



Savoirs en prisme

Langue et musique

Numéro coordonné par Stéphan Etcharry
et Machteld Meulleman

Revue électronique publiée avec le concours du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP, EA 4299), **Université de Reims Champagne-Ardenne**

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Françoise Heitz et Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Crédits de couverture : *Personnages dans un intérieur, la musique*, 1896, Édouard Vuillard (1868-1940), Petit Palais, musée des Beaux-arts de la ville de Paris – Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838

ÉPURE • Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Savoirs en prisme : le projet éditorial

Le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée) est une équipe d'accueil (EA 4299) du Pôle de recherches en lettres et sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ce centre souhaite se doter d'une revue électronique où pourront s'exprimer ses diverses composantes : Langage et pensée, Intercompréhension et didactique du plurilinguisme, Représentation de la société par le texte et l'image.

L'ambition est double :

La revue sera le cadre d'un dialogue fructueux entre les trois axes énoncés, en permettant une réflexion commune autour d'un thème transversal choisi de façon concertée, pour un an ou deux suivant sa complexité.

Afin de favoriser un plus grand rayonnement du CIRLEP, la revue sera également ouverte, invitant des enseignants chercheurs extérieurs à l'équipe (au niveau national et international) à participer à la réflexion, notamment par le biais d'appels à contribution ; elle inclura une rubrique « Actualité de la recherche » (comptes rendus d'ouvrages, entretiens, annonce de journées d'études en lien avec la thématique du numéro, rappel de l'agenda des séminaires du CIRLEP..)

Les membres du CIRLEP étant en partie des civilisationnistes ou des littéraires (rattachés à des départements de Langues), les langues utilisées seront le français (majoritairement), mais aussi l'anglais, l'espagnol et l'allemand. Lorsqu'un texte sera publié dans une langue étrangère, il sera accompagné d'un résumé en français. Le plurilinguisme est une caractéristique de la revue, comme son interdisciplinarité.

Tous les articles publiés seront des textes originaux, n'ayant jamais fait l'objet d'une publication antérieure.

Directeur de publication :

Thomas Nicklas

Comité de rédaction :

Françoise Heitz, Florence Dumora, Fionn Bennett, Yann Philippe

Comité éditorial :

Éric Castagne, Catherine Chauche, Céline Denat, Pierre Frath, Emilia Hilgert,
Véronique Le Ru, Helga Meise, Alicia Oïffer, Daniel Thomieres,
Jean-Emmanuel Tyvaert, Lorenzo Vinciguerra.

Comité Scientifique :

María Dolores Albiac Blanco (Universidad de Zaragoza)
Louis Allix (Université de Reims Champagne-Ardenne)
John Baker (Université Paris I)
Juan Carlos Baeza Soto (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Karine Brehaux (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Brion (Université de Reims Champagne-Ardenne)
René Daval (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Jean-Stéphane Duran Froix (Université de Bourgogne)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Catherine Heyrendt-Sherman (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)
José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Peter Marquis (Université de Rouen)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris IV)
Silvia Palma (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Adrian Park (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Aude Rebotier (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Christina Reissner (Universität des Saarlandes)
Mireille Ruppli (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Vincenot (Université de Tours)
Sarah Voinier (Université d'Artois)

Langue et musique

**Numéro coordonné par Stéphan Etcharry
et Machteld Meulleman**

Sommaire

Introduction.....	9
Stéphan Etcharry et Machteld Meulleman	
Des airs de parole : du son et du rythme aux représentations symboliques de la musicalité intrinsèque à la langue.....	17
Ludovic Ibarrondo	
La musicalité, élément de l'expressivité dans le langage.....	33
Emilia Hilgert	
L'emploi d'onomatopées par les compositeurs lyriques italiens, français et allemands entre 1815 et 1848 : une « mécanique musicale » pour produire du rire.....	49
Matthieu Cailliez	
Entrelacs littérature / musique : ré-union langagière des arts dans les romans d'Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz.....	67
Hélène Barthelmebs	
De la parole vers la musique : Mário de Andrade à la recherche d'une langue brésilienne.....	89
Pedro Fragelli	
L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy.....	109
Daniel S. Larange	
« <i>Si de mi baja lira tanto pudiese el son...</i> » : le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance.....	127
Séverine Delahaye-Grelois	
Langue contre musique : la discordance comme symptôme de la transgénéricité du lyrisme.....	145
Sandra Glatigny	
L'inclusion formelle : essai d'une filiation entre Boulez et Mallarmé.....	161
Damien Bonnec	

<i>Cuando los muertos narran y cantan: La puesta en música de la Antología de Spoon River</i> de Edgar Lee Masters (1915) por Fabrizio De André (1971).....	177
Desirée García Gil	
La musicalité de la comptine vietnamienne.....	193
Thu Thuy Bui-Aurenche	
La traducción de canciones en el cine de animación : estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de <i>Let it go</i>	217
Julio de los Reyes Lozano	
L'accent français de la zarzuela, un défi poético-musical : de <i>L'Étoile du Nord</i> à <i>Catalina</i>	235
Isabelle Porto San Martin	
Intertestualità e memoria culturale nelle traduzioni in lingua tedesca delle opere di Mozart/Da Ponte.....	255
Juri Giannini	
Una aproximación a la traducción musical en las dos primeras versiones al castellano de la ópera <i>Carmen</i> de Georges Bizet.....	277
Laura Santana Burgos	
Traductions anglaises de mélodies françaises à la fin du XIX ^e siècle ou l'aporie d'une schize	301
Sylvie Douche	
Les auteurs.....	323

Varia

Entretiens au festival de Biarritz.....	329
Françoise Heitz et Laurence Mullaly	

Comptes rendus

Jazz et écriture : relecture de <i>Beloved</i> de Toni Morrison	341
Catherine Chauche	
L'aventure des mots de la ville	347
Emilia Hilgert	
Diderot. Langue et Savoir.....	351
Maria Luísa Malato	

Introduction

« Langue et musique » : deux phénomènes sonores, deux codes de communication humains. Mais qu'est-ce qui les rapproche exactement ? Dans la première contribution de ce quatrième numéro thématique de *Savoirs en Prisme* le phonéticien **Ludovic Ibarrondo** rappelle comment l'appareil vocal humain façonne, tel un instrument de musique, la production et la composition du son en matière de hauteur, d'intensité, de timbre et de durée. Si ces caractéristiques sonores de la langue fonctionnent comme des repères de l'accès au sens, elles présentent en outre une dimension symbolique de par leur pouvoir évocateur. Chaque langue donnée présentant une empreinte sonore et rythmique spécifique, l'être humain est donc amené à adopter la double posture d'auditeur et de musicien dans les contextes de l'acquisition de la langue maternelle et de l'apprentissage des langues étrangères. La frontière ténue entre langue et musique semble par ailleurs s'évaporer dans la voix chantée et les langues sifflées et tambourinées. S'il n'existe pas de doute que langue et musique sont deux codes de communication fondamentalement différents quant à leur nature symbolique, ils partagent cependant une grande force illocutoire et perlocutoire, notamment la capacité de susciter des émotions par la seule beauté de la forme de leur « message ». Dans le deuxième article, la linguiste **Emilia Hilgert** propose justement une réflexion sur le rapport entre musicalité et expressivité dans le langage. Après avoir montré que le qualificatif de « langue musicale » tel qu'il est utilisé dans le langage courant ne correspond à aucune réalité linguistique en sciences du langage, elle précise que cette dénomination est néanmoins utilisée métaphoriquement pour discuter soit de la perception d'une langue inconnue soit des faits rythmiques ou phonétiques-prosodiques en langue naturelle. En se focalisant sur cette dernière interprétation, elle montre à partir d'une étude comparative minutieuse des théories de Charles Bally et de Roman Jakobson que les fonctions expressive et poétique de Jakobson se retrouvent dans ce que Bally avait nommé expressivité et que l'approche fonctionnelle du premier auteur n'est pas radicalement différente de l'approche linguistique, plus riche, du second.

Que les jeux phoniques puissent être la visée de l'acte de communication s'observe de façon particulièrement claire dans le cas des poèmes « sans sens » ou encore des chansons en langues inexistantes (*glossolalia*). Se pose alors la question de savoir en quoi consiste exactement cette musicalité *sui generis* de la langue. Est-il possible d'en définir les caractéristiques prosodiques (rythme, accentuation, intonations) et structurales (échos, résonances, retours) ? Ces caractéristiques sont-elles universelles ou peut-on déceler des différences pour

des langues à accent tonique de mots ou de groupe ou encore à accent de hauteur (langues tonales) ? Quoi qu'il en soit, le pouvoir suggestif des sons et des mots est indéniable, comme dans le cas des onomatopées par exemple. Car l'onomatopée est bien ce lieu dans la langue où s'enclenche un rapport direct au musical, où la sonorité du mot *in se* renvoie directement à l'objet désigné et signifié par ce mot, qui lui-même est intrinsèquement lié à une réalité sonore ou musicale. L'article de **Mathieu Cailliez** montre très clairement comment circulent les répétitions de mots et d'onomatopées, des *opere buffe* de Rossini et de l'opéra italien – véritables modèles du genre – aux opéras-comiques français en passant par les répertoires allemands de *Singspiele* et de *komische Opern* de la première moitié du XIX^e siècle, phénomène qui sera amplifié en Europe dans la seconde moitié du siècle avec les opérettes d'Offenbach et de ses contemporains. L'auteur s'inspire de la théorie du rire de Bergson (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900) pour rattacher l'utilisation de l'onomatopée et de la répétition de mots à l'idée de « mécanique » musicale qui permet de provoquer le rire dans les ouvrages lyriques étudiés (« la répétition de mots transforme de manière burlesque le ou les chanteurs en automates musicaux au vocabulaire monosyllabique »).

Par sa nature poétique, la littérature offre sans doute l'illustration la plus claire de l'association intrinsèque entre langue et musique. Ainsi, **Hélène Barthelmebs** étudie comment deux auteures suisses romandes, Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz, ont développé chacune à sa façon des écritures « empreintes d'une grande musicalité ». Les œuvres romanesques de ces deux auteures se caractérisent d'une part par la présence de la musique en tant que *topos* et manifestent d'autre part une poétique intermédiatique entre littérature écrite et sonorités musicales qui en vient à hybrider les deux arts afin de permettre un accès plus direct aux émotions exprimées par la langue. Mais ce genre de recherche intermédiatique peut parfaitement dépasser le niveau individuel et constituer un programme linguistico-littéraire au niveau d'une nation comme le Brésil. C'est la perspective proposée par **Pedro Fragelli** dans sa contribution sur la technique du « vers harmonique » dans *São Paulo hallucinée* de Mário de Andrade. Dans ce recueil de poèmes, qui constitue l'ouvrage inaugural du modernisme brésilien, Mário de Andrade se propose d'élaborer une « langue brésilienne » qui permette de représenter de manière authentique les spécificités sociales et culturelles de la société brésilienne du début du XX^e siècle. Au vu des antagonismes irréductibles qui caractérisaient le pays à cette époque, le poète en vient à proposer une solution esthétique extrême : celle de pousser la parole à ses limites jusqu'à l'abolir au seuil de la musique. Étudiant un contexte d'écriture hybride plus récent, **Daniel S. Larangé** propose d'explorer l'écriture-jazzy des écrivains afropéens Léonora Miano, Koffi Kwahulé et Georges Yémy, qui s'opposent à la mondialisation homogénéisante et revendiquent le droit humain à la différence et à la différenciation en composant des rhapsodies manifestant la culture suburbaine de la Cité. Inspirée par le modèle afro-américain, cette nouvelle écriture « jazzée » cherche à exprimer la complexité de l'adaptation de l'être-collectif d'origine africaine à la société individualiste occidentale en ten-

tant de concilier les traditions orales avec la modernité numérique. Pour développer cette écriture littéraire « jazzée », les auteurs renouent avec les traditions africaines de la palabre et s'inspirent de la tradition musicale foncièrement hybride du jazz.

Ce potentiel musical de la langue ressort encore plus clairement lors de l'interprétation ou de la concrétisation sonore du texte, c'est-à-dire de son « oralisation », que cela soit sous une forme chantée ou récitée. Là aussi la question s'impose de savoir dans quelle mesure la « perception musicale » de ce travail sur la voix est appréhendée différemment selon la sphère géographique considérée, la culture, l'époque, le genre littéraire en question, etc. Ainsi, **Séverine Delahay-Grélois** met en évidence le rapport étroit qui existait entre musique et poésie à la Renaissance espagnole, quand les deux disciplines étaient pensées et pratiquées ensemble, comme les deux volets d'un seul art dont le modèle unique était le chant d'Orphée, tel qu'il est défini dans le programme poétique de Garcilaso de la Vega. À partir d'une lecture attentive du livre V de *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas, l'auteure montre comment un assemblage incorrect de pieds était considéré comme une « dissonance » (préparant la performance musicale) et comment les poètes de l'époque employaient ces « dissonances » rythmiques pour expliquer des idées précises de façon identique à l'utilisation de « dissonances harmoniques » par les madrigalistes. En conséquence, l'auteure rappelle qu'il convient d'éviter les analyses anachroniques suscitées par l'illusion d'éternité créée par le contact avec les textes du passé à travers des éditions imprimées modernes, qui ne permettent pas de reconstituer leur pendant musical devenu inaudible pour nous qui lisons la poésie par les yeux seulement au lieu de la prononcer. En effet, le rapport entre lyrisme, harmonie et « dissonance » a connu toute une évolution diachronique. De fait, la contribution de **Sandra Glatigny** s'intéresse à la façon dont langue et musique entrent dans un conflit intersémiotique à la fin du romantisme. Mais la poétique de la discordance sémiotique n'entrave pas l'échange entre langue et musique dans la littérature lyrique. Au contraire, la concurrence entre les deux arts nourrit le caractère transgénérique du lyrisme de façon à renouveler le genre et à assurer « la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré ».

Cependant, la rencontre des deux codes dans l'élaboration poético-musicale n'engendre pas que des opportunités, mais pose aussi certains problèmes. Ainsi, par exemple, **Damien Bonnec** prend-il en compte la forme poétique pour tenter de montrer comment elle peut dicter les choix structurels du compositeur, y compris dans des répertoires musicaux non vocaux, c'est-à-dire qui ne s'appuient pas directement sur un texte littéraire ou poétique préexistant – et c'est justement là l'un des principaux intérêts de cet article. Il étudie plus particulièrement l'inclusion formelle comme procédé de fragmentation chez Mallarmé, pratique de l'incise qui vise à interrompre la logique syntaxique, à déconstruire et à disloquer le discours (« labyrinthe syntaxique » qui participe de la formalisation du poème à grande échelle). Il est également fait allusion à l'importance de la mise en forme typographique sur la page blanche. C'est chez Pierre Boulez

que Bonnet étudie l'impact formel mallarméen sur la structuration de ses compositions musicales, Boulez parlant lui-même de « dialectique de la rupture et de la discontinuité ». L'inclusion formelle est en effet une composante majeure de son processus compositionnel qu'il nomme encore « tresse » et qu'il entend comme une sorte de forme mosaïque. C'est de cette incise que découlera d'ailleurs sa conception de l'œuvre ouverte. Dans la dernière partie de son article, l'auteur resitue cette inclusion formelle boulezienne héritée de Mallarmé dans un contexte historique plus large qui fait autant référence aux pratiques médiévales du trope qu'aux derniers quatuors de Beethoven. Il nuance enfin cet héritage mallarméen en le passant par le prisme de Debussy, lui-même passant par le prisme de Stravinsky, plus particulièrement via l'hommage que le Russe rend au Français dans les *Symphonies d'instruments à vent* de 1920 (filiation indirecte qu'il convient de prendre en compte pour expliquer par exemple la « conduite tressée du discours » du *Marteau sans maître*). Ce rapport fructueux mais délicat à traiter entre langue et musique a d'ailleurs donné lieu, notamment dans le domaine de l'opéra, à de nombreux débats et querelles, tant artistiques qu'esthétiques et philosophiques, autour de la fameuse question « *prima la musica, dopo le parole* ». Souvent alors différentes formes d'hybridité et d'hybridation esthétique. Un premier procédé intéressant consiste en la mise-en-musique d'un texte. Certains genres musicaux s'appuient ainsi sur des textes littéraires, appartenant à la sphère savante (motet, madrigal, chanson polyphonique, opéra, opéra-comique, *Lied*, mélodie, mélodrame, etc.) ou populaire (chanson, rap, slam, etc.). Mais que se passe-t-il précisément lors du passage, par exemple, de la langue « littéraire » d'un roman à la langue « pré-musicale » dans le livret d'opéra ? Le compositeur peut opter pour la recherche d'une adéquation maximale entre le texte original et sa propre création, mais il peut également, au contraire, prendre ses distances et aller à l'encontre du rythme textuel et de son accentuation originale. Un deuxième procédé fréquent est la mise-en-texte d'une musique (par exemple le cas de chansons écrites sur un standard de jazz ou sur une mélodie préexistante), mais il existe aussi des formes artistiques où l'association texte-musique est réalisée par une seule et même personne. Comment peut-on évaluer la réussite de ces tentatives de création hybride ? S'agit-il d'une véritable collaboration ou le travail sur la langue et sur la musique sont-ils finalement difficilement conciliables ? **Désirée García Gil** s'attache ainsi à retracer le processus d'adaptation de l'anthologie poétique en vers libres (c'est-à-dire, dans ce contexte précis, une langue « libre de tout artifice » et accessible à tout un chacun dans la société, quelle que soit son origine socio-culturelle) de l'américain Edgar Lee Masters – *Spoon River* (1915) –, de l'anglais à l'italien, en se focalisant sur le travail réalisé par l'auteur et chanteur Fabrizio De André dans les neuf chansons de son album *Non al denaro non all'amore né al cielo* de 1971. García Gil se propose d'étudier les mécanismes de traduction italienne de la femme de lettres et traductrice Fernanda Pivano (1917-2009) chez l'éditeur Einaudi en 1943, encouragée et aidée par Cesare Pavese qui connaissait l'*Anthologie de Spoon River* depuis 1930 grâce à son ami italo-américain Antonio Chiuminatto, puis les procédés de composition mis en œuvre par De André

pour musicaliser ces textes. Après avoir brièvement resitué le texte original et sa réception critique aux États-Unis, dans le monde littéraire en général et poétique en particulier, l'auteure retrace l'histoire de la pénétration de l'œuvre américaine en Italie grâce à la traduction de Pivano. Dans une troisième partie, García Gil montre comment Fabrizio De André s'empare de l'univers de Masters et tente d'en rendre compte à sa manière, en écrivant texte et musique, en restant cependant au plus proche de l'esprit poétique de Masters dans un véritable processus de traduction intersémiotique. De André ne se contente jamais de prendre appui sur les poèmes de Masters ou de s'en servir comme un simple prétexte à ses chansons. Sont notamment évoqués les problèmes de l'adaptation des vers libres aux patrons généralement plus calibrés en usage dans le genre de la chanson à texte. D'où le respect avant tout, chez l'auteur-compositeur-chanteur, de la trame narrative et de l'argument ainsi que du contenu sémantique. L'auteure de l'article montre comment l'on passe de l'original de Masters, à la traduction de Pivano et à l'adaptation (« récréation libre ») de Fabrizio De André. Enfin, une dernière partie s'attache à rendre compte plus précisément des relations texte-musique.

Cette musicalité peut en outre être mise à profit comme moyen mnémotechnique, par exemple lors de la transmission du patrimoine oral (poésie médiévale, littérature orale, chansons populaires, etc.). **Thu Thuy Bui-Aurenche** s'intéresse à la comptine vietnamienne qui initie l'enfant à la tradition orale en suscitant chez lui un plaisir auditif par un jeu sonore complexe exploitant la musicalité intrinsèque de cette langue tonale. Représentant l'identité sociale et la mémoire collective vietnamienne, elle contribue à la création des liens familiaux tout en suscitant l'éveil linguistique, socioculturel et musical de l'enfant. En effet, que la comptine soit récitée ou chantée, l'enfant en retient le son et le rythme avant les mots. Cette mémorisation est facilitée par la gestuelle qui l'accompagne, mais surtout par le jeu de reprises pures ou polyptotiques qui la caractérisent. En outre, on observe un lien très étroit entre les mots vietnamiens et les notes musicales, puisque le mot portant le ton aigu est généralement positionné plus haut sur la portée de musique que le mot portant le ton grave. À partir de l'analyse des jeux de rimes et de tons, du contrepoint et de l'harmonie, deux catégories de comptines peuvent être distinguées : d'une part, les devinettes et formulettes pour lesquelles l'on observe la superposition des lignes mélodiques indépendantes à dimension plutôt horizontale et de l'autre, les chants enfantins et les berceuses qui se caractérisent par la superposition des tons plains-obliques, réunis par des accords stricts à dimension plutôt verticale.

Si un texte ou une mélodie est « transmise » d'une sphère culturelle à une autre, ou d'un territoire linguistique à un autre, ils peuvent également faire l'objet de traductions ou d'adaptations, entreprises dont il sera utile d'étudier les enjeux et implications notamment dans le cas d'une œuvre originale hybride (opéra, *Lied*, chanson, etc.). Dans quelle mesure est-il possible et souhaitable de respecter l'accentuation et le rythme ou encore de conserver les figuralismes voulus par le compositeur dans la langue de départ ? **Julio de Los Reyes Lozano** se propose de soulever quelques aspects de cette question à partir de l'analyse

des traductions espagnole, française et italienne de la chanson *Let it Go*, extrait du dessin animé Disney *La Reine des Neiges* (2013). Le choix du cinéma d'animation se justifie par le fait que contrairement aux films de prise de vue réelle où les chansons sont généralement sous-titrées, le cinéma d'animation requiert un doublage, puisque le public visé n'a souvent pas encore développé la compétence de lecture. La superposition des différents codes sémiotiques (langue, musique, image) contraint les traducteurs de faire des choix et d'adopter une stratégie globale flexible mais cohérente. Dans l'élaboration de paroles « chantables », il est en principe impossible de maintenir la métrique, le rythme et la rime de la version originale tout en respectant également les conventions du doublage. Ainsi, dans la version espagnole de *Let it go*, l'adaptateur donne une certaine priorité à la fidélité du message original, ce qui mène à l'emploi de traductions littérales et de structures syntaxiques forcées. Pour sa part, la version italienne privilégie le respect de la synchronie entre image et son au détriment de la cohérence textuelle. Enfin, la version française s'adapte à la musique tout en créant un texte stylistiquement poétique en recourant à des tournures littéraires et à des rimes parfaites, ce qui compromet inévitablement la synchronie phonétique. De son côté, **Isabelle Porto San Martin** replace tout d'abord la problématique des rapports de la langue et de la musique et de la traduction de chacune des deux expressions artistiques dans le contexte plus large de l'identité culturelle et de l'altérité. Le passage d'une langue à une autre – mais également d'une sphère culturelle à une autre – est une pratique très courante sur les scènes lyriques au XIX^e siècle. L'auteure prend l'exemple de l'Opéra-Comique, à Paris, qui refuse la traduction des livrets étrangers, et celui du *Teatro del Circo* de Madrid qui lui, au contraire, refuse toute partition étrangère si elle n'est pas traduite dans la langue nationale. S'ensuit donc un inévitable travail de réécriture du livret pour être en mesure de l'adapter au public des différentes institutions, de l'adapter aux spécificités culturelles nationales afin de consolider l'identité de la nation. Ainsi, la *zarzuela Catalina* de Joaquín Gaztambide sur un livret de Luis Olona, représentée pour la première fois à Madrid le 23 octobre 1854, n'est autre qu'une adaptation (« refonte », « ré-écriture ») de *L'Étoile du Nord* de Giacomo Meyerbeer, opéra-comique sur un livret d'Eugène Scribe créé à Paris sur la scène éponyme le 16 février de la même année, elle-même adaptée du *Camp de Silésie* (*Das Feldlagen in Schlesien*) du même Meyerbeer, créé en Allemagne en 1844. Comment circulent et se fixent donc les identités nationales sur un support artistique commun, notamment à travers les traductions et réécritures du livret ? De manière plus générale, il existe un lien de parenté esthétique très étroit entre les *zarzuelas* représentées au XIX^e siècle au *Teatro del Circo* et le genre de l'opéra-comique français (registre comique du livret, alternance de parlé et de chanté, etc.). L'auteure se propose d'étudier les transferts d'un genre à l'autre au milieu du XIX^e siècle et, plus particulièrement, la métamorphose (« transformation », « re-création »), tant littéraire que musicale, qui conduit de *L'Étoile du Nord* à *Catalina*. C'est sensiblement dans le même registre que s'inscrit l'article de **Juri Giannini**, en déplaçant cependant son objet d'étude vers la sphère culturelle austro-germanique. Une première partie fait un rapide point

sur les prémisses théoriques et méthodologiques de la traduction des opéras, selon l'angle de la mémoire et de l'intertextualité et passe en revue les différentes approches qui ont été proposées dans l'histoire de la traduction d'opéra. L'auteur souhaite montrer que le processus de traduction des livrets d'opéra peut appartenir à la catégorie de la « mémoire culturelle », telle que l'ont introduite Jan et Aleida Assmann dans les *cultural studies*, et de l'« intertextualité », telle qu'elle a été théorisée en littérature par Gérard Genette. Giannini plaide donc pour une approche méthodologique interdisciplinaire du transfert culturel. À titre d'exemple et d'application des méthodes d'analyse qui viennent d'être présentées, l'auteur se propose d'étudier et de comparer des traductions en langue allemande (de Hermann Levi, Joachim Herz, Georg Schünemann, Siegfried Anheisser, etc.) des livrets d'opéras nés de la collaboration de Mozart et de son librettiste Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*), et plus particulièrement, dans le cadre de cet article, de leurs *arie* les plus connues. Il traite des traductions allemandes nées durant et après le nazisme afin de diffuser l'idée de la germanité de Mozart – l'ouvrage de Siegfried Anheisser, fidèle au régime nazi, est à ce titre révélateur : *Für den deutschen Mozart* (1938) – ou encore pour évacuer les références juives issues de précédentes traductions. Giannini étudie les relations intertextuelles qu'il replace dans la tradition des traductions allemandes des opéras mozartiens initialement composés sur un texte italien. Il évoque également le cas de nouvelles traductions qui ne semblent toujours pas satisfaisantes mais qui se doivent de conserver des citations populaires désormais inscrites – intrinsèquement – dans la « mémoire culturelle collective ». Recourir, dans une traduction, à la mémoire et à l'intertextualité ouvre ainsi des perspectives essentielles pour une analyse interdisciplinaire des livrets d'opéra. L'article de **Laura Santana** s'attache à étudier le cas particulier de *Carmen* de Bizet créé à Paris, à l'Opéra-Comique, en 1875. Si plusieurs traductions font très rapidement connaître l'œuvre dans le monde entier, il faut en revanche attendre 1887 pour que l'œuvre de Bizet soit traduite en espagnol, tout d'abord par Rafael María Liern pour le *Teatro de la Zarzuela* de Madrid. Après avoir été donnée au *Teatro Real* dans la traduction italienne de Achille de Lauzières, Patricio Eduardo de Bray propose une nouvelle traduction espagnole en 1890 pour le *Teatro Circo Alegría* de Barcelone. L'auteure mène ainsi une étude comparative entre les deux versions de *Carmen* traduites en espagnol en se plaçant d'un point de vue musical (et pas uniquement linguistique ou littéraire). Elle s'attache notamment à la « traduction rythmique » qu'elle décline en prenant en compte le problème de la traduction du « e » muet français, de la rime, du nombre de syllabes, de l'accentuation et de la relation de celle-ci avec le rythme prosodique. Enfin, une dernière partie se propose d'analyser rapidement la répercussion de tout ce processus sur la ligne de chant, c'est-à-dire d'analyser les correspondances entre les hauteurs (notes de musique) et les voyelles et consonnes qu'elles portent pour être en mesure de savoir si les traducteurs facilitent finalement la diction des chanteurs, leur articulation (soumise à des impératifs techniques d'émission vocale) afin d'assurer la meilleure intelligibilité possible du texte chanté. Enfin, **Sylvie Douche** s'inscrit dans une approche quelque peu similaire

mais son objet d'étude se porte sur les traductions anglaises d'un choix de mélodies françaises appartenant au *Catalog of Vocal Music* (1913) des éditions américaines Ditson. L'analyse de ce document permet ainsi de sonder les mélodies françaises les plus en vogue et les plus diffusées outre-Atlantique à cette époque. L'auteure souligne ensuite le rôle du traducteur, « surtout au regard des miniatures que sont les mélodies dans lesquelles il lui revient de transmettre un contenu sémantique, mais également un statut poétique ». Douche passe tout d'abord en revue, de nombreux exemples précis venant à l'appui de son argumentation, tout ce qui relève de la traduction littérale (qu'elle désigne encore sous les expressions « mot-à-mot », « correspondances exactes » ou « parfaites concordances »). Elle s'interroge sur le respect ou la perte du sens en fonction des « écarts » opérés par les traducteurs. Dans l'analyse du travail d'adaptation du traducteur, l'auteure prend notamment en compte le traitement du [e] atone, cette désinence typiquement française, le travail sur tous les éléments qui portent déjà, au sein même du mot ou du vers, une dimension intrinsèquement musicale (rimes, anaphores, etc.). Selon Sylvie Douche, « il ne s'agit pas de faire de réelles symétries dans l'acte de traduire, mais de favoriser la proximité ou la connexité d'espaces poétiques, conscients du lien unissant langue maternelle et poésie. » S'ensuit une réflexion sur le rythme respiratoire et accentuel.

Ainsi, ce sont bien ces regards croisés de littéraires, de linguistes, d'historiens, de musicologues, de phonéticiens ou encore d'ethnologues, mais aussi ces regards croisés de chercheurs de nationalités et de sphères culturelles différentes, qui constituent toute la richesse de ce numéro thématique qui propose de réunir l'ensemble de ces spécialistes autour d'une seule et même question, celle des rapports entre langue et musique. C'est en se mêlant, en résonnant entre elles, en se faisant écho, que toutes ces disciplines – chacune avec sa terminologie et ses outils spécifiques, avec son approche méthodologique particulière – apportent leur pierre à l'édifice dans l'appréhension d'une vaste question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre (et qui n'a pas fini d'en faire couler...). Mais c'est précisément ce type d'enjeu intellectuel qui permet d'œuvrer en faveur d'une bénéfique transdisciplinarité permettant de sonder toute la complexité qui surgit d'une telle thématique et, par là même, d'avancer dans son questionnement, de la façon la plus nuancée et la plus précise possible. L'interdisciplinarité de ce numéro thématique se voudrait ainsi une première étape dans cette voie transdisciplinaire d'ouverture à l'enrichissante et stimulante complexité du monde. N'en déplaise aux obscurantistes de tous bords de notre début de XXI^e siècle.

Stéphan Etcharry

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 2616 CERHiC
stephan.etcharry@univ-reims.fr

Machteld Meulleman

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP
machteld.meulleman@univ-reims.fr

Des airs de parole : du son et du rythme aux représentations symboliques de la musicalité intrinsèque à la langue

Résumés

Cet article présente une synthèse des principales dimensions impliquées par les recherches s'intéressant à la question des informations véhiculées par la musicalité intrinsèque à la langue. De par ses propriétés segmentales et prosodiques, chaque langue possède une empreinte sonore et rythmique qui lui est spécifique. Cette contribution examine, à travers le parallèle à la musique, différents aspects qui contribuent à dépeindre cette musicalité intrinsèque, et tente de cerner les rôles variés que celle-ci peut servir. Les éléments sonores, au-delà même du sens qu'ils dénotent, se posent dans cette perspective tant comme repère incontournable de l'accès au sens (notamment dans l'acquisition de la langue maternelle et l'apprentissage des langues étrangères), que comme manifestation musicale et esthétique. Comme l'illustrent des études récentes rendant compte de situations de contact entre langue et musique, la frontière entre fonctions linguistiques et substance musicale est parfois difficile à délimiter, et s'atténue dans certains contextes au point de voir la musique venir prolonger l'usage de la parole.

This paper surveys the major directions taken by current research investigating the signification conveyed by the intrinsic musicality of language. Through its segmental and prosodic properties, each language has its specific sound profile. Through the parallel to music, this contribution aims to focus on various aspects which contribute to shape the intrinsic musicality of language and identifies the various functions it carries out. Phonic characteristics shall be regarded in this perspective as a key component allowing access to meaning (e.g. in the framework of L1 and L2 acquisition), as well as an aesthetic and musical manifestation of language. As illustrated by some recent studies involving contact between music and language, the boundary between linguistic functions and musical substance is sometimes difficult to define to the point that music happens in some cases to prolong the use of articulated speech.

Mots-clés : perception de la parole, musique, prosodie, phonétique, acoustique

Keywords: speech perception, music, prosody, phonetics, acoustics

Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue [...]¹– Rousseau, J.-J.

Artefacts culturels, langue et musique partagent de nombreuses similarités. Organisant la matière sonore, toutes deux sont en capacité de stimuler des représentations mentales, et de construire de la signification². À l'instar de la musique, la durée, les temps forts et faibles, le phrasé mélodique, les couleurs sonores, le symbolisme intrinsèque des sons, sont autant d'éléments nécessaires à la description de la parole. La voix, tantôt garante de la transmission du sens, tantôt vecteur esthétique, est très certainement l'une des illustrations les plus évidentes à la lisière de ces deux pratiques. Les théoriciens qui se sont intéressés à leur description ont d'ailleurs depuis longtemps établi une étroite connexion entre la voix et l'instrument, entre la parole et le phrasé mélodique. Rousseau déjà adressait dans son *Essai sur l'origine des langues* les particularités chantantes du langage. La parole primitive ayant été selon lui, dans sa forme originelle, musicale. La transmission du savoir a longtemps été principalement orale et le reste encore dans de nombreuses langues. Sous la forme de textes déclamés, de chants traditionnels, ou encore d'incantations rituelles, la rencontre entre langue et musicalité arbore de nombreux visages. Les exemples de langage tambouriné en Afrique, les langues sifflées présentes à travers le monde, le chant dans sa pluralité sont autant de manifestations de la frontière parfois ténue qui peut s'instaurer entre la langue et la musique.

Ces diverses réalisations sonores n'ont pourtant qu'une seule et même origine : le son. Devenu objet de science, phonéticiens comme musicologues participent à toujours mieux comprendre les processus impliqués dans sa production, sa transmission et sa perception, soient-elles langagière ou musicale. Les progrès technologiques des dernières décennies ont permis de faciliter l'étude des phénomènes sonores, par nature volatils. La possibilité d'être en mesure de

* Nous tenons à remercier Jacqueline Vaissière et Claire Pillot-Loiseau pour leurs commentaires sur une version précédente de cet article, ainsi que les deux relecteurs anonymes de la revue *Savoirs en Prisme*. Ce travail a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du programme Investissements d'Avenir portant la référence ANR-10-LABX-0083.

1 Rousseau, 1993 : 102.

2 Si les analogies entre parole et musique restent certes fondées, il convient de garder à l'esprit que les potentiels discursifs du langage et de la musique se démarquent toutefois l'un de l'autre à différents égards (Wolf, 1999 ; Nattiez, 1987). Autant l'on retrouve cette capacité partagée à susciter de la signification sur la base d'unités discrètes, en tirant parti de l'union de signifiants et de signifiés ; autant là où le langage verbal se base principalement sur une relation hautement arbitraire du signe, et fonctionne primordialement dans son processus de signification sur la base de références extrinsèques, la musique possède davantage un caractère autoréférentiel, et a de ce fait essentiellement recours dans son processus de signification à l'utilisation de références intrinsèques. Il résulte de cette différence majeure que la musique n'est pas en mesure d'évoquer chez différents récipiens des significations tout aussi similaires et objectives que ne le permet le langage (Wolf, 1999).

fixer une structure phonique, de pouvoir la visualiser et la réécouter de manière infinie a permis d'en analyser les composantes et de toujours davantage mettre en lumière la complexité des rapports qui sous-tendent leurs interactions.

La structure de la parole n'est d'ailleurs pas sans rappeler les éléments impliqués dans la production musicale. On y retrouve deux facettes complémentaires : d'une part, les segments et la façon dont ceux-ci se combinent, d'autre part la prosodie, qui réunit des éléments tels que l'accentuation, le rythme ou encore l'intonation, qui viennent se superposer à ce niveau segmental³. Tous ces éléments, s'ils peuvent, comme nous le verrons plus loin, contribuer à la création d'un certain esthétisme sonore, constituent dans la parole de précieux indices, que les locuteurs savent utiliser pour extraire du sens de la variabilité intrinsèque au flux sonore. Les nouveau-nés s'appuient d'ailleurs sur ces différents éléments, pour identifier et reconnaître leur langue maternelle à travers sa musique. Les éléments prosodiques, souvent assimilés à la musique de la langue, apparaissent en effet dans un premier temps primordiaux ; ils posent les bases de l'accès au sens et les fondements des attentes perceptives spécifiques à la langue (Millotte & Christophe, 2009 ; Hirsh-Pasek *et al.*, 1987). Si les éléments segmentaux et suprasegmentaux ont avant tout un rôle fonctionnel, le caractère sensible que véhicule toute expression musicale, et la force conative qui s'y rattache, ne sont toutefois pas exclusifs à la musique. Les productions langagières écrites ou orales ont aussi souvent joué plus ou moins consciemment avec la forme, et ont fait le jeu des écrivains, des poètes et des orateurs depuis la nuit des temps. Des plaintes des troubadours au Moyen-Âge aux productions imagées des poètes surréalistes du début du xx^e siècle, en passant par moult campagnes publicitaires, les exemples de jeux savants reposant sur la musique intrinsèque à la langue, et sa portée esthétique, restent innombrables. Car si cet aspect sensible de la parole influence indiscutablement l'auditeur, il sollicite de surcroît l'appel à son imaginaire. L'impression laissée par la musicalité de la langue joue aussi d'ailleurs dans ce prolongement un rôle décisif sur l'impression globale que nous nous faisons de la langue elle-même.

Nous essaierons à travers cette contribution de préciser ce que désigne la musique de la langue – expression souvent entendue mais en elle-même assez vague-, et ce à travers les rôles variés que celle-ci peut servir. Dans cette perspective, nous présenterons, à travers le prisme des recherches actuellement engagées dans différents domaines de spécialité, les principales dimensions qu'englobe la réflexion menée autour des informations véhiculées par la musique de la langue. L'accent portera dans un premier temps à poser des mots sur ce qu'est l'élément sonore dans sa forme la plus simple, et plus particulièrement sa réalisation vocale. Nous verrons qu'à cette identité acoustique et articulatoire vient

3 Dans le cadre d'une comparaison adressant spécifiquement la structure et l'organisation de la langue et de la musique, cette analogie porte cependant davantage sur les aspects prosodiques en jeu que sur les segments eux-mêmes. En effet, dès lors que la mise en parallèle concerne la segmentation d'unités à un niveau moins global (la mise en parallèle de notes individuelles avec des phonèmes, ou encore les correspondances entre des notes individuelles, des extraits de mélodies ou des accords avec des mots ou des morphèmes), les correspondances sont alors beaucoup moins transparentes et évidentes à établir (Wolf, 1999).

se superposer une dimension symbolique, évocatrice, porteuse de sens, parfois plus difficile à définir, mais pourtant largement partagée au sein d'un groupe linguistique donné. La primauté de la musicalité intrinsèque aux éléments composant la langue sera ensuite discutée au travers de son implication primordiale, tant dans les processus d'acquisition de la langue, que dans le contexte de son apprentissage par des locuteurs non-natifs. Nous évoquerons enfin quelques exemples de situations de communication donnant tout leur sens aux parallèles entre musique et langue, et dans lesquels musique et parole viennent se relayer pour garantir la bonne transmission d'informations et contourner les contraintes dues à des environnements géographiques particuliers.

Au commencement était le son

La production du son : L'homme ne possède pas d'appareil phonatoire spécifiquement dédié au langage. La réalisation des sons de la parole peut être représentée par un modèle source-filtre, assimilant la production du son à l'effet conjoint d'une source sonore et d'un banc de filtres déterminé par la configuration du conduit vocal (Fant, 1960). En d'autres mots, l'émission d'un son nécessite avant tout une impulsion rendant possible l'émission d'une onde sonore, par la suite modelée par la forme des cavités du conduit vocal. Ce sont les poumons qui génèrent dans un premier temps cette impulsion en agissant telle une soufflerie, propulsant un fin filet d'air vers le larynx. La pression sous-glottique augmentant provoque alors la mise en vibration des plis vocaux, si ces derniers sont mollement resserrés. Ce phénomène est en principe assimilable à la mise en vibration de l'air, qui s'échapperait d'un ballon de baudruche dont on pincerait les extrémités, ou encore au bourdonnement qu'émet le trompettiste à l'embouchure de son instrument. Le conduit vocal joue ensuite le rôle de caisse de résonance et altère la forme spectrale de ce bourdonnement à travers la forme adoptée par les résonateurs supraglottiques (le pharynx, la cavité buccale et la cavité nasale). Le passage de l'air alors libre se traduit par la réalisation de sons vocaux, caractérisés par la présence de formants⁴. Le rétrécissement ou la fermeture du conduit vocal entravent le passage de l'air, et donnent lieu en revanche à des sons de nature consonantique, caractérisés alors pour beaucoup par la présence de bruit résultant de la constriction du conduit vocal. En ce sens, la configuration des résonateurs supraglottiques agit donc comme un filtre et favorise la mise en valeur de certaines résonances, permettant à l'oreille de caractériser chaque son de la parole.

La composition du son : Si elle peut sembler propice aux appréciations subjectives, la description des sons musicaux ou de la parole répond de fait à un ensemble de propriétés physiques bien délimitées. Chaque son peut ainsi principalement être défini par sa hauteur, son intensité et son timbre (Heffner, 1969).

4 Nous entendons par formant le rassemblement d'un groupe d'harmoniques présentant une intensité renforcée, en comparaison à ceux environnants. Les formants sont notamment en grande partie responsables du timbre des voyelles.

Dans un contexte musical, la hauteur traduit le concept de note. Plus globalement, la hauteur d'un son correspond à la perception du caractère grave ou aigu qui caractérise l'élément sonore. La hauteur est liée pour la parole à la fréquence de vibration des plis vocaux. Cette fréquence de vibration, appelée fréquence fondamentale, est déterminée par des paramètres tels que la longueur, la tension ou encore l'épaisseur des dits plis vocaux. Ces caractéristiques physiologiques ont une influence directe sur le nombre de cycles d'ouverture et de fermeture des cordes vocales et explique en grande partie qu'une voix féminine ou celle d'un enfant soit plus aiguë qu'une voix masculine, pour laquelle la vitesse de vibrations des plis vocaux, plus longs et plus épais, est moins élevée. Une autre propriété importante de l'élément sonore est l'intensité avec laquelle il est émis. Celle-ci est physiologiquement déterminée par la pression d'air sous-glottique, et se manifeste acoustiquement à travers l'amplitude de l'onde sonore et la répartition de l'énergie dans les différentes plages de fréquences. Souvent associée chez les non-spécialistes à une voix puissante, l'intensité n'est toutefois pas l'unique garante de l'efficacité vocale.

Enfin, le timbre de la voix ou celui d'un instrument, parfois désigné par le terme de couleur sonore ou de grain de voix, est déterminé par la richesse en harmoniques rentrant dans la composition du son, ainsi que par les transitoires d'attaque et d'extinction ; il permet de différencier deux sons aux fréquences et amplitudes similaires. C'est grâce à lui que nous sommes par exemple en mesure de distinguer une même note de même intensité jouée respectivement par une trompette et une clarinette, ou le jeu de deux artistes jouant le même instrument (Barthet, 2008), c'est encore entre autres grâce à lui qu'il nous est possible de distinguer une voix d'une autre. Les qualités de timbre de voix contribuent en effet à la singularité et à l'identification de chaque voix, et participent aussi en partie à l'expression des émotions (Scherer *et al.*, 2003 ; Fónagy, 1983). L'amplitude des tout premiers harmoniques est un corrélat important à la caractérisation de la qualité de voix (Klatt & Klatt, 1990) : une qualité de voix soufflée, souvent associée à la féminité ou encore à l'intimité, se caractérisera ainsi par un renforcement de l'amplitude du premier harmonique aux dépens du second, tandis qu'à l'inverse une voix plus serrée, vocalement plus efficace, s'illustrera par un deuxième harmonique plus intense que le premier.

Ces particularités physiologiques et acoustiques permettent d'offrir une nomenclature de base pour la description des éléments sonores, soient-ils de nature musicale ou linguistique. Ces mêmes caractéristiques sur lesquelles reposent la production et le décodage des énoncés linguistiques, ainsi que les interprétations qui en sont faites, s'accompagnent également de qualités esthétiques donnant lieu à des interprétations de nature plus subjective et faisant référence à une dimension symbolique parfois peu aisée à formaliser.

La musicalité de la langue, une symbolique universelle ?

La musicalité de la langue apparaît dans les textes dits ou chantés, aussi bien au travers de la prosodie, que dans la combinaison adroite des segments la composant. Les sons, le jeu des sonorités et les symbolismes qui s'y rattachent tiennent un rôle central en poésie, dans l'opéra et dans tout exercice oratoire requérant une mobilisation de l'imaginaire et du ressenti de l'auditeur. Fónagy (1979, 1983), dans une démarche d'approche psychoacoustique de la parole, a longuement exploré les caractéristiques attribuées intuitivement à différents types de phonèmes. Ses recherches ont mis en évidence les convergences observées, en termes de symbolisme et de champs d'associations attribués aux éléments sonores composant la langue. Les expériences conduites ont mis en avant que la perception de ces qualités n'est pas aussi aléatoire qu'on ne pourrait le penser, mais qu'au contraire, il existe une certaine constance dans les qualités que chaque son de la parole peut véhiculer. Le choix de désignations métaphoriques (voyelles féminines ou masculines, minces ou larges, etc.) suit par ailleurs une certaine concordance avec la nature des traits acoustiques propres à chacun des dits phonèmes. Les attributs *profond*, *grave*, *sombre* tendront ainsi à être plus facilement associés au phonème [u], et à l'inverse des qualités telles que *étroit*, *aigu* ou *clair* auront davantage de chance d'être attribuées au phonème [i]. Cet aspect purement psychologique de la perception des caractéristiques sonores, s'il est naturellement à la base de nombreuses figures rhétoriques visant à magnifier le sens, en faisant notamment usage au travers de procédés d'allitérations et d'assonances, a aussi été exploré dans le cadre de l'enseignement de la prononciation, pour mettre en valeur certaines caractéristiques des phonèmes de la langue. La perception de qualités musicales et esthétiques est alors transposée et utilisée pour rendre plus mémorables certains aspects articulatoires et perceptifs, ayant trait aux phonèmes et aux éléments suprasegmentaux.

L'iconicité ou le symbolisme dégagé par certains phénomènes sonores a aussi été mis en parallèle avec une origine éthologique (Vaissière, 2003 ; Ohala, 1984). Ce postulat expliquerait ainsi qu'une fréquence fondamentale basse tende davantage à être catégorisée comme un attribut de dominance, ou de menace (Ohala, 1994), tandis qu'à l'inverse, une fréquence fondamentale plus élevée ou montante puisse traduire une expression de politesse ou encore de soumission. La façon dont la mère s'adresse à son bébé, en plus de sa fonction communicative évidente (Fernald, 1985 ; Fernald & Kuhl, 1987), illustre aussi d'une certaine manière ce phénomène, avec une voix souvent volontairement rehaussée, s'accompagnant d'une exagération des caractéristiques prosodiques. Le symbolisme intrinsèque de la voix trouve donc ses racines dans les manifestations les plus primitives de la parole jusque dans l'élaboration volontaire de jeux avec la substance phonique. La voix du poète, comme celle du chanteur, exploite à bon escient cette dimension évocatrice de la voix. Le chant lyrique, qui s'illustre dans les œuvres d'opéra, attribue par exemple à différents types de personnages différents types de voix. La couleur, la tessiture, le registre participent à façonner la crédibilité du personnage et dépeignent les principaux traits de caractère

des intervenants. Une voix de basse, la plus grave des voix d'homme, peindra un personnage mûr et influent, tandis qu'une voix de ténor plus aiguë et agile dépeindra par exemple avec plus de justesse la bravoure et la fougue de jeunes héros.

La musicalité de la langue ne repose pas uniquement sur les « éléments sonores » à proprement parler. Il va sans dire que le rythme, et la prosodie dans sa globalité, font partie intégrante de l'empreinte sonore de la langue, et constituent eux-aussi une dimension tout aussi capable d'évoquer des représentations symboliques. S'il n'est pas rare que le rythme constitue en soi les fondations d'un langage poétique (Zumthor, 1982), il traduit dans la parole de manière générale un aspect évocateur tout aussi important. C'est ainsi qu'une vitesse d'élocution rapide évoquera par exemple davantage un état de joie qu'un état de tristesse, tandis qu'un débit d'élocution plus lent aura tendance au contraire à être plus facilement associé à l'expression d'un état de tristesse (Scherer, 2003 ; Murray & Arnott, 1993). De la même manière, l'organisation temporelle de la parole, l'emploi de pauses dans le discours, peuvent refléter et symboliser un positionnement au sein d'une hiérarchie sociale. Duez (1999) dans son analyse du discours politique relève par exemple qu'une articulation lente et des pauses longues caractérisent le « style de discours dominants ». La symbolique du statut social politique/auditeur, gagnant/perdant transparaît alors entre autres à travers les éléments liés à l'organisation temporelle de la langue. Les études récentes s'intéressant aux parallèles entre musique et langage tendent enfin, elles aussi, à toujours mettre davantage en lumière l'importance de cette dimension rythmique et structurelle, dans les représentations symboliques que peut transmettre la musique (Jandausch, 2012 ; Zbikowski, 2009).

Parole et musique ont donc ceci en commun d'être en capacité d'activer à travers l'utilisation des caractéristiques sonores, des représentations conceptuelles et des impressions perceptives, aussi bien universellement partagées que construites socialement.

Des enfants, musiciens ?

L'enfant est exposé très rapidement aux sonorités et à la mélodie de sa langue. À travers la paroi abdominale, le fœtus perçoit dès la période intra-utérine la voix de sa mère. Ce premier contact, quoique encore très approximatif, sensibilise semble-t-il le futur bébé à la redondance de certains aspects sonores. À la naissance, les nouveau-nés sont sensibles à tous les contrastes phonétiques, et sont alors en théorie potentiellement capables d'acquiescer n'importe quelle langue. Cependant, sous l'influence de l'input linguistique à leur disposition, ceux-ci développent très vite une préférence pour leur langue maternelle (Jusczyk, 1997 ; Boisson-Bardies, 2005). Cette préférence est d'abord en grande partie guidée par la musique de la langue, et plus particulièrement sa prosodie (DeCasper & Fifer, 1980 ; Hallé, 2006). En seulement quelques mois, le bébé se spécialise, et perd progressivement toute sensibilité pour les contrastes qui ne

portent pas de rôle fonctionnel dans son système phonologique. Le rôle structurant de la prosodie apparaît ainsi primordial dès les premiers mois de vie, et détermine fortement l'accès au sens du jeune enfant, en lui permettant de segmenter toujours davantage le flux sonore (Hirsh-Pasek *et al.* ; 1987 ; Jusczyk *et al.*, 1992). Avant même d'avoir conscience de l'existence de propositions, de syntagmes, ou encore de mots, les nouveau-nés accordent beaucoup d'importance aux contours intonatifs de la langue et à son rythme, les segments jouant dans un premier temps un rôle plus négligeable. L'importance des caractéristiques sonores de la langue est très vite vérifiable : les nouveau-nés montrent ainsi un intérêt très limité à l'écoute d'un enregistrement en langue maternelle joué à l'envers, car celui-ci dénature en fin de compte la prosodie propre à la voix maternelle (Mehler *et al.*, 1988). Un autre fait intéressant concernant cette sensibilité aux caractéristiques prosodiques est que, sans devoir y être forcément exposés, les bébés sont capables de distinguer deux langues l'une de l'autre, si tant est que celles-ci appartiennent à des classes rythmiques différentes (Nazzi, Bertoncini & Mehler, 1998 ; Moon, Cooper & Fifer, 1993). Des recherches ont toutefois dans certains cas aussi démontré l'habileté des nouveau-nés à discriminer deux langues de classe rythmique identique, à condition que l'une d'entre elles soit la langue maternelle de l'enfant (Bosch & Sebastian-Gallés, 1997 ; Nazzi, Jusczyk & Johnson, 2000).

L'acquisition des propriétés sonores de la langue constitue un enjeu majeur des premiers mois de vie. La cristallisation des habitudes articulatoires et perceptives propres à la langue se met en place dans un espace-temps réduit. Les jeunes enfants s'approprient très vite la musique de la langue et apprennent en s'appuyant sur l'environnement linguistique à leur disposition à être en adéquation avec les exigences spécifiques à leur langue maternelle. Hallé, Boysson-Bardies et Vihman (1991) ont par exemple observé à travers la production de vocalisations disyllabiques, chez de jeunes enfants français et japonais âgés de 18 mois, la tendance de chaque groupe linguistique à réaliser des productions en accord avec les attentes perceptives de leur langue respective. Les enfants français ont ainsi montré une tendance à produire des contours montants sur la syllabe finale ainsi qu'un allongement terminal, tendance absente chez les enfants japonais, qui en revanche commençaient à ébaucher des tons lexicaux.

Cette prégnance musicale de la langue et la capacité du jeune enfant à y porter déjà en bas âge une attention toute particulière se prêtent naturellement à un regard croisé sur les parallèles existant entre la pratique de la musique et celle de la langue. C'est d'ailleurs non sans intérêt que les recherches continuent toujours à essayer de mieux cerner ces parallèles (Patel, 2008) et à peser notamment l'influence potentielle de la pratique musicale et du chant sur l'appropriation et la perception des caractéristiques sonores de la langue. Une oreille entraînée à l'écoute musicale semble ainsi avoir davantage de facilité à percevoir certaines particularités segmentales et suprasegmentales d'une langue étrangère (Dodane, 2003). Une batterie d'expériences conduites sur des enfants musiciens et non-musiciens a montré une tendance des enfants ayant une pratique musicale à mieux discriminer certains contrastes vocaliques de l'anglais, ainsi

qu'une aptitude à restituer avec plus d'aisance les caractéristiques prosodiques de cette langue. Une hypothèse intéressante réside par ailleurs dans le fait que l'entraînement musical tendrait entre autres à stimuler une mémorisation à long terme, favorisant à son tour une meilleure restitution de l'empreinte sonore de la langue cible. De tels constats invitent tout naturellement à vouloir exploiter ces transferts de compétence entre écoute musicale et perception de la langue, et à en tirer parti dans le cadre de l'enseignement de la prononciation (Cornaz, Henrich & Vallée, 2010), voire de la rééducation vocale (Pillot-Loiseau & Vaissière, 2009).

La musicalité comme ancrage mnémotechnique des caractéristiques sonores de la langue

Des témoignages comme celui rapporté par Akira Mizubayashi (2011), écrivain japonais et professeur de littérature, montrent à travers le récit de sa découverte tardive du français, que la musique de la langue est un levier indéniable à l'éveil linguistique et à la motivation nécessaire pour s'initier à une langue étrangère. Ainsi narre-t-il son premier contact avec cette « langue venue d'ailleurs », survenu au travers de la diffusion d'émissions radiophoniques consacrées à l'apprentissage du français :

[...] le contenu de chaque leçon se réduisait à des sons à la fois clairs et veloutés, produits par les deux invités. C'était pour moi comme un récital à deux voix, un concert retransmis en différé où la voix de l'homme et celle de la femme se cherchaient, se répondaient, se confondaient, s'entrelaçaient dans leur mouvement phonique délicat et soigneusement défini.⁵

La voix, la musicalité de la langue constitue souvent le premier contact avec une langue étrangère. Un document sonore, un extrait télévisé, une chanson, une comptine, la première impression n'est bien souvent qu'éphémère, difficile à fixer. La parole s'efface et laisse alors place à une impression globale. À cette empreinte vocale, opaque, précédant toute compréhension, viennent alors se substituer des attributs divers pour en décrire ses consonances, son profil rythmique, sa ligne mélodique. Les dimensions subjectives et émotionnelles qui interviennent dans la musique sont tout autant mobilisées dans la perception initiale des langues. Comme en témoigne la découverte heuristique du jeune Akira Mizubayashi, la langue est avant tout musique :

Je n'ai pas fait de musique. Dans mon enfance, le piano fut un compagnon, mais forcé. Je ne m'y attachai pas. Bientôt, je voulus me débarrasser de cet importun pour adhérer aux jeux d'enfant. De

5 Mizubayashi, 2011 : 23.

guerre lasse, mes parents l'acceptèrent. Pourtant, la musique ne me quitta pas : le français en prit la place. C'était pour moi un instrument qui faisait chanter une musique particulière. [...] j'eus une musique à moi, à moi seul, c'était le français.⁶

26 | Une langue *abrupte, douce, joyeuse, colorée*, au rythme *syncopé* ou *legato* sont autant de termes révélateurs, relayant des impressions émises spontanément sur la composition segmentale et les phénomènes prosodiques d'une langue encore inconnue. Un travail d'écoute régulier, la pratique de l'imitation, la compréhension des phénomènes linguistiques sous-jacents à ces intuitions souvent sibyllines sont la garantie de l'accès à une bonne maîtrise de la langue, de sa diction, et de sa prononciation. Les caractéristiques musicales de chaque langue, à l'instar de la musique, sont enclines à motiver la création d'associations visuelles et à éveiller des sensations perceptives spécifiques. Ce dernier point peut donner lieu à des prolongations pédagogiques intéressantes. Par exemple, l'évocation de certaines particularités rythmiques peut être réactivée grâce à l'utilisation de métaphores (Ibarrondo, 2013) ou de gestes motivés (Llorca, 2001), facilitant l'appropriation des tendances rythmiques d'une langue donnée.

La musique offre en outre, de par sa notation, des outils descriptifs permettant de mettre à plat la structure sonore d'une phrase, de la décrypter. Les équivalences de durée à la base de la notation musicale, la pulsation, les temps fort et faible, le phrasé, sont autant de notions pouvant être réinvesties dans la description des phénomènes prosodiques, et permettent de mettre en évidence des régularités exploitables dans le cadre de l'enseignement de la prononciation (Wioland, 1991). Les parallèles entre structures linguistiques et structures musicales offrent des perspectives d'applications fructueuses. En ce sens, la conscientisation des régularités phonétiques structurant l'apprentissage de la prononciation d'une langue, doit amener l'apprenant à adopter la posture, non plus d'un auditeur passif, mais celle du musicien amateur. L'étude phonétique de la langue, si elle arbore une approche scientifique rigoureuse, peut par ailleurs tirer efficacement parti dans sa vulgarisation à des fins pédagogiques, de l'exploitation de parallèles à la musique, qui se prêtent à une explicitation simple et concise des phénomènes phonétiques régissant l'oralité de la langue. Par l'écoute active, quasi-musicale, et le recul théorique s'y superposant, la structure de la langue apparaît sous un nouveau jour. Les principes de l'approche verbo-tonale (originellement développée dans les années 1970, sous l'impulsion de Petar Guberina), ont dans cette continuité aussi accordé une importance prépondérante à l'écoute ; la correction phonétique a consacré dans ce contexte une place de choix à la dimension perceptive, ainsi qu'à la prise en compte de la prosodie (Renard, 2002 ; Renard, 1971), l'apprenant devant avant tout être sensibilisé aux spécificités sonores de la langue. L'exploitation de contextes facilitants (mettant en évidence les traits caractéristiques aux phonèmes travaillés, et favorisant leur

6 Mizubayashi, 2011 : 57.

reproduction) reste d'ailleurs une influence indéniable de cette approche, et se retrouve toujours dans de nombreuses méthodes ayant trait à la prononciation du français (Callamand, 1981 ; Kaneman-Pougatch & Pedoya-Guimbretière, 1991 ; Abry & Chalaron, 2011).

La voix chantée

Il serait difficile d'évoquer l'ancrage musical de la langue et la musicalité intrinsèque aux éléments qui la composent sans évoquer bien évidemment le chant. Des hymnes proférés à la gloire des héros grecs à la naissance des premières polyphonies, des chants diphoniques mongols aux plus grands opéras italiens, la voix se révèle sous de multiples facettes. Tantôt soliste, portée au-devant de la scène, tantôt davantage fondue au sein d'un ensemble, l'utilisation de la voix dans le chant obéit à de nombreuses conventions, dictées à la fois par les cultures musicales locales et par l'époque. Si la compréhension de ces paradigmes dépasse le cadre de cette contribution, il est peut-être intéressant de noter que le rapprochement ne serait-ce que descriptif de la musique et par là du chant à la parole ne doit pas amener à penser que ces pratiques soient en tous points similaires, en matière de gestion de voix. Les exigences de la voix chantée ne sont en effet pas nécessairement identiques à celles requises dans le contexte de l'interaction verbale, et impliquent des compromis de nature diverse. Les contraintes liées à l'intelligibilité du message doivent bien souvent cohabiter avec des exigences musicales divergentes. Les actions articulatoires servent avant tout dans le chant une intention musicale. Roubeau (2014) souligne ainsi le fait que « *l'esthétique règle le choix des priorités dans les qualités acoustiques de la voix* », mais qu'« *elle règle aussi le fait qu'une qualité dans un contexte esthétique donné peut être un défaut dans un autre* ». De la même manière, différents aspects (productifs, perceptifs, communicationnels) concourent à définir la notion d'efficacité vocale, la prépondérance de chacun de ces critères étant étroitement dépendante de l'objectif visé. L'efficacité vocale recherchée dans le chant accorde ainsi davantage d'importance à des critères tels que le timbre et la portée de la voix (Pillot, 2004), là où la transmission du sens, ou tout du moins son intelligibilité, reste centrale dans le cadre de la parole. Cette différenciation entre voix chantée et voix parlée se retrouve en fait à différents niveaux. Articulairement, la distinction entre phonèmes vocaliques est par exemple plus difficile à maintenir dans les aigus, et pousse ainsi le chanteur à accepter certains compromis entre précision articulatoire et rendu sonore. L'étude acoustique de la voix chantée lyrique a par ailleurs par exemple mis en évidence un renforcement des harmoniques autour de 3000Hz, zone de grande sensibilité de l'oreille. Ce phénomène, désigné comme *formant du chanteur* (Sundberg, 1969), garantit aux voix entraînées de passer plus facilement au-dessus de l'orchestre, et ainsi de porter tout en ménageant l'effort vocal. Pillot (2006) souligne ainsi que « *selon un point de vue physiologique, donner de l'énergie et porter la voix ne sont pas si connectés. C'est dire que plus un chanteur porte sa voix, moins il a*

besoin de donner de l'énergie ». Comme le rappellent ces quelques constats, le rapprochement entre voix chantée et parole doit se faire en tenant compte des particularités propres à chacun de ces modes de réalisation, soient-elles d'ordre articulatoire, acoustique ou perceptif.

Quand la langue se passe de mots

28

L'esthétisme de la parole sollicite des dimensions expressive et conative primordiales à l'œuvre musicale. Les œuvres de musiciens contemporains enchevêtrent, parfois au point d'en effacer la maigre délimitation, la voix vecteur de communication, et sa réalisation artistique et musicale à la recherche constante de l'esthétisme sonore. Wim Mertens, compositeur belge, illustre par exemple dans sa *Stratégie de la rupture* l'utilisation d'une langue issue du fruit de son imagination, et parvient malgré tout à retransmettre sans recours à des mots intelligibles une palette d'états émotionnels divers. À défaut de rendre compte du sens précis des logatomes articulés, la musique relaie par ses codes la transmission des émotions.

Mais, le sens disparaît-il forcément lorsque la langue se passe de mots ? Pas toujours. Le *silbo* est une transposition de la langue espagnole, répertoriée sur l'île de la Gomera, dans les Canaries. Elle a de particulier que ses locuteurs ne la parlent pas. Ils la sifflent. Le *silbo* espagnol est un des langages sifflés répertoriés dans le monde. Pensées pour prendre le relais du langage articulé afin de transmettre des messages sur des distances éloignées, par exemple dans des régions montagneuses, les « langues sifflées » ont cela de particulier qu'elles semblent venir se substituer aux mots. Sont-elles assimilables à de la musique ou encore à un langage ? Des études ont montré que, chez les locuteurs du *silbo*, les zones cérébrales correspondant aux fonctions langagières étaient stimulées (Carreiras *et al.*, 2005), tandis que pour les locuteurs ignorant ce langage, ces mêmes aires n'étaient pas sollicitées. Les sons pouvant pour certains s'apparenter à une mélodie semblent donc bien parfois pouvoir prendre la place des mots. Les études acoustiques du *silbo*, et d'autres systèmes de communication semblables, ont montré que les siffleurs transmettent en fait les indices acoustiques les plus importants, calqués sur le langage articulé (structure formantique, éléments prosodiques), permettant à la personne recevant leur message d'être en mesure de décoder les signaux envoyés (Meyer & Gautheron, 2006 ; Rialland, 2005). D'autres langages, tambourinés, illustrent également l'implication primordiale des qualités musicales de la langue dans le processus de transmission du sens. De nombreuses langues africaines tirent en effet parti de l'utilisation de schèmes tonaux pour construire le sens. Ces langues à tons confèrent une valeur distinctive aux variations de hauteur, permettant d'établir des distinctions tant lexicales que grammaticales. La reproduction canonique des hauteurs et du rythme par le biais de l'instrument permet au tambourinaire de transmettre sous forme musicale des énoncés linguistiques, et aux destinataires d'avoir accès au sens en

réinterprétant le parallélisme existant entre les séquences entendues et le langage articulé⁷.

Les informations segmentales et suprasegmentales façonnent l'identité sonore de la langue. Elles sont constamment mobilisées par les locuteurs pour hiérarchiser et ordonner le flux d'informations contenu dans la parole. Qu'il s'agisse du patron formantique, des tons, ou d'autres éléments prosodiques, chaque élément participe à donner au locuteur natif des repères identifiables, lui permettant de cerner des invariants et de passer au-delà de la variabilité présente dans le signal sonore. Les exemples ci-dessus illustrent des cas de figure singuliers, où la maîtrise de la langue arbore une nouvelle dimension, et introduit des contextes particuliers, où l'environnement local a amené les populations à s'approprier des pratiques nouvelles -autres que celle du langage articulé-, également approchées dans le cadre de la communication animale (le sifflement), voire débordant sur le terrain de l'expression musicale (les percussions). La musique intrinsèque à la langue devient alors le prolongement de la parole elle-même et par là même son propre instrument.

Les différents éléments sonores évoqués jusqu'ici, des phonèmes jusqu'aux tons, en passant par le rythme, définissent la musicalité d'une langue. Si les locuteurs, mêmes natifs, ne sont pas toujours en mesure de la décrire, il n'en reste pas moins que leurs attentes perceptives en sont en grande partie dépendantes. La musicalité intrinsèque aux éléments sonores est par définition multiple. Tantôt porteuse de sèmes perçus inconsciemment, elle est alors à l'origine de métaphores, jouant avec les sonorités et avec la forme. Tantôt structurant et véhiculant le sens, elle relaie des informations sans lesquelles la compréhension du message serait mise à mal. S'il ne fait pas de doute que la musique et la langue sont deux systèmes sémiologiques régis par des codes leur étant propres, le recoupement des propriétés indissociables à leur description et leur réalisation vocale peuvent toutefois offrir des points de comparaison utiles, dont les perspectives d'application suscitent toujours un intérêt pluridisciplinaire important, comme en témoignent les recherches actuelles regroupant des spécialistes de domaines aussi variés que l'ethnomusicologie, la phonétique ou encore la phoniatry.

Ludovic Ibarrondo

Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, UMR 7018 LPP

ludovic.ibarrondo@outlook.fr

7 Pour une illustration de ce type de communication, le lecteur pourra consulter l'intervention de S. Arom (2008) *Entre parole et musique : les langages tambourinés d'Afrique Centrale*, au Collège de France.

Œuvres citées

- ABRY, Dominique, Chalaron, Marie-Laure (2011) : *Les 500 exercices de phonétique B1/B2*. Paris : Hachette.
- AROM, Simha (consulté le 28.01.2015) : « Entre parole et musique : les langages tambourinés d'Afrique centrale ». *Aux origines du dialogue humain : parole et musique* (Paris, France, 16-17 octobre 2008). <http://www.college-de-france.fr/site/colloque-2008/symposium-2008-10-16-14h40.htm>
- BARTHET, Mathieu (2008) : *De l'interprète à l'auditeur : une analyse acoustique et perceptive du timbre musical*. Thèse de doctorat. Université Aix-Marseille II.
- BOSCH, Laura, Sebastián-Gallés, Núria (2003) : « Language experience and the perception of a voicing contrast in fricatives: Infant and adult data ». *15th ICPhS* (Barcelone, Espagne, 3-9 août 2003).
- BOYSSON-BARDIES, Bénédicte de (2005) : *Comment la parole vient aux enfants*. Paris : Odile Jacob.
- CALLAMAND, Monique (1981) : *Méthodologie de l'enseignement de la prononciation. Organisation de la matière phonique du français et correction phonétique*. Paris : Clé International.
- CARREIRAS, Manuel, LOPEZ, Jorge, RIVERO, Francisco, CORINA, David (2005) : « Linguistic perception: Neural processing of a whistled language ». *Nature*. 433 : 31-32.
- CORNAZ, Sandra, HENRICH, Nathalie, VALLÉE, Nathalie (2010) : « L'apport d'exercices en voix chantée pour la correction phonétique en langue étrangère : le cas du français langue étrangère appliqué à des apprenants italiens d'âge adulte ». *Cahiers de l'APLIUT*. 29.2 : 103-119.
- DODANE, Christelle (2003) : *La langue en harmonie : influences de la formation musicale sur l'apprentissage précoce d'une langue étrangère*. Thèse de doctorat. Université de Besançon.
- DUEZ, Danièle (1999) : « La fonction symbolique des pauses dans la parole de l'homme politique ». *Faits de langues*. 13 : 91-97.
- FANT, Gunnar (1960) : *Acoustic Theory of Speech Production*. La Haye : Mouton.
- FERNALD, Anne (1985) : « Four-month-old infants prefer to listen to motherese ». *Infant Behavior & Development*. 8 : 181-195.
- FERNALD, Anne, KUHL, Patricia (1987) : « Acoustic determinants of infant preference for motherese speech ». *Infant Behavior & Development*. 10 : 279-293.
- FÓNAGY, Iván (1979) : *La métaphore en phonétique*. Ottawa : Didier.
- (1983) : *La vive voix : essai de psychophonétique*. Paris : Payot.
- HALLÉ, Pierre, BOYSSON-BARDIES, Bénédicte de, VIHMAN, Marilyn (1991) : « Beginnings of prosodic organization: Intonation and duration patterns of disyllables produced by Japanese and French infants ». *Language and Speech*. 34.4 : 299-318.
- HALLÉ, Pierre (2006) : « La musique des premiers mots ». *Cerveau et psycho*. 17 : 40-43.
- HEFFNER, Roe-Merrill (1969) : *General Phonetics*. Madison : University of Wisconsin Press.
- IBARRONDO, Ludovic (2013) : *Étude des voyelles antérieures non-arrondies en allemand, français, et finnois, et applications en vue d'une didactique de la prononciation*. Thèse de doctorat. Université Paris III.
- JANDAUSCH, Alexandra (2012) : « Conceptual metaphor theory and the conceptualization of music ». *Proceedings of the 5th International Conference of Students of Systematic Musicology* (Montréal, Canada, 24-26 mai 2012).
- JUSZYK, Peter (1997) : *The discovery of spoken language*. Cambridge, MA : MIT Press.

- JUSCZYK, Peter, *et alii* (1992) : « Perception of acoustic correlates of major phrasal units by young infants ». *Cognitive Psychology*. 24 : 252-293.
- KANEMAN-POUGATCH, Massia, PEDOYA-GUIMBRETIERE, Élisabeth (1991) : *Plaisir des sons : enseignement des sons du français*. Paris : Hatier-Didier.
- KLATT, Dennis, KLATT, Laura (1990) : « Analysis, synthesis and perception of voice quality variations among female and male talkers ». *Journal of the Acoustical Society of America*. 87 : 820-857.
- LORCA, Régine (2001) : « Jeux de groupe avec la voix et le geste sur les rythmes du français parlé ». *L'enseignement des langues aux adultes aujourd'hui*. Ruth, Johnson, Geneviève-Dominique de, Salins (dir.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 141-150.
- MEHLER, Jacques, JUSCZYK, Peter, LAMBERTZ, Ghislaine, HALSTED, Nilofar, BERTONCINI, Josiane, AMIEL-TISON, Claudine (1988) : « A precursor of language acquisition in young infants ». *Cognition*. 29 : 144-178.
- MEYER, Julien, GAUTHERON, Bernard (2006) : « Whistled Speech and Whistled Languages ». *Encyclopedia of Language & Linguistics, Second Edition, volume 13*. Keith, Brown (Ed.). Oxford : Elsevier : 573-576.
- MEYER, Julien (2008) : « Acoustic Strategy and Typology of Whistled Languages; Phonetic Comparison and Perceptual Cues of Whistled Vowels ». *Journal of the International Phonetic Association*. 38. 1 : 64-90.
- MILLOTTE, Séverine, Christophe, Anne (2009) : « À la découverte des mots : le rôle de la prosodie dans l'acquisition du lexique et de la syntaxe ». *Enfance*. 3 : 283-292.
- MIZUBAYASHI, Akira (2011) : *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- MOON, Christine, COOPER, Robin, FIFER, William (1993) : « Two-day-olds prefer their native language ». *Infant Behavior and Development*. 16 : 495-500.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) : *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgeois.
- MURRAY, Iain, ARNOTT, John (1993) : « Toward the simulation of emotion in synthetic speech ». *Journal of the Acoustical Society of America*. 93 : 1097-1108.
- NAZZI, Thierry, BERTONCINI, Josiane, MEHLER, Jacques (1998) : « Language discrimination by newborns: Toward an understanding of the role of rhythm ». *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 24.3 : 756-766.
- NAZZI, Thierry, JUSCZYK, Peter, JOHNSON, Elizabeth (2000) : « Language discrimination by English learning 5-month-olds: effects of rhythm and familiarity ». *Journal of Memory and Language*. 43 : 1-19.
- OHALA, John (1984) : « An ethological perspective on common cross-language utilization of Fo of voice ». *Phonetica*. 41 : 1-16.
- (1994) : « The frequency codes underlies the sound symbolic use of voice pitch ». *Sound symbolism*. Leanne Hinton, Johanna Nichols, John Ohala (Ed.). Cambridge : Cambridge University Press : 325-347.
- PATEL, Aniruddh (2008) : *Language, Music and the Brain*. Oxford : Oxford University Press.
- PILLOT, Claire (2004) : *Sur l'efficacité vocale dans le chant lyrique. Aspects physiologiques, cognitifs, acoustique et perceptif*. Thèse de doctorat. Université Paris III.
- (2006) : « Représentation cognitive de l'efficacité vocale dans la parole et le chant : conséquences en rééducation ». *Voix parlée et chantée (Bilans, rééducations, recherche, travail vocal comédiens et chanteurs)*. Carine, Klein-Dallant (dir.). Avray : Klein Dallant : 429-451.

- PILLOT-LOISEAU, Claire, VAISSIÈRE, Jacqueline (2009) : « La portée de la voix parlée et chantée : aspects scientifiques et rééducatifs ». *La voix dans tous ses maux*. Peggy Gatignol (dir.). Isbergues : Ortho-Edition : 243-249.
- RENARD, Raymond (1971) : *Introduction à la méthode verbo-tonale de correction phonétique*. Paris : Didier.
- , (dir.) (2002) : *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde 2. La phonétique verbo-tonale*. Bruxelles : De Boeck Université.
- RIALLAND, Annie (2005) : « Phonological and phonetic aspects of whistled languages ». *Phonology*. 22.2 : 237-271.
- ROUBEAU, Bernard (2014) : « Aspects de la motricité laryngée : de la cellule aux synergies musculaires ». *La voix chantée, entre sciences et pratiques*. Nathalie Henrich-Bernadoni (dir.). Bruxelles : De Boeck Université : 21-33.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1993, 1781) : *Essai sur l'origine des langues*. Catherine Kintzler (dir.). Paris : GF Flammarion.
- SCHERER, Klaus, JOHNSTONE, Tom, KLASMEYER, Gudrun (2003) : « Vocal Expression of Emotion ». *Handbook of Affective Sciences*. Richard Davidson, Klaus Scherer, Hill Goldsmith (Ed.). New-York : Oxford University Press : 433-456.
- SCHERER, Klaus (2003) : « Vocal communication of emotion: A review of research paradigms ». *Speech Communication*. 40 : 227-256.
- SUNDBERG, Johan (1969) : «Articulatory differences between spoken and sung vowels in singers ». *STL QPSR*. 1 : 33-46.
- VAISSIÈRE, Jacqueline (2003) : « Sur les universaux de substance prosodiques ». *Les universaux sonores*. Sophie Wauquier (dir.). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- WIOLAND, François (1991) : *Prononcer les mots du français : des sons et des rythmes*. Paris : Hachette FLE.
- WOLF, Werner (1999) : *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi.
- ZBIKOWSKI, Lawrence (2009) : « Music, language and multimodal metaphor ». *Multimodal Metaphor*. Charles Forceville, Eduardo Urios-Aparisi (Ed.). Berlin : Walter de Gruyter : 359-381.
- ZUMTHOR, Paul (1982) : « Le rythme dans la poésie orale ». *Langue française*. 56.1 : 114-127.

