiérarchisée de segments. L'exigence des conventions prosodiques de la diction parlée est ainsi levée. Selon Christian Doumet, le poème est ainsi paradoxalement rendu plus compréhensible.

Ces quelques exemples suffisent à souligner la grande diversité et la complexité des positions des compositeurs du XX^e siècle sur cette question.

3/ Parallèlement, l'hypothèse soulevée par Michel Gribenski invite à s'interroger sur ces poèmes non destinés à être chantés mais qui portent un titre les associant *métaphoriquement* à une « chanson », une « ode », un « air » ou toute autre forme musicale chantée, chose fréquente en poésie depuis Ronsard jusqu'à Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet, etc. Pour être métaphorique, cette indicatio, à forte teneur métapoétique n'en est pas moins intéressante. Elle témoigne du rapport que

²⁴ Christian Doumet, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Voir à ce sujet Huguette Calmel, « Quelques problèmes posés par le rapport texte-musique dans l'œuvre d'Honegger », *Honegger - Milhaud. Musique et esthétique*, (dir. Manfred Kelkel), Vrin, 1994, p. 94-107.

²⁶ Christian Doumet, *op. cit.*, p. 99-100.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

la poésie entretient avec la musique : un rapport paradigmatique à envisager, au moins en ce qui concerne la poésie moderne, sous le signe de l'adhésion et du refus, du *vorrei e non vorrei*, pour reprendre la formulation féconde proposée par Michèle Finck²⁸. Ce type d'indication peut, plus précisément, permettre d'évaluer, à partir de ce qui est pointé dans ces poèmes, notamment au niveau métrique, comme traits définitoires de telle forme musicale, la vision plus ou moins fantasmatique que la poésie, ou du moins une frange de la poésie, a, à une époque donnée, de telle forme ou de tel genre musical. Il peut s'avérer pertinent de comparer cette représentation fantasmatique avec la réalité musicale de la forme concernée. Dans les cas où un hiatus est constaté, tantôt cela peut pointer la méconnaissance du poète ou la désinvolture avec laquelle il envisage des réalités musicales très précises, tantôt cela révèle au contraire que la définition d'une forme, ou d'un genre, est elle-même assez floue en musique et que les frontières avec d'autres formes que le poète évoque comme si toutes étaient interchangeables sont effectivement poreuses. Quelle est la portée de ce genre d'études? Faut-il s'en tenir à une réflexion sur le rapport fantasmatique entre poésie et musique, ou est-ce que cela peut informer ou enrichir la connaissance effective de la forme, ou du genre musical en question?²⁹

4. À propos du 6^e champ, concernant le statut des paroles écrites dans la musique vocale, *i.e.* la *représentation* des paroles chantées:

Le mot « représentation » peut être, pour élargir la réflexion, entendu dans deux sens, et concerner à la fois la question du rapport entre graphie et exécution du chant, et la question de la représentation du chant dans le chant.

Dans cette seconde acception, il s'agirait de s'interroger sur la manière dont la musique, vocale et instrumentale, signifie qu'un personnage se met à chanter, passe de la parole au chant, et plus précisément sur les modalités graphiques et musicales qui rendent compte de ce type particulier de chant. Soulignons d'abord que la stylisation du parlé et du chanté, dans les cas où elle est constatée, ne passe pas seulement par la ligne vocale : s'avèrent ainsi nécessaires la prise en compte de ce qui se passe au niveau instrumental ou orchestral – un certain nombre de changements affectant le discours instrumental quand il y a chant, et stylisation de chant – et une attention toute particulière aux passages de transition du parler au chanter et vice-versa, comme le fait Matthieu Favrot dans son étude sur Offenbach, montrant que ces deux types de passages ne répondent pas du tout aux mêmes

²⁸ Michèle Finck, *Vorrei e non vorrei. Essai de poétique du son*, Honoré Champion, 2004.

²⁹ Voir par exemple les travaux de Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIXe siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

impératifs, et qu'il en résulte la mise en œuvre de procédés musicaux tout à fait différents³⁰.