La musicalité, élément de l'expressivité dans le langage

Résumés

Dans cette réflexion sur le rapport entre langue et musique, nous montrerons que le qualificatif « langue musicale » utilisé dans le langage courant ne correspond pas à une réalité linguistique en sciences du langage. Les linguistes qui ont utilisé ce qualificatif l'ont fait de manière métaphorique pour discuter soit la perception d'une langue étrangère, qui ne signifie pas que la langue en soi est musicale, soit des faits rythmiques ou phonétiques–prosodiques en langue naturelle. Comme ces derniers sont une manifestation de l'expressivité dans le langage, nous avons comparé l'approche de C. Bally sur l'expressivité et celle de R. Jakobson sur la fonction poétique pour montrer leurs points communs et leur spécificité. Notre conclusion est que les fonctions expressive et poétique de R. Jakobson se retrouvent dans ce que C. Bally avait nommé expressivité et que l'approche fonctionnelle du premier n'est pas radicalement différente de l'approche linguistique, plus riche, du second.

In this reflection on the relationship between language and music, we show that the term « musical language » used in the common language does not correspond to a linguistic reality. Linguists used this term metaphorically, to discuss either the perception of a foreign language, which does not mean that the language itself is musical, or rhythmic and phonetic-prosodic facts in natural language. As these facts are a manifestation of a language's expressiveness, we compared the approach of C. Bally on the expressiveness and that of Jakobson on the poetic function to show their commonalities and their specificity. Our conclusion is that Jakobson's expressive and poetic functions are included in what C. Bally called « expressiveness », and that Jakobson's functional approach is not radically different from Bally's richer linguistic approach.

Tous les arts ont une manière et des procédés bien à eux ; personne, que je sache, ne dispute au musicien les sons et au peintre les couleurs pour les faire servir constamment à des usages journaliers et bourgeois. Seul le poète, qui veut exprimer ce qui ne se dira pas deux fois, et qui cependant *doit se faire comprendre*, plie son idéal à des mots, c'est-à-dire à des signes conventionnels intellectualisés, socialisés. Par quels prodiges de l'intuition, par quelles ruses d'apache parvient-il à arracher les mots et les sons à leur ambiance sociale [...] ? (C. Bally, 1952 : 131)

Dans une réflexion sur le rapport entre langue et musique du point de vue du linguiste, nous nous sommes posé la question de la frontière difficilement

discernable entre faits poétiques et faits expressifs, au sujet desquels on a pu faire appel aux étiquettes *musical* et *musicalité*, empruntées à un autre système sémiotique que celui des langues naturelles. Dans un récent volume sur l'expressivité, le troisième d'une série d'études collectives sur le sujet, C. Chauvin (2013 : 227) souligne combien la tâche de définition et de délimitation de cette notion « fuyante, multiforme, hétéroclite [...] et composite » est ardue, en posant la question de la proximité de la fonction expressive avec d'autres fonctions, entre autres poétique. O. Inkova (2013 : 39) va plus loin et pense qu'il n'est pas possible de les délimiter, parce que, « pour assurer la réalisation de différentes fonctions (notamment les fonctions expressive, conative et poétique, si l'on reprend la terminologie de Jakobson) le locuteur recourt aux mêmes procédés linguistiques »¹.

Nous apporterons notre réponse à ce problème, en retournant aux sources et en revoyant cette problématique par le biais de quelques définitions initiales de l'expression, de l'expressivité, de la fonction expressive et de la fonction poétique, touchant partiellement à la musicalité en langue, chaque fois que celle-ci est attribuée au rythme et à la répétition de la fréquence des sons. Nous apporterons notre propre lecture de quelques aspects de l'expression et de l'expressivité donnés par C. Bally (1951, 1952²), qui repositionne certains éléments d'analyse mis en avant par A. Curea (2008³), pour montrer que, aussi bien du point de vue de l'avancement de la recherche que pour des raisons didactiques, les distinctions proposées par C. Bally (1951, 1952) sont encore intéressantes et recevables. Malgré ce détour par l'expressivité et son rapport avec les fonctions expressive ou poétique (des termes appartenant à des auteurs différents), nous ferons pourtant de la musicalité en langue le fil conducteur de cette contribution.

La métaphore de la langue musicale dans le *langage courant*

L'adjectif *musical* modifiant le nom *langue* est associé, dans le langage courant, aux sonorités d'un idiome particulier. C'est le cas de l'utilisation analogique de ce syntagme pour désigner, par exemple, l'italien comme *langue musicale par excellence* (cf. G. Sand, *Consuelo*, 1843 : 32) ou comme *langue musicale ultramontaine* (cf. D. Diderot, *Correspondance*, 1771 : 38). C'est l'emploi que lui donne le

1 Voir aussi, pour une présentation de ce phénomène en tant que *figuralité pragmatique*, M. Bonhomme (2005).

2 L'étude *Le Langage et la Vie* à laquelle nous faisons particulièrement référence a été publiée pour la première fois en 1913 (Genève, Atar), cf. la *Préface* de l'édition de 1925 (Genève, Librairie Droz), reprise dans les rééditions de 1935 et 1952. Même si ce n'est pas l'objet de notre article, il est intéressant de rappeler que la description de la relation entre la langue et la vie donnée par C. Bally en fait un précurseur de la théorie des actes du langage et de la pragmatique lorsqu'il affirme qu'il a « essayé de faire ressortir l'importance qu'il y aurait pour la linguistique à étudier le langage en tant qu'expression des sentiments et instrument d'action. » (C. Bally, 1952 : 11, *Sommaire*).

3 Qui laisse entendre que « expression » et « expressivité » sont difficilement discernables chez C. Bally et que sa vision de l'expressivité s'est construite sur des bases principalement psychologisantes.

réalisateur Xavier Dolan, invité de Marion Ruggieri sur *Europe 1*, à l'occasion de la sortie de son film *Mommy* en France, le 8 octobre 2014 (en transcription) :

L1 le film est en québécois / il faut préciser / c'est sous-titré / [...] au début on peut ne rien y comprendre / le sous-titre est nécessaire /

L2 vous pourriez éventuellement comprendre le québécois / mais ce québécois-là c'est vraiment très très / même pour les Québécois / ils tendent l'oreille pour voir ce qui se passe /

L1 et justement pourquoi vous avez choisi ce québécois-là / impénétrable /

L2 parce que pour moi un québécois comme ça / qui est un genre de dialecte / de sabir / en plus ils inventent des mots / elle [la mère] est tellement colorée tellement unique / intelligente et vive et créative / elle invente des mots / des expressions / elle essaie d'impressionner / de faire bonne figure devant son fils / d'éviter les blasphèmes / elle transforme les blasphèmes habituels en une espèce de mots idiosyncrasiques / pour moi des langues comme ça c'est la même chose que la langue de Racine / la même chose que la langue de La Fontaine / c'est la même chose que la langue d'Apollinaire / ce sont des langues tellement riches / ce sont surtout des **langues qui sont musicales** / il y a une musique comme une partition / c'est important je pense d'avoir une langue aussi créative / qui donne le sens de l'existence du personnage /

35

On distingue deux critères qui permettent à X. Dolan de considérer la langue en question comme *musicale* : d'une part, sa réception comme une langue quasi étrangère, un sabir ou un patois, et, de l'autre, l'inventivité lexicale qui caractérise l'idiolecte⁴ de la locutrice, qui fait son identité. Or il s'agit ici de deux éléments du discours qui ne sont pas considérés en linguistique comme des faits *musicaux*.

Le premier, c'est-à-dire la perception d'une prononciation comme étant spécifique à un sabir, à une *autre langue*, n'est pas significatif en linguistique pour la simple raison qu'on ne le perçoit pas comme musical dans sa propre langue. Il n'y a donc perception de musicalité que s'il s'agit d'une langue étrangère. Comme l'étrangeté associée à la musicalité ne caractérise pas sa langue dans sa variante normée, comme elle n'est discernable que pour les langues qui nous sont étrangères, sous forme d'*accent étranger*, elle n'est pas pertinente pour caractériser les langues naturelles parlées par leurs locuteurs natifs et n'est donc pas produite par le système phonologique d'une langue en soi. C. Bally (1951 : 53 sq) explique cette interprétation acoustique par une différence de fréquence des sons lorsque le patron perceptif habituel d'un locuteur x d'une langue y est contredit ou contrarié par des éléments perçus différemment. Il souligne aussi que le fait de déceler d'éventuels éléments assimilés à la musicalité (s'il y en a)

4 Cf. au sujet de l'idiolecte A. Rabatel (2005).

est dû à des impressions subjectives non motivées, qui ne sauraient étayer objectivement des catégorisations des différentes langues sous l'angle « esthétique » ou « musical » :

On ne saurait passer complètement sous silence les associations que l'étranger rattache aux sons proprement dits de la langue étudiée, à **l'élément musical des mots**. Il n'est pas douteux que le système phonétique d'une langue, la combinaison usuelle des voyelles et des consonnes, la fréquence de certains sons dont la langue maternelle est dépourvue, le plus ou moins d'intensité ou de **musicalité de l'accent**, etc., que tout cela produit chez l'étranger une impression agréable ou désagréable, l'affecte d'une manière ou d'une autre ; et c'est une chose beaucoup plus importante qu'on ne le croit, parce qu'elle peut fausser l'idée générale qu'on se fait de l'idiome dans sa forme concrète ; il s'agit bien d'une conception fautive, parce qu'elle est subjective ; les impressions auditives rattachées à une langue sont à peu près absentes chez celui qui la parle habituellement ; il y aurait une jolie étude à faire sur les idées qui courent le monde sur la valeur « esthétique » des langues et leur effet musical sur l'oreille : ces idées reposent en partie sur des comparaisons faites avec la langue maternelle, en partie sur des préjugés concernant les peuples qui parlent ces langues, les qualités ou les défauts que la tradition leur attribue, etc. (C. Bally, 1951 : 53 sq)

La fréquence des sons de la langue acquise naturellement en interaction avec son entourage proche n'a donc pas d'effet musical sur les locuteurs natifs. Il faut que le filtre phonologique de la langue maternelle laisse passer des fréquences et des intonations différentes pour qu'elles soient associées à de la *musicalité* ou à son contraire. En effet, si l'on pense que ce même critère peut faire qualifier des langues comme *gutturales*, on doit admettre que la gutturalité, vue comme une propriété négative, n'est plus associée naturellement à la musicalité, vue comme une propriété harmonieuse et positive, les deux étant provoquées par les mêmes mécanismes (ou filtres) phonologiques.

Le deuxième élément utilisé par le cinéaste cité pour qualifier la langue de sa protagoniste comme *musicale* est la créativité lexicale, l'inventivité dans l'expression. Or cette créativité se manifeste à l'intérieur d'une langue, quelle qu'elle soit, ce qui fait qu'elle est perçue par les locuteurs natifs. Il ne s'agit plus d'un phénomène perceptif acoustique qui se réalise au contact de deux langues. Il s'agit, cette fois, de l'expressivité dans le langage, objet d'étude interne à chaque idiome. Cela n'empêche pas, comme nous l'avons vu, une impression subjective de *musicalité d'un idiome ou d'un idiolecte* qui comprend les deux phénomènes, qui les confond, qui les met sur le même plan. Mais cela nous oblige à ne pas oublier que, du moins dans la conscience des locuteurs, l'expressivité dans le langage, la figuralité, la créativité sont ressenties comme musicales parce qu'elles sont considérées comme des ornements d'un discours, comme des choses iné-

dites, empreintes de sensibilité, de suggestivité, d'individualité, qui frappent l'oreille et l'esprit, qui sortent du commun et attirent l'attention.

Mais revenons aux sciences du langage. Si une langue naturelle n'est dite musicale que suite à une impression, à un jugement faux par sa subjectivité, si la musicalité est associée, dans le langage courant, aussi bien à des phénomènes phonologiques qu'à l'inventivité lexicale, qu'est-ce donc la musicalité et l'expressivité du point de vue linguistique ?

Pour apporter une réponse, nous reviendrons à un élément bien connu, et pourtant presque relégué au plan des truismes par les spécialistes de l'expressivité, considéré *a priori* comme restrictif, sinon réduit : l'élément commun aux deux systèmes sémiotiques, la musique et la langue naturelle, est le rythme. Cette affirmation semble poser une frontière très nette entre musicalité et expressivité. Est-elle fondée ? L'expressivité au sens de créativité dans le langage s'en détache-t-elle réellement ? C'est, comme nous l'avons dit en préambule, la question à laquelle les spécialistes de la figuralité, de l'expressivité, de la stylistique tentent de répondre en abordant ces deux aspects en termes de *fonctions du langage*.

Langue et musique : un élément commun, le rythme

Le point de vue d'un musicologue

Nous avons choisi, pour parler du rythme, le petit livre-manuel *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général* du musicologue Ph. Biton (1948), parce qu'il réunit ce phénomène en musique et en langue, dans le titre comme dans le contenu, dans une approche unitaire, en donnant à la notion de rythme un pouvoir caractérisant superordonné, qui surplombe les deux systèmes sémiotiques. Pour lui, le rythme en général provient conjointement de la danse et de la parole, deux formes de mouvement qui supposent des divisions structurées, partiellement apparentées.

Après une attention particulière portée au rythme musical, intrinsèquement métrique, et à la définition de ce champ notionnel et terminologique en musicologie, Ph. Biton (1948) nous livre son observation du rythme en langue. Il nous semble intéressant de revenir à sa description des éléments suprasegmentaux du langage (éléments prosodiques, intonations) en termes de *rythme*, même si elle est désuète, même si elle provient de l'extérieur de notre discipline, pour le simple fait qu'il distingue, sur la base de ces éléments, deux types de rythme, le rythme métrique de la musique et le rythme libre de la prose :

Parler, c'est encore produire un mouvement sonore. La langue française, en tant que succession de sons, se trouve soumise aux mêmes lois rythmiques que la musique. [...] Le langage parlé contient les principaux éléments du rythme musical :

L'intensité, par les syllabes plus ou moins fortes.

La durée, par les longues et les brèves.

L'intonation, par la marche ascendante ou descendante des sons nécessaires pour exprimer l'interrogation, l'affirmation ou l'exclamation. [...]

Si la langue française peut s'organiser à peu près comme la langue musicale et avec les mêmes éléments, les modifications sonores ne s'y font pas de manière aussi précise, de sorte qu'il est beaucoup plus difficile de dire avec exactitude quelle est leur fonction rythmique. Un élément y est cependant solidement établi : *l'intensité de l'accent tonique*, aussi offre-t-il l'unique moyen d'édifier les bases d'une théorie rythmique du langage. (p. 117-118)

Autrement dit, la place de l'accent tonique, sa transformation (ou déplacement à la fin du groupe rythmique), les accents secondaires, les syllabes finales de mots, sont autant d'éléments rythmiques dans le langage parlé, créant le rythme « normal, habituel, le rythme libre, [...] celui de la prose, où les divisions peuvent se succéder librement, de façon irrégulière » (p. 122).

Le rythme de la poésie est, en revanche, métrique, comme celui de la musique, parce que les divisions binaires et ternaires forment des successions régulières, répétitives, parce qu'elles « sont faites, comme dans la prose, par des accents toniques ou secondaires de mots, mais dans le cadre étroit et mesuré du vers, selon les nécessités de la rime et de la césure, avec beaucoup moins de liberté par conséquent » (p. 123).

Ph. Biton aborde donc le rythme dans le langage aussi parce qu'il identifie des éléments qui constituent le rythme en musique et qui s'y retrouvent à l'œuvre soit sous forme « libre », c'est-à-dire celui du système phonétique-phonologique standard de la langue, soit sous forme organisée en successions de divisions sonores correspondant aux mètres musicaux ou poétiques, c'est-à-dire celui qui est le résultat d'une intention d'intervention ou d'une modification du matériau linguistique.

Le point de vue d'un linguiste

Du côté des linguistes aussi on trouve la reconnaissance, dans la poésie, du pouvoir structurant du rythme, vu comme une récurrence d'une séquence de syllabes, et du mètre, comme récurrence d'une certaine séquence rythmique, ayant une fonction similaire en langue et en musique, et s'appuyant sur la quantité vocalique et l'accent ou, selon les langues, sur l'intonation, la longueur vocalique ou le ton. Définissant le vers comme, d'abord, une figure phonique récurrente et donc comme une manière de s'exercer de la fonction « poétique », R. Jakobson (1963) tient à l'expliquer aussi de manière analogique, par la similitude avec la musique :

La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. C'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical – pour citer un autre système sémiotique. (R. Jakobson, 1963 : 221)

La fonction poétique correspond donc, entre autres, à la mise des paroles dans des séquences correspondant à une mesure régulière, à une répétition d'unités linguistiques équivalentes. C'est en répondant à la question *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* que R. Jakobson (1963 : 209-248) expose, parmi les fonctions du langage, la spécificité de la fonction poétique, centrée sur le message « pour son propre compte », en l'identifiant particulièrement au vers dans sa construction et non pas dans son exécution ou sa récitation (celle-ci étant la manifestation de la fonction expressive, rattachée à l'énonciateur). R. Jakobson (1963 : 219) insiste sur le fait bien connu qu'elle « outrepassé les limites de la poésie », qui n'est que sa réalisation prototypique, en apportant des exemples, eux aussi bien connus, de paronomase, comme dans *l'affreux Alfred* ou *I like Ike*, de gradation, comme dans l'ordre syllabique croissant de *Jeanne et Marguerite* préféré à *Marguerite et Jeanne*, de symétrie syllabique, comme dans *Veni, vidi, vici*, mais aussi celui des phrases mnémotechniques ou des slogans publicitaires. Autrement dit, toujours dans les termes de R. Jakobson (1963 : 222), « l'analyse du vers est entièrement de la compétence de la poétique, [mais la] poétique au sens large du mot s'occupe de la fonction poétique non seulement en poésie, où cette fonction a le pas sur les autres fonctions du langage, mais aussi en dehors de la poésie, où l'une ou l'autre fonction prime la fonction poétique ».

Retenons que, dans les exemples de R. Jakobson (1963), l'élément poétique est tout d'abord la figure phonique récurrente dans un cadre métrique précis, qui est elle-même le principe constitutif du vers selon le mètre (ou le modèle de vers) utilisé, impliquant une combinaison particulière, dans la fonction métrique, des frontières des mots, des pauses syntaxiques, mais surtout des syllabes « proéminentes » ou « non proéminentes » (selon les langues : accentuées ou inaccentuées, à centre phonologiquement long ou bref, à modulation de ton). Mais R. Jakobson (1963 : 233) précise aussi qu'il serait excessif de « confiner les conventions poétiques telles que le mètre, l'allitération et la rime au seul niveau phonétique » et invite à exploiter la relation de ces éléments avec le sens et l'interprétation symbolique, polysémique, métaphorique, métonymique, ambiguë, etc., des mots.

Or, en introduisant parmi les moyens poétiques non seulement le vers, mais aussi, d'une part, la paronomase et la récurrence syllabique en prose, et de l'autre le glissement de sens et l'interprétation lexicale, R. Jakobson élargit le domaine de la fonction poétique au-delà de ses illustrations de versification, en atteignant ainsi le territoire de l'expressivité dans le langage telle qu'elle est définie par C. Bally (1952). Se superposent-ils entièrement ? Peut-on réellement

les séparer ? S'agira-t-il encore de *musicalité* dans la description de l'expressivité dans le langage ?

L'expressivité du langage suppose-t-elle la « musicalité » ?

Expression, expressivité

40

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rappeler la définition que donne C. Bally (1952 : 75 sq.⁵) à l'expressivité. Ce n'est que rendre à César ce qui est à César que ce retour aux sources, ce rappel du grand classique des « mécanismes de l'expressivité linguistique » qui a abordé le pan « parole » dissocié de la langue saussurienne, tout en rendant hommage à son collègue et maître. C. Bally a le mérite d'avoir clarifié le rapport entre ce qui était traditionnellement séparé comme langue de l'intellect et langue des émotions (cf. le compte rendu de B. Combettes, 2013) et d'avoir défini l'expressivité non pas comme la désignation des émotions par des vocables spécifiques, mais comme la mise en œuvre de *procédés* ou *mécanismes linguistiques* particuliers. En disant cela, C. Bally distingue *expression* et *expressivité*. L'*expression* signifie le fait d'*énoncer* aussi bien des idées que des sentiments ou des émotions. Elle se fait dans et par la *parole* et peut se réaliser dans un discours non expressif, en se servant des *mots arbitraires* neutres du système saussurien :

Telle est donc l'antinomie fondamentale qui sépare la langue de la pensée : des états psychiques prédestinés à l'affectivité sont également prédestinés par la langue à l'expression intellectuelle. La mort, la souffrance, l'injustice sont des représentations chargées d'émotion latente ; *mort, souffrance, injustice* sont autant d'étiquettes de concepts abstraits et froids. (C. Bally, 1952 : 79)

Par contraste avec l'*expression* comme phénomène de mise de la langue en parole (*a priori* grammaticalement, lexicalement et phonétiquement neutre, systémique, arbitraire), l'*expressivité* est ce que la langue en elle-même peut produire comme effet figural selon des mécanismes inventifs qui lui sont propres, dans le cadre de l'expression en général. C. Bally parle donc de *mécanismes de l'expressivité linguistique* compris comme des procédés identifiables au niveau de la *langue fonctionnant dans la parole*. Les *procédés* ou les *mécanismes expressifs* sont des moyens pour atteindre l'expressivité, qui est à son tour l'un des moyens, mais pas le seul⁶, d'*affectiver* la langue, c'est-à-dire d'apporter des éléments motivés ou de motivation dans la parole :

⁵ Rappelons que cette étude a été publiée initialement en 1913.

⁶ Selon C. Bally (1952), la situation de communication, la mimique et les gestes peuvent aussi *affectiver* le langage.

Le langage, intellectuel dans sa racine, ne peut traduire l'émotion qu'en la transposant par le jeu d'associations implicites. Les signes de la langue étant arbitraires dans leur forme – leur signifiant – et dans leur valeur – leur signifié –, les associations s'attachent soit au signifiant, de manière à en faire jaillir une *impression sensorielle*, soit au signifié, de manière à transformer le concept en *représentation imaginative*. Ces associations se chargent d'expressivité dans la mesure où la perception sensorielle ou la représentation imaginative concorde[nt] avec le contenu émotif de la pensée. (C. Bally, 1952 : 83)

Pourquoi ces procédés sont-ils expressifs ou comment deviennent-ils expressifs ?

[...] le propre du signe expressif est d'échanger les catégories de telle manière que celle précisément que demande la logique se trouve masquée ou supprimée au profit d'une autre catégorie. (C. Bally, 1952 : 92).

L'expressivité est donc la propriété d'un fait de langue saillant, grossi, différent, frappant, plus parlant, plus évocateur que les faits de langue standard, que les mots neutres, les formulations simples, sobres, dépourvues de tout artifice, en un mot normales⁷, usuelles, logiques du point de vue du système de la langue. On comprend que les tours expressifs s'appuient sur des associations surprenantes, pour la plupart implicites et synthétiques, et deviennent, pour C. Bally, motivés ou teintés de motivation, parce qu'il les oppose aux mots et aux formes totalement arbitraires au sens saussurien du terme⁸, c'est-à-dire entrés dans un fonds intersubjectif conventionnel⁹. Il prend l'exemple de la répétition des mots, en contact ou à distance, comme dans la répétition d'insistance de « *C'est loin, loin !* », plus expressif que *c'est très loin*, ou dans la répétition contrastante de « *Donnant donnant* » ou « *Tel maître, tel valet* » ou « *Rome n'est plus dans Rome* », plus expressif que *l'empire romain n'est plus dans la ville de*

7 Il est bien difficile de définir la neutralité et la normalité en langue, ce seuil à partir duquel on juge les phénomènes non neutres, non normaux et donc expressifs, ce qui fait que l'idée de « mots neutres » et de formulations « normales » chez C. Bally paraît contestable à certains analystes, comme le souligne l'un de nos relecteurs anonymes, que nous remercions ici pour ses remarques. Rappelons que C. Bally (1952 : 83) définit les procédés expressifs comme des « ajustements linguistiques obéissant à des règles déterminées et qui, en vertu de ces règles, sont susceptibles de répondre à des motifs affectifs ou de déclencher des effets expressifs », qui ne montrent leur intérêt que si on les compare à « des faits de langue non socialisés ». C'est ainsi qu'un mot arbitraire, donc *neutre*, comme *aiguille* devient expressif dans le discours lorsqu'il est employé à la place du mot *fraise du dentiste* dans *Il me semblait qu'il me perceait avec une aiguille*, grâce à des associations implicites qui ne sont pas signifiées par le signe arbitraire dans son emploi standard (non affectivé) de *Une aiguille sert à coudre*. De même, *Que c'est beau* est expressif – émotif, opposé à *C'est un chef d'œuvre*, qui exprime un jugement de valeur, linguistiquement non marqué et donc neutre, intellectualisé (cf. p. 19).

8 Du moins du point de vue du *Cours de linguistique générale* que C. Bally a publié avec A. Sechehaye.

9 Ce qui n'empêche pas l'entrée dans le système conventionnel de créations expressives issues de la néologie ou de la phraséologie.

Rome. C'est le cas aussi des associations de sons : « *tictac* est onomatopéique [et donc expressif] parce qu'on pense au mouvement de la pendule ; *tactique*, formé des mêmes sons, ne produit aucun effet ; le sens ne s'y prête pas » (C. Bally, 1952 : 97), alors que c'est différent, ajoutons-nous, dans la chanson *La tactique du gendarme*, interprétée par Bourvil dans *Le Roi Pandore* où l'association des deux devient expressive, portée par la structure type de la comparaison : *Comme la montre a son tic-tac, le gendarme a sa tactique....* C. Bally (1952 : 93) recourt à l'analogie pour définir la notion d'*expressivité* par le *jeu* :

Il faut revenir encore, pour y insister, à la notion de jeu qui est à la base des faits expressifs. L'esprit n'est pas dupe [...] de l'intervention des catégories qui crée le signe expressif ; car, s'il y avait réellement confusion, l'expressivité disparaîtrait. [...] L'illogisme de la langue expressive ne nous frappe que par l'association constante avec la langue usuelle, où tout est arbitraire.

Il n'est pas aisé de répertorier exactement les résultats de ces mécanismes linguistiques, c'est-à-dire toutes les formes ou tous les éléments expressifs dans les discours produits¹⁰. C. Bally (1952 : 83 *sq.*) établit, en revanche, une typologie de ces mécanismes spécifiques, selon qu'ils atteignent le signifiant ou le signifié.

D'une part, les procédés atteignant les *signifiants* sont tous les procédés rythmiques : les interjections, grâce aux impressions sensorielles qu'elles rendent ; une prononciation qui imite les réflexes émotifs tels que les cris ou les exclamations ; les combinaisons évocatrices de voyelles et de consonnes ; les contrastes recherchés de timbre entre les voyelles ; l'accent d'insistance ; les répétitions de voyelles, de consonnes, de syllabes ou de mots ; la quantité allongée ou réduite des syllabes ; les pauses anormales entre les syllabes et entre les mots ; la versification ; la symbolique des sons ; l'harmonie imitative ; les procédés créateurs de perceptions acoustiques. Ce sont, globalement, des mécanismes de l'*association* expressive d'éléments linguistiques acoustiques, produisant, dans les termes de C. Bally, 1952 : 95, des « éléments musicaux, si indispensables au langage émotif et qui se combinent avec les éléments articulatoires » :

en effet, le rythme s'applique sur la substance linguistique et plane sur les articulations du discours, de manière à les regrouper dans une synthèse calculée pour l'oreille. (C. Bally (1952 : 84)

D'autre part, le procédé global atteignant le *signifié* est la transposition d'une catégorie dans une autre : les images, les figures ou les tropes, c'est-à-dire les glissements de sens produits par des associations non standard de termes, par l'emploi métaphorique ou analogique d'un terme à la place d'un autre, par les innovations lexicales analogiques : *être martelé*, *tenaillé* sont expressifs par

¹⁰ Cf. la mise en garde de C. Bally lui-même (1952) et aussi, pour preuve, la diversité qui ressort des trois volumes consacrés plus récemment à l'expressivité, dont le troisième est publié sous la direction de C. Chauvin et M. Kauffer (2013).

l'évocation de *marteau, tenaille* ; *Que vous êtes enfant !* est plus expressif que *Que vous êtes naïf !* par la restriction à une seule facette, connotative, renvoyant à une propriété de l'*enfant*. Ce sont des mécanismes de la *substitution* expressive d'éléments linguistiques significatifs, ouvrant la voie au sens figuré, à la polysémie, aux effets des expressions idiomatiques. Ou, comme le synthétise A. Curea (2008) :

Les deux procédés essentiels sur lesquels reposent les associations implicites sont donc la superposition et la substitution. La superposition caractérise les associations sur le signifiant : « on ne peut, en effet, superposer à un signe arbitraire articulatoire que des éléments non articulatoires (mélodie, accent, durée, silences, répétitions et autres procédés rythmiques). » La substitution concerne les associations attachées au signifié ou les hypostases, selon Bally, où une catégorie se substitue à une autre. Les deux types de procédés produisent deux types différents d'expressivité : l'un superpose une impression sensorielle au concept et l'autre applique une représentation inédite sur un concept. (A. Curea, 2008 : 925)

Nous avons tenu à rappeler ce schéma explicatif pour souligner une idée qui nous semble particulièrement intéressante : si les mécanismes du premier type sont acoustiques (s'adressent à l'oreille) et ceux du deuxième type sont interprétatifs-sémantiques (s'adressent à l'esprit), C. Bally souligne aussi qu'il est rare que les deux soient véritablement dissociables. Ou, comme il le dit à propos des figures de l'opposition : « [...] je ne crois pas qu'une opposition d'idées qui n'est soutenue par *aucun* artifice destiné à l'oreille puisse passer pour une antithèse et produire un effet expressif. » (C. Bally, 1952 : 89). On voit aussi que ce qui était appelé « langue musicale » dans le langage courant (cf. la référence au film *Mommy* du début de notre démonstration) correspond dans la terminologie linguistique à une « langue expressive », avec ses deux dimensions, acoustique-rythmique et lexicale-créative.

Deux aspects méritent encore d'être relevés dans les études de C. Bally. Le premier est l'utilisation du terme *stylistique*, qu'il associe non pas aux effets recherchés, intentionnels, de la littérature, mais aux faits expressifs individuels plutôt involontaires dans la langue usuelle :

Tel est, esquissé sommairement, le mécanisme de l'expressivité linguistique. On le découvre à la base de toutes les créations du langage individuel, depuis les éclairs de génie du poète jusqu'aux innovations éphémères qui jaillissent dans la conversation ; on le retrouve aussi, sous une forme atténuée, dans la manière expressive de la langue usuelle. C'est l'étude de cette seconde forme d'expressivité, partie intégrante du système linguistique, que j'ai appelée *stylistique* ; mais rien n'empêche de lui donner tout autre nom qu'on préférera. (C. Bally, 1952 : 99)

Ou, comme le dit J.-M. Adam (1997) à la suite de C. Bally, les ressources du style se situent à la marge du système, entre la grammaire, le bon usage d'un côté, et l'inacceptable ou l'incompréhensible de l'autre, comme une zone intermédiaire de liberté propice à la création de licences poétiques, exprimant des choses qui échappent normalement à la possibilité d'être dites. Des études récentes adoptent généralement la définition de l'expressivité comme un *écart* par rapport à une norme standard de la langue¹¹, où l'on retrouve l'héritage légué par C. Bally.

La deuxième idée qui mérite d'être soulignée est le retour des procédés expressifs sur l'expression elle-même qui est en soi, *a priori*, neutre et à laquelle l'expressivité linguistique donne une dimension affective. Après avoir intégré, par les procédés de versification supposant un rythme métrique, la fonction poétique de R. Jakobson (1963), du moins celle qui ressort de ses exemples, l'expressivité de C. Bally intègre également ce que R. Jakobson a appelé la fonction expressive, centrée sur l'énonciateur. Cette dimension « affective » est quasi dominante dans le langage selon C. Bally (1952) :

[...] le langage naturel reçoit de la vie individuelle et sociale, dont il est l'expression, les caractères fondamentaux de son fonctionnement et de son évolution. Tous les phénomènes de la vie étant caractérisés par la présence constante, souvent par la présence dominante des éléments affectifs et volontaires de notre nature, l'intelligence n'y joue que le rôle, d'ailleurs fort important, de moyen ; il s'en suit que ces caractères, en se reflétant dans le langage naturel, l'empêchent et l'empêcheront toujours d'être une construction purement intellectuelle. (C. Bally, 1952 : 11)

Une comparaison

Nous avons abordé la musicalité dans le langage par le biais de l'expressivité ou de la poéticité, selon les auteurs. C'est une entrée en matière qui n'est pas dépourvue d'intérêt, parce que, tout en mettant en lumière les éléments qualifiés de musicaux en langue (de rythme ou de fréquence sonore) chez les auteurs abordés, nous avons clarifié le rapport entre expression et expressivité chez C. Bally en proposant un point de vue différent de celui d'A. Curea (2008) et le rapport entre expressivité chez C. Bally et fonctions expressive et poétique chez R. Jakobson. Celui-ci présente la fonction poétique comme la projection du « principe d'équivalence de l'axe de sélection [axe paradigmatique] sur l'axe de la combinaison [axe syntagmatique] » (p. 220), comme une centration sur le message ; on peut donc assimiler cette fonction à une propriété de l'énoncé

11 Cf. : « [...] une formulation qui se trouve être expressive *est généralement une formulation qui n'est pas la formulation la plus standard* » (C. Chauvin et M. Kauffer, 2013 : 9). Pourtant, l'expressivité comme écart paraît contestable dans la mesure où la « norme standard » peut aussi être expressive dans certains contextes. M. Bonhomme (2005 : 41) préfère parler de la *saillance* des figures, qui leur donne un rôle signalétique, à la base des inférences interprétatives.

obtenu ou produit sur la base du code. La définition laisse le champ libre aux discours neutres ou créatifs, l'auteur ne le précise pas, mais ses exemples vont, bien entendu, vers les faits créatifs. Comme il utilise le terme « fonction expressive » pour la centration spécifique sur le destinataire ou l'émetteur, il ne lui reste que le terme « poétique », assimilable à « créatif », pour se référer à une propriété particulière du message, de la mise en « parole » du code. On peut dès lors constater quelques équivalences entre les deux descriptions :

- le code de R. Jakobson correspond à la langue arbitraire, au système abstrait de C. Bally
- le message de R. Jakobson correspond à l'expression chez C. Bally
- la fonction poétique centrée sur le message de R. Jakobson correspond à l'expressivité de C. Bally
- la fonction expressive de R. Jakobson correspond à l'*affectivation* du langage chez C. Bally.

L'un des intérêts de ces équivalences, soit dit en passant, est le fait que la rigidité du code, si souvent reprochée au schéma de R. Jakobson, qui empêcherait, par exemple, l'implicite ou le sous-entendu, comme le dit O. Ducrot (1972), peut ne pas se manifester au niveau du message, là où s'exerce la fonction créative – poétique du langage.

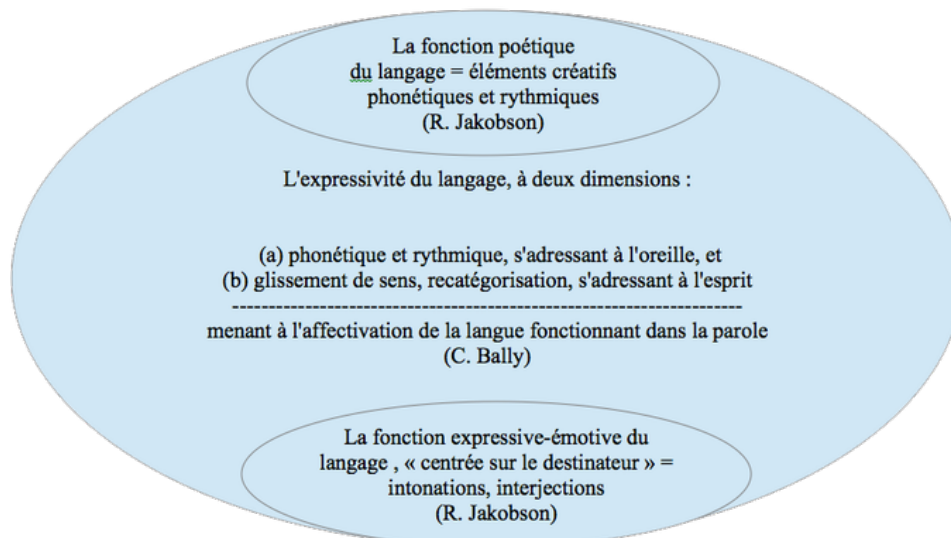
La polarisation vers la poésie, lorsqu'on parle de la fonction poétique de R. Jakobson, est due au fait que celui-ci illustre son propos par des exemples presque exclusivement de phonétique et de versification, qu'il choisit en tant que phonologue et spécialiste du vers russe. Comme son point de départ était la question de la transformation du langage en soi en œuvre d'art, donc en poésie, il aboutit à la « fonction poétique », terme qui n'est peut-être pas le plus heureux de son schéma descriptif du langage. Mais dans sa présentation théorique, il y a suffisamment d'indices pour croire que la « fonction poétique » correspond globalement à l'aire de l'expressivité de C. Bally.

De son côté, C. Bally, attentif à la spécificité de l'expression comme deuxième pan de la relation saussurienne langue-parole, adopte une entrée sur le terrain des faits créatifs en opposition avec une conception ancienne qui dissociait langage intellectuel objectif et langage émotif affectif, dissociation purement lexicale. Il propose donc la compréhension de l'expressivité comme résultat de mécanismes créatifs figuratifs, opposés à un état standard et neutre de la langue, qui donnent eux-mêmes une dimension affective au langage. On retrouve cette toute dernière dimension sous forme de fonction expressive chez R. Jakobson.

Si les analyses et les explications des deux auteurs ne se recoupent que partiellement, cela est dû, selon nous, non pas à une différence majeure entre les faits de langue décrits, qui seraient opposés ou complémentaires, mais au fait que les auteurs ont adopté des entrées dans la matière sous des angles différents, avec une certaine convergence des descriptions. Le résultat : C. Bally donne un tableau linguistique d'ensemble des procédés de l'expressivité, alors que R. Jakobson limite ses exemples de poéticité du message à la rythmique et à la paronomase, dans une illustration relativement restrictive.

Il nous semble donc que des analyses relativement récentes de l'expressivité et des fonctions expressive et poétique ne rendent pas entièrement justice aux conclusions des auteurs qui ont lancé ces termes. Le volume dirigé par C. Chauvin et M. Kauffer (2013) titre sur l'expressivité et la fonction expressive en les mettant sur le même plan, ce qui ne permet pas de savoir clairement s'il s'agit de la fonction expressive au sens de R. Jakobson ou uniquement de l'expressivité de C. Bally. Pour S. Mohr-Elfadl (2013 : 111) il y a deux expressivités. La première correspondrait à la « fonction expressive du langage » (au sens de R. Jakobson, dirons-nous), selon laquelle « une personne identifiable [...] attire l'attention sur des contenus à propos desquels [elle] désire communiquer une réaction ou une attitude personnelle éventuellement mais pas exclusivement émotionnelle ». La deuxième concerne « un des traits stylistiques d'un énoncé écrit ou oral. Elle sert dans ce cas à identifier un effet qu'on suppose recherché ou à décrire un effet ressenti » et qui peut être paraphrasé, entre autres, par « qui attire l'attention ». O. Inkova (2013 : 45) préfère un point de vue inverse à celui de C. Bally, en partant du style, qui n'est, pour ce dernier, que le résultat des procédés expressifs appliqués non intentionnellement au langage. Les difficultés à définir l'expressivité découlent, dit-elle, « d'un problème plus large, à savoir de la définition problématique du domaine de la stylistique, dont, à l'unanimité, l'expressivité fait partie, de ses méthodes d'investigation et de son objet, le style. »

Au final, au vu des définitions, des explications et des illustrations proposées par les deux auteurs, l'*expressivité* de C. Bally apparaît, pour nous, comme une vision d'ensemble, à force explicative linguistique indéniable, présentant une vue interne au système (les procédés créatifs appartiennent à la langue), englobant les mécanismes qui caractérisent, pour R. Jakobson, les fonctions expressive et poétique. Le schéma de R. Jakobson se présente, lui, comme fonctionnaliste, supposant une vue extérieure au système. C'est comme si le premier répondait à la question *comment ça marche*, alors que le deuxième se concentre sur *à quoi ça sert*, ce en quoi les deux modèles montrent leur complémentarité. Leur superposition est visible dans le schéma suivant :



Conclusion

Notre quête des éléments musicaux dans la langue nous a menée sur le terrain de l'expressivité, dont la musicalité n'est qu'un élément s'adressant, comme il est logique, à l'oreille. C'est celui qui atteint les signifiants et qui suppose un rythme métrique et une répétition ou une réception particulière des fréquences vocales dans la parole, associées à des ornements généralement volontaires du message. Il est intéressant de remarquer que les spécialistes de l'expressivité (ou de la fonction poétique) mentionnent la musicalité à titre analogique, sans en faire un terme spécialisé explicatif des fonctionnements rythmiques ou phonétiques – prosodiques. En partant de la musicalité en langue, notre périple dans le domaine plus large de l'expressivité nous a amenée à proposer une comparaison de deux modèles explicatifs des mécanismes linguistiques créatifs, inégalement utilisés, pour montrer leur (partielle) superposition.

Emilia Hilgert
Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP
emilia.hilgert@univ-reims.fr

Œuvres citées

- ADAM, Jean-Michel (1997) : *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausanne – Paris : Delchaux & Niestlé.
- BALLY, Charles (1951) (3^e édition) : *Traité de stylistique française*. Genève : Librairie Georg & Cie / Paris : Librairie Klincksieck.
- BALLY, Charles (1952) (3^e édition) : *Le langage et la vie*. Genève : Librairie Droz / Lille : Librairie Giard.
- BITON, Philippe (1948) : *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général*. Genève : Éditions Henn / Paris : Éditions Max Eschig.
- BONHOMME, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion.
- CHAUVIN, Catherine (2013) : « Remarques conclusives et ouverture ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Chauvin, Catherine et Kauffer, Maurice (dir.). Besançon : PUFC : 225-230.
- CHAUVIN, Catherine et KAUFFER, Maurice (dir.) (2013) : *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Besançon : PUFC.
- COMBETTES, Bernard (2013) : « La notion d'expressivité en linguistique historique : Regard sur la linguistique française au XX^e siècle ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Besançon : PUFC, 17-29.
- CUREA, Anamaria (2008, consulté le 15.10.2014) : « L'expressivité linguistique : un objet problématique dans la théorie de Charles Bally ». *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLFo8*. Durand, J., Habert, B., Laks, B. (dir.). Paris : Institut de Linguistique française : 917-928. http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlfo8_234.pdf
- DUCROT, Oswald (1972) : *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.

- INKOVA, Olga (2013) : « Quand les erreurs sont-elles expressives ? ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Chauvin, Catherine et Kauffer, Maurice (dir.). Besançon : PUFC : 31-50.
- JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- MOHR-ELFADL, Sabine (2013) : « La norme et l'écart : modifications phraséologiques expressives dans l'écriture littéraire ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Chauvin, Catherine et Kauffer, Maurice (dir.). Besançon : PUFC : 97-112.
- RABATEL, Alain (2005) : « Idiolecte et représentation du discours de l'autre dans le discours d'égo ». *Cahiers de praxématique*. 44 : 93-111.

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs lyriques italiens, français et allemands entre 1815 et 1848 : une « mécanique musicale » pour produire du rire

Résumés

La théorie du philosophe Henri Bergson, selon laquelle le rire est produit par « Du mécanique plaqué sur du vivant », permet de rendre compte en partie de la production du comique dans les *opere buffe* de Rossini à travers différents procédés, dont la répétition de mots ou d'onomatopées, la récurrence de cadences harmoniques stéréotypées, le *crescendo* d'orchestre et l'emploi de répliques brèves et symétriques dans un tempo rapide. La répétition d'onomatopées – qu'il s'agisse de rires, d'exclamations, d'interjections, de mélodies solfiées, de l'imitation d'instruments de musique, de sons humains corporels, de cris d'animaux, de bruits d'objets, etc. – est un procédé comique traditionnel de l'*opera buffa*, souvent associé à l'emploi de *basso buffo*, que s'approprient les compositeurs d'opéras-comiques et de *komische Opern* dans leurs propres ouvrages entre 1815 et 1848, et s'affirme comme une constante du répertoire comique européen.

The theory of the philosopher Henri Bergson, according to which laughter is produced by “a mechanical element superimposed on a living being”, allows to partly account for the comical aspect in Rossini's *opere buffe*. The comical effect is obtained by various methods, among which the repetition of words or onomatopoeias, the recurrence of stereotypical harmonical cadences, the *crescendo* of the orchestra and the employment of brief and symmetrical cues at a fast tempo. The repetition of onomatopoeias –whether it be laughter, exclamations, interjections, imitations of musical instruments, of human bodily sounds, of animal noises, of objects rattling, etc.– is a traditional comical strategy in the *opera buffa*, often associated with the use of the *basso buffo*, which the composers of *opéras-comiques* and *komische Opern* adapt to fit their own works between 1815 and 1848. The repetition of onomatopoeias asserts itself as a constant in the European repertoire of comic.

Mots-clés : onomatopée, *opéra buffa*, opéra-comique, *komische Oper*, XIX^e siècle

Keywords: onomatopoeia, *opera buffa*, *opéra-comique*, *komische Oper*, 19th century

Dans son édition de 1835, le *Dictionnaire de l'Académie française* donne la définition suivante du mot « onomatopée » : « Formation d'un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie. *Les mots* Trictrac, glouglou, coucou, cliquetis, *sont formés par onomatopée*. Il se dit aussi des mots imitatifs eux-mêmes¹ ». Forme de comique naïf lié au langage de la petite enfance², les onomatopées jouent un rôle important dans les *opere buffe*, les opéras-comiques et les *komische Opern* composés dans la première moitié du XIX^e siècle en Italie, en France et en Allemagne, un phénomène amplifié dans la seconde moitié du siècle en Europe avec les opérettes d'Offenbach³ et de ses contemporains. Pourtant, ce rôle semble avoir été longtemps sous-estimé dans le champ musical. Si les dictionnaires de langue proposent le plus souvent un article « onomatopée », « *onomatopeja*⁴ », « *Onomatopöie*⁵ » ou « *Lautmalerei* » – outre la publication par Charles Nodier d'un *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* en 1808⁶ –, ce n'est pas le cas de la quinzaine de dictionnaires et d'encyclopédies de la musique et du théâtre français, italiens et allemands, publiés entre 1703 et 1885, que nous avons consultés⁷. À travers l'étude des réductions pour piano et chant d'une cinquantaine d'ouvrages comiques italiens, français et allemands de Rossini, Donizetti, Boieldieu, Hérold, Auber, Adam, Lortzing, Flotow, Nicolai, etc., ainsi que des discours esthétiques de l'époque, nous analyserons les ressorts comiques de ce procédé et nous montrerons la permanence de son utilisation dans les trois pays sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Un an après la chute de Napoléon, la création d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini en 1816 symbolise le début de notre période, étant donné que cette œuvre comique servira longtemps de modèle pour les compositeurs des trois pays et que les ouvrages du compositeur italien commencent à être représentés au même moment à Vienne et à Paris. La fin de notre période est marquée en 1848 par le Printemps des révolutions qui affecte durablement la géopolitique et l'activité théâtrale de l'Europe, par le déclin des trois genres comiques étudiés et par les décès de Donizetti en 1848, de Nicolai en 1849 et de Lortzing en 1851. En nous inspirant de la théorie du comique de Bergson, nous montrerons comment l'idée de « mécanique » musicale peut être une source de comique dans les opéras de Rossini et de ses contemporains, notamment à travers la répétition d'onomatopées que nous analyserons successivement dans les *opere buffe*, les opéras-comiques et les *komische Opern*, les ouvrages italiens servant de modèles aux ouvrages français et allemands.

1 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835. 2 : 302.

2 Danon-Boileau, Brigaudiot (1999) : 37-48.

3 Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* : 3-6 et 8 (n° 1), 17-18 et 22-25 (n° 4), 54-56 (n° 6), 39-40, 42 et 51-52 (n° 5), 130 (n° 11), 159-162 (n° 14) et 223-224 (n° 19) & Offenbach, *La Vie parisienne* : 54-55 (n° 6), 120, 123 et 129 (n° 11), 165-166 (n° 15), 172 (n° 16), 206-207 (n° 17), 273 (n° 24), 282-283 et 287-288 (n° 25).

4 *Dizionario della lingua italiana*, 1829. 5 : 453.

5 *Wigand's Conversations-Lexikon*, 1850. 10 : 67.

6 Nodier, 1808.

7 Brossard (1703) ; Rousseau (1768) ; Framery, Momigny, Guinguené (1791 et 1818) ; Koch (1807) ; Castil-Blaze (1825) ; Lichtenthal (1826) ; Schilling (1835-1842) ; Blum, Herlossohn, Marggraff (1839-1846) ; Düringer, Barthels (1841) ; Escudier (1844) ; Vissian (1846) ; Gollmick (1857) ; Riemann (1882) & Pougin (1885).

La « mécanique » musicale, source de comique dans les opéras de Rossini

Le lien entre comique et mécanique est développé sur le plan théorique par Henri Bergson qui, dans son ouvrage intitulé *Le Rire. Essai sur la signification du comique* publié en 1900, définit le rire comme étant « du mécanique plaqué sur du vivant⁸ » : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique⁹ ». Le philosophe français insiste sur la notion de « raideur », un terme que l'on retrouve constamment dans son essai : « Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique¹⁰ ». Bergson juge ainsi comique la « mécanisation artificielle du corps humain¹¹ », sa réduction à l'état d'objet¹², d'automate : « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire¹³ ». La métaphore de la marionnette ou du pantin lui sert à définir le « vice comique » :

C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage principal, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. Parfois il s'amuse à les entraîner de son poids et à les faire rouler avec lui le long d'une pente. Mais plus souvent il jouera d'eux comme d'un instrument ou les manœuvrera comme des pantins.¹⁴

Bergson compare en effet les personnages de comédie à des pantins devenus hommes, les intrigues de vaudeville reposant selon lui sur « la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁵ ». Symbole du comique décrit par le philosophe, le théâtre de marionnettes est une spécialité italienne réputée dans toute l'Europe au début du XIX^e siècle¹⁶. En vogue dans la péninsule italienne, le comique « mécanique » du théâtre de marionnettes trouve son extension dans l'intermède italien et dans l'*opera buffa*. Au cinquième chapitre de son ouvrage consacré aux intermèdes italiens au XVIII^e siècle, Irène Mamczarz s'intéresse à la dramaturgie du genre transalpin qui repose en grande partie sur ce qu'elle nomme les « personnages-marionnettes ». À l'instar de Bergson, Mamczarz

8 Bergson, 2007 : 29, 38 et 43-44.

9 *Ibid.* : 22-23.

10 *Ibid.* : 85.

11 *Ibid.* : 37.

12 *Ibid.* : 44.

13 *Ibid.* : 25.

14 *Ibid.* : 12.

15 *Ibid.* : 52-53.

16 Pougine, 1985 : 499-500 ; Anonyme, 16 avril 1831 : 122 ; Stendhal, 1987 : 385-387 ; Stendhal, 1999 : 485 ; Eckermann, 1955 : 384 & Blondeau, 1993 : 68, 160-161 et 309.

emploie le terme de « raideur » pour décrire le comique de ces personnages stéréotypés que sont la « vieille » et le « vieillard », « très souvent conçus comme une contrefaçon des héros classiques », et qui s'inscrivent dans « une opposition à la dramaturgie classique¹⁷ ». Les masques de la *commedia dell'arte*, tels que Pantalon et le capitaine Spavento, constituent le deuxième type de personnages comiques récurrents dans les intermèdes italiens selon Mamczarz, qui souligne une nouvelle fois les « affinités entre les marionnettes et les personnages des intermèdes comiques¹⁸ ». Le capitaine Spavento incarne le modèle des personnages militaires fanfarons et ridicules que l'on retrouve encore dans l'*opera buffa* de la première moitié du XIX^e siècle, notamment à travers le personnage de Belcore dans *L'elisir d'amore* de Donizetti.

L'idée de réduire péjorativement la musique de Rossini à la notion de « mécanique » fait florès en Allemagne et en France¹⁹ au début des années 1820, afin de discréditer le succès grandissant de ses opéras sur les scènes européennes. Dans le *post-scriptum* d'un article publié le 17 février 1820 dans l'*Abendzeitung* de Dresde, Carl Maria von Weber rapporte le récit du correspondant milanais de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, selon lequel Rossini lui-même justifierait le « bruit mécanique des instruments » à l'œuvre dans le théâtre lyrique italien par le mauvais goût du public ultramontain, incapable d'apprécier une musique plus noble²⁰. Dans son essai intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, publié en 1821 et réédité en 1826 avec l'ajout d'un *Épître à un célèbre compositeur français*, Henri-Montan Berton, compositeur, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire de Paris, défend les compositeurs lyriques du passé – Haydn, Pergolesi, Sacchini, Jommelli, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Gluck, Grétry et Méhul – qu'il présente comme les modèles de la « musique philosophique », et les oppose à l'invasion de la nouvelle « musique mécanique » dont Rossini serait le principal artisan²¹. Berton compare ironiquement les chanteurs rossiniens à des automates musicaux, incapables de rivaliser avec les plus grands chanteurs du passé²². En août et septembre 1821, Stendhal engage une polémique avec Berton par voie de presse. L'écrivain prend la défense de Rossini et de la musique italienne dans le *Miroir*, en réponse aux articles de Berton publiés dans *L'Abeille*²³. Au chapitre V de la *Vie de Rossini*, Stendhal cite de larges extraits²⁴ de cette « querelle qui s'est élevée entre les appréciateurs du talent de Rossini et les partisans de l'ancien régime », et condamne l'essai de Berton sur « la musique mécanique ». Dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien*, Adam rappelle le mépris qu'affectaient ostensiblement le corps enseignant et les élèves du conservatoire de Paris à l'encontre de Rossini dans les années 1820²⁵. Dans un chapitre consacré à Berton, il qualifie ce der-

17 Mamczarz, 1972 : 87-89.

18 *Ibid.* : 89.

19 Frigau, 2014 : 284-293.

20 Weber, 1975 : 232.

21 Berton, 1826.

22 *Ibid.* : 41.

23 Stendhal, 1999 : 757-758.

24 *Ibid.* : 422-425.

25 Adam, 1859 : 283.

nier d'homme « jeune de caractère », mais « vieux de style », incapable de comprendre le génie rossinien, contrairement à Boieldieu²⁶. Le préjugé des compositeurs allemands et français contre la « musique mécanique » de leurs confrères italiens a la vie dure. Près de vingt ans après les articles de Weber et Berton, Donizetti manifeste ainsi son amertume, dans une lettre datée du 15 août 1839 à Paris, devant les critiques de Schumann qui réduit son opéra *Lucrezia Borgia* à de la « musique pour théâtre de marionnettes²⁷ ».

Au-delà du parti pris des critiques allemandes et françaises dans la première moitié du XIX^e siècle, différents procédés musicaux caractéristiques des opéras de Rossini, souvent associés à l'emploi traditionnel de *basso buffo*, sont susceptibles de donner au spectateur l'idée de « mécanique » musicale et de participer ainsi, selon la définition du rire donnée par Bergson, à l'effet comique²⁸, à savoir la répétition de mots ou d'onomatopées, le débit syllabique rapide, les sauts d'intervalles, les traits en notes répétées au chant et à l'orchestre, les cadences harmoniques stéréotypées, les répliques brèves et régulières enchaînées du tac au tac dans un tempo vif, le *crescendo* d'orchestre, le *concertato di stupore*²⁹, etc. Seul le premier de ces procédés sera étudié dans la suite de cet article.

Le comique né de la répétition de mots ou d'onomatopées dans l'*opera buffa*

Au chapitre « De la Comédie lyrique » de son ouvrage *La poétique de la musique*, Bernard-Germain de Lacépède remarque en 1785 l'importance du principe de répétition dans la création du comique, que ce soit par la parole ou par la musique³⁰. La répétition de mots ou d'onomatopées est ainsi un procédé structurel du comique musical³¹. Citant quatre extraits d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa et un extrait de *Don Giovanni* de Mozart, Charles S. Brauner observe que l'usage fréquent de la répétition du mot « *no* » fait partie intégrante du vocabulaire comique de l'*opera buffa* au XVIII^e siècle, avant d'être repris au début du XIX^e siècle par Paër dans *Sofonisba* et *Didone*, et par Rossini dans *La pietra del paragone*, *Otello*, *Armida* et *La gazza ladra*, c'est-à-dire dans des ouvrages qui

26 *Ibid.* : 233.

27 Zavadini, 1948 : 502.

28 L'idée de « mécanique » et le renvoi à Bergson pour l'*opera buffa* rossinienne ont déjà été proposés dans le champ musicologique : Rognoni, 1968 : 13-14.

29 Dans les finales des *opere buffe* de Rossini, le *concertato di stupore* réunit sur scène les personnages principaux selon le modèle suivant : un évènement génère la stupeur des protagonistes qui restent statiques et semblent retenir leur souffle, tandis que la musique paraît presque figée et sans rythme, dans un tempo très lent. Ce « tableau vivant » est suivi d'un déchaînement des pensées dans l'esprit de chaque personnage, donnant vie à une expression musicale aux limites de la folie.

30 Lacépède, 1785. 2 : 281-282.

31 *Ibid.* : 284-285 : « C'est dans la comédie lyrique que le musicien pourra & devra même souvent présenter les peintures les plus fidèles d'un grand nombre de petits objets, & de sons remarquables, comme les cris de divers animaux, le bruit qui peut accompagner une démarche ou des gestes plaisan[t]s. Ils deviennent plus importan[t]s dans la comédie ; ils y attirent davantage l'attention, parce qu'on les y compare avec d'autres objets moins élevés : & d'ailleurs ne peuvent-ils pas beaucoup servir aux peintures plaisantes ou burlesques, par leur accord ou leur opposition avec les affections & leurs images ? »

ne sont plus forcément comiques³². Exclusivement comique au XVIII^e siècle, la répétition des mots « *si* » ou « *no* », que l'on trouve déjà à plusieurs reprises dans la partition de *La serva padrona* de Pergolesi³³, joue encore largement ce rôle dans les *opere buffe* de Rossini, notamment dans les partitions de *L'Italiana in Algeri*³⁴, de *La Cenerentola*³⁵ et d'*Il barbiere di Siviglia*³⁶, ainsi que dans les *opere buffe* de Donizetti, à l'instar de *L'elisir d'amore*³⁷ ou de *Don Pasquale*³⁸, un constat largement confirmé par la trentaine d'exemples que nous donnons en note de bas de page. L'emploi du même procédé se retrouve aussi dans les *farse* des deux compositeurs, en particulier dans les partitions de *La cambiale di matrimonio*³⁹ et d'*Il signor Bruschino*⁴⁰ de Rossini, et dans celle d'*Il campanello*⁴¹ de Donizetti qui présentent à elles trois une vingtaine d'exemples supplémentaires. Parodiant ce procédé dans une lettre adressée à son beau-frère romain Antonio Vasselli et datée du 17 juillet 1841 à Paris, Donizetti alterne les mots « *si* » et « *nò* », auxquels il ajoute les onomatopées *zinzirinzi* et *zinzirinzo* qui en sont directement dérivées, tout en insistant lourdement sur l'accent final -ò que l'on retrouve une dizaine de fois en l'espace de deux phrases : « *Fa dunque che Jacovacciò scriva a Ricordò soltanto quando te lo dirò, e sì e nò, e nò e sì, e zinzirinzi, e zinzirinzo. E fra poco io partirò, e tu non credi nò, ed io me ne fregò... o... o... oh⁴² !* » Rappelons que l'accent tonique placé sur la dernière syllabe d'un mot est une exception dans la langue italienne, l'accent sur la syllabe pénultième étant la règle. Dans une lettre postérieure adressée au même Antonio Vasselli, écrite de manière humoristique en latin et datée du 10 octobre 1843 à Paris, Donizetti récidive dans le mode parodique en concluant son message par la répétition du mot « *si* » dans une version trilingue avec ajout d'onomatopées : « *Si, si, ja, ja, oui, oui, bum, bum, bum⁴³* ». Sur le plan musical, l'un des exemples rossiniens les plus frappants et les plus comiques par sa longueur apparaît dans *Il barbiere di Siviglia*, avec la répétition à seize reprises, en croches régulières dans un tempo *allegro vivace*, du mot « *si* » par le *basso buffo* Don Bartolo dans son air « *A un dottore della mia sorte⁴⁴* ». Un exemple encore plus développé se trouve par ailleurs dès 1810 dans le duetto « *Dite, presto, dove sta* » des *bassi buffi* Tobia Mill

32 Brauner, 1994 : 25-47.

33 Pergolesi : *La serva padrona* : 11, 21, 22, 27, 37-38 et 54.

34 Rossini : *L'Italiana in Algeri* : 31 (n° 1), 96-97 et 108 (n° 5), 167-169 et 170-172 (n° 7) et 309-310 (n° 12).

35 Rossini : *La Cenerentola* : 29-30 et 39 (n° 2), 54-55 (n° 3) et 256 (n° 13).

36 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 86 (n° 4), 162-163 (n° 8), 314 (n° 11), 380 (n° 14), 407 (n° 16), 439 (n° 18) et 446-447 (récitatif).

37 Donizetti, *L'elisir d'amore* : 42-43 (n° 1), 50 et 52 (n° 2), 105 (n° 5), 166 (n° 7), 228 (n° 10) et 235-236 (n° 12).

38 Donizetti, *Don Pasquale* : 66 (n° 4), 80 et 82 (n° 6), 116, 128-129, 131 et 133-134 (n° 7), 168 (n° 10) et 180 (n° 11).

39 Rossini, *La cambiale di matrimonio* : 49, 54 et 56-57 (scène 6), 66-67 (scène 7), 74 et 80 (scène 8), 110-111 (scène 11), 145 (scène 16) et 160-161 (scène 17).

40 Rossini, *Il signor Bruschino* : 18 et 20 (n° 1), 63-64 (n° 3), 154-155 et 161-162 (n° 6), 178-179 et 191-196 (n° 7) et 223 (n° 8).

41 Donizetti, *Il campanello* : 114-115 (n° 4) et 144-145 (n° 5).

42 Zavadini, 1948 : 548 : « Fais donc en sorte que Jacovacci n'écrive à Ricordi que lorsque je te le dirai, et si et non, et non et si, et *zinzirinzi*, et *zinzirinzo*. Et dans peu de temps je partirai, et tu ne me crois pas, non, et moi je m'en fous... o... o... oh ! »

43 *Ibid.* : 690-691.

44 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 162 et 163.

et Slook compris dans le premier opéra de Rossini, *La cambiale di matrimonio* : les dix-sept « *si* » en croches régulières de Tobia Mill se superposent à intervalles de tierces aux vingt-deux « *no* » de Slook dans un tempo *allegro*⁴⁵. Dans ces deux cas, la répétition de mots transforme de manière burlesque le ou les chanteurs en automates musicaux au vocabulaire monosyllabique.

Exploitée à plusieurs reprises par les compositeurs italiens au XVIII^e siècle⁴⁶, la répétition d'onomatopées est également une source de comique récurrente dans les *opere buffe* rossiniennes. L'un des exemples les plus frappants se trouve dans la strette du finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* de Rossini⁴⁷. Vincenzo Terenzio déclare à ce sujet :

Il finale del primo atto dell'Italiana in Algeri costituisce una delle più straordinarie applicazioni di questo procedimento, nel quale il gioco iterativo della parole e delle onomatopée (*din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra*) si moltiplica nella sovrapposizione delle voci, determinando un effetto farsesco di irresistibile ilarità.⁴⁸

Les solistes sont réduits dans ce morceau à l'état d'objets sonores. Elvira, Zulma et Isabella annoncent que leurs têtes sont une sonnette qui fait « *din-din* » en sonnante, Lindoro et Haly affirment avoir dans leurs têtes un grand marteau qui cogne au son de « *tac tà* », Taddeo se compare à une corneille qui fait « *crà crà* » quand on la plume, et la tête de Mustafà fait « *bum bum* » comme un coup de canon⁴⁹. Les metteurs en scène contemporains n'hésitent d'ailleurs pas à transformer visuellement les sept solistes en automates musicaux ou marionnettes musicales au moment précis où leur chant se limite à ces onomatopées. La consultation de quelques enregistrements vidéo de *L'Italiana in Algeri* disponibles sur Internet nous a permis d'observer l'utilisation de ce procédé à New York en 1986, à Stuttgart en 1987, à Turin en 1990, à Amsterdam en 1996, à Pesaro en 2006, à Vienne en 2011, à Lecco et Bologne en 2012, etc. Un exemple assez proche, quoique plus modeste, se trouve dans la cavatine du *basso buffo* Don Magnifico dans *La Cenerentola*, avec les répétitions successives des onomatopées « *din, don* » à quatre reprises, puis « *col cì cì* » à dix-neuf reprises⁵⁰. Un autre exemple dans lequel Rossini exploite, à l'aide d'onomatopées, l'image grotesque du corps liée à la satisfaction de ses besoins primaires – une source de comique déjà largement analysée par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais⁵¹ – se trouve dans le récitatif « *Ah disgraziato Figaro!* » qui réunit Don Bartolo, Rosina, Berta et Ambrogio, et qui constitue la septième scène du premier acte d'*Il bar-*

45 Rossini, *La cambiale di matrimonio* : 110-111.

46 Cimarosa, *Il matrimonio segreto* : 254-255 ; etc.

47 Rossini, *L'Italiana in Algeri* : 189-228.

48 Terenzio, 1976, 1 : 87 : « Le finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* constitue l'une des plus extraordinaires applications de ce procédé, dans lequel le jeu itératif de la parole et des onomatopées (*din-din, bum-bum, tac-tac, cra-cra*) se multiplie dans la superposition des voix, déterminant un effet burlesque d'une irrésistible hilarité. »

49 Rossini, *L'Italiana in Algeri* : 189-191.

50 Rossini, *La Cenerentola* : 51-52.

51 Bakhtine, 1970.

biere di Siviglia. Lorsque Don Bartolo appelle ses deux serviteurs pour s'enquérir des éventuelles manigances entreprises dans son dos par Rosina et Figaro, il ne peut que constater l'inutilité d'une telle démarche devant les baillements répétés d'Ambrogio, « Aah... », auxquels répondent les éternuements de Berta, « *Eccì*⁵² ! » Rossini a certainement eu connaissance de la mise en musique antérieure de ce passage du livret par Paisiello dans l'opéra homonyme de ce dernier⁵³. Dans le même ouvrage de Rossini, les onomatopées « *Laranlalera, laranlala* », chantées au total à une dizaine de reprises, caractérisent l'entrée en scène de Figaro dans sa cavatine⁵⁴, après avoir été annoncées une première fois « au loin » dans le récitatif précédent réunissant le comte Almaviva et Fiorello⁵⁵. Dans un passage du finale du premier acte, le maître de musique Don Basilio est le seul à chanter en solfiant les notes de musique, donnant la basse d'un quintette qui réunit également Rosina, Berta, le comte Almaviva et Bartolo : « *Sol sol sol sol sol sol sol do re mi fa re sol mi la fa si sol do*⁵⁶ ». À l'instar de Rossini, Donizetti met également en musique quelques onomatopées dans ses partitions d'*opere buffe*, notamment dans celle de *L'elisir d'amore*. Ivre sous l'effet de l'elixir qui n'est en réalité que du vin, Nemorino chante une douzaine de fois « *Lal-la-ral-la-rà la la la la* » au début de son deuxième *duetto* du premier acte avec Adina, ainsi que dans le récitatif précédent⁵⁷. L'entrée de Belcore au début du *terzetto* suivant se caractérise par l'imitation vocale *a cappella* de la caisse claire sur une note répétée (*do*), une onomatopée martiale qui sied à ce personnage de militaire : « *Tran tran tran tran tran tran tran tran*⁵⁸ ». Dans le chœur « *Che interminabile andirivieni!* » situé au troisième acte de *Don Pasquale* du même Donizetti, les serviteurs du personnage éponyme et de Norina se plaignent des coups incessants de sonnette de leurs maîtres en imitant ce signal sonore obsédant par la répétition d'onomatopées : les *soprani* chantent « *Tin tin di qua, tin tin tin tin* » d'un côté, les ténors et basses « *Ton ton di là, ton ton ton ton* » de l'autre⁵⁹. Dans la *serenata* « *Comè gentil* » d'Ernesto, située au même acte du même opéra, le chant du soliste est accompagné par le chœur qui imite le son de la guitare sur l'onomatopée « *la la la la*⁶⁰ ».

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs d'opéras-comiques

Bien que l'opéra-comique soit considéré par une grande partie des critiques, écrivains et compositeurs européens au XIX^e siècle comme le genre

52 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 115-116. Dans *L'Italiana in Algeri* (303-306), le *basso buffo* Mustafà éternue de même au son de l'onomatopée « *Eccì...* ».

53 Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* : 70-71, 74 et 77.

54 Rossini, *Il barbiere di Siviglia* : 40-47 et 52-53.

55 *Ibid.* : 39.

56 *Ibid.* : 196-198.

57 Donizetti, *L'elisir d'amore* : 96-98 et 102 (n° 5).

58 *Ibid.* : 107-108 (n° 5).

59 Donizetti, *Don Pasquale* : 161-162 (n° 10).

60 *Ibid.* : 193-195 (n° 12).

« éminemment français », dans lequel s'exprimerait au mieux l'« esprit » de l'« école française », l'analyse des partitions de Boieldieu, Hérold, Auber et Adam révèle de manière évidente la profonde influence exercée par Rossini non seulement au niveau de la forme et de la virtuosité vocale, mais aussi du comique musical. Sur le plan formel, le finale en plusieurs sections à l'italienne s'impose progressivement au détriment du finale en vaudeville traditionnel et l'organisation bipartite des airs rossiniens, de type *cantabile*-cabalette, fait son apparition. Le modèle de la virtuosité vocale rossinienne est imité par les compositeurs français à travers l'écriture de traits rapides et virtuoses, ainsi que des cadences avec point d'orgue. Cités à la fin de notre première partie, l'ensemble des procédés musicaux à la base du comique « mécanique » de l'*opera buffa* sont repris avec plus ou moins de succès dans le genre français. Considérable dans la première moitié du XIX^e siècle, l'influence de Rossini et de l'opéra italien sur les compositeurs d'opéras-comiques se traduit entre autres par la fréquente répétition de mots ou d'onomatopées. Les « *si* » ou « *no* » si souvent répétés dans les *opere buffe* se transforment en « oui » ou « non » dans les opéras-comiques, notamment dans *Jean de Paris*⁶¹, *Le nouveau Seigneur de village*⁶² et *La Dame blanche*⁶³ de Boieldieu, *La Clochette*⁶⁴, *Le Muletier*⁶⁵ et *Zampa*⁶⁶ d'Hérold, *Le Maçon*⁶⁷, *La Fiancée*⁶⁸, *Fra Diavolo*⁶⁹ et *Haydée*⁷⁰ d'Auber, *Le Postillon de Lonjumeau*⁷¹, *Le Toréador*⁷² et *Giralda*⁷³ d'Adam. D'un point de vue statistique, le « non » est d'un emploi nettement plus fréquent que le « oui » dans les opéras-comiques, alors que le « *si* » et le « *no* » s'équilibrent dans les *opere buffe*. Ceci est sans doute dû au fait que la prononciation rapide et répétée du « oui » en français est plus malaisée que celle du « *si* » en italien. Si d'autres mots ou groupes de mots peuvent être aussi répétés⁷⁴, l'utilisation d'onomatopées assure un effet comique supérieur. L'air d'Olivier situé au premier acte de *Jean de Paris* de Boieldieu présente ainsi deux onomatopées, la première avec un rythme dactylique accentué sur une note répétée, la seconde avec des sauts d'octave ascendants et descendants : « On voit gens de toute manière / À pied à cheval en litière / c'est l'un avec son cor tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton tontonton qui vous poursuit / l'autre avec son fouet clic clac clic clac clic clac clic clac qui vous étourdit⁷⁵ ». Une autre onomatopée est répétée par le chœur sur un accord de *ré* majeur dans le finale du même acte :

61 Boieldieu, *Jean de Paris* : 23 (n° 2), 38 (n° 3) et 88-89 (n° 7).

62 Boieldieu, *Le nouveau Seigneur de village* : 23 (n° 2).

63 Boieldieu, *La Dame blanche* : 146-148 (n° 7).

64 Hérold, *La Clochette* : 27 (n° 3).

65 Hérold, *Le Muletier* : 47 et 50-53 (n° 3).

66 Hérold, *Zampa* : 86 (n° 5).

67 Auber, *Le Maçon* : 45-47 (n° 6).

68 Auber, *La Fiancée* : 62 (n° 6).

69 Auber, *Fra Diavolo* : 37 (n° 2).

70 Auber, *Haydée* : 86 (n° 9).

71 Adam, *Le Postillon de Lonjumeau* : 122 (n° 4) et 405 (n° 13).

72 Adam, *Le Toréador* : 49 (n° 3), 87-88 (n° 6) et 104-105 (n° 8).

73 Adam, *Giralda* : 36-37 et 41-43 (n° 2).

74 Boieldieu, *Jean de Paris* : 26 (n° 2) ; Hérold, *La Clochette* : 25-26 et 30 (n° 3) et 165 (n° 19) ; Hérold, *Le Muletier* : 38 (n° 2) et 116 (n° 11) ; Hérold, *Le Pré aux clercs* : 91-92 (n° 5) ; Adam, *Le Chalet* : 141-142 et 145-146 (n° 8) ; Adam, *Le Toréador* : 57-58 (n° 4) et 115 (n° 9) ; etc.

75 Boieldieu, *Jean de Paris* : 36-37 (n° 3).

« À son plan elle se prête allons amis gué gué gué gué allons que tout s'apprête il faut il faut chanter danser gué gué gué gué gué gué gué gué [...] »⁷⁶. Dans *Les deux Nuits* de Boieldieu, le goût pour le vin de Victor est l'objet d'une métaphore guerrière renforcée par une onomatopée : « du vin d'Aï moi j'aime la folie dans sa fougue charmante on dirait qu'il défie le plus intrépide buveur / le plus intrépide buveur (*Parlé en imitant*) paf pif paf paf pif (*Chanté*) ah ! cette artillerie vaut bien celle du champ d'honneur⁷⁷ ». Dans *Les Diamants de la couronne* d'Auber, Rebolledo et le chœur de faux-monnayeurs chantent à trois reprises une cinquantaine de fois l'onomatopée « pan » – chaque reprise occupant seize ou dix-sept mesures de la partition – auxquelles s'ajoutent trois reprises plus brèves de la même onomatopée⁷⁸. Observée dans les ouvrages de Rossini et Donizetti, l'idée de l'imitation vocale d'un instrument est reprise par Adam dans son opéra bouffon intitulé *Le Toréador*. « Imitant la contrebasse » sur l'onomatopée « pon » chantée *staccato*, telle que les notes jouées *pizzicato* à l'instrument, et répétée près de deux cents fois au total, la basse Don Belflor accompagne à trois reprises les vocalises de Coralie qui consistent en de brillantes variations sur le thème « Ah ! vous dirai-je, maman ! », tandis que Tracolin joue de la flûte⁷⁹. Dans l'air de Tracolin contenu dans le même ouvrage, le compositeur associe la répétition d'un mot italien – une référence directe à l'*opera buffa* – avec une nouvelle onomatopée instrumentale : « Piano, piano, piano, piano, pianissimo, piano, piano, piano, piano, piano. (*Il imite la flûte*) Brrr ! Brrr⁸⁰ ! » Dans *Giralda* d'Adam, le premier couplet de Ginès idéalise le passage de la vie de célibataire à celle de couple, avant que le deuxième couplet n'oppose de manière humoristique le cœur et l'argent au moyen de deux onomatopées :

Il est vrai que ma ménagère à regret me donne sa foi / qu'au mien son cœur ne répond guère et ne fera jamais pour moi tic, tac, tic, tac, tic, tac, tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi, tique, taque, tique, tac, je le vois sans effroi / je m'y résigne et le vois sans effroi, / c'est ainsi que dans plus d'un ménage l'amour s'enfuit il est volage mais l'argent reste il me dira, tin, tin, tin, tin, et ce bruit là / oui, ce bruit là / me charmera oui, ce bruit là ce doux bruit là du reste me consolera ce bruit me consolera / tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin.⁸¹

Cependant, la répétition de mots ou d'onomatopées avec un clair objectif comique n'est pas réservée en France au seul répertoire de l'Opéra-Comique. Dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, la « Chanson huguenote » de Marcel, le serviteur du gentilhomme protestant Raoul de Nangis, présente ainsi un exemple de ce procédé repris dans le genre du grand opéra. Chantées selon une didasca-

76 *Ibid.*, p. 124-132 (n° 7).