Il importe d'ailleurs, de manière plus générale, de ne pas se contenter d'étudier le simple plan vocal lorsqu'on souhaite avoir une vue nette des relations entre musique et texte dans une œuvre chantée. L'orchestre ou les instruments qui accompagnent la voix jouent un rôle au moins aussi important qu'elle. Ils peuvent servir à confirmer le rapport qu'entretient, par le biais de la ligne de chant, la voix au texte (par exemple en entrant en coïncidence avec l'accent chanté) ou au contraire contribuer à le nuancer, à le contredire (par exemple en faisant contrepoint avec l'accent chanté). Ainsi, dans le treizième *Lied* de *Dichterliebe* de Schumann, la voix respecte parfaitement la scansion iambique du vers allemand « *Ich hab' im Traum geweinet* », mais cette adéquation se trouve inquiétée par l'accompagnement de piano qui n'intervient que dans les silences de la voix, dans les interstices du poème³¹. Il devient alors possible, pour qui veut se risquer à une interprétation, d'envisager cette inquiétude formelle correspond comme le double, ou la confirmation, de celle qui est dite, thématiquement, par les mots du poème.

À propos de la question de la représentation écrite des paroles chantées, il peut d'autre part paraître opportun de voir si le travail sur la vocalité engendre ou non, de la part des compositeurs, une réflexion sur la notation. Pensons à Xenakis, par exemple, dont la réflexion sur la représentation graphique du chant et des différents modes de jeux de la voix a contribué à l'évolution de la notation musicale. Pensons aussi, bien sûr, aux différentes innovations tentées par Schönberg autour du *Sprechgesang*, innovations qui ne sont d'ailleurs pas sans contradiction. Boulez pointe ces contradictions non résolues, en soulignant notamment le fossé entre l'extrême précision de la notation dans le *Pierrot Lunaire*, relayée par les prescriptions du compositeur en tête de la partition³², et l'approximation de l'intonation, doublée d'un perpétuel glissando d'une note à l'autre, dont témoigne au contraire un enregistrement de l'œuvre en 1941 par Erika Wagner-Stiedry effectué à la demande de Schönberg lui-même et suivant ses recommandations³³. Une certaine confusion s'observe en réalité dans les exigences mêmes du compositeur vis-à-vis du *Sprechgesang* : il prescrit ainsi en tête de la partition du

³⁰ Matthieu Favrot, « Le passage du parlé au chanté dans la *Belle Hélène* d'Offenbach », *Littérature et Musique* [en ligne], Rencontres Sainte-Cécile, 2005, URL : <http://publications.univ-provence.fr/littemu/index113.html>. Mis à jour le 26/07/2007.

³¹ Voir à propos de ce lied l'analyse sémiologique proposée par Nicolas Ruwet (*Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972, p. 62-69) et celle de Christian Doumet, *op. cit.*, p. 98.

³² Schönberg insiste notamment sur le respect absolu par l'exécutant de ce qui est écrit sur la partition, exactement comme le veut la convention des mélodies chantées : « En respectant le rythme avec précision, comme si l'on chantait, c'est-à-dire sans plus de liberté que dans le cas d'une mélodie chantée », « Même si l'exécutant estime qu'il manque quelque chose, il doit s'abstenir d'apporter des éléments qui n'ont pas été voulus par l'auteur, sinon il nuirait à l'œuvre au lieu de l'enrichir. »

³³ Pierre Boulez, « Note sur le *Sprechgesang* » (pochette du disque *Pierrot Lunaire* gravée par Pierre Boulez en 1962), *Relevés d'apprenti*, Seuil, Tel Quel, 1966, p. 262-263.

Pierrot lunaire que « la tâche de l'exécutant consiste à [...] transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée [...] la mélodie indiquée dans la partie vocale à l'aide de notes », mais précise que « toutefois l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière chantée de parler. [...] Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle ». Dans une lettre adressée à Jemnitz, il ajoute encore : « je dois vous le dire tout de suite, et catégoriquement : *Pierrot Lunaire ne se chante pas !...* Vous détruiriez complètement l'œuvre si vous le faisiez chanter [...] »³⁴. Le problème essentiel du *Sprechgesang* vient, selon Boulez, de la différence entre la tessiture de la voix *chantée* et celle de la voix *parlée*, la tessiture chantée étant plus étendue et plus aiguë que la tessiture parlée, ce dont ne tient pas compte Schönberg lorsqu'il s'astreint à une trop grande précision de la notation et demande à l'exécutant de respecter scrupuleusement ce qui est écrit³⁵. Dans l'*Ode à Napoléon*, la notation est devenue relative : un nombre limité de signes est utilisé, et ces signes ne sont pas reliés à une hauteur précise mais à un intervalle. Leonard Stein, qui fut l'assistant de Schönberg à Los Angeles et assista à l'élaboration de cette œuvre, précisa d'ailleurs que lors des répétitions, Schönberg « était infiniment plus intéressé par l'*expression* que par les *intervalles* ». En guise d'exemple donné au récitant, il récitait lui-même des passages en « s'écartant considérablement de ce qu'il avait noté »³⁶. Quel statut accorder par conséquent à la partition? Les difficultés rencontrées ici par Schönberg tiennent, selon Boulez, au fait qu'il se soit aventuré sur « le chemin mal défini qui sépare *parler de chanter* »³⁷. D'autres compositeurs, qui se sont aussi aventurés sur ce chemin, n'ont cependant pas forcément rencontré les mêmes difficultés, l'imitation du parler n'affectant pas systématiquement la notation.

Plus globalement, il faudrait faire l'histoire de l'évolution du rapport des compositeurs, et des interprètes, à la partition. Cette histoire n'est certainement pas linéaire, et sans doute pas exactement parallèle à celle du rapport des auteurs, et des récitants, au texte littéraire. Dans quelle mesure serait-il pertinent d'avoir une approche comparatiste de ces deux questions, ce qui reviendrait à articuler le premier et le dernier champs de recherche répertoriés par Michel Gribenski (l'étude de la diction parlée et l'interrogation sur le statut des paroles écrites dans la musique vocale) ?

Dans un certain nombre de cas précis, cette approche semble, d'emblée, très féconde. Ce sont notamment les cas où un compositeur établit avec le texte qu'il

³⁴ Citée par Pierre Boulez, *ibid.*, p. 262.

³⁵ Voir à ce sujet Pierre Boulez, « Dire, jouer, chanter » (1963), *Points de repère*, *op. cit.*, p. 389-390.

³⁶ Rapporté par Pierre Boulez, « Note sur le Sprechgesang », *op. cit.*, p. 263.

³⁷ *Ibid.*, p. 264.

choisit de mettre en musique un rapport ambivalent, et qu'il joue, pour exprimer cette ambivalence, sur la non-coïncidence exacte entre la représentation écrite de la musique et son exécution. Les pièces de *Pli selon pli*, citées plus haut, dans lesquelles Boulez choisit de ne garder qu'un nombre réduit de vers de Mallarmé, parfaitement intelligibles sur la partition, mais devenant au contraire presque « méconnaissables »³⁸ dans le temps de l'exécution, sont particulièrement significatives. À travers ce traitement scindé qui relègue le texte au silence de l'écrit et engage sa « néantisation », il en va plus largement du statut de la *vocalité* au sein même de la musique vocale. Le refus de céder au texte aboutit en effet chez Boulez à une certaine instrumentalisation de la voix. Priver la voix de verbe, la réduire au rang d'instrument parmi d'autres, devient une manière de reprendre la voix à la poésie, ou, si l'on veut à la littérature son bien. À plus de cent ans d'intervalle, Boulez relève ainsi le défi lancé par Mallarmé. Et ce n'est pas sans ironie qu'il condamne donc ici le texte à n'être que « pur néant sonore », comme Mallarmé l'avait déjà appelé de ses vœux. Mais en ce qui concerne la voix, faut-il parler dans ces pièces d'un traitement *a-lyrique* ou au contraire, échappant aux contraintes du verbe, la voix rejoint-elle, en un lyrisme que certains qualifieraient d'exacerbé, sa quintessence vocale? La question semble difficile à trancher. Qu'en est-il, plus globalement, dans la musique contemporaine de ce statut de la voix et du chant? Ce débat est-il terminé, peut-on à nouveau céder aux prestiges du chant? Nous touchons là à des questions de fond dont l'acuité et la complexité ne peuvent être examinées dans le cadre succinct de cet exposé. L'œuvre lyrique de Michaël Levinas pourrait fournir un terrain d'approche particulièrement propice à cette étude. Contentons nous simplement ici de remarquer que ce faisceau de questions déployé à partir d'une interrogation d'abord formelle, et portant sur la partition, est là encore le signe que les questions de forme sont toujours directement reliées à des questions beaucoup plus vastes.