77 Boieldieu, *Les deux Nuits* : 27-28 (n° 1).

78 Auber, *Les Diamants de la couronne* : 32-33, 35-36, 39-41 et 46 (n° 5).

79 Adam, *Le Toréador* : 72 et 74 (n° 5) et 153-155 (n° 10).

80 *Ibid.* : 117-118 (n° 9).

81 Adam, *Giralda* : 131-133 (n° 7).

lie en « faisant le geste de tirer des coups de fusil » et caractérisées musicalement par des sauts d'octave, les onomatopées « Piff, paff, piff, paff » ou « Piff, paff, pouff » sont suivies d'une répétition de mots plus traditionnelle du répertoire comique – « Mais grâce, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, jamais, non, non, non, non, non, non, non, jamais ! » – et déclenchent les rires railleurs et ironiques des seigneurs catholiques, malgré des paroles particulièrement guerrières par ailleurs. Marcel appelle en effet à l'extermination impitoyable de l'ensemble des catholiques⁸².

L'emploi d'onomatopées par les compositeurs de *komische Opern*

À l'instar des compositeurs d'opéras-comiques, les compositeurs allemands récupèrent et exploitent à divers degrés la plupart des procédés musicaux propres aux modèles structurels du comique italien. La répétition de mots ou d'onomatopées est un procédé dont tirent très souvent parti les compositeurs de *Singspiele* et de *komische Opern* dans la production du comique, et ce d'ailleurs, semble-t-il, que les compositeurs d'opéras-comiques. Les « *si* » ou « *no* » allègrement répétés dans les *opere buffe* se transforment en « *ja* » ou « *nein* » dans les ouvrages allemands, au XVIII^e siècle notamment dans *Die Entführung aus dem Serail*⁸³ et *Die Zauberflöte*⁸⁴ de Mozart, *Doctor und Apotheker*⁸⁵ et *Hieronymus Knicker*⁸⁶ de Dittersdorf, *Die Schwestern von Prag*⁸⁷ de Müller et *Das unterbrochene Opferfest*⁸⁸ de Winter, au XIX^e siècle entre autres dans *Fidelio*⁸⁹ de Beethoven, *Abu Hassan*⁹⁰ de Weber, *Der Holzdieb*⁹¹ de Marschner, *Die beiden Schützen*⁹², *Hans Sachs*⁹³, *Der Wildschütz*⁹⁴ et *Der Waffenschmied*⁹⁵ de Lortzing et *Die lustigen Weiber von Windsor*⁹⁶ de Nicolai. La répétition de la syllabe « *pa* », popularisée par Mozart dans le duo entre Papageno et Papagena à la fin du deuxième acte de la *Zauberflöte*⁹⁷, est reprise par Lortzing dans *Rolands Knappen* à travers le personnage de Garsias⁹⁸. Lortzing utilise un procédé similaire dans *Der Wildschütz* avec le personnage de Baculus⁹⁹ et développe cette technique

82 Meyerbeer, *Les Huguenots* : 56-58 (n° 4).

83 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* : 89 et 90 (n° 13).

84 Mozart, *Die Zauberflöte* : 20-21 (n° 1).

85 Dittersdorf, *Doctor und Apotheker* : 129 (n° 14).

86 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 22-23 (n° 3), 26-27 et 28-29 (n° 4).

87 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 28 et 31 (n° 5), 51-52 (n° 9), 142-143 et 145-146 (n° 19).

88 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 134-135 (n° 16).

89 Beethoven, *Fidelio* : 29-30 et 33 (n° 1).

90 Weber, *Abu Hassan* : 45 (n° 8).

91 Marschner, *Der Holzdieb* : 29 (n° 4), 73 et 77-78 (n° 13).

92 Lortzing, *Die beiden Schützen* : 18-19 et 23 (n° 2).

93 Lortzing, *Hans Sachs* : 65-66 et 74-75 (n° 6).

94 Lortzing, *Der Wildschütz* : 42 et 49 (n° 2), 89-91 (n° 6), 120 (n° 8) et 166 (n° 11).

95 Lortzing, *Der Waffenschmied* : 88 (n° 6).

96 Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor* : 27 (n° 1), 57 (n° 4) et 131 (n° 6).

97 Mozart, *Die Zauberflöte* : 166 et 168-171 (n° 21).

98 Lortzing, *Rolands Knappen* : 59-60 (n° 8) : « *Stellt Ihr zufrieden uns, so wird Euch ein Patent, ein pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa Patent.* »

99 Lortzing, *Der Wildschütz* : 184 (n° 12) : « *Dir dank ich, ewges [sic] Fatum, jetzt meines Glückes Statum, jetzt mein Glückes Sta-ta-ta-ta-ta-tatum!* » ; 215-216 (n° 15) : « *Dir wird dein Herr*

dans *Hans Sachs* avec les balbutiements du « *Erster Merker* », c'est-à-dire le premier personnage chargé de noter les maîtres-chanteurs à l'aide de marques¹⁰⁰, une fonction reprise dans un contexte analogue par Beckmesser puis Hans Sachs dans *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner.

Déjà employées à la fin du XVIII^e siècle dans *Die Entführung aus dem Serail*¹⁰¹ et *Die Zauberflöte*¹⁰² de Mozart, et dans *Die Schwestern von Prag*¹⁰³ de Müller, les onomatopées « *tra la* », « *tra ra* » ou « *la ra* » sont souvent chantées en boucle par des chœurs de chasseurs au XIX^e siècle, surtout à partir des ouvrages de Weber. Elles sont ainsi répétées dans *Der Freischütz*¹⁰⁴ de Weber, *Das Liebesverbot*¹⁰⁵ de Wagner, *Hans Sachs*¹⁰⁶, *Der Wildschütz*¹⁰⁷ et *Rolands Knappen*¹⁰⁸ de Lortzing, et *Martha*¹⁰⁹ de Flotow.

Les compositeurs allemands utilisent également la répétition d'autres onomatopées, interjections ou mots monosyllabiques, tels que « *ach*¹¹⁰ », « *borla*¹¹¹ », « *bst*¹¹² », « *ei*¹¹³ », « *fort*¹¹⁴ », « *hm*¹¹⁵ », « *hu*¹¹⁶ », « *husch*¹¹⁷ », « *hussa*¹¹⁸ », « *kohe*¹¹⁹ », « *la li*¹²⁰ », « *nie*¹²¹ », « *nu*¹²² », « *pst*¹²³ », « *pum*¹²⁴ », « *schnurr*¹²⁵ », « *spitzt*¹²⁶ », « *still*¹²⁷ », « *Ticktack*¹²⁸ », « *topp*¹²⁹ », « *wo*¹³⁰ », « *wupp*¹³¹ », etc. Les onomatopées peuvent être combinées entre elles dans le même numéro. Dans *Hieronymus Knicker* de Dittersdorf, le personnage de Filz veut se prouver qu'il n'est pas encore devenu sourd et chante ainsi une série d'onomatopées pour imiter suc-

Gemahl und mir mein Kapi-Kapi-Kapital. »

- 100 Lortzing, *Hans Sachs* : 89 (n° 7) : Erster Merker : « *Ihr, Meis teis teis teis teis.* » / Steffen : « *Ihr, Meister Sachs und Ihr, Herr Eoban seit aufgefordert zu improvisiren* » ; 90 : Erster Merker : « *Euch bl bl bl bl bl bl an.* » ; 93 : Erster Merker : « *Was soll dies toll toll toll toll toll toll* » ; Steffen : « *Was soll dies tolle Treiben,* » ; Erster Merker : « *wollt' ihr wohl ruhig bl bl bl bl* » ; Steffen : « *wollt' ihr wohl ruhig bleiben.* » ; 95 : Erster Merker : « *Br br br br br br bravo!* »
- 101 Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* : 10-11 (n° 2).
- 102 Mozart, *Die Zauberflöte* : 76-77 (n° 8).
- 103 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 24, 25 et 26 (n° 4) et 45 (n° 8).
- 104 Weber, *Der Freischütz* : 118-119 (n° 15).
- 105 Wagner, *Das Liebesverbot* : 502-505, 507-510 et 530 (n° 11).
- 106 Lortzing, *Hans Sachs* : 21 (n° 1 b).
- 107 Lortzing, *Der Wildschütz* : 72 et 73 (n° 5).
- 108 Lortzing, *Rolands Knappen* : 51 (n° 7).
- 109 Flotow, *Martha* : 161 (n° 12) et 188-189 (n° 14).
- 110 Dittersdorf, *Doctor und Apotheker* : 61 (n° 9).
- 111 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 16-20 (n° 1).
- 112 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 76 (n° 12).
- 113 Lortzing, *Hans Sachs* : 41 (n° 3), 135-137 (n° 15) ; Mozart, *Der Schauspieldirektor* : 17, 18, 22, 23 et 29 (n° 3).
- 114 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 102 (n° 13).
- 115 Mozart, *Die Zauberflöte* : 38-39 (n° 5) ; Lortzing, *Zar und Zimmermann* : 62 (n° 5).
- 116 Mozart, *Die Zauberflöte* : 54 (n° 6).
- 117 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 151-152 (n° 20) ; Flotow, *Martha* : 141 (n° 11).
- 118 Weber, *Der Freischütz* : 31-35 (n° 2).
- 119 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 30-32 (n° 3).
- 120 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 142 (n° 20).
- 121 Wagner, *Das Liebesverbot* : 55-56 (n° 2).
- 122 Mozart, *Der Schauspieldirektor* : 40 (n° 5).
- 123 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 71 (n° 13).
- 124 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 91, 93 et 95 (n° 12).
- 125 Flotow, *Martha* : 112-117 et 119 (n° 7).
- 126 Winter, *Das unterbrochene Opferfest* : 78-81 (n° 12).
- 127 Mozart, *Die Zauberflöte* : 187-188 (n° 21).
- 128 Weber, *Abu Hassan* : 46-47 (n° 6).
- 129 Flotow, *Martha* : 95-96 (n° 6).
- 130 Mozart, *Die Zauberflöte* : 70-71 (n° 8).
- 131 Lortzing, *Die beiden Schützen* : 64 (n° 7).

cessivement le son du tonnerre, des cloches, du canon, de la trompette, du bœuf, de l'orgue, du tambour et d'un chœur de religieuses¹³². Dans *Das rothe Käppchen* de Dittersdorf, le personnage d'Emrich exprime de même par une série d'onomatopées le besoin de danser et de chanter¹³³. Dans sa *romantische Oper* intitulée *Hans Heiling*, Marschner propose un mélange amusant d'onomatopées et de mots monosyllabiques et bisyllabiques sur le thème de la vie conjugale, à travers le personnage de Stephan accompagné par un chœur mixte : « *wie muss mein Betragen im Ehestand sei? Bau, bau, hetz, hetz, hussa, hallo, trara, bau, bau, hallo, trara, hallo, bau, bau, hussa, hallo, trara, bau, bau, hussa, hallo! hussa! bau, bau, bau, bau, bau, bau, bau, hallo, trara, bau, bau, bau, bau, bau*¹³⁴! » Les onomatopées sont parfois d'une plus grande complexité et peuvent être trisyllabiques, telles que les « *tapata*¹³⁵ » du sextuor de solistes dans *Das rothe Käppchen* de Dittersdorf, les « *Hippedi* » et « *Huppedi*¹³⁶ » de Kaspar dans *Die Schwestern von Prag* de Müller, les « *ralleri* » et « *fallera*¹³⁷ » de Görg dans *Hans Sachs* de Lortzing, ou les « *Dideldum* » de van Bett dans *Zar und Zimmermann* du même compositeur¹³⁸. Enfin, certains compositeurs mettent en musique les lettres de l'alphabet, tels que Müller dans le troisième couplet du *Lied* de Kaspar placé au deuxième acte de son *Singspiel* intitulé *Die Schwestern von Prag*¹³⁹, ainsi que Lortzing dans le *Lied* de Baculus inséré dans l'introduction du premier acte de sa *komische Oper* intitulée *Der Wildschütz*¹⁴⁰. En France, Offenbach reprendra et développera ce procédé dans le « Sextuor de l'alphabet » de son opéra-bouffe intitulé *Madame l'Archiduc*¹⁴¹.

Conclusion

Si Rossini assume pleinement l'héritage musical laissé par les compositeurs d'*opere buffe* de la fin du XVIII^e siècle, il le transforme en lui donnant une vitalité rythmique inconnue jusqu'alors. La théorie du philosophe Henri Bergson, selon laquelle le rire est produit par « du mécanique plaqué sur du vivant », permet de rendre compte en partie du comique rossinien à travers différents procédés, dont la récurrence de cadences harmoniques stéréotypées, le *crescendo* d'orchestre, la répétition de mots – « *sì* », « *no* », « *felicità* », « *presto* », « *zitto* », etc. –

132 Dittersdorf, *Hieronymus Knicker* : 59-60 (n° 11) : « *Ich hör' den Donner brummen, brum, brum, brum, brum, brum, ich hör' die Glocken summen, bum, bum, bum, bum, ich höre den Kanonenknall, pum, pum, auch hör' ich den Trompetenschall, Den-terengten-den, den-terengten-den. Ich höre wenn der Ochse brüllt, pumu, pumu, ich höre wenn man Orgel spielt, dodla didli dodla didli dodladi, ich höre wohl den Trommelklang, do-do-ro-tom, do-do-ro-tom, do-do-ro-tom, und auch der Nonnen Chorgesang, da di da do da du da* ».

133 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 37-38 (n° 5) : « *Düstre Launen zu bezwingen muss man tanzen, muss man singen danja danja danja ta tioro to ta danja danja danja ta tioro to ta danja danja danja ta tioro to ta* ».

134 Marschner, *Hans Heiling* : 163-164 (n° 16) ; cf. : *Ibid.* : 162.

135 Dittersdorf, *Das Rothe Käppchen* : 80-84 et 87-90 (n° 11).

136 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 91-92 (n° 13).

137 Lortzing, *Hans Sachs* : 110-111 (n° 11).

138 Lortzing, *Zar und Zimmermann* : 178-179 et 182 (n° 13).

139 Müller, *Die Schwestern von Prag* : 118 (n° 15).

140 Lortzing, *Der Wildschütz* : 27-31 (n° 1).

141 Offenbach, *Madame l'Archiduc* : p. 112-121 (n° 11).

ou d'onomatopées – en particulier dans la finale du premier acte de *L'Italiana in Algeri* qui en est la plus parfaite illustration –, et l'emploi de répliques brèves et symétriques dans un tempo rapide. Emportés par l'élan musical irrésistible comme de simples marionnettes ou figés soudainement par la stupeur et l'effroi, les personnages rossiniens suscitent le rire du spectateur. Notre analyse des partitions d'une cinquantaine d'ouvrages lyriques montre que la répétition d'onomatopées – qu'il s'agisse de rires, d'exclamations, d'interjections, de mélodies solfiées, de l'imitation d'instruments de musique, de sons humains corporels, de cris d'animaux, de bruits d'objets, etc. – est un procédé comique traditionnel de l'*opera buffa* que s'approprient les compositeurs d'opéras-comiques et de *komische Opern* dans leurs propres ouvrages, et qui s'affirme comme une constante du répertoire comique européen au XIX^e siècle. En effet, le déclin de ces trois genres observé dans la deuxième moitié du siècle ne s'accompagne en aucun cas de la disparition d'un procédé qu'exploitent largement les compositeurs d'opérettes tels que Jacques Offenbach et Johann Strauss. D'autre part, l'exemple du grand opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer prouve que les frontières génériques entre les œuvres sérieuses et les œuvres comiques sont parfois plus perméables qu'elles ne le paraissent à première vue. Dans le prolongement de notre article, une étude concentrée sur la répétition de mots et d'onomatopées dans un vaste corpus d'opéras tragiques permettrait de nuancer cette observation.

Matthieu Cailliez

Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence

matthieu.cailliez@yahoo.fr

Œuvres citées

Sources musicales

Adam, Adolphe : *Giralda* [1850, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

Adam, Adolphe : *Le Postillon de Lonjumeau* [1836, Paris], opéra-comique, partition d'orchestre. Paris : J. Delahante, s.d.

Adam, Adolphe : *Le Toréador* [1849, Paris], partition chant et piano. Kassel : Bärenreiter, 2008.

Auber, Daniel-François-Esprit : *Fra Diavolo* [1830, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Boston : Oliver Ditson and Co, s.d.

Auber, Daniel-François-Esprit : *Haydée* [1847, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

Auber, Daniel-François-Esprit : *La Fiancée* [1829, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Brandus et C^{ie}, s.d.

- Auber, Daniel-François-Esprit : *Le Maçon* [1825, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Schonenberger, s.d.
- Auber, Daniel-François-Esprit : *Les Diamants de la couronne* [1841, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Impr. Buttner Thierry, s.d.
- Beethoven, Ludwig van : *Fidelio* [1805, Vienne], Opera, in Full Score. New York : Dover, 1984.
- Boieldieu, François-Adrien : *Jean de Paris* [1812, Paris], opéra comique, partition chant et piano. Paris : Alphonse Leduc, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *La Dame blanche* [1825, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : Mongrédien et C^{ie}, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *Le nouveau Seigneur de village* [1813, Paris], opéra-comique, partition piano et chant. Paris : E. et A. Girod, s.d.
- Boieldieu, François-Adrien : *Les deux Nuits* [1829, Paris], opéra comique, partition chant et piano. Paris : A. Cotelle, s.d.
- Cimarosa, Domenico : *Il matrimonio segreto* [1792, Vienne], dramma giocoso, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 1976.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Das Rothe Käppchen* [1788, Vienne], [komische] Oper, Klavierauszug. Mayence : Schott, s.d.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Doctor und Apotheker* [1786, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Dittersdorf, Carl Ditters von : *Hieronymus Knicker* [1787, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Donizetti, Gaetano : *Don Pasquale* [1843, Paris], dramma buffo, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Donizetti, Gaetano : *Il campanello* [1836, Naples] farsa, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Donizetti, Gaetano : *L'elisir d'amore* [1832, Milan], melodramma, opera completa per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Flotow, Friedrich von : *Martha* [1847, Vienne], Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *La Clochette* [1817, Paris], piano et chant. Paris : Henry Lemoine, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Le Muletier* [1823, Paris], chant et piano. Paris : E. Gérard et C^{ie}, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Le Pré aux clercs* [1832, Paris], piano et chant. Paris : Mongrédien et C^{ie}, s.d.
- Hérold, Ferdinand : *Zampa* [1831, Paris], piano et chant. Paris : Léon Grus, s.d.
- Lortzing, Albert : *Der Waffenschmied* [1846, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Lortzing, Albert : *Der Wildschütz* [1842, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, 1948.
- Lortzing, Albert : *Die beiden Schützen* [1837, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Lortzing, Albert : *Hans Sachs* [1840, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Breitkopf & Härtel, s.d.
- Lortzing, Albert : *Zar und Zimmermann* [1837, Leipzig], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Marschner, Heinrich : *Der Holzdieb* [1825, Dresde], komische Oper, Klavierauszug. Berlin : Bote & G. Bock, s.d.

- Marschner, Heinrich : *Hans Heiling* [1833, Berlin], romantische Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, s.d.
- Meyerbeer, Giacomo : *Les Huguenots* [1836, Paris], opéra, partition chant et piano. Paris : Benoit Ainé, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Der Schauspieldirektor* [1786, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Die Entführung aus dem Serail* [1782, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, s.d.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : *Die Zauberflöte* [1791, Vienne], Oper, Klavierauszug. Francfort-sur-le-Main : Peters, 1932.
- Müller, Wenzel : *Die Schwestern von Prag* [1794, Vienne], komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Bartholf Senff, s.d.
- Nicolai, Otto : *Die lustigen Weiber von Windsor* [1849, Berlin], komisch-phantaistische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, 1961.
- Offenbach, Jacques : *La Vie parisienne* [1866, Paris], opéra-bouffe, chant et piano. Paris : Ernest Heu, s.d.
- Offenbach, Jacques : *Les Contes d'Hoffmann* [1881, Paris], opéra fantastique, chant et piano. Paris : Choudens, s.d.
- Offenbach, Jacques : *Madame l'Archiduc* [1874, Paris], opéra-bouffe, chant et piano. Paris : Choudens, s.d.
- Pergolesi, Giovanni Battista : *La serva padrona* [1733, Naples], chant et piano. Paris : Eroïca Music Publications, s.d.
- Rossini, Gioachino : *Il barbiere di Siviglia* [1816, Rome], melodramma buffo, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2006.
- Rossini, Gioachino : *Il signor Bruschino* [1813, Venise], farsa giocosa per musica, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2010.
- Rossini, Gioachino : *La cambiale di matrimonio* [1810, Venise], farsa giocosa, opera completa per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2010.
- Rossini, Gioachino : *La Cenerentola* [1817, Rome], melodramma giocoso, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2005.
- Rossini, Gioachino : *L'Italiana in Algeri* [1813, Venise], dramma giocoso per musica, riduzione per canto e pianoforte. Milan : Ricordi, 2007.
- Wagner, Richard : *Das Liebesverbot* [1836, Magdebourg], große komische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1922.
- Weber, Carl Maria von : *Abu Hassan* [1811, Munich], komische Oper, piano et chant. Paris : Eroïca Music Publications, s.d.
- Weber, Carl Maria von : *Der Freischütz* [1821, Berlin], romantische Oper, Klavierauszug. Leipzig : Peters, 1976.
- Winter, Peter von : *Das unterbrochene Opferfest* [1796, Vienne], heroisch-komische Oper, Klavierauszug. Vienne : Universal-Edition, s.d.

Sources littéraires

- Adam, Adolphe (1859) : *Derniers souvenirs d'un musicien*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Anonyme (16 avril 1831) : « Rivista degli attuali nostri spettacoli ». *Il Censore universale dei teatri*. 3.31 : 122.
- Bergson, Henri (1900) : *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Frédéric Worms (dir.). Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Berton, Henri-Montan (1826) : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris : Alexis Eymery.
- Blondeau, Auguste-Louis (1809-1812) : *Voyage d'un musicien en Italie (1809-1812)*. Joël-Marie Fauquet (dir.). Liège : Mardaga, 1993.
- Blum, Robert, Herlosssohn, Carl, Marggraff, Hermann (dir.) (1839-1846) : *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Altenburg/Leipzig : Expedition des Theater-Lexikons.
- Brossard, Sébastien de (1703) : *Dictionnaire de musique*. Paris : Christophe Ballard.
- Castil-Blaze, François-Henri-Joseph (1825) : *Dictionnaire de Musique Moderne*. Paris : Au magasin de la lyre moderne.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1835). Paris : Firmin Didot frères.
- Düringer, Philipp Jakob, Barthels, Heinrich Ludwig (1841) : *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig : Otto Wigand.
- Eckermann, Johann Peter (1836-1848) : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Wiesbaden : Insel-Verlag, 1955.
- Escudier, Frères (1844) : *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*. Paris : Bureau central de musique, 29 place de la Bourse.
- Framery, Nicolas-Étienne, Momigny, Jérôme-Joseph de, Guinguené, Pierre-Louis (1791 & 1818) : *Encyclopédie méthodique : Musique*, Paris : Panckoucke & M^{me} veuve Agasse.
- Gollmick, Carl (1857). *Handlexikon der Tonkunst*. Offenbach : Johann André.
- Koch, Heinrich Christoph (1807) : *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig : Johann Friedrich Hartknoch.
- Lacépède, Bernard-Germain de (1785) : *La poétique de la musique*. Paris : De l'imprimerie de Monsieur.
- Lichtenthal, Pietro (1826) : *Dizionario e bibliografia della musica*. Milan : Per Antonio Fontana.
- Nodier, Charles (1808) : *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*. Paris : Demonville.
- Pougin, Arthur (1885) : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot.
- Riemann, Hugo (1882) : *Musik-Lexikon*. Leipzig : Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768) : *Dictionnaire de musique*, Fac-similé de l'édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'*Encyclopédie* de Diderot. Ed. Claude Dauphin. Arles : Actes Sud, 2007.
- Schilling, Gustav (dir.) (1835-1842) : *Encyclopädie der gesammten musikalischen Musikwissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart : Franz Heinrich Köhler.
- Stendhal, Henri Beyle (1814-1827) : *L'Âme et la Musique : Vie de Haydn, de Mozart et de Métaïtase ; Vie de Rossini ; Notes d'un dilettante*. Suzel Esquier (dir.). Paris, Stock, 1999.
- Stendhal, Henri Beyle (1817) : *Rome, Naples et Florence*. Pierre Brunel (dir.). Paris : Gallimard, 1987.
- Vissian, Massimino (1846) : *Dizionario della musica*. Milan : a spese di Massimino Vissian.

- Weber, Carl Maria von (1801-1826) : *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*. Karl Laux (dir.). Leipzig : Philipp Reclam jun, 1975.
- Wigand's *Conversations-Lexikon* (1850). Leipzig : Verlag von Otto Wigand.
- Zavadini, Guido (1948) : *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergame : Istituto italiano d'arti grafiche.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Brauner, Chares S. (1994) : « 'No, no, Ninetta' : Observations on Rossini and the eighteenth-Century Vocabulary of Opera buffa ». *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*. Paolo Fabbri (dir.). Pesaro : Fondazione Rossini : 25-47.
- Danon-Boileau, Laurent, Brigaudiot, Mireille (1999) : « Catégorisation et construction du vocabulaire ». *Faits de Langues*. 7.14 : 37-48.
- Frigau, Céline (2014) : « 2. 1. 1 Marionnettes et automates ». *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*. Paris : Honoré Champion : 284-293.
- Gallarati, Paolo (1994) : « Per un'interpretazione del comico rossiniano ». *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*. Paolo Fabbri (dir.). Pesaro : Fondazione Rossini : 3-12.
- Mamczarz, Irène (1972) : *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*. Paris : C.N.R.S.
- Rognoni, Luigi (1968), *Gioachino Rossini*. Turin : Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.
- Terenzio, Vincenzo (1976) : *La Musica Italiana nell'Ottocento*. Milan : Bramante Editrice.
- Wilson, Alexandra (août 2005) : « Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot' ». *Music and Letters*. 86.3 : 432-451.

Entrelacs littérature / musique : ré-union langagière des arts dans les romans d'Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz

Résumés

Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty, auteures suisses romandes, se caractérisent par des écritures empreintes d'une grande musicalité. Les notions de rythme et de scansion sont au cœur de leurs projets littéraires, il s'agit d'insuffler une scansion particulière à l'écriture – et donc à la lecture – afin de permettre à la langue de signifier *autrement*. Leurs œuvres romanesques recèlent de nombreuses intermédialités entre littérature écrite et musique sonore. De ce dialogue naissent des poétiques tout à fait intéressantes, qui convoquent les mots comme autant d'éléments sonores : jouant de la découpe des phrases, de leurs mises en page ou encore des syllabes qui les composent, elles en viennent à hybrider les arts. Si la musique tient une place importante en tant que *topos*, c'est surtout au niveau des textes eux-mêmes que la musique prend tout son sens : elle vient littéralement compléter le scripturaire, rendant possible l'inscription du langage. Ainsi, nous consacrerons notre étude aux écritures de ces auteures qui en viennent à articuler *texte* et *musique*, faisant ainsi advenir le langage dans la langue et donnant ainsi un accès plus direct aux émotions et aux ressentis.

Alice Rivaz and Anne-Lise Grobéty's texts, both French-speaking Swiss authors, are broadly filled with musicality. The concepts of rhythm and scansion are at the heart of their literary projects. Both authors instil a specific scansion in their writings– and thus in the reading, so that their language sounds *differently*. Their novels contain many intermedialities between written literature and musical sounds. From this dialogue, emerges an interesting poetics in which the words are used for their sonorities : by playing with the cutting of sentences, with their layouts or with syllables that compose them, the authors make a hybridization of arts. If music plays an important role as a *topos*, it makes sense especially in the texts themselves, in so far as it completes the scriptural literature, making possible the inclusion of language. Thus, my study will deal with the writings of these authors who come to articulate *words* and *music*, introducing language in the speech, and giving a direct access to emotions and feelings.

Mots-clefs : Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz, langue au féminin, rythme, oralité

Keywords: Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz, Feminine language, rhythm, orality

Toutes deux passionnées de musique, Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty, auteures suisses romandes, se caractérisent, chacune à sa manière, par des écritures empreintes d'une grande musicalité. Les notions de rythme et de scansion sont au cœur de leurs projets littéraires, il s'agit pour elles d'insuffler une scansion particulière à l'écriture – et donc à la lecture – afin de permettre à la langue de signifier *autrement*.

Leurs œuvres romanesques recèlent de nombreuses relations entre littérature écrite et musique orale. De ce dialogue naissent des poétiques particulières, qui convoquent les mots comme autant d'éléments sonores : jouant de la découpe des phrases, de leur mise en page ou encore des syllabes qui les composent, elles en viennent à hybrider les arts qui, dès lors, procèdent d'une unité intermédiaire. Si la musique tient une place importante en tant que *topos* (le titre *La Corde de mi* (2006) d'Anne-Lise Grobéty est à lui seul évocateur de ce phénomène), c'est surtout au niveau des textes eux-mêmes que la musique prend tout son sens : elle vient littéralement compléter le scripturaire, rendant possible l'inscription du langage. En cela, la voix, premier instrument de musique, tient une place privilégiée dans leurs œuvres. Elles inscrivent la voix parlée dans tous ses registres comme élément pleinement textuel, nuancant ainsi finement la tonalité des textes, jusqu'à traduire le ressenti et l'émotion. Ce phénomène a été étudié sous l'angle de l'écriture au féminin, notamment par Hélène Cixous et Julia Kristeva, qui ont analysé le recours des femmes à l'oralité et, plus spécifiquement, aux sonorités et à la musicalité.

Ainsi, nous consacrerons notre étude aux rythmes si particuliers qui scandent leurs textes et à la polyphonie qui les caractérise. Les écritures de ces auteures en viennent à articuler *texte* et *musique*, faisant ainsi advenir le langage dans la langue et donnant ainsi un accès plus direct aux émotions et aux ressentis. En effet, ces deux auteures sous-tendent leurs écritures romanesques de nombreuses réflexions critiques quant à l'*œuvre en train de se faire*, apportant ainsi un éclairage auctorial sur la visée de leurs romans ; c'est ce à quoi nous consacrerons la première partie de notre analyse car elles élaborent une véritable critique génétique dans laquelle la nature des œuvres est éminemment plurielle. Il s'agira ensuite d'analyser de quelle manière et avec quels enjeux se construisent ces textes pluriels – qu'il conviendrait d'ailleurs de nommer des *textes-partitions* dans le cas d'Anne-Lise Grobéty – avant de nous attacher à la notion de rythme comme trait définitoire de leurs esthétiques si particulières.

Musique de fond : une poétique

Nous le disions en introduction, ces deux auteures suisses ont été de ferventes passionnées de musique. Alice Rivaz, férue de piano, est une ancienne élève du conservatoire de Lausanne, où elle obtient son diplôme d'enseignement musical. Du fait de la grande précarité inhérente à cette vocation, elle renonce, non sans regret, à l'exercer et se tourne vers la dactylographie qui lui permettra de gagner sa vie au sein du Bureau International du Travail (BIT) à Genève.

Ses journaux intimes sont l'occasion pour elle de revenir sur ces deux domaines artistiques que sont la littérature et la musique, ainsi que de développer le lien profond qui unit travail scripturaire et langage musical dans son œuvre. « La musique, c'était bien là ma vraie vocation, à tout le moins la première [...], la littérature m'apparaissant aujourd'hui comme une sorte de transfert »¹ déclare-t-elle en 1978 dans son journal, publié par Bertil Galland sous le titre *Traces de vie : Carnets 1939-1982* (1983). Nous pouvons donc envisager avec Sylviane Dupuis que ce que « cherche à exprimer Alice Rivaz dans l'écriture est comparable à ce qui se tient au cœur de la musique² ». Il s'agit pour notre auteure de saisir et de traduire en texte des impressions, fugaces certes, mais centrales dans son esthétique³. Quant à Anne-Lise Grobéty, elle aussi unifie la littérature et la musique autour du concept de rythme et de scansion, allant pour sa part jusqu'à travailler la langue d'expression. Comme le précise Alice Mignemi en préambule de l'entretien que lui a accordé Anne-Lise Grobéty en 2009 :

Longtemps, elle avait été partagée entre la musique et la littérature. Enfin, elle avait fait son choix. Mais ses livres sont toujours composés de rythmes particuliers, de mots choisis et pesés avec attention, de vibrations, d'échos. Elle faisait de la musique à travers les mots. Pour Anne-Lise, l'enjeu était toujours dans le comment dire, dans la forme.⁴

Ainsi, ces auteures se tiennent sur la ligne de faille entre deux moyens d'expression, qui, nous le verrons, n'apparaissent pas antagonistes dans leurs œuvres. Au contraire, musique et littérature se complètent, en cela qu'elles sont toutes deux « combinaison harmonieuse »⁵, l'une de sons, l'autre de mots. Et ce parallèle semble sous-tendre les esthétiques romanesques de nos auteures. La grande réflexivité dont elles font preuve non seulement dans leurs œuvres fictionnelles, mais aussi dans les interviews accordées ou les échanges épistolaires, nous amène à considérer leurs œuvres dans leur ensemble. Relevons à ce stade qu'il s'agit dans la présente étude d'explorer les entrelacs que tissent Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty en conjuguant écriture et musique. Si les éléments musicaux sont inscrits au cœur-même de l'écriture de Grobéty – cette dernière allant jusqu'à bâtir une esthétique à part entière –, les textes rivaziens font montre d'un travail certes plus diffus, mais néanmoins bien présent, tant cette auteure convoque non seulement la musique en tant qu'élément thématique, mais aussi en tant que travail stylistique.

1 Rivaz, 1983 : 309. Dorénavant suivi de *Traces* et du numéro de page.

2 Dupuis, 2002 : 8.

3 Voir à ce sujet, les « Dossiers "Alice Rivaz" », in *Écriture 17, Le temps d'Alice Rivaz*, Lausanne, Éditions Bertil Galland, 1982 ; ou encore, Maria Clara Ferreira, *Les personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Maria Hermínia Amado Laurel et de Daniel Maggetti, Universidade de Aveiro, Departamento Línguas e Culturas, 2005.

4 Mignemi, 2009.

5 *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne].

Et moi, qui crois déjà ne plus rien attendre de personne, qui ai bien trop peur pour oser prendre le risque du choix, le risque de l'engagement.

Le risque du bruit et de la fureur du cœur.

Le risque d'être croquée toute crue par de grandes dents.

Loup, y es-tu ?...⁶

Dans ce premier extrait, issu de *La Corde de mi*, il s'agit d'une intermédialité manifeste à la fameuse chansonnette pour enfants : « Promenons-nous dans les bois pendant que le loup n'y est pas. » À l'instar de la comptine, un danger mal identifié inquiète la narratrice, Luce ; danger devenu latent par la référence au conte enfantin. Outre cette mention, c'est surtout le travail rythmique, par la mise en page, qui vient modifier en profondeur l'écriture, et donc la lecture de ce passage. De même, Alice Rivaz va user d'un procédé analogue dans son œuvre, de manière certes moins présente, mais tout aussi significative :

Mais, porté par le chant des violons et la voix des flûtes, en plein adagio, il resplendissait comme au premier jour :

Et Esäu dit : Voici, je m'en vais mourir, à quoi me sert mon droit d'ânesse ?

Et ce qu'il n'avait pas pensé autrefois en écoutant le fameux sermon lui vint brusquement à l'esprit : c'était qu'il ressemblait à Esäu.

La musique devient donc évocation, et c'est finalement un chant polyphonique qui sous-tend les œuvres. Dans *Comptez vos jours* (1947), Alice Rivaz précise d'ailleurs par le biais de sa narratrice principale, « combien fût tenace et fort (son) goût pour tout ce que l'homme crée, cultive, invente : les dessins, la musique, les jeux de scène, la poésie, la peinture⁷ ». Ainsi, son écriture s'appuie sur un fort entrelacement entre texte et musique pour signifier et faire ressentir les identités.

Effectivement, la question du « comment *dire* et *se dire* » se fait obsédante, car il s'agit pour elles de tendre vers de nouvelles possibilités d'expression, qui dépassent les limites de la langue elle-même. Pour ce faire, elles se tournent vers le langage, dont la musique est un des moyens d'expression. Allant par-delà le sens des mots et les règles en vigueur, elles tendent à transformer la langue d'écriture en lui adjoignant la musique, l'hybridation démultipliant les possibilités d'expression. Le dialogue entre les arts ainsi créé permet finalement un accès au langage qui, antérieur à l'acquisition de la langue, vient traduire le ressenti et l'affect. Ainsi, il s'agit pour ces deux auteures d'amener leur lectorat à dépasser l'indicible de la langue en inscrivant une expression autre, au demeurant orale et sonore, dans le texte littéraire. Ce métissage se fait particulièrement fécond et créateur, car il met en relation deux moyens de

6 Grobéty, 2006 : 346. Dorénavant suivi de *Corde* et du numéro de page. Nous reproduisons ici, aussi fidèlement que possible la mise en page originale.

7 Rivaz, 1947 : 225.

communication reposant sur des transcriptions. Comme le souligne Algirdas Julien Greimas, l'invention de l'écriture, repose sur « une transposition du code utilisant la substance sonore dans un code de type visuel⁸ ». Et ce premier type de codage se voit augmenté par nos auteures qui y adjoignent à nouveau une dimension esthétique et stylistique. Alice Rivaz stipulait dès les années soixante ce besoin d'une expression juste dans *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980) en précisant que « nos impressions mentales, toutes si étroitement personnelles et circonstanciées (sont) quasiment incommunicables⁹ ». C'est bien la transmission, et peut-être plus encore la traduction littéraire, de l'émotion – ce qu'elle a d'indicible et d'insaisissable – qui se fait le *punctum* de l'écriture. Se pose donc la question de savoir quelles théories pour quelles pratiques sont développées par Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz.

Dans le cas d'Anne-Lise Grobéty, les entretiens qu'elle a donnés à Valéry Cossy et à Alice Mimegni se révèlent être des sources précieuses dans l'analyse intermédiaire de son œuvre romanesque. Les métaphores qu'elle file à plusieurs reprises, liant étroitement écritures littéraire et musicale, nous permettent d'envisager son esthétique si particulière comme un dialogue entre la feuille et la partition. Elle déclarera d'ailleurs au sujet de ses romans *Infiniment plus* (2006) et de *Zéro positif* (1975) :

Avec *Infiniment plus*, assez vite, j'ai fini par comprendre que j'étais (excusez du peu !) dans une des dernières grandes sonates de Schubert, cinq parties avec chacune son *tempo* particulier. Pour *Zéro positif*, j'ai brusquement démarré après avoir écouté un mouvement d'un quatuor de Schubert, inachevé d'ailleurs.¹⁰

Ainsi, la musique ne se contente pas de colorer une œuvre ou une autre, elle en pénètre la structure même. L'esthétique romanesque d'Anne-Lise Grobéty quitte la linéarité de l'écriture/lecture pour en arriver à privilégier les mouvements, les circonvolutions ou encore les variations. « Bien sûr, quand j'écris, je me tiens d'abord dans la pente de la gravité. Mais justement, être grave n'empêche ni la douceur ni la gaieté. On est là en pleine musique baroque, non ?¹¹ » explique-t-elle au sujet de son style d'auteure, cherchant à en définir la tonalité. Quant à Alice Rivaz, l'auteure se montrera généreuse de réflexions et de commentaires sur sa propre écriture, notamment dans ses carnets (*Traces de vie*) et dans sa prolifique correspondance avec des écrivains suisses romands¹². Dans son journal, elle déclare s'attacher à saisir :

8 Greimas, 1968 : 4.

9 Rivaz, 1980 : 95. Cet article a connu une première parution dans *Prix des écrivains genevois* (1967), et a donné son titre au recueil d'articles paru en 1980 sous le titre *Ce Nom qui n'est pas le mien*. Cet ouvrage s'attache à la théorisation de l'écriture et à la condition féminines. Citons, entre autres, « Un peuple immense et neuf » qui a paru dans *Suisse contemporaine*, n° 12, en 1945 sous le titre original « Présence de femmes ». Dorénavant suivi de *Nom* et du numéro de page.

10 Cossy, 2010 : 104-116. Nous soulignons.

11 *Ibid.*

12 Trois de ses nombreuses et riches correspondances sont parues aux éditions Zoé : *Les Enveloppes bleues, Correspondance 1944-1951* (2005) qui reprend les lettres échangées avec Pierre Girard ; ses échanges épistoliers avec Jean-George Lossier intitulés *Pourquoi serions-nous heu-*

les zones innommées, les franges, les intervalles secrets de la vie intérieure, avec l'espoir d'atteindre les nappes souterraines où plongent les racines de l'être, tout ce champ de conscience [que] j'ai négligé d'exprimer [...]. Le moment ne sera-t-il pas venu de procéder à d'autres forages pour atteindre les nappes de silence et de lumière où je sais que repose l'indicible. (*Traces*, 261)

Ainsi, les mots sont un des moyens d'accéder aux identités profondes des êtres – composites et plurielles –, de parvenir à exprimer leurs « “parlerie” intérieure¹³ ». Cette volonté qui vise à saisir la vérité des individus est une des caractéristiques de l'ensemble des œuvres de Rivaz et de Grobéty, *i.e.* une recherche scripturaire passant par un important travail de la langue d'expression¹⁴. Dès lors, la musique des mots devient une composante à part entière de la quête identitaire. En 2002, le site *culturactif.ch* présente *L'Abat-jour*, un inédit de Grobéty, qui place une nouvelle fois le langage au cœur de l'écriture de l'auteure ; le premier chapitre intitulé « *Im wunderschönen Monat Mai* » introduit le lecteur à une véritable réflexion quant à la musicalité des mots, lorsque la narratrice en vient à achopper sur le terme « *glühend* » :

L'adjectif jailli en étincelles sur la table, elle savoure dans la pénombre l'épouvante du brasier qu'elle vient d'allumer dans le regard en face d'elle, le laissant une bonne demi-seconde léché par les flammèches avant de souffler de toutes ses forces pour éviter le retour de flamme : « Ho, Gérard, je suis stupide, il doit bien exister un mot approprié en français ou en anglais pour dire cela, mais je ne le trouve pas, ça doit être l'âge ! »

(Eux qui se sont bien fait comprendre à quel point ils ont tout oublié de l'autre langue.)¹⁵

La musicalité trouve aussi une résonance spécifique chez ces auteures. La musique, langage à part entière, traverse les œuvres ; elle en rythme la narration tout en faisant naître un nouvel imaginaire et en apportant une nouvelle signification au texte, comme nous le verrons¹⁶.

C'est une même idée que nous retrouvons dans *Jette ton pain* (1979) d'Alice Rivaz. L'auteure y narre deux époques, distantes d'une dizaine d'années, de la vie de Christine Grave. Ce personnage féminin, auquel s'attache la narration malgré l'intrication de différentes voix, se désespère de voir un jour ses

reux ? Correspondance 1945-1982 (2008) ; et *Creuser des puits dans le désert. Lettres à Jean-Claude Fontanet* (2001), où ne sont reproduites que les lettres émanant d'Alice Rivaz.

13 Rivaz, 1987 [1940] : 14. Cet avant-propos fut ajouté par Alice Rivaz à l'occasion de la réédition de ce roman en 1987 par les éditions de L'Aire.

14 Au sujet de l'élaboration d'une esthétique d'écriture par Alice Rivaz, on pourra se référer à Valéry Cossy (2002) : « Ainsi-Ma-damé-crit-son journal... Écriture de soi et histoire selon Alice Rivaz ». *Études de Lettres*. 1 : 75-93. 2002.

15 Grobéty, 2008 : 10.

16 Notons que l'ouvrage *À cordes et à vent* du célèbre Claude Lebet (2002) portant sur la lutherie en Pays de Neufchâtel est préfacé par Anne-Lise Grobéty. (Bernard Viret, *Journal de Sainte-Croix et Environs*).

« Carnets bleus »¹⁷, ses journaux intimes, détruits. En effet, elle y livre ses aspirations artistiques, son besoin d'expression par les arts et surtout l'interdit maternel qui plane sur ses désirs personnels : pour une femme, ce ne sont – au mieux – que des occupations, et non un travail à part entière, comme le souligne Alice Rivaz dans le discours parental :

[...] – Tu comprends parfaitement ce que je veux dire... tes parents sont prêts à faire tous les sacrifices pour que tu fasses des études sérieuses... non, mademoiselle veut étudier le piano, la musique... avoue que... » Oui, c'est vrai, ç'avait été une écharde qu'elle avait plantée dans leur chair. « Non, hélas, notre fille n'a pas voulu faire des études universitaires alors que nous l'aurions tant souhaité... elle n'avait que le piano en tête, et quand ce n'était pas le piano, alors c'était la poésie et même la peinture... Toujours des choses qui ne permettent pas de gagner sa vie décemment. Des activités plaisantes, des arts d'agrément... »¹⁸

Les revendications identitaires de Christine passent par des espaces d'expression de Soi qui échappent au contrôle social. Loin d'entrer dans une dialectique violente, elle (re)découvre les modes d'expression et (re)définit l'identité féminine, car c'est bien la notion d'inscription qui se joue également dans ce texte. C'est dans ce roman, *Jette ton pain*, que l'omniprésence de la musique et de la joie¹⁹ qu'elle procure demeure la plus marquée. Christine se remémore l'enchantement ressenti lorsque ses parents, enfin, lui ont offert le piano tant rêvé :

Cet instrument si longtemps et follement désiré, venu là exprès à son intention, devenu son bien, son prisonnier pour toujours – il lui avait semblé ne plus avoir rien à désirer au monde. Comblée à la limite de ce qu'un être peut supporter de félicité sans périr, et au-delà même des joies de l'amour qu'elle connaîtrait plus tard – celles-ci toujours si proches de l'absolu désespoir (*Jette*, 189).

Pourtant, l'objet si ardemment souhaité deviendra rapidement une source de tensions et de conflits. Christine ne pourra en jouer qu'à la condition de ne faire aucun bruit (*sic*) ; en effet, une vieille voisine de la famille frappait au plafond quand la jeune femme s'exerçait, les patients de son père, médecin, ne devaient rien entendre, et enfin ses parents prenaient soin de lui rappeler de ne « jamais oublier que les amusements venaient après le travail et les devoirs scolaires. » (*Jette*, 197) Car, en effet, la pratique d'un instrument de musique ne sera jamais considérée comme une activité sérieuse, et ce d'autant plus que la

17 Ces carnets de Christine Grave ne sont bien sûr pas sans rapport avec les carnets intimes d'Alice Rivaz, ses *Traces de vie. Carnets 1939-1982*.

18 Rivaz, 1979 : 160. Dorénavant suivi de *Jette* et du numéro de page.

19 Ce thème des joies profondes liées à la musique, que ce soit la pratique ou l'écoute, se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre rivazienne. Voir par exemple : *Comme le sable* (1946), p. 209 ; *Le Creux de la vague* (1967), p. 62, 325 ; *Jette ton pain*, p. 189, 328.

famille vit le choix de Christine comme une trahison, car son père aurait préféré qu'elle le seconde dans son activité professionnelle. Ainsi, ses proches lui rappellent sans cesse qu'« il ne faudrait tout de même pas, Christine, que ce piano [...] nuise à tes études [...] les arts d'agrément, c'est bien joli, mais ça ne mène à rien ». (*Jette*, 202) Si le piano parvient tout de même à être une source de joie, la nature elle-même en viendra à contrarier la vocation de Christine car « ses mains étaient restées trop petites, ce qu'elle n'avait pu prévoir au moment de son choix. » (*Jette*, 213).

Musique vocale : le texte-partition

De même que l'entrelacement des langues vivantes dans une œuvre caractérise une écriture et son auteur(e), le dialogisme peut prendre un autre visage et tendre à faire se rencontrer *lettre* et *parole*. Il nous semble que la distinction entre écrivaine féministe et « écrivain-poète »²⁰ que dresse Sylviane Dupuis au sujet d'Alice Rivaz ne se justifie pas réellement, car l'une des dénominations n'exclut pas l'autre. En effet, la poétique particulière de notre auteure s'attache, selon ses propres termes, à faire advenir le genre féminin dans le texte ; et ce, de manière à rendre compte d'un vécu particulier et indicible :

En dernier ressort, ce qui me paraît souhaitable, l'adjectif « féminin » et l'adjectif « masculin » ne soient plus des termes impliquant sournoisement une référence à une échelle traditionnelle de valeur d'ordre esthétique où ce qui est qualifié de Féminin se situe quelques échelons en-dessous de ce qui est nommé Masculin [...]. Leur bon aloi est d'être ce qu'ils sont.²¹ (*Nom*, 62-63)

Cette réflexion touchant aux écritures genrées se retrouve dès 1945, date à laquelle Alice Rivaz rédige l'article « Un Peuple immense et neuf » qui s'attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine – notons que cette réflexion portant sur les spécificités de l'écriture féminine est donc antérieure à la révolution amorcée par Simone de Beauvoir en 1949 avec *Le Deuxième sexe*. Une même préoccupation caractérise l'œuvre d'Anne-Lise Grobéty, soulignant « l'urgence de dire et de se dire » (Grobéty, 1983 : 16) pour les écrivaines. Pour ces deux auteures, les écritures genrées sont envisagées hors de toute volonté de hiérarchisation, de manière à faire advenir une expression particulière dans les textes littéraires. Or, il semble que cette esthétique susceptible d'inscrire le genre féminin repose sur l'entrelacement texte / musique, qui permet de faire advenir le langage dans la langue d'expression. L'écriture littéraire et la musique ont le même enjeu, car il s'agit de faire advenir les identités féminines, composites²² :

20 Dupuis, 2002 : 3

21 Rivaz, 1980 : 62-63.

22 Barthelmebs, 2013 : 167-181.

Qu'est-ce que la musique pour moi ? L'accès à ce qui ne se voit ni ne se touche, totalement absente en tant que forme visible, mais souverainement présente dans cette invisibilité qu'elle remplit à ras bord de sa présence, laquelle nous pénètre en ruisselant dans tous les conduits de notre être... (*Traces*, 248)

Cet indicible nous amène à envisager la manière dont la voix de ces auteurs infiltre le texte littéraire. L'« écriture-femme » de Béatrice Didier, tout comme le « sexte » d'Hélène Cixous, se définit par le recours à l'oralité comme trait définitoire. Comment, donc, adjoindre des éléments sonores au texte écrit, et plus généralement comment est inscrite la voix féminine²³ dans ces œuvres ?

Tout d'abord, la voix humaine est avant tout un instrument de musique, c'est-à-dire « objet entièrement construit ou préparé à partir d'un autre objet naturel ou artificiel, conçu pour produire des sons et servir de moyen d'expression au compositeur et à l'interprète²⁴ ». En cela, il convient également de la rapprocher du chant ; rapport qui fonde l'écriture féminine telle qu'elle est conçue dans la théorie cixousienne²⁵. C'est le corps tout entier qui investit l'écriture en se faisant littéralement entendre, comme en témoigne cet extrait de *La Corde de mi* :

Presto : Après tout ce qu'elle s'est sacrifiée pour lui pour qu'il soit professeur et savant *crescendo* : il veut quoi ce petit môsieu ? Perdre son temps à gratouiller du bois *forte* : comme un gamin, pas question ! *diminuendo et lamentango* : son pousson, son garçon magnifique, élevé avec tant d'amour et de déraison, d'admiration, promis aux avens les plus chantants, qui devait être physiquien, comme le fils de M^{me} Lugin... *recrescendo* : et qu'est-ce qu'il veut faire ? Aller moisir chez deux vieux qui doivent être tout sauf propres sans une femme à la maison ; et pleinement *fortissimo* : en tout cas il ne faut pas compter sur elle pour mettre les pieds dans leur bouge ! Ah, *castrato*, si ton pauvre papa voyait ça... *mezzo-voce* : s'il y avait eu un homme ici, les choses ne se passeraient pas comme ça... (*Corde*, 169)

Un mouvement fait de grandes avancées lentes entrecoupées de turbulences, cela s'est mis très exactement en contact avec ce que je portais au fond de moi sans le savoir depuis plusieurs mois. C'est cette musique qui a permis le *déverrouillage du texte*. Mais pour chaque instant de l'écriture il y a un geste d'artisane – déjà lors du premier jaillissement, affiné encore lors de reprises sui-

23 La critique précise que la « vocation de la voix, du chant, de la tradition orale [...] a été assumée par les femmes » (Didier, 1981 : 17).

24 *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne].

25 Voir, par exemple : Cixous, 1994. Dès 1975, Hélène Cixous développe sa pensée selon laquelle, « les femmes sont corps » (Cixous, Clément, 1975 : 175), déclaration qui a soulevé maintes polémiques. L'auteure-critique met en avant les notions de voix et de corps dans l'écriture féminine, et ce en tant que traits distinctifs.

vantes du texte – pour que tout le « corps » des mots agencés soit le plus proche possible – visuellement sur la page et dans le rythme – de ce qui est en train de se dérouler soit à l'intérieur du personnage, soit autour de lui²⁶.

Du côté d'Alice Rivaz, tout comme d'Anne-Lise Grobéty, l'utilisation des « genres du *Je* », que ce soit dans des journaux intimes ou des pseudo-journaux (tel *Jette ton pain*, dans lequel les deux parties ne sont pas sans rappeler l'écriture des diaristes), vient marquer la présence d'une voix féminine dans le texte. Se rapporter soi et inscrire le genre féminin dans les textes se concrétisent, dans cette optique, par un entrelacs de voix qui se répondent et se complètent, reproduisant finalement le dialogue entre langue patriarcale et oralité :

Le discours est par conséquent interactif : cette caractéristique du discours comme étant interactif est évidente sous sa forme orale (le dialogue entraîne une interaction) mais elle ne s'y réduit pas. Il y a une interactivité fondamentale (ou dialogisme) dans tout texte car le discours qu'il met en place prend en considération un destinataire.²⁷

L'inscription de l'oralité, en tant que présence du corps féminin, dans le texte littéraire est un des fondements de l'écriture au féminin qui nous sert d'outil d'analyse dans cette étude. Déjà dans *Une Chambre à soi* (1929), Virginia Woolf plaçait le corps, féminin, en tant que support du texte littéraire :

Pourquoi aucune femme, quand un homme sur deux, semble-t-il, était capable de faire une chanson ou un sonnet, n'a écrit un mot de cette extraordinaire littérature, reste pour moi une énigme cruelle. Quelles étaient les conditions de vie des femmes ? me demandai-je ; car la fiction, œuvre d'imagination s'il en est, n'est pas déposée sur le sol tel un caillou, comme le pourrait être la science ; la fiction est semblable à une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par ses quatre coins. Souvent les liens sont à peine perceptibles.²⁸

Ainsi, la langue d'expression, écrite, retranscrit l'intonation du discours parlé. N'appartenant pas au champ symbolique, la stylisation de la langue orale dans le texte renvoie directement à une rupture avec le langage social sur-moïque. Par ce biais, les auteures rendent compte d'une réalité vécue, échappant aux identités prescrites. Le Différent se mêle à l'unité première, réfutant les clivages traditionnels, réducteurs, et conférant une dimension identitaire plurielle aux œuvres. Les moyens d'expression s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement, formant une langue d'écriture qui s'apparente à une voix, à un chant, qui nous ramène vers la philosophie d'Hélène Cixous :

26 Cossy, 2010 : 104-116. Nous soulignons.

27 Voir le séminaire : Béatrice Didier (page consultée le 21 avril 2012) : « Littérature et musique ». <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php>.

28 Woolf, 2002 [1929] : 64.

« “C’était un chant !” N’y a-t-il pas un rapport entre l’évocation, l’insufflation, ce parc vibrant (parcouru d’intensités complexes, de passions s’altérant, cherchant refuge) pépinière, et notre gestation ? (de chants en peine de c(h)œurs où se loger, de graines princières en quête de seins où piquer un somme, d’enfants kidnappés à revendre)²⁹ ». La langue devient un lieu vivant d’exploration de Soi, le refus de l’unicité et l’inscription de l’oralité amènent à repenser l’ancrage de l’identité dans la langue et à explorer une nouvelle voie : le travail de l’écriture par le biais du langage.

L’extrait d’Anne-Lise Grobéty reproduit ci-dessous illustre ce double travail, qui tend à la théorie littéraire. Non seulement l’auteure tend à élaborer une véritable poétique, mais elle expérimente le fruit de ses réflexions sur ses œuvres :

En attendant,
j’étais muette devant ces jeux de brouillards se travaillant au ventre,
faisant vaciller tout le paysage au rang de lémure, les squelettes de
sapins brassant la brume de leurs basses branches, ces ombres me
travaillant au corps et m’y enfonçant l’insoutenable sensation de la
dissolution des mots dans l’espace, de l’enfoncement dans le sol, à
fonds perdus, de la parole...³⁰

L’allitération en [b], *brassant la brume de leurs basses branches*, permet justement de faire entendre à la lectrice et au lecteur les sonorités de la prééminence de la signification sur le sens, du langage sur la langue, sans que jamais le travail poétique ne vienne altérer la compréhension de l’histoire. Nous retrouvons un travail similaire dans *La Corde de mi* où le son [mi] se voit développé tel un motif sonore. Rémi, le frère autiste de Marc-Gaston, responsable de la disparition de la corde de mi, est maltraité par leur mère et finira par être placé dans une institution spécialisée, laissant le jeune Mongarçon dans un état de solitude, marqué par le silence :

Le rapport entre l’âme et son placement au pied du chevalet, juste là où passe la corde de mi ne cesse de l’éreinter : comment Rémi a-t-il réussi le tour de force de faire disparaître ensemble ces deux éléments liés en paire, comme eux deux ?... Et si, par miracle, il ne lui avait pris qu’une moitié de son âme ? Avec une mi-âme, sûr qu’on est encore condamné à la vie – mais à vivre à demi ? – et avec quel désastre en visée, quel coup prêt à partir à l’improvisiste ? (*Corde*, 210)

Comment ne pas entendre les notes de solfège *Ré* et *Mi* dans le prénom du frère autiste ? « Deux notes en cadence ré-mi » (*Corde*, 451) précise l’auteure. Ayant fait disparaître la corde et l’âme du violon, et ayant lui-même disparu de la vie de son frère, il ne laisse qu’une mi-âme à Marc-Gaston. Surnommé d’abord Frère Qui, il deviendra le Frère Silence que le père de Luce s’acharnera

29 Cixous, 1975 : 35.

30 Grobéty, 2006 [1989] : 27. Dorénavant *Infiniment* suivi du numéro de page.

sa vie durant à transformer en Frère Musique, en lui rendant l'usage des notes, à défaut des mots. C'est une même esthétique qui pousse Alice Rivaz à filer les sonorités, comme on filerait les métaphores :

[Il] n'est pas jusqu'à l'étrange et combien cocasse similitude entre les initiales des trois hommes qu'elle a aimés, entre le P. de Puyeran – elle le désignait toujours par son nom de famille – le P. de Pierre Urtaise et le P.R. de Pierre Romancelli, exact renversement des initiales de Raoul Puyeran – de ces P. ou P.R. ou R.P. émaillant ses carnets bleus selon les époques, qui ne lui donne l'impression d'avoir recommencé sans cesse les mêmes itinéraires amoureux, infiniment variés et différenciés dans leurs accidents particuliers, mais se recouvrant dans l'ensemble comme trois décalques de la même histoire. Ne laissent-ils pas paraître une alternance de deux motifs indéfiniment repris et développés ? Présence et absence d'un homme aimé ? Qui se douterait, à les lire sans être prévenu, qu'il s'agit d'hommes différents selon les dates ? (*Jette*, 57)

L'auteure nous semble jouer de la musicalité de la langue, les initiales jouant ici le rôle de notes de musique et esquissant un motif homophonique, qui lie les personnages masculins en un même ensemble. Les sons [p] et [r] initient des jeux de langue reposant sur les initiales des trois « grandes Amours » qu'à connues Christine, les reliant en un même ensemble. Au-delà de l'aspect sémantique de ce passage, les variations, presque musicales, autour de ces deux consonnes, soulignent leur vacuité : interchangeable malgré leurs différences, finalement, c'est bien une récurrence de l'écriture rivazienne qui s'est développé tout au long du roman, et plus généralement de son œuvre. L'écriture elle-même se voit travaillée de manière à rendre compte d'un rythme particulier : la scansion des mots renvoie vers la musique des mots elle-même³¹. Dans *Infiniment plus*, ce travail scripturaire de la musicalité de la langue se voit développé plus loin encore. Le lectorat d'Anne-Lise Grobéty assiste à la retranscription d'un mouvement binaire, lent et lancinant :

Par chance, la grande horloge dans le vestibule n'avait pas modifié son rythme, tirant au flanc son balancier au reflet d'or, pesant épaisse sur le silence, disant

pour – quoi
faut – il
tu – jours
mou – rir ?
pour – quoi
faut – il

31 Dans *Oralité subversive* (2004), Anne Douaire précise que « (l'étymologie, sinon les seuls proverbes, nous en assurent suffisamment : l'indoeuropéen *sker, "gratter, inciser" a donné, outre "scarification", "inscription" et "scripteur"). » (Douaire, 2004 : 7).

tou – jours
 mou – rir ?...
 mou – rir...
 mou – rir... (*Infiniment*, 64-65)

Figurant le mouvement de balancier d'une vieille horloge, la lecture de ce passage induit une réflexion sur le temps, et plus particulièrement sur le lent décompte des secondes vers une mort inéluctable. Phénomène que nous retrouvons analysé avec subtilité dans *Infiniment plus* :

précautionneusement
 (chaque syllabe comme autant de gestes décomposés en mouvements pour éviter les à-coups, les secousses) (*Infiniment*, 10)

Blancs, silences, soupirs : du rythme dans l'écriture

L'écriture d'Anne-Lise Grobéty et celle d'Alice Rivaz tendent donc à faire advenir un « chant secret » (*Jette*, 372). Ainsi, la littérature parle sous la plume de nos deux auteures. La musicalité des textes nous ramène vers les théories de Julia Kristeva qui, sans adhérer aux théories d'une écriture genrée au profit d'une prise en compte de la singularité du sujet³², démontre que le langage, lorsqu'il est utilisé par des femmes, viendrait du corps féminin. Elle met en opposition le langage social (qui appartient au Masculin et au langage symbolique) et la sémiotique maternelle qui est constituée de musicalité et de rythmes particuliers³³. Comme le souligne Anne-Lise Grobéty, « la forme se défait. Il y a une chorégraphie, une architecture, des rythmes dans la page. La poésie, elle est partout dans mes œuvres. C'est une composante d'écriture³⁴ ». De la *chora* aux *musiques*, la pensée de Julia Kristeva nous renvoie vers la phase pré-verbale qui précède la signification, c'est-à-dire l'ordonnement symbolique régi par le social :

la chora elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité. Notre discours – le discours – chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse, puisque, désignable, réglemtable, elle n'est jamais définitivement posée : de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser.³⁵

32 Voir notamment ses études sur *Le Génie féminin*, où la sémiologue dépasse la notion de particularité de l'écriture genrée pour tendre à la singularité, *i.e.* une pensée qui va au-delà de la différence sexuée et refuse donc toute stigmatisation – considérée comme réductrice.

33 Kristeva, 1977 : 69.

34 Mignemi, 2009.

35 Kristeva, 1974 : 23.

Si nos auteures utilisent la langue pour dire et se dire, elles mettent néanmoins en place des stratégies d'évitement de la parole directe dans le texte, en privilégiant l'oralité et la musicalité. Sa (re)transcription est, à cet égard, un autre élément fondateur de l'analyse de la musicalité des textes, comme autant de confrontations à la norme.

À cet égard, le premier élément à relever repose sur la prise en charge de l'énonciation dans leurs œuvres. On assiste à une vraie intermittence du pronom *Je* de la première personne, qui oscille entre présence et absence :

Refaire une femme de chair, une existence concrète, réelle, voilà la tâche que les femmes auteurs n'ont plus pu différer, avec le véhicule qui met le moins de distance possible entre ce « elle-de-fiction » et ce « elle-réel » : le « je »...

Unifier enfin, par le regard intérieur, ce que le regard descriptif des hommes avait, pendant si longtemps, morcelé !

Pourtant, il ne faut pas croire que c'est *plus facile* de parler de soi. Souvent, ça fait très mal, la plume soulève d'un coup une vieille croûte qui se remet à saigner ; le bec appuie avec trop d'insistance sur l'épiderme tendre³⁶

Et, effectivement, si nos auteures font le choix d'une écriture intimiste, et qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, dans la majorité de leurs œuvres, cette écriture apparaît comme instable, mouvante. De plus, elle est souvent complétée par d'autres voix qui viennent, et c'est là tout l'enjeu, pallier le monolithisme des identités féminines.

Ces polyphonies narratives³⁷ renvoient le lectorat vers des référents multiples, vers une pluralité émotionnelle. Alice Rivaz entretient, notamment dans *Jette ton pain*, une illusion réaliste de mise à distance dans la narration où le Je-féminin se fait instable ; ce procédé narratif nous paraît relever d'une écriture éminemment féminine en cela qu'il inscrit un vécu féminin particulier, évitant tout essentialisme de la pensée donc, sans jamais basculer vers un féminisme militant. Ce phénomène caractérise l'écriture romanesque d'Alice Rivaz, qui tend à composer l'unité de son œuvre sur une pluralité de voix et de visions. Ainsi, ce que Béatrice Didier a nommé le *foisonnement du moi* est l'enjeu majeur de l'œuvre rivazienne : l'écart entre les deux Christine – la première décrite par une narratrice omnisciente usant du « elle » et la seconde dépeinte par une voix ténue utilisant le « je » –, qui ne sont néanmoins qu'un seul et même personnage, marque l'évolution hors des contraintes imposées par l'extérieur. À la lecture, les deux parties du roman *Jette ton pain* ont des connotations différentes : si la première entrée tend à décrire un monde intérieur en tension, presque au point de rupture, la deuxième recèle l'émancipation. De la sorte, l'écrit procède

³⁶ Grobéty, 1983 : 20.

³⁷ Voir par exemple : Barthelmebs (2015, à paraître) : « Incarner la parole dans le texte écrit. Pour une esthétique de l'oralité chez Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty ». *Le Corps dans les écritures francophones : incarner et décharner les mots*, Actes de colloque. Paris, Presses de la Sorbonne.

du miroir en cela qu'il fige, en des instantanés, des portraits qu'il est possible de juxtaposer. De même, Alice Rivaz déstructure la syntaxe traditionnelle dans *Jette ton pain* pour conférer un sens nouveau à la langue, des voix autres venant infiltrer la narration à la première personne : tout d'abord la voix de la mère hante le récit-cadre de la diariste, intervenant directement dans la narration, puis une voix off, acerbe et réaliste, rythme, elle aussi, la narration à la troisième personne. Cette voix s'adresse directement à Christine, en se livrant à des digressions et des commentaires intempestifs :

(entre nous, ni moins, ni plus farouche que celui d'autrefois, de toujours devant lequel Christine a toujours fini par plier, bien commode aujourd'hui de lui adjoindre ce qualificatif « sénile » qui le dévalorise). (*Jette*, 40)

Sorte de conscience, la voix off ne renvoie pas à un personnage physique : elle est la transcription d'une voix intérieure. Plus encore que des monologues intérieurs, ce sont de véritables monologues narrativisés empreints d'une grande polyphonie³⁸. Christine s'adresse finalement à elle-même dans un processus de dédoublement narratif, qui crée une distance et un recul salutaire. C'est un même phénomène que nous retrouvons dans *La Corde de mi*, dans lequel la narration de la jeune Luce donne naissance au *Je* la désignant, au *Tu* s'adressant à son père, tout en étant elle-même investie par des fragments du journal intime tenu par le maître luthier qui forma Mongarçon :

15 août (...). Certains êtres vivent intensivement le présent en cigale des sentiments, d'autres s'accrochent au passé simple, d'autres encore thésaurisent pour le futur – et MG (Marc-Gaston), lui, ne vit qu'au plus-que-parfait. En quoi refuser les joies terrestres pourrait-il bien vous apporter du céleste, je vous le demande !³⁹

Ce sont ces mêmes extraits du journal d'Aubin qui viennent guider la narration de Luce, qui s'attache à imaginer, au plus près de la réalité, quelle a été la vie de son père. Ainsi, chez nos deux auteures, l'incorporation de voix, parlées ou écrites, au sein de l'unité de l'œuvre en vient à construire des métadiscours sur l'écriture de soi.

Paradoxalement, Anne-Lise Grobéty comme Alice Rivaz organisent des polyphonies qui ont pour thème l'absence de mots, car les paroles sont envisagées comme étant « mortelles » (*Jette*, 46). C'est bien le silence oppressant qui entoure Iona d'*Infiniment plus* et Luce de *La Corde de mi* qui amène les narratrices à interroger des racines identitaires volontairement tues, les jetant inexorablement dans la solitude et l'angoisse. Dans *Jette ton pain*, c'est le silence qui entoure le décès imminent de sa mère qui vient assourdir les personnages.

38 À ce propos, on consultera l'excellent article de Joy Charnley (2009).

39 Grobéty, 2006 : 356. L'auteure souligne.

Christine finira par avouer à sa mère la nécessité d'une maison de retraite, avant de s'enfermer dans le mutisme :

Mais Christine garde le silence et Mme Grave pénètre en enfer [...]. Non, Christine ne desserre pas les lèvres, elle laisse sa mère pénétrer de plus en plus profondément en enfer. [...]. Cette fois encore, Christine reste muette. Et pourquoi ? Parce que si Mme Grave pénètre en enfer, elle-même croit sortir du sien (*Jette*, 282-283).

82

Christine ne comblera pas ce silence par des mots qui aideraient sa mère, le silence devient une arme de défense, extrêmement violente et destructrice. Ces non-dits accélèrent le déclin maternel, mais aussi la délivrance de Christine. Le silence de la fille conduit à faire taire définitivement la mère, par la mort. On les retrouve aussi au niveau narratif :

Tu ne vas pas garder toutes ces vieilleries... Voyons, Maman, il faut les jeter... ça ne peut plus servir à rien... – Les jeter ? Tu n'y penses pas... Je m'y remettrai dès que je pourrai de nouveau tenir une aiguille... Cela ne saurait tarder... Je ne vais pas rester encore longtemps dans cet état... Rappelle-toi, Christine, je me suis toujours tirée de mes mauvais pas... Dès que je pourrai tenir une aiguille, je m'y remettrai... cela me fera tellement plaisir !... (*Jette*, 74)

Cet extrait ne retranscrit que la moitié du dialogue, alternant les réponses de Christine et de Mme Grave, tout en omettant le plus souvent les questions. L'écriture rivazienne présente comme caractéristique de donner à voir et à entendre, grâce aux points de suspension, les silences et les soupirs. Ainsi, la communication n'apparaît jamais plus efficace qu'au moment où elle est silencieuse : dans *Jette ton pain*, Alice Rivaz s'attache à décrire « ce besoin de communion silencieuse avec autrui, sans mots – la seule communion possible » (*Jette*, 60). Là où les langues achoppent, le langage s'épanouit : « Voir juste. Exercer l'œil et la main dans son trajet sur la feuille. Les formes avant les notes ou les mots. La convoitise des mots, l'envie d'assumer la responsabilité de leurs parcours sur la page, elle est venue plus tard, c'est sûr. » (*Corde*, 353)

Si les œuvres d'Alice Rivaz paraissent être écrites sur un mode traditionnel, nous y trouvons néanmoins de nombreuses, mais subtiles, déstructurations de la narration s'appuyant justement sur le recours à la sonorité comme trait stylistique fort. Nous l'avons vu, musicalité et poésie deviennent donc indissociables des textes littéraires, et ce qu'il s'agisse d'œuvres romanesques, d'articles critiques ou de journaux intimes. Dans *Traces de vie*, Alice Rivaz ponctue ses réflexions portant sur l'écriture par des poèmes issus, entre autres, de l'œuvre de Jean-Georges Lossier, poète genevois avec qui elle a entretenu une longue correspondance, notamment axée sur leur amour réciproque de la musique :

« nous avons fouillé le sable

Jusqu'à l'eau profonde
Où boivent les racines du cœur. » (*Traces*, 299)

Ce poète, à qui elle avait consacré une étude en 1986 intitulée *Jean-Georges Lossier, poésie et vie intérieure*, vient donc colorer le journal intime d'Alice Rivaz, qui intègre ses poèmes à son propre récit de vie, à ses réflexions personnelles. La poésie devient un élément constitutif de *Traces de vie*, dont le genre littéraire est éminemment hybride. Par ailleurs, notre auteure joue de la sonorité des mots, créant ainsi un parallèle entre *syllabe* et *note de musique* :

Ainsi font les lettres de l'alphabet qui se rencontrent pour former des syllabes et des mots. Ces mots sont les mêmes qui s'échappent des lèvres, éclatent de joie ou d'impatience, sifflent de colère entre les dents, coulent comme du miel ou du sirop, et qu'on prononce du matin au soir. Les écrire, c'est faire leur portrait. Dès lors, il n'est même plus nécessaire de les prononcer. Il n'y a qu'à regarder sur la page. C'est comme si la page parlait ; on l'écoute avec les yeux.⁴⁰

Comme elle le souligne, l'espace de la page ainsi noirci de syllabes/notes parvient finalement à rendre compte de l'oralité, à permettre « d'écouter avec les yeux ». Ce que développe Anne-Lise Grobéty en inscrivant des comptines dans la narration principale :

Mais frère Qui ne revient pas. Et il y a une chanson qu'il ne chante jamais à la maison. C'est la seule, sûrement, qui dit des choses essentielles, il ne la répète que pour lui, dans son lit, la tête dans l'antre du duvet : *Qu'il est difficile kirikirikan kirikirikan, Qu'il est difficile de tromper sa maman, L'on aura beau faire kirikirikère, La maman l'apprend kirikirikan, Kirikiriki-kikiki son p'tit doigt lui a dit, Kirikirikou-koukoukou son p'tit doigt lui dit tout...* (*Corde*, 69)

Tendre au langage est donc une des caractéristiques de leurs œuvres. Nous retrouvons ici la pensée de Theodor Adorno qui précise dans « Fragment über Musik und Sprache » (1978) que « *Musik ist sprachähnlich [...]. Aber Musik ist nicht Sprache*⁴¹ ». Nous retrouvons un même phénomène chez Anne-Lise Grobéty et Alice Rivaz car, comme le stipule cette dernière, il s'agit de transcrire dans le littéraire « les notes d'une mélodie ». *Chant intérieur* qui, modifiant la structure monolithique de l'œuvre traditionnelle, vient traduire (au sens étymologique du terme, *trans/ducere* « conduire au travers ») une vérité profonde que nous pouvons lier à la notion d'*identités*, tel que le laisse entrapercevoir cette

⁴⁰ Rivaz, 1994 : 114.

⁴¹ Adorno, 1978 : 251. « La musique est tel un langage [...]. Mais la musique n'est pas langue. » [Traduction personnelle]

déclaration d'Alice Rivaz datant d'« après la publication de *L'Alphabet du Matin*, en 1968⁴² ».

Vous vous apercevrez alors que ce langage, cette écriture ont fini par extraire de vous une vérité jusque-là cachée parce que n'existant que de manière éparse, à l'état de molécules dispersées dans l'argile grossière de la réalité apparente, ou encore telles les notes jamais encore réunies et entendues d'un chant profond, – est-ce bien le vôtre ? il vous arrive d'en douter – lequel, sans l'écriture, ne parviendrait jamais à vos lèvres (*Nom*, 78).

84

Ainsi, le corps de l'auteure produit non seulement l'histoire narrée, mais l'inscrit également en retour dans sa propre chair. Les mouvements de l'écriture hybridée avec la musique nous renvoient vers les mouvements physiques, le corps devient écriture à part entière ; il dépasse le rôle de support pour accéder à une expression de Soi à part entière, en cela l'indicible, ce qui ne peut ou ne doit être formulé par les mots, devient dicible par cet *espace subversif*. Nos auteures en arrivent peu à peu à une écriture corporelle et psychologique, visant à analyser les tensions que révèle cette même écriture.

La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même [...]. On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.⁴³

Le corps physique se fait réceptacle, révélateur mais aussi résonateur des tensions intérieures ; il est à même de traduire les identités en une forme corporelle d'expression de Soi. En effet, nos deux auteures développent des réflexions sur le double mouvement entre écriture et corps, rendant indissociables ces deux notions :

Naturellement, à ce stade je pourrais encore renoncer à frictionner mon corps avec l'onguent brûlant de cette histoire et laisser ma peau sans l'odeur de ces événements ; ce serait accepter d'être, comme tant d'autres, quelqu'un qui n'a rien à raconter,
rien,

42 Fornerod, 1998 : 187.

43 Didier, 1981 : 35.

et me taire. (*Infiniment*, 19)

L'étroite intrication de voix, exclusivement féminines, construit une véritable langue au féminin, qui crée une généalogie et une inscription du Féminin dans la structure narrative. Nous retrouvons ici les notions d'oralité et d'hybridation qui permettent, selon la définition de l'académicienne Assia Djebar, qu'« écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses airs⁴⁴ ». Prenant à contrepied la théorie lacanienne de l'illusion de l'autonomie du sujet et de son discours, il nous semble au contraire que nos auteures s'emploient à tisser leurs discours sur des trames autres ; c'est l'entremêlement du Soi et de l'Altérité, certes féminine, qui donne naissance à l'écriture :

La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. Flouant. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances à cette voix qui déborde le « sujet ». Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux. « Et voilà, Messieurs, pourquoi vos filles sont muettes ».⁴⁵

Il nous semble que les éléments relevant de l'altérité, qui procèdent d'autant de discours rapportés, qui apparaissent constitutifs (et non surnuméraires) de l'intégrité des textes, façonnent une écriture en strates propre à transcrire le genre féminin, les discours autres se faisant le reflet de la pluralité identitaire.

Conclusion

Pour l'une comme pour l'autre de nos auteures, leurs œuvres apparaissent comme autant de variations autour du thème de l'expression de Soi ; plus que l'histoire, c'est le processus même de création qui est donné à voir dans ces romans. À l'obsédante question « comment se dire ? », Alice Rivaz et Anne-Lise Grobéty paraissent répondre par la démultiplication des possibilités d'expression, en faisant se rejoindre littérature écrite et musique sonore. Si Alice Rivaz ne modifie pas matriciellement son écriture en recourant à la musique, elle n'en travaille pas moins l'écrit comme un matériau propre à accueillir le langage et la pluralité. Tout comme Anne-Lise Grobéty, Alice Rivaz s'appuie dans son œuvre sur un travail du langage par les mots. Et c'est en ces points que les œuvres de ces deux auteures convergent vers une même esthétique. Leurs écritures se font éminemment plurielles, s'appuyant sur de nombreuses intermédialités, et nous donnant finalement à entendre la voix des auteures.

La littérature au féminin, loin d'être une sous-catégorie, se propose ainsi – nous empruntons ses termes à Assia Djebar – comme une « langue hors

44 Assia Djebar, 1990 : 76.

45 Irigaray, 1977 : 110-111.

les langues⁴⁶ » et un « dedans de la parole⁴⁷ » qui brouillent les catégories traditionnelles d'écriture : les genres littéraires imposent sous l'impulsion d'un Féminin pluriel et mouvant, qui vient retravailler l'écriture, tant au niveau de la structure formelle des œuvres qu'à celui de la narration. C'est finalement un usage spécifiquement oral de la langue qui semble soutenir l'écriture au féminin, détournant ainsi la valeur masculine de l'écrit et investissant la littérature dans un espace interstitiel. Pour clore cette réflexion, laissons la parole à Victor Hugo qui soulignait déjà que « ce qu'on ne peut pas dire et ce qu'on ne peut pas taire, la musique l'exprime⁴⁸ ». C'est bien dans cet équilibre entre dicible et indicible que prennent naissance les œuvres de nos deux auteurs qui en viennent à circonscrire un genre à part entière, le Féminin.

Hélène Barthelmebs

Université Paul-Valéry – Montpellier III (RIRRA 21 / ILLE)

helene.barthelmebs@gmail.com

Œuvres citées

Corpus d'étude

- Grobéty, Anne-Lise, 2006 [1989] : *Infiniment plus*. Orbe, Bernard Campiche, « Campoche n° 17 ».
- 2012 [2001] : *Le Temps des mots à voix basse*. Genève, La Joie de lire, « Encrage ».
- 2008 [2006] : *La Corde de mi*. Orbe, Bernard Campiche, « Campoche n° 23 ».
- 2008 : *L'Abat-jour*. Délémont, D'autre part, « Lieu et temps ».
- Grobéty, Anne-Lise, Laederach, Monique, Plume, Amélie, 1983 : *Écriture féminine ou féministe ?*. Genève, Zoé.
- Rivaz, Alice, 1947 [1999] : *La Paix des ruches* suivi de *Comptez vos jours*, L'Âge d'homme.
- 1967 : *Le Creux de la vague*. Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue ».
- 1979 [1999] : *Jette ton pain*. Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue ».
- 1980 [1998] : *Ce nom qui n'est pas le mien*. Vevey, Bertil Galland.
- 1983 : *Traces de vie. Carnets 1939-1982*. Vevey, Bertil Galland.
- 2001 : *Creuser des puits dans le désert. Lettres à Jean-Claude Fontanet*. Genève, Éditions Zoé.
- Rivaz, Alice, Girard, Pierre, 2005 : *Les Enveloppes bleues, Correspondance 1944-1951*. Genève, Éditions Zoé.
- Rivaz, Alice, Lossier Jean-Georges, 2008 : *Pourquoi serions-nous heureux ? Correspondance 1945-1982*. Genève, Éditions Zoé.

46 Djebbar, 1995 : 245.

47 *Ibid.*

48 Hugo, 2014 [1864] : 73.

Corpus critique

- Adorno, Theodor W. (1978) : « Fragment über Musik und Sprache ». *Gesammelte Schriften*, n° 16, *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Amado Laurel, Maria Hermínia (2004) : « Le rapport à l'écriture vécu par Nathalie Sarraute et Alice Rivaz, ou la rencontre exigeante entre une plume et une page ». *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto : Universidade do Porto.
- Bainbrigg, Susan, Charnley, Joy, Verdier, Caroline, Dirs. (2010) : *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien : Peter Lang, « Belgian Francophone Library ».
- Bourdieu, Pierre (1982) : *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- Charnley, Joy (2009). « Le travail féminin en Suisse au fil du temps : une étude de *Comme le Sable* (1946), *La Paix des ruches* (1947) et *Hélas nos Chéris sont nos ennemis* (1995) ». *Versants : revue suisse des littératures romanes*. Fascicule français. 56 : 177-198.
- Cixous, Hélène (1994) : « Contes de la différence sexuelle ». *Lectures de la différence sexuelle*, Actes de colloque, Ed. Mara Negron. Paris : Des Femmes : 31-69.
- Cixous, Hélène (1975) : *Souffles*. Paris : Des Femmes.
- Cossy, Valérie (2010) : « Dossier Auteur : Anne-Lise Grobéty ». *Viceversa Littérature*. 4 : 101-116.
- Didier, Béatrice (1981) : *L'Écriture-femme*. Paris : P.U.F., « Écriture ».
- Djebar, Assia (1990) : « Aux étudiants de l'Université à Cologne ». *Cahier d'études maghrébines, Maghreb au féminin*. 2 : 76-100.
- Djebar, Assia (1995) : *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel.
- Douaire, Anne, Dir. (2004) : *Oralités subversives*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Plural ».
- Dupuis, Sylviane (page consultée le 17 juillet 2014) : « Sur Alice Rivaz : Transposer dans l'écriture le cinéma muet ». *Études de lettres : bulletin de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne* (2002). 3. <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:14388>.
- Fornerod, Françoise (1998) : *Alice Rivaz : pêcheuse et bergère de mots*. Carouge : Zoé.
- Greimas, Algirdas Julien (page consultée le 30 septembre 2014) : « Conditions d'une sémiotique du monde naturel ». *Langages, Pratiques et langages gestuels* (1968). 10 : 4. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458726X_1968_num_3_10_2546.
- Hugo, Victor (1864) : *William Shakespeare*. Paris, Librairie internationale, p. 120.
- Irigaray, Luce (1977) : *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Krišteva, Julia (1974) : *La Révolution du langage poétique*. Paris : Le Seuil.
- Krišteva, Julia (1977) : *Polylogue*. Paris : Le Seuil.
- Mignemi, Alice (page consultée le 20 mars 2014) : « Entretien inédit avec Anne-Lise Grobéty ». <http://www.campiche.ch/pages/auteurs/Grobety.html>.
- « Musique » (page consultée le 30 septembre 2014) : *Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.com>.
- « Instrument » (page consultée le 30 septembre 2014) : *Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.com>.

De la parole vers la musique : Mário de Andrade à la recherche d'une langue brésilienne

Résumés

L'article porte sur la première manifestation littéraire du projet majeur de la littérature moderniste au Brésil : celui d'élaborer une « langue brésilienne ». Au cours des années 20, les écrivains d'avant-garde brésiliens ont essayé de fabriquer un langage qui leur permettrait d'exprimer et de représenter, d'une manière appropriée et authentique, les spécificités sociales et culturelles du pays. L'analyse proposée ici se concentre sur la technique du « vers harmonique », développée dans l'œuvre inaugurale du modernisme brésilien, *São Paulo hallucinée*, de Mário de Andrade, écrivain qui a porté la recherche d'une langue brésilienne à ses ultimes conséquences. Ce recueil de poèmes constitue le premier moment du programme linguistique de l'auteur. Bien que l'on n'y trouve pas encore tous les éléments de ce projet, le livre met déjà en scène la tendance principale : celle du passage de la parole à la musique. L'effort de formuler un langage accordé à la matière sociale brésilienne conduit le poète à pousser la parole à ses limites – plus précisément, à celles de son abolition au seuil de la musique. Ce mouvement contradictoire vers l'abstrait n'est pourtant pas analysé ici de façon abstraite ; bien au contraire, il est considéré sous une perspective historique : il est compris comme une solution esthétique extrême aux antagonismes irréductibles qui constituaient la société brésilienne au début du xx^e siècle.

The article focuses on the first literary manifestation of the main project of the modernist literature in Brazil, that of the creation of a “Brazilian language”. Throughout the 1920's the Brazilian avant-garde writers attempted to forge a language capable of expressing and representing, in an appropriate and authentic way, social and cultural specificities of the country. The analysis proposed here concentrates on the technique of the “harmonic verse”, developed in the inaugural work of the Brazilian modernism, *Hallucinated City*, by Mário de Andrade, who took the search for a Brazilian language to its extreme. This book, a collection of poems, is the first step of the author's language program. Although one cannot find in it all the elements of this project, the work shows its main trend: the passage from word to music. The effort to formulate a language in tune with the Brazilian society leads the poet to push the word till its limits – to the threshold of music. This contradictory movement towards abstraction will not, however, be analysed here in an abstract way, but studied from a historical perspective: it will be understood as an extreme aesthetic solution to the irreducible antagonisms which modelled Brazilian society in the early twentieth century.

Mots-clés : Langue ; Musique ; Brésil ; Modernisme ; Mário de Andrade

Keywords: Language ; Music ; Brazil ; Modernism ; Mário de Andrade

*Mas os meus suspiros muito louros
Entreteceram-se com a rama dos
cafezais...¹
Mário de Andrade, São Paulo
hallucinée.*

Dans une conférence prononcée à l'occasion des vingt ans de la « Semaine d'Art Moderne », événement fondateur du modernisme au Brésil, l'écrivain Mário de Andrade dresse un long bilan du mouvement moderniste brésilien, dont il avait été une des figures principales². Après l'évocation de l'histoire pour ainsi dire « intime » du mouvement – les salons, les discussions esthétiques, la camaraderie etc. –, Mário de Andrade souligne la « nouveauté fondamentale » introduite par le modernisme dans la culture brésilienne : la formation d'une « conscience nationale *collective* » parmi les artistes³. Le caractère collectif de ce nationalisme, poursuit l'auteur, avait conduit les modernistes à la recherche de la médiation symbolique par excellence entre l'écrivain, la littérature et la nation, c'est-à-dire à la recherche d'une langue :

E o que nos igualava, por cima dos nossos despatérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. [...] O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “Língua Brasileira” [...]. O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressásse-

1 « Pourtant mes blonds soupis / Se sont entrelacés aux rameaux des caféiers... ». Mário de Andrade, 1993a : 109.

2 Mário de Andrade [1893-1945] est généralement reconnu comme le plus important intellectuel brésilien de la première moitié du xx^e siècle. Son œuvre à multiples facettes s'étend sur les champs les plus divers de la culture : outre le fait d'avoir cultivé presque tous les genres littéraires (la poésie, le conte, le roman, le drame, le journal etc.), il a écrit de nombreux essais sur la musique, la littérature, les arts plastiques et le cinéma, ainsi que des études sur le folklore brésilien, des travaux d'esthétique et une vaste correspondance. La « Semaine d'Art Moderne » ou « Semaine de 22 » eut lieu au Théâtre Municipal de São Paulo du 13 au 17 février 1922. Elle comprit un ensemble de manifestations artistiques d'avant-garde dans les domaines de la littérature, de la peinture, de la sculpture et de la musique. Dans une ville encore assez provinciale malgré l'essor vertigineux de modernisation qui la transformait depuis quelques années, l'événement, une vraie « bataille » selon Mário de Andrade, fit un scandale public. La conférence dont il s'agit ici fut prononcée par l'écrivain le 30 avril 1942 à Rio de Janeiro et publiée ensuite dans un recueil de textes de l'auteur sous le titre « Le Mouvement Moderniste ». Mário de Andrade, 2002a : 253-280.

3 Selon l'écrivain, l'apparition de la « conscience nationale » dans la culture brésilienne s'était limitée, jusqu'au modernisme, à quelques « épisodes individuels ». Les expressions citées appartiennent à la conférence en question. Mário de Andrade, 2002a : 266.

mos com identidade. Inventou-se do dia pra noite a fabulosíssima “língua brasileira”.⁴

Quand les modernistes initient, aux débuts des années 20, leur combat pour une « révolution » artistique au Brésil, l'ambiance intellectuelle du pays était dominée par une culture académique officielle, foncièrement conservatrice, qui prescrivait l'imitation des matrices esthétiques et idéologiques traditionnelles de l'Europe⁵. Dans le domaine littéraire s'imposaient encore en poésie les règles du Parnasse français, tandis qu'en prose prédominait un post-naturalisme conventionnel, dépouillé d'intention polémique, où les pauvres ne figuraient que sous un point de vue dépréciatif⁶. En règle générale, donc, au niveau de la technique aussi bien qu'à celui du « contenu », cette littérature excluait de son univers les matériaux populaires qui caractérisaient la culture locale⁷. Elle évitait aussi les éléments de la vie moderne qui s'étaient introduits dans les principales villes du Brésil depuis le début du xx^e siècle, lorsqu'avait commencé, bien qu'encore de façon timide, le processus d'industrialisation du pays⁸. L'ensemble, sauf exceptions, constituait une production littéraire élitiste et passéiste, fondée sur un eurocentrisme provincial assez courant dans les nations de la périphérie du capitalisme⁹.

Le modernisme brésilien est avant tout une révolte contre cette esthétique officielle. Animés par un « esprit de guerre, éminemment destructeur¹⁰ », les « nouveaux de São Paulo », expression par laquelle les modernistes étaient généralement connus aux débuts des années 20, attaquent violemment les « maîtres du passé », en vue de renverser les vieilles formes artistiques et de les remplacer par une culture actuelle et nationale, formée par une combinaison

4 Mário de Andrade, 2002a : 267-268. « Ce qui nous unissait, par-dessus nos folies individuelles, c'était justement le caractère organique d'un esprit actualisé, qui poursuivait ses recherches enraciné déjà sans réserve dans son entité collective nationale. [...] L'étendard le plus coloré de cet enracinement dans la patrie fut la recherche de la « Langue Brésilienne ». [...] L'esprit moderniste reconnu que si nous vivions déjà notre réalité brésilienne, il fallait vérifier à nouveau notre instrument de travail pour que nous puissions nous exprimer avec identité. Alors fut inventée du jour au lendemain la très fabuleuse « Langue Brésilienne ». Les traductions des textes de Mário de Andrade présentées dans cet article sont de notre fait.

5 « Non seulement nous importions les techniques et les esthétiques, mais aussi nous ne les importions qu'après leur stabilisation en Europe, c'est-à-dire déjà académisées. Il s'agissait d'un phénomène typique d'une colonie, imposé par notre esclavage socioéconomique. Pire encore : cet esprit académique ne tendait à aucune libération ni à une expression de nous-mêmes ». Mário de Andrade, 2002a : 273.

6 Il y avait, naturellement, des exceptions, comme *Os sertões* [*Hautes Terres : la guerre de Canudos*], de Euclides da Cunha, et les romans de Lima Barreto. Dans une certaine mesure, ces œuvres anticipent quelques tendances du modernisme brésilien. Voir Cunha : 2012 ; Barreto : 2000.

7 L'intérêt pour la culture populaire locale, que nous pouvons trouver dans l'œuvre d'écrivains et de critiques de générations antérieures, comme Gonçalves Dias (1823-64), José de Alencar (1829-77) et Silvio Romero (1851-1914), était rare parmi les auteurs « officiels » des années 1890-1910. Quand cet intérêt semblait exister, il se manifestait d'ordinaire sous une perspective régionaliste superficielle, dans un style très ornemental, modelé par un attachement aux formes traditionnelles de la langue portugaise.

8 Jusqu'aux années 1910, le Brésil est un pays presque exclusivement agricole.

9 Le critique Antonio Candido résume la situation : « Les lettres, le public bourgeois et le monde officiel s'accordent dans une harmonieuse médiocrité ». Antonio Candido, 2000 : 119.

10 Mário de Andrade, 2002 : 258.

originale d'avant-gardisme et de tradition populaire¹¹. Ils veulent libérer, sous l'influx des avant-gardes européennes, les contenus de la culture brésilienne jusque-là refoulés par l'idéologie dominante. Celle-ci, en effet, tenait pour inférieurs, c'est-à-dire pour « primitifs » et « vulgaires » – par rapport aux valeurs de la civilisation européenne bourgeoise – les éléments culturels issus des traditions africaines ou indigènes. La persistance de ces éléments était considérée par les élites locales comme la cause et le signe du retard du Brésil relativement à l'Europe¹². Le modernisme rompt avec cet état de choses : « Il s'agit de redéfinir notre culture d'après une nouvelle évaluation de ses facteurs. [...] Nos *déficiences*, supposées ou réelles, sont réinterprétées comme *supériorités*¹³ ». Sous le regard des modernistes, la dualité caractéristique de la formation sociale brésilienne – la coexistence de modernité et d'archaïsme –, traditionnellement associée à une disgrâce nationale, devient le fondement d'une communauté post-bourgeoise, où le progrès n'entraînerait pas, comme il le faisait en Europe, l'aliénation de l'homme – c'est-à-dire le processus par lequel, dans le contexte de rationalisation capitaliste de la vie psychosociale, l'homme devient étranger à la nature, à la société et à lui-même. Au contraire, dans cette utopie tropicale, la modernisation s'harmoniserait avec le monde rural et une liberté sans contraintes¹⁴.

Au cœur du problème de la libération des contenus refoulés de la nationalité se posait celui de l'expression littéraire de ces matériaux. Les poètes et les prosateurs « officiels » employaient un langage artificiel, à la fois précieux, ornemental et réifié, fondé sur le respect inconditionnel des normes de la grammaire portugaise. Ce langage était socialement faux et historiquement arriéré : il ne correspondait pas au langage qu'on parlait « dans la rue ». Dans leur vie quotidienne, en particulier dans les milieux populaires, les Brésiliens utilisaient de nombreuses variétés linguistiques, ainsi que des formes linguistiques origi-

11 « Contre tous les importateurs de conscience en conserve », proclame le « Manifeste Anthropophage » [1928] d'Oswald de Andrade, un des *leaders* du mouvement moderniste brésilien. Oswald de Andrade, 1972 : 18.

12 Or, le « retard » du Brésil provenait surtout et provient encore de la logique du développement inégal et combiné qui s'observe dans plusieurs pays de la périphérie du capitalisme. Voir Michael Löwy, 2010.

13 Antonio Candido, 2000 : 120-121.

14 L'aspect transgressif de ce programme est évident à première vue. Le projet, cependant, n'est pas exempt de contradiction. D'après l'argument de Roberto Schwarz, la valorisation de la culture brésilienne « pré-bourgeoise » impliquait souvent, chez les modernistes, la valorisation des structures sociopolitiques originaires du Brésil colonial, où cette culture a fleuri et auquel elle est indissolublement liée. Or ces structures, sublimées par les modernistes, constituaient la base d'une société foncièrement injuste et inégale. Par exemple, l'informalité hostile à l'idée de la loi, typique de la vie sociale au Brésil à tous ses niveaux, était prise par l'avant-gardisme local comme une manière originale, élaborée par les Brésiliens, de se débarrasser des contraintes imposées à l'homme par la rationalité bourgeoise européenne. Cette informalité, néanmoins, s'attachait à la mauvaise formation de la sphère publique au Brésil, où les formes de relations familiales modelaient les rapports politiques depuis la période coloniale. Les conséquences principales de cette prédominance du modèle familial sont, jusqu'à aujourd'hui encore, la relativisation de l'universalité du droit et la relégation des pauvres à une condition d'infra-citoyenneté, c'est-à-dire le contraire de la liberté sans obstacle imaginée par les modernistes. Ainsi la critique, d'inspiration avant-gardiste, dirigée par le modernisme brésilien contre la raison moderne contenait aussi un aspect régressif, encore peu souligné par la critique au Brésil. Roberto Schwarz, 1997a : 11-28 ; et 1997b : 137-144. Sur la mauvaise formation de la sphère publique au Brésil, voir l'étude classique de Sérgio Buarque de Holanda, 1998.

nales, qui n'étaient pas prévues ou admises par les lois grammaticales consacrées au Portugal¹⁵. Un abîme séparait donc, au Brésil, langue « écrite » et langue « parlée ». D'un côté, le langage littéraire « savant », entretenu par une élite qui s'est toujours voulue européenne, n'exprimait pas l'expérience socioculturelle brésilienne ; de l'autre, le langage quotidien et populaire n'accédait pas à l'empyrée de la littérature nationale :

Nesse monstro político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades, nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. [...] Junto dessa língua [...] tem um poder de outras línguas [...] que aliás não chegam bem a formar línguas de verdade.¹⁶

Les modernistes s'appliquent à surmonter la distance qu'existait au Brésil entre langage littéraire et langage quotidien. Cet écart leur apparaissait à la fois comme un résultat et comme une cause de la dissociation fondamentale qui paralysait la vie littéraire brésilienne : l'isolement pédantesque des lettres par rapport à la société. L'élaboration d'une langue brésilienne constituait donc, pour ce groupe de jeunes écrivains, une condition primordiale de l'existence d'une littérature authentique et vivante au Brésil, fondée sur les structures socio-culturelles spécifiques du pays.

Mário de Andrade fut l'auteur qui s'appliqua de la manière la plus tenace, consciente, systématique et ambitieuse à forger la langue brésilienne rêvée des modernistes¹⁷. Cette « immense aventure », dont la grandeur lui semblait comparable à la consolidation de l'italien « vulgaire » par Dante ou à celle du portugais classique par Camões¹⁸, est au cœur même de son activité intellectuelle. La construction d'un langage qui permettrait aux Brésiliens de « s'exprimer avec identité » apparaît dans son œuvre comme une préoccupation fondamentale et permanente – une préoccupation théorique aussi bien que pratique. Mário de

15 « Le Brésil est aujourd'hui autre chose que le Portugal. Et cette autre chose possède nécessairement un langage qui exprime les autres choses desquelles elle est faite ». Mário de Andrade, 2005 : 92.

16 Mário de Andrade, 1990 : 321-324. « Dans ce monstre politique [le Brésil] il y a une langue officielle empruntée, qui ne représente ni la psychologie, ni les tendances, ni le caractère, ni les besoins, ni les idéaux du simulacre de peuple qu'on appelle « peuple brésilien ». Cette langue officielle s'appelle langue portugaise et vient toute prête tous les cinq ans des législateurs lusitains. [...] À côté de cette langue, il y a des myriades d'autres langues [...] qui n'arrivent pourtant pas à former des langues à proprement parler ».

17 En février 1925, Mário de Andrade souligne le sérieux de sa démarche au poète Carlos Drummond de Andrade : « L'aventure dans laquelle je me suis lancé est chose sérieuse, déjà beaucoup pensée et réfléchie. Je ne suis pas en train de cultiver des exotismes et des curiosités des langages de province. [...] Je ne fais pas de régionalisme. Il s'agit d'une stylisation *cultivée* du langage populaire de la campagne aussi bien que de la ville, du passé aussi bien que du présent. J'ai un gros travail devant moi. Il est bien possible que je me perde, mais le but est juste ou du moins justifiable ; et qu'il est sérieux, vous tous pouvez en être sûrs ». Mário de Andrade, 1982 : 23.

18 « Comprenez, Manuel, l'aventure dans laquelle je me suis lancé est quelque chose d'immense, d'énorme... », écrit Mário de Andrade en 1925 à son ami et poète Manuel Bandeira. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, 2000 : 181.

Andrade a donné au problème, en effet, une envergure totalisante : il voulait rassembler dans une langue commune toutes les variétés linguistiques trou- vables au Brésil. Cette langue serait alors la principale médiation par laquelle s'unifierait la culture brésilienne, qui était encore fragmentaire et hétéroclite. Cela exigeait à la fois la réalisation de recherches scientifiques et d'expériences esthétiques, auxquelles l'écrivain s'adonna sans réserve. Ainsi Mário de Andrade a poussé jusqu'à ses ultimes conséquences le projet linguistique nationaliste du modernisme local¹⁹. L'étude de son œuvre permet donc, plus que tout autre, de comprendre dans ses principales contradictions et virtualités, esthétiques ainsi qu'historiques, le problème de la langue brésilienne posé par les modernistes²⁰.

Au cœur de ce problème, Mário de Andrade va identifier les contradictions constitutives de la formation historico-sociale du Brésil. Dans son programme linguistique, en effet, le langage ne figure pas comme une structure autonome et abstraite, mais – bien au contraire – comme une médiation sociohistorique²¹. Les recherches de l'écrivain sont fondées sur le principe dialectique d'après lequel les langues sont à la fois produites par les rapports sociaux et produisent ces rap- ports elles-mêmes. Les intentions de Mário de Andrade sont ainsi orientées vers la praxis : elles sont politiques tout autant qu'esthétiques ; pour lui, la formation de la langue au Brésil est entrelacée à la formation de la *société* brésilienne²². Ainsi la « codification des tendances et des constances de l'expression linguis- tique nationale » (recherche scientifique) et la « stylisation *cultivée* du langage populaire de la campagne et de la ville, du passé et du présent » (recherche artis- tique) sont réalisées par Mário de Andrade dans l'intention précise d'embrasser, au niveau de la langue, l'ensemble extrêmement inégal des régions et des classes sociales du pays²³. La création d'une langue brésilienne, dit l'écrivain,

19 L'écrivain a même nourri pendant longtemps l'intention d'écrire une *Petite grammaire du parler brésilien*, pour laquelle il a réuni quelques esquisses et beaucoup de matériaux, mais qu'il n'a finalement pas rédigée. Le suprême accomplissement littéraire du programme linguistique de Mário de Andrade est *Macounaïma* [1926-28], un des plus importants « romans » brési- liens du xx^e siècle. Il s'agit d'une « rhapsodie brésilienne » dont la prose est constituée d'une sorte de bricolage qui combine et transforme une infinité de « faits de langue » des traditions brésieliennes orales ou écrites, populaires ou savantes. Pour l'édition française, voir Mário de Andrade, 1996. Le concept de *bricolage* est ici utilisé dans le sens que lui donne Claude Lévi- Strauss dans sa *Pensée sauvage*. L'hypothèse selon laquelle le procédé constructif du livre serait apparenté à celui du bricoleur défini par Lévi-Strauss est formulée par Gilda de Mello e Souza dans son étude classique sur *Macounaïma*. Gilda de Mello e Souza, 2003 : 9-11. Voir aussi Claude Lévi-Strauss, 2009b. Pour le projet de la *Petite grammaire*, voir Mário de Andrade, 1990 et Aline Novais de Almeida, 2013.

20 Dans ce qui suit, nous nous contenterons, vu l'amplitude du sujet, d'étudier le premier pas que fait Mário de Andrade vers cette langue, quand l'écrivain, dans son deuxième livre de poèmes (1921-22), cherche à façonner une poétique appropriée à l'expression de sa ville natale, São Paulo.

21 « Les langues, avant d'être, ou plus que d'être un phénomène scientifique, sont un phénomène social. Pour un esprit pragmatique comme le mien, il est clair que le phénomène social importe beaucoup plus que de rechercher une pure abstraction idéologique ». Mário de Andrade, 2005 : 90.

22 Nous utilisons ici le concept de « formation » dans le sens fort du terme, lié à la notion de *Bildung*, originaire de l'idéalisme allemand. D'après le jugement de Mário de Andrade, « le Brésil, hélas ! est quelque chose totalement... en formation encore » ; en plus, dit-il, « notre formation nationale n'est pas naturelle, n'est pas spontanée », mais dépend, selon lui, de l'enga- gement des artistes. Mário de Andrade, 2000 : 608 ; Mário de Andrade, 2002a : 16.

23 Mário de Andrade, 2002a : 270 ; Mário de Andrade, 1982 : 23.

[...] não era mais que uma ilação, e não a mais importante, dum ideal muito maior: o de especificar com maior definição da que existia naquele tempo, a entidade nacional. [...] E eu tinha o desejo ainda mais bonito, de não apenas especificar melhor, como de fundir de alguma forma a desequilibrada, desigual, desmantelada, despatriada entidade nacional.²⁴

Autrement dit, l'élaboration d'une langue « à l'image de notre caractère et de nos conditions » est essentiellement, dans le cadre des réflexions esthétiques de Mário de Andrade, une démarche en vue d'appréhender les éléments, dynamismes et structures sociales spécifiques du Brésil – un moyen de « travailler la « matière » brésilienne », comme il disait²⁵. Le résultat le plus frappant et paradoxal des expériences andradiennes liées à cette démarche est de pousser le langage à ses propres limites, c'est-à-dire au seuil de la musique. Avant d'analyser ces expériences et ce résultat contradictoire, il convient pourtant de préciser brièvement les traits principaux qui caractérisaient la société brésilienne dans les années 20, celle que Mário de Andrade s'applique à transformer en langage.

Fondamentalement, l'ordre social brésilien se définissait au début du xx^e siècle par une conjonction paradoxale de modernité et d'archaïsme. Cette contradiction était extrêmement violente dans la ville de São Paulo, où se concentraient les richesses issues de la production caféière brésilienne, qui s'élevait à son apogée et sur laquelle reposait l'ensemble de l'économie nationale. À São Paulo, une modernisation vertigineuse se combinait à la persistance, voire au renforcement, d'anciennes structures socioéconomiques d'origine coloniale. L'industrie, le chemin de fer, l'électricité, les gratte-ciel, le tramway, les ponts en fonte, la Bourse etc. changeaient brusquement le paysage de la ville. Néanmoins, cette rapide et brutale introduction d'éléments typiques du « progrès » ne signifiait pas l'émergence de forces sociales révolutionnaires, contrairement à « l'ancien régime » brésilien. Bien au contraire, elle était intimement liée à la vieille économie agricole de monoculture d'exportation, organisée au début de la colonisation portugaise du Brésil. D'une part, l'élan de modernisation qui bouleverse São Paulo pendant les années 20 provenait, de manière directe ou indirecte, de l'essor spectaculaire de l'économie caféière. D'autre part, la modernisation des circuits financiers et mercantiles amplifiait la production de café, donnant plus de vigueur encore à la monoculture d'exportation. Or, celle-ci produisait un univers sociopolitique traversé par des structures *pré-modernes*, telles que l'exploitation du travail par des formes héritières de l'esclavage²⁶, la précarité de la séparation entre sphère publique et sphère privée, la centralité des rapports de dépendance personnelle et l'exclusion effective des couches popu-

24 Lettre du 5 novembre 1925 au philologue Sousa da Silveira. Mário de Andrade, 1968 : 164. « [...] cela n'était qu'une conséquence, non pas la plus importante, d'un idéal beaucoup plus grand : celui de spécifier, d'une manière plus déterminée que celle qui existait à l'époque, l'entité nationale. [...] Et j'avais le désir encore plus beau de non seulement spécifier, mais aussi de fusionner cette entité nationale tellement déséquilibrée, démantelée et dénationalisée ».

25 Mário de Andrade, 1982 : 41 ; Mário de Andrade, 1968 : 150.

26 L'esclavage fut aboli tardivement au Brésil, le 13 mai 1888.

lares du domaine de la citoyenneté. Ainsi *la modernité bourgeoise, dans le Brésil des années 20, s'associait à une formation socioéconomique dont elle représentait, par principe, la critique et la destruction*²⁷. En somme, quand Mário de Andrade développe ses recherches concernant la langue brésilienne, le Brésil est en plein processus de ce qu'on a souvent nommé une « modernisation conservatrice »,

[...] car il ne s'agit pas, en essence, d'une modernisation continue du pays qui se réalise *malgré* un retard en partie conservé qu'il faudrait aussi dépasser, mais d'une modernisation qui se réalise *par le biais* du retard ou *au moyen* de son continuel remplacement.²⁸

La matière historique à laquelle Mário de Andrade veut donner une forme littéraire réunissait donc des éléments *par principe* antagoniques et incompatibles. Nonobstant, malgré leur incompatibilité, ces éléments coexistaient et, plus surprenant encore, se renforçaient l'un l'autre : « La douleur des inconciliables habite ici [au Brésil] », note l'écrivain dans son journal de voyage au nord du pays²⁹. Cet assemblage de modernité et d'archaïsme, de formes sociales bourgeoises et pré-bourgeoises, était particulièrement frappant, comme nous l'avons dit, à São Paulo, ville de province élevée subitement, à la suite de la fulgurante prospérité de l'économie caféière, à la condition de métropole.

C'est justement sur cette métropole provinciale, où le progrès urbain est traversé par le traditionalisme rural, que Mário de Andrade publie en 1922 son deuxième livre, un recueil de poèmes intitulé *Paulicéia desvairada* – habituellement traduit par *São Paulo hallucinée* –, qui a été immédiatement reconnu comme l'œuvre inaugurale du modernisme littéraire au Brésil³⁰. Dans ce livre, l'auteur pose la contradiction fondamentale dont tout écrivain brésilien, du point de vue du modernisme local, fait l'expérience – l'opposition entre l'auteur national et son langage « étranger » : « Je suis un tupi qui joue du luth !³¹ ». Mário de Andrade proclame un désaccord entre le « moi » lyrique et son instrument de travail³². L'allégorie ne comporte pas d'équivoque : l'indien

27 Sur les contradictions de l'économie caféière brésilienne aux débuts du xx^e siècle, voir Celso Furtado, 1998. Sur le caractère conservateur de l'industrialisation du Brésil à cette époque, voir Warren Dean, 1971.

28 José Antonio Pašta Júnior ; Jacqueline Penjon, 2004 : 10.

29 Mário de Andrade, 2002b : 148.

30 Mário de Andrade, 1993a : 58-115.

31 Ce vers, un des plus célèbres de la littérature brésilienne, conclut la deuxième poésie du recueil, « Le troubadour ». Mário de Andrade, 1993a : 83.

32 Ainsi le sujet de l'énonciation poétique se voit aussi *double* que la ville qu'il veut chanter. Plus précisément, aux dualités de São Paulo correspondraient les dualités du « moi » lyrique, qui serait lui-même, comme la métropole de la périphérie du capitalisme, caractérisé par les antagonismes qui sont à la base de la formation historique et culturelle du Brésil. Dans *São Paulo hallucinée* comme dans l'œuvre poétique de Mário de Andrade en général, le problème de l'identité nationale se manifeste aussi comme un problème d'identité individuelle, de sorte que la représentation de l'objet (la ville, le pays) est en même temps l'expression du sujet. Ce rapport, le « moi » lyrique andradien veut le porter au-delà – ou en-deçà – de l'immanente médiation de tout poète (donc, de toute poésie) par la société. Il le conçoit plutôt sous la forme d'une « participation mystique » (dans le sens donné par Lévy-Bruhl à cette notion), c'est-à-dire d'un rapport d'identité immédiat. Pour la convergence d'identité subjective et d'identité nationale dans l'œuvre poétique de Mário de Andrade, voir João Luiz Lafetá, 2004 : 348-371. Voir aussi Anatol Rosenfeld, 1996 : 185-192. Pour le concept de participation mystique de Lévy-Bruhl,

natif – les *tupi* étaient le principal peuple indigène du Brésil avant l'arrivée des colonisateurs portugais – joue de l'instrument traditionnel des troubadours, qui sont à l'origine du lyrisme au Portugal. Fixés dans une image qui remonte à l'époque précoloniale, les éléments constitutifs d'une dualité qui traverse l'histoire de la culture brésilienne se révèlent encore plus étrangers l'un par rapport à l'autre. Le recul historique produit une sorte d'effet de distanciation entre les composants de la phrase, ce qui accentue le caractère contradictoire de l'expérience culturelle que le poète cherche à formuler. Cette antinomie entre l'écrivain brésilien et la langue portugaise, Mário de Andrade veut la surmonter en changeant d'instrument – ou mieux, en l'accordant « à la brésilienne ». Ainsi, dans l'« Intéressantissime Préface » de *São Paulo hallucinée*, texte provocateur qui constitue le premier manifeste du modernisme brésilien, l'écrivain affirme l'existence d'une langue brésilienne qu'il dit utiliser dans ses poèmes et dont il prise, il convient de le noter, la valeur « sonore », musicale :

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. [...] A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. [...] Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.³³

Puisque son *sujet* principal est l'expérience historique brésilienne par excellence – celle de la modernisation conservatrice à São Paulo au début des années 20 – et qu'il propose, pour donner une *forme* littéraire à cette expérience, l'emploi d'une langue brésilienne, accordée aux particularités locales, *São Paulo hallucinée* est un livre où se concentrent les aspects principaux du problème qui nous concerne ici³⁴. Dans une esquisse pour sa *Petite grammaire du parler brésilien*, l'écrivain fait effectivement référence à *São Paulo hallucinée* comme au premier moment de son projet de langue : « [...] ainda assim foi com a fala brasileira, de que a primeira pretensão minha já vem no Prefácio de *Paulicéia* teoricamente e praticamente nos versos dela³⁵ ». Il ne s'agit pourtant pas, il faut bien le dire, dans ce livre initial, d'incorporer de façon systématique le langage du folklore des diverses régions du Brésil, ce que l'écrivain essaiera de faire quelques

concept que Mário de Andrade connaissait bien et appréciait beaucoup, voir Lucien Lévy-Brühl, 1951. Sur l'immanence de la médiation sociale dans la poésie lyrique, voir le « Discours sur la poésie lyrique et la société » d'Adorno (Theodor W. Adorno, 1999 : 45-64) et les travaux de Benjamin sur Baudelaire (Walter Benjamin, 1990).

33 Mário de Andrade, 1993a : 67-74. « La grammaire surgit après l'organisation des langues. Mon inconscient ne connaît pas l'existence de grammaires ni de langues organisées. [...] La langue brésilienne est des plus riches et des plus sonores qui existent. [...] J'écris brésilien. Si j'emploie l'orthographe portugaise c'est que, ne changeant pas le résultat de l'œuvre, elle me donne une orthographe ».

34 Nous n'avons pas l'intention, dans cet article, de faire une interprétation intégrale de *São Paulo hallucinée*, ouvrage « kaléidoscopique » où convergent plusieurs techniques d'écriture. Notre but étant de vérifier l'existence d'un lien entre « langue brésilienne » et musique dans la pensée et dans l'œuvre de Mário, nous nous contenterons ici d'analyser le principe formel le plus important – puisqu'il est le plus réfléchi et le plus présent – du livre : le principe d'*harmonie*.

35 « [...] ainsi encore dans le cas du parler brésilien, dont ma première revendication apparaît déjà sur le plan théorique dans la Préface et sur le plan pratique dans les vers de *São Paulo hallucinée* ». *Apud* Aline Novais de Almeida, 2013 : xlvii.

années plus tard³⁶. À l'époque de la composition de *São Paulo hallucinée*, Mário de Andrade venait de commencer les vastes recherches ethnographiques par lesquelles il allait réunir l'ensemble des documents nécessaires à l'organisation et à la réalisation de son programme linguistique nationaliste³⁷. Celui-ci n'est donc pas présent dans toute son ampleur dans *São Paulo hallucinée*, bien qu'on puisse identifier, dans les poèmes du livre, de nombreuses expressions issues du langage populaire des habitants de São Paulo. Mais le cœur du problème s'y trouve déjà, c'est-à-dire l'élaboration d'un langage littéraire qui soit capable, par le moyen d'une assimilation libre des principes des avant-gardes et du langage populaire, d'exprimer de façon appropriée, indépendante et authentique les spécificités historiques brésiliennes³⁸. En outre, nous trouvons dans *São Paulo hallucinée* un aspect central de ce problème dans l'œuvre de Mário de Andrade : le caractère musical de la langue nationale imaginée par l'écrivain³⁹.

Dans *São Paulo hallucinée*, en même temps qu'il propose l'utilisation d'une langue brésilienne, Mário de Andrade invente une forme dans laquelle cette langue sera organisée, une forme dont le modèle est musical. Le paradigme esthétique fondamental de l'œuvre est en effet la musique. Dans la préface du livre, toujours sur un ton capricieux, impudent et auto-ironique, d'inspiration dadaïste, l'auteur se propose de « faire un peu de théorie ». Sous l'apparente légèreté du langage, celle de quelqu'un qui ne se prend pas au sérieux et formule d'un instant à l'autre une théorie de pacotille (« Je sais bien construire des théories ingénieuses. Voulez-vous un exemple ? »⁴⁰), la nouveauté esthétique principale de l'œuvre est exposée au lecteur : l'idée d'« harmonie poétique », de laquelle procède l'invention de la technique du « vers harmonique » – ou encore, quand il s'agit « d'harmoniser » plus d'un vers, la technique des « vers polyphoniques ». Situé entre langage et musique, le « vers harmonique » est le principe structurel fondamental des poèmes de *São Paulo hallucinée*, c'est-à-dire la principale forme littéraire qui opère, dans ce livre d'ailleurs multiple, la

36 Il convient d'observer que la démarche de Mário de Andrade ne s'orientera pas vers la simple reproduction des documents de la tradition populaire brésilienne. Le rapport entre l'art « savant » et la culture populaire est conçu par lui comme un rapport *dialectique* : « l'art savant doit être réalisé dans et par le moyen de l'art populaire – tandis que l'antithèse, ici l'art populaire, cède la place à une troisième forme d'art, qui du point de vue de la facture s'appelle encore art savant, mais qui est chose nouvelle, plus essentielle et plus expressive. [...] On procède ainsi au désenchantement du folklore, puisque l'art populaire n'est ici plus qu'une étape nécessaire au développement d'une forme artistique supérieure. D'autre part, l'art savant lui-même est mis au service des objectivations des couches populaires, source du folklore, ce qui lui permet comme celui-ci de saisir le sens de la vie collective ». Florestan Fernandes, 1994 : 146-147.

37 Les études de Mário de Andrade sur le folklore brésilien s'intensifient peu après la publication de *São Paulo hallucinée*, surtout à partir de 1924. Telê Porto Ancona Lopez, 1972 : 75-104.

38 Dans *São Paulo hallucinée*, les spécificités du pays sont concentrées dans une ville particulièrement représentative des contradictions du pays.

39 La « musicalité » était considérée par l'écrivain comme le trait général par excellence du « parler brésilien » ; autrement dit, comme le principal, voire le seul, aspect universel d'un langage très diversifié : « le paysan [*caipira*], quand il parle, surtout le mulâtre, il chante ». Au-delà du domaine du langage, la musicalité était encore, selon l'écrivain, une des « caractéristiques » du « peuple brésilien », qui lui semblait par ailleurs « sans caractère » : « Le Brésilien est un peuple splendidement musical » ; « un grand nombre de voyageurs étrangers ont attesté la propension des Brésiliens pour la musique. [...] Von Weech affirme que « la musicalité est innée au peuple [brésilien] ». Mário de Andrade, 1990 : 416 ; 2006 : 56 et 1987 : 179.

40 Mário de Andrade, 1993a : 68.

médiation entre la réalité sociale et la poésie. Résultat d'une assimilation dans une certaine mesure symboliste⁴¹ de la technique futuriste des *parole in libertà*, le « vers harmonique » est composé par la juxtaposition de mots isolés, qui ne s'y trouvent donc pas organisés par la syntaxe⁴². La particularité de cette forme, par rapport aux « paroles en liberté » du futurisme italien, réside dans le fait que chaque mot est suivi de points de suspension, qui symbolisent leur « résonance » et adoucissent la superposition des vocables. Ainsi le sens de ce type de vers, affirme le poète, est produit à mesure que les résonances des mots se combinent et fusionnent. Citons l'auteur de la « théorie » lui-même :

Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!”. Estas palavras não se ligam. [...] Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e que não vem. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez

41 Quand Mário de Andrade a composé son livre, il connaissait bien la notion d'« harmonie poétique » du poète symboliste français Gustave Kahn. Voir Telê Porto Ancona Lopez, 1979 : 90. Les œuvres d'Émile Verhaeren et de Jules Romains, dont l'influence sur *São Paulo hallucinée* est assez forte, ont fourni à l'écrivain brésilien des modèles de lyrisme européen où se combinent symbolisme et modernisme.

42 La théorie de l'harmonie poétique a été élaborée par Mário de Andrade à une époque où il prenait connaissance des principes et des œuvres des divers courants du modernisme, ce qu'il faisait surtout par une lecture intense et attentive des revues avant-gardistes européennes, notamment *L'Esprit Nouveau*, revue à laquelle il était abonné. Pour ce qui est de son « harmonisme », après l'avoir conçu et formulé, l'écrivain le reconnaîtra, par exemple, dans la notion de « simultanéité » développée par Jean Epstein dans « Le phénomène littéraire », article publié dans le numéro 11/12 de *L'Esprit Nouveau* [1921], aussi bien que dans le « simultanisme » de Fernand Divoire. Ainsi, dans un « Discours sur quelques tendances de la poésie moderniste » [1922-1924], dont l'intention est celle de développer les idées de la « Préface » de *São Paulo hallucinée*, Mário de Andrade dira que son « harmonisme » (qu'il appelle alors « polyphonisme ») « est la théorisation de certains procédés employés quotidiennement par quelques poètes modernistes », et que « polyphonisme et simultanéité sont la même chose ». Pour Mário, donc, son « harmonisme » était fondamentalement une idée avant-gardiste semblable à d'autres qui avaient surgi dans le contexte du modernisme européen. Néanmoins, le principe andradien d'harmonie poétique et la technique du vers harmonique qui en découle ne sont pas identiques aux principes et techniques de la simultanéité proposés par l'avant-gardisme européen. Ils comportent, au contraire, des différences significatives. Ces différences esthétiques, nous essayons ici de les comprendre en rapport avec les différences historico-sociales qu'on pouvait observer, aux débuts du xx^e siècle, entre le Brésil et les pays industrialisés de l'Europe. Notre perspective, fondée sur l'idée selon laquelle l'art, si autonome qu'il puisse être, est toujours un fait social – autrement dit, sur l'idée de « l'historicité immanente » de l'art, d'après la formulation d'Adorno –, s'appuie aussi sur le fait que Mário de Andrade, dans la « Préface » et dans les poèmes de *São Paulo hallucinée*, fait preuve d'une conscience des particularités brésiliennes et d'une détermination de les représenter dans son livre. Qu'il n'établisse pas de manière explicite un lien direct entre la technique du vers harmonique et les dualités du Brésil, ou encore qu'il eût ou non la pleine conscience de ce lien, cela nous semble, tout compte fait, secondaire. Pour le critique, les intentions de l'auteur comptent peu : son objet est l'œuvre d'art. Sur l'importance de *L'Esprit Nouveau* dans la formation littéraire de Mário de Andrade, voir Lilian Escorel, 2012. Pour le contexte de la citation d'Adorno sur le rapport entre l'art et l'histoire, voir Theodor W. Adorno, 2002 : 5.

de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia – o verso harmônico.⁴³

Dépourvu de structure syntaxique, dont la fonction médiatrice est remplacée par les points de suspension, le vers harmonique permettrait au langage, d'après les conceptions de Mário de Andrade, de représenter ce qui semble dépasser toute logique rationnelle, c'est-à-dire de figurer ou d'exprimer non seulement la coexistence d'éléments incompatibles et antagoniques, mais aussi leur *accord* et même leur identité ; non seulement la présence simultanée du même et de l'autre, mais aussi la conversion du même dans l'autre, ou encore le fait que le même *soit*, lui-même, l'autre⁴⁴. Au contraire des « paroles en liberté » futuristes, dont la juxtaposition accentue l'impression des contrastes et des dissonances, les harmonies poétiques de *São Paulo hallucinée* tendent à diluer les contradictions orchestrées dans un ou plusieurs vers, de sorte que les éléments opposés perdent leur « résistance » et s'intègrent dans un accord. Par la médiation des points de suspension, indiquant le passage de la parole à l'état de « résonance », la superposition des mots s'accomplit doucement, dans un contexte pour ainsi dire dématérialisé⁴⁵. Cette abstraction rendrait possible au langage de suggérer ce qui en apparence échappe au langage et à la raison, ce qui dans le livre prend la forme de l'expérience paradoxale d'une réalité où l'opposition la plus irréductible peut être en même temps une – étrange – identité⁴⁶.

Comme nous l'avons vu plus haut, cette réalité était la ville paradoxale de São Paulo en pleine modernisation conservatrice, la capitale « aristocrate et concubine », « faite d'asphalte et de boue », dont les « midis ténébreux » alternent avec des « ténèbres de chaux », où en « plein été » il « fait froid, très froid »⁴⁷. Dans les rues de la ville, passé colonial et présent industriel se croisent à tout instant, mais sans que l'un détruise l'autre. Au contraire, la vitesse moderne s'incorpore à la lenteur du Brésil pré-bourgeois, suggérée par la cadence régulière et monotone des vers : « Os caminhões rodando, as carroças rodando, / Rápidas as ruas se desenrolando » ; la cacophonie urbaine submerge dans une grandiose homophonie rurale : « Rumor surdo e rouco, estrepitos, estalidos...

43 Mário de Andrade, 1993a : 68-69. « Harmonie : combinaison de sons simultanés. Exemple : « Extases... Luttes... Flèches... Chansons... Peupler... ». Ces mots ne sont pas liés. Ils ne forment pas une énumération. Chacun est une phrase, une proposition elliptique, réduite au minimum télégraphique. Si je prononce « Extases », n'appartenant pas à une phrase (mélodie), le mot attire l'attention du lecteur sur son isolement et continue à vibrer, dans l'attente d'une phrase qui lui donne un sens et qui ne vient pas. « Luttes » ne donne aucune conclusion à « Extases » ; et, sous les mêmes conditions, sans nous faire oublier le premier mot, le mot continue à vibrer avec celui-ci. Les autres voix font la même chose. Ainsi, au lieu d'une mélodie (phrase grammaticale), nous avons l'arpège d'un accord, harmonie – le vers harmonique ».

44 La présence récurrente, dans la littérature brésilienne, d'une « logique » ruineuse dont le point central est le passage du même dans l'autre, est identifiée et analysée par le critique José Antonio Paŝta Jr. Voir José Antonio Paŝta Jr., 2003 : 159-171.

45 Mário souligne en effet que dans son « harmonie » la rencontre des mots n'est pas réaliŝée concrètement et immédiatement, comme le veut la parataxe du futurisme, mais dans la conscience du lecteur, après que chaque mot est devenu mémoire sonore. L'accord poético-musical est ainsi le résultat d'une « succession d'états de conscience ». Mário de Andrade, 1993a : 70.

46 « Où manque la parole, commence la musique ». Vladimir Jankélévich, 2002 : 93.

47 Les expressions appartiennent à *São Paulo hallucinée*. Mário de Andrade, 1993a : 98, 83, 95, 96.

/ E o largo coro das sacas de café!...⁴⁸ ». Au niveau de la culture, São Paulo est un « gallicisme criant dans les déserts d'Amérique », tandis qu'en économie la Bourse capitaliste est une primitive « uiara », sirène du folklore indigène brésilien⁴⁹. Partout dans les poésies du livre, en somme, les images donnent à voir une ville double à outrance.

São Paulo constituait, donc, pour tout écrivain qui voudrait lui donner une forme littéraire, un défi extrême. Le recours de Mário de Andrade à la musique, en particulier à la notion musicale d'harmonie, doit être compris dans ce contexte sociohistorique. Il s'agit d'une solution esthétique au problème de la représentation d'une formation sociale saturée d'ambivalences, contradictions et réversibilités. Vue sous cet angle, la technique du vers harmonique se révèle être une manière d'exprimer, en poésie, les dualités déroutantes, « indicibles » en dernière analyse, d'une métropole dans la périphérie du capitalisme.

La musique se voit ainsi attribuer, dans l'œuvre inaugurale du modernisme au Brésil, une fonction que la philosophie, des modes les plus divers, lui a souvent décernée : celle de représenter ce que l'entendement, par le moyen qui lui est propre, le concept, n'arrive pas à comprendre⁵⁰. L'attribution de cette qualité exceptionnelle à la musique semble procéder de l'impression, fascinante et déroutante à la fois, de la duplicité profonde du discours musical. La musique semble suggérer, à tous ses niveaux, le passage du même dans l'autre⁵¹ : dans le langage musical, le signifiant tend à être le signifié même, la forme le contenu, le sens le non-sens, la médiation l'immédiateté⁵². D'après cette perspective, « la musique ignore le principe de contradiction », puisque « la coïncidence des opposés est son régime quotidien⁵³ ». Mário de Andrade – qui était un homme de

48 « Les camions roulent, les chariots roulent / Rapides les rues se déroulent / Rumeur sourd et rauque, vacarmes, claquements.../ Et le large chœur de l'or des sacs de café !... ». « Paysage n° 4 ». Mário de Andrade, 1993a : 102.

49 Mário de Andrade, 1993a : 83, 85.

50 Ce *leitmotiv* de l'esthétique musicale devient dominant et se développe jusqu'à ses ultimes conséquences dans la tradition romantique de la philosophie de la musique : dans l'idée, par exemple, de la musique absolue qu'on peut discerner dans la pensée de Wackenroder et d'autres ; dans le système de Schopenhauer, où la musique est censée exprimer « l'essence intime » des phénomènes, ce qui est au-delà ou en-deçà de la « représentation » ; ou encore chez Nietzsche, pour qui la musique est avant tout l'expression des réalités qui échappent au « principe d'individuation ». Même dans l'œuvre de penseurs foncièrement « rationalistes » – malgré la critique qu'ils puissent faire aux formes que prend la raison dans l'histoire occidentale – cette notion de la musique trouve une place, comme dans l'œuvre d'Adorno ou de Lévi-Strauss. Theodor W. Adorno, 1982 : 3-9 ; et Claude Lévi-Strauss, 2009a : « Ouverture ». Pour les références « romantiques », voir Carl Dahlhaus, 1997 ; Arthur Schopenhauer, 2004 ; et Friedrich Nietzsche, 1984.

51 D'où les affinités électives de la musique avec le mythe, reconnues depuis longtemps par la tradition esthétique en Occident.

52 Cette caractérisation de la musique devrait sûrement être beaucoup nuancée et relativisée. Que le lecteur veuille nous excuser de traiter d'une manière tellement sommaire un problème esthétique tellement complexe. Approfondir le sujet dépasserait les limites et les objectifs de cet article. Nous limitons cette partie de l'argument, donc, à un aperçu, destiné à éclairer, ce qui est décisif ici, la conception que Mário de Andrade avait de la musique.

53 Cette caractérisation de la musique devrait sûrement être beaucoup nuancée et relativisée. Que le lecteur veuille nous excuser de traiter d'une manière tellement sommaire un problème esthétique tellement complexe. Approfondir le sujet dépasserait les limites et les objectifs de cet article. Nous limitons cette partie de l'argument, donc, à un aperçu, destiné à éclairer, ce qui est décisif ici, la conception que Mário de Andrade avait de la musique.

musique tout autant qu'un homme de lettres⁵⁴ – comprenait la musique comme un discours essentiellement équivoque et « non-intelligible », comme une « force mystérieuse » et « dynamogénique », capable d'agir aux niveaux corporel et « spirituel », en-deçà ou au-delà de la raison. D'après l'écrivain, la musique exprimait et produisait l'identification du même et de l'autre, la suppression de l'entendement, l'abolition des distances, entre autres opérations magiques ou « primitives⁵⁵ ». La musique était pour Mário de Andrade une sorte de *mana*, dont les ambivalences constitutives lui semblaient pouvoir communiquer – d'une façon plus appropriée que la parole, dont les limites de signification lui semblaient trop étroites – la déconcertante expérience historique brésilienne, à la fois bourgeoise et pré-bourgeoise – l'expérience d'un pays en état de paralysie et de tourbillon en même temps. Par le passage des images à la musique, les harmonies composent pour ainsi dire des tableaux impressionnistes de ce double rythme de la modernisation conservatrice⁵⁶ : « Marasmos... Estremeções... Brancos... » ; « A engrenagem trepida... A bruma neva... » ; « Fugas... Tiros... Tom Mix!... / [...] Descansar... Os anjos... Imaculado!⁵⁷ ».

Dans les accords de mots de *São Paulo hallucinée*, les opposés se diluent l'un dans l'autre, les antagonismes s'évanouissent en fumée. Atténué par la volatilité symboliste, le principe avant-gardiste de la juxtaposition suggère ici une sorte d'*unio mystica* des vocables, au lieu des ruptures qu'il produit dans le contexte du modernisme européen. Tandis que la technique moderne de la parataxe réalise un « attentat contre l'harmonie »⁵⁸, d'où sa force révolutionnaire, le vers harmonique de Mário de Andrade, au contraire, aspire à une composition raréfiée où les dissonances perdent leur stridence. Les harmonies poétiques ne reproduisent donc pas l'expérience du choc, typique de la vie dans les capitales de la civilisation bourgeoise à l'apogée du capitalisme, mais celle d'une insaisissable réunion des contraires dans une ville moderne et pré-moderne à la fois⁵⁹.

Cette poussée vers l'abstraction musicale est cependant motivée par un esprit réaliste : elle apporte une solution technique extrême – extrême,

54 Mário de Andrade était un grand connaisseur de la musique. Pendant des années, il fut professeur de piano et de théorie musicale au Conservatoire Dramatique et Musical de São Paulo. Il fit la critique musicale pour des journaux locaux et écrivit de nombreux ouvrages importants sur la musique « savante » occidentale aussi bien que sur la musique populaire brésilienne et étrangère.

55 Dans un essai sur les rapports entre musique et sorcellerie, Mário de Andrade écrit : « La musique est une force occulte, incompréhensible. Elle ne touche pas notre compréhension intellectuelle, comme le geste, la ligne, le mot et le volume des autres arts ». Mário de Andrade, 1983 : 44. Voir aussi Mário de Andrade, 1995.

56 Telé Porto Ancona Lopez a bien noté que le point de vue impressionniste, parmi les diverses esthétiques assimilées dans *São Paulo hallucinée*, est le seul que Mário de Andrade dévoile au lecteur de façon explicite. Dans la « Préface » du livre, prenant ses distances de l'orthodoxie avant-gardiste, le poète dit : « Livre évidemment impressionniste. / Or, d'après les modernes, une erreur grave, / Impressionnisme ». C'est dans l'œuvre du poète italien Ardengo Soffici que Mário de Andrade a trouvé les possibilités expressives d'un futurisme de tendance impressionniste. Telé Porto Ancona Lopez, 1979 : 90-91.

57 « Marasmes... Agitations... Blancheurs... » ; « L'engrenage trépide... Le brouillard neige... » ; « Fugues... Tirs... Tom Mix ! / [...] Reposer... Les anges... Immaculé ». Vers extraits des poèmes « Paysage n° 2 », « La chasse » et « Dimanche », de *São Paulo hallucinée*. Mário de Andrade, 1993a : 96, 94, 91.

58 Theodor W. Adorno, 1999 : 340.

59 Sur l'expérience urbaine du choc dans la poésie moderne, voir Walter Benjamin, 1990 : 149-208.

puisqu'elle porte le langage à ses propres limites – au problème de l'expression littéraire d'une métropole périphérique, où des éléments inconciliables coexistaient partout. Le sens des particularités locales, ainsi que celui de l'essence historico-sociale du langage, conduisit l'écrivain à adapter le principe des « paroles en liberté » du futurisme – étroitement lié à la représentation du monde industriel avancé –, donc à corriger un désaccord objectif qu'impliquait l'importation d'un principe d'avant-garde au Brésil. Mário de Andrade a fait cette correction par l'introduction des points de suspension, « qui révèlent l'existence de quelque chose encore à dire, [...] mais que cela est inexprimable⁶⁰ ». Dans les vers de *São Paulo hallucinée*, les points de suspension signifient les médiations ineffables qui fusionnent les éléments modernes et archaïques dont se composent la ville et, par projection, le pays. Ainsi l'intention de déterminer la « matière brésilienne » mène le lyrisme de Mário à la dématérialisation ; l'ambition de fabriquer une langue tend à l'abolition du langage ; et le dessein de clarifier le réel donne sur l'obscurité expressive. Ces revirements surprenants produisent un ensemble de paradoxes intéressants et significatifs, où les contradictions esthétiques sont comme un calque des contradictions historico-sociales que l'écrivain prétend capter dans ses poèmes. En somme, les harmonies de *São Paulo hallucinée* sont une « formalisation esthétique de circonstances sociales⁶¹ ». Dans les accords qu'elles composent, « la forme [littéraire] est le *locus* du contenu social⁶² ».

Néanmoins, bien qu'il soit une réduction structurelle de données historiques, extra-littéraires – ce qui est un signe de la perspicacité du regard que dirige l'auteur vers la société brésilienne de son époque –, le vers harmonique est une forme peu *critique*. Comme nous l'avons observé, cette forme a comme résultat la « sublimation » des antagonismes de la modernisation conservatrice de São Paulo par la volatilisisation des paroles dans un brouillard ineffable de résonances. Pourtant, l'interpénétration du moderne et de l'archaïque est un mouvement disparate *par principe* : elle produisait partout dans la métropole du café des contradictions socioéconomiques scandaleuses. Dans le monde réel, les antinomies du sous-développement ne se défaisaient pas en fumée. Pour en faire la critique, il aurait fallu « être absolument moderne »⁶³, c'est-à-dire prendre radicalement comme médiation esthétique, y compris dans l'expression des phénomènes d'identification les plus prégnants, des techniques de distanciation⁶⁴. Or, la musique est assimilée dans les harmonies de *São Paulo hallucinée* justement comme un moyen d'abolition des distances : dans la brume harmonieuse des mots et des vers, le moderne et l'archaïque se combinent *doucement*, sans choc. Dans le passage de la parole à la musique, la vérité ultime de la métropole périphérique se laisse entrevoir, mais dans le mouvement même

60 Emil Staiger, 1997 : 71.

61 Roberto Schwarz, 1997a : 142.

62 Theodor W. Adorno, 2002 : 230.

63 Arthur Rimbaud, 2005 : 142.

64 Le « moi » lyrique utilise assez souvent des techniques de distanciation dans les poèmes de *São Paulo hallucinée*, techniques inspirées notamment du dadaïsme, du cubisme et de l'expressionnisme, employées alors de manière très libre et parfois chaotique. Le vers harmonique, cependant, qui constitue le principe formel dominant du livre, est par contre une technique d'identification.

de sa propre soustraction. Ainsi la dissolution aérienne des oppositions met en scène, au niveau du langage, une expérience historique réelle, mais ne la critique pas⁶⁵.

Cela dit, sous une perspective avant-gardiste le vers harmonique apparaît comme une adaptation à la fois perspicace et apaisante du principe de la juxtaposition. Il est lui-même, dans une certaine mesure, une modernisation conservatrice, où se combinent l'actualisation de la poésie nationale, la perception des spécificités locales et une certaine complaisance envers les dualités brésiliennes – ou encore un certain amour pour elles⁶⁶. Moyen d'expression des paradoxes d'une ville à la fois moderne et « primitive », l'« harmonisme » de Mário de Andrade semble garder une homologie structurelle avec l'expérience historique de la bourgeoisie caféière de São Paulo aux débuts des années 20. Cette classe sociale, dont quelques familles étaient très proches des modernistes, combinait cosmopolitisme et traditionalisme au plus haut degré⁶⁷. Ouverte aux nouvelles idées de la civilisation bourgeoise, cette couche « progressiste » des élites brésiliennes était pourtant soucieuse des traditions familiales et des valeurs nobiliaires qu'elle prétendait détenir. Les « barons du café » participaient de manière désinvolte et audacieuse aux circuits mondiaux modernes du commerce et de la finance bien que conservateurs au niveau domestique, agissant pour la préservation de la vieille économie fondée sur la monoculture d'exportation. Sous leur perspective, la « vocation agricole » du pays était un fondement de modernité, auquel celle-ci pouvait et devait être adaptée. Ainsi, l'assimilation *harmonieuse* du progrès à l'univers socioéconomique venu de la période coloniale était l'axe principal de l'expérience et de l'idéologie de cette bourgeoisie. Les harmonies de *São Paulo hallucinée*, dans la mesure où elles atténuent le choc des éléments antagoniques dont est composée la grande ville de la périphérie du capitalisme, donnent forme littéraire à cette expérience et à cette idéologie. Autant qu'un désir individuel de connaissance et de représentation d'une métropole à la fois futuriste et arriérée, le vers harmonique de Mário de Andrade renferme aussi, de façon objective, au-delà ou en-deçà des intentions du poète, une

65 Mário de Andrade lui-même semble avoir eu l'intuition de cette limite de sa technique, dans la mesure où il interrompt fréquemment la séquence des vers harmoniques par des vers sarcastiques, prosaïques ou lapidaires qui coupent le brouillard créé par l'abstraction et par l'ambiguïté musicale des harmonies poétiques. Par exemple : « L'engrenage trépide... La brume neige... / Une syncope : la sirène de la police ». De ce contraste surgit une image plus moderne et plus critique des duplicités de São Paulo. Mário de Andrade, 1993a : 94. Sur la modernité de *São Paulo hallucinée*, voir Telê Porto Ancona Lopez, 1979 : 85-100.

66 Il convient d'observer que cette complaisance envers les dualités brésiliennes se convertit subitement, à tout moment dans *São Paulo hallucinée*, en stupeur, en terreur, en sarcasme ou encore en haine. Alors les harmonies sont interrompues par des vers ou des mots violents et dissonants (voir la note 65 ci-dessus). L'amour de Mário de Andrade pour São Paulo est toutefois bien connu. Il est déclaré déjà, bien que non sans ambivalence, dans le premier vers de *São Paulo hallucinée* : « São Paulo ! commotion de ma vie... ». Dans un autre poème du livre, « Tristesse », la ville est représentée comme « la fiancée » du poète. Mário de Andrade, 1993 : 83, 90.

67 Dans sa conférence tardive sur le mouvement moderniste brésilien, citée au début de cet article, Mário de Andrade évoque la proximité des modernistes avec l'« aristocratie » caféière : « la noblesse régionale nous donnait la main forte et... nous dissolvait dans les faveurs de la vie ». L'autocritique de l'écrivain va encore plus loin. Les modernistes, selon lui, formaient une « aristocratie de l'esprit ». Mário de Andrade, 2002a : 261. Sur les rapports entre les modernistes et la bourgeoisie du café, voir Sérgio Miceli, 2008 : 69-291.

position sociale. Le passage de la parole à la musique, forme subtile d'appréhension d'une formation sociale qui semble échapper à l'emprise du concept – du langage –, se révèle être en même temps un moyen de subtiliser les contradictions de l'histoire.

Au long des années qui suivent la publication de *São Paulo hallucinée*, le programme andradien d'élaboration d'une langue brésilienne devient de plus en plus large et profond. Les contradictions à surmonter sont plus nombreuses et plus dures, puisqu'il s'agit d'embrasser une matière beaucoup plus vaste et de niveler des contrastes socioculturels encore plus violents que ceux qu'on trouvait à São Paulo aux débuts des années 20. Le langage de l'écrivain a toujours tendance à se transformer en musique, tendance qui d'ailleurs s'intensifie : la technique de l'harmonie subit une sorte de « choc sous haute tension » et évolue vers une espèce de technique de « tourbillon », où l'improvisation joue un rôle capital. Le passage du langage à la musique est alors conçu comme *immédiat*. Les points de suspension, qui constituent la médiation entre langage et musique dans le vers harmonique, sont abolis. La parole elle-même devient, dans les moments les plus extrêmes de réalisation de cette technique, purement musicale. Capturées dans un tourbillon de signes, où les mots et les choses les plus contradictoires se croisent et s'associent, les paroles, accélérées à outrance, perdent leur signification conceptuelle, et « tout se fond dans une éloquente nébuleuse où les mots sont d'immenses valeurs cosmiques de musique »⁶⁸.

Suscitée par une sorte de transe créative où toutes les distances semblent abolies – comme les distances qui séparent l'individu et la société, la modernité et l'archaïsme –, cette forme sera l'horizon du projet linguistique de Mário de Andrade, le point de fuite de sa démarche artistico-scientifique vers une langue littéraire brésilienne. D'aspect surréaliste, elle est inspirée du processus de création du « chant nouveau » des rhapsodes populaires du Nord-Est brésilien. À partir d'un vaste ensemble de traditions retenues par la mémoire, ces chanteurs rustiques s'abandonnent tout d'un coup, dans un moment de paroxysme d'excitation créatrice causée par l'alcool ou par la musique elle-même, à une improvisation effrénée où les matériaux traditionnels sont réorganisés de façon originale, surprenante et apparemment illogique⁶⁹. Alors, dit Mário de Andrade, le rhapsode brésilien « [...] descreve de maneira moderníssima e impressionante, [...] pouco se amolando com a claridade do sentido. O que o embala é a música. As palavras pra ele não passam de valores musicais »⁷⁰. Libéré de

68 Mário de Andrade, 1993b : 59.

69 Il convient de remarquer qu'il s'agit, dans ce cas, d'une forme qui se situe à la limite même du concept de forme, puisqu'elle ne se « cristallise » que sous la forme incertaine et éphémère – la forme de l'« apparition disparaissante », selon les beaux mots de Jankélévitch – de l'improvisation, où la musique opère toujours *in extremis*. Le langage de Mário de Andrade devient alors très proche de la musique, si l'on considère, comme Hegel, que la musique est essentiellement une extériorisation qui n'existe qu'en disparaissant ; ou encore, comme Dahlhaus, que la musique n'a d'existence que par le moyen de sa propre abolition. Voir Vladimir Jankélévitch, 1998 ; G.W.F. Hegel, 1998 ; et Carl Dahlhaus, 1995 : 12.

70 « [...] décrit de manière extrêmement moderne et impressionnante, [...] se souciant peu de la clarté du sens. Ce qui l'entraîne, c'est la musique. Les mots, pour lui, ne sont plus que des valeurs musicales ». Mário de Andrade, 1993b : 169.

sa fonction référentielle, le langage accède au statut d'un langage absolu, non aliéné, où forme et contenu sont une et même chose, mais au prix de l'abolition de tout sens. Capable d'exprimer l'expérience fondamentale de la formation historique brésilienne – le passage destructeur du même dans l'autre –, le langage ainsi obtenu ne sera donc pas moins contradictoire que les harmonies de *São Paulo hallucinée*. La plénitude de sens coïncide avec l'absence de sens.

Arrivée à cette impasse esthétique, l'œuvre de Mário de Andrade subira une inflexion politique. L'écrivain se rendra compte, au cours des années 30, que la formation d'une culture nationale, processus dont l'élaboration d'une langue nationale serait l'aspect principal pour l'écrivain, ne pourrait pas s'accomplir hors d'un processus plus large, celui de la formation sociopolitique du pays. La révolution sociale populaire apparaîtra de plus en plus aux yeux de Mário de Andrade comme une condition fondamentale de la constitution d'une langue brésilienne. La musique, pourtant, ne perdra pas le statut de médiation par excellence de ce processus. Au contraire, elle sera assimilée par l'écrivain comme le modèle non seulement du langage, mais aussi de la révolution⁷¹. Cependant, cela, est matière pour un autre article.

Pedro Fragelli

Institut d'Études Brésiliennes – Université de São Paulo
pedrofragelli@gmail.com

Œuvres citées

- Adorno, Theodor W. (1982) : « Fragments sur le rapport entre langage et musique ». *Quasi una Fantasia*. Paris : Gallimard.
- (1999) : *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- (2002) : *Aesthetic Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Almeida, Aline Novais (2013) : *Edição genética da Gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP. Orientadora : Profa. Dra. Telê Ancona Lopez.
- Andrade, Mário de (1968) : *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Lygia Fernandes (dir.). Rio de Janeiro : Editora do Autor.
- (1982) : *A lição do amigo*. Carlos Drummond de Andrade (dir.). Rio de Janeiro : José Olympio.
- (1983) : *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (1987) : *Pequena história da música*. Belo Horizonte : Itatiaia.

71 Manuel Bandeira, dans une lettre du 17 septembre 1926 à Mário de Andrade, soutient que la musique est le seul domaine socioculturel où la formation de la nationalité brésilienne semblait être accomplie : « Ce qui me surprend toujours dans le cas brésilien, c'est que littérairement, politiquement, sociologiquement et un tas d'autres « ments », nous nous distinguons à peine comme nationalité ; et pourtant musicalement nous avons une nationalité remarquable – je parle, bien sûr, de la musique populaire ». Mário de Andrade, Manuel Bandeira, 2000 : 310.

- (1990) : *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. Edith Pimentel Pinto (dir.). São Paulo: Duas Cidades.
- (1993a) : *Poesias completas*. Belo Horizonte : Villa Rica.
- (1993b) : *Vida do cantador*. Belo Horizonte : Villa Rica.
- (1995) : *Introdução à Estética Musical*. Flávia Camargo Toni (dir.). São Paulo : Hucitec.
- (1996) : *Macounaïma : le héros sans aucun caractère*. Pierre Rivas (dir.). Paris : Stock/Unesco/ ALLCA XX.
- (2002a) : *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2002b) : *O turista aprendiz*. Ed. Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2005) : *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- (2006) : *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte : Itatiaia.
- Andrade, Mário de ; Manuel Bandeira (2000) : *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo : Edusp/IEB.
- Andrade, Oswald de (1972) : « Manifesto Antropófago ». *Obras completas*, VI. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- Barreto, Lima (2000) : *Sous la bannière étoilée de la Croix du Sud*. Paris : L'Harmattan.
- Benjamin, Walter (1990) : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.
- Candido, Antonio (2000) : *Literatura e sociedade*. São Paulo : T. A. Queiroz.
- Cunha, Euclides da (2012) : *Hautes Terres : la guerre de Canudos*. Paris : Métailié.
- Dahlhaus, Carl (1995) : *The Aesthetics of Music* : Cambridge : Cambridge University Press.
- (1997) : *L'idée de la musique absolue*. Genève : Contrechamps.
- Dean, Warren (1971) : *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo : Difel. Édition américaine : Dean, Warren (1969) : *The industrialization of São Paulo, 1880-1945*. Austin/ London : University of Texas Press.
- Escorel, Lilian (2012) : *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo : Humanitas.
- Fernandes, Florestan (1994) : « Mário de Andrade e o folclore brasileiro ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 36. São Paulo : IEB/USP.
- Furtado, Celso (1998) : *La formation économique du Brésil : de l'époque coloniale aux temps modernes*. Paris : Publisud.
- Hegel, G.W.F. (1998) : *Cours d'Esthétique III*. Paris : Aubier.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1997) : *Racines du Brésil*. Paris : Gallimard.
- Jankélévitch, Vladimir (1998) : *Liszt : rhapsodie et improvisation*. Paris : Flammarion.
- Jankélévitch, Vladimir (2002) : *La musique et l'Ineffable*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lafetá, João Luiz (2004) : « A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada* ». *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo : Duas Cidades/Editora 34.
- Lévi-Strauss, Claude (2009a) : *Mythologiques I – Le cru et le cuit*. Paris : Plon.
- (2009b) : *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lévy-Brühl, Lucien (1951) : *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris : PUF.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972) : *Mário de Andrade : ramais e caminho*. São Paulo : Duas Cidades.
- (1979) : « Arlequim e modernidade ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 21. São Paulo : IEB/USP. Version originelle en français (1979) : « Arlequin et modernité ». *Europe* n° 599, « Le modernisme brésilien ». Paris.
- Löwy, Micahel (2010) : *The Politics of Combined and Uneven Development: the Theory of Permanent Revolution*. Chicago : Haymarket.

- Miceli, Sérgio (2008) : *Intelectuais à brasileira*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Nietzsche, Friedrich (1984) : *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.
- Pašta Jr., José Antonio (2003) : « Changement et idée fixe (l'autre dans le roman brésilien) ». Anne Marie Quint (dir.). *Au fil de la plume*. Cahier du Centre de Recherches sur les Pays Lusophones n° 10. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Pašta Jr., José Antonio & Penjon, Jacqueline, dir. (2004) : « Le rythme singulier d'une formation historique ». *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Rimbaud, Arthur (2005) : *Vers nouveaux ; Une saison en enfer*. Paris : Flammarion.
- Rosenfeld, Anatol (1996) : « Mário e o cabotinismo ». *Texto/Contexto I*. São Paulo : Perspectiva.
- Schopenhauer, Arthur (2004) : *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF.
- Schwarz, Roberto (1997a) : *Que horas são ?*. São Paulo : Companhia das Letras. Édition anglaise : Schwarz, Roberto (1992) : *Misplaced ideas*. London : Verso : 108-125.
- (1997b) : *Duas meninas*. São Paulo : Companhia das Letras. Édition anglaise : Schwarz, Roberto (2013) : *Two Girls*. London : Verso.
- Souza, Gilda de Mello e (2003) : *O tupi e o alaúde : uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo : Duas Cidades/Editora 34.
- Staiger, Emil (1997) : *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro. Édition américaine : Staiger, Emil : *Basic concepts of poetics* : Pennsylvania State University Press.