Suggestions bibliographiques pour aborder la question de la prosodie poético-musicale au XX^e siècle Quelques références théoriques :

Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, trad. Gérard Macé, Christian Bourgois, 1988.

Doumet, Christian, « Le vers, le chant », *Le détour par les autres arts*, Editions L'Improviste, 2004.

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972.

La question prosodique chez les compositeurs de la seconde trilogie viennoise :

³⁸ Le mot est important pour cerner la relation de Boulez au poème. Ses propos à ce sujet sont bien connus : « Le poème, centre de la musique [...], telle la pétrification d'un objet, à la fois MEconnaissable et Reconnaissable. Centre et absence (croisement du faisceau) ; selon Mallarmé, face alternative de l'Idée, "ici élargie vers l'obscur ; scintillant là, avec certitude" ! » (Pierre Boulez, « Poésie – centre et absence – musique », *op. cit.*, p. 200).

Berg, Alban, « La Voix dans l'Opéra » (1928), *Ecrits*, Christian Bourgois, 1999.

Boulez, Pierre, « Note sur le Sprechgesang », (pochette du disque *Pierrot Lunaire* gravée par Pierre Boulez en 1962) *Relevés d'apprenti*, Seuil, Tel Quel, 1966.

« Dire, jouer, chanter », *Points de repère*, Seuil, 1981.

Revault d'Allones, Olivier, « Textes » (chapitre III), *Aimer Schoenberg*, Bourgois, 1992.

Schönberg, Arnold, « Des rapports entre la musique et le texte » (1912), « C'est moi le coupable » (1949), *Le Style et l'Idée*, choix d'écrits réunis par Leonard Stein, trad. Christiane de Lisle, Buchet-Chastel, 1977.

La question prosodique envisagée par Boulez :

Boulez, Pierre, « Son et verbe » (1958), *Relevés d'apprenti*, Seuil, Tel Quel, 1966.

« Construire une improvisation » (conférence donnée en 1961 à Strasbourg), « Pli selon pli » (texte de la pochette du disque CBS 75.770), « Poésie – centre et absence – musique » (conférence donnée à Donaueschingen en 1962), *Points de repère*, Christian Bourgois, 1985.

entretien avec Philippe Albèra, *Pierre Boulez éclats 2002*, (dir. Claude Samuel), Mémoire du Livre, 2002.

Quelques cas particuliers en guise d'exemple :

Buffard-Moret, Brigitte, *La chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Calmel, Huguette, « Quelques problèmes posés par le rapport texte-musique dans l'œuvre d'Honegger », *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, (dir. Manfred Kelkel), Vrin, 1994.

Debussy, Claude, *Musica*, enquête de mars 1911, reproduit dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, L'Imaginaire, 2004.

Favrot, Matthieu, « Le passage du parlé au chanté dans la *Belle Hélène* d'Offenbach », *Littérature et Musique* [en ligne], Rencontres Sainte-Cécile, 2005, URL : <http://publications.univ-provence.fr/littemu/index113.html>. Mis à jour le 26/07/2007.

Ravel, Maurice, réponse à l'enquête « Sous la musique, que faut-il mettre ? », *Musica*, 102, mars 1911, repris dans *Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, Harmoniques, 1989.

Sala, Emilio, « Mélodrame – définitions et métamorphose d'un genre quasi opératique », *Revue de Musicologie*, 84/2, 1998.

La question prosodique envisagée à propos de la poésie (exemples):

- Sacré, James, « Un brouillon de lecture », *Le Mâche-laurier*, n°13/14, Obsidiane, 2000.
- Doumet, Christian, « Le vers, le chant », *Le détour par les autres arts*, Editions L'Improviste, 2004.
- Finck, Michèle, *Vorrei e non vorrei. Essai de poétique du son*, Honoré Champion, 2004.
- Hocquard, Emmanuel, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, POL, 1995.

PLAN

AUTEUR

Marik Froidefond

[Voir ses autres contributions](#)

(ENS-Lyon)