L'écriture-jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy

Résumés

L'écriture-jazzy des écrivains afropéens, inspirée par le modèle culturel afro-américain, exprime toute la complexité de l'intégration et l'adaptation de l'être-collectif d'origine africaine à la société individualiste occidentale. Il s'agit de faire l'expérience de la rhapsodie dans le concert des nations à l'heure de la mondialisation forcée. Le jazz offre une voie à la différenciation en inspirant l'écriture d'une génération d'auteurs qui tente de concilier la lettre avec l'esprit, les traditions orales avec la modernité numérique.

The jazzy-style of Afropean writers, inspired by the African-American cultural model, expresses the complexity of the integration and adaptation of the *Collective Being* originated from Africa to Western individualistic society. It means to experience Rhapsody in the concert of nations in a forced globalization. Jazz offers a path to differentiation inspiring the writing of a generation who tries to reconcile the letter with the spirit and the oral traditions with digital modernity.

Les écrivains afro-descendants tels Léonora Miano qui vient de recevoir en 2013 le Prix Femina pour *La Saison de l'ombre* (2013), Koffi Kwahulé dont les pièces de théâtre et les romans sont autant de performances et Sâtka-Chânnkà Yémy chez qui écritures littéraire et musicale sont étroitement liées, ont construit une œuvre à la périphérie de la capitale, dans un rapport de fascination et de critique aux institutions dominantes. Leur voix résonne de celles des « sans-voix » qui ne savent plus s'exprimer en dehors de la violence, à force de subir l'incompréhension des autorités toujours plus humiliantes. Ils recourent à la musique, notamment au jazz et à ses avatars, pour manifester cette culture suburbaine qui se construit à l'ombre de la grande culture française inaccessible et étrangère à la Cité (Larangé, 2014 ; 2015).

Comment l'écriture-jazz s'écrit-elle pour rendre compte des malaises de la Cité ?

Nous nous proposons d'enquêter sur l'imaginaire que déploie le jazz dans cette nouvelle littérature afropéenne et de montrer comment il opère la synthèse

des identités, transformant autant le monde que l'alchimiste. Le jazz est bien plus qu'une simple source d'inspiration pour ces écrivains qui revendiquent une écriture-jazzy élaborée à l'aune d'une tradition musicale foncièrement hybride. La langue qu'ils emploient est bien « jazzée », renouant ainsi avec les traditions africaines de la palabre, mais d'une palabre inscrite à l'encre blanche sur peau noire.

Du *Hard Boiled* africain au roman-jazz afropéen

On ne saurait aborder la littérature subsaharienne en faisant l'économie de la musique. Si l'Afrique noire concentre ses efforts culturels dans la musique et la danse depuis des temps immémoriaux, c'est bien entendu parce qu'elles participent quotidiennement à la vie en société (Manda Tchebwa, 2012a). En témoigne la plupart des langues bantoues dont le système vocalique se construit sur l'important contraste entre l'alternance des consonnes et les voyelles plus marquées que d'autres et à la longueur variée. Elles regroupent plus de trois cent dix millions de locuteurs avec les langues swahilis, kinyarwanda-kirundi, lingala, chichewa, zoulou, xhosa, shona, kikongo, etc. Certaines en situation adstratique avec des langues khoïsan ont copié de ces dernières l'utilisation de clics comme consonnes phonologiques¹. Aussi le cliché selon lequel l'Africain aurait « le rythme dans la peau » se trouve en partie justifié.

Le jazz influence depuis la seconde moitié du xx^e siècle la littérature subsaharienne (Guillon, 2012 ; Manda Tchebwa, 2012b). Cette influence provient du modèle étasunien et de de la littérature afro-américaine (Garcia, 2007). Des auteurs à l'instar de Chester Himes (1909-1984), Ralph Ellison (1914-1994) (Porter, 2001) ou James Baldwin (1954-1987) ont emporté l'adhésion des écrivains de la négritude (Yaffe, 2006 ; Panish, 1997). Il suffit de se rappeler l'enthousiasme de Franz Fanon pour cette musique dans laquelle le psychiatre martiniquais retrouvait le souffle des rythmes ancestraux. Des écrivains aussi majeurs ont amorcé, dès la fin du siècle dernier, une hybridation toujours en cours.

En effet, le jazz, ayant su imposer dès le début du xx^e siècle une présence noire dans un monde dominé par la blancheur américaine, a régénéré la tradition africaine de l'extérieur par le procédé alors inédit du métissage. Pour la première fois dans l'histoire, l'Africain renverse la situation malheureuse à laquelle l'esclavage et l'exil l'ont contraint et parvient à se placer au cœur des événements (Langel, 2001). Or c'est précisément l'exode rural qui a permis ce développement sans précédent, l'esclave des plantations devenant peu à peu un prolétaire surexploité. Dans ce cadre, le jazz, à la différence du blues dont il est relativement proche, exprime les désillusions de la ville, l'espace historiquement occidental(isé) dans lequel le noir se perd.

¹ En phonétique, un clic est un son produit avec la langue ou les lèvres sans l'aide des poumons. En linguistique, un adstrat est une langue qui en influence une autre sans que l'une des deux ne disparaisse.

C'est pourquoi Emmanuel Boundzéki Dongala commence *Jazz et Vin de palme* (1982) par une description de Pointe-Noire et invite à suivre des personnages sortis du moule des romans noirs américains et des adaptations cinématographiques de John Huston comme *The Maltese Falcon* (1941) ou *The Asphalt Jungle* (1949).

Lorsque j'arrive dans une ville inconnue, j'aime souvent la découvrir le soir, entre ces heures mal définies ou fugitives où le jour meurt et où la nuit graduellement émerge pour étaler le voile de son empire. C'est à ces moments-là que l'on capture le mieux les pulsions secrètes d'une ville, ses craintes et espoirs, où l'on surprend tout ce qui hésite encore entre paraître et disparaître, le moment où les hommes et les choses sont le moins sur leurs gardes. C'est l'heure des odeurs particulières, des fumées au goût de bois et de pétrole, des lampes tempêtes et des bougies qui surgissent soudain, clignotantes comme mille lucioles alignées le long des trottoirs où se vendent du manioc, des brochettes, des cacahuètes grillées... Et puis ces rumeurs, propres à chaque ville, faites de voix étouffées, de cris de femmes à la recherche de leurs progénitures n'ayant pas encore regagné le gîte familial, d'aboiements de chiens, de bruits de moteurs, de boîtes de nuit hurlant des rengaines à la mode. C'est enfin l'heure où apparaissent au coin des rues les premiers amoureux rendus homonymes par le jour qui s'en va, et les premières belles de nuit, papillons nocturnes transfigurés en odalisques étrangement désirables par le doux velours de la nuit (Dongala, [1982] 1995 : 8-9).

L'atmosphère de l'univers construit par l'auteur est paramétrée par un espace et un temps correspondant à des *topoi* inscrits dans l'imaginaire culturel (Larangé, 2009). Ainsi l'espace urbain et la soirée justifient le recours à une écriture-jazzy : ils contribuent à l'obscurcissement des propos et de l'action, au flou artistique dans lequel la trame peut émerger et à l'imbroglie qui sert de nœud au récit, puisqu'il s'agit souvent de dénoncer la corruption et l'irresponsabilité des principaux acteurs de la vie politique et économique que l'hypocrisie sociale recouvre du vernis de la probité. Toute la menace qui pèse sur cet univers est annoncée par l'omniprésence du son [sɛ] qui se retrouve dans le présentatif « c'est », les déterminants possessif « ses » et démonstratif « ces ». Enfin, la temporalité joue un rôle primordial tant dans l'action que pour l'atmosphère et le cadre, comme le confirment les nombreuses occurrences à « l'heure ». Le jazz répond au besoin de « jaser », de répéter toujours et encore ce qui s'ébruite dans la société : les « rumeurs », les « voix étouffées », les « cris de femmes », les « aboiements », les « bruits », les « rengaines ». Aussi le jeu des ombres découle du contraste entre la lumière des néons et l'obscurité des bas-fonds.

En optant justement pour un nouveau français *jazzé*, peu après sa retraite et son retour au Cameroun, Mongo Beti – Alexandre Biyidi Awala (1932-2001) – rédige *L'Histoire du fou* (1994) puis *Trop de soleil tue l'amour* (1999), véritable

roman noir qui commence par le vol de la collection de CD de jazz du journaliste engagé et « soiffard » Zamakwé, dit Zam, ami d'Eddie et amant de Bébète (la belle Élisabeth), elle-même séparée de Georges, le *toubab* (Blanc), dont elle a un enfant. Entre alors en scène Eddie, avocat roublard converti en détective privé pour mener l'enquête... Si le créole manifeste le jazz langagier de l'esclavage, Mongo Beti « jasse » amplement la langue française avec le parler camerounais. Tout le roman se déploie comme un long concert de jazz, en vingt-quatre parties, autant de chapitres construits autour de thèmes et de mots qui tournoient et virevoltent, passent et repassent, dévoilant à chaque tournant de nouveaux sens cachés, tantôt tristes et langoureux, tantôt tragiques, tantôt absurdes et hilarants, d'un humour tout... noir, celui de la pulsion de survie, celle de l'Afrique depuis cinq siècles. Mais il s'agit d'un nouveau jazz, celui du continent naufragé de la mondialisation. Car l'adoption du jazz est toujours au service d'une dénonciation, dénonciation du colonialisme, de la Françafrique, puis de la mondialisation, car le roman tel qu'il est conçu par Beti est un discours d'engagement social et politique (Fame Ndong, 1988).

Mise en scène littéraire du jazz

Mongo Béli demeure un modèle pour la littérature camerounaise contemporaine et pour la littérature subsaharienne en général. Plus récemment, une autre autorité dans le domaine s'impose : l'ivoirien Koffi Kwahulé dont l'écriture s'inspire de la composition du jazz depuis sa pièce explicitement intitulée *Jaz* (1998) (Kwahulé & Mouëllic, 2007). En effet, le jazz n'est plus seulement un thème ou un style. La lecture oralisée résonne sous une forme jazzée. Cette notion de sonorité est très abordable dans la pièce *Blue-S-Cat* (2005) où deux genres sont distribués entre les personnages (Soubrier, 2008 : 25-32) : l'homme fait du Scat et la femme du Blues ; le premier s'exprime par onomatopées, faisant le clown, improvisant à tout bout de champ sans suivre un projet bien précis ; la seconde construisant son discours sur un rythme ternaire syncopé, selon un projet d'harmonie bien précis, plus réfléchi, fondé sur la combinaison de mouvements mélodiques et harmoniques, au timbre bien marqué par une « couleur » de ton, un jeu d'intensification, d'accumulation, d'assonances et allitérations, de vibrato vocal. Cette écriture-jazzy se manifeste d'une part par un rythme saccadé produit par l'alternance entre des paroles et de brusques ruptures et d'autre part les effets de synesthésie où sons et signes se répondent dans un concert de sensations.

Les répétitions volontaires de mots ou de phrases créent également une ambiance sonore cyclique. Au fil des diverses sonorités du texte, des thèmes musicaux se laissent clairement entendre. Souvent paroles et sons se superposent. Par exemple, dans *El Mona* (Lansman, 2001), dans une grande majorité de la pièce, en plus du texte, un couple de magiciens pratique sur scène quelques tours en les ponctuant de « Especially for you ! » ou autre « Et voilà ! ». Ces interjections contribuent au rythme du texte et à sa musicalité. Dans la même

pièce, un enfant sur scène regarde la télévision. Le son du poste se superpose aux paroles des autres personnages et apporte un fond sonore œuvrant à la sonorité « jazzy ». Les références aux jazzmen comme John Coltrane, Louis Daniel Armstrong ou encore Thelonious Sphere Monk abondent dans les échanges (Mouëllic, 2008 : 89-96).

Mistérios0-119 (2005) est sa pièce la plus aboutie dans cette recherche. En effet, une fois la didascalie effacée, la parole n'est plus distribuée entre les personnages. Il ne s'agit donc plus d'écriture musicale, mais plutôt d'une vaste caisse de résonance où chaque mot serait un instrument de musique libre de choisir son morceau et de l'interpréter à sa manière au moment voulu. La dimension religieuse et salutaire qui élève la pièce à une célébration se retrouve dans les deux dernières scènes « XVI – Le pardon » et « XVII – L'eucharistie ». Certaines formules sont répétées à trois reprises telles des litanies obsessionnelles. L'improvisation devient le mode d'écriture par excellence où personnages et mots entrent ou sortent inopinément de scène, jouent entre eux ou mènent une rhapsodie. Le discours est mis en scène dans la perspective d'un office religieux de sorte que le théâtre devienne le réceptacle d'une catharsis salvatrice.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence.

Quelqu'un connaît la fille qui n'arrête pas de jouer cette musique à fendre l'âme du silence ?

Noir (Kwahulé, 2005)

Cette élévation de la Parole en spectacle complique la lecture d'un monde postmoderne où l'obscurantisme technologique de masse protège une élite intellectuelle dissimulée. À ce titre, les citations en exergue des œuvres sont explicites sur l'option de l'auteur-artiste : le Psaume 2,4 dans *Blues-S-Cat*, Corinthiens 13,2 dans *Babyface* (2006), rabbi Nahman de Braslav dans *Mistérios0-119*. Aux références bibliques ou religieuses sont mêlées des citations de Charles Mingus dans *Monsieur Ki* (2010) ou « Dizzy » (John Birks Gillespie) dans *Jaz*. Il s'agit de réhabiliter le *mistère*, genre littéraire théâtral – performance – apparu à la Renaissance, composé d'une série de tableaux animés et dialogués représentant des histoires et légendes qui nourrissent l'imaginaire populaire et où se côtoient le surnaturel et le réalisme. Toutefois l'origine remonte au drame liturgique *Quem Quaeritis ?* [Qui cherchez-vous ?] du x^e siècle, question que pose l'Ange aux trois Marie venues emporter le corps du Christ, qui servait de trope à l'introït de Pâques (Hoppin, 1991 : 210-218). De même dans l'écriture-jazzy de Kwahulé résonne la présence lointaine du Gospel, tout comme le souffle latin inspire encore la littérature francophone et afropéenne (Le Guen, 2008 : 119-128).

Cette configuration est plus aboutie dans ses romans. *Babyface* (2006) propose ainsi des pages où plusieurs discours distincts se heurtent, se croisent,

se répondent en même temps... Discours direct, indirect et indirect libre se mélangent dans un patchwork de genres des plus disparates : poème, récit, journal intime, dialogue théâtral(isé), aphorisme... Véritable libertinage littéraire digne de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot ! Il s'agit de restituer la plurivocité des mondes et des hommes à l'heure des grandes simplifications et unifications monotonaes.

Raconter ça.
Pas facile.
Se souvient plus.
Pas très bien.
Ça qu'on a ressenti
oui.
Ça oui.
Mais ça ça et ça
et les détails
non
ça non.
S'en souvient oui
ça qu'on a ressenti.
Mais le reste
où quand quoi comment
non
ça non.

*

Aujourd'hui Babyface est reparti à Paris. Seul. Il ne m'avait même pas prévenu de la date de son départ. Ça m'est tombé dessus, comme ça, ce matin, vers les quatre-cinq heures, comme la foudre.

Il s'est levé, il s'est brossé les dents, il s'est douché, il s'est habillé et il a fait sa valise. Tout sur la pointe des pieds.

Pour ne pas me réveiller ; il m'a dit plus tard. Mais je me suis réveillée.

Qu'est-ce qui se passe, je lui ai demandé.

Et le voilà qui se met à pleurer. Comme un enfant, il pleure, Babyface. Il dépose sa valise et enfonce sa tête entre mes seins pour sangloter comme un petit garçon.

Je m'en vais, il me répond d'une voix entrecoupée de grosses larmes. Les études... C'est la fin des vacances... Je repars... À Paris... Pour mes études... Depuis quelques jours je redoutais ce moment, et je voulais à tout prix te l'épargner. Disparaître avant le lever du jour comme un voleur de femme. Je ne voulais pas te voir souffrir... Je t'aurais écrit, je t'aurais tout expliqué dès mon arrivée à Paris.

Comment as-tu pu penser que disparaître ainsi ne m'aurait pas fait souffrir ? Crois-tu que je ne redoutais pas de mon côté le moment de ton départ ? Mais je m'étais déjà fait une raison. Aujourd'hui je suis sereine, Babyface, sereine parce que je sais que bientôt tu me reviendras.

Ce n'était pas vrai ; je n'étais pas sereine. La vérité, voici des jours que j'avais peur qu'il m'annonce son départ. Je me disais Pourvu qu'il ne te

« Mardi 23 avril
« Correction de quelques pages du *Journal*... [...] Coup de fil à Pamela : je ne pourrai pas me rendre à sa fête. Je prétexte un début de paludisme. En vérité, je commence à trouver lassantes toutes ces fêtes qu'elle organise pour combler les

demande pas de l'accompagner à l'aéroport. Le voir monter dans l'avion et disparaître dans les nuages vers je ne sais quoi, vers je ne sais qui était pour moi au-dessus de tout. Je crois que j'aurais fait une bêtise juste après son départ. N'importe quoi. Me jeter

D'où la fulgurance de l'écriture qui se manifeste par des phrases nominales, des propositions inachevées, des anacoluthes et des répétitions binaires et ternaires. Ce n'est plus la parole vive qui tente d'être reproduite mais la pensée dans le jaillissement immédiat de l'esprit avec ce qu'elle possède d'impromptue, d'imprévisible, d'aveugle sincérité.

La typographie et l'aménagement textuel donnent une représentation jazzée des discours qui se superposent ou d'une parole qui surgit dans un solo comme une conscience libérée de l'ensemble des opinions formatées et homogénéisées, exprimant tel un saxophone exprimant dans la nuit blanche les linéaments d'une sombre inquiétude (Zermani, 2004). Cette polyphonie héritée d'une lecture rabbinique du Talmud (Rojtman, 1986) est détournée vers le calligramme. Cela est d'autant plus problématique qu'une performance théâtrale comme *Jaz* cherche à restituer poétiquement toute une musicalité consacrée, pareil à un

cantique, à l'*innommabilité* du divin. Mise en croix des notes. Mise en rythme de Dieu (Kwahulé [1998], 2007 : 63 ; Soubrier, 2009 : 191-201).

D'abord
une note
puis une autre
note puis encore
une autre note
la même
comme on frappe à la porte une myriade de notes la même
se frottant les unes contre les autres comme pour se tenir
chaud une note de toutes les couleurs même de celle qui
fut abolie de
l'arc-en-ciel un
flot de notes la
même de tous les
sons notes espiègles
turbulentes la même
se précipitant pour
arracher le secret du
silence explosant
souvent à peine
leur envol éclos
pour enfanter
d'autres notes la
même encore plus
imprévisibles
incandescentes
volcaniques et enfin
rythmer le Nom dont
on ne saura jamais la nommer.

L'esthétique jazz s'est ainsi largement répandue dans l'écriture francophone subsaharienne comme chez le Togolais Edem Awumey dans *Port-Mélo* (Gallimard, 2005), *Les Pieds sales* (Seuil, 2009), *Rose déluge* (Seuil, 2012) ou *Explication de la nuit* (Boréal, 2013), chez le Guinéen Tierno Monénembo dans *Le Terroriste noir* (Seuil, 2012) et *Les Coqs cubains chantent à minuit* (Seuil, 2015) ou même chez le Congolais Alain Mabanckou avec des romans comme *Black bazar* (Seuil, 2009), *Demain, j'aurai vingt ans* (Gallimard, 2010), *Tais-toi et meurs* (La Branche, 2012) ou *Lumières de Pointe-Noire* (Seuil, 2013) et même chez le Kanak blanc qu'est Frédéric Ohlen dans son *Quintet* (Gallimard, 2014). Le jazz est source de créativité (Guillon, 2014).

Pour une culture universelle du jazz

Le jazz est bien plus qu'un simple courant musical. Il désigne un *modus vivendi* pour toute une tranche de la culture francophone et afropéenne. À ce

titre, Léonora Miano rappelle à quel point la musique afro-américaine fait intégralement partie de sa culture camerounaise :

J'ai grandi dans un environnement où la musique noire américaine tenait une place importante, pour deux raisons majeures. La première est liée à ma famille. Mon père possédait une belle collection de disques achetés au cours de ses années d'études en France. Elle comportait essentiellement du jazz et du blues. La deuxième raison est affaire de génération. Les années 1980, dans les grandes villes du Cameroun – Douala et Yaoundé –, se sont déroulées sous influence africaine américaine. Surtout dans les classes sociales favorisées, mais pas uniquement. Cette influence concernait bien sûr la musique, avec l'avènement du hip-hop, un engouement pour le funk qui avait déjà embrasé la génération précédente, et qui s'était transmis. Nos aînés avaient semé, dans l'air que nous viendrions respirer après eux, les paillettes colorées du disco de *Earth Wind & Fire*, les rythmes joyeux de *Shalamar*. Ils avaient tapissé le sol qui deviendrait nôtre lorsqu'ils quitteraient le pays, de fulgurantes lignes de basse. Celles des *Johnson Brothers*. Celles de *Stanley Clarke*. Et nous arpenterions longuement ces voies, les enrichissant plus tard de nos propres découvertes (Miano, 2012a : 9-10).

Léonora Miano, tout comme son compatriote Georges Yémy, trouve d'abord son inspiration dans la musique puis dans la littérature, comme si l'atmosphère musicale prédominait et déterminait même les choix narratifs.

Très fréquemment, on me demande si j'ai des modèles en littérature. La réponse est non, pas vraiment. Ce que j'ai appris des grands écrivains que j'ai lus, c'est l'impératif de tracer son propre sillon [...]. Tout ce que je peux dire, c'est que ma plongée dans la littérature noire américaine, mon immersion presque totale dans ce corpus pendant des années, ont forcément laissé des traces. L'influence dont je peux le plus aisément parler est celle de la musique. Mes connaissances théoriques en la matière restent à parfaire, mais elle tient néanmoins une part capitale dans l'élaboration de mes romans. J'aime toujours autant le funk, et la soul, mais pour l'adulte que je suis aujourd'hui, la musique, c'est d'abord le jazz. Je ne l'envisage pas tellement comme une musique savante, destinée à des élites qui l'écouteront dans un environnement compassé. C'est avant tout le son qui a bercé mon enfance. C'est aussi, du moins à l'origine, l'expression de musiciens créatifs, sérieux dans leur travail, mais ne se prenant pas forcément au sérieux comme on voit certains le faire aujourd'hui. C'est la musique chaleureuse des bouges autant que la bande sonore scintillante des clubs sélects où ceux qui la créaient ne pouvaient venir l'entendre. C'est la musique des villes vers lesquelles

les Noirs d'ici avaient migré pour chercher une vie meilleure. C'est la rencontre de la ruralité du blues avec l'urbanité, c'est la mutation des rythmes, donc de la vie et, bien entendu, le croisement d'une empreinte africaine – bien plus présente dans le blues ou les *work songs* – avec une forme de sophistication, de raffinement à l'occidentale. Le jazz est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis : un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. Le jazz a son origine : l'Amérique noire et son passé. Et j'ai la mienne : l'Afrique subsaharienne et son histoire. Pourtant, et c'est un des nombreux enseignements de cette musique, la source n'est pas la destination. Il n'y a, en réalité, aucune limite, quant aux espaces qu'il est possible d'explorer, où il est imaginable de se déployer (Miano, 2012a : 16-17).

Aussi l'écrivain afropéen ne se définit-il pas seulement comme une identité frontalière mais aussi musicale, donc transfrontalière, puisque la musique, à la différence de l'écriture, traverse les frontières, n'ayant besoin ni de traduction ni d'autorisation pour être réellement appréciée. Cette hybridité est d'autant plus complexe qu'elle se veut *intermédiaire*, prenant en considération l'ensemble des médias, moyens de communication et d'information, au service du discours social (Debray, 1991). D'ailleurs, afin de surmonter la souffrance de l'exil, Léonora Miano, alors étudiante à Valenciennes puis à Nanterre, suit des cours de chant et s'exerce d'abord auprès de la chanteuse de jazz Michele Hendricks, fille du célèbre John Hendricks :

Ma vie en France avait été une existence d'épreuves. La classe de Michele Hendricks a plus fait pour moi que des années de thérapie. Il y a encore à faire, mais cette femme m'a sauvée, puisqu'elle m'a permis, non pas de trouver ma voie, mais de pouvoir l'emprunter librement. Il est certainement rare d'affirmer qu'un professeur de chant a fait de vous un écrivain, mais c'est la vérité. Je n'ai pas trouvé mon écriture dans les cours de littérature de l'université, où elle aurait d'ailleurs pu se perdre, écrasée par trop de théorie. C'est de la musique de jazz qu'elle a vraiment jailli. En 2004, j'ai signé mon premier contrat d'édition. *L'Intérieur de la nuit*, le roman concerné par ce contrat, a été publié en août 2005 (Miano, 2012 : 18).

Par conséquent son écriture relève d'une composition improvisée, sur un mode jazzy, car le jazz a considérablement contribué à l'émancipation féminine (DuEwa Jones, 2011 ; Ryan, 2010), élevant certaines voix au niveau d'icônes : Joséphine Baker, Ella Fitzgerald, Betty Carter (Betty Be-Bop), Mildred Anderson, Carmen McRae, Dinah Washington, Abbey Lincoln, Jeanne Lee, Linda Sharrock, etc.

Tous mes romans portent l’empreinte de cette révélation que j’ai eue grâce aux cours de Michele Hendricks, qui ont su enseigner ce terreau que j’avais en moi depuis toujours. Du point de vue de la forme, mes textes longs sont structurés autour d’idées empruntées à la musique. *L’Intérieur de la nuit* repose sur une structure AABA, ordinaire en jazz. Le thème de la dévoration, qui est au cœur de cet ouvrage, est d’abord annoncé dans un premier A, qui présente aussi les protagonistes du roman. Dans un deuxième A, la dévoration a lieu, à travers le meurtre rituel et l’acte de cannibalisme imposé à la population du village. Le bridge (B) nous éloigne du village, des lieux du crime. Le lecteur s’évade vers la ville en compagnie du personnage d’Ayané. La dévoration est rejouée dans le troisième A, par l’intermédiaire d’Inoni, qui la restitue oralement pour Ayané.

Contours du jour qui vient a été créé comme une pièce musicale ayant plusieurs mouvements. La musique était déjà à l’origine du livre, puisque le parcours de Musango, le personnage principal, a été conçu en résonance avec des chansons qui se sont insinuées en moi lors de l’élaboration du propos. Deux spirituals ont servi de point de départ. Il s’agit de *Motherless child* et de *Wade in the water*. Le premier m’a inspirée par sa proximité avec la situation de cette fillette seule au monde, qui cherche le moyen d’exister valablement. Le second a imprimé dans le texte, la sourde évocation de ces esclaves en fixité qui se cachaient dans les marais (pataugeant donc dans la boue), espérant trouver la liberté au bout de ce chemin difficile. Dans *Contours du jour qui vient*, la jeune Musango est en contact avec la boue chaque fois qu’elle progresse. L’aboutissement de son périple est résumé dans les chansons de Dianne Reeves et Abbey Lincoln placées en exergue du livre. « I sing no victim song », clame Dianne Reeves. Pour moi, il s’agit d’un chant de résistance, voire de résilience. Il parle d’être capable de transcender la douleur. La chanson de Lincoln dit : « The winds of change are blowing... I pray my soul will find me shining in the morning light. » Ces paroles font écho à la posture de Musango, qui incarne l’avenir, qui y croit, et qui veut l’aborder en ayant pris la peine de se débarrasser des entraves (Miano, 2012a : 18-19).

En tous cas, le jazz se conçoit et se vit par l’écrivain afropéen comme le cadre dans lequel une parole engagée se formule librement, loin des normes et des censures, dans le jaillissement spontané du cœur. De ce fait, elle n’hésite pas à fournir une « bande son » répertoriant les thèmes musicaux du roman et une liste des chansons mentionnées en clôture de *Tels des astres éteints* (2008). Pareillement, chaque chapitre de *Blues pour Élise* (2010), version jazz de la « lettre » de Beethoven, détaille à la fin de chaque chapitre l’ambiance sonore et offre un glossaire des interludes. Certains textes courts de Miano montrent bien le lien qui se noue entre la parole politique et sociale et la musique, le rythme,

la poétique d'inspiration jazzy, en accord avec les travaux plus théoriques menés par le poète universitaire Henri Meschonnic (Meschonnic, 1982 ; 1995).

BINARITÉ

Le pays dit : Noire ou Française Le pays dit qu'on ne peut être que
Noire ou Française La pensée du pays est binaire Polarissante Limitée
Elle résonne comme une sommation La pensée du pays sent la fin
La fin de la confiance en soi la fin du pays La France ne sera pas la
France si elle dit : Noire ou Française

La France ne sera pas une grande idée Rien qu'une triste réalité tant
qu'elle dira : Noire ou Française La binarité ce n'est pas français Ce
n'est pas le mieux Ce n'est pas ce qui groove le plus Ce qui swingue
le plus Ce qui promet le plus La binarité n'est pas désirable On s'y
oppose spontanément On s'en détourne résolument Elle impose le
choc Réduit tout au choc La binarité est une fausse proposition

Le mieux c'est la fusion : Française noire Le mieux c'est l'addition :
Française et Noire qui ouvre sur le ternaire puisqu'un troisième
terme en sortira Le mieux c'est la conjonction La coordination :
Noire de France où la fusion est un équilibre une perspective une
voie sûre

Le mieux Pour beaucoup C'est de dépasser les limites Usées de la
nation De voir plus grand Le mieux pour beaucoup C'est de trans-
cender la couleur Qu'on comprenne Qu'il ne s'agit pas de race Qu'il
n'est pas question de biologie Mais de culture D'appartenances
mitoyennes en soi D'Histoire De la mémoire d'une rencontre sur
laquelle il est impossible de revenir

Celles qui inventent un langage nouveau Celles qui ne croient pas à
l'achèvement du monde Celles qui brisent les cloisons factices Celles
qui accouchent de l'à-venir se disent : Afropéennes (Miano, 2012b :
73).

Les auteurs afropéens écrivent certes en français sans respecter les normes centralisatrices de la langue française. D'où l'absence de ponctuation, signes inventés par les occidentaux pour mâter la voix, pour orienter le sens des mots, pour jalonner la topologie du discours. Car l'occidental prend la carte pour son territoire. Au contraire l'écriture-jazzy s'affranchit de ces règles qui empêchent l'esprit de se rebeller et de profiter du bonheur de sa liberté. Elle s'affranchit des règles et explore les nouvelles contrées sans en dresser une cartographie.

Pour un « esprit » afropéen du jazz

L'écrivain, poète et musicien d'origine camerounaise Sâtka-Chânknà Yémy s'inscrit dans ce courant esthétique afropéen qui *jazze* avec les mots. C'est par le jazz justement qu'il parvient à un état extatique au point qu'il projette une image de lui en mage et chante son propre panégyrique funèbre :

120

Je scrute le ciel et les astres disent : Maître Antémaſta Sâtka-Chânknà, L'Antémaître, est mort ! Il s'en est allé, chevauchant le levant. Maintenant il sommeille, et le soleil le dore. Réjouissez-vous ou attristez-vous, soyez sages, soyez fous, insultez le vent ou soyez indifférents, c'est votre droit et votre choix. Mais de grâce, pour ma face, le temps d'un instant, restez debout, pendus à mon cou. Car, où que vous vous trouviez, amis maudits, en cette aurore où vient la nuit, ravi ou amer, qui s'assoit trouve sa tombe par terre ! Sois béni, système qui me rendis blême. Tu m'as tué, mais ça m'a permis de muer. J'ai vécu hors normes, et c'est déjà grand ! J'ai été *extranormal*, ni normal ni anormal, *hommani-végétal*. Maintenant l'homme retourne à sa nature divine. Que les roses gardent leurs épines, je m'en fous. Qu'une fille nubile et vierge enflamme sa fleur et brûle une chandelle ! Voici le tombeau de L'Antémaître, comme un monument aux artistes inconnus, aux maîtres inconnus qui meurent de ne pas naître. Tel est au bord de l'eau l'étrange tombeau. Mais quelle eau ? J'ai toujours soif. Exister, c'est ce qu'il y a de plus difficile dans la vie. Siſta, prie ou fume en mémoire des joies partagées. Tu te souviens : des joints et un coin pour la baise. Quelquefois, toi et moi, ça se résumait à cela. C'était tout ce que nous avions. C'était peu et c'était tout. Tue l'amertume. J'aurai vécu en passant, laissant des traînées de sang. Le tournesol s'en retourne au sol. Tourne et retourne le sol, plus aucun mal dans l'aurore vespérale. Tout s'est apaisé et allégé, tout est plus aisé. Sans âge ni visage, regarde, Siſta, je suis là, parmi ceux qui n'y sont pas. Où est le bluff ! Je suis comme toi, je crois que la vie est une équation compliquée. L'amour, la mort, la mer : quelle ironie sur terre ! (Yémy, 2005 : 63-64).

Rythmes et rimes se mettent au service d'une écriture musicale alors que le sujet broie du noir dans une ville corrompue, Paris, dont les repères s'estompent au fur et à mesure que le personnage est emporté dans sa propre décomposition intérieure. Le texte est rempli d'échos qui se chevauchent, notamment par des rimes intérieures, produisant ainsi un effet d'antériorité, justifié par le devoir de commémoration auquel le narrateur invite la femme noire et désignant chaque « fille » de la cité². Enfin la dimension tragique reprend les cinq parties de la tragédie classique par l'emploi du rythme quinaire, digne des expériences ryth-

2 « Siſta » est un mot du langage « urbain » emprunté au slang américain (pour « sister »).

miques du Quartet de Dave Brubeck (1920-2012) – comme dans la composition « Take five » (5/4) du saxophoniste Paul Desmond (1924-1977), dans l'album *Time Out* (1959), morceau repris dans une version jazz-funk par George Benson et une version *big band* par Quincy Jones –, combinant des rythmes binaire et ternaire : 2/3 – 3/2 – 5 – 5 – 5³.

Je scrute le ciel
 1 | 2 | 3 || 4 | 5
 et les astres disent :
 1 | 2 || 3 | 4 | 5
Maître Antémasta
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 Sâtkà-Chânnkà,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 L'Antémaître, est mort !
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 Il s'en est allé,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
chevauchant
 1 | 2 | 3
 le **levant**.
 1 | 2 | 3
Maintenant
 1 | 2 | 3
 il **sommeille**,
 1 | 2 | 3
 et le
 1 | 2
soleil
 1 | 2
 le **dore**.
 1 | 2
Réjou/issez-vous
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 ou attristez-vous,
 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 soyez sages,
 1 | 2 | 3
 soyez **fous**,
 1 | 2 | 3

3 *Take Five* est l'un des rares exemples de musique innovatrice qui devient un hit planétaire. Le morceau a été mis en paroles par de nombreux artistes dont Al Jarreau et, surtout, Carmen McRae qui l'a chanté avec Dave Brubeck lui-même au piano. En France, Claude Nougaro emprunte le thème *Three to get ready* pour en faire *le Jazz et la Java* (1962) et fait de *Blue Rondo à la Turk* une chanson intitulée *À bout de souffle* (1966), élaborée sur le schéma d'un thriller et empruntant son titre au film éponyme de Jean-Luc Godard.

L'écriture-jazzy relève essentiellement de l'oraliture. Paradoxe de fond qui cherche à intégrer la culture de la palabre et du chant à la culture de la lettre et de l'écriture. C'est pourquoi les musicologues ne peuvent être que déçus des réalisations jazzées de l'écriture tant qu'ils ne *scatent* pas le texte. Le jazz exprimerait la nostalgie du Mvett traditionnel africain (Kelley, 2012 : 86 et 196 ; Conyers, 2001 : 139 ; Welsh-Asante, 1993 ; Kauffman & Guckin, 1979). Né au cours de l'exode du peuple Ekang (Beti-Fang-Bulu), éparpillé aujourd'hui entre le Gabon, le Cameroun, le Congo-Brazzaville, la Guinée équatoriale et sur l'île de São Tomé, des chants Mvetts étaient autrefois déclamés aux combattants pour les exciter avant les batailles. Outre l'usage fait en temps de guerre, l'art du Mvett englobe tous les aspects de la culture Fang, que ce soit la poésie, la philosophie ou les connaissances scientifiques du monde, ce qui amène les Fangs à dire du Mvett qu'il s'agit d'un art total. Le mvett désigne justement un instrument de musique à cordes, connu depuis l'ancienne Égypte (Elloué-Engoune, 2008 ; Minko Bengone, 2008) : une sorte de petite harpe-cithare sur bâton de palmier-raphia, ou de bambou, de 110 à 130 cm de long avec un à quatre résonateurs enalebasse, un haut chevalet vertical placé en son milieu, divisant en deux la longueur des quatre à cinq cordes en boyaux ; l'instrument est tenu horizontalement sur la poitrine qui ferme ou ouvre le résonateur central en demi-alebasse ouverte, par un simple mouvement avant-arrière des bras, tandis que les deux mains égrènent les mélodies des deux côtés des cordes. Des poètes comme Grégoire Biyogo et des romanciers, tels Éric-Joël Bekale et Marc Mve Bekale, élaborent des procédures narratives inspirées du Mvett, particulièrement à partir du maître Tsira Ndong Ndoutoume (Ndong Ndoutoume, 1993 ; Biyogo, 2007).

Enfin le jazz permet de combiner l'un et le multiple. Il y aurait comme un jeu de domination qui articulerait la succession inopinée des instruments, lesquels jouent ensemble et individuellement. Aussi les romans afropéens qui parlent de la cité sont des récits de solitudes. La rhapsodie reste leur principale partition. Le narrateur se retranche généralement face à la ville, non plus comme un Rastignac ou un Georges Duroy prêt à la conquérir, mais tel un survivant. D'où l'aspect eschatologique caractérisant des œuvres postmodernes qui décri(v)ent l'échec de l'intégration du centre à la périphérie.

Je suis l'élu des dieux, ils m'ont épargné ! Il ne saurait guère en être autrement, car le monde vient à nouveau d'exploser. Et comme chaque nuit, à ces heures-là, ces heures solitaires et endeuillées, je suis le seul survivant ; le seul et unique survivant d'un monde ravagé et désolé. Tout n'est que mort, tout n'est que bourdonnement ; ce silencieux bourdonnement dans ma tête. Les lumières de la défunte ville me regardent tristement en soupirant. Et je me perds dans ces blanches feuilles maculées d'encre, cette encre qui se veut exorciste ; et qui pour ce faire, use d'une écriture en marge de la page. Oh, cette exaltante noirceur qu'est l'éveil du chronique insomniaque !

On se laisse dériver longtemps, longtemps... L'œil rougi s'agrandit et voit plus loin et plus clair dans l'obscur. L'âme fatiguée sourit encore et parle muettement au silence en souffrant. Je suis seul dans l'immensité de la nuit, mais je vis. Joie ou tristesse ? peu importe, au fond ! Car à ces heures-là, tout me rappelle tout :

Le laconique tic-tac de la pendule raconte ces gouttes de pluie qui jadis perlaient sur mon visage d'enfant chahuteur. Et le silence, ce silence fait revivre en moi, une antérieure vie, une vie passée à errer paisiblement dans les vastes étendues d'un univers où des rayons de lumière mauves pleuvaient tièdement sur mon visage. Tout me rappelle tout. Le bourdonnement devient la méditative et extatique musique d'une abeille butinant un hibiscus. Les images défilent inlassablement dans mon esprit las et acharné (Yémy, 1997 : 7).

Plus on avance dans la solitude, plus le langage se déstructure. Ainsi en est-il du « héros » de *L'Inévitable Histoire de chacun* (2006), un ancien dealer sorti de prison qui a décidé de s'effacer de la société en oubliant son nom afin que sa conscience contaminée par les maux de son époque puisse se dissoudre dans Paris. Sa rébellion s'intériorise au point qu'elle fragmente le dernier bastion du Surmoi qu'est la langue française. Il se souvient de la femme qu'il a aimée, Leïla, et qui est morte par sa faute après avoir été violée par ses « potes » et n'avoir pu être réanimée à temps car les pompiers et le Samu alertés ont dû se retirer après avoir été caillassés par lui et les « jeunes » de la cité (Rice, 2007 : 531-538).

Une analyse plus avancée des textes permet de repérer les caractéristiques suivantes de l'écriture-jazzy. Un effet de swing par une division du temps ternaire en $2/3 - 1/3$ est généralement adopté. Les temps faibles où l'action est abolie au profit d'envolée lyrique sont accentués. Le rythme narratif découle de l'abondance des syncopes et contretemps qui rompent brusquement le récit ou le discours, sur un geste ou un mot. Ce processus favorise l'improvisation par laquelle le narrateur introduit une sensation de spontanéité en se servant de sa créativité instantanée et de son savoir technique et théorique des divers styles d'écritures. Dès lors, la maîtrise du chiffrage reste indispensable pour cadrer l'improvisation dans une structure cohérente et harmonieuse (Guillon, 2010).

Il en ressort une forte interaction avec l'ensemble, la totalité, tant des éléments phoniques, sémantiques, thématiques, isotopiques du texte que des instances de narration. De ce multiple émerge une unité : une voix individuelle à travers une sonorité et un phrasé. Cette opposition complémentaire de l'Un et du Multiple ouvre diverses possibilités narratives, basculant du récit au poème puis à la pièce théâtrale ou à l'article de journal. Dans ce cadre, les références aux standards du jazz et à ceux de la littérature classique permettent de récupérer, selon le principe de la *mimesis*, un accord canonique sous forme de leitmotivs non plus seulement thématiques mais stylistiques. D'où l'abondance d'emprunts aux autres tons et modes, phénomène de plagiat assumés et de collages

(Anyinefa, 2008 : 457-486)⁴ favorisant l'hybridité, dans tous les sens du terme, au point de créer des néologismes, introduire des pérégrinismes, notamment par le biais du camfranglais, du slang urbain ou du verlan.

Au terme de cette exploration, il faut reconnaître que la littérature afro-péenne exprime le malaise d'une époque par l'emploi de la musique, notamment du jazz, car l'imaginaire qu'il véhicule convient aux situations de souffrances d'une humanité aujourd'hui prisonnière de chaînes invisibles et nostalgique du bonheur des origines. Les écrivains afro-descendants, tels Léonora Miano, Koffi Kwahulé et Sâtkà-Chânnkà Yémy, composent à la périphérie de la capitale, en recourant à une écriture-jazzy, pour manifester cette culture suburbaine qui émerge aux confins du modèle français, en réaction à un centralisme masqué de bon aloi et d'un (néo-)humanisme aux relents (néo-)colonialistes.

Aussi l'écriture-jazzy prend-elle en charge la culture urbaine en régénérant le roman noir afro-américain et mettant en scène le jazz comme présence de valeurs transcendantes dans un occident en déliquescence, afin d'opposer à une mondialisation, invisiblement homogénéisante et dégradante, le droit humain à la différence et à la différenciation. Telle est la lutte que mène l'esprit vivant du jazz contre l'empire d'un matérialisme mortifère.

Pourtant le combat ne risque-t-il pas d'être inégal dans un monde où l'inculture musicale est entretenue par la marchandisation des arts et l'effacement des sensibilités ? En effet, la solitude de l'homme postmoderne si fier de son autonomie individuelle et égocentrique condamne paradoxalement toute possibilité de liberté réelle et d'épanouissement éthique et esthétique.

Daniel S. Larange
daniel_larange@yahoo.fr

Œuvres citées

- Anyinefa, Koffi (2008) : « Scandales : littérature francophone africaine et identité ». *Cahiers d'Études Africaines*. 191 : 457-486.
- Beti, Mango (1994) : *L'Histoire du fou*. Paris : Julliard.
- Beti, Mango (1999) : *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard.
- Biyogo, Grégoire (2007) : *Adieu à Tsira Ndong Ndoutoume : hommage à l'inventeur de la Raison graphique du Mvett*. Paris : L'Harmattan.
- Conyers Jr, James L. (2001) : *African American Jazz and Rap : social and philosophical examinations of Black expressive behavior*. Jefferson (North Carolina) : McFarland & Co.
- Debray, Régis (1991) : *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.
- Dongala, Emmanuel B. ([1982] 1995) : *Jazz et Vin de palme et autres nouvelles*. Paris : Hatier.

4 Voir aussi les articles de Dabla Sewanou, Marie Dinclaux, Véronique Porra, Mango Béti, Dominique Deblaine, Théo Ananissoh, Ayayi T. Apedo-Amah, Selom K. Gbanou, Janos Riesz, rassemblés sous la thématique intitulée *Intertextualité et plagiat dans la littérature africaine*, Palabres, n° 3-4, vol. I (1997).

- Elloué-Engoune, Alain (2008) : *Du Sphinx au Mvett : connaissance et sagesse de l'Afrique*. Paris : L'Harmattan.
- Fame Ndong, Jacques (1988) : *Le Prince et le scribe : lecture politique et esthétique du Roman négro-africain post-colonial*. Paris : Berger-Levrault.
- Garcia, Bob (2007) : *Jazz & polar : essai*. Paris : Roland Debarre.
- Guillon, Roland (2012) : *L'Afrique dans le jazz des années 1950 et 1960*. Paris : L'Harmattan.
- Guillon, Roland (2010) : *Harmonie, rythme et sociétés : genèse de l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Guillon, Roland (2014) : *Jazz et Créativité : au fil des sessions*. Paris : L'Harmattan.
- Hoppin, Richard H. (1991) : *La Musique au Moyen Âge, volume 1*. Liège : Mardaga.
- « Intertextualité et plagiat dans la littérature africaine ». *Palabres*. 3-4.1 (1997).
- Kauffman, Fredrick & Guckin, John P. (1979) : *The African roots of jazz*. Sherman Oaks (Cal.) : Alfred Publishing Co.
- Kelley, Robin D.G. (2012) : *Africa speaks, America answers: modern jazz in revolutionary times*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kwahulé, Koffi (2001) : *El Mona*. Paris : Lansman.
- Kwahulé, Koffi (2005) : *Blue-S-Cat*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Kwahulé, Koffi (2005) : *Mysterioso-119*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Kwahulé, Koffi (2006) : *Babyface*. Paris : Gallimard.
- Kwahulé, Koffi ([1998] 2007) : « Jaz ». *Le SAS / Jaz / André : monologues pour femmes*. Ed. Michel Azama, Koffi Kwahulé et Philippe Minyana. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales : 31-66.
- Kwahulé, Koffi (2010) : *Monsieur Ki*. Paris : Gallimard.
- Kwahulé, Koffi & Mouëllic, Gilles (2007) : *Frère de son : entretiens*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Langel, René (2001) : *Le Jazz orphelin de l'Afrique*. Paris : Payot.
- Larangé, Daniel S. (2009) : *L'Esprit de la Lettre : pour une sémiotique des représentations du spirituel dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : L'Harmattan.
- Larangé, Daniel S. (2014) : *De l'écriture africaine à la présence afropéenne : pour une exploration des nouvelles terres littéraires*. Paris : L'Harmattan.
- Larangé, Daniel S. (2015) : « Dis-moi qui je suis, je dirais qui tu es... Contribution à une anthropologie de l'Afropéen ». *Africulture*. 100.1 : 45-60.
- Le Guen, Fanny (2008) : « Les Voix de femmes dans l'œuvre de Koffi Kwahulé ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 119-128.
- Manda Tchewa, Antoine (2012a) : *L'Afrique en musiques*. Paris : L'Harmattan.
- Manda Tchewa, Antoine (2012b) : *Aux sources du jazz noir : du Congo Plains à Léopoldville*. Paris : L'Harmattan.
- Meschonnic, Henri (1982) : *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1995) : *Politique du rythme – politique du sujet*. Lagrasse : Verdier.
- Meta DuEwa, Jones (2011) : *The Muse is music: jazz poetry from the Harlem Renaissance to spoken word*. Urbana : University of Illinois Press.
- Miano, Léonora (2008) : *Tels les astres éteints*. Paris : Plon.
- Miano, Léonora (2010) : *Blues pour Élise*. Paris : Plon.
- Miano, Léonora (2012a) : *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2012b) : *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2013) : *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset.

- Minko Bengone, Laurent (2008) : *Comprendre autrement le Mvett*. Paris : L'Harmattan.
- Mouëllic, Gilles (2008) : « Cette vieille magie noire : un pacte avec le jazz ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 89-96.
- Ndong Ndoutoume, Tsira (1993) : *Le Mvett : l'homme, la mort et l'immortalité*. Paris : L'Harmattan.
- Panish, Jon (1997) : *The Color of jazz: race and representation in postwar American culture*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi.
- Porter, Horace A. (2001) : *Jazz country: Ralph Ellison in America*. Iowa City : University of Iowa Press.
- Rice, Alison (2007) : « Citing the "Cité" in Francophone fiction ». *Contemporary French and Francophone Studies*. 11.4 : 531-538.
- Rojtman, Betty (1986) : *Feu noir sur feu blanc : essai sur l'herméneutique juive*. Lagrasse : Verdier.
- Ryan, Jennifer D. (2010) : *Post-Jazz poetics: a social history*. New York : Palgrave MacMillan.
- Soubrier, Virginie (2008), « Une physique de la voix : réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé ». *L'Esprit Créateur*. 48.3 : 25-32.
- Soubrier, Virginie (2009) : « Vers une fraternité mystique universelle : l'improvisiste de Koffi Kwahulé ». *Africulture*. 77-78.2-3 : 191-201.
- Welsh-Asante, Kariamu (1993) : *The African aesthetic: keeper of the traditions*. Westport (Conn.) : Greenwood Press.
- Yaffe, David (2006) : *Fascinating Rhythm: reading jazz in American writing*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (1997), *La Lune dans l'âme*. Paris : L'Harmattan.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (2005), *Suburban blues*. Paris : Robert Laffont.
- Yémy, Sâtkà-Chânkkà (2006), *L'Inévitable Histoire de chacun*. Paris : Robert Laffont.
- Zermani, Andrea (2004) : *Saxo : l'instrument mythique*. Paris : Gründ.

« *Si de mi baja lira tanto pudiese el son...* »

Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance

Résumés

La poésie et la musique de la Renaissance étaient pensées et pratiquées ensemble, comme les deux volets d'un même art dont l'unité est représentée par la figure d'Orphée, employée par le poète castillan Garcilaso de la Vega, entre autres pour énoncer son programme poétique. La métrique latine est la base du traitement du rythme musical dans le *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas. Une lecture attentive du livre V montre comment un assemblage incorrect de pieds était considéré comme une dissonance, analogue en tous points avec la dissonance harmonique. Une comparaison avec des vers contemporains montre que ces dissonances étaient employées par les poètes exactement de la même façon que les dissonances harmoniques par les madrigalistes, pour expliquer des idées précises. On peut donc véritablement dire qu'il y avait de la musique dans la poésie de la Renaissance. De telles dissonances rythmiques préparaient la performance musicale, comme le confirment des exemples pris chez Monteverdi et Gesualdo.

This article demonstrates how in the Renaissance poetry and music were thought of and practiced together, as two aspects of the same art, embodied in the figure of Orpheus, who is used by Spanish poet Garcilaso de la Vega among others as a means to define his own poetic program. Latin metrics are the basis of the treatment of rhythm in the last three books of Francisco de Salinas' *De musica libri septem* (1577) ; a close reading of book V shows how an incorrect assemblage of feet was considered a dissonance, analogous in every way with harmonic dissonance. A comparison with contemporary verse proves that such dissonances were used in the exact same manner by poets as composers of madrigals used harmonic dissonances to underscore specific ideas. One can therefore truthfully say that there was music in Renaissance poetry. Such rhythmic dissonances prepared the musical performance as is confirmed by examples from Monteverdi and Gesualdo's madrigals.

Mots-clés : Poésie, lyrique, renaissance, métrique, musique

Keywords: Poetry, Lyric, Renaissance, Metrics, Music

On lit souvent que Guillaume de Machaut a été le dernier trouvère et qu'après sa mort en 1377 la poésie s'est affranchie de la musique. Dorénavant, toute référence à la musique dans un poème n'est plus interprétée que sur le plan métaphorique, la musique étant considérée en aval de Machaut comme un élément hétérogène à une poésie désormais vue comme un art autonome¹. Que faire alors des innombrables références à Orphée dans la poésie de la Renaissance ? Citons par exemple l'*Ode ad florem Gnidi*, composée à Naples entre 1532 et 1536 par le Castillan Garcilaso de la Vega :

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas
con el silabe canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese :

no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,

[...]

mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspreza de que estás armada²,

Si de mon humble lyre
le son pouvait tant qu'en un instant
il apaise l'ire
du vent impétueux
et la furie des flots et leur mouvement,

et que dans les âpres montagnes
de son doux chant il attendrisse
les animaux féroces,
il émeuve les arbres
et les fasse venir confusément à son bruit :

ne crois pas que ce qui serait chanté
par moi, belle fleur de Gnido,
serait le féroce Mars en colère,
tourné vers la mort,
de poussière et de sang et de sueur teint,

[...]

mais c'est seulement
la force de ta beauté que je chanterais,
et peut-être qu'avec elle
on remarquerait aussi
l'âpreté dont tu es armée³,

Notes^{2,3}

Dans ces vers au contenu clairement programmatique on observe une opposition classique entre l'épopée et la lyrique, genres qui sont ici opposés par leur sujet mais aucunement par leur modalité, qui est le chant dans l'un et l'autre cas. Que faire de la référence au chant dans un tel texte ? L'usage est de n'y voir que métaphore, ce qui permet de maintenir cette ode fermement dans le domaine des études littéraires sans avoir à s'interroger sur une éventuelle performance musicale et sur ce que de telles circonstances pourraient changer à la nature et au sens du texte étudié.

1 Si en ce qui concerne l'Espagne la tradition critique n'assigne pas de date aussi nette pour la rupture de la poésie savante avec la musique, le récit implicite est parfaitement analogue à celui-ci. Même les figures du compositeur et poète Juan del Encina (1468-1533) et du chanteur et poète Jorge de Montemayor (1520-1561), malgré leur célébrité, ne suffisent pas à modifier le modèle évolutionniste d'une poésie affranchie de la musique. Pour une analyse critique de cette opinion concernant la littérature française, on pourra se reporter par exemple à Galand-Hallyn P. et F. Hallyn, 2001 : 29 sq.

2 Garcilaso de la Vega, 1995: 84-86.

3 Sauf précision contraire, c'est moi qui traduis.

C'est encore autour d'Orphée que s'organise le sonnet XV du même Garcilaso :

Si quejas y lamentos pueden tanto,
que enfrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto ;

si convirtieron a escuchar su llanto
los fieros tigres y peñascos fríos ;
si, en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto,

¿ por qué no ablandará mi trabajosa
vida, en miseria y lágrimas pasada,
un corazón conmigo endurecido ?

Con más piedad debía ser escuchada
la voz del que se llora por perdido
que la del que perdió y llora otra cosa.⁴

Si plaintes et lamentations sont si puissantes,
qu'elles ralentirent le cours des fleuves,
et qu'en les bois écartés et obscurs
les arbres se murent à leur chant,

si elles convertirent à l'écoute de leur plainte
les féroces tigres et les froids rochers ;
si, enfin, avec moins de cause que les miennes,
elles descendirent aux royaumes de l'épouvante,

pourquoi ne verrais-je pas adoucie ma vie
tourmentée, passée en misère et en larmes,
par un cœur endurci contre moi ?

C'est avec plus de pitié que devrait être entendue
la voix de qui pleure sa propre perte
que la voix de celui qui perdit et pleure autre chose⁵.

Notes⁴⁵

Comme dans l'*Ode ad florem Gnidi*, c'est le modèle d'Orphée qui est convoqué ici non plus pour définir le genre lyrique par opposition à l'épopée, mais comme incarnation de la puissance du Verbe. Or cette puissance est inséparable du chant, comme le montre l'association par la rime de l'adverbe *tanto*, qui qualifie le verbe *poder*, et du nom *canto* aux vers 1 et 4 du premier quatrain. Cette puissance est mise en comparaison avec celle de la mort elle-même, toujours par l'intermédiaire de la rime, au vers 8 (*reinos del espanto*). Or, une fois la puissance du chant d'Orphée posée dans les quatrains, les tercets passent à la comparaison entre le chant d'Orphée et celui de la voix lyrique : *Con más piedad debía ser escuchada*... Les jeux conceptuels propres à la poésie du xv^e siècle rejoignent ici l'inspiration ovidienne : la voix lyrique aime davantage qu'Orphée, puisqu'elle s'est complètement abîmée dans l'objet aimé, il est donc logique que son chant ait davantage de puissance. Ce qui ressort ainsi, c'est le souhait du poète que son chant soit encore plus efficace que celui d'Orphée. Plus que d'imitation du modèle antique, il s'agit ici d'émulation – comme l'avait montré D. Heiple pour le rapport de Garcilaso avec les poètes italiens⁶.

Orphée, avec Apollon, Arion et Amphion dans une moindre mesure, incarne pour les poètes et les musiciens de la Renaissance l'idéal de la poésie des Anciens, indistincte de la musique. On retrouve ce modèle dans toute l'Europe, en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne. Dans les années où Garcilaso compose les poèmes que nous venons de lire, Luis Milán choisit la figure d'Orphée comme frontispice de son recueil de pièces à chanter à la *vihuela*, *El Maestro* (Valence, 1536)⁷. Quelques années plus tôt, en Allemagne, quand Conrad Celtis et Petrus Tritonius avaient publié un recueil d'odes horatiennes destinées au chant, c'est encore une figure orphique, Apollon s'accompa-

4 Garcilaso de la Vega, 1995, 28.

5 Je traduis en privilégiant la proximité avec le texte original sur l'élégance stylistique

6 Heiple D.L., 1994.

7 Milán L., 1535.

gnant à la lyre, qui figurait au frontispice⁸. Celtis était par ailleurs l'auteur d'un *Ars versificandi et carminum*⁹, et la première fonction de la *Melopoiae* était de faciliter l'apprentissage et l'étude d'Horace en fournissant aux élèves des mélodies respectueuses de la métrique latine. L'habitude de recourir à la musique pour enseigner la juste prononciation des mètres latins était ancienne : il est révélateur à cet égard que le premier exemple connu d'impression musicale à caractères mobiles soit la grammaire de Franciscus Niger à Venise en 1480¹⁰, qui comporte des portées musicales destinées à illustrer la manière de dire les différents types de vers d'Horace, Virgile, Lucain et Ovide¹¹. Il y a plus : sitôt que l'on a recommencé à noter la musique en Occident, autour du IX^e siècle, on a noté des poèmes d'Horace et de Virgile avec les hymnes chrétiens¹².

En d'autres termes, lorsque les humanistes ont redécouvert les textes antiques à partir du XV^e siècle, ce qu'ils y ont lu n'a fait que confirmer leur pratique : ils avaient appris les vers d'Horace et de Virgile par le chant, ils n'avaient donc pas besoin d'être convaincus que la poésie antique était chantée à la lyre¹³, conformément à ce qu'ils pouvaient lire chez Platon pour qui « l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles »¹⁴ – et, plus loin, « nous obligerons la mesure et la mélodie à se conformer aux paroles, et non les paroles à la mesure et à la mélodie »¹⁵. La seule différence, notable, avec le Moyen-Âge devait résider dans le style musical adopté.

On chantait donc les classiques à la Renaissance, en s'accompagnant d'instruments à cordes que l'on appelait des lyres, mais que nous appelons aujourd'hui luths, violes ou *vihuelas*¹⁶. Ainsi, le *Tesoro de la lengua castellana* donne de la *lira* la définition suivante :

LIRA [I]. Instrumento músico. Cuál haya sido y de qué forma, acerca de los antiguos, no lo acabamos de averiguar ; la que hoy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y suave consonancia, hiriendo juntamente tres o cuatro cuerdas, lo que no hace la vihuela de arco¹⁷.

8 Celtis K. et P. Tritonius, 1507.

9 Celtis K., 1486.

10 Niger F., 1480 ; Fenlon I., 2006 : 282.

11 Kinkeldey O., 1932 : 99.

12 Ziolkowski J., 2000 ; Ziolkowski J.M., 2007 ; Ziolkowski J.M. et M.C.J. Putnam, 2008 ; voir aussi les travaux de Leo Treitler réunis dans Treitler L., 2007.

13 La question de savoir si les Romains et les Grecs chantaient effectivement leur poésie, et de quelle manière, a fait couler beaucoup d'encre ; il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont la division actuelle des disciplines universitaires détermine le regard porté sur les périodes passées, sans compter les effets des hiérarchies que nous établissons entre des arts tels que la chanson ou la poésie. Pour une recension récente de la querelle sur la réalisation musicale de la poésie antique, voir par exemple Bergua Cavero J., 2012.

14 *République*, III, 399d.

15 *République*, III, 400a. . Il s'agit sans doute chez Platon d'une attaque contre les innovations musicales introduites par Euripide dans ses dernières tragédies : Bélis, 2001.

16 Borstein, 1987 : 280290.

17 Covarrubias Orozco, 1995. « Lyre [I] Instrument de musique. Ce qu'elle était et quelle forme elle avait dans l'Antiquité reste incertain ; celle qu'on utilise aujourd'hui a plusieurs cordes et se joue avec un archet long et de doux accords, formés en touchant simultanément deux ou trois cordes, ce que ne permet pas la *vihuela* à archet » (Je traduis).

Les références à la pratique du chant *alla lira* sont abondantes, par exemple à propos de Serafino Aquilano¹⁸ ou de Léonard de Vinci, d'abord engagé chez les Sforza en 1494 pour ses qualités d'improvisateur, et dont Vasari écrit : « [cantava] divinamente sopra la lira all'improvviso »¹⁹. Les improvisateurs de poésie et de musique étaient nombreux, à commencer par Raffaele Brandolini, actif à la cour de Naples (ca. 1465-1517) puis au service des papes Jules II et Léon X, et auteur d'un traité intitulé *De musica et poetica*²⁰. En outre, il reste des bibliothèques entières de partitions sur des poèmes anciens (en particulier, Horace et Virgile²¹) et modernes (principalement Pétrarque²², mais également Bembo, Arioste²³, le Tasse²⁴ pour l'Italie²⁵, Ronsard pour la France²⁶, Garcilaso de la Vega, Góngora ou Lope de Vega pour l'Espagne²⁷). L'iconographie vient encore confirmer cette assimilation entre la lyre des Anciens et des instruments à cordes modernes : je ne citerai ici que l'Apollon du Parnasse dans la Chambre de la Signature, mais les exemples sont innombrables. La forme ancienne de la lyre était d'ailleurs connue, comme en témoigne telle gravure de Dürer, ce qui prouve que lorsque les artistes représentent un instrument qui leur est contemporain c'est par un anachronisme conscient qui vient actualiser la scène représentée.

En d'autres termes, comme l'a montré Nathalie Dauvois pour la France²⁸, le terme de poésie lyrique avait à la Renaissance un tout autre sens que celui que nous lui donnons : loin de désigner l'expression du subjectif, elle correspondait à une pratique spécifique, à une performance musicale²⁹. Ainsi, nous sommes assurés que l'*Ode ad florem Gnidi* a bel et bien été diffusée par le chant au XVI^e siècle, puisque un chansonnier conservé à la bibliothèque de Peralada comporte un poème employant la même forme métrique et dont le paratexte indique : « Canción al tono de Si de mi baxa lira »- (Chanson sur l'air de *Si de mi baja lira*)³⁰. Les deux termes employés pour nommer le poème, ode (en latin dans le titre original) et *canción* marquent d'ailleurs clairement ce caractère musical, pour un peu qu'on accepte de les prendre au sérieux. La musique n'était donc pas pensée comme un élément hétérogène à la poésie, ce qui fait que les termes musicaux employés par les poètes de la Renaissance ne sauraient être lus

18 La Face Bianconi et Rossi, 1999.

19 Giorgio Vasari, *Vite*, apud Borstein, 1987 : 286.

20 Brandolini, 2001.

21 On trouvera un inventaire assez complet des versions musicales de Virgile et d'Horace en Italie et en Espagne chez Bergua Caverio, 2012.

22 L'histoire du madrigal italien de la Renaissance se confond pratiquement avec celle de la réception de Pétrarque.

23 Balsano et Walker, 1981.

24 Vassalli, 1988; Ricciardi, 2013.

25 Pirrotta, 1968 ; Pirrotta, 1987 ; Cecchi, 1987.

26 Citons quelques articles sur ce sujet : Lebègue, 1954 ; Lebègue, 1957 ; Ouvrard, 1988 ; pour une bibliographie plus exhaustive, on se reportera au chapitre « Poésie et musique en France (XVI^e siècle) » dans Galand-Hallyn et Hallyn, 2001 : 645.

27 Alín et Barrio Alonso, 1997 ; on trouvera un inventaire des partitions identifiées pour quatre poètes du Siècle d'Or espagnol dans ma thèse de doctorat : Delahaye, 2000. Enfin, on se reportera utilement au catalogue de la poésie espagnole des XVI^e et XVII^e siècles mise en musique réalisé par Lambea, Josa et Valdivia, 2012.

28 Dauvois, 2010.

29 J'ai traité ces questions de façon plus approfondie dans ma thèse de doctorat : Delahaye, 2000.

30 Alzieu, 1994 : 11, rubrique 33.

sur le registre métaphorique mais bien comme une référence à la réalité de leur pratique.

La poésie et la musique ne partageaient pas seulement un idéal de persuasion et d'émotion incarné dans la figure d'Orphée, ni la pratique sociale du chant accompagné à la lyre (luth, viole, *vihuela*), mais également un outil, le rythme. C'est à ce sujet qu'apparaît le plus clairement l'indissociabilité de la musique et de la poésie dans des traités comme le *De musica* d'Augustin d'Hippone³¹ qui, avec le *De institutione musica* de Boèce³² a formé la base de l'enseignement de la théorie musicale jusqu'à l'époque moderne : en particulier, le rythme musical y est pensé sur les bases de la métrique latine, selon une pratique qui n'a pas disparu de nos jours³³.

À la Renaissance, le traité qui suit du plus près celui de saint Augustin est celui de Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (Salamanque, 1577)³⁴, dont les trois derniers livres sont consacrés au rythme musical. Or, Salinas est le dédicataire de l'un des poèmes les plus célèbres de la Renaissance espagnole, l'Ode III de *fray* Luis de León. Les deux hommes ont enseigné à l'Université de Salamanque dans les mêmes années et leur amitié est abondamment documentée, ne serait-ce que par le témoignage que fit Salinas lors du procès que l'Inquisition intenta à *fray* Luis³⁵. On a quelques traces du goût que Salinas pouvait avoir pour la poésie : C. de Thou mentionne qu'il avait traduit une épigramme de Martial³⁶ et il a siégé aux côtés de *fray* Luis lors d'un concours de poésie destiné à célébrer la victoire de Lépante³⁷.

Or, l'un des points auxquels Salinas accorde le plus d'attention est à l'art d'assembler les différents pieds de la métrique latine de façon à former des mètres harmonieux :

Nam quemadmodu[m] no[n] qu[a]elibet litera cum qualibet ad constituendam syllabam aptè coniungitur, nec in Harmonica quolibet cum quolibet inetruallum commodè copulatur, vt in tertia huius operis parte demonstratum est ; sic etiam non quilibet pes cum cuilibet ritè miscetur. Sed in eorum mixtione seruanda est omnino, quoad fieri possit, æqualitas : nam principio iidem pedes cum eisdem optimè copulantur, quonia[m] inter eos summa reperitur æqualitas, & vt est in prouerbio, pares cum paribus facillimè co[n]gregantur. [...] Deinde ritè copulabuntur inter se pedes, qui licet idem non sint propter sonorum imparitatem, aut aliam ob causam, eru[n]t tamen temporibus pares & percussione non dissi-

31 Augustin d'Hippone A. (Saint), 1997.

32 Boèce (Boethius), 1990.

33 Par exemple, Abromont et Montalembert, 2001 ; Messiaen faisait régulièrement appel aux catégories de la métrique grecque dans ses cours au Conservatoire, comme en témoignent à la fois les notes de ses étudiants et le premier livre de son *Traité* ; Dingle et Simeone, 2007 : 149 ; Messiaen, 1994.

34 Salinas, 1958 ; traduction espagnole Salinas, 1983 ; Palisca, 1987 ; García Pérez et Otaola González, 2014.

35 Alcalá, 1991.

36 Thou, 1734, vol. XI, l. III, p. 381 .

37 Toro, 1950 : 180.

miles : quandoquidem, vt D. Auguſt. ait, nihil auribus poteſt eſſe iucundius, quàm vt varietate demulceantur, & æqualitate no[n] defraudentur³⁸.

Le point important ici, c'est ce que Salinas nomme la « percussion », à savoir l'alternance entre *arsis* et *thesis*, le mouvement de la main ou du pied par lequel le musicien donne le rythme :

Iambus autem & troch[a]eus no[n] ritè miſcentur, quia licet temporibus ſint pares, ſunt tamen diſſimiles percufſione, cum alterius proprium ſit à ſublacione manus, alterius à poſitione principiu[m] capere, qua in vtroque proprietate ſeruata ſub eodem plauſu eos impoſſibile eſt pangi [...] Qui praeter hoc quod ita contrarias naturas habent, vt contrarias etiam percufſiones deſiderent, ſimul auditi diſſonum efficiunt auribus concentum³⁹.

Or, si les langues romanes ont abandonné le système de syllabes longues et brèves qui caractérisait les langues anciennes⁴⁰, en revanche elles conservent des accents toniques que l'on peut sans trop leur faire violence assimiler à des temps forts alternant avec les temps faibles que sont les syllabes atones. En outre, l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe italiens, importés en Espagne à partir de 1526 par Garcilaso de la Vega et Juan Boscán, se caractérisent par une très grande souplesse puisqu'ils n'exigent qu'un accent fixe, sur la dixième syllabe pour l'hendécasyllabe et la sixième pour l'heptasyllabe. Il est donc possible de créer volontairement des dissonances rythmiques à l'intérieur de ces vers en juxtaposant

38 Salinas, 1958 : 262-263. « de même que l'on n'associe pas n'importe quelle lettre avec n'importe quelle autre pour former une syllabe, de même qu'en Harmonie on ne joint pas commodément n'importe quel intervalle à n'importe quel autre, comme on l'a démontré dans la troisième partie de ce travail ; de même on ne peut mélanger n'importe quel pied à n'importe quel pied. Au contraire, il faut avant tout veiller à conserver, autant que possible, l'égalité : en effet premièrement les pieds identiques vont très bien ensemble, car il y a entre eux la plus grande égalité et, comme le dit le proverbe, les égaux s'allient très facilement entre eux. [...] Ensuite, les pieds qui s'assembleront correctement, sont ceux qui, même s'ils n'ont pas le même nombre de syllabes, ou sont différents sur d'autres plans, ont toutefois le même nombre de temps et la même percussion : puisque, comme le dit Saint Augustin, rien ne peut être plus agréable pour les oreilles, que quand elles sont caressées par la variété, sans être déçues par l'égalité » (Je traduis).

39 Salinas, 1958 : 262-263. « L'iambe et le trochée ne vont pas bien ensemble car, bien qu'ils aient le même nombre de temps, ils ont une percussion différente, puisque l'un commence à la levée de la main (*arsis*) et l'autre à la battue (*thesis*), et qu'il est impossible de battre la mesure ainsi. [...] C'est pourquoi outre le fait qu'ils ont des natures si contraires, qu'ils exigent une battue opposée, quand on les entend ensemble ils frappent l'oreille par un accord dissonant ». (Je traduis).

40 Cette affirmation est quelque peu anachronique, dans la mesure où certains poètes de la Renaissance assimilent les syllabes toniques à des syllabes longues, et les atones à des brèves. C'est le cas pour l'Espagne de Díaz Rengifo, par exemple, dans son chapitre VII « Del Accento », qui fait immédiatement suite à un chapitre consacré à la quantité des syllabes : « Accento es vn ſonido con que herimos, y leuamos mas una ſyllaba, quando la pronu[n]ciamos, y nos detenemos mas en aquella, que en qualquiera de las otras de vn miſmo vocablo, como quando dezimos, Agüdo, poeta : herimos la v. y la .e. y las leuamos ſobre todas las otras ſyllabas », Díaz Rengifo, 1592, p. 11. On pensera évidemment aux vers mesurés à l'antique qui fleurirent un peu partout et en particulier en Italie et en France, et dont on trouvera une histoire récente dans Vignes, 2005, p. 15-43. On vit aussi des compositions musicales, notamment en Allemagne, qui ont été étudiées par Weber, 1974.

deux syllabes toniques, et de les faire coïncider avec des termes auxquels des madrigalistes auraient associé des dissonances harmoniques.

Ce procédé que j'appelle dissonance rythmique apparaît sous le nom d'accent antirythmique en 1835 chez Andrés Bello⁴¹ mais au xvi^e siècle il n'est nommé explicitement dans aucune poétique. En revanche, il est clair que les poéticiens l'ont à l'esprit dès lors que l'on analyse avec précision et en contexte les catégories qu'ils emploient, en particulier celles de douceur (*suavitas, suavidad, blandura...*) et d'âpreté (*asperitas, dureza, aspereza...*). Ainsi, lorsque Juan de la Cueva insiste sur la nécessité d'un assemblage correct des syllabes pour obtenir des vers suaves :

Esta es la rima otava en quien florece
la heroica alteza y épica ecelencia,
y en dulzura a la lírica engrandece.

[...]

Dureza de dictiones no consiente
ni letras que causen aspereza
ni del verso detengan la corriente⁴².

Y si quieres que llegue tu deseo
adonde aspira, que es a la dulzura
del número, en que tantas fuerzas veo,
la suavidad le viene y la blandura
de nunca o pocas veces las vocales
colidir, o juntar en su textura.

Dónde en número casi son iguales
las vocales y graves consonantes,
dulces serán los versos y cabales.

[...]

Y sobre todas una cosa advierte
que con tal armonia se cocierte [sic] ;
que el concurso de sílabas que usares
que en sus colocaciones y lugares
regalen y deleiten los oídos,
que es propio de poetas singulares⁴³.

C'est l'octave où fleurissent
l'élévation héroïque et l'excellence épique,
et qui par sa douceur rend la lyrique plus grande.

[...]

Elle ne consent pas de dureté dans les mots
ni de lettres qui causent de l'âpreté
ni retiennent le courant du vers.

Et si tu veux que ton désir
atteigne ce à quoi il aspire, c'est-à-dire la douceur
du nombre, en quoi je vois tant de force,
la suavité et la mollesse lui viennent
de ce que jamais ou rarement
les voyelles ne se choquent ou ne se joignent.

Si on y trouve en nombre presque égal
voyelles et graves consonnes,
les vers seront doux et parfaits.

[...]

Et surtout prends bien garde
qu'il soit composé avec tant d'harmonie
que le concours des syllabes que tu emploieras
par leur position et leur place
caressent les oreilles et leur fasse plaisir,
comme c'est le propre des poètes singuliers⁴⁴.

Notes^{42,43&44}

Cette catégorie stylistique mérite en effet qu'on s'y attarde un peu. Le terme de douceur pourrait en effet être lu un peu rapidement comme un descriptif vague, conformément au sens qu'il a de nos jours⁴⁵, mais il traduit celui de *suavitas* employé par Georges de Trébizonde pour désigner en latin la *glykytès* hermogénienne⁴⁶. Il est régulièrement opposé à celui d'âpreté, *asperitas*, qui est nommée *trachytès* en grec, laquelle est précisément caractérisée chez

41 Bello, 1835.

42 Cueva, 1606, 305.

43 Cueva, 1606, 307.

44 Je traduis.

45 Ainsi, *suave* signifie maintenant, selon la Real Academia Española : « Blando, dulce, grato a los sentidos » et *áspero* : « Desapacible al gusto o al oído ». On voit combien ces définitions sont vagues et dépendantes de l'appréciation individuelle, par comparaison avec l'extrême précision des catégories stylistiques hermogéniennes, qui associent à l'effet esthétique (« plaisant ») des procédés stylistiques clairement définis.

46 Trébizonde, 1984 : 225234 ; Hermogène de Tarse, 1997.

Hermogène par « des pieds disparates et inégalement distribués, de façon à ne jamais procurer la sensation auditive d'un mètre et de façon que l'assemblage lui-même n'ait rien de plaisant, bref, qu'il ne présente pas d'eurythmie »⁴⁷. Ces catégories recourent très exactement les catégories musicales de consonance et de dissonance, comme le montrera cette définition de Tomás de Sancta María :

DISSONANCIA (segun Boecio) es sonido áspero y duro, de dos voces o mas, juntas y contrarias que no se pueden mezclar, y naturalmente offendan los oydos⁴⁸.

On remarquera que la dissonance harmonique est définie par les théoriciens du xvi^e siècle avec une très grande précision, puisque leurs traités comprennent en général plusieurs chapitres détaillant les accords licites et les accords illicites. Il se dessine ainsi une équivalence entre le rythme et l'harmonie : en effet, si un rythme peut être harmonieux il peut également être dissonant. Or, la dissonance harmonique était chez les madrigalistes de la Renaissance un outil expressif, que les compositeurs associaient au lexique de la tristesse :

Su proprio es tener su composición muchas Semiminimas, y tambien las Minimias, y Semibreues sincopadas (las quales ya deximos no tener lugar en las Composiciones Ecclesiasticas) y con la palabra debaxo casi de cada nota, Semibreue, Minima, o Semiminima que sea, por no vocalizar con tantos puntos como se hace en los motetes. [...]

Las partes han de cantar diuersas vezes [sic, pour voces] juntamente ; quiero dezir sin inuenciones si no a nota contra nota : empero ha de ser con mouimiento ligero y disminuydo de Minimias y Semiminimas &c. [...] Hase de tener cuydado particular de corresponden la Solfa al sentido de la letra, como si tractare de cosas duras y asperas, vsarfean passos duros y asperos, compuestos con interualos disonantes ; y si de cosas alegres y dulces, hazerfean tambien passos regozijados y armoniosos seruiendose de la naturaleza de las Consonancias ayrosas y de sus loçanas posturas. Si las palabras hablaren de correr, o de bolar ; tambien conviene que la Musica sea mas beloz y mas presta respecto a la Musica de las otras palabras. Y al contrario, para explicar algunas palabras tardas y amodarradas ; tambien la Composicion haura de ser amodorrada y tarda, vsando de Breues, Semibreues, y Minimias hasta a tanto que duraren las dichas palabras, y no mas. Mas si hablaren de caer, de saltar, de yr en cielo o a lo infierno, tambien las partes de la Composicion, la vna empues de otra con salto de Octava o alomenos de Quinta, haurã

47 Hermogène de Tarse, 1997 : p. 260 / 364.

48 Sancta María, 1565, l. II, cap. I « De las dissonancias », fol. 2r. « Dissonance (d'après Boèce) est un son âpre et dur, de deux notes ou plus, jointes et contraires, qui ne se peuvent mêler, et qui naturellement blessent l'oreille ».

de caer ò de alçar. *Quando hablarê de baxar ò de subir, fin saltar*, podrafe subir y abaxar cō movimientos de grado. Aduertiendo que *en los Madrigales, mas que en otro genero de Cōpoficion, es tenido el Cōpofidor de explicar el sentido de la letra*⁴⁹.

En d'autres termes, les compositeurs faisaient en sorte que la musique soit le plus possible semblable au texte, par un jeu de correspondances codifiées. On y voyait le moyen d'obtenir l'étroite union entre poésie et musique dépeinte dans les traités de l'Antiquité, de suivre le précepte platonicien repris par Giulio Cesare Monteverdi en 1605 dans la préface au cinquième livre de madrigaux de son frère Claudio : « per signora dell'armonia pone l'orazione ».

Précisément, la scansion systématique des vers de quelques poètes de la Renaissance espagnole⁵⁰ montre que si les dissonances rythmiques sont rares, elles sont en revanche toujours associées à des mots que des madrigalistes auraient soulignés d'une dissonance harmonique. Par exemple, chez Garcilaso :

Aquel que fue la causa de tal daño⁵¹
9 10
 que la del que perdió y lloira otra cosa⁵²
6 7
 ¡ O cuantas vezes, con el dolor fuerte...⁵³ !
 1 2 9 10

chez *fray Luis* :

tu quedas entregada al dolor fiero⁵⁴
1 2 9 10

49 Cerone, 1613 : l. XII, ch. XVII : « La manera de componer los Madrigales », p. 692-693. « Leur caractéristique est que leur composition contient beaucoup de semi-minimes, et de minimes, et de semibrèves syncopées (dont nous avons dit qu'elles n'ont pas leur place dans les compositions d'église), avec un mot sous chaque note ou presque, qu'il s'agisse d'une semibrève, d'une minime ou d'une semi-minime, pour ne pas vocaliser sur autant de notes qu'on le fait dans les motets. Les parties doivent chanter plusieurs voix ensemble ; c'est-à-dire sans invention, note contre note ; mais cela doit être avec un mouvement léger et plein de diminutions de minimes et semiminimes etc. [...] Il faut prendre soin particulièrement de faire correspondre la musique au sens des paroles et ainsi, s'il est question de choses âpres et rudes, d'utiliser des passages rudes et âpres, composés avec des intervalles dissonants ; et si le sujet est joyeux et doux, il faut utiliser aussi des passages joyeux et harmonieux et se servant de la nature des consonances gaillardes et des accords vigoureux. S'il est question de courir ou de voler, il convient que la musique aussi soit plus rapide et vive par rapport à la musique des autres mots. Et inversement, pour expliquer des mots lents et traînants, il convient que la composition soit traînarde et lente, par l'emploi de brèves, semibrèves et minimes, le temps que durent ces paroles et rien de plus. Mais s'il est question de tomber, de sauter, d'aller au ciel ou en enfer, les parties de la composition, avec un saut d'une octave ou au moins de quinte entre les passages, devront tomber ou monter. Quand il sera question de descendre ou de monter, sans sauter, on pourra monter et descendre par des mouvements graduels. Rappelons que dans les madrigaux, plus que dans tout autre genre de composition, le compositeur est tenu d'expliquer le sens du texte » (Je traduis).

50 Le total des vers que j'ai scandés est de 13000 environ.

51 Garcilaso de la Vega, 1995 : sonnet XIII, v. 9.

52 *Ibid.* sonnet XV, v. 14.

53 *Ibid.* élégie I, v. 52.

54 León, 1998, Oda VI De la Magdalena, v. 30.

y con voz ronca llora⁵⁵
 3 4
 con publico pregon, ay de ferrados⁵⁶
 6 7

chez Jean de la Croix, le plus célèbre sans doute de ses vers :

y déjame muriendo
 un no sé qué que quedan balbuciendo⁵⁷
 2 3 4

enfin, chez Góngora :

de los caballos, ruda hace armonía⁵⁸
 5 6
 (Que mas fue sudar sangre que auer frio)⁵⁹
 5 6 9 10
 ESTE funeral trono, que luciente⁶⁰
 5 6

On notera que la dissonance rythmique n'est pas une invention des poètes de la Renaissance. On l'observe en effet déjà dans les vers de Pétrarque choisis par le Tasse pour illustrer l'aspérité dans les *Discorsi del poema eroico* (Venise, 1587) :

L'asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso :
 Come a noi il Sol, se sua soror l'adombra ;
 o 'n quelli altri :
 né gran prosperità il mio stato avverso
 può consolar di quel bel spirto sciolto ;
 ed in quelli :
 ch'ogni dur rompe, ed ogni altezza inchina ;
 ed in quelli :
 Ella si sta pur come aspr'alpe a l'aura⁶¹.

55 *Ibid.* Oda XI Al licenciado Juan de Grial, v. 13.

56 *Ibid.* Oda XVII En una esperança que salió vana, v. 5.

57 Juan de la Cruz, 1990, *Cántico espiritual*, v. 34-35.

58 Góngora y Argote, 1994, *Soledad II*, v. 736.

59 Góngora, 1989, Sonnet II, *Al Nacimiento de Christo N. S.*, v. 4-5.

60 *Ibid.*, Sonnet LV, *En el túmulo de las honras del Sr. rei Don Philippe III*, v. 1. Je garde les majuscules du manuscrit Chacón, qui indiquent sans doute la *pronuntiatio* désirée pour ce vers.

61 Tasso, 1959 : 487729, l. V, p. 662. Les vers donnés en exemple sont tous de Pétrarque, soit, avec les scansiones respectives : *Rime*, CCCXXVII, 5 – 1(?).3.4.6.8.10 ; *Rime*, CCCXLIV, 10-1 – 1.2.6.8.10 / 1.4.6.7.8.10 ; *Rime*, CCXIII, 8 -1.3.4.6.8.10 ; Ogni dur : ogni durezza di cuore (Note d'Ettore Mazzali) ; *Rime*, CCXXXIX, 16 – 1.4.5(?).6.7.8.10. Je mets entre parenthèses les accents toniques discutables.

Sans doute, l'emploi qu'en fait Pétrarque n'est pas strictement le même que celui que nous venons d'observer ; on peut toutefois se demander si cet emploi n'est pas conforme aux usages de l'*Ars Nova* que Pétrarque connaissait bien puisqu'il était l'ami de Philippe de Vitry, qu'il considérait d'ailleurs comme un poète (« tu Poeta nunc unicus Galliarum ») alors que la postérité le classe parmi les musiciens et théoriciens de la musique⁶². C'est là une étude que je ferai peut-être un jour. En attendant, on ne peut que constater qu'au XVI^e siècle la dissonance rythmique créée par l'accent antirythmique est pensée et utilisée en poésie de la même manière que la dissonance harmonique en musique, sur les mêmes bases théoriques et à la même fin. Elle est la preuve que poésie et musique étaient pensées et pratiquées ensemble et qu'enfin il y avait au sens propre de la musique dans la poésie de la Renaissance.

Il faut y insister : tout prouve que la pratique courante de la poésie, dans tous les milieux, était orale⁶³. Les dissonances rythmiques étaient donc audibles, immédiatement perceptibles. On se souvient que les rhapsodes serbes étudiés par Jakobson perçoivent immédiatement un vers irrégulier sans savoir pour autant en abstraire les règles⁶⁴ – les dissonances rythmiques étaient perçues de même, ce qui explique que ce procédé ne soit pas décrit explicitement dans les poétiques ; en revanche, les catégories stylistiques employées le plus fréquemment pour décrire et la poésie et la musique, celles de *suavitas* et d'*asperitas*, montrent bien, pour peu qu'on les lise avec la précision qu'elles avaient aux XVI^e et XVII^e siècles, l'omniprésence d'un modèle harmonique au sens proprement musical du terme.

La métrique prépare d'ailleurs ainsi la réalisation musicale, comme le confirmera cet exemple tiré du *Combattimento di Tancredi e Clorinda*⁶⁵ composé par Monteverdi sur des vers du Tasse :

La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e **moto. Ahi vista ! ahi** conoscenza⁶⁶ !

Le deuxième vers porte une séquence antirythmique particulièrement dense en 4.5.6.7 parce que les exclamatifs *ahi* sont rapprochés des mots paroxytons qui les précèdent par deux synalèphes. Monteverdi place les deux exclamatifs sur des temps forts et crée une dissonance entre la ligne de chant et la basse. Le compositeur double donc la dissonance rythmique d'une dissonance harmonique, preuve que le vers prépare sa propre réalisation musicale. Les exemples de ce type abondent dans la production madrigalistiche du XVI^e siècle, notamment dans les madrigaux de Carlo Gesualdo, qui semble avoir privilégié des poèmes hérissés de dissonances rythmiques, comme par exemple celui-ci, tiré de son cinquième livre de madrigaux (1611) :

62 Schrade, 1956 : 330354. Sur ce point, on verra aussi Cappuccio, 2007.

63 C'est un point que j'ai largement démontré dans Delahaye, 2000.

64 Jakobson, 1963 : 230.

65 Monteverdi, 1638.

66 Tasso, 1982, XII, str. 67, vol. 2, p. 377.

«Mercè!», grido piangendo,
 ma chi m'ascolta? **Ahi lasso, io vengo meno.**
 Morrò dunque tacendo.
 Deh, per pietade! Almeno,
 o del mio cor tesoro,
 potessi dirti pria ch'io mora: «**Io moro.**»

« Grâce ! », crié-je en pleurant,
 mais qui m'écoute ? Hélas, je défaille.
 Je mourrai donc en me taisant.
 Eh, par pitié ! Si au moins,
 oh trésor de mon cœur,
 je pouvais te dire avant de mourir : « Je meurs ».

L'extrême chromatisme qui caractérise les compositions de Gesualdo est ainsi porté, fondé par la structure même du poème dont la musique n'est en quelque sorte que le prolongement ou le développement.

L'illusion d'éternité que crée le contact avec les textes du passé par le biais d'éditions imprimées modernes – qui uniformisent et modernisent les graphies, la ponctuation et la présentation de sorte qu'on perd de vue la distance qui nous en sépare⁶⁷ – conduit trop souvent à employer pour analyser les œuvres du passé des catégories anachroniques⁶⁸, qui ne permettent pas de saisir en contexte les critères selon lesquels elles ont été composées. Il est important de remarquer que c'est ici la lecture d'un traité musical qui nous a permis de reconstituer un peu plus précisément le contenu de catégories stylistiques auxquelles nous donnons maintenant un sens vague, et d'identifier un procédé qui est devenu inaudible pour nous d'une part parce que nous lisons la poésie par les yeux seulement au lieu de la prononcer, et parce que les documents écrits ne conservent qu'une partie de ce que l'on pensait et disait de la poésie aux XVI^e et XVII^e siècles – et sans doute pas ce que l'on considérait comme allant de soi. On voit par là combien il est impossible de saisir pleinement la poésie de la Renaissance sans son pendant musical. Là où nous voyons deux arts distincts, deux disciplines enseignées dans des établissements différents (conservatoires et universités) et pratiquées dans des espaces séparés (le livre pour la poésie, le concert pour la musique), il n'y avait à la Renaissance qu'un seul art, qu'une seule pratique, qu'un seul modèle : le chant d'Orphée.

Séverine Delahaye-Grelois
 Université Paris-Est Créteil (IMAGER / CRÉER)
grelois@u-pec.fr

67 D'où mon choix de conserver aussi exactement que possible les graphies des textes que je cite, jusques et y compris les f.

68 C'est le reproche que l'on peut faire à Andrés Bello et Tomás Navarro Tomás à propos de la typologie de l'hendécasyllabe (*enfático, heroico, melódico et sáfico*), qui ne correspond à rien de ce que l'on trouve dans les textes des XVI^e et XVII^e siècles pour décrire ce vers. De même, quand Tomás Navarro Tomás pense démontrer le caractère musical de la première églogue de Garcilaso en affirmant qu'elle est construite comme une symphonie, il utilise une catégorie anachronique (puisque le terme *sinfonía* désignait au XVI^e siècle soit l'instrument qu'en français on nomme la vielle soit toute composition vocale ou instrumentale à plusieurs voix, et que la forme musicale que nous connaissons sous le nom de symphonie n'est apparue qu'au XVIII^e siècle, avec Haydn et Mozart). Navarro Tomás, 1982 : 132.

Œuvres citées

- Abromont, Claude et Eugène de Montalembert (2001) : *Guide de la théorie de la musique*. Paris : Fayard.
- Alcalá, Ángel (1991) : *Proceso inquisitorial de Fray Luis de León*. Salamanque: Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Turismo.
- Alín, José María et Barrio Alonso, María Begoña (1997) : *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Alzieu, Pierre (1994) : « Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada ». *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Augustín d'Hippone, Aurèle (Saint) (1997) : *Musica*. Ed. Maria Bettetini. Milan: Rusconi.
- Balsano, Maria Antonella et Walker, Thomas (1981) : *L'Ariosto, la musica e i musicisti*. Florence : Olschki.
- Bélis, Annie (2001) : « Euripide musicien ». *Musique et poésie dans l'Antiquité*. Georges-Jean Pinault (dir.). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal : 2751.
- Bello, Andrés (1835) : *Principios de la ortolojia y métrica de la lengua castellana*. s.l. : La Opinión.
- Bergua Caverro, Jorge (2012) : *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua de la Edad Media al Renacimiento tardío*. Valence : Pre-Textos.
- Boèce (Boethius), Anicius Manlius Torcuatus Severinus (1990) : *De institutione musica*. Roma : Istituto Italiano per la Storia della Musica.
- Borstein, Andrea (1987) : *Gli strumenti musicali del Rinascimento*. Padova : Franco Muzzio.
- Brandolini, Raffaella Lippo (2001) : *De Musica et Poetica*. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Cappuccio, Chiara (2007) : « «Leutum meum bonum» : i silenzi di Petrarca sulla musica ». *Quaderns d'Italia*. 11.15 : 329-358.
- Cecchi, Paolo (1987) : « Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali ». *La Musica a Napoli durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*. Ed. Domenico Antonio D'Alessandro et Agostino Ziino. Rome : Edizioni Torre d'Orfeo.
- Celtis, Konrad (1486) : *Ars versificandi et carminum*. s.l.: [s.n.].
- Celtis, Konrad et Tritonius, Petrus (1507) : *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae | super XXII genera carminum Heroicoru[m] Elegiacoru[m] Lyri | coru[m] & ecclesiasticoru[m] hymnorum | per Petrum | Tritonium et alios doctos sodalitates Lit | terariae nostrae musicos secundu[m] natu | ras & tempora syllabaru[m] et pe | dum compositae et regu | late ductu Chunradi | Celtis | impresse | Carminum dulces resonemus odas | Concinant laeti pueri tenores | Et graves fauces cythara sonant | Temperet alter. | Optime | musiphile stro | phos id est Repetito | nes carminum collisiones et cōn | bia pedum pro affectu animi motu | et gestu corporis diligenter observa*. Augsburg : Ehrhard Oeglin.
- Cerone, Domenico Pietro (1613) : *El Mellopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*. En Napoles: por Juan Bautiſta Gargano y Lucrecio Nucci, impressores.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995) : *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid : Castalia.
- Cueva, Juan de la (1986) : « Ejemplar poético (1606) ». *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*. Barcelona : Puvill Libros.

- Dauvois, Nathalie (2010) : *La vocation lyrique: la poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*. Paris : Classiques Garnier.
- Delahaye, Séverine (2000) : *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*. Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Díaz Rengifo, Juan (1592) : *Arte Poética Española con una fertilísima silva de Consonantes Comunes Propios, Esdrújulos y Reflejos, y un Divino Estímulo del amor de Dios, por...*, Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas.
- Dingle, Christopher Philip et Simeone, Nigel (2007) : *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. s.l. : Ashgate Publishing, Ltd.
- La Face Bianconi, Giuseppina et Rossi, Antonio (1999) : *Le rime di Serafino Aquilano in musica*. Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Angelo Pompilio (dir.). Florence : L.S. Olschki.
- Fenlon, Iain (2006). « Music, Print and Society in Sixteenth-Century Europe ». *European Music, 1520-1640*. Ed. James Haar. Londres : British Library.
- Galand-Hallyn, Perrine et Hallyn, Fernand (2001) : *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Genève : Librairie Droz.
- García Pérez, Amaya et Otaola González, Paloma (2014) : *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanque : Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garcilaso de la Vega (1995) : *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morros (dir.). Barcelona : Crítica.
- Góngora y Argote, Luis de (1989) : *Sonetos completos*. Madrid : Castalia.
- Góngora y Argote, Luis de (1994) : *Soledades*. Madrid : Castalia.
- Heiple, Daniel L. (1994) : *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. s.l. : The Pennsylvania State University Press.
- Hermogène de Tarse (1997a) : *L'art rhétorique : exercices préparatoires, états de cause, invention...* / Hermogène ; première trad. française intégrale. Pierre Laurens (dir.). Trad. Michel Patillon. Lausanne: L'Âge d'homme-Les Belles Lettres.
- (1997b) : « Les catégories stylistiques du discours ». *L'art rhétorique. Exercices préparatoires, États de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de l'habileté*. Trad. Michel Patillon. Lausanne : L'Âge d'homme-Les Belles Lettres.
- Jakobson, Roman (1963) : « Linguistique et poétique ». *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Juan de la Cruz (1990) : *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid : Castalia.
- Kinkeldey, Otto (1932) : *Music and music printing in incunabula*. Papers of the Bibliographical Society of America. 26 : 89-119.
- Lambea Mariano, Josa Lola et Valdivia, Francisco (2012) : *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, <http://digital.csic.es/handle/10261/44087>.
- Lebègue, Raymond (1954) : « Ronsard et la musique. ». *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Paris : CNRS : 105-119.
- (1957) : « Ronsard Corrigé par un de ses Musiciens ». *Revue de Musicologie*. 39.115 : 7172.
- León, Fray Luis de (1998) : *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*. Madrid : Castalia.
- Messiaen, Olivier (1994) : *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*. 1. Le temps, le rythme, la métrique grecque, analyse des 39 chœurs du « Printemps » de Claude Le Jeune, les rythmes hindous. Paris : s.n.

- Milán, Luis (1975) : *Libro de música de vihuela de mano* (Valencia, 1535). Genève : Minkoff.
- Monteverdi, Claudio (1638) : *Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto. Libro ottavo...* Venezia : A. Vincenti.
- Navarro Tomás, Tomás (1982) : « La musicalidad de Garcilaso ». *Los poetas en sus versos*. Barcelona : Ariel : 117-136.
- Niger, Franciscus (1480) : *Grammatica brevis*. Venetiis : s.n.
- Ouvrard, Jean-Pierre (1988) : « Le sonnet ronsardien en musique: du Supplément de 1552 à 1580 ». *Revue de musicologie* : 149-164.
- Palisca, Claude V. (1987) : « Francisco de Salinas (1513-90) as Humanist ». *España en la música del Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca. 29.10-5.11.1985*. Ed. Emilio Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta et José López Calo. Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura. 1 : 165-170.
- Pirrotta, Nino (1968) : « Scelte poetiche di Monteverdi ». *Nuova Rivista Musicale Italiana* II : 10-42 et 226-254, repris dans *Scelte poetiche di musicisti* : 81-146.
- (1987) : *Scelte poetiche di musicisti*. Venezia: Marsilio.
- Ricciardi, Emiliano (2013) : *The Musical Reception of Torquato Tasso's Rime, 1571-1620*. Thèse de doctorat, Stanford University.
- Salinas, Francisco (1983) : *Siete libros sobre la música*. Madrid : Alpuerto.
- Salinas, Francisco de (1958) : *De Musica*. Kassel-Basel : Bärenreiter.
- Sancta María, Tomás de (1565) : *Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla / como para Vihuela, y todo iftrumêto, en que se pudiere / tañer a tres, y a quatro voces, y armas. Por el qual en breve tiêpo, y / con poco trabajo, facilmêto se podria tañer Fantasia. Elqual / por mandado del muy alto confejor Real fue examnina-/do, y aprouado por el eminêto musico de su / Magestad Antonio de Cabeçon, y / por Iuan de Cabeçon, / su hermano*. Valladolid : Francisco Fernandez de Cordoua, Impreffor de su Magestad.
- Schrade, Leo (1956) : « Philippe de Vitry : Some New Discoveries ». *Musical Quarterly*. 42 : 330-354.
- Tasso, Torquato (1959) : « Discorsi del poema eroico ». *Prose*. Dir. Ettore Mazzali, Pietro Pancrazi et Alfredo Schiaffini. Milano-Napoli : Riccardo Ricciardi : 487-729.
- (1982) : *Gerusalemme liberata*. Milano : Garzanti.
- Thou, Jacques-Auguste de (1734) : *Histoire universelle de Jacque-Auguste de Thou depuis 1543 jusqu'en 1607, traduite sur l'édition latine de Londres*. Vol. XI. Londres : s.n.
- Toro, José López de (1950) : *Los poetas de Lepanto*. s.l. : Instituto Histórico de marina.
- Trebizonde, Georges de (1984) : « De suavitate dicendi ». *Collectanea Trapezuntiana. Texts, Documents, and Bibliographies of George of Trebizond*. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts & Studies – The Renaissance Society of America : 225-234.
- Treitler, Leo (2007) : *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. Oxford University Press, USA.
- Vassalli, Antonio (1988) : « Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi : alcuni esempi ». *L'Ariosto, la musica e i musicisti*. Maria Antonella Balsano (dir.). *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Firenze : Olschki, 1988 : 45-90.
- Vignes, Jean (2005) : « Brève histoire du vers mesuré français au XVI^e siècle ». *Albineana, Cahiers d'Aubigné*. 17-1 : 15-43.
- Weber, Edith (1974) : *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*. Paris : Klincksieck.
- Ziolkowski, Jan (2000) : « Nota Bene: Why the Classics were Neumed in the Middle Ages ». *The Journal of Medieval Latin*. 10 : 74-114.

- Ziolkowski, Jan M. (2007) : *Nota Bene. Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*. Publications of the Journal of Medieval Latin 7. Turnhout : Brepols.
- Ziolkowski, Jan M. et Putnam, Michael C. J. (2008) : *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. New Haven : Yale University Press.

Langue contre musique : la discordance comme symptôme de la transgénéricité du lyrisme

Résumés

Depuis l'Antiquité, langue et musique sont associés au sein du lyrisme. De la mise en musique des textes de la Pléiade à la lyre du cœur de Lamartine, le système musical, « *espressivo inexpressif*¹ » selon Jankélévitch, fournit une médiation pour exprimer l'indicible, l'infigurable, les émotions. La fin du romantisme semble sonner le glas de l'harmonie entre les deux arts. De fait, littérature et musique tendent à entrer en conflit au sein des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e. Pourtant, le lyrisme n'est pas mort et les systèmes se côtoient d'une manière féconde pour générer les émotions et renouveler leur expression. De l'influence de la chanson au « son-sens », les phénomènes structurants d'un point de vue auditif et linguistique révèlent les modalités paradoxales de cette concurrence. Le conflit intersémiotique menace bien évidemment l'intégrité de l'œuvre lyrique mais il nourrit également son caractère transgénéric de telle sorte que les systèmes musicaux et linguistiques favorisent la circulation des affects et modifient la réception du lecteur / auditeur pour renouveler le genre. La poétique de la discordance sémiotique n'interrompt pas le dialogue ancien entre langue et musique mais elle le pose dans des termes renouvelés. Si les enjeux idéologiques et esthétiques de la concurrence entre les deux systèmes demeurent, ils n'entravent pas pour autant les échanges des deux arts au sein de la littérature lyrique. Bien au contraire, le heurt met au jour une propriété fondamentale du lyrisme, à savoir sa transgénéricité. Dépassant les frontières entre sujet et objet, musique et littérature, le lyrisme met en place une configuration qui assure la circulation et la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré.

Since Antiquity, language and music are associated within the lyricism. From the musical setting of texts of the Pleiad collection to the lyre of the heart of Lamartine, the musical system, “*espressivo expressionless*” of Jankélévitch, offers a mediation to express the unspeakable, the “infigurable”, the feelings. The end of romanticism seems to correspond to the end of harmony between both arts. Literature and music tend to enter into conflict within the works of the second half of the nineteenth. Nevertheless, it does not correspond to the death of lyricism, both systems are still closely linked in a fertile way that generates feelings and renews their expression. The influence of the song in the « sound-sense », the structuring phenomena of a hearing and linguistic point of view reveal the paradoxical modalities of these competition. The

1 Jankélévitch, 1983 : 28.

intersemiotic conflict threatens naturally the integrity of the lyricism work but it also feeds its transgeneric character so that the musical and linguistic systems favor the circulation of affects and modify the reception of the reader / auditor to renew the genre. The poetics of the semiotic conflict does not interrupt the former dialogue between language and music but it puts it in renewed terms. If ideological and esthetics competition between both systems remain, they do not hinder all the exchanges of both arts within the lyrical literature. Actually, we observe quite the opposite; the clash brings to light a fundamental property of lyricism, its transgenericity. Transcending the borders between subject and object, music and literature, lyricism sets up a configuration which assures emotional movement and transmission in a gesture of everlasting critical hybridization.

Mots clés : discordance, dialogue intersémiotique, lyrisme, transgénéricité

Keywords: semiotic conflict, lyricism, transgenericity

Depuis l'Antiquité, langue et musique sont associés au sein du lyrisme. La permanence du mythe d'Orphée a longtemps conduit à une recherche d'harmonie et d'accord, même lorsque l'un des deux arts était mis en retrait : de la mise en musique des textes de la Pléiade à la lyre du cœur de Lamartine, le système musical, « *espressivo inexpressif*² » selon Jankélévitch, fournit une médiation pour exprimer l'indicible, l'infigurable, les émotions. La fin du romantisme semble sonner le glas de cette complémentarité. De fait, langue et musique tendent à entrer en conflit au sein des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e. Pourtant, le lyrisme n'est pas mort et les systèmes se côtoient d'une manière féconde pour générer les émotions et renouveler leur expression. De l'influence de la chanson au « son-sens », on envisagera les phénomènes structurants d'un point de vue auditif et linguistique pour mettre au jour les modalités de cette concurrence. Ce conflit intersémiotique menace bien évidemment l'intégrité de l'œuvre lyrique mais il nourrit également son caractère transgénéric de telle sorte que les systèmes musicaux et linguistiques favorisent la circulation des affects et modifient la réception du lecteur / auditeur pour renouveler le genre.

Divergences et convergences entre les deux systèmes sémiotiques

Le dialogue entre le langage et la musique est d'emblée problématique car les deux systèmes fonctionnent suivant des modalités différentes. Tandis que le système musical, confondant signifiant et signifié, comporte une forme de clôture et de caractère autarcique, sans relations extra-référentielles, le système linguistique est bicéphale et le signe composé d'un signifiant et d'un signifié entretient une relation avec le monde par l'intermédiaire de la référence. L'un des débats qui agite les musicologues se cristallise autour de cette relation. Pour

2 *Ibid.*

certain, dits absolutistes, l'expression musicale passe entièrement par la structuration intrinsèque de sa matière. C'est le cas de Meyer, auteur d'un ouvrage intitulé, *Émotions et signification*³. Selon lui, la musique peut transmettre des émotions même si ces dernières sont difficilement traduisibles en termes de signification. En effet, les moyens musicaux, même lorsqu'ils sont pleinement intégrés au texte souffrent difficilement une approche analytique. La différence entre les deux systèmes se double donc d'une seconde frontière, celle de l'absence de passerelle pour formuler le sens de la musique quand la langue est à la fois instrument de son discours et de son métadiscours.

Pourtant, les poètes ont tenté d'allier les deux disciplines artistiques en exploitant leurs points communs et en travaillant à leur complémentarité. Comme l'ont montré bon nombre de critiques⁴, la chanson a joué un rôle essentiel dans cette rencontre. Cependant, cette forme hybride constitue déjà une alliance entre le texte et la musique, qui perd une partie de son caractère performatif et sonore lorsqu'elle est inscrite dans le texte. Il faut donc chercher où se loge la musique dans la littérature. On peut dire que le signifiant linguistique en tant qu'« image acoustique⁵ », est le plus proche du signifiant musical. Dès lors, comment aborder cette question sans abus de langage ? Michel Gribenski⁶ a fait des mises au point déterminantes auxquelles nous renvoyons. Pour ne pas tomber dans des excès de technicité, nous nous appuierons sur deux éléments susceptibles de rapprocher les deux arts : d'une part, on peut analyser les structures et les mesures générées par les accents métriques et syntaxiques ; d'autre part, on peut envisager la mélodie dessinée par les notes, c'est-à-dire par les phonèmes vocaliques et consonantiques.

Dans la littérature lyrique, les auteurs ont recours à la musique de deux manières distinctes. Certains ont travaillé l'harmonie imitative pour faire de la musique de la langue le reflet du bruit du monde, utilisation paradoxale si l'on considère que les sons n'ont pas de rapport référentiel direct avec ce dernier. On connaît le célèbre « Djinns⁷ » de Victor Hugo dont les vers miment l'approche et l'éloignement des esprits jusqu'à l'exténuation de la parole poétique :

On doute
 La nuit...
 J'écoute : –
 Tout fuit,
 Tout passe
 L'espace
 Efface
 Le bruit.

3 Meyer, 2011 : 88.

4 Buffard-Moret, 2006.

5 Saussure, 1974 : 98.

6 Gribenski, 2010.

7 Hugo (1829), 1966 : 128.

Le poème s'achève sur un mot qui thématise la volonté de mobiliser les moyens acoustiques. Le réseau lexical met par ailleurs en valeur les perceptions auditives. De même, dans la « Complainte des cloches », Laforgue s'appuie à la fois sur les onomatopées et sur la structure de la chanson populaire pour donner à entendre le son auquel se réfère le texte :

Bin bam, bin bam,
Les cloches ! Les cloches !
Chansons en l'air, pauvres reproches !
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant⁸ !

Bien qu'il ne soit pas exempt d'ironie, le refrain, repris à la fin et au début du poème suivant le procédé de bouclage, est constitué d'une structure qui mime la résonance des cloches dans leur mouvement d'oscillation et de percussion. Dans « Bruxelles – Chevaux de bois⁹ », Verlaine structure le texte suivant une logique empruntée à la musique et imitant l'objet représenté :

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.
Le gros soldat, la plus grosse bonne
Sont sur vos dos comme dans leur chambre,
Car en ce jour au bois de la Cambre
Les maîtres sont tous deux en personne.

La répétition lexicale, insistante dans la première strophe, crée une ligne rythmique modulée par la reprise alternée d'une strophe assertive et d'une strophe injonctive à antépiphore. La ligne mélodique seconde émane de strophes que l'on pourrait qualifier de « blanches » car le *leitmotiv* verbal de l'impératif est absent. De plus, comme on peut le voir dans l'extrait, elles sont marquées par la simplicité syntaxique, lexicale et rythmique. En l'occurrence, on voit que l'écriture de Verlaine privilégie l'évocation sonore du tumulte et de la cacophonie foraine en conjuguant médiation verbale et structuration musicale. La matérialité sonore et la signification sont complémentaires et s'appuient sur la répétition que Nicolas Ruwet considérait comme la « propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique¹⁰ ».

Musique et langage convergent également au niveau de l'expérience de la temporalité qu'ils induisent. Les deux systèmes paraissent similaires dans la mesure où ils s'élaborent dans la succession chronologique. L'œuvre musicale prend corps dans le temps de l'écoute ; l'œuvre littéraire dans le temps de la lec-

8 Laforgue, (1885), 1981 : 127.

9 Verlaine, (1874), 1962 : 200-201.

10 Ruwet, 1972 : 10.

ture, suivant la linéarité et la succession de l'axe syntagmatique. Par exemple, dans « Enfance III », Rimbaud emprunte la répétition à la musique. C'est l'oreille qui perçoit l'anaphore du présentatif :

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
 Il y a une horloge qui ne sonne pas.
 Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
 Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
 Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
 Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.¹¹

Rimbaud transmet l'émotion grâce à une musique naïve empruntée à la comptine. Mais la perception auditive de la répétition et de la chute est perturbée par la préséance du langage qui conserve son emprise et occulte la dimension musicale. Le régime du présentatif se développe en débordant et en enflant les limites du vers. D'une part, ce poème prend place dans le recueil *Illuminations* qui privilégie le regard : on embrasse visuellement cette structure. D'autre part, le texte affirme la dimension référentielle et polysémique du langage : la récurrence du présentatif pose l'être-là du monde tout en valorisant la vision métaphorique de la naïveté enfantine.

Toutefois, le parallèle entre musique et langue tourne court en raison de la nature matérielle du support. L'écoute est limitée au temps de l'exécution alors que, visuellement, la lecture, par l'intermédiaire du texte, stabilise en quelque sorte la communication sur la page et ménage le potentiel de significations. De fait, c'est le mode de réception qui diffère entre les deux systèmes sémiotiques. La musique passe d'abord et avant tout par une perception sensorielle et une expérience sensuelle alors que la littérature implique une approche prioritairement intellectuelle. Enfin, il faut prendre en compte l'importance de l'apprentissage et de l'imaginaire qui attachent aux deux systèmes des valeurs et des significations culturelles. Par exemple, au sein du système musical, le mode mineur est souvent assimilé à une émotion dysphorique. Quel serait l'équivalent dans le texte ? On peut citer le très célèbre « Chanson d'automne¹² » de Verlaine :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
 Monotone.

11 Rimbaud, (1875), 1999 : 458-459.

12 Verlaine, (1866), 1962 : 72.

Peut-on considérer que l'accumulation des consonnes et voyelles nasales sont à l'origine du sentiment de mélancolie ? Les assonances et les allitérations semblent avoir peu de signification indépendamment de la structure rythmique et du réseau isotopique linguistique. Au sein de la littérature, les références musicales s'ajoutent à l'intériorisation de procédés qui génèrent dans l'esprit du lecteur des représentations, des « objets mentaux¹³ » dont on ne peut nier l'influence dans la réception. À l'instar de Jean-Marie Gleize, partisan d'une expérience sensible de la poésie¹⁴, il nous semble nécessaire d'exploiter et de conjuguer les approches structurelles et imaginaires mais aussi sensorielles, pour comprendre la signification de cette rencontre entre les arts.

Poétique de la concurrence et du conflit intersémiotique

Ces différences entre les deux systèmes sémiotiques sont porteuses d'une « hétérogénéité féconde¹⁵ » et il semble même que les poètes développent sciemment une poétique de la concurrence sémiotique. Au lieu d'explorer les correspondances entre les deux arts, ils cherchent à creuser l'écart et à générer une tension qui, à défaut de signification, est porteuse d'une dynamique affective. D'une part, la langue agit contre la musique. Dans leur volonté de « reprendre [leur] bien¹⁶ », certains poètes créent une langue « anti-musicale » car elle perturbe les modalités de la transmission émotionnelle fondée sur l'harmonie conceptuelle et sensorielle de l'écoute du texte. D'autre part, la musique joue contre la langue : les emprunts à la matérialité sonore et à la structuration musicale conduisent à une mise en péril de la langue lyrique.

Cette poétique de la discordance s'inscrit d'abord dans une tentative de déconstruction des harmonies musicales et linguistiques. Ce mouvement a été largement amorcé par Baudelaire. Pour mémoire, on peut citer le sonnet au titre évocateur, « La Musique », que Michèle Aquien prend comme exemple significatif de cette tension¹⁷ :

La musique souvent me prend comme une mer !
 Vers ma pâle étoile,
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile ;
 La poitrine en avant et les poumons gonflés
 Comme de la toile,
 J'escalade le dos des flots amoncelés
 Que la nuit me voile ;
 Je sens vibrer en moi toutes les passions
 D'un vaisseau qui souffre ;

13 Bonnefoy, 1999 : 214.

14 Gleize, 1983 : 7.

15 Finck, 2004 : 11.

16 Mallarmé, (1897), 1945 : 367.

17 Aquien, 2014 : 101.

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
 Sur l'immense gouffre
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
 De mon désespoir !

La concurrence entre développements syntaxique et rythmique génère un écart qui manifeste la volonté de faire jouer les médiations les unes contre les autres. Dans les quatrains, le vers court relance paradoxalement l'élan lyrique en le brimant. Dans les tercets, la phrase déborde le cadre de la strophe et le poème s'achève dans une juxtaposition de groupes nominaux qui donnent à lire la lutte que se livrent les deux médiations. Mais de cet écart et de cette virtuosité à jouer des codes naît une émotion sublimée par les béances ainsi ménagées.

Les successeurs de Baudelaire iront plus loin encore, jusqu'à la négation de l'un des systèmes par l'autre. Ainsi la langue est-elle utilisée contre elle-même au profit de la musique. Mallarmé, tentant de reproduire le caractère autotélique de la musique, privilégie la matière sonore. Des poèmes comme le sonnet dit « allégorique de lui-même » se structurent essentiellement à partir des phénomènes auditifs et musicaux, occultant, ou plutôt, problématisant le rapport entre le signe et le monde :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
 L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Les termes rares et la déconstruction syntaxique interdisent une compréhension intellectuelle immédiate et privilégient les configurations rythmiques. C'est particulièrement flagrant dans la deuxième strophe :

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
 Aboli bibelot d'inanité sonore,

L'accentuation syntaxique crée un rythme rapide dans les deux premiers vers de cette strophe, en jouant sur le volume des mesures et sur les sonorités. Les deux éléments de 5 syllabes « Sur les crédences, au salon vide » connaissent une brusque accélération avec « nul ptyx » : le groupe consonantique et la rareté lexicale renforcent cet effet de chute. Pour reprendre une distinction opérée par Benoît de Cornulier, le « rythme de ses mots » se substitue au rythme du vers¹⁸. De fait, l'allitération de bilabiales occlusives dans « Aboli bibelot » nécessite une attaque énergique générant une élocution forcée et les assonances accélèrent le débit. En l'occurrence, les deux médias entrent clairement en conflit. Alors que la langue signifie de manière redondante le vide, la dimension auditive, presque gustative, de la sonorité suggère la plénitude : « Aboli bibelot d'inanité sonore ».

18 De Cornulier, 2008 : 38.

Le tempo du début de la deuxième strophe est ralenti par la parenthèse : « (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx/Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.) ». Cette dernière introduit une modulation qui pourrait être proche du mélisme si elle n'introduisait pas une variation rompant avec la mélodie initiale. Le fonctionnement sémiotique de chaque médiation se trouve modifié par cette tension d'où n'émane qu'une perception sensorielle et affective intraduisible, qui se poursuit dans les tercets :

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,
 Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor¹⁹.

Ce texte transmet une émotion proche de la fascination : elle se rapproche du charme esthétique qu'exerce l'écoute d'un morceau de musique mais met en péril la relation du sujet et de son interlocuteur à cause de son hermétisme. Le lyrisme est menacé par ce tiraillement entre l'expérience sensorielle et l'appréhension intellectuelle.

Une autre stratégie consiste à refuser la musicalité en développant le caractère prosaïque et référentiel du texte. Dans « Grande complainte de la ville de Paris », Laforgue met à mal aussi bien les structures musicales que les structures linguistiques susceptibles de satisfaire les attentes sensorielles comme intellectuelles du lecteur-auditeur :

Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris, Maison fondée en..., à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés, Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries ! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonne gens !

Le texte, sous-titré « prose blanche », juxtapose des slogans publicitaires refusant toute dimension poétique et musicale de la langue. Certes, on peut dégager des mesures, proches de celles d'une partition ou de la versification classique. Dans l'extrait cité, on peut décomposer la plupart des sections en groupes de 3 à 2 syllabes qui forment des segments plus importants de 12 à 10 syllabes ou temps : « Bonne gens /qui m'écoutes,/ c'est Paris,/ Charenton compris,/ Maison fondée en.../ à louer. » Mais Laforgue refuse justement la répétition variation cohérente. Par exemple, la première unité comporte au début

19 Mallarmé, (1887), 1945 : 68.

une certaine régularité, déstabilisée par l'accentuation inhabituelle qui tombe sur un silence ou une suspension. Doit-on conclure à une absence de musique ? Oui, si l'on se réfère à la définition qu'en donne Vladimir Jankélévitch lorsqu'il écrit que « La musique est le silence des paroles ; tout comme la poésie est le silence de la prose²⁰ ». Pour autant, ce texte, dont Philippe Geinoz²¹ a souligné la construction formelle, donne à lire et à entendre un enregistrement sonore des bruits de la ville qui n'a rien à envier à la musique bruitiste de Luigi Russolo. Par ailleurs, dans *Les Complaintes*, Laforgue a montré qu'il était sensible aux phénomènes musicaux, qu'il s'agisse des emprunts aux chansons ou à l'oralité. Mais, paradoxalement, il se sert de la chanson et des références musicales comme d'un repoussoir, à l'instar de Corbière qui refuse d'accepter le confort de l'accord musico-linguistique pour exprimer la relation du sujet au monde.

D'ailleurs, il arrive que les poètes déploient une écriture qui conduit à miner les deux systèmes dans leurs cohérences internes respectives. Déstabilisés, les fonctionnements musical et linguistique entrent en conflit, se nourrissant alors de leurs failles mutuelles pour libérer les affects. Dans ce poème de Verlaine, l'antithèse structure tous les niveaux de l'expression :

Le chagrin qui me tue est ironique, et joint
Le sarcasme au supplice, et ne torture point
Franchement, mais picote avec un faux sourire
Et transforme en spectacle amusant mon martyre,
Et, sur la bière où gît mon rêve mi-pourri,
Beugle un *De profundis* sur l'air du *Tradéri*.²²

L'opposition intervient d'abord dans la structuration lexicale du poème : les isotopies dysphoriques et euphoriques se contredisent explicitement. Ensuite, le fonctionnement antithétique est thématisé par l'intertexte musical : dans l'esprit du lecteur, il existe une incompatibilité auditive et rythmique entre la musique sacrée et le rythme enlevé du chant populaire. Le décalage et l'incohérence sont renforcés par les phénomènes rythmiques et prosodiques. Les deux contre-rejets initiaux instaurent d'emblée le schéma de la désarticulation dans les alexandrins. Mais cette logique est déstabilisée par l'anaphore de la conjonction de coordination qui modifie de manière apparemment arbitraire la construction. La métrique construit un rythme, systématiquement suspendu par la syntaxe. Ce heurt conduit à une impression de discontinuité qui trompe chaque fois les attentes du lecteur. Le texte et la musique ne s'accordent pas mais cette discordance génère un sentiment de frustration, reflétant l'émotion signifiée par le poème.

La discordance peut être également créée par les interférences générées par les emprunts aux techniques picturales. D'ailleurs, parmi les exemples précédemment cités, il faut signaler l'importance de la répartition du texte dans

20 Jankélévitch, 1983 : 172.

21 Geinoz, 2004.

22 Verlaine, (1866), 1962 : 75.

l'espace de la page : cette spatialisation entretient la concurrence intersémiotique en ce qu'elle participe à la multiplication des médiations et des modes d'appréhension. Dans un *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé met en place une écriture qu'il présente lui-même comme celle d'une partition : « Ajouter que dans cet emploi à nu de la pensée, avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veut lire à haute voix, une partition²³ ». Cependant, les relations entre notations musicales et linguistiques ne sont qu'un leurre. Bien que Valéry rapporte une lecture à haute voix que lui en a faite Mallarmé²⁴, la déconstruction de la chaîne syntagmatique dans l'ordre du visuel rend délicate la réalisation, du moins, si l'on se place sous l'angle de l'interprète-lecteur. L'exécution qui donnerait une consistance sonore, proche de la musique, paraît impossible de manière immédiate. La concurrence entre musique et langue perturbe les deux régimes sémiotiques jusqu'à remettre en cause le lyrisme des textes. Pourtant, les poètes de la fin du XIX^e siècle ne renoncent pas à l'expression émotionnelle.

Transgénéricité du lyrisme

En fait, ce dialogue conflictuel témoigne du caractère transgénéric²⁵ du lyrisme, en particulier dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Notre hypothèse est qu'il ne faut pas envisager le lyrisme comme un genre littéraire mais comme un dispositif, une configuration, vecteur émotionnel, qui contient sa propre dynamique critique et transcende les catégories communicationnelles, esthétiques et artistiques mettant ainsi en scène son propre geste d'hybridation.

L'exploitation des différences entre les deux systèmes peut être vue comme un renouveau de l'expression des sentiments. C'est de l'affrontement entre le sujet et le monde que naît le lyrisme. Quel meilleur moyen de réaliser ce conflit que de faire s'affronter les modes de communication linguistique et musical dans la relation référentielle ? D'une part, la structuration musicale manifeste la rupture du sujet avec le monde dans son caractère autarcique. D'autre part, l'affrontement et la superposition avec la médiation linguistique restitue paradoxalement un rapport plus immédiat à ce monde. De fait, les poètes s'émancipent des systèmes qui le codifient pour ne maintenir que la dimension affective de ces arts. Le recours aux moyens empruntés à l'autre discipline artistique participe d'une démarche critique, notamment d'une méfiance vis-à-vis du langage. La plupart des phénomènes musicaux ont pour but de faire vaciller les modalités traditionnelles de transmission émotionnelle. Ainsi Corbière, en contestant la relation entre médiation et perception sensorielle, déplace-t-il l'affect dans l'intervalle entre l'intelligible et le sensible, comme dans ces deux tercets d'« à une demoiselle », sous-titré « pour piano et chant » :

23 Mallarmé, (1887), 1945 : 455.

24 Valéry, 1930 : 283-284.

25 *Les genres de travers*, 2007 : 8-9.

Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre,
 Télégraphe à musique, il pourra le traduire ;
 Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse - *plangorer*...
 Jamais !- la *Clef de Sol* n'est pas la clef de l'âme,
 La *Clef de fa* n'est pas la syllabe de *femme*,
 Et deux *demi-soupirs*... Ce n'est pas *soupirer*.²⁶

Corbière fait référence au lyrisme romantique et notamment à Lamartine en filant ironiquement la métaphore de la lyre du cœur. Les deux premiers alexandrins mettent en place un balancement régulier auquel est habitué le lecteur. Ce rythme est perturbé par l'accélération générée par l'accentuation dans le troisième. La répétition des palato-vélaires et les monosyllabes heurtent l'oreille. La perception sonore est d'autant plus privilégiée que Corbière emploie le verbe *plangorer*, emprunté au latin, inhabituel dans son altérité linguistique. Cette espèce d'agression auditive vient contredire l'harmonie des sens et des sentiments. Dès lors, ne reste plus que le dialogue intersémiotique qui laisse voir l'amertume et l'impuissance du poète à exprimer ses émotions. Iconoclaste, l'écriture de Corbière tente de dissoudre la singularité émotionnelle dans l'universalité concrète des sensations : c'est au lecteur d'actualiser une configuration affective laissée en suspens par la concurrence des objets mentaux et des sensations.

Il s'agit de créer « la poésie sans les mots²⁷ » ou plutôt un lyrisme où les affects s'expriment en creux. Les sentiments se manifestent en deçà et au-delà du langage. La musique incline la littérature vers la performance telle que la définit Paul Zumthor : « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant²⁸ ». Certes, il s'agit d'une oralité seconde mais elle permet de ne pas figer les sentiments dans l'encre du texte et de ne pas les étouffer dans le silence de la lecture. La tension entre musique et langue transforme la lecture en « événement figural²⁹ » en libérant la potentialité affective de l'énonciateur. « Éventail³⁰ » illustre ce processus de transmission émotionnelle :

Avec comme pour langage
 Rien qu'un battement aux cieux
 Le futur vers se dégage
 Du logis très précieux

L'affrontement entre le rythme heptasyllabique et la syntaxe confère une forme d'autonomie à la langue et participe à l'émancipation du langage. Les mots s'extirpent du réel tout en conservant sa trace comme en témoigne le fond

26 Corbière, (1873), 1992 : 123.

27 Mallarmé, (1897), 1945 : 389.

28 Zumthor, 1983 : 32.

29 Jenny, 2009 : 15.

30 Mallarmé, (1887), 1945 : 57-58.

autobiographique affiché puisque le titre fait référence à un objet appartenant à Mme Mallarmé.

Aile tout bas la courrière
 Cet éventail si c'est lui
 Le même par qui derrière
 Toi quelque miroir a lui

156

L'isotopie de l'air symbolise l'évanescence et l'immatérialité de cette vectorisation que génère le dialogue intersémiotique. La langue a un rythme, un tempo intériorisé par le lecteur. Mallarmé brise cette attente en élaborant une mélodie qui naît paradoxalement de la désarticulation syntaxique :

Limpide (où va redescendre
 Pourchassée en chaque grain
 Un peu d'invisible cendre
 Seule à me rendre chagrin)
 Toujours tel il apparaisse
 Entre tes mains sans paresse

Laissé en suspens par l'incidente, le verbe principal, régi par le sujet « éventail », n'apparaît que dans le vers pénultième. Cette mélodie construite comme à contretemps efface les contours de la langue et de la musique ainsi que les pôles de la communication. Certes, le « je » et le « tu » sont présents mais de manière fugitive et oblitérée par le jeu syntaxique et métrique. Leur singularité disparaît pour toucher le lecteur. La langue, perturbée par la musique de la phrase, apparaît ici comme une « musicienne du silence³¹ », expression paradoxale qui se manifeste également dans de nombreux poèmes de Corbière ou de Laforgue :

La Femme,
 Mon âme :
 Ah ! Quels
 Appels !
 Pastels
 Mortels,
 Qu'on blâme
 Mes gammes !
 Un fou
 S'avance,
 Et danse.
 Silence...
 Lui, où ?
 Coucou³².

³¹ *Ibid.* : 53.

³² Laforgue, (1885), 1981 : 170.

Dans cette « complainte-épitaphe », outre le titre, la communication est tendue entre la musicalité et le texte, entre le bruit et le silence. Au-delà de la référence aux « Djinns » du prestigieux aîné, les vers disyllabiques produisent un retour rythmique dont la fréquence tend à épuiser la langue aussi bien que la musique : cet épuisement est signifié tant par les points de suspension que par l'usage de monosyllabes et de mots naïfs, simplifiés à l'extrême. Pourtant, le recours à la confrontation de la langue et des techniques musicales est un moyen de laisser s'exprimer la voix, c'est-à-dire la singularité du sujet sans l'enfermer dans une individualité sclérosée par le langage. À l'instar de Bruno Bossis, on peut affirmer que « le langage est un système alors que la voix est une présence³³ ». La concurrence entre langue et musique ouvre un intervalle au sein duquel peut s'exprimer la présence émotionnelle et singulière qui circule ainsi de la création à la réception :

Une aube affaiblie
 Verse par les champs
 La mélancolie
 Des soleils couchants.
 La mélancolie
 Berce de doux chants
 Mon cœur qui s'oublie
 Aux soleils couchants.
 Et d'étranges rêves,
 Comme des soleils
 Couchants, sur les grèves,
 Fantômes vermeils,
 Défilent sans trêves,
 Défilent, pareils
 A de grands soleils
 Couchants sur les grèves³⁴.

La structure de ce pantoum verlainien est comparable à celle des mélismes, issus des variations dans les chants grégoriens. En l'occurrence, elle produit une mélodie seconde faisant écho à la mélodie première de telle sorte que le segment répété perd peu à peu sa valeur linguistique pour communiquer l'émotion au delà du langage. La musique vient gonfler la dimension émotionnelle sans la figer dans le texte, c'est-à-dire qu'elle ouvre un potentiel affectif qui n'est pas arrêté par la compréhension inhérente au système linguistique. Cette vectorisation fait du lyrisme un principe dynamique et transgénéricque parce qu'elle permet de rendre perméables non seulement les frontières intersémiotiques mais aussi et surtout entre les pôles de la communication.

On peut dire que l'affrontement entre langue et musique est fécond dans la mesure où il ouvre la voie à des nouvelles modalités d'expression des senti-

33 Bossis, 2012 : 26-27.

34 Verlaine, (1866), 1962 : 69-70.

ments. Certes, la poétique de la discordance sémiotique paraît paradoxale en ce qu'elle menace l'essence du lyrisme, à savoir la transmission émotionnelle d'un rapport singulier au monde. Les poètes utilisent la médiation musicale, issue d'un système autotélique, pour dire la relation du sujet au monde tout en sortant de l'aporie sclérosante des clichés lyriques. Mais, en même temps, la brèche ouverte dans les deux systèmes ménage un espace entre l'expérience sensuelle et concrète de l'émotion musicale et l'appréhension intellectuelle et abstraite de l'affect véhiculé pour le texte. En témoignent ces quelques vers de Rimbaud :

Mon triste cœur bave à la poupe, [...]
 Ithyphalliques et pioupiesques,
 Leurs insultes l'ont dépravé !
 À la vesprée, ils font des fresques
 Ithyphalliques et pioupiesques.
 Ô flots abracadabrantésques
 Prenez mon cœur, qu'il soit sauvé :
 Ithyphalliques et pioupiesques
 Leurs insultes l'ont dépravé !³⁵

Cette version du poème, envoyée dans une lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871, montre comment, sous couvert d'emprunt aux techniques de la chanson, Rimbaud joue sur les effets conjoints d'une langue et d'une musicalité qui brisent la tradition lyrique. Malgré les méliques, la répétition de vers constitués d'adjectifs longs confère une dimension cacophonique qui permet de libérer la charge lyrique hors des cadres habituels. À défaut de pouvoir être traduite par des mots, l'émotion trouve un chemin qui rétablit la relation entre le sujet et le monde et conserve au langage, sans cesse contesté, une forme d'authenticité.

La poétique de la discordance sémiotique n'interrompt donc pas le dialogue ancien entre langue et musique mais elle le pose dans des termes renouvelés. Si les enjeux idéologiques et esthétiques de la concurrence entre les deux systèmes demeurent, ils n'entravent pas pour autant les échanges des deux arts au sein de la littérature lyrique. Bien au contraire, le heurt met au jour une propriété fondamentale du lyrisme, à savoir sa transgénéricité. Dépassant les frontières entre sujet et objet, musique et littérature, le lyrisme met en place une configuration qui assure la circulation et la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré.

Sandra Glatigny
 Université de Rouen (CÉRÉDI – EA 3229)
sandra-marie.glatigny@ac-rouen.fr

35 Rimbaud, (1872), 1999 : 255.

Œuvres citées

- Aquien, Michèle (2014) : *La Versification*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bonnefoy, Yves (1999) : *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France*. Paris : Seuil.
- Bossis, Bruno (2012) : « Du parlé au chanté : le modèle de la voix ». *Paroles et Musiques : une perspective musicologique*. Catherine Naugrette et Danièle Pistone (dir.). Paris : L'Harmattan : 25-42.
- Buffard-Moret, Brigitte (2006) : *La Chanson poétique du XIX^e siècle : origine, statut et formes*. Presses Universitaires de Rennes.
- Corbière, Tristan (1992) : *Les Amours jaunes*. Paris : Éditions du Seuil.
- De Cornulier, Benoît (2008) : « Pour une approche de la poésie métrique au XIX^e siècle ». *Romantisme*. 140.2 : 37-52.
- Finck, Michèle (2004) : *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei. Essai de poésie du son*. Paris : Champion.
- Geinoz, Philippe (2004) : « Autonomie de la vision et poésie de la ville. La prose blanche de Laforgue ». *Littérature*. 136 : 62-78, URL : http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2004_num_136_4_1868, page consultée le 14 août 2014.
- Gleize, Jean-Marie (1983) : *Poésie et figuration*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gribenski Michel (2010) : « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) ». *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php>, page consultée le 04 octobre 2014.
- Hugo, Victor (1966) : *Les Orientales*. Paris : Gallimard.
- Jankélévitch, Vladimir (1983) : *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jenny, Laurent (2009) : *La Parole singulière*. Paris : Belin.
- Laforgue, Jules (1885) : *Les Complaintes*. Édition de Pierre Reboul. Paris : Lettres françaises, collection de l'Imprimerie Nationale.
- Mallarmé, Stéphane (1945) : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Meyer, Léonard B. (2011) : *Émotion et signification en musique*. Paris : Actes Sud.
- Moncond'huy, Dominique / Scepi, Henri (Éds.) (2007) : *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Presses Universitaires de Rennes.
- Rimbaud, Arthur (1999) : *Œuvres complètes*. Paris : édition Pierre Brunel.
- Ruwet, Nicolas (1972) : *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Saussure, Ferdinand (de) (1974) : *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Valéry, Paul (1930) : *Morceaux choisis, Prose et Poésie*. Paris : Gallimard.
- Verlaine, Paul (1962) : *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard.
- Zumthor, Paul (1983) : *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil.

L'inclusion formelle.

Essai d'une filiation entre Boulez et Mallarmé

Résumés

Boulez aborda la poésie de Mallarmé dans les années 1950, soit dès ses premières années créatrices. De cette rencontre naîtra le cycle *Pli selon pli* commencé en 1958 et remanié pendant plus de trente ans, dans lequel le compositeur a exploité divers poèmes de Mallarmé. Toutefois, si la parenté semble facile à établir et l'influence de Mallarmé circonscrite uniquement à cinq pièces, nous nous apercevons en analysant l'œuvre du musicien que l'action latente du poète ne s'est pas arrêtée à ce cycle mais a irradié l'ensemble de sa musique. Si on en devine les contours et si l'attachement est à ce point profond, il reste à évaluer précisément les enjeux ainsi que les manifestations de cette affinité si particulière. Pierre Boulez a presque toujours fait référence à la puissance structurelle de la poésie mallarméenne, limitant parfois celle-ci à son seul angle formel. Il s'agira ici d'interpréter une telle lecture. Nous verrons en ce sens que l'incise est un procédé majeur et qu'il a irrigué la structure musicale des œuvres de Boulez, tant au niveau général de la forme qu'à un niveau plus local de l'invention musicale.

Boulez met Mallarmé's poetry in the middle of the twentieth century, that is to say from his first years of composition. Began in 1958 and remained for 30 years, the cycle *Pli selon pli* is the result of this meeting in which the composer explored different Mallarmé's poems. However, if the relationship may be evident and Mallarmé's influence just circumscribe to five musical pieces, we found, by the analysis of others compositions, that poetry's latent effects didn't stop to this pieces but radiated a big part of his music. If we guess the contours and if the relation is so important, we have to estimate the stakes and the expressions of this intense affinity. Pierre Boulez had always referred to the structural power of the mallarméan poetry, limiting most of the time this one at its formal angle. We have to discuss that point of view. That way, we will observe that interpolated clause is a main process which influenced the musical structure of Boulez's work, in the global form as well as a localized level of the musical invention.

Mots-clés : Boulez, Mallarmé, incise, forme musicale, pli

Keywords: Boulez, Mallarmé, Interpolated clause, Musical form, Fold

Au cours de sa carrière, Pierre Boulez a souvent fait référence à la poésie de Stéphane Mallarmé. Son œuvre *Pli selon pli* (1958-1989), pour soprano et

orchestre, apparaît comme le point majeur de cette rencontre et accompagne une bonne partie de la carrière du compositeur. À partir de l'élaboration de ce cycle, Boulez s'est mis à défendre une nouvelle conception de la mise en musique d'un texte. Il s'agit moins pour le compositeur de souligner tel affect par la musique, mais de rendre la poésie *centre et absence* de sa démarche artistique (une formule d'Henri Michaux¹ qu'il réutilisera pour thématiser cette notion) : la musique a pour but d'incorporer la poésie et non de la décrire. Dès lors, nous pouvons nous demander quels sont les éléments du texte qui influent sur l'acte de composition ? Il semble qu'à cette question deux réponses s'offrent à nous. Tout d'abord la poétique mallarméenne se figure de plusieurs manières dans la musique de Boulez, une poétique axée autour de questions aussi fondamentales que le surgissement ou le double² mais qui s'écartent quelque peu de la présence étendue. Une seconde manifestation, sans doute la plus importante selon le compositeur lui-même, semble motiver l'écriture de Boulez : la structure intrinsèque du texte poétique³. À ce sujet, les deux premières *Improvisations*⁴ (1958-1977 et 1958) sont étroitement liées à la structure du sonnet⁵. Toutefois, concédons que calquer la construction de la musique sur la construction du poème est une chose assez courante. Depuis plusieurs siècles déjà, les compositeurs se sont attachés à le faire, et ce, de manière tout à fait instinctive. Par conséquent, il s'agit de saisir un abord plus spécifique à la structure du vers mallarméen. Nous pourrions tout de même rappeler que les poèmes de Mallarmé étaient l'objet d'une certaine mode au milieu du xx^e siècle⁶. Leur redécouverte fut déterminante dans un temps marqué par le structuralisme. Un nouvel engouement pour Mallarmé apparaissait, loin des préciosités de salon qui lui étaient fortement attachées, et faisait de cet auteur un père de la modernité littéraire. Nul doute qu'une telle œuvre fut attrayante pour Boulez. Les textes de Mallarmé recèlent bel et bien une force structurelle qui transcende la forme normative du sonnet, une force nouvelle que nous allons tenter de démontrer. Il s'agit de l'inclusion formelle. Aussi, notre étude entend dépasser le cycle *Pli selon pli*, et souhaite s'attarder sur d'autres œuvres comme *Mémoriale*⁷ (1985), faisant de Mallarmé le « centre absent » de toute l'esthétique boulézienne.

1 Cette expression est tirée du titre du poème *Entre centre et absence* (1936).

2 Meïston, 2001 : 20. Voir à ce sujet le symbole du cygne et du miroir, et leur mise en relation avec la résonance boulézienne.

3 En effet, dans un entretien paru dans *Éclats* 2002, Pierre Boulez l'énonce de cette manière : « [en parlant de Rimbaud] son langage n'offre pas les prolongements formels que l'on rencontre chez Mallarmé et qui ont joué un rôle important dans ma réflexion créatrice. En effet, Mallarmé est, sans doute, l'un des poètes qui s'est préoccupé de la façon la plus aiguë de l'aspect formel du langage. On observe, dans la poétique de Mallarmé, une discipline, et une réflexion sur la discipline formaliste, dont je ne connais pas, en ce domaine, d'équivalent. Et l'influence que j'ai reçue de Mallarmé est d'autant plus forte que sa démarche peut se transcrire dans une autre matière artistique. » (p. 315-316).

4 Le cycle en comporte trois. Elles sont encadrées par deux mouvements : *Don* et *Tombeau*.

5 Pour ce qui est des deux premières *Improvisations*, Pierre Boulez s'est penché sur les sonnets *Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui* et *Une dentelle s'abolit*. La troisième improvisation s'attache quand à elle au sonnet *À la nue accablante tu*.

6 Voir à ce sujet le rôle fondamental de Jacques Scherer qui mit à jour le projet du *Livre*. En 1957, il sort son ouvrage *Le « Livre » de Mallarmé* aux éditions Gallimard qui rencontra un fort succès auprès de la pensée littéraire d'alors.

7 Cette pièce est écrite pour une flûte soliste soutenue par un ensemble instrumental (2 cors, 3 violons, 2 altos et violoncelle).

Du fragmentaire au digressif

Ce que l'on nomme ici *inclusion* prend racine dans l'écriture même de Stéphane Mallarmé. Au-delà d'une quelconque question formelle – pourtant cruciale, et déterminante dans notre démonstration –, il apparaît que la pratique de l'incise provient sans nul doute d'un goût profond pour le fragmentaire. Mallarmé a toujours démontré un souci particulier envers la condensation du discours qui se traduit par une parole poétique le plus souvent elliptique. Au cours de l'élaboration de son œuvre, l'évolution du style mallarméen tient en partie à la complication de sa syntaxe. Le manque de clarté dans l'articulation du discours, procédant par une ponctuation de plus en plus raréfiée, crée ce mystère des lettres tant désiré. En effet, soucieux de ces gageures esthétiques, Mallarmé refusait toute description au profit de la suggestion, élément souverain dans sa poésie. La langue mallarméenne se plaît à l'interruption. Anacoluthes, ellipses, asyndètes sont les figures maîtresses de son écriture. Par ses ruptures successives, savamment ciselées et entremises, cette poésie entend déjouer les procédures logiques du langage. Elle en obscurcit les contours afin de céder « *l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés* »⁸, d'où est issue, ultimement, une abstraction du discours. L'ellipse narrative, dont le poète s'est rendu maître, est sans nul doute l'arme de ce heurt. Elle renvoie à plus tard le sens tantôt esquissé. Aussi, la complexification croissante de sa poésie amène celle-ci à sa rupture, et par conséquent à l'éclatement de ses unités signifiantes. L'inclusion formelle est donc un procédé de fragmentation, en tant qu'il discrimine à son paroxysme la structure langagière et la hiérarchie selon d'autres lois issues de son objectif poétique.

L'attachement du discontinu apparaît dès les années 1870 avant de trouver progressivement une unité profonde entre vers et prose. Peu à peu, l'écriture de Mallarmé se propose d'enrichir le mètre classique. Sur ce point, une chose est sûre, Mallarmé souhaitait aller au-delà de l'alexandrin, pourtant souverain en poésie depuis plusieurs siècles. Il développe une théorie du rythme, conçue comme essentielle⁹. Un rythme nouveau, dessiné, entre autres, par les fractures imprévisibles de la narration permises par l'incise. Le vers libre, ainsi pratiqué, a vite été perçu comme une nécessité propre de son langage. Ainsi, associé à l'imagination du poète, le vers libre s'est peu à peu dévoilé comme l'instrument évident de la modernité littéraire, celui qui pouvait le mieux rendre compte de la souplesse de la langue française. On peut dès lors supposer que la variété et la richesse rythmiques déjà contenues dans le genre prosaïque sont devenues une norme de son écriture.

Les dernières œuvres du poète soumettent à l'évidence la fragmentation à une dislocation extrême. Les somptueuses *Divagations* ou d'autres poèmes tel *À la nue accablante tu* (par ailleurs mis en musique dans le quatrième mouvement du cycle *Pli selon pli* de Boulez) reflètent le bouleversement littéraire d'un

⁸ Mallarmé, 2003 : 211.

⁹ Voir à ce sujet le livre de Serge Meitinger : *Stéphane Mallarmé ou la quête du « rythme essentiel »*, édité par Hachette en 1995.

siècle finissant. Le *Coup de dés* en est l'œuvre maîtresse. Ce texte célèbre de Mallarmé paraît en 1897, soit à la fin de sa vie. Il est un des derniers poèmes de sa production artistique et se révèle être sans aucun doute le point d'aboutissement de toute une esthétique. Ici aussi la trame narrative est complexifiée par l'ajout de nombreuses propositions. Au nombre de quarante, elles jouent également le rôle de parenthèses. D'ailleurs, nous pourrions presque considérer le *Coup de dés* comme étant une étude sur la digression littéraire. Le vers mallarméen se dévoile alors tel qu'en lui-même : un drame en miniature ; il fait attendre la résolution du premier groupe fragmenté, le met en valeur. La phrase interrompue se retrouve alors résolue ultérieurement, après quelques instants suspensifs. La discontinuité est par conséquent une pratique formelle qui apporte de la dynamique au récit. Elle dépeint également une poésie du danger, parce que tout tient par un fil. Dans le *Coup de dés*, le principe de l'incise développé peu avant ne s'est pas limité à complexifier la trame syntaxique ni à favoriser une quelconque dramaturgie. Ce procédé a conduit à la déconstruction du discours et, à terme, à sa dislocation totale, typographique. Pour ces raisons, nous pourrions voir dans le *Coup de dés* un aboutissement de la logique dite de l'incidence. Ce texte est l'ultime étape, la plus importante de l'œuvre mallarméenne et annonce avec fracas le projet du *Livre*¹⁰. Il marque l'influence de la microstructure, telle que révélée précédemment, sur la macrostructure, soit ici la disposition typographique du texte sur la page blanche. Ainsi, le labyrinthe syntaxique s'étend à la forme globale du poème et se manifeste de manière beaucoup plus radicale et visuelle que dans les textes précédents.

Ce poème n'est pas issu d'une pensée de l'harmonie, du vertical, bien que la mise en page semble l'indiquer. Il s'agit bien plus d'une dimension horizontale, où des lignes se chevauchent et se complètent, et forment à leur manière un contrepoint. Mallarmé utilise tout le potentiel de l'imprimerie afin de créer une hiérarchie entre ces lignes. Il coexiste plusieurs traitements de caractère (italiques, différentes tailles de police). Ce contrepoint construit à sa manière une polyphonie littéraire selon les différents plans engendrés, et développe dans l'espace une sorte de simultanéité. Nous avons vu que cette simultanéité avait été tentée par la mise en page verticale inhérente à la page, mais demeure décevante. Une telle synchronicité est rendue effective par la mémorisation des différentes propositions entrelacées. Aussi, tous les détails n'ont pas la même importance dans le poème, tous les vers ne sont pas imprimés de la même façon : il y a hiérarchie dans l'agencement. C'est un poème qui joue sur différentes nuances, différents tons et rend compte de l'art d'articuler la parole humaine. De manière générale, plus on avance dans le poème plus les caractères sont petits. Il se produit alors une avancée vertigineuse, un mouvement presque infini semblable à une longue fuite en avant. Il est possible que cette chute oppressante, poursuivie au fur et à mesure des pages, symbolise par son dessin le jet des dés au centre

10 Ce *Livre*, laissé inachevé, se propose d'instaurer un nouveau rituel littéraire. Sous-constitué de plusieurs volumes, le *Livre* mallarméen incluait une forme de hasard par la permutation conçue des différents feuillets ; chaque lecture devenant ainsi unique. Pour aborder les esquisses de cette œuvre, nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Scherer cité plus haut.

de l'argument du poème. Nous pourrions y voir une hantise depuis longtemps confessée – *L'Azur* nous présentait déjà cette inquiétude (« *Où fuir ?* »). En outre, ce mouvement est renforcé par la disjonction d'hypothèses. Mallarmé l'évoque au cours de sa préface :

Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.¹¹

Bien que le texte se termine au bout de plusieurs pages, aucun acte conclusif n'est perceptible. Il faut attendre la fin du texte pour percevoir enfin un arrêt, renforçant de ce simple fait la sensation d'attente et de fuite en avant éprouvée lors de la lecture du poème. Il s'agit bien d'une parole qui s'échappe et se perd dans quelques méandres spéculatifs. La fuite se dirige vers un ailleurs inconnu, infini. Le labyrinthe se trouve être une échappatoire, une technique de perdution ; au lecteur de s'égarer en chemin. Plus de projection temporelle possible, hormis peut être vers le passé, dans une réflexion intime qui réévalue le rapport entre les mots et les choses. La présence d'un contrepoint subtil couplé à la fuite évoque pour tout amateur de musique savante une forme bien précise. Il s'agit en l'occurrence de la fugue, mise à l'honneur durant l'époque baroque et anoblée par Jean-Sébastien Bach. Elle représente un tour de force conceptuel qui trouve une résonance spéciale dans ce texte. Il ne fait nul doute que l'incise soit à l'origine de ce mouvement de fuite, étant donné sa place importante dans ce dispositif. Aussi, la rêverie symboliste semble trouver ici une mise en forme idéale par ces divagations. Le *Coup de dés* démontre avec un peu plus de force l'écartèlement de la poésie mallarméenne, déchirée entre un passé dont le lecteur fait appel afin d'affiner le sens global de la phrase, et un futur fantasmé autant qu'appréhendé.

Une politique de la césure

Le fragmentaire ayant engendré la digression, développons désormais la qualité proprement inclusive présente dans ses œuvres. Il s'agit, nous l'avons vu, d'inclure une proposition à l'intérieur d'une proposition préexistante. En ce qui concerne Mallarmé, nous avons soulevé le fait que le poète utilisait ce principe afin de complexifier sa syntaxe, et ce, en perturbant une conduite linéaire de la phrase et du sens. L'objectif étant de s'écarter d'un emploi banal de la langue, ces vulgaires « *mots de la tribu* »¹². Au travers de cela, l'auteur souhaite remettre en cause les conditions d'un phénomène seulement logique et successif. Nous entendons par là que le temps n'apparaît plus ici comme une donnée fondamentale. Les derniers poèmes sont constitués de couches, et révèlent les implications

11 Mallarmé, 1998 : 391.

12 Mallarmé, 1998 : 38.

réci-proques des différents items constituant l'œuvre. Cette savante broderie nous intéresse en cela qu'elle établit le lien entre les différents motifs de l'œuvre et qu'elle noue entre eux les fils qui la constituent. C'est une projection réticulaire en somme, qui vise à ployer la multiplicité et faire ainsi apparaître la vérité sous-jacente au texte. Une étrange toile infiniment tressée et dont la pluralité des descriptions a pour but de définir encore plus précisément le mystère du poème, central et sous-jacent. La chose est aisément perceptible dans le *Coup de dés*, où l'on peut observer un certain nombre de ces sorties périphériques. À Mallarmé de ratifier notre propos lorsqu'il écrit « *autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés, le semis de fioritures* »¹³. Ce faisant, il prétend à une hiérarchisation des différents groupes : une planification est à l'œuvre. Par ailleurs, la présente citation (ces « *semis de fioritures* ») énonce l'aspect essentiellement ornemental de ces digressions.

L'inclusion formelle est une dimension majeure dans l'œuvre de Pierre Boulez et sa pratique se situe dans l'exact héritage de Mallarmé, sans toutefois le nommer de manière précise sur ce point. Pareil à son modèle, il compose ses œuvres selon l'alternance de moments musicaux, thématiques selon une typologie déclinée avec de forts contrastes. Il s'avère que le compositeur aime à métaphoriser ce jeu d'inclusion et emploie volontiers le terme de tresse. En outre, Boulez a souvent apparenté ce type de forme à une mosaïque :

Le mot *fragment* implique uniquement, dans l'entendement immédiat, une notion de coupure, de discontinuité. Ce n'est qu'une possibilité de la conception de l'œuvre en tant que fragment. En effet, la forme peut être considérée comme une mosaïque d'éléments : éléments plus ou moins prévisibles, car déduits d'un seul réseau d'idées, éléments opposés par familles étant donné le réseau auquel ils appartiennent ; mais succession non point imprévisible, mais indépendante dans sa propre logique, de la logique des différents réseaux donnant naissance aux fragments ainsi disposés.¹⁴

D'après ces propos, il est certain que Boulez qualifierait le *Coup de dés* de forme mosaïque. Il préciserait sans doute que le cloisonnement fini de la forme est orienté par le travail typographique du poème : son rétrécissement général et progressif conduit en effet le poème à sa fin. Aussi, nous remarquons que le compositeur insiste sur l'organisation des différents fragments présents dans l'œuvre : ils doivent former plusieurs familles, caractérisées selon des données clairement perceptibles. Ces familles, ou *strates*, sont à considérer comme des territoires ; leur alternance enrichit la dramaturgie. On ressent très fortement cette opposition de familles dans la *Troisième Improvisation sur Mallarmé*. Dans cette pièce, ce sont les timbres instrumentaux qui assurent la mosaïque. Nous distinguons six pupitres fonctionnels (flûtes, trombone soliste, violoncelles, contrebasses, instruments résonants et xylophones). Par ailleurs, chacun d'eux

13 Mallarmé, 2003 : 227.

14 Boulez, 1995 : 709.

semble renvoyer à un imaginaire culturel singulier, en liaison avec l'essor de l'ethnomusicologie au xx^e siècle¹⁵.

L'inclusion formelle est un symptôme – celui d'une conception esthétique plus vaste – et a induit malgré elle des choix artistiques ; l'incise a imposé ses vues. Nous nous sommes aperçus que le temps devient un souci métaphysique chez Mallarmé et marque une crise majeure dans sa relation aux textes. À cet enjeu consubstantiel à la littérature, et pourtant devenu problématique, se substitue une nouvelle acceptation du dispositif poétique. Il s'agit de l'intuition de l'espace. Celle-ci fut permise notamment par le travail autour du vers libre. Si la question du rythme demeure tout de même au centre de la poétique mallarméenne, notons tout de même une remise en cause de la temporalisation de l'écriture. De la même façon, la question de l'enchaînement deviendra pour Boulez un sujet mineur à son travail de compositeur. En ce sens, l'abandon de la tonalité a été une évolution déterminante. L'atonalité, pratiquée et prônée par Boulez, supporte en effet le repositionnement du temporel au spatial. Ainsi, le compositeur préfère cartographier un espace acoustique en traitant un ensemble instrumental de façon discriminante. Le mouvement ne se résume plus à une trajectoire mais se comprend en tant que voyage entre plusieurs régions autonomes. Dès lors, comment préférer une trajectoire à une autre, étant donné la permanence de chaque région dessinée dans cet espace ? L'œuvre n'a a priori aucune raison de préférer une trajectoire à une autre, du fait de l'équivalence probabiliste de chacune d'entre elles. Il y a crise du sens en tant que l'œuvre problématise toute directionnalité. Par ailleurs, la singularité d'une trajectoire est remise en cause : en réalité, tel parcours équivaut à un autre. On comprend aisément le saut qui est effectué entre la pratique de l'incise et celle de l'œuvre ouverte : la seconde découle de la première. Entre le *Coup de dés* et le projet du *Livre*, le poète a poursuivi le même objectif : contourner, évincer la question temporelle autant que faire se peut. Au concept d'avancée, on préfère celui de *déplacement* ; au désir de mouvement, on chérit le changement de lieux. Finalement, il semble qu'à la fuite vers l'inconnu, Mallarmé ait senti et construit dans sa poésie la nécessité du refuge, du territoire retrouvé.

Écrire l'incise c'est par conséquent penser la *simultanéité* des différents temps, c'est penser la coexistence intensive du passé, du présent et du futur, de telle sorte que l'œuvre résulte d'une mise à plat illusoire de cette simultanéité, illusoire car elle ne peut rendre compte entièrement de la complexité et souffre ouvertement de cette impuissance : l'incise c'est le reflet d'un percept, d'une sensation du temps et de la mémoire, d'où en résulte cette tresse d'événements qui présuppose une permanence originelle. Mallarmé l'évoque en transparence lorsqu'il disserte sur l'incise :

Le vers par flèches jeté moins avec succession que *presque simultanément* pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre

15 Voir à ce sujet l'étude de Luisa Bassetto « Orient-Occident ? *Pli selon pli* ou l'« eurécentrisme » selon Boulez » paru dans l'ouvrage *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études* aux éditions Contrechamps.

au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours.

[...]

Avec le vers libre (envers lui je ne me répéterai) ou prose à coupe méditée, je ne sais pas d'autre emploi du langage que ceux-ci redevenus *parallèles*.¹⁶

De la même façon, il nous apparaît réellement que Pierre Boulez appréhende la musique comme la préexistence éternelle de strates musicales. Lui-même nous donne les gages d'une telle conception lorsqu'il soumet l'idée de *continuité en pointillé* :

Il y a une dialectique de la rupture et de la discontinuité dans un tel dispositif, mais en même temps, il y a une profonde continuité dans la constitution de chaque réseau. La continuité n'est pas apparente, elle reste à l'état latent, constamment contredite par un placement imprévisible ; il reste à différents niveaux des continuités en pointillés que l'on ne peut repérer que grâce à ces apparitions sporadiques.¹⁷

Dans ce cas, il apparaît bien vite que la discontinuité, issue du principe incisif, devient une manière essentielle, sinon *la* seule manière, de conduire une narration musicale qui intrigue et passionne l'écoute. Cela fait du compositeur un artiste idéaliste, qui structure son art selon la condition poétique de la réminiscence : telle figure musicale est un syntagme que l'on *retrouve*. La musique ne cesse d'être une suite de redécouvertes du matériau. Son langage harmonique, dit des hauteurs gelées, se place exactement dans cette volonté de réactiver de manière progressive un élément permanent, en l'occurrence un même accord constitutif de la pièce qui se voit égrainé en fonction du temps. Nous répétons ici que le temps est désormais subordonné à l'espace, et n'est plus la fonction prédominante du système mis en place par Mallarmé et par Boulez.

D'une œuvre pourtant basée sur la permanence, dont en ressort une « *illusion de mouvement* », l'auditeur perçoit l'omniprésence de la différence, rendue possible par l'interruption systématique de la narration. Cette musique fait de l'événement un principe fondateur ; la discontinuité de la langue conduit à sa rupture. Un surgissement qui tient trait pour trait à « *l'éruptif multiple sursautement de la clarté* »¹⁸ conduit par le poète. Ainsi, cette écriture s'attache à mettre en jeu l'éclat de la pensée et glorifie, à sa manière, un présent fantasmé. Non pas une texture morne de digressions infinies « *mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale* »¹⁹. À tel point que l'oralité, en tant qu'elle se lie étroitement à la spontanéité de l'avènement du discours, semble sous-jacente dans ce penchant mallarméen envers l'irruptif de la

16 Mallarmé, 2003 : 75.

17 Boulez, 1995 : 709.

18 Mallarmé, 2003 : 69.

19 Mallarmé, 2003 : 76.

pensée, un peu comme si la syntaxe reflétait les éclairs soudains de l'imaginaire créateur.

Exploiter l'intériorité

Outre cet aspect général, Boulez utilise des procédés plus locaux qui agissent de la même manière. Si chez Mallarmé la microstructure a pour sûr engendré la macrostructure, il semble que, chez Boulez, la relation se soit faite de manière inverse. Influencé d'abord par l'aspect novateur de la forme mallarméenne, le compositeur doit attendre sa période de maturité pour interpénétrer localement ses compositions afin de les travailler du dedans. Ce sont les fameuses « greffes » qu'opère souvent Pierre Boulez au sein de ses pièces. Elles deviennent de plus en plus fréquentes à partir des années 1960. Une manière pour le compositeur de réemployer un matériau voire un fragment musical intéressant arraché à l'abandon. Aussi, après l'élaboration d'une structure première, qui est comme l'ossature de la pièce et dans tous les cas une première étape de composition, Boulez retravaille la matière musicale en ajoutant çà et là de nouvelles figures. Il s'accorde dès lors le droit d'inclure de nouvelles idées, allant parfois jusqu'à malmener la construction sérielle préexistante. Ces inserts démontrent la remise en question permanente du texte musical par le créateur. Au principe de l'induction, où le matériau s'engendre de lui-même selon une combinatoire précise comme définie dans la *Structure Ia* (1952), s'ensuit désormais un principe de déduction motivique. Cette seconde phase de travail nécessite une interpolation locale, un peu comme si le compositeur faisait bourgeonner sa musique à un endroit précis de la pièce. Au vu de la reconstruction proliférante qu'elle opère, l'inclusion formelle intègre de ce fait le souhait d'une musique davantage subjective et rompt par conséquent avec le tunnel conceptuel et rigide des années 1950. Le premier cadre de la pièce devient un squelette souple, sujet à maintes transformations. La *Première Improvisation de Pli selon pli* est, elle aussi, parsemée de greffes musicales. Nous pouvons y trouver la trace de deux *Notations* pour piano (*Notation 5* et *Notation 9*). Celles-ci servent d'intermèdes au sonnet de Mallarmé et se retrouvent orchestrées. Pour exemple, les mesures 1 à 8 de la *Notation 9* sont intégrées à la *Première Improvisation* des mesures 29 à 43 ; de même, les mesures 9 à 12 sont reprises dans la seconde partition des mesures 72 à 78. Dans la continuité de ce principe, nous pensons à la cadence initiale pour piano d'*Éclat* qui provient d'une œuvre précédente. Sur ce point précis, nous pourrions associer le concept d'inclusion avec celui d'accident, souvent cité par Pierre Boulez : l'incise est un surgissement autant qu'un accident de la pensée. Le parallèle entre ces deux notions n'est pas vain. La dimension accidentelle a été cruciale dans l'œuvre du compositeur, au crépuscule des tentatives extrêmes du sérialisme intégral. Il fallait alors accorder plus de souplesse dans l'intégration de l'inattendu, accorder une part peut-être plus grande au heureux hasard de la création. Il s'agit, en somme, d'un retour de l'indéterminé au cœur du processus créateur. L'incise est donc un surgissement

dont la condition ne peut s'écarter d'un aspect inattendu, hasardeux. Elle est par définition ce *coup de dés* dont parle Mallarmé.

Ce souci du cheminement intérieur a tout d'une pratique de tropes. Ici, le trope fait référence aux pratiques médiévales. À cette époque, il s'agissait de développer à partir d'un conduit mélodique préexistant, un autre conduit tout en conservant les points d'articulation du premier. De ce fait, l'on étirait temporellement le premier conduit qui servait alors d'ossature, afin de permettre la constitution d'une seconde ligne musicale en déployant une série d'ornements vocaux ou textuels. Dans l'œuvre de Mallarmé, comme dans celle de Boulez, nous pourrions dire que la pratique du trope s'établit de manière fractale : c'est une prolifération du dedans, un engendrement de la matière par la matière et dans la matière. Associé étroitement à l'idée de développement, le procédé fractal va de pair avec la conception proliférante du matériau initial. De sorte que l'incursion locale d'une idée ainsi que son développement *a priori* sans connexion aucune avec la narration principale se comprend comme individualisation du syntagme musical, une individualisation qui est toujours à mettre en relation avec la fragmentation et l'éclatement du discours. L'autonomie relative de chacun des formants de l'œuvre se lie donc à la conception réticulaire définie plus haut, ou *constellatoire* pour reprendre un vocable mallarméen. Ces formants pourront être développés à loisir, ainsi que le démontrent ces désormais célèbres orchestrations de ses *Notations* pour piano, dont le principe a beaucoup été commenté²⁰. Ces orchestrations font davantage appel, il est vrai, à une prolifération qu'à une simple instrumentation. Reprécisons le fait que l'œuvre de Boulez, s'attachant à un bourgeonnement de son matériau, s'apparente en vérité à une dimension rhizomatique, théorisée par Gilles Deleuze.

D'un autre côté, je me suis beaucoup servi de son concept de rhizome tiré de son petit livre *Rhizome* : en effet, je trouvais – après-coup bien sûr, puisque je l'ai lu après avoir composé certaines œuvres – que mon type de développement musical s'apparentait beaucoup plus au rhizome qu'à l'arbre, si je puis dire.²¹

En soumettant ce principe de l'incorporation, il nous apparaît que Mallarmé, et Boulez après lui, cherchent à creuser l'écriture. C'est un travail relatif à la recherche d'une profondeur, où l'acte artistique réside essentiellement dans le fait de s'enfoncer un peu plus dans l'abîme de la matière linguistique ou musicale. Dès lors, comment ne pas voir l'influence de Mallarmé dans des œuvres aussi justement intitulées *Incises*, *Sur incises*, ou bien même l'ensemble des sous-sections de la *Troisième sonate* (*Glose*, *Trope*, *Parenthèse*, ...), et de ne pas conclure aussitôt à la filiation évidente entre ces deux artistes. Toutefois, cette inclusion se dévoile sous deux visages et, en conséquence, s'attache par là même à une mise en jeu différente des multiplicités : l'une se rapporte aux nombreuses familles de matériaux traitées et unifiées au sein de l'œuvre d'art, l'incise

20 Bonnet, 2007 : 49-64.

21 Goldman, Nattiez, Nicolas (dir.), 2010 : 238-239.

désigne alors avant tout un procédé dramatique et traumatique, comme nous l'avons esquissé peu avant. La seconde s'apparente aux « *subdivisions prismatiques de l'Idée* » et est constituée de développements fractaux. La première est mise en regard des formes, perspectives du dehors, lorsque la seconde est mise en abîme, prolifération du dedans. Deux formes d'inclusions associées dans la même exigence du pli : *complication* et *implication*.

Un double héritage

Pour être honnête, la lecture attentive de Mallarmé par le compositeur n'a peut-être pas été la seule source de sa pratique de l'inclusion formelle. Nous avons parlé précédemment du trope médiéval, mais il faut lire à ce sujet les analyses de Boulez²² sur les œuvres tardives de Beethoven (en particulier les derniers quatuors) qui démontrent, il est vrai, une structure beaucoup plus inventive du point de vue formel, comme si celle-ci était détachée de toute causalité propre aux nécessités tonales. De ce fait, faire de Boulez – comme de Mallarmé d'ailleurs – le premier ou le seul artiste du discontinu est à coup sûr une erreur fondamentale. L'exemple de Beethoven atteste de l'existence de ce procédé dans la musique savante passée. D'autres exemples sont encore présents dans les musiques de Brahms ou de Scriabine. Cependant, bien que présente auparavant, l'inclusion devient à la fin du XIX^e siècle un élément de style à part entière, une manière novatrice d'appréhender la dramaturgie d'une œuvre littéraire et musicale. Aussi, au-delà d'un phénomène stylistique, l'inclusion formelle agit en tant que renversement épistémologique et redéfinit les mécanismes propres à l'œuvre d'art. Par ailleurs, on pourrait tout à fait apercevoir dans le système dialectique de la forme sonate classique, ou bien plus tard dans l'enchevêtrement des *leitmotive* wagnériens, le germe de cette pensée compositionnelle. Un tout autre musicien s'était déjà appliqué à opérer, à la fin de sa vie, un tournant similaire. Claude Debussy s'est en effet proposé de libérer le discours musical à l'aube du XX^e siècle. Or nous savons qu'il est une des références majeures de Boulez et est fréquemment cité dans ses écrits, Boulez le considérant comme l'un des pères de la modernité musicale. On sait aussi que Debussy a eu une relation particulière à la poésie de Mallarmé. D'abord visiteur des célèbres « Mardis de Mallarmé » à partir de l'automne 1890²³, il acquiert une renommée nationale avec son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, d'après le poème éponyme, et la mise en musique de trois de ses poèmes (*Soupir*, *Placet futile* et *Éventail*). Certes, la poétique symboliste a été sans doute l'élément qui a le plus intéressé de prime abord Debussy. Seulement, le compositeur confesse que l'influence du poète ne s'est pas limitée à quelques mises en musique – dont le *Prélude* – mais a été plus profonde que ce que l'on pouvait *a priori* imaginer. Si l'on ouvre les dernières partitions orchestrales comme *Iberia* (1905-1908) ou *Jeux* (1912), on est sur-

22 Boulez, 1995 : 79, 674.

23 Il convient d'observer à ce propos l'importance cruciale de Ferdinand Hérold, intermédiaire entre les deux artistes.

pris par la force dramatique de ces pièces. Aussi, nous pouvons observer à plusieurs reprises un discours musical qui s'établit en parenthèses. Sans aller aussi loin que les contours labyrinthiques du *Coup de dés*, Debussy envisage tout de même ses pièces sous le joug d'une certaine discontinuité. La structure de ses trois sonates le démontre à leur manière et peut-être davantage les *Études* pour piano. Il est par conséquent probable qu'une telle appréhension du discours provienne de Mallarmé. Lorsque Boulez commente l'œuvre de Debussy, il déclare qu'« on pourrait parler là encore de narration, mais ce serait une narration très condensée, [...], elliptique par essence »²⁴. Affirmant nettement l'aspect *elliptique* et par conséquent fragmentaire du style tardif de Debussy, cette analyse renvoie de plain-pied à notre approche sur Mallarmé.

À la mort de Debussy, Stravinsky a souhaité écrire une pièce en hommage au musicien français. Dedicacées à la mémoire de Claude Debussy, ses *Symphonies d'instruments à vent* reprennent ce procédé inclusif. La pièce agit comme la succession de panneaux musicaux clairement perceptibles. Dès lors, comment ne pas voir dans l'œuvre de Stravinsky l'influence – ou peut être seulement l'heureuse fraternité – de Debussy dans sa forme ? Stravinsky connaissait bien la musique du maître français, ceci est indéniable. Rien de moins étonnant à ce que ces *Symphonies* soient pour Pierre Boulez un modèle de composition. Il évoque d'ailleurs cette œuvre à maintes reprises :

Dans les *Symphonies à instruments à vent* [sic] en particulier, on pourrait dire qu'il y a superposition de parcours qui se recouvrent les uns les autres, l'alternance nous montrant les divers développements à différents stades de leurs évolutions. Il y a relation certes dans l'établissement de ces couches de développement, mais à aucun moment, il n'y a mélange, superposition. On assiste plutôt à la mise en place parfaite d'un réseau de trajectoires dont les rencontres sont assurées par leur articulation propre. On perd l'une d'entre elle pour retrouver l'autre ; elles se croisent à un moment caractéristique de leur évolution.²⁵

Hormis l'aspect organique, développé ici par Boulez sous les termes de devenir des différents développements, la référence au *Coup de dés* semble ici implicite. Cette pièce sert à son tour de référence structurelle à *Mémoriale* pour flûte et ensemble de Boulez, dedicacée cette fois-ci au musicien russe. C'est ainsi que nous voyons dessiné les contours d'un tout héritage mallarméen, musical cette fois. Une profonde lignée artistique se joue ici, où Debussy et Stravinsky se font porteurs d'une lecture poétique. Une filiation indirecte en somme qui permet pourtant un nouvel axe d'étude entre Stéphane Mallarmé et Pierre Boulez, une proximité qui apparaît bien plus profonde que ce qui est couramment admis. Cette lignée, proprement musicale, explique notamment pourquoi plusieurs années avant la rencontre de la poésie mallarméenne certaines compositions établissaient déjà une structure enchevêtrée. En effet, le *Marteau*

²⁴ Boulez, 1995 : 265.

²⁵ Boulez, 1995 : 236.

sans maître (1955) – adapté des poèmes de René Char – laissait apercevoir une conduite tressée du discours : certaines mises en musique étant liées à des commentaires, certains d'entre eux précédant parfois même ce qu'ils commentent, un peu comme *Don*, le premier mouvement de *Pli selon pli*, qui préfigure les différentes pièces à venir²⁶. Si *Mémoriale* se construit sur ce principe, il convient de le démontrer. Afin d'appréhender la condition de l'inclusion formelle, voici le plan de la pièce, où l'on aperçoit de manière magistrale la forme mosaïque, cloisonnée en différents épisodes caractérisés.

Noms des sous-sections analysées dans la pièce	Indications de tempo	Repères de la partition	Carrures des sous-sections	
A	Modéré, stable (noire = 84)	/	1	8
B	Modulé (noire = 92)	1	4	
A	Modéré, stable (noire = 84)	2	2	
C	Lent, calme (noire = 56)	3	1	
D	Un peu vif, irrégulier, vacillant (noire = 98/102)	4	7	11
B	Assez rapide, modulé (noire = 92)	5	3	
C	Lent, calme (noire = 56)	6	1	
D	Un peu vif, irrégulier, vacillant (noire = 98/102)	7	3	9
A	Modéré stable (noire = 84)	8	2	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	9	2	
C	Lent, calme (noire = 56)	10	2	17
A	Modéré, stable (noire = 84)	11	2	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	12	7	
B	Assez rapide, modulé (noire = 92)	13	5	
C	Lent, calme (noire = 56)	14	3	15
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	15	6	
B	Assez rapide (noire = 92)	16	3	
A	Modéré, stable (noire = 84)	17	3	
C	Lent (noire = 56)	18	3	29
B	Assez rapide (noire = 92)	19	7	
A	Modéré, stable (noire = 84)	20	3	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	21	4	
E	Assez lent, libre continu (noire = 72/78)	23	16	9
E	Assez lent, libre continu (noire = 72/78)	24	9	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	25	1	17
A	Modéré, stable (noire = 84)	26	1	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	27	5	
B	Assez rapide (noire = 92)	28	6	
C	Lent, calme (noire = 56)	29	4	

Tableau formel de *Mémoriale*

26 En effet, au milieu de ce mouvement, chacune des trois *Improvisations* se voit citée, à l'état de simple évocation de la musique à venir.

L'aspect aléatoire de l'alternance des différents épisodes est en réalité gouverné par une série musicale. La zone E, singulière, correspond à l'épisode soliste de la pièce, sorte de cadence. Il est vrai que l'indication de tempo est l'aspect le plus démonstratif du changement musical opéré. Cependant, n'oublions pas que la typologie de figures elles-mêmes ainsi que la conduite du temps musical, en relation notamment avec le strié et le lisse – deux catégories théorisées par Boulez –, sont à prendre en compte dans cette alternance. On notera l'importance des parties C, qui servent de balises formelles, sortes de « cadence-chorale ». Cet épisode est en outre directement issu des *Symphonies d'instruments à vent*. De la même manière, remarquons l'élargissement progressif de la forme : chaque section encadrée par la partie C se voit agrandir au fur et à mesure de l'œuvre. C'est une façon pour le compositeur d'orienter sa forme musicale, comme Mallarmé lorsqu'il raréfie ses caractères dans le *Coup de dés*. Notons que ces deux œuvres orientées apparaissent comme des exceptions dans le parcours des deux auteurs. La nécessité d'une œuvre ayant une direction ne s'est jamais si nettement avérée. Malgré tout, le sentiment d'une direction s'est tout de même posé, et sur ce sujet, l'influence de Mallarmé sur le musicien a déjà longuement été commentée²⁷ autour de la thématique de l'œuvre ouverte et d'une *liberté dirigée* ; nous ne reviendrons pas dessus ici. Enfin, dans le *Coup de dés* et *Mémoriale*, remarquons que la spirale se superpose à la mosaïque : la continuité progressive et accumulative du développement propre à la spirale se lie désormais à l'éclatement dramatique des territoires.

Conclusion

Autant pour Mallarmé que pour Boulez, l'inclusion formelle apparaît en tant que moyen décisif de supporter la narration littéraire et musicale. En outre, elle thématise un concept structurel cher au musicien. L'œuvre agit comme étant la description progressive d'un objet, une description qui se révèle dynamique par ce procédé. En effet, celui-ci produit un rythme à l'intérieur des différents niveaux qui composent le texte ou la musique. Ce principe intensifie la tension dramatique, du simple fait que la discontinuité qui en résulte provoque chez le spectateur un événement qui vient perturber l'ordre logique et agit comme une rupture traumatique. Véritable élément de style pour chacun d'entre eux, l'incise permet de résoudre provisoirement les origines de l'œuvre ouverte et se distingue en tant que symptôme d'une esthétique de la permanence et du statisme : l'avancée temporelle est mise en crise. Aussi, deux généalogies du paradigme mallarméen ont été observées et semblent avoir été toutes deux décisives pour le compositeur, d'une part une lecture propre de l'œuvre de Mallarmé, et d'autre part une filiation indirecte de la pensée mallarméenne dont les œuvres de Debussy puis de Stravinsky semblent avoir été le témoin. En substance, la force de l'héritage mallarméen dépasse considérablement les quelques

27 Lire à ce sujet *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

pièces fréquemment citées²⁸ et irrigue puissamment l'ensemble de l'œuvre de Pierre Boulez, et ce jusqu'à ces derniers opus.

Damien Bonnet
Université Rennes 2
damien.bonnet@gmail.com

Œuvres citées

- ALBÉRA, Philippe, Dir. (2003) : *Pli selon Pli de Pierre Boulez, Entretiens et études*. Genève : Contrechamps Éditions.
- BONNET, Antoine (2007) : « De l'idée à l'œuvre : figures, fonctions, forme, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez ». *Circuit*. Volume 17 : 49-64.
- BOULEZ, Pierre, Samuel, Claude (2002) : *Éclat 2002*. Paris : Mémoire du Livre.
- BOULEZ, Pierre (1995) : *Point de repère III. Leçon de musique*. Paris : Christian Bourgois.
- DELEUZE, Gilles (1988) : *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- ECO, Umberto (2015) : *L'Œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, « Points Essais ».
- GOLDMAN, Jonathan, Nattiez, Jean-Jacques et Nicolas, François, Dir. (2010), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*. Paris : Delatour France.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes* Tome I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (2003) : *Œuvres complètes* Tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MESTON, Olivier (2001) : *Éclat de Pierre Boulez*. Paris : Michel de Maule.
- SCHERER, Jacques (1957) : *Le « Livre » de Mallarmé*. Paris : Gallimard.
- TISSET, Carole (1999) : « Éléments pour analyser la syntaxe de Mallarmé ». *L'Information Grammaticale*. Numéro 81 : 40-44.
- TISSIER, Brice (2011) : *Mutations esthétiques, mais continuité technique dans l'œuvre de Pierre Boulez*. Paris IV : Thèse.

28 À savoir *Pli selon pli*, la *Troisième sonate* (1957) ou *Éclat* (1965).

Cuando los muertos narran y cantan: La puesta en música de la Antología de Spoon River de Edgar Lee Masters (1915) por Fabrizio De André (1971)

Résumés

La publication de l'*Anthologie de Spoon River* en 1915 provoqua l'entrée d'Edgar Lee Masters, son auteur, dans le mouvement littéraire connu sous le nom de « Renaissance de Chicago ». L'œuvre a été reçue avec enthousiasme non seulement par les lecteurs – de dix-neuf réimpressions pour la première édition à environ soixante-dix en 1940 –, mais aussi par la critique et les intellectuels qui ont catalogué Masters comme « le père de la littérature moderne » (Pavese, 1962, 52). Ainsi, le cimetière de *Spoon River* – dont les morts et les épitaphes expliquent l'intra-histoire des charges et des professions qu'ils ont exercées durant leur existence – a attiré l'attention des musiciens de la deuxième moitié du xx^e siècle. Parmi eux ressort notamment Fabrizio de André avec son album *Non al denaro non all'amore né al cielo* [Ni l'argent, ni l'amour, ni le ciel] (1971) – une adaptation libre pour guitare et voix. À travers une analyse musicale, littéraire et linguistique des œuvres mentionnées, l'investigation proposée aspire, d'une part, à [1] comprendre les procédés de composition utilisés afin de mettre en musique les textes cités et, d'autre part, à [2] comprendre quels sont les aspects poétiques, littéraires et linguistiques qui soulignent chacun des styles musicaux utilisés. Les conclusions éclaireront les concordances et les discordances qui existent entre la musique et le texte des deux œuvres constituant l'objet de cette étude.

The publication of the 'Spoon River' anthology in 1915 supposed Edgar Lee Masters' entry to the « Chicago Renaissance » literary movement. Both readers and critique received it with pleasure, so the first edition was reprinted seventy times by 1940 and, despite the fact that Victorian voices reprimanded the use of free verse, Masters was acclaimed as the « father of contemporary literature » (Pavese, 1962, 52). Since the book publication, Spoon River's cemetery –of which dead men and epitaphs tell the intrahistory of the jobs and professions practised during their daily life– has called the attention of musicians of the second half of the 20th century. Among them, Fabrizio De André stands out with his *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), a free adaptation for guitar and voice. Through the musical and literary analysis of these works, this paper aims to [1] understand the compositional procedures used to set to music the aforesaid text/ Masters' text and to [2] understand which are the poetical and literary aspects emphasized by each of the musical styles applied by Fabrizio d'André. The conclusions

obtained throw light on music/text concordances and discrepancies in the pieces of art that constitute the object of study.

Mots-clés : *Spoon River*, Fabrizio De André, traduction, relation texte-musique, xx^e siècle

Keywords : *Spoon River*, Fabrizio De André, translation, music and text relationship, 20th century

Entre mayo de 1914 y enero de 1915, Edgar Lee Masters¹ (1868-1950) publicó en el diario *Reedy's Mirror* algunos de los poemas que conformarían, ese último año, la edición completa de su *Antología de Spoon River* (Davies, Amato & Pichaske, 2003). De forma análoga y por influencia de la famosa *Antología Palatina*², el escritor americano relató, en primera persona, la vida de doscientos cuarenta y cuatro personajes, plasmando la intrahistoria de un hipotético pueblo del Oeste Medio y, consiguió entrar así, en el movimiento cultural conocido como “Renacimiento de Chicago” (Gómez Rosa, 2004: 27). De este modo, los muertos enterrados en el cementerio de Spoon River fueron hilvanando, “gracias al discurso de sus lápidas”, las “diecinueve historias” que conformaban el relato de la señalada población (Moreno Durán, 2003: 355). En él, Masters presentó ciudadanos con cierto grado de mezquindad, cuyos nombres y apellidos aparecen en el título de cada uno de los poemas. De hecho, son los mismos habitantes los que se lamentan, desde sus tumbas, de sus destinos terrenales, revelando, uno tras otro, los secretos conyugales, las infidelidades, las envidias, los actos de astucia o la falsedad de un microcosmos que representa a su vez el macrocosmos de la vida humana. Por consiguiente, en la *Antología de Spoon River* se pone en evidencia tanto el problema del sentido de la existencia como el juicio de las propias acciones.

Tal fue la crudeza de los versos de Masters que algunos de estos fueron tachados de inmorales por la “puritana sociedad” de Norte América a principios del siglo xx (López Pacheco, 1993: 10). Sin embargo, los especialistas vieron en dicha escritura características definitorias de un estilo propio, en el que resaltaron, además de la “musicalidad de [los] versos”, un llamativo “realismo sórdido” y un sobresaliente “gusto por la corrupción” y la rareza expresiva (Spadaro, 2004: 231).

Cabe destacar que esta obra no solo interesó a literatos o especialistas en teoría literaria, sino que también llamó la atención de compositores de la pasada centuria. Entre ellos, cabe destacar los *Cuatro epitafios* (1942) de Luci

1 Edgar Lee Masters, nacido en Garnett (Kansas), estudió derecho y se trasladó a los veinticuatro años a Chicago con la intención de hacerse periodista. El futuro poeta consideraba que, de este modo, podría estar en contacto con la literatura, su verdadera vocación. Sin embargo, después de trabajos dispares, ejerció la abogacía hasta 1923. Sus primeros poemas vieron la luz en Chicago, en revistas locales, alcanzando relativo éxito de crítica y público. Entre su producción destacan las novelas *Mitch Miller* (1920), *Mirage* (1924) y *The Tide of Time* (1937) junto con los poemarios *A book of verses* (1898), *The open sea* (1921) e *Illinois Poems* (1941) (Cfr. Ehrlich y Carruth, 1982).

2 La *Antología Palatina* es una colección de epigramas de la época clásica, helénica y bizantina (Cfr. González González, 1992).

Lobermann (1921-1969) para mezzo-soprano y orquesta de cuerda; el homónimo de Gino Negri (1919-1991) compuesto en 1945 para solo, coro y orquesta (Rinaldi, 1947), en el que se evidencia una rica construcción rítmico-armónica (especialmente en los instrumentos) y el juego entre recitados, solistas y orquesta (Mila, 1946) y *La Collina* (1947) de Mario Peragallo (1910-1996), madrigal escénico de tratamiento dodecafónico (Sanna, 2009). Además, los textos objeto de estudio encontraron cabida en un contexto más popular, como los musicales estrenados y difundidos en Broadway durante la década de los años sesenta.

Dentro de estos géneros destinados al gran público, el presente trabajo llama la atención sobre las canciones para voz y guitarra que integran el *album* intitulado *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971) del cantautor genovés Fabrizio De André³, debido a la traducción intersemiótica que se establece entre el texto literario y musical. Así, la investigación propuesta aspira, a través del análisis músico-literario de la obra mencionada, a entender, tanto (1) los mecanismos de traducción llevados a cabo por el cantautor como (2) los procedimientos compositivos puestos en juego a la hora de musicalizar los textos escogidos.

Las conclusiones arrojarán luz sobre la concordancia y discordancia música-texto en la obra objeto de estudio.

Repercusión y críticas literarias de la *Antología de Spoon River*

La *Antología de Spoon River* ha sido una de las obras poéticas norteamericanas más vendidas de la historia. De hecho, “de la primera edición se hicieron diecinueve reimpressiones, y en 1940 ya iba por las setenta” (López Pacheco, 1993: 9). Dicho interés por un producto literario de corte poético no es una constante dentro del género, pues “lo más común es que un libro de poemas venda menos de mil ejemplares” (Zaid, 2010: 64)⁴.

Una de las mayores innovaciones de esta obra fue el uso del verso libre, procedimiento que, tanto los “victorianos” como los “formalistas” de la época, consideraron con cierto recelo al suponer una novedad poética por aquel entonces (López Pacheco, 1993: 10). Posteriormente, Macrì (1957) alabó dicha iniciativa, al considerar que el recurso no suponía una falta de talento por parte de su autor, sino que, muy al contrario, Masters evidenciaba su genio creativo tendiendo, a través de la ausencia de rimas o patrones estróficos, un puente a la sociedad de su tiempo. Es decir, la *Antología* se convirtió en un poemario accesible a todo

3 Fabrizio de André comenzó su carrera artística en la década de los sesenta, hilvanando en su estilo de corte más internacional. Sus textos destacan por la alusión a problemas políticos, la referencia a diatribas existenciales y religiosas así como por la exaltación de la figura femenina. Entre sus trabajos más conocidos deben mencionarse *La buona novella* (1970), *Storia de un impeggiato* (1973) y *Non al denaro, non all'amore né al cielo* (1971) (Cfr. Alfio, 2005).

4 Gabriel Zaid señala, como excepciones, obras publicadas muy posteriormente a la de Masters: los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda (1904-1973), el *Romancero Gitano* (1928) de Federico García Lorca (1898-1936), el libro de poemas (1966) del dirigente Mao (1893-1976) y la menos conocida *Sarada Kinenbi* (1981) de Machi Tawara (n. 1951).

el público puesto que, *a priori*, su lenguaje podía ser entendido por todos los lectores, ya que la dificultad semántica no estaba enterrada en circunloquios o retahílas sonoras. Con todo, el hecho de que a través de este lenguaje libre de artificio se relatasen las vicisitudes de personas potencialmente reales, con las que el lector podría identificarse, sería otra pauta para entender la aceptación del público. Más aún, el lenguaje declamado por cada uno de sus personajes se ajusta al perfil social que ostentan, alternando un uso del lenguaje llano y popular, con otro más elevado e, incluso, sublime.

Es lógico pensar entonces que la repercusión de la obra objeto de estudio no abarcase únicamente al público lector diletante sino a escritores y críticos literarios coetáneos y contemporáneos al propio Masters, cuyos estilos artísticos diferían considerablemente con el del americano. Si bien el poeta fue parangonado con algunos de los escritores mencionados en su opúsculo, como Dante, Esquilo, Zola e incluso Homero y Whitman⁵, los efusivos elogios que recibió por parte de Ezra Pound (1885-1972) lo ensalzaron como un descubrimiento de las letras poéticas americanas (1915)⁶. Por su parte, Pablo Neruda consideró a Masters, junto con Carl Sandburg (1878-1967) y Robert Lee Frost (1874-1963), uno de “los mejores poetas de la época post-whitmaniana en los Estados Unidos” (Millares, 2008: 44). Al mismo tiempo, su lectura debió influir en otro narrador tan determinante como Juan Rulfo (1917-1986) ya que la técnica de escritura, desde el punto de vista lingüístico y argumental, plasmada en el inolvidable *Pedro Páramo* (1955) ha sido puesta en relación con la de la *Antología* (Moreno-Durán, 2003).

Sin embargo, fue quizá al poeta italiano Cesare Pavese (1908-1950) a quien más interés le suscitó la *Antología* de Masters puesto que, además de encargarse de la primera traducción italiana de algunos de sus poemas y de proponer para la versión italiana de la editorial Einaudi a una de sus más conocidas alumnas – la traductora y escritora Fernanda Pivano (1917-2009)– llegó a escribir tres interesantes críticas sobre dicha obra. Debe tenerse en cuenta que la distancia cronológica entre ellas (casi diez años) da cuenta de las continuas lecturas de Pavese sobre la misma, ratificando la admiración y atracción de este por el cementerio de Spoon River. Lejos de aburrir al escritor italiano por ser una obra más que conocida y estudiada por él, en cada una de las reseñas enfatizó nuevos aspectos y características literarias, conclusiones paulatinas de sus re-lecturas. Así, la primera de las críticas, que incluía a su vez la traducción de algunos fragmentos de la colección, fue publicada en noviembre de 1931 dentro de la revista literaria *La Cultura*, en la que destacó el “dolor” y la “vanidad” que Masters expresaba en sus versos. Posteriormente, el 10 de agosto de 1941, Pavese escribió “I morti di Spoon River” para la publicación especializada *Il Saggiatore*. En ella, además

5 Homero y Whitman son mencionados en “Petit el poeta” y Alexandre Pope en “La esposa de George Reece”.

6 La opinión de Pound incluía una crítica al mundo literario de su época, de la que él, evidentemente, tampoco salía inmune: “Por fin el Oeste americano ha producido un poeta lo suficientemente fuerte como para aguantar el ambiente, capaz de afrontar la vida directamente, sin circunloquios, sin resonantes frases sin sentido. Dispuesto a decir lo que tiene que decir, y a callar cuando lo ha dicho. Y a lograr tratar a Spoon River como Villon trató a París de 1460” (1915: 284).

de publicitar la aparición de la primera traducción italiana completa llevada a cabo, bajo su consejo y supervisión, por Pivano, animaba al lector a describir y a disfrutar de la “ingenua” y “expresiva felicidad” de dicha versión. Por último, el 12 de marzo de 1950, a raíz del fallecimiento de Masters, se difundió “La grande angoscia americana” en el diario *L’Unità* de Turín. Para esta última recensión, dio otra vuelta de tuerca, en palabras del autor italiano, a sus “continuas lecturas de la obra”, subrayando que las historias personales relatadas por el americano adquirirían un tono más dramático que el de otras composiciones similares de su época (Bonino, 2014: 9).

Para Eugenio Montale (1896-1981), en la *Antología de Spoon River* confluyen varios géneros literarios que dan lugar a uno propio, el “épico-lírico”: la hazaña literaria de Masters recae entonces, a través de la sucesiva argumentación de puntos de vista objetivos y subjetivos, en la correcta hibridación de las razones de los personajes y de su propio destino (1950). Una posible interpretación del texto, muy al hilo de lo apuntado por Montale, fue acuñada por Pavese, quien señaló que debe volverse la vista a la “mirada del poeta”, pues “contempla a sus muertos no con malsana o polémica complacencia –o, en suma, con la inconsciencia pseudocientífica que [...] tanto agrada, desgraciadamente, en Estados Unidos–, sino con una conciencia austera y fraterna del dolor y la vanidad de todos ellos [...]” (2008: 43). Es decir, el escritor americano no castiga a los maridos descontentos, a las mujeres adúlteras, a los solteros avinagrados o a los niños que nacieron muertos, pues éstos mismos ya maldicen sus erróneas vidas, sino que sitúa en su contexto todas las acciones de sus muertos, intentando averiguar las razones humanas de cada uno de ellos.

La *Antología de Spoon River* en Italia

La aparición en Einaudi de la traducción completa de la *Antología* (1943) –por Fernanda Pivano– gozó de un clamoroso éxito de ventas. Este hecho sorprende aún más al tratarse de la publicación de una obra inglesa en lengua italiana. Según Bonino, hasta la fecha, se han publicado aproximadamente, sesenta y dos ediciones, vendiéndose, por consiguiente, más de quinientos mil ejemplares, tan solo en el país italo (2014).

El promotor de este hecho fue el mismo Pavese, quien conoció la *Antología de Spoon River* en 1930 gracias a su amigo italo-americano Antonio Chiuminatto, afincado en aquel momento en Estados Unidos. Este último proporcionaba al escritor algunas obras literarias prohibidas por la censura, haciéndoselas llegar por correo postal (Pietralunga, 2007). Posteriormente, Pavese le mostró la obra de Masters a una joven Pivano para que entendiera así “la diferencia entre la lectura americana y la inglesa”: su sorpresa y agrado fueron tales que la joven traductora reconoció que alguno de los versos de la *Antología* llegaron a “dejar[la] sin aliento”. A partir de entonces, empezó a traducir lentamente las historias de los muertos del cementerio, sin atreverse a enseñárselas a su maestro

hasta que él mismo las descubrió: este dio por realizado su propósito educativo, “[...] sonrió y se llevó el manuscrito” (Pivano, 1971a: xi-xii).

El trabajo de Pivano debió ser del agrado de Pavese puesto que hizo todo lo posible para que Einaudi publicara y difundiera su versión italiana de la *Antología del Spoon River* (Spadaro, 2004). Sin embargo, aún confiando en su buen juicio, el autor de “Verrà la morte”, y en su trabajo como revisor de textos de Einaudi, realizó algunas modificaciones formales y estilísticas al trabajo de la traductora. Por ejemplo, sustituyó el sentido de algunos sustantivos, verbos y adverbios, reemplazó términos inapropiados dentro del contexto gramatical, cambió la cadencia de algunos versos, así como el tono de las frases, modificando a su vez, adverbios con verbos (Moscardi, 2013).

No obstante, el escritor, ensalzó el trabajo de su alumna una vez publicado, poniendo énfasis en su “largo y amoroso trato con el texto”, hecho que le permitió “escoger y transfigurar, en la placidez del recuerdo, los parajes del alma”. Al mismo tiempo, Pavese advirtió que la traducción no era solamente el cambio semántico y sintáctico de unas palabras italianas por otras americanas, sino que los “poemas [habían] llegado a ser italianos poco a poco, en virtud de repetidas visitas de la memoria, anteriores al acto de la traducción”: congratulaba por tanto a “la joven traductora el [haber puesto al lector] otra vez ante esa perdida imagen de [sí] mismo con su sincero y mensurado discurso” (Pavese, 2008: 61). Evidentemente, Pavese infirió su propio estilo de escritura en la traducción de Pivano, aunque diese todo el mérito a ésta última, no desdeñando, ni infravalorando el trabajo de la traductora. Así, la *Antología de Spoon River* entró en Italia de la mano de dos artistas de primera fila, admirados y respetados en su país de origen, posibilitando una mejor aceptación no solo de público sino también de intelectuales y crítica.

La versión musical y literaria de Fabrizio de André

El punto de unión entre *Non al denaro non all'amore né al cielo* de Fabrizio de André y la *Antología de Spoon River* de Edgar L. Masters –razón de la elección para su comparación– radica en el paralelismo de construcción entre sendas obras, pues ambas rehúsan del artificio compositivo ya musical ya literario. Así, el compositor italiano elige una sencilla instrumentación (voz y guitarra), cuya partitura no presenta grandes dificultades vocales, formales o armónicas. Del mismo modo, Masters no utiliza una compleja sintaxis, unas arcaizantes figuras retóricas o unas clásicas formas poéticas. Ambas obras artísticas se relacionan, tal como ha sido señalado, en una suerte de traducción intersemiótica (Cfr. Torop, 2002), esto es, el intento de decir lo mismo, de la manera más exacta, a través de diferentes lenguajes. Así, la obra de André no toma como referencia, como inspiración o como excusa la de Masters (procedimiento que podría haber sido evidenciado en las anteriores obras musicales señaladas), sino que intenta reflejar el mismo contenido a través de notas musicales.

Según De André, la primera lectura de la celeberrima obra de Masters tuvo lugar “cuando era adolescente”, concretamente a los “dieciocho años”, despertando su atención el hecho de que en los “personajes [del cementerio se] encontraba [a sí mismo]”. Incluso, cuando veinte años más tarde volvió a centrar su interés en la obra, esta vez de manera profesional, se dio “cuenta [de] que [las voces poéticas] no había[n] envejecido nada” (Pivano, 1971b). Esto es, para el músico, los temas abordados por el escritor eran no solo universales sino también atemporales: el microcosmos de Spoon River era similar al del italiano y, por ende, al de cualquier lector.

Para la gestación del disco, De André contó con la ayuda literaria de Pivano y con el soporte musical de Giuseppe Bentivoglio. Entre los tres decidieron los textos que iban a ser re-traducidos y puestos en música: mientras Bentivoglio estaba más dispuesto a trabajar con poemas de corte político, De André se inclinaba por aquellos textos que relataban las vicisitudes comunes a todo ser humano (Spadaro, 2004). Así, una vez decididos los poemas, volvieron a ser adaptados a la lengua italiana de la mano del músico, quien cambió los títulos originales de Masters señalando la profesión o la condición de los muertos del cementerio.

<i>Original de Edgar L. Masters</i>	<i>Traducción de Fabrizio De André</i>
The Hill	Dormono sulla collina
Frank Drummer	Un matto
Selah Lively	Un giudice
Wendell P. Bloyd	Un blasfemo
Francis Turner	Un malato di cuore
Segfried Iseman	Un medico
Trainor, the Druggist	Un chimico
Dippold	Un ottico
Fiddler Jones	Il suonatore Jones

Tabla 1. Diferencias entre los títulos de Masters y De André

Uno de los problemas lingüísticos que encontró De André fue la dificultad de ajustar la libertad métrica de los versos originales a patrones relativamente regulares que pudiesen ser musicados. A este respecto, Valenti señala que al no hallarse un “modelo métrico-melódico” que pudiese servir de secuencia, el cantautor creó uno *ex novo* para cada canción: así, el texto de base fue utilizado más como un “modelo” argumental que “como un texto para traducir con el mayor grado de fidelidad posible”, tal como había sido el primer propósito de De André⁷ (2013: 24). Esta modificación textual no tiene por qué resultar extraña ya que generalmente, el cantautor que traduce una poesía puede transgredir las

7 En la citada entrevista, De André señala que el respeto al contenido semántico del texto fue uno de sus campos de batalla, ya que quería ceñirse “lo más posible a la poesía” (Pivano, 1971b).

normas métricas del texto de partida en favor de una mayor adherencia a otros vínculos, como por ejemplo, la fidelidad semántica. Además, gracias a las similitudes entre la lengua inglesa y la italiana (Cfr. Masetti, 2002), la obra de De André no presenta excesivas diferencias de orden lingüístico con respecto a la de Masters⁸.

Como puede apreciarse en la tabla siguiente, la labor poética de De André se centró, en muchos casos, en recrear y completar el contenido semántico de los poemas de Masters, sin respetar ni la rima ni la métrica de los versos de referencia: es el tema poético el que permanece, casi, intacto. Por el contrario, la traducción de Pivano intenta mantener, incluso, el número de sílabas y la musicalidad de los versos.

<i>They brought them dead sons from the war, and daughters whom life had crushed, and their children fatherless, crying – all, all, are sleeping sleeping sleeping on the hill.</i>	Edgar Lee Masters, “The Hill”
<i>Li riportarono, figlioli morti, dalla guerra, e figlie infrante dalla vita, e i loro bimbi orfani, piangenti- tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina.</i>	Fernanda Pivano, “La Collina”
<i>Dove i figli della guerra partiti per un ideale per una truffa, per un amore finito male: hanno rimandato a casa le loro spoglie nelle bandiere legate strette perché sembrassero intere. Dormono, dormono sulla collina dormono, dormono sulla collina.</i>	Fabrizio de André, “Dormono sulla collina”

Tabla 2. Ejemplo de adaptación textual de “The Hill”

La recreación libre de De André fue señalada incluso por Pivano quien, aún resaltando el “extraordinario trabajo” del músico con los versos de la *Antología de Spoon River*, evidenció que “había cambiado profundamente el texto original”. La traductora, mostrando un profundo respeto y admiración por el cantautor, se atrevió a señalar que éste había “mejorado” incluso las poesías, acercándolas al tiempo presente, aunque “[...] son más bellas las de Fabrizio, tengo que subrayarlo. Tanto Masters como Fabrizio son dos grandes poetas, [...] pacifistas, [...] anárquicos libertarios, [...] evocadores de nuestros sueños. Sin embargo, Fabrizio será siempre actual, es un poeta de tal sustrato que sobrepasa los siglos”⁹ (Viva, 2001: 152).

8 Esto se debe especialmente al hecho de que ambos autores seleccionan el mismo foco de atención, situándolo casi en igual situación dentro de los versos: el sustrato más tópico se encuentra al inicio, mientras que lo más informativo al final, adquiriendo entonces posiciones fijas (Véase Tabla 2).

9 Original: Fabrizio ha fatto un lavoro straordinario; lui ha praticamente riscritto queste poesie rendendole attuali, perché quelle di Masters erano legate ai problemi del suo tempo, cioè a molti decenni fa. Lui le ha fatte diventare attuali e naturalmente ha cambiato profondamente quello che era il testo originale; ma io sono contenta dei suoi cambiamenti e mi pare che lui

Así, las nueve canciones resultantes se agruparon en torno a dos grandes temas. Por un lado, la envidia humana derivada del poder y la ignorancia (“Un mattò”, “Un giudice”, “Un blasfemo”, “Un malato di cuore”). Este tema interesaba vivamente a De André al ser, según él, el “sentimiento humano” que mejor reflejaba el continuo estado de “competitividad” del hombre, en su deseo de “medirse continuamente con los otros” y superarlos: en la muerte, ya no tienen que ocultar estos oscuros deseos, al no tener “nada que esperar”¹⁰. Por otro lado, la ciencia como intermediaria entre los propósitos del investigador y la represión del sistema (“Un medico”, “Un chimico”, “Un ottico”), temática entendida por el cantautor como uno de los “productos del progreso”, en manos del poder que, sin embargo, no tiene la posibilidad de “resolver problemas esenciales” (Pivano, 1971b).

Antes de presentar dichos textos, el músico genovés utilizó algunos párrafos de “The Hill” (“Dormono sulla collina” en el álbum) reservando el epitafio de “Il suonatore Jones” para el final del álbum. Esta última canción fue la más difícil de adaptar y poner en música por De André, puesto que, en cierto modo, con esta se sentía más identificado que con las otras. Según sus propias palabras, “[p]ara Jones la música no es un oficio, es una alternativa: reducirla a oficio sería como enterrar la libertad”¹¹. Dicha idea ha sido destacada por los críticos literarios, quienes opinan que, respetando e imitando las apreciaciones de la voz poética, el cantautor dilató en el tiempo sus “apariciones” en escena, “a una distancia de seis años un[a] de [la] otr[a]” (Vilei, 2011: 374). Así, sus conciertos no obedecieron a una necesidad puramente económica, sino al respeto que el músico otorgó a sus propias composiciones, difundiénolas cuando estaban plenamente terminadas.

En definitiva, De André no solo emprendió la musicalización de la obra de Lee Masters debido a la admiración y al conocimiento de esta, sino que estuvo motivado por el hecho de que la obra le influyese en su propio subconsciente: la temática no le era ajena desde un punto de vista personal y profesional.

abbia molto migliorato le poesie. Sono molto più belle quelle di Fabrizio, ci tengo a sottolinearlo. Sia Masters che Fabrizio sono due grandi poeti, tutti e due pacifisti, tutti e due anarchici libertari, tutti e due evocatori di quelli che sono stati i nostri sogni. Poi Fabrizio sarà sempre attuale, è un poeta di una tale levatura che scavalca i secoli (Viva, 2001: 152).

10 Según De André: Soprattutto mi ha colpito un fatto: nella vita, si è costretti alla competizione, magari si è costretti a pensare il falso o a non essere sinceri, nella morte, invece, i personaggi di Spoon River si esprimono con estrema sincerità, perché non hanno più da aspettarsi niente, non hanno più niente da pensare. Così parlano come da vivi non sono mai stati capaci di fare” (Pivano, 1971b).

11 Non c’è dubbio che per me questa è stata la poesia più difficile. Calarsi nella realtà degli altri personaggi pieni di difetti e di complessi è stato relativamente facile, ma calarsi in questo personaggio così sereno da suonare per pure divertimento, senza farsi pagare, per me che sono un professionista della musica è stato tutt’altro che facile. Capisci? Per Jones la musica non è un mestiere, è un’alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà. *E in questo momento non so dirti se non finirò prima o poi per seguire il suo esempio* (Pivano, 1971b).

Relaciones poético-musicales en *Non al denaro non all'amore né al cielo*

Como se apuntaba en el epígrafe anterior, De André mantiene la fidelidad a la sencillez formal y estructural de los poemas de Masters al no trabajar con un gran masa sonora enriquecida por multitud de diferentes timbres, así como al no requerir del cultivo de las grandes formas. Entonces, su principal finalidad compositiva es destacar determinadas sonoridades individuales que hacen relucir ya el significado ya el significante de las palabras traducidas. De este modo, la melodía de la voz cantante se entiende entonces como una línea más de todo el tejido armónico de la guitarra, caracterizado en su conjunto por la claridad de exposición sonora.

El texto original de Masters queda notablemente desarrollado en las canciones de De André, aunque el compositor intente mantener, en la mayoría de los casos, el mismo número de sílabas (entre once y doce) que los versos ingleses (v. “Dormono sulla collina”). Por ejemplo, en “Un malato di cuore”, el músico incluye libremente ciertos versos que amplían la acción del personaje femenino al que, en la última parte del poema de partida, se dirige Francis (el protagonista) mediante la función fática del lenguaje. De tal modo, el músico aumenta los versos del poema de Masters recreando su contenido semántico en tres estrofas y convirtiéndolo en un texto de corte romántico. Dicha elaboración literaria está frecuentemente acompañada por la presencia de figuras rítmicas irregulares, que permiten al músico enlazar una mayor cantidad de sílabas y versos que, de forma general, no aparecen en el original. De ahí que en “Un medico”, el sustrato rítmico esté compuesto mayoritariamente por tresillos y en “Dormono sulla collina”, aunque menos abundantes, también sean apreciables.

En relación a esto, debe destacarse que lo habitual es que De André no utilice ningún desarrollo rítmico en sus piezas, circunscribiéndose a figuraciones sencillas como corcheas, negras y blancas. Por lo tanto, esta utilización de duraciones homogéneas puede elaborar un material sonoro repetitivo, haciendo que el oyente se concentre más en el contenido semántico del texto. Así, por ejemplo, “Un blasfemo”, con uno de los pocos *tempi lenti* (*Moderadamente mosso*) de la colección estudiada, hace sonar mayoritariamente figuras de negras.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Below these notes are the lyrics: "Mai piú mi chi - -". The second staff contains the notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Below these notes are the lyrics: "nai e nem - me - no suun fio - re".

Ejemplo 1. “Un blasfemo”, cc. 8-15: Frase 1 (transcripción propia)

A su vez y de manera lógica, tampoco existen desarrollos temáticos que le den variedad al discurso. De este modo, no debe pensarse que la discriminación

de las distintas secciones formales se establece gracias a oposiciones de material, ya que el modo de apuntar o sugerir cuáles son las partes que componen una pieza lírica resulta muy sutil. De André es absolutamente consciente de las consecuencias que estos cambios producen en las piezas, siendo un valor de su genio compositivo y una consecuencia de la asimilación de la naturaleza de los textos de Masters, cuyo contenido semántico no producía marcadas diversidades, sino la escasa construcción de los personajes o de la acción. Así, las diferencias entre secciones nunca se producen de un modo brusco, a través de marcadas divergencias por lo que su discriminación viene determinada por cambios muy leves que dentro del estatismo de su obra parecen muy llamativos.

Por lo que concierne a la discriminación entre estrofas poéticas, estas quedan separadas de diversos modos. En primer lugar, pueden aparecer cesuras musicales de mayor o menor duración que delimitan perfectamente el paso de unas a otras (“Un blasfemo”). En segundo lugar, después de líneas melódicas vocales desarrolladas principalmente por grados conjuntos, es habitual que al final de los mismos se presenten intervalos de segunda ascendentes (v. “Dormono sulla collina”). En tercer lugar, las cadencias plagales (IV-I) en la guitarra pueden marcar la finalización de las estrofas (v. “Il suonatore Jones”), e incluso, cadencias perfectas (v. “Un giudice”). Por último, el cantautor hace oír saltos de sexta y séptima llamando la atención sobre un discurso musical de por sí monótono (v. “Un chimico”). Esto es, en los contrastes que delimitan la separación entre las estrofas se utilizan materiales que ya se habían escuchado pero presentados con un contorno diferente, por lo que, su uso permite crear perfiles novedosos.

Otro recurso musical que aporta poco dinamismo al sustrato musical es la utilización del *recto tono*, cuya monotonía sonora despierta la atención del oyente haciéndola recaer sobre el texto. Así por ejemplo, en “The Hill” Masters emplea la primera estrofa de cada bloque semántico para presentar los nombres de los protagonistas y la segunda para la descripción de cada uno de los acontecimientos de los que ellos fueron partícipes. Por su parte, en el texto de la canción los dos contenidos vienen condensados en uno. Es en esta pieza donde aparece el primer ejemplo de recitativo sobre una nota, cuya tensión sonora aumenta además, gracias a la presencia de rápidas secuencias armónicas (*Si* m7, c. 7; *Mi* 7, c. 8; *La* m, c.9).

Do - ve se n'èan-da - to El mer che di feb - bresi la - sciò mo - ri - re do - v'è Her-man bru-
cia - toin mi - nie - ra Do - ve so - no Bert e Tom, il

Ejemplo 2. “La Collina”, cc. 6-15 (transcripción propia)

Este mismo procedimiento se puede encontrar en “Un blasfemo”, sobre una de las palabras más importantes del texto, «Dio» (articulada sobre *sol m-sol m7*), sustentada también sobre sonidos al unísono:

dal mo - men - to che in - ver - no mi con - vin - se che

Di - o non sa - reb - bear - ros - si - to ru

Ejemplo 3. “Un blasfemo”, cc. 20-27: Frase 2 (transcripción propia)

Además, no existe un respeto unánime por la correspondencia entre sílabas tónicas musicales y poéticas en los distintos poemas analizados. En algunas ocasiones, como en “Un matto”, el cantautor resuelve este hecho utilizando para ello las figuras de mayor duración: a su vez, la línea vocal delimita este procedimiento a través de intervalos de segunda ascendentes y cadencias plagales (IV-I) en el acompañamiento de guitarra.

Sin embargo, llama la atención que cada una de las modulaciones llevadas a cabo por el acompañamiento de la guitarra tiene lugar sobre la sílaba tónica de la palabra, con independencia del tiempo fuerte del compás (v. “Dormono sulla collina”). En cuanto a las dobles consonantes, características de la lengua italiana, son separadas en sílabas siempre que coincidan con un tiempo fuerte del compás (v. “Il suonatore Jones”).

Además de lo expuesto, es interesante señalar que De André realiza la correspondencia entre música y texto a través de algunas figuras retóricas e, incluso, de otros recursos musicales que destacan las consecuencias de las acciones de los personajes. Así, en “Dormono sulla collina” las palabras «si lasciò morire» sobre la tonalidad de *la m*, casi al inicio de la traducción, son interpretadas musicalmente a través de un descenso melódico de sexta mayor, acabando con uno de los sonidos más graves de toda la composición. En “Un matto”, donde la voz poética se lamenta de que en vida no ha podido comunicarse con la gente por un problema de lenguaje, el beneplácito del cantautor sobre el protagonista del poema viene determinado por un cambio de armadura (*Si b M – Si M*) para las últimas dos estrofas textuales: en ellas, podría subrayarse la idea de que ya bajo tierra, todos sin voz, cuerdos y locos, reposan en el mismo sitio.



Ejemplo 4. “Un matto”, cc. 30-40 (transcripción propia)

Al mismo tiempo, la canción se convierte en una continua repetición sonora en la que se aúnan por un lado, la rima asonante de los versos (a través de pareados) y, por otro lado, la repetición de tonalidades, moviéndose a través de I-IV de forma casi constante. Todo esto podría ayudar a la personificación sonora del sujeto central del poema: el loco que no encuentra reposo al sentirse discriminado, y vuelve a tropezar continuamente con los mismos prejuicios, hasta que la muerte lo hace semejante al resto, aunándolos todos en una tonalidad con sostenidos.

En el caso de “Un giudice”, el protagonista del poema, Selah Lively, estudia jurisprudencia para poder vengarse de todas aquellas personas que, de un modo u otro, le han hecho sentirse infeliz y desdichado. El tema poético que rescata De André es entonces la envidia que encuentra en la venganza la única solución posible: en primer lugar, de los hombres al estudiante a juez y, posteriormente, de éste a los primeros. El músico resalta esta idea a través de la concatenación de frases musicales regulares de ocho compases, que difieren escasamente en la interválica entre unos y otros, pero la línea melódica resultante es la misma. Entonces, la similitud entre el pecado capital de uno y otros queda representado a través de frases análogas tanto en contornos como en construcción interna. Además, la voz destaca mediante saltos melódicos ya las injurias ya las reprobaciones que el propio Lively recibe y da a sus convecinos. De tal modo, tacha a una persona de «irreverente» (sobre *si b m*) a través de un intervalo de octava justa, señala de «impertinente» (en *Fa M*) cierto comentario mediante el mismo intervalo, o subraya a una vecina como la «más indecente», no solo mediante saltos de tercera, sino también con el único melisma de toda la pieza. André podría estar reflejando así como los insultos son destacados del resto del discurso sonoro, del mismo modo que deberían encontrar poca cabida en el discurso oral.

En “Un blasfemo”, la curva sonora de «arrodillarse» (cc. 4-5, modulación de *do m* a su relativo mayor) es tomada melódicamente a través de un salto de cuarta, para posteriormente descender por grados conjuntos y en valores rítmicos largos, de forma homóloga al contenido semántico del verbo.

“Un medico” destaca por la variedad armónica de la canción, como por ejemplo:

c. 1	4	7	8	8	9	11	16	17	19	21	25	28	32	34
Rem	La7	Do7	Fa	Sib	Solm	Mi7	fa#m	Do#7	Mim7	Re	Re7+	Lam	Sol#dim	La

Tabla 3. “Un medico”: pasaje armónico de la primera sección

La lógica de su secuenciación obedece a la descripción musical del texto. De tal modo, los acordes de séptima coinciden con la mayoría de los verbos de esta sección, lo que podría producir en el oyente una asimilación entre la acción textual y la tensión sonora. Al mismo tiempo, De André destaca el final de cada uno de los versos con una secuencia armónica más prolija. Esto es, mientras en la mayoría de los casos, el inicio se construye sobre un solo acorde, en el final de los mismos aparecen dos de ellos, enfatizando así la rima textual.

E incluso, en “Un chimico” la secuencia de grados conjuntos en la melodía vocal para acompañar el verso «m’ha portato in collina» (con ascensión V-I del menor, intervalo característico de la pieza), podría hacer alusión a la altura de este accidente geográfico. Además, el cantautor reserva los sonidos más agudos para la palabra «morte» (sobre la escala de *do* m natural) en un intento de destacar el futuro de la voz poética descrita en el texto; sin embargo, cuando el texto explicita que esa misma muerte es la que le ha llevado a la colina, el giro melódico es descendente, como augurando el fatal desenlace.

Por último, en “Il sounatore Jones”, el músico decide resaltar sonoramente dos de las palabras más importantes del texto, «polvere» y «terra», mediante un salto de quinta justa descendente. Llama la atención dicho procedimiento al hacer referencia a la situación terrenal del protagonista del poema.

Conclusiones

El análisis poético y literario de las nueve canciones de De André para *Non al denaro non all'amore nè al cielo* ha evidenciado que el cantautor gozó de la máxima libertad para la propia expresión de los versos de Masters y para la traducción de éstos al lenguaje musical. Del contenido textual, le interesaba la semántica del mismo, la historia que articulaban las palabras, no la sintaxis lingüística de éstas. De tal modo, no tuvo problemas para cambiar o aunar estrofas, para invertir adjetivos y adverbios e incluso, para modificar el tiempo de los verbos. Así, fue la forma del sentimiento lo que contaba para De André, sintiéndose atraído por un sustrato racial e instintivo, en la que él mismo se reflejaba. Entonces, el *álbum* del cantautor italiano debe entenderse como el intento de aludir o evocar el espíritu poético de Masters de la manera más fiel posible.

La finalidad de sus transformaciones lingüísticas estaba entonces determinada por la adecuación a la música, para que éstas resultarían solventes en una composición para voz y guitarra. En este sentido, destacan las figuras irregu-

lares como tresillos e incluso cinquillos que facilitan una mayor declamación de sílabas en la voz, aunque la mayoría de las piezas presentan una regularidad de figuras que, al mismo tiempo, facilita la comprensión del texto. Además, la línea melódica se mueve por grados conjuntos en la mayoría de las canciones, reservando los saltos interválicos para destacar algunas de las palabras clave del texto.

Aún con todo, De André hace escuchar ciertas figuras retóricas que le confieren un espíritu clásico a la declamación de los poemas, bien mediante la línea melódica bien mediante los acompañamientos de guitarra. Ésta toma un cariz secundario en las piezas, otorgándole todo el protagonismo al canto, y a la perfecta adecuación de éste a la letra. No obstante, se han evidenciado ciertas discordancias de acentos tónicos y fónicos en las piezas analizadas, que el cantautor resuelve a través de melismas o de figuras de mayor duración que enfatizan el acento no-tónico de las palabras.

En definitiva, el cantautor italiano muestra un dominio textual y musical muy acorde con el texto de partida. Su labor principal consistió por consiguiente en la traducción literaria pero también musical de los poemas de la *Antología del Spoon River*. Si una de las críticas que recibió la obra original fue la utilización de versos libres, que la hacían en cierto modo accesible a un mayor número de lectores, las canciones de De André gozan de la misma particularidad. La sencillez, que no la simplicidad, de estas nueve piezas la hace comprensibles a todos los oídos. De este modo, como se señala en el título de este trabajo, los muertos *cantan y hablan en un cementerio* que puede estar tanto en la América de principios del siglo XX como en la Italia de finales del mismo: un sonido que todos escuchan sale de los epitafios y por todos es entendido.

Desirée García Gil

Universidad Complutense de Madrid – España
desiree.garcia@edu.ucm.es

Œuvres citées

- Alfio, G. (2005) : Fabrizio De André. Anarchia e poesia. Roma: Bonanno.
- Bonino, G. D. (2014) : Edgar Lee Masters. Antología di Spoon River. Torino: Einaudi.
- Davies, R. O.; Amato, J. A.; Pichaske, D. R. (2003) : A place called home. Writings on the Midwestern Small Town. Minnesota: Minnesota Historical Society Press.
- Ehrlich, E.; Carruth, G. (1982) : The Oxford Illustrated Literary Guide to the United States. New York : Oxford University Press.
- Gómez Rosa, A. (2004) : Lápida Circa y otros epitafios de la torre abolida. República Dominicana : Manatí.
- González González, M. (1992) : «Epitafios de naufragos recogidos en Antología Palatina». Memorias de historia antigua. 13-14 : 33-42.
- López Pacheco, J., Ed. (1993) : Antología de Spoon River. Madrid : Cátedra Letras Universales.

- Masetti, L. (2002) : L'antologia di Spoon River di Edgar Lee Maſter e Non al denaro, non all'amore, né al cielo di Fabrizio de André, en http://www.prato.linuz.it/~Lmasetti/percorsi_incrociati/spoonriver/index.php.
- Macri, O. (1957) : «Antologia americana». La Gazzetta di Parma. 27 de mayo: 46-49.
- Mila, M. (1946) : «Un nuovo compositore». Il Mondo. 21 settembre: 11.
- Millares, S. (2008) : Neruda: El fuego y la fragua. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Montale, E. (1950) : «Celebre e sconosciuto l'autore di Spoon River». Corriere de la Sera. 8 de marzo 1950 : 23.
- Moreno Durán, R. H. (2003) : "La sublimación y la expresión del mito". La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica. Ed. F. Campbell. México, Universidad Autónoma de México: 354-365.
- Moscardi, I. (2013) : «Cesare Pavese, Fernanda Pivano e "Spoon River"». Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica. 285: 33.
- Pavese, Cesare (2008) : La literatura norteamericana y otros ensayos. Barcelona: Lumen.
- Pietralunga, M. (2007) : Cesare Pavese & Anthony Chiuminatto. Their correspondence. Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- Pivano, Fernanda (1971a) : Edgar Lee Maſters. Antologia di Spoon River. Torino: Einaudi.
- Pivano, Fernanda (1971b) : Entrevista a Fabrizio de André para "Non al denaro non all'amore né al cielo. Roma: Ricordi.
- Pound, E. (1915) : «Webſter Ford». The Egoiſt. 11, 1 : 11-12. Reproducido fragmentariamente en Poupard, D. et al. (2008): Twentieth-Century Literary Criticism. Detroit: Gale Research.
- Rinaldi, Mario (1947) : «L'Antologia di Spoon River" musicata in Italia da Gino Negri». Radiocorriere. Organo ufficiale della Radio Italiana, 23 febrero- 1 marzo : 22.
- Sanna, Silvia (2009) : Fabrizio de André. Storie, memorie ed echi letterari. Monte Porzio Catone: Effepi Libri.
- Spadaro, A. (2004) : «Il poeta dei deſtini: E. L. Maſters "Antologia di Spoon River"». La Civiltà Cattolica. II, 3695 : 230-241.
- Torop, M. (2002) : «Intersemiosis y traducción intersemiótica». Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. 25 : 13-42.
- Valenti, G. (2013) : «Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio de André». Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. 22 : 105-134.
- Vilei, I. (2011) : « El mito americano en la obra de Cesare Pavese y su herencia en la canción de autor italiana de los años setenta». Cuadernos de filología italiana. 18 : 369-375.
- Viva, Luigi (2001) : Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André. Milano : Feltrinelli.
- Zaid, G. (2010) : Demasiados libros. Madrid: Anagrama.

La musicalité de la comptine vietnamienne

Résumés

La comptine implique un jeu sur la musicalité de la langue, à tel point que pour ce genre de patrimoine oral, on retient le son et le rythme plus que le sens des mots. Le vietnamien est une langue tonale où chacun des six tons est caractérisé par un jeu complexe de fréquences sonores. Cette musicalité, intrinsèque aux mots, jointe à des constructions prosodiques (césure, rythme...) et structurales (rime, écho...) variées, confère aux comptines un mouvement sonore très riche. Cela nourrit la sensibilité poétique de l'enfant tout en participant à son apprentissage de la langue et à son éveil sur le monde extérieur. Dans le cas des devinettes et formulettes, ce sont les tons qui créent une véritable ligne mélodique et leur construction fait penser aux règles de l'harmonie et du contrepoint. Dans les chants enfantins et les berceuses, la partition et les ornements musicaux sont souvent calqués sur la musique des mots.

Nursery rhymes involve a play on the musicality of the language, such that, for this kind of oral heritage, sound and rhythm are more important than the meaning of words. Vietnamese is a tonal language where each of the six tones is characterized by a complex interplay of sound frequencies. This musicality, intrinsic to the words, combined with prosodic constructions (caesura, rhythm...) and structural characteristics (rhyme, echo...) gives a rich musical structure that nourishes the child's poetic sensibility while participating in its language learning and its awakening to the outside world. In the case of riddles and formulettes, the tones are creating a melodic line and their construction is reminiscent of the rules of harmony and counterpoint. In children songs and lullabies, the score and musical ornaments are often modeled on the music of the words.

Mots clés : comptine, langue vietnamienne, tons, prosodie, musicalité

Keywords: children rhymes, Vietnamese language, tones, prosody, musicality

La littérature orale vietnamienne tisse un lien intime avec la musique. Chanté ou parlé, le *đồng dao* (chant enfantin, comptine) comporte des formulettes, des devinettes, des mélodies accompagnant ou non des gestes, des jeux d'enfant. Il est constitué en général de trois éléments : la musicalité, les mots et le jeu. Caractérisé par des enjeux communicatifs (verbaux et non-verbaux) et pédagogiques, il contribue à la découverte du corps, de la musique et de la langue chez les enfants qui se l'approprient spontanément dès le plus jeune âge.

La comptine vietnamienne est riche en musique. D'une part, par ses six tons, la langue elle-même est très chantante. D'autre part, le rythme, faisant partie intégrante de la comptine, lui donne une dimension sonore particulière. Cette sonorité est clairement perçue dans la récitation à haute voix. De plus, une caractéristique de ce patrimoine oral est la souplesse de la syntaxe, du nombre de vers et de pieds. Une comptine est faite de dimètres, trimètres, tétramètres... ou du mélange des uns et des autres. Dans le temps et l'espace, elle peut subir des modifications, volontaires ou non, étant donné que la comptine est transmise de bouche à oreille, de génération en génération. Les adultes et les enfants en créent, en adaptent. Pour autant, sa musicalité reste un élément essentiel, le son étant plus important que le sens. Quel rapport entretient donc la comptine avec la musique ?

Cet article évoquera des comptines très populaires sans s'occuper de leurs variantes. Une première partie sera consacrée à la langue vietnamienne et une autre aux figures rhétoriques (rime, rythme, mouvement) avant d'arriver aux caractéristiques artistiques où se conjuguent le contrepoint et l'harmonie à travers des formulettes, devinettes, chants enfantins et berceuses. Certaines comptines feront l'objet d'une transcription littérale, d'autres seront adaptées en français. La forme (le son) restera dominante sur le fond (le sens), vu que l'objet de l'étude est le rapport magique entre langue et musique.

Écho de « gazouillis d'oiseaux »

La langue vietnamienne, par sa mélodie polytonale, se prête formidablement à la poésie et à la musique. En effet, « c'est le ton qui fait la chanson », si l'on peut évoquer ce proverbe français au sens propre. Cette remarque rejoint la constatation d'Alexandre de Rhodes, arrivé au Vietnam en 1624, qui a mis au point la première transcription phonétique et romanisée de la langue : « Pour moi, je vous avoue que quand je fus arrivé à la Cochinchine [Sud Vietnam], et que j'entendais parler les naturels du pays, particulièrement les femmes, il me semblait d'entendre gazouiller les oiseaux »¹. Nguyễn Khắc Viêt, quant à lui, souligne que le vietnamien :

est une langue dont les syllabes se prononcent sur plusieurs tonalités différentes, et la combinaison des diverses tonalités des différents mots d'une phrase peut lui donner une musicalité très goûtée des connaisseurs. Quand on approchait d'une école confucéenne, on entendait de loin les élèves qui ne lisaient pas à vrai dire leurs textes, mais les chantaient ; leur voix montait, s'abaissait, épousant les tonalités des mots, le rythme des phrases et des propositions. On eût dit une chorale en répétition. [...] au Vietnam, un beau texte

¹ De Rhodes, 1854 : 87.

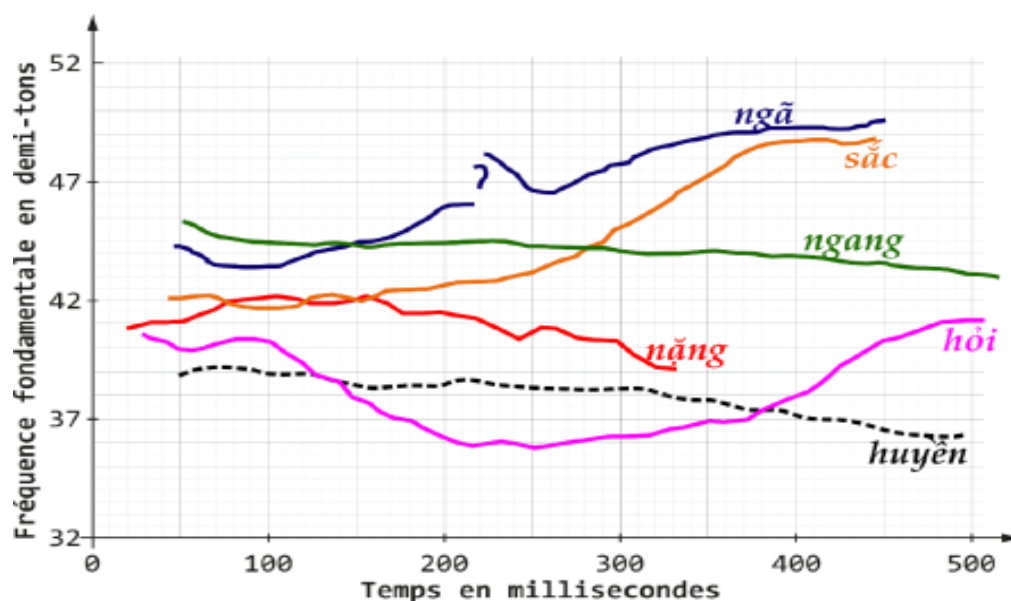
est toujours un texte qui révèle à la déclamation une haute valeur musicale.²

Cette remarque nous permet de constater que la langue vietnamienne est elle-même la musique. On peut citer parmi ces exemples les intéressantes expériences d'apprentissage de cette langue de l'écrivain Valentine Goby. Pendant son séjour vietnamien, pour arriver à prononcer correctement la langue du pays, elle a suivi le conseil d'une personne locale et a placé des tons vietnamiens sur une portée de musique : le recours à la musique a été étonnamment efficace !³

La polytonalité du vietnamien peut être figurée comme dans le tableau suivant :

Groupe	<i>Bằng</i> (égal ou plain)		<i>Trắc</i> (inégal ou oblique)			
Ton	<i>ngang</i>	<i>huyền</i>	<i>hỏi</i>	<i>nặng</i>	<i>sắc</i>	<i>ngã</i>
Description phonétique	Ton plain	Ton descendant	Ton descendant puis montant	Ton tombant glottalisé	Ton montant	Ton montant glottalisé
Signe graphique	sans signe graphique	ˉ	ˆ	˙	ˊ	ˋ
Exemple	<i>ta</i> (on, je, nous)	<i>tà</i> (pan, esprit malfaisant, mauvais, déclin...)	<i>tả</i> (choléra, décrir)	<i>tạ</i> (quintal, haltère)	<i>tá</i> (douzaine, grade d'officier supérieur)	<i>tã</i> (lange, usé)
Registre musical	médium	grave			aigu	

ainsi que dans le diagramme ci-dessous inspiré de Nguyễn Văn Lợi et Jerold A. Edmondson⁴ qui illustre la fréquence d'émission du son en fonction du temps.



2 Nguyễn (Khac Viên), 1962 : 12.

3 Propos recueillis lors de la Journée d'études « Vietnam : histoire et représentations littéraires », organisée par le Centre de Recherche Textes et Francophonies, Université de Cergy-Pontoise, 26 mai 2011.

4 Nguyen, A. Edmondson (1998) : 1-18.

On distingue deux tons plains, l'un *ngang* dans le registre médium, l'autre *huyền* dans le registre grave. Les quatre autres tons, dits obliques, sont modulés en fréquence, deux dans le registre grave (*nặng, hỏi*) et deux dans le registre aigu (*ngã, sắc*). Ils sont représentés sur le graphique par les courbes plates, ascendantes, descendantes ou mixtes. Les six tons définissent la prononciation et le sens du mot, apportant une richesse et une souplesse extrêmes au choix de rimes. En revanche, c'est un enjeu dans l'apprentissage et la traduction de cette langue. N'est-ce pas un casse-tête pour les non-vietnamophones qui cherchent à distinguer phonétiquement ces trois fruits : *dưa* (melon), *dừa* (coco), *dứa* (ananas) ?

En outre, la langue vietnamienne fait la musique. Pour illustrer cette affirmation, on peut se référer au cas des compositeurs qui mettent les poèmes en musique. La règle est de faire en sorte que les paroles puissent parfaitement coller à la mélodie. Cette dernière repose non seulement sur l'intonation et le phrasé de la voix (comme pour les autres langues) mais aussi sur le ton du mot. Pour le mot qui contient le ton *ngã* (~) par exemple, on le module par une suite de notes ascendantes ou on le fait précéder par une petite note plus basse. Ce sujet sera abordé plus en détail avec des exemples concrets dans la partie sur la berceuse.

À ce propos, des études sur le rapport entre langue et musique ont montré que les locuteurs maîtrisant une langue à tons telle que le vietnamien ou le mandarin ont neuf fois plus de chances d'avoir une oreille absolue (*absolute pitch*) que les locuteurs de langues non-tonales⁵. D'autre part, l'oreille absolue n'est pas seulement une qualité musicale mais encore une caractéristique dans l'énonciation des mots⁶. Dans leurs recherches des liens entre la langue et la musique, P. Huard et M. Durand affirment que :

Le vietnamien est, en effet, une langue à tons, une langue chantée. Il est donc indispensable qu'à un mot affecté d'un ton aigu ou grave, correspondent des notes semblables de la mélodie. Cette interdépendance de la musique et des mots explique « les fréquents sauts de voix vers l'aigu ou le grave (sauts brusques correspondant aux inflexions particulières de la langue parlée) et l'emploi des ports de voix ou « miaulement », comme des « chutes de voix », si fréquents sur les finales. Tout cela est lié à la nature d'un chant qui est une déclamation lyrique.⁷

La musicalité de la langue vient également de la façon de former des mots. En effet, l'allitération et l'assonance sont deux figures de style courantes dans la création des mots composés, comportant essentiellement deux éléments/syllabes, ce qui renforce la musique des paroles. De plus, ces deux éléments suivent généralement les lois d'affinité des tons : même registre (*phụ/supérieur, trâm/*

5 Deutsch, 2009 : 2398-2403.

6 Deutsch, 2002 : 200.

7 Huard, Durand, 1954 : 256.

inférieur) et même groupe (*bình*/égal – *thượng*/montant – *khứ*/partant – *nhập*/entrant) comme l'illustre le tableau suivant :

Groupe	<i>Bằng</i> (plain)		<i>Trắc</i> (oblique)	
	<i>Bình</i> (plain)	<i>Thượng</i> (montant)	<i>Khứ</i> (partant) rimes vocaliques et nasales avec consonnes finales m, n, nh, ng	<i>Nhập</i> (entrant) rimes occlusives avec consonnes finales p, t, c, ch
Registre				
<i>Phụ</i> (supérieur)	sans signe graphique	?	.	.
<i>Trầm</i> (inférieur)	~	~	.	.

Examinons des mots composés qui apparaîtront dans les comptines citées ultérieurement : *hồng hào* (vermeil) avec deux éléments de même initiale et même ton ; *sạch sễ* (propre) avec tons du même registre inférieur ; *ve vẩy* (frétiller) avec tons du même registre supérieur ; *tỏ tường* (saisir à fond) n'ayant toutefois ni le même groupe ni le même registre ; *lon ton* (trotter) avec deux éléments de même rime et de même ton.

Truong Van Chinh parle des composés par reduplication (intégrale, de la consonne initiale, de la rime) en soulignant que leur formation « est soumise à certaines conditions, et régie par certaines lois phonétiques, dans le but de rendre harmonieux le rapport des sons »⁸.

Il faut préciser que les tons changent en fonction de la région. Si à Hanoi, les six tons sont respectés, dans certaines villes ou provinces, un ou deux tons disparaissent à l'oral : à Thanh Hoa, Quang Binh, Quang Ngai..., le ton *hỏi* (?) bascule sur le ton *ngã* (~) (*tả* → *tã*) ; à Nghê An, le ton *ngã* (~) se prononce comme le ton *nặng* (.) (*tã* → *tạ*) ; à Huế, le ton *sắc* (') se confond avec le ton *nặng* (.) et le ton *ngã* (~) avec le ton *hỏi* (?) (*tả* → *tạ* ; *tã* → *tả*)...

En définitive, Huu Ngoc n'a pas tort de dire que « la poésie vietnamienne est sœur jumelle de la musique tant la langue est naturellement musicale »⁹. Nous parlerons maintenant des traits poétiques et musicaux de la comptine.

Rime, rythme, mouvement

La comptine, première ouverture vers la langue maternelle, éveille chez les bébés la mémoire auditive, visuelle et kinésique par son rythme très souple, léger, rapide, vivant. En écoutant des comptines, les enfants miment, chantent et deviennent sensibles au rythme, à la poésie. C'est avec le plaisir de communiquer que l'enfant récite ces textes, ce qui lui permet de mémoriser de manière ludique et intuitive la langue. Puis, elles lui suggèrent le geste à faire, devenant

8 Truong, 1970 : 11.

9 Nguyen, 2008 : 945.

des formulettes de jeux. Ainsi, les jeux verbaux et corporels sont fondés sur la complicité, tout comme les relations entre parents et enfant.

Les comptines sont rythmées en général par la gestuelle qui les accompagne et qui aide l'enfant à mémoriser les paroles. *Chi chi chành chành* par exemple, a recours à la main, outil privilégié de la communication. Le geste consiste à pointer l'index sur la paume de l'adulte en rythmant le texte. À la fin de la comptine, au moment où le dernier mot/pied se prononce, on adopte une intensité plus forte, une durée plus longue pour exprimer l'exclamation et l'adulte attrape brusquement le doigt de l'enfant. L'adulte est considéré gagnant s'il arrive à attraper le doigt de l'enfant et ce dernier est gagnant s'il arrive à retirer son doigt rapidement, avant que l'adulte n'ait le temps de l'attraper. Cette comptine est connue sous différentes versions mais la rime et le rythme sont toujours respectés :

- (1) Chi chi chành chành
b b b b
(Formulette d'introduction)
- (2) Cái **đanh** thổi lửa
t b t t
(Cl.¹⁰) clou souffler feu
- (3) Con ngựa chết trương
b t t b
(Cl.) cheval mourir se gonfler
- (4) Ba **vương** ngũ đế
b b t t
Trois roi(s) cinq empereur(s)
- (5) Bắt **đế** đi tìm
t t b b
Obliger grillon aller chercher
- (6) Ứ **tìm** ù ập !
t b b t
Cache-cache ouh

Sur le plan musical, le rythme de la comptine est ponctué par la rime. L'enchaînement des vers se fait sur le balancement entre les tons et la césure, sur l'alternance entre les rimes intérieures et les rimes finales. Les rimes intérieures, très courantes dans la comptine vietnamienne, y marquent la division binaire. Le 4^e pied du 1^{er} vers rime avec le 2^e pied du vers suivant. La rime *-úa* exprime une passion délicieuse ; la rime *-ương* a une fraîche vigueur ; la rime *-ê* un éclat lumineux ; la rime *-im* un silence sombre. Chaque rime forme un mot porteur de sens : *anh* = clarté ; *úa* = prendre plaisir à ; *ương* = entre vert et mûr (pour un fruit) ; *ê* = holà ; *im* = silencieux, se taire... À ce propos, Truong Van Chinh signale que, sur les plans phonétique et phonologique, les mots vietnamiens éveillent généralement chez l'auditeur une idée de significa-

10 Classificateur.

tion, comme en témoigne l'exemple suivant : *mềm* (mou, tendre, souple, doux) ; *đêm* (la nuit) ; *đệm* (le matelas) qui portent tous la rime *-êm* signifiant « doux, tendre, moelleux, calme... »¹¹. Les pieds rimés forment un couple du groupe soit *bằng* (b) soit *trắc* (t) : *chành-đanh* (b-b) ; *lũa-ngựa* (t-t) ; *trường-vương* (b-b) ; *đế-đế* (t-t) ; *tim-tim* (b-b). De plus, les rimes alternent par groupe. Les pieds sont répartis de la manière suivante : b-b-b-b / t-b-t-t / b-t-t-b / b-b-t-t / t-t-b-b / t-b-b-t. Théoriquement, pour le vers de 4 pieds, les 2^e et 4^e pieds du même vers doivent former un couple opposé : o-b-o-t ou o-t-o-b (le o désigne un ton facultatif). Mais cette règle n'est pas toujours respectée, comme l'on peut le voir dans le 1^{er} vers où il n'y a que des tons plats. C'est d'autant plus vrai pour cette littérature populaire très flexible et créative. L'inversion de tons (dissonance) dans le 4^e et le 5^e vers (b-b-t-t → t-t-b-b) donne un effet d'écho. Dans le même vers, les différents registres musicaux se mélangent, mais le grave domine reflétant une douceur, une tristesse : parmi les pieds finaux des 6 vers, il y a 4 graves, 1 médium et 1 aigu.

La comptine connaît des variantes qui font preuve de sa popularité. Elles résultent de la mémoire, de la région, du goût, de la connaissance et de l'interprétation des récepteurs du message, qui en sont devenus ensuite émetteurs. Sur le plan sémantique, cette comptine se manifeste dans des glissements de sens et fait l'objet d'innombrables discussions. Certains pensent qu'elle contient des allusions historiques. D'autres recourent aux *huit diagrammes divinatoires*¹² pour l'expliquer. Le sens est un mystère pour les enfants et même pour les adultes, au contraire de la sonorité qui leur est très familière. Malgré la signification ambiguë du texte, cette comptine reste parmi celles qui sont les plus populaires et les mieux connues.

Un autre exemple de comptine est *Tập tâm vông* où l'on cache les mains derrière le dos, l'une est vide alors que l'autre enferme un objet et l'enfant doit deviner la main qui tient l'objet. Ainsi, elle joue sur l'effet de l'absence et de la présence¹³. Le cri de surprise et le rire de joie nuancent bien la symphonie des mots :

- (1) *Tập tâm vông*
t b b
(Formulette d'introduction)
- (2) *Tay không, tay có ?*
b b b t
Main non main oui (= Dans quelle main se trouve l'objet ?)
- (3) *Tập tâm vó*
t b t

11 Truong, 1970 : 39-40.

12 Chaque diagramme modélise un phénomène naturel dont les quatre premiers sont Yang et les quatre derniers sont Yin : *Càn* (Ciel), *-o-zi* (Cuivre), *Li* (Feu), *Chấn* (Tonnerre), *Tôn* (Vent), *Khảm* (Eau), *Cấn* (Montagne), *Khôn* (Terre).

13 Ce jeu pourrait rejoindre l'expérience que fait l'enfant de la présence et de l'absence d'un objet à partir de laquelle Freud a construit la théorie *fort-da* sur la présence-absence de la mère (« Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967).

(4) Tay có, tay không ?
b t b b

La musicalité de cette comptine est produite par la convergence de diverses figures de rhétorique : les rimes, l'anaphore, l'allitération et l'altération du ton médium au ton aigu (*vông* → *có*) et du ton aigu au ton médium (*vó* → *không*). L'altération se fait également dans un même vers (*không* → *có* ; *có* → *không*). L'anagramme dans le 2^e vers (*tay không, tay có*) et le 4^e vers (*tay có, tay không*) crée un effet de rebond, une symétrie. Les rimes embrassées A-B-B-A suivent le schéma : fermée/ouverte/ouverte/fermée. Les tons plain *bằng* et oblique *trắc* sont répartis ainsi : t-b-b / b-b-b-t / t-b-t / b-t-b-b. Il y a toujours une dominance de tons *bằng* sur les tons *trắc*. Indépendamment du sens des mots, l'absence de zone grave dans les 2^e et 4^e vers renforce bien la nuance interrogative de la comptine.

Voici encore une comptine accompagnée par les gestes des mains. Il s'agit des tape-mains pratiqués par les petites-filles. Ils donnent le tempo à la comptine et facilitent la mémorisation des mots. C'est une comptine simple qui invite à former des mots ou des groupes de mots. Chaque vers reprend l'élément final du vers précédent sans suivre une logique sémantique. Tout le monde peut improviser :

Vuốt ve
Caresser
Em *thân yêu*
Petite-sœur bien aimée
Ở *với* ai ?
Vivre avec qui
Ở *với* ***bà***
Vivre avec grand-mère
Bà *gì ?*
Grand-mère quoi
Bà *ngoại*
Grand-mère maternelle/extérieur
Ngoại *gì ?*
Extérieur quoi
Ngoại ***ô***
Extérieur (de la) Porte (= banlieue)
Ô *gì ?*
Ô quoi ?
Ô-tô
Auto
...

La comptine est riche en rebondissements. Les mots s'enchaînent, s'attachent l'un à l'autre comme des échos continuels. Par ailleurs, la reprise de

mots constitue sa musique. Son rythme régulier est marqué par l'alternance des vers question-réponse et suit des mouvements où le crescendo épouse le decrescendo. Cette comptine peut s'allonger à la guise des enfants qui font facilement des ajouts pour prolonger le plaisir. Les mots peuvent être modifiés par chaque enfant, vu qu'il retient le son, mais pas forcément le mot. Il s'agit de la kyrielle ou du jeu phonétique dont l'on peut proposer cet équivalent en français :

Trois p'tits chats (ter) chats chats
 chapeau d'paille (ter) paille paille
 paillason (ter) son son
 somnambule (ter) bule, bule
 bulletin...
 tintamarre...
 marabout...
 bout d'ficelle...
 selle de ch'val...
 ch'val de course...

Le jeu peut être une combinaison de gestes des mains et des pieds, comme par exemple dans la comptine *Nu na nu nống* suivante. Un groupe de personnes sont assises, jambes allongées ; chaque mot de la comptine est marqué par une tape de main sur une jambe ; la jambe qui reçoit le dernier mot gagne et se replie. La comptine se répète et sert à sélectionner progressivement chaque jambe. Le perdant serait le dernier dont au moins une jambe n'a pas été pliée :

- (1) *Nu na nu nống*
 b b b t
 (Formulette d'introduction)
- (2) *Đánh trống phất cờ*
 t t t b
 Battre tambour agiter étendard
- (3) *Mở cuộc thi đua*
 t t b b
 ouvrir cl. concours
- (4) *Chân ai sạch sẽ*
 b b t t
 Pied qui propre
- (5) *Gót đỏ hồng hào*
 t t b b
 Talon rouge vermeil
- (6) *Không bắn tí nào*
 b t t b
 Non sale Ø Ø (không... tí nào = ne point)
- (7) *Được vào đánh trống.*
 t b t t

Pouvoir entrer battre tambour

À noter que le vers de 4 pieds est le plus fréquent dans la comptine vietnamienne et conduit à une division binaire. On peut y observer des rimes intérieures et finales. À part le rythme et la rime, la versification vietnamienne engendre également un jeu de sonorités, car les tons montants-descendants appartiennent eux-mêmes à deux groupes *bằng-trắc*. Ici, il y a une alternance très souple de ces deux groupes, surtout dans les 3^e, 4^e et 5^e vers : *b-b-b-t / t-t-t-b / t-t-b-b / b-b-t-t / t-t-b-b / b-t-t-b / t-b-t-t*. La dominance de tons *trắc* marque un temps fort, une sonorité vive et tumultueuse comme l'évoque le contenu qui décrit une ambiance festive rythmée par des roulements de tambour et des levers d'étendards. Les mots courent l'un après l'autre comme les notes liées dans une partition. S'y ajoutent les mots composés par allitération, qui renforcent la musicalité de la comptine : *nu na nu nông, sách sê, hồng hào*, dont nous avons déjà évoqué la loi d'affinité de tons.

Les comptines *Nu na nu nông* et *Chi chi chành chành* susmentionnées et *Dung dăng dung dẻ* sous-mentionnée partagent toutes une introduction chargée d'allitérations, d'assonances, voire de répétitions de mots entiers, produisant des sons harmonieux. Une telle introduction à fort pouvoir évocateur suscite un élan intense et son allure primesautière et désinvolte sert à accrocher l'attention du participant et à le mettre en contexte.

Les gestes qui accompagnent une comptine peuvent faire appel à tout le corps comme par exemple avec la comptine *Kéo cửa lùa xẻ*. L'adulte et l'enfant se prennent par la main, se balancent d'avant en arrière au rythme du texte. L'adulte accentue le dernier mot tout en tirant l'enfant vers son corps et en lui faisant un câlin. La musicalité de la comptine est prolongée par le rire de l'enfant qui persiste et flotte dans l'air :

- (1) *Kéo cửa lùa xẻ*
 t b b t
 (mouvement de va-et-vient de la scie)
- (2) *Ông thợ nào khỏe*
 b t b t
 Monsieur ouvrier quel fort
- (3) *Về ăn cơm vua*
 b b b b
 Rentrer manger riz (repas) roi (royal)
- (4) *Ông thợ nào thua*
 b t b b
 Monsieur ouvrier quel perdre
- (5) *Về bú tí mẹ*
 b t t t
 Rentrer téter sein mère

Les rimes sont ordonnées ainsi : A-A-B-B-A, à la fois plates et croisées. Les tons sont schématisés pour chacun des cinq vers de la façon suivante : t-b-b-t / b-t-b-t / b-b-b-b / b-t-b-b / b-t-t-t, d'où une majorité de sons plains sur les sons obliques, ce qui induit un effet reposant. Le mot final de chaque vers a un son ouvert (voyelle finale) qui chante, qui sonne, qui résonne à l'infini. Le parallélisme de construction et notamment la répétition de mots étant également source de rythme méritent d'être mentionnés. Ces vers de 4 pieds ne suivent pas strictement la règle de tons opposés des 2^e et 4^e pieds du vers.

Refrain

Dans les exemples précédents, les jeux phoniques et leurs effets musicaux sont intimement liés. En fait, les jeux de sons s'appuient sur la répétition simple (avec des rimes) ou complexe (avec des mots entiers). Il n'est pas rare que les mots suivent un rythme intense scandé d'accumulation et de répétition. Dans la comptine suivante, *Dung dăng dung dẻ*, la répétition donne des allures musicales. De l'écho simple à l'écho en séries, la répétition constitue le procédé le plus couramment utilisé. Par ailleurs, cette comptine scandée par un groupe d'individus est encore rythmée par leurs pas : elle est en polyphonie avec le son des mouvements corporels. Le dernier mot de la comptine marque la chute finale où le jeu s'arrête :

1	2	3	4
<i>Dung</i>	<i>dăng</i>	<i>dung</i>	<i>dẻ</i>
<i>Dắt</i>	<i>trẻ</i>	<i>đi</i>	<i>chơi</i>
<i>Đến</i>	<i>ngõ</i>	<i>nhà</i>	<i>trời</i>
<i>Lay</i>	<i>câu</i>	<i>lay</i>	<i>mợ</i>
<i>Cho</i>	<i>cháu</i>	<i>vẻ</i>	<i>quê</i>
<i>Cho</i>	<i>dẻ</i>	<i>đi</i>	<i>học</i>
<i>Cho</i>	<i>cóc</i>	<i>ở</i>	<i>nhà</i>
<i>Cho</i>	<i>gà</i>	<i>bới</i>	<i>bếp</i>
<i>Ngồi</i>	<i>xếp</i>	<i>xuống</i>	<i>đây !¹⁴</i>

L'élan de la comptine vient du fait que le 4^e pied du vers précédent rime avec le 2^e pied du vers suivant. Les mots accumulés offrent en quelque sorte une pulsion et créent un effet hypnotique. On accentue les mots rimés, ce qui crée un rythme binaire et une allure dynamique. Par ailleurs, les sons ouverts des pieds finaux produisent une atmosphère joyeuse. L'anaphore *cho*, engendrant un mouvement acoustique rappelant les vagues sur la mer, introduit chaque fois un mot du même champ lexical (*dẻ*-chèvre, *cóc*-crapaud, *gà*-poule).

14 Prenant les enfants par la main / Je les emmène se promener / Au portail du Ciel / Je supplie mon oncle et ma tante / Permettez que je rentre au pays / Permettez que la chèvre aille à l'école / Permettez que le crapaud reste à la maison / Permettez que la poule picore dans la cuisine / Accroupissons-nous ici !

Non seulement les enfants s'amuse avec la répétition de mots, le rythme ciselé, les rimes, mais encore grâce à ces derniers, ils apprennent le vocabulaire et découvrent la nature. Parée des tons les plus mélodieux, la comptine suivante est inspirée du monde paysan :

A B
Bí ngô là cô đậu nành
 B C
Đậu nành là anh dưa chuột
 C C'
Dưa chuột cậu ruột dưa gang
 C' C''
Dưa gang cùng hàng dưa hấu
 C'' A
Dưa hấu là cậu bí ngô
 A
Bí ngô...¹⁵

Il s'agit de la répétition-gigogne dont la reprise suit le schéma mélodique du type : AB-BC-CC'-C'C''-C''A. La répétition polyptotique y est abondante : *dưa chuột*, *dưa gang*, *dưa hấu*. Le mouvement se prolonge par une reprise lexicale : le même mot composé clôture le vers précédent et commence le suivant. Cette reprise lexicale se double d'une répétition polyptotique (anaphore *dưa*). De plus, le terme repris constitue un groupe rythmique. Chaque mot participe par son redoublement au mouvement de la comptine. Les vers sont répartis en trois groupes rythmiques de la façon suivante : 2/2/2. Dans cette structure, la répétition et le rythme coïncident. L'aspect sonore du rythme est, de ce fait, facilement saisissable. Le 4^e pied rime avec le 2^e pied du même vers sur le plan phonique, alors que le 6^e pied de ce vers rime avec le 2^e pied du vers suivant sur les plans phonique et lexical :

A A' B
Bí ngô là cô đậu nành
 B B' C
Đậu nành là anh dưa chuột
 C C' D
Dưa chuột cậu ruột dưa gang
 D D' E
Dưa gang cùng hàng dưa hấu
 E E' A
Dưa hấu là cậu bí ngô
 A

15 La citrouille est la tante du soja / Le soja est le grand-frère du concombre / Le concombre est l'oncle du melon / Le melon est au même rang que la pastèque / La pastèque est l'oncle de la citrouille / La citrouille...

Bí ngô...

D'une vivacité, d'une fantaisie et d'une simplicité remarquables, cette comptine dont les vers tournent en boucle fait partie de celles communément apprises malgré l'illogisme des paroles. L'enchaînement des vers rend les éléments interdépendants : l'apparition du premier fait surgir le deuxième. En effet, ils dessinent un mouvement de progression continue. Ce mouvement explique également le caractère non clos de la comptine et le plaisir de l'énumération. L'énumération des termes de parenté ainsi que des espèces de la famille des Cucurbitaceae peut être considérée comme la première leçon très amusante sur les relations familiales.

Il existe plusieurs autres comptines énumératives où les noms d'animaux se succèdent comme dans la comptine *Nhỏ cải*, dont la version française est *Quel radis dis donc !*. C'est une comptine où l'enfant trouve son plaisir dans l'énumération de noms d'animaux, comme par exemple les mots soulignés ci-dessous : *mèo* (chat) et *gà* (poule). Cette comptine chantée est doublement musicale. Chaque enfant joue le rôle d'un animal. Une personne commence à chanter la comptine et les autres la rejoignent au fur et à mesure de chaque couplet en se mettant en file indienne :

Nhỏ cải lên, nhỏ cải lên
 Nhỏ mãi, nhỏ mãi mà không được
 Bạn mèo ơi, mau tới đây
 Mau tới đây giúp chúng tôi cùng...
 Nhỏ cải lên, nhỏ cải lên
 Nhỏ mãi, nhỏ mãi mà không được
 Bạn gà ơi, mau tới đây
 Mau tới đây giúp chúng tôi cùng...¹⁶

Cette comptine est une succession de refrains de quatre vers dont seul un mot change : celui de l'animal dans le 3^e vers (mot souligné). Le plaisir de l'enfant réside non seulement dans les paroles répétitives qui deviennent automatiques, mais aussi dans le léger changement qui l'incite à être vigilant pour pouvoir appeler correctement l'animal que joue un autre enfant.

Au-delà des appellations d'animaux, leurs cris font également le sujet de certaines comptines comme la suivante :

Con vịt cạp ! cạp !
Con gà cục cục !
Con chó gâu gâu !
 Lại đổ con gì ?
 Nó kêu lâu lâu

16 Tirer le radis, tirer le radis / Tirer encore, tirer encore mais on n'y arrive pas / L'ami chat, viens vite ici / Viens vite ici nous aider à... / Tirer le radis, tirer le radis / Tirer encore, tirer encore mais on n'y arrive pas / L'ami poule, viens vite ici... / Viens vite ici nous aider à...

Con khi khẹt khẹt !
Con ếch ộp ộp !
Con mèo meo meo !¹⁷

où l'on n'entend pas vraiment de rimes mais seulement des onomatopées qui peuvent également fonctionner comme des prédicats intransitifs¹⁸. La comptine, dont le but est didactique, communique à l'enfant le plaisir de la découverte du monde extérieur. D'autant plus que sa sobriété et sa spontanéité l'attirent.

On peut citer dans ce registre énumératif une autre forme de comptine qui comporte des vers de 6-8 pieds alternés dont la règle de rime est la suivante : le dernier pied du vers de 6 pieds rime avec le 6^e pied du vers de 8 pieds suivant et le 8^e pied de ce vers rime avec le dernier pied du vers de 6 pieds suivant et ainsi de suite :

1	2	3	4	5	6	7	8
<u>Con</u>	cua	<i>mà</i>	<i>có</i>	hai	càng		
Đầu	tai	không	có	bò	ngang	cả	đời
<u>Con</u>	cá	<i>mà</i>	<i>có</i>	cái	đuôi		
Hai	vây	ve	vây	nó	boi	rất	tài
<u>Con</u>	rùa	<i>mà</i>	<i>có</i>	cái	mai		
Cái	cổ	thụt	ngắn	thụt	dài	vào	ra
<u>Con</u>	voi	<i>mà</i>	<i>có</i>	hai	ngà		
Cái	vòi	nó	<i>cuốn</i>	đồ	nhà	đồ	cây
<u>Con</u>	chim	<i>mà</i>	<i>có</i>	cánh	bay		
Bay	cùng	nam	<i>bắc</i>	đông	tây	tỏ	tường. ¹⁹

Le nombre de vers dans le genre de 6-8 pieds est variable, mais le dernier doit toujours être le vers de 8 pieds. Par ailleurs, la règle de l'affinité des tons s'y impose de la manière suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8
b	<i>b</i>	t	<i>t</i>	b	<i>b</i>		
b	<i>b</i>	t	<i>t</i>	b	<i>b</i>	t	<i>b</i>

Les 2^e, 4^e, 6^e, 8^e pieds (lettres en italique) portent des tons imposés. Toutefois, il y a toujours des exceptions. De plus, dans le vers de 8 pieds, les 6^e et 8^e pieds au ton plain doivent former un couple de registres opposés supérieur-inférieur (voir le 2^e tableau plus haut) : si le 6^e pied se situe au ton plain du registre supé-

17 Le canard coin coin ! / La poule cot cot codett ! / Le chien ouah ouah ! / Devine encore quel animal ? / Qui crie longuement / Le singe ouh ouh ah ah ! / La grenouille coac coac ! / Le chat miaou miaou !

18 Do-Hurinville, 2015.

19 Le crabe a deux pinces / Sans tête ni oreilles, il marche de travers toute sa vie / Le poisson a une queue / Et deux nageoires frétilantes / Qui lui permettent de bien nager / La tortue a une carapace / Son cou rentre et sort, en arrière et en avant / L'éléphant a des défenses / Sa trompe enlève la maison et l'arbre / L'oiseau avec des ailes / Volant au Sud, au Nord, à l'Est, à l'Ouest / Il connaît à fond toute chose.

rieur (sans signe graphique), le 8^e pied doit être au ton plain inférieur (huyền) et vice-versa.

Une autre comptine, toujours dans un esprit didactique, apprend à l'enfant à faire des calculs, sous forme de devinette. Toutefois, on y voit une souplesse dans la forme, une succession de distiques de 6-8 pieds se terminant par deux vers libres :

- (1) Bà Ba đi chợ ðàng **trong**
- (2) Mua một cây mía vừa **cong**, vừa dài
- (3) Bà Ba đi chợ ðàng ngoài
- (4) Mua một cây mía vừa dài, vừa **cong**
- (5) Chợ trong cây mía hai **đồng**
- (6) Chợ ngoài hai đồng cây mía
- (7) Hỏi rằng bà Ba mua mía
- (8) Hết bao nhiêu tiền ?²⁰

Cette comptine est intéressante par son exploitation systématique de la répétition. Elle emploie le mètre de 6-8 pieds où les vers sont rimés. La rime fait partie du ton plain *bằng* : *trong* rime avec *cong*, *đồng* ; *dài* avec *ngoài*. La prédominance des tons plains sur les tons obliques y crée une sonorité douce. Les sons se suivent, les groupes de mots se répètent : *Bà Ba đi chợ*, *Mua một cây mía*. Ces propositions rythment la structure parallèle. L'antimétabole (« *cây mía hai đồng* » et « *hai đồng cây mía* » ; « *vừa cong, vừa dài* » et « *vừa dài, vừa cong* ») renforce la musicalité de la comptine par le contrepoint et l'harmonie. Les 1^{er} et 3^e vers sont presque identiques. Le presque est dû au dernier pied « *trong – ngoài* » (intérieur – extérieur) dont les deux termes se distinguent par leur antonymie et leur opposition de registres musicaux (médium contre grave). Nous observons une démarche quasi identique pour les 2^e et 4^e vers, et les 5^e et 6^e vers où la différence consiste en un simple changement de mot ou un inversement de mot et de locution.

Si le dernier vers d'une comptine résonne en général dans l'infini ou tourne en boucle, celui de cette comptine est comme un blanc qui laisse entendre le silence : le silence de réflexion pour que l'enfant trouve la réponse au problème d'addition posé : la canne à sucre du marché intérieur coûte 2 VND, celle du marché extérieur 2 VND, combien madame Ba paie-t-elle pour le tout ? L'interrogation arrête net le dernier vers. C'est que l'absence d'écho fait entendre la voix du silence. En revanche, les premiers vers continuent à résonner dans la tête de l'enfant qui essaie de reconstruire les suppositions pour résoudre le problème. Cette écoute intérieure appliquée particulièrement dans la musique permet d'obtenir une image sonore mentale proche de l'image acoustique.

20 Madame Ba va au marché intérieur / Acheter une canne à sucre tordue et longue / Madame Ba va au marché extérieur / Acheter une canne à sucre longue et tordue / Au marché intérieur, une canne à sucre coûte deux *đồng* / Au marché extérieur, deux *đồng* la canne à sucre / La question est : pour les cannes à sucre, Madame Ba a payé / Combien d'argent en tout ?

La répétition dans la création littéraire et musicale n'est jamais redondante. C'est un outil mnémotechnique. Comme une incantation, elle crée un mouvement rythmique et un effet d'envoûtement qui donnent encore plus de force à l'œuvre. Les reprises, qu'elles soient pures ou polyptotiques, fonctionnent comme un principe musical (refrain) qui donne de la musicalité, des points d'appui autour desquels s'articulent les vers et se lient le contrepoint et l'harmonie.

Contrepoint et harmonie

Le contrepoint et l'harmonie, deux aspects de la musique, sont sollicités pour illustrer deux catégories spéciales de la comptine : la première implique la devinette et la formulette ; la deuxième le chant enfantin et la berceuse. La première consiste en la superposition des lignes mélodiques indépendantes et souples à dimension plutôt horizontale tandis que la deuxième consiste en la superposition des tons plains-obliques, réunis par des accords stricts à dimension plutôt verticale.

De la devinette à la formulette

Le pouvoir ludique de la comptine sur l'apprentissage de la musique, du vocabulaire, du calcul... est non négligeable. De plus, tout individu apprend à travers le jeu à se connaître et à connaître le monde extérieur, tant animal qu'humain. Sous forme de devinette et de formulette, la comptine fait entendre non seulement la mélodie mais aussi le silence qui laisse la place à l'écoute intérieure.

Les devinettes sont formulées par un ou plusieurs vers au nombre de pieds indéterminé. Le vers libre est toléré. On peut citer quelques exemples pour illustrer la variété et la souplesse de ce genre de comptine :

*Nhà có bà hay la liếm.*²¹

*Chân vịt, đít gà, da trâu, đầu rắn.*²²

*Da cóc mà bọc bột lọc, bột lọc mà bọc hòn than.*²³

Dans la première devinette, les rimes internes en *-a* scandent les pieds impairs (1^{er}, 3^e et 5^e). L'effet rythmique réside dans les trois reprises de la voyelle *a*. La deuxième devinette, quant à elle, est rythmée par paires 2/2/2/2. De plus, le 2^e pied de la paire précédente rime avec le 1^{er} pied de la paire suivante, créant des rimes consécutives comme les points positionnés sur une abscisse. Pour la troisième devinette, on a aussi une division binaire 2/2/2/2/2/2 alors que l'antimétabole (*mà bọc bột lọc ; bột lọc mà bọc*) y crée un rythme particulier. Sa musicalité naît de l'alternance de la douceur de la rime en *-a* au ton plain et de

21 Dans la maison, il y a une dame qui aime lécher. (Réponse : le balai)

22 Pieds de canard, derrière de poule, peau de buffle, tête de serpent. (Réponse : la tortue)

23 La peau rugueuse emballe la pulpe translucide qui emballe du charbon. (Réponse : le longane)

la dureté de la rime occlusive *-oc* au ton oblique. D'autre part, on remarque que les rimes des trois devinettes se limitent à quelques voyelles seulement, mais la monotonie des sons ne nuit pas à la richesse de la ligne mélodique créée par le ton des mots. On peut l'illustrer dans la figure suivante que nous proposons comme transcription musicale de la deuxième devinette²⁴ :



La forme de 6-8 pieds, largement connue à travers le *ca dao* (chant-poème populaire), est fréquente dans le genre de devinette qui peut être faite d'un ou plusieurs distiques de 6-8 pieds :

Thân em xưa ở bụi tre
Mùa đông xếp lại, mùa hè mở ra.²⁵

Si les devinettes laissent le nombre de vers et la structure syntaxique libres, elles restent fidèles à des figures de style telles que la rime, l'anaphore et l'anti-métabole (les mots marqués en gras ci-dessus). Ces figures donnent un rythme particulier à l'énoncé en produisant un effet de symétrie. Comme les proverbes, elles sont concises et rythmiques, ce qui fait qu'elles se retiennent facilement.

Les formulettes, quant à elles, ont un but incantatoire et ne suivent pas réellement de règles de structure. Dans les quatre vers de la formulette suivante, il ne manque pas de répétitions lexicales très étendues et constantes :

Sên sên sên sên
Mày lên công chúa
Mày múa tao xem
Tao may áo đỏ, áo xanh cho mày.²⁶

On peut trouver l'équivalent de cette comptine en français :

Escargot d'Bourgogne
Montre-moi tes cornes.
Si tu ne me les montres pas
Je te mets la tête en bas.

La répétition phonétique dans le 1^{er} vers **Sên sên sên sên** donne un effet de legato, de profusion, d'instance, d'accélération. Il s'agit d'un vers vide de sens

24 La hauteur relative entre les tons *huyền* (˘) et *nặng* (˙) est variable suivant la région. Nous adoptons la convention selon laquelle le premier est plus haut que le second.

25 J'étais avant une touffe de bambous / On me plie en hiver et me déplie en été. (*Réponse : l'éventail*)

26 Escar... Escargot / Fais la princesse / Montre-moi ta danse / Je te coudrai la robe rouge et la robe verte.

dont les différents tons correspondent à des notes conjointes. Les rimes des trois premiers vers suivent toujours la règle des vers de 4 pieds : le 4^e pied du premier vers rime avec le 2^e pied du vers suivant. Ils s'enchaînent dans une parfaite harmonie mélodique. La variation dans le dernier vers avec 8 pieds donne l'impression que c'est une succession de deux lignes mélodiques où les rimes se trouvent dans presque tous les mots (*tao* rime avec *áo*, *may* rime avec *mày*, *đỏ* rime avec *cho*) et où le temps fort tombe sur le mot répété (*áo*) des 3^e et 5^e pieds.

Une formulette qui existe dans toutes les cultures est « *Um ba la* » (*Am Stram Gram*). Faite pour aider le joueur à choisir au hasard, elle n'est pas fortuite, comme on aurait pu le croire, mais bien structurée :

Um ba la con gà chọc tiết
*Ai mua tiết phải trả tôi tiền.*²⁷

ce qui s'identifie en français :

Am Stram Gram
Pic et pic et colegram
Bour et bour et ratatam
Am Stram Gram !

Comme par hasard, la formulette française et la formulette vietnamienne connaissent une dominance de la voyelle « a ». En effet, la voyelle basse « a » y crée un effet mystérieux. Les rimes se font dans le même vers et seulement au premier. Les reprises pure (*tiết*) et polyptotique (*tiết, tiền*) proposent, semble-t-il, une vision à la fois « verticale » et « horizontale », tout comme ce qu'on pourrait dire sur la relation entre contrepoint et harmonie.

Une autre formulette très connue par les enfants de cinq à six ans, qui la citent en jetant leurs dents de lait sous le lit, est la suivante :

Chuột chuột chí chí
Mày đổi răng cho tao
Tao đổi răng cho mày

Voici la comptine française équivalente :

Petite souris,
je t'apporte une de mes dents,
donne m'en une autre.

La répétition sert d'un aide-mémoire pour l'enfant malgré l'absence de rime. Le redoublement de chaque mot *chuột* et *chí*, qui est la façon enfantine d'appeler *chuột chí* (petite souris), crée, tel un ornement mélodique, un effet d'appoggia-

²⁷ *Um ba la*, le poulet égorgé / Qui en achète du sang doit me payer.

ture. Les 2^e et 3^e vers regroupent les mêmes mots, mais se distinguent par l'inversion du sujet et du complément d'objet (*mày-tu / tao-je*).

En conclusion on peut noter dans tous ces exemples que, si la répétition phonétique et lexicale crée le rythme, la mélodie est quant à elle intimement liée à la variété des tons.

Du chant enfantin à la berceuse

Il existait des comptines chantées sans partition. C'étaient des paroles musicalisées et elles étaient souvent régionales. Ce n'est que tardivement que certaines comptines ont été mises en musique. Les paroles subissent modifications et adaptations en fonction des mentalités des enfants et de l'époque. Ni les connaissances du monde extérieur, ni les relations entre les enfants et leur entourage ne sont les mêmes. De plus, le rythme de la chanson reflète, semble-t-il, celui de la vie moderne : rapide et constant.

Les mots vietnamiens et les notes musicales ont un lien très étroit : le mot portant le ton aigu est positionné sur la portée de musique plus haute que le mot portant le ton grave. De plus, qu'il soit aigu, médium ou grave, le mot se positionne par rapport aux mots voisins de la même phrase musicale. La comptine « Frère Jacques » en version vietnamienne est le meilleur exemple pour illustrer cette remarque :

Les paroles vietnamiennes ont été écrites après la musique et ne sont pas du tout la traduction des paroles françaises. Elles sont structurées par les phrasés de deux mesures. Le ton de chaque mot est choisi par rapport aux tons des mots voisins du même phrasé. En effet, pour le premier phrasé (mesures 1 et 2) comportant les notes **Sol, La, Si, Sol**, les mots sont les suivants : *Kìa* (avec le ton *huyền* sur le *i*), plus grave que *con* qui est plus grave que *bướm*, alors que *vàng* a le même ton que *kìa*. En revanche, pour le troisième phrasé (mesures 5 et 6) avec les notes **Si, Do, Ré**, les mots correspondants sont : *Xòe*, plus grave que *đôi* qui est plus grave que *cánh*...

Cependant, cette règle n'est pas strictement respectée. On peut rencontrer des exceptions notamment dans la berceuse où il y a beaucoup plus de liberté dans l'interprétation. Leurs mélodies sont variables d'une région à l'autre sans compter les éléments subjectifs liés aux sentiments, à la relation entre émetteur et récepteur.

Caractérisée par une intonation douce et un rythme régulier, la berceuse appartient à la fois au bébé et à la personne qui le berce. Elle ne se traduit pas seulement par la forme musicale mais aussi par le fond textuel. Les berceuses, sans perdre leur couleur magique, évoquent les difficultés des parents dans leur vie, liées à l'argent, aux relations du couple, au travail... La mère n'est pas la seule qui berce l'enfant. La grand-mère ou la sœur aînée assurent également cette tâche. Les berceuses que la mère adresse à son enfant expriment souvent des sentiments intimes ou des confidences, alors que celles de la grand-mère ou de la grande sœur rendent présents les parents absents.

Toute berceuse est fondée sur au moins un distique de 6-8 pieds, à rythme binaire. Cette forme poétique très populaire a été adoptée par les *ca dao* (chant-poème populaire). Ce distique s'achève toujours par le ton plain (*bằng*), ce qui crée un effet apaisant. En effet, tout poème ou *ca dao* de 6-8 pieds peut être utilisé comme berceuse. On a donc un trésor intarissable de berceuses. Quelle que soit la longueur de la berceuse, la mélodie reste toujours la même à partir du premier distique de 6-8 pieds, mais chaque région adopte une mélodie en relation avec ses caractéristiques tonales.

Toute berceuse est introduite par une formulette qui est parfois reprise au milieu ou à la fin de la berceuse. Elle est l'équivalent de « dodo » en français. Cette formulette est un legato qui offre de la douceur et incite au rêve. Bui Trong Hiên en a figuré ainsi les variantes dans les trois régions du Vietnam²⁸ :

dans le sud :



dans le centre :



dans le nord : sous forme simple :



sous forme plus complexe :



28 Bui, 2010.

On note les variations phonétiques du sud au nord (entre *ầu ơi*, *ạ ơi* et *ơ ơi*) et la simplicité de la mélodie du sud par rapport aux autres, surtout celle du nord.

Après la formulette d'entrée, viennent les vers de 6-8 pieds alternés, particulièrement fluide comme par exemple les deux premiers vers de Kiêu²⁹ :

*Trăm năm trong cõi người ta
Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau.*³⁰

Ce distique, à son tour, est chanté sur trois lignes mélodiques différentes en fonction des régions du Vietnam³¹. La mélodie de la berceuse s'étalant sur moins d'une octave convient à tout type de voix :

Au nord :



Au centre :



Au sud :



On peut donner quelques clés pour la transcription musicale des paroles. Ce sont des règles générales qui souffrent bien sûr des exceptions, notamment pour la musique orale. Ces règles correspondent en quelque sorte à la mise en musique des tons. La valeur des notes et la mélodie des chants suivent de près le ton et l'intonation linguistique. Ainsi, les tons plats correspondent en général à une seule note, alors que les tons obliques recourent aux notes liées ou à la

29 Le roman-poème, chef-d'œuvre de Nguyễn Du (1766-1820), composé de 3254 vers écrits en *lục bát* (6-8 pieds).

30 « Cent années, le temps d'une vie humaine, champ clos / Où sans merci, Destin et Talent s'affrontent » (Trad. de Nguyễn Khắc Viện).

31 Bui, 2010.

petite note. La tonalité musicale haute ou basse dépend de l'intonation du texte et du ton (plain ou oblique) du mot. En général, la personne qui interprète la berceuse a la liberté de moduler les mots par une roulade. C'est admettre qu'il est délicat d'interpréter la subtilité des tons vietnamiens.

Revenant aux exemples ci-dessus, on voit que les trois premiers mots/pieds de la berceuse ci-dessus étant sans signe graphique (ton égal) sont transcrits en musique par trois notes simples de la même valeur. Prenons comme exemple la version du Centre : *Trăm năm trong* correspondent à trois croches *Sol* ; en revanche, le mot *cõi* portant le signe graphique ~ (ton montant glottalisé) est enregistré par la petite note *Do* liée à la note *Fa* ou le mot *chũ* par les doubles croches liées *Do-Fa* ou les doubles croches liées avec une petite note intermédiaire.

Mais au-delà de cette règle somme toute conventionnelle et relative, la musique naît également de la voix, du rythme et notamment du sentiment tant de l'émetteur que du récepteur. La musicalité de ce registre folklorique a une force mentale indiscutable, de sorte qu'elle peut pénétrer doucement au fond de l'âme de chaque enfant bercé par ces mélodies et revenir à pas de velours le réveiller plus tard quand il deviendra adulte. C'est comme cela que l'écrivaine canadienne d'origine vietnamienne Kim Thuy considère son pays comme une berceuse et non un lieu « où une main tendue n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien »³².

En définitive, le contrepoint et l'harmonie s'entremêlent dans la comptine vietnamienne où l'on voit des accords tonals et des lignes mélodiques, ce qui la rend riche et subtile. La frontière entre le hasard et le voulu, entre ce qui est volontaire et involontaire y reste certes floue.

Conclusion

Créant un plaisir auditif chez les enfants, la comptine nourrit leur sensibilité poétique et éveille leur esprit musical. La comptine est partout : elle dit le monde, la culture, la tradition orale. On la cite, on la chante, elle accompagne les mouvements corporels. On berce son bébé par la comptine. Elle est associée primitivement au mouvement corporel, aux gestes, au jeu ainsi qu'au développement du langage. Parlée ou chantée, la comptine est le territoire commun entre la langue et la musique. La comptine offre à la jubilation des enfants un va-et-vient entre ces deux registres. Elle est également un pont entre les générations. Elle contribue à la construction et à la compréhension du « je » à travers des « jeux » : « La matière sonore des comptines ravit généralement l'enfant, jouer avec le son des mots est une façon de retrouver ou de prolonger l'intensité du plaisir pris au tout début de sa vie quand, bébé, il vocalisait et se réjouissait des créations de sa propre voix »³³. Au-delà de cette remarque, la comp-

³² Kim Thuy, 2009 : 143.

³³ Bruley, Painsset, 2007 : 37-38.

tine représente notre identité sociale et la mémoire collective. Elle est le signe d'appartenance à la vie communautaire par laquelle se caractérise la société vietnamienne.

Thu Thuy Bui-Aurenche
 Université de Savoie Mont-Blanc
 Thi-Thu-Thuy.Bui-Aurenche@univ-savoie.fr

Œuvres citées

- BRULEY, Marie-Claire, Painset, Marie-France (2007) : *Au bonheur des comptines*. Paris : Didier Jeunesse.
- BUI, Trong Hiên (consulté le 10/10/2014) : « Hát ru con » (Berceuse). <http://www.spsnttw.edu.vn/Pages/ArticleDetail.aspx?siteid=1&sitepageid=139&articleid=472>
- DE RHODES, Alexandre (1854) : *Divers voyages et missions du père Alexandre de Rhodes de la Compagnie de Jésus en la Chine et autres royaumes de l'Orient*. Paris : Julien Lanier et cie.
- DEUTSCH, Diana (2002) : « The Puzzle of Absolute Pitch ». *Current directions in psychological science*. Vol. 11. N°6 : 200-204.
- DEUTSCH, Diana (2009) : « Absolute pitch among students in an American music conservatory : Association with tone language fluency ». *J. Acoust. Soc. Am.* 125 (4) : 2398-2403.
- DO-HURINVILLE, Danh Thành (2015) : « Représentations de cris d'animaux dans les langues isolantes : exemple du vietnamien et du thaï ». *Typologie des verba sonandi associés aux animaux*. Presses universitaires d'Aix.
- FREUD, Sigmund, (1967) : « Au-delà du principe de plaisir ». *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot.
- HUARD, Pierre, Durand, Maurice (1954) : *Connaissance du Vietnam*. Hanoi : École d'Extrême-Orient.
- KIM Thuy (2010) : *Ru* (roman). Paris : Liana Lévi.
- NGUYEN, Du : *Kiêu* [trad. de Nguyễn Khắc Viện, 1974]. Hanoi : Thê Gioi.
- NGUYEN, Huu Ngoc (2008) : *À la découverte de la culture vietnamienne*. Hanoi : Thê Gioi.
- NGUYEN, Khắc Viện (1962) : « Confucianisme et Marxisme ». *La Pensée*, n°105 : 12.
- NGUYEN, VAN LOI, Edmondson, Jerold A. (1997) : « Tones and Voice Quality in modern northern Vietnamese : instrumental case studies ». *Mon-Khmer Studies*, 28 : 1-18.
- TRUONG, Van Chinh (1970) : *Structure de la langue vietnamienne*. Publications du Centre Universitaire des Langues Orientales vivantes, 6^e série, tome X, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

La traducción de canciones en el cine de animación.

Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*

Résumés

Cette contribution explore les différentes stratégies et choix adoptés lors de la traduction de chansons au cinéma. Si dans les films en prise de vue réelle les chansons sont souvent sous-titrées, dans le cinéma d'animation le doublage est le mode de traduction audiovisuelle habituel car les enfants, grands amateurs de ces films, n'ont pas complètement développé la compétence de la lecture. L'élaboration de paroles « chantables » et le respect des conventions du doublage obligent le traducteur à faire des choix en tenant compte des plans visuel, musical et linguistique du texte. L'analyse des versions espagnole, française et italienne de *Let it go*, succès planétaire extrait du film Disney *La Reine des Neiges* (2013), nous montre quelques exemples des approches et priorités des adaptateurs.

This paper explores the different strategies and choices made when translating songs for the cinema. Whereas songs in live-action films are usually subtitled, the standard audiovisual translation mode used in animated films is dubbing, mainly because young cinemagoers are the main audience of these films and their reading skills are not completely developed. The creation of a « singable » lyric and the respect for dubbing conventions oblige the translator to make choices taking into account the visual, musical and linguistic dimensions of the text. The analyses of the Spanish, French and Italian versions of *Let it go*, global hit from Disney's *Frozen* (2013), reveal some of these approaches and translators' priorities.

Mots-clés : Traduction audiovisuelle, doublage, traduction de chansons, films pour enfants, animation.

Keywords: Audiovisual Translation, Dubbing, Song Translation, Children Films, Animation.

Desde los comienzos del cine, la música ha jugado un papel esencial en la creación, difusión y recepción de las obras cinematográficas. Ya en las primeras proyecciones del cine mudo, los diálogos llegaban al espectador en forma

de intertítulos insertados directamente en la película (Chaume, 2004: 42) mientras un músico acompañaba en directo las imágenes enfatizando el dramatismo fílmico (Comes, 2010: 185). En la transición al cine sonoro, la música siguió siendo fundamental a la hora de establecer el ambiente y el tono de las películas, especialmente en el cine de animación, donde la imagen se subordinaba al sonido y no al contrario. Así, la realización de la serie de cortometrajes *Silly Symphonies* (1929-1939) comenzaba, en primer lugar, con la grabación de la música y los efectos sonoros en una banda sonora provisional, que después utilizaban los animadores como referencia para el desarrollo narrativo y el marcaje de los tiempos, un proceso que sigue vigente hoy en día debido a la carencia de sonido directo en este tipo de cine (Beauchamp, 2005: 43).

Tanto en comedias musicales donde la música es protagonista y diegética (Lluís, 1995: 172) como en filmes en los que las canciones son incidentales y tienen un papel secundario, el cine de animación y la música siempre han ido de la mano. El efecto de familiarización en el público es tal que nos resultaría extraño ver una película de dibujos que no tuviera ningún tipo de música (Brugué, 2013: 136). Esto es especialmente manifiesto en películas de animación dirigidas al público infantil, ya que éstas suelen incluir canciones y números musicales, muy apreciados por los niños (Rodríguez y Melgarejo, 2009: 174). Al trasladarse a otras lenguas y culturas, estos filmes y sus canciones se someten a un proceso de traducción audiovisual (TAV) que permite al público meta disfrutar de la película en su lengua materna.

En este artículo se describen los diferentes aspectos que influyen en la traducción de canciones (TC) en el cine de animación. Para ello, tras un breve repaso a la literatura académica sobre TAV y TC, y siguiendo la metodología propuesta por Chaume (2004, 2012), abordaré el análisis descriptivo de las versiones española, francesa e italiana de *Let it go*, secuencia musical de la película de Disney *Frozen: el reino del hielo* (2013). La observación de los parámetros macroestructurales muestra una misma estrategia de traducción en todas las versiones (doblaje), mientras que el análisis del nivel interno refleja distintas elecciones microtextuales en las que priorizan unos aspectos sobre otros. Dado que las lenguas estudiadas son similares en estructura y vocabulario, las soluciones adoptadas en cada versión permitirán comparar las distintas maneras de enfrentarse a la traducción en condiciones relativamente parecidas (Franzon, 2005: 275).

Traducción de canciones y traducción audiovisual

A pesar de tratarse de una actividad en uso prácticamente desde el nacimiento del lenguaje, la traducción no consiguió establecerse como disciplina académica propia hasta bien entrado el siglo xx. De hecho, sólo con la consolidación de la Traductología entre los años setenta y noventa del pasado siglo se dejó de considerar como un simple ejercicio lingüístico y los estudiosos se lanzaron a la clasificación y descripción de las diferentes variedades de traduc-

ción (Hurtado, 2001: 19). Una de éstas es la TAV, empleada en los medios audiovisuales a través de numerosas modalidades como el doblaje, la subtitulación o las voces superpuestas –por citar tres de las más extendidas¹– y actualmente una de las locomotoras de los Estudios de Traducción (Chaume, 2012: 159). Una de sus características definitorias es que el proceso de trabajo no se limita a la traducción de un texto por una persona, sino que requiere la intervención adicional de varios profesionales, tales como el director de doblaje o subtitulación, ajustadores, dialoguistas, actores de doblaje, etc. (Mayoral, 2001: 35)².

Sin embargo, la verdadera peculiaridad de la TAV nace de la especificidad del texto audiovisual (TA), un tipo de texto que « se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico » (Chaume, 2004: 15). Siguiendo esta definición, algunos autores no dudan en considerar la canción como un TA, pues la música por sí sola suele evocar ciertas escenas e imágenes visuales (Susam-Sarajeva, 2008: 190). La TAV, por tanto, « may appear as the obvious branch of translation studies where translation and music should be researched » (*idem*).

Ahora bien, no todos los investigadores en TAV disponen de conocimientos musicales, ni todos se interesan por la TC si no existe un componente visual (*idem*), por lo que, a pesar de su incremento en los últimos años³, el desarrollo de la investigación en TC pasa por la necesidad de una amplia cooperación interdisciplinaria (Kaindl, 2005: 259), algo que ya reclamaba Mayoral (2001: 44) para la TAV. Y es que el estudio del doblaje y la subtitulación –así como el de una canción– desde una perspectiva meramente lingüística resulta insuficiente, pues implica aislar los diálogos de una película y focalizar la atención exclusivamente en el código lingüístico de la traducción, dejando de lado el resto de códigos que influyen en la creación del TA (Díaz Cintas, 2004: 31).

En cierta medida, las metodologías que exploran las distintas dimensiones de los textos audiovisuales, tanto lingüísticas como extralingüísticas, ponen de manifiesto dicha cooperación en la TAV, pudiendo trasladarse sin dificultad a la TC. Entre ellas, destaca el modelo de análisis integrador de Chaume (2004: 165; 2012: 177) especialmente relevante para este artículo por tener un enfoque cinematográfico. Este modelo presenta los factores que influyen en la traducción del TA estructurados en dos niveles, externo e interno. En el nivel externo se sitúan los factores extratextuales (*socio-históricos, profesionales, del proceso de comunicación y de recepción*) y en la parte interna encontramos dos tipos de problemas: problemas generales de traducción (*lingüístico-contrastivos, de registro y dialectales, pragmáticos y semióticos*) y problemas específicos de TAV (relativos a los códigos *lingüístico, paralingüístico, musical, de efectos especiales, de coloca-*

1 Cf. Chaume (2004: 32-39), entre otros, para profundizar en el panorama actual de modalidades de TAV.

2 Cf. Le Nouvel (2007: 33-76), entre otras referencias, para un repaso a los profesionales que intervienen en la cadena de doblaje en la actualidad.

3 Cf. Susam-Sarajeva (2008), Gorfée (2005) o Minors (2013), entre otros, para un estado de la cuestión en la TC.

ción del sonido, iconográfico, fotográfico, de planificación, de movilidad, gráficos y sintácticos).

Los elementos del nivel externo influyen en las *estrategias* (técnicas empleadas en el nivel macroestructural) y *elecciones* (soluciones lingüísticas en el nivel microtextual) de traducción (Di Giovanni, 2008: 296), mientras que los problemas generales de traducción y los específicos de TAV interaccionan entre sí. En los siguientes epígrafes se exponen las estrategias habituales y los parámetros que guían las elecciones en el ámbito cinematográfico de la TC.

Estrategias de traducción de canciones en el cine

Franzon (2008: 374) describe las cinco prácticas más extendidas en la TC: 1) no traducción; 2) traducción de la letra sin tener en cuenta la música; 3) creación de una nueva letra respetando la música, pero sin conexión aparente con el texto original; 4) traducción de la letra y consecuente adecuación de la música, llegando incluso a requerir la composición de una nueva partitura; 5) traducción y adaptación completa del texto meta a la música⁴. Dependiendo del encargo de traducción se opta por una u otra técnica, o bien por una combinación de varias, dando prioridad a la letra en unas ocasiones, a la música en otras, o tratando de encontrar el equilibrio perfecto entre ambas. Según el autor, el propósito o *skopos* de la canción es lo que determina la estrategia, pues ésta será distinta si únicamente se desea conocer el significado de la letra, si se va a publicar en un libreto, o si será interpretada posteriormente (*ibíd.*: 374).

En el caso del cine, Chaume apoya esta tesis y señala que la elección de la estrategia va ligada a la función que desempeña la canción dentro de la película⁵. Así, las canciones que tienen relación con la trama de la película se suelen traducir, para que el público meta tenga acceso a la información que ofrece la letra (Chaume, 2012: 104). Es lo que sucede en los musicales, si bien la importancia de la letra variará dependiendo del tipo de número musical y de su dimensión: si se trata de un soliloquio⁶, o una canción al unísono entre dos o más personajes, el traductor goza de mayor visibilidad, mientras que en un diálogo o monólogo dirigido a otros personajes lo esencial es la interpretación e inte-

4 La estrategia 3 se suele descartar para la TC de cine, pues la confluencia de los diferentes códigos, especialmente el iconográfico, suele estar vinculado al sentido de la letra. Asimismo, la opción 4 requiere modificaciones casi imposibles de realizar en una película, pues los estudios de doblaje trabajan con las denominadas versiones internacionales (VI). Éstas contienen todos los efectos musicales y de sonido de la versión original (VO), salvo los diálogos y las canciones que van a doblarse (Le Nouvel, 2007: 14). Por esta razón, la canción se adecua al metraje establecido y a las restricciones de planificación y escenificación del material.

5 A pesar de que la estrategia macroestructural influye posteriormente en las elecciones que se adoptan en el nivel microtextual, la decisión de traducir o no (y cómo) un pasaje musical suele escapar con frecuencia al poder del traductor y se encuentra habitualmente en manos de productores y distribuidores, que privilegian el aspecto económico sobre el artístico y el traductológico (Di Giovanni, 2008: 310; Comes, 2010: 193).

6 Meditación interior en la que un personaje en solitario formula sus pensamientos en voz alta para presentarse ante la audiencia (Franzon, 2005: 272). En Broadway, el soliloquio musical se conoce como *I want song*, una canción que aparece en el primer acto de la obra en la que el personaje principal expresa sus deseos y objetivos para el resto de la función (Collis, 2012: 217).

racción de los actores (Franzon, 2005: 272). Con todo, dejar una canción sin traducir es una práctica bastante corriente en muchos países dobladores, sobre todo en películas que incluyen temas no originales, como las canciones pop (Franzon, 2008: 378). En estos casos se mantiene la versión original aunque, en ocasiones, el actor de doblaje en lengua meta canta la misma canción en la lengua original para evitar un cambio de voz en el doblaje (Comes, 2010: 187).

Entonces, ¿de qué manera se traducen las canciones en el cine? Los « procesos » habituales incluyen la subtitulación y el doblaje (Comes, 2010: 187). Precisamente, la segunda de las opciones de Franzon se presenta en el cine gracias a los subtítulos, que suelen focalizarse en restituir el sentido de la letra y dejar a un lado las características músico-poéticas de la canción, tales como la rima o la repetición (Franzon, 2008: 379), si bien sí se tienen en cuenta las pausas y que el subtítulo coincida con los versos pronunciados en cada momento (Chaume, 2004: 203). Esta modalidad es una de las más frecuentes incluso en países preferentemente dobladores. De hecho, en algunos de ellos la norma ha evolucionado con el tiempo y las canciones que antes se doblaban ahora se subtitulan, hasta el punto que «in the case of plot-related songs, subtitling is now the preferred mode of translation» (Chaume, 2012: 104)⁷.

Por último, la modalidad de doblaje –que equivale a la última opción de Franzon– no es muy frecuente en el panorama cinematográfico actual y se reduce prácticamente a productos para niños y de ámbito familiar, como los filmes de animación (*ibid.*: 104)⁸. En estos filmes no se suele recurrir a los subtítulos para traducir las canciones, pues el público potencial está formado en su mayoría por niños que no han desarrollado por completo sus habilidades de lectura (Agost, 1999: 85), por lo que se doblan o no se traducen. Lorena Brancucci, letrista de Disney en italiano, defiende sin reservas la traducción de canciones infantiles para evitar la exclusión y la decepción del niño al no recibir el mensaje. El doblaje le permite, además, aprender divirtiéndose:

Le canzoni sono, da sempre, uno dei metodi più utilizzati per far sì che, nella delicata mente di un bambino, un messaggio resti più impresso e sia più semplice da capire. Il bambino che ascolta la canzone, impara il testo e recepisce il messaggio in esso contenuto, prima ancora di accorgersi che sta imparando qualcosa e, oltre tutto, lo fa divertendosi.⁹

7 Las normas de TAV, propias de una sociedad y de un período histórico concreto, han dado pie a distintas estrategias en cuanto a la traducción de pasajes musicales. Di Giovanni, por ejemplo, distingue hasta cuatro estrategias a nivel macroestructural en la adaptación de comedias musicales en Italia: doblaje de diálogos y canciones, subtitulación de diálogos y canciones, técnica mixta (diálogos doblados y canciones subtituladas) y traducción parcial (diálogos doblados y canciones sin traducir) (Di Giovanni, 2008: 300).

8 No obstante, en países mayoritariamente dobladores como Francia, también es fácil encontrar canciones dobladas en televisión: Bosseaux (2008) analiza la traducción francesa de un capítulo musical de la serie *Buffy, cazavampiros* (1997-2003) que se dobló para su emisión en abierto.

9 Entrevista a Lorena Brancucci, letrista de *Frozen* en italiano (consulta el 16.12.2014): <http://imperodisney.com/2014/01/23/intervista-a-lorena-brancucci-paroliera-ed-adattatrice-delle-canzoni-disney/>.

Debido a las características del doblaje, el significado puede llegar a variar ligeramente, por lo que en el ámbito profesional se suele hablar de *adaptación* en lugar de traducción (Franzon, 2005: 265; Comes, 2010: 190). Ésta presenta el enorme desafío de proporcionar un texto fiel a la música y letra originales que, a su vez, tenga en consideración los códigos semióticos que influyen en la escena y garantice que la canción pueda ser cantada en base a los parámetros del nivel microtextual que se describen en el siguiente epígrafe.

La traducción para ser cantada: parámetros y elecciones

Di Giovanni (2008: 309) constata que « the current practice of audiovisual translation, in Italy as well as in most other Western countries, is such that the more invisible the translator the more fluent –and successful– the audio-visual translated text will be ». Alcanzar esta situación de invisibilidad y que la experiencia cinematográfica del espectador sea lo más agradable posible es, según la autora, una de las preocupaciones primarias de la industria del cine y la televisión. En la TC, para conseguir que la audiencia crea que han sido compuestas inicialmente en su idioma, Low (2003: 92) propone su *Principio del Pentatlón*, una estrategia a modo de manual basada en cinco criterios (cantabilidad¹⁰, significado del texto, fluidez, ritmo y rima) que el traductor debe tener en cuenta y saber compensar entre sí.

Aunque la necesidad de mantener métrica, ritmo y rima convierte a la TC en una práctica similar a la traducción poética (Comes, 2010: 189), « the practical task of translating songs is impossible without taking some liberties » (Low, 2003: 92). El traductor debe ser flexible y permitir desviaciones en su texto, aún a riesgo de comprometer uno o varios parámetros, para evitar pérdidas graves de traducción en el resto de áreas (*ibíd.*: 101). Es más, Low estima que « a judicious approach to liberties can open the door to better translations » (*ibíd.*: 92) y pone de ejemplo las canciones con repeticiones: el traductor – « rigid or unthinking » – que utiliza siempre la misma fórmula mantiene la estructura repetitiva de la canción, mientras que aquél – « more flexible » – que emplea una forma diferente cada vez enriquece semánticamente el texto meta (Low, 2005: 191).

El significado, sobre todo si la canción aporta información a la trama, es especialmente relevante en el cine, al igual que la elaboración de un discurso fluido que evite frases que no suenen naturales y conceptos incomprensibles (Low, 2003: 95). Precisamente, el doblaje tiende a emplear un tipo de lenguaje artificial que combina elementos del discurso oral en un mensaje escrito y donde las restricciones visuales obligan a utilizar expresiones carentes de naturalidad. Esta «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004: 170) «has a rather lim-

10 Cualidad de una canción para ser cantada. Este concepto va ligado a la capacidad del texto para ser interpretado, por lo que hay que considerar que la velocidad de canto de un texto nunca es igual a la de lectura (Low, 2003: 93). Según Franzon (2008: 390), para que una letra se pueda cantar, la dimensión prosódica, poética y semántico-reflexiva del texto deben corresponderse con la música.

ited range of vocabulary, recurrent syntactic and grammatical structures, regularly repeated, limited figures of speech, as well as syntactic and semantic Anglicisms» (Von Flotow, 2009: 91) y Low estima que debe limitarse su uso en la TC para garantizar una inmediata comprensión, pues «a singable translation is not worth making unless it is understood while the song is sung» (Low, 2003: 95).

Respecto a la rima, Low recuerda que es sólo un factor en juego y que el traductor puede optar por modificarla (pasar de consonante a asonante, desplazarla...) o incluso eliminarla si considera que pone en peligro otros criterios, como el significado (*ibíd.*: 96) o la fluidez, como pone de manifiesto Cortés (2005: 78):

La rima es un efecto auditivo importante a tener en cuenta por el traductor de poesía sin música, pero el traductor de canción no debe buscar una rima en su texto, sino adaptar el texto a la música que por sí misma impondrá una rima y un ritmo. La búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiado.

En cuanto al ritmo, se diferencia entre la cantidad silábica (Chaume, 2004: 204) y el acento musical que puede, o no, corresponder con el acento lingüístico de una palabra. Cortés (2005: 78) distingue cuatro técnicas para esta tarea: *mimetismo absoluto*, cuando se emplea el mismo número de sílabas que el original y se colocan los acentos en el mismo lugar; *mimetismo relativo*, cuando el número de sílabas es igual al original, pero los acentos (tanto musicales como lingüísticos) se desplazan si es necesario; *alteración silábica por exceso* y *alteración silábica por defecto*, cuando hay más o menos sílabas que en el original, sin modificar por ello el ritmo.

A estos parámetros se añaden las convenciones propias del doblaje que influyen en la percepción del filme como un producto original (Mayoral, 2001: 36). Entre éstas se halla la sincronía, es decir el ajuste del guión escrito a lo que aparece en pantalla, en concreto a los movimientos corporales y articulatorios de los personajes, de la que existen tres tipos principalmente: *fonética* (movimientos labiales en planos cercanos, especialmente consonantes bilabiales, labio-dentales y vocales abiertas); *cinésica* (gestos y movimientos corporales de los actores); *isocronía* (adaptación de las frases al tiempo de emisión en pantalla, respetando los silencios y pausas).

Metodología y corpus

224 | Siguiendo el esquema descriptivo propuesto por Chaume (2004, 2012), analizaré a continuación las versiones de *Let it go* en español (*Suéltalo*), francés (*Libérée, délivrée*) e italiano (*All'alba sorgerà*)¹¹. La primera parte del análisis se realiza antes de examinar el TA « simply by observing the situation in which the text is used » (Chaume, 2012: 167). De esta forma, es posible inferir la estrategia adoptada mediante la identificación de los factores externos que influyen en cada versión: *factores del proceso de comunicación* (autor original, género y tipo de producto, el público al que se dirige, cómo se han traducido productos similares), *profesionales y de recepción*. En la segunda parte del análisis me detendré en los aspectos más relevantes del nivel interno, con ejemplos del peso de los diferentes códigos de significación en las decisiones de traducción. Además, para el propósito de este trabajo se han incluido dentro del código musical los parámetros identificados por Low (2003: 92) pues, como señala Bosseaux (2008: 345), éstos también pueden aplicarse al comentario de traducciones desde un enfoque descriptivo.

El corpus elegido, *Let it go*, es uno de los nueve números musicales de *Frozen: el reino del hielo* (2013), película de animación por ordenador de Disney dirigida por Chris Buck y Jennifer Lee. Libre adaptación del relato intemporal de Andersen *La reina de las nieves*, cuenta la historia de dos hermanas, Elsa y Anna, princesas en el ficticio reino escandinavo de Arendelle en el siglo XIX. La mayor, Elsa, posee la sorprendente habilidad de crear hielo y nieve con sus manos, un don mágico e inestable a la vez. Tras poner en peligro la vida de su hermana, sus padres la obligan a controlar y contener –casi siempre en vano– este poder sobrenatural y a reducir al mínimo cualquier contacto con el exterior, por lo que su personalidad se torna esquiva y huraña. Sin embargo, el día de su coronación el pueblo descubre accidentalmente su verdadera naturaleza y se ve obligada a escapar hacia las montañas, congelando y condenando al reino a un invierno eterno. Sola y libre por fin, a través del número musical despliega su habilidad, construye un palacio de hielo y se convierte en la Reina de las Nieves.

De esta forma, la importancia de la canción en la película es muy significativa, pues marca la transformación personal de la protagonista. La guionista Jennifer Lee reconoce que se trata del punto central sobre el que pivota todo el filme, hasta el punto que la trama y el personaje cambiaron radicalmente cuando se compuso la canción (Lowman: en línea). Se trata de un soliloquio que la protagonista comienza con aire compungido, al no haber podido contener la maldición, y termina completamente liberada, dando rienda suelta a su creatividad. Asimismo, los numerosos premios obtenidos, entre los que destaca el Óscar a la mejor canción original de 2013, las ventas de la banda sonora y el efecto viral desatado en plataformas como *Youtube* o *Spotify* a raíz del estreno del filme dan fe del éxito planetario de esta canción (Knopper: en línea). Su

11 En la filmografía se incluyen vínculos a las diferentes versiones en *Youtube* y a sus respectivas fichas de doblaje.

relevancia tanto dentro como fuera de la película me lleva a la elección de esta secuencia para el análisis traductológico.

Nivel externo y macroestructura

Respecto a los factores del proceso de comunicación, el filme es una comedia musical que sigue el patrón clásico de las películas del estudio que tanto éxito le reportaron en la década de los noventa. Así, el hecho de que los musicales Disney siempre se doblen en los países de las tres versiones analizadas, y consecuentemente sea lo esperado tanto por el cliente como por los espectadores potenciales, explica en parte la elección del doblaje como estrategia de traducción para las canciones del filme. Inspiradas en el género musical de Broadway, las canciones de estas películas no son simples divertimentos fuera de contexto, sino que sirven para expresar los sentimientos de los personajes y permiten que la trama avance. Asimismo, su vínculo con el teatro no es exclusivamente una cuestión de forma: los compositores y letristas de estas películas proceden con frecuencia de la escena teatral neoyorquina, como es el caso de Robert Lopez y Kristen Anderson-Lopez, autores de las canciones de *Frozen*, y de muchos actores como Idina Menzel, intérprete original de *Let it go*. Análogamente, el papel de Menzel en las versiones analizadas lo desempeñan cantantes y actrices familiarizadas también con el teatro musical y el doblaje de filmes animados en sus respectivos países: Gisela (VE), Anaïs Delva (VF) y Serena Autieri (VI).

Por lo que respecta a los factores profesionales, Disney es famosa por el esmero que demuestran sus doblajes, donde suele imponer una serie de condiciones desde la casa madre que normalmente conducen a una mayor calidad en el producto final (Zabalbeascoa, 2000: 27; Di Giovanni, 2008: 308). Así, desde hace algunos años el departamento *Disney Character Voices International* se encarga de supervisar todas las adaptaciones extranjeras de sus largometrajes (Valoroso, 2010: 333). Según Brugué (2013: 188), la TC suele encargarse a un letrista distinto del traductor principal de la película. Muchas veces, este último puede ofrecer un borrador literal con el mensaje original y que después adapta el letrista a la versión definitiva en la que se tienen en cuenta aspectos como la métrica, el ajuste del doblaje y las imágenes. Éste es el caso de la VE y la VI de *Let it go*, donde las traductoras Lucía Rodríguez y Fiamma Izzo realizaron una traducción en bruto como base para el trabajo de los letristas Alejandro Nogueras y Jacobo Calderón (VE) y Lorena Brancucci (VI). Otro procedimiento es el que se llevó a cabo para la versión francesa, donde Houria Belhadji se encargó de traducir tanto los diálogos como las canciones.

Las características de los espectadores potenciales también influyen en las decisiones de traducción. La audiencia de *Frozen* es principalmente familiar, lo que significa que los niños deben comprender sin problemas las canciones y los diálogos, sin por ello poner en peligro las expectativas cinematográficas de los adultos. Esto es así porque, aunque el público infantil sea el principal espectador del cine de animación comercial, son los adultos quienes acompañan al

niño al cine, determinando así su éxito o fracaso (Shavit, 1986: 64). Para captar su atención, estos filmes incluyen pequeños guiños, dobles sentidos o referencias dirigidas al público adulto que éste espera ver reflejadas en la traducción (Zabalbeascoa, 2000: 22). En esta línea, el ajuste de las sincronías es también « di primaria importancia »¹², sobre todo en el caso de *Frozen* pues, gracias a la pantalla de cine y al acabado hiperrealista de las técnicas de animación por ordenador, los movimientos de los personajes se distinguen con mayor detalle.

Nivel interno y elecciones microtextuales

Doy paso ahora a un análisis más específico sobre algunas elecciones de traducción en el nivel microtextual, para el que se han seleccionado las dos primeras estrofas y el estribillo, por ser las partes que definen el tono de la canción. Para una mejor comprensión, se han numerado los versos y la rima se marca con una letra precedida de una cifra que señala el número de sílabas. Por su parte, el ritmo se representa subrayando la sílaba tónica y separando la cesura del verso, como aconseja Comes (2010: 192).

Ejemplo 1			
VO		VE	
1	The <u>snow</u> glows <u>white</u> / on the <u>mountain</u> tonight,	10A	La <u>nieve</u> brilla / esta <u>noche</u> aquí <u>más</u>
2	not a <u>footprint</u> / to be <u>seen</u> .	7B	ni <u>una</u> huella / queda <u>ya</u> .
3	A <u>kingdom</u> of <u>isolation</u> / and it <u>looks</u> like I'm the <u>queen</u> .	15B	<u>Soy</u> la reina <u>en un</u> <u>reino</u> / de <u>aislamiento</u> y <u>soledad</u>
4	The <u>wind</u> is <u>howling</u> / <u>like</u> this <u>swirling</u> <u>storm</u> inside.	12A	El <u>viento</u> <u>aúlla</u> / y se <u>cuela</u> en <u>mi</u> interior.
5	<u>Couldn't</u> keep it <u>in</u> / <u>Heaven</u> <u>knows</u> I <u>tried</u> .	10A	Lo <u>quise</u> <u>contener</u> / pero <u>se</u> <u>escapó</u> .
6	Don't <u>let</u> them <u>in</u> / don't <u>let</u> them <u>see</u> .	8C	No <u>dejes</u> <u>que</u> / <u>sepan</u> de <u>ti</u>
7	<u>Be</u> the <u>good</u> girl / you <u>always</u> <u>have</u> to <u>be</u> .	10C	<u>Que</u> no <u>entren</u> / <u>siempre</u> me <u>dijo</u> a <u>mí</u> .
8	<u>Conceal</u> , don't <u>feel</u> / don't <u>let</u> them <u>know</u> .	8D	No <u>has</u> de <u>sentir</u> / no <u>han</u> de <u>saber</u>
9	Well, <u>now</u> they <u>know</u> !	4D	¿Ya <u>qué</u> <u>más</u> <u>da</u> ?
VF		VI	
1	L'hiver s'installe / doucement dans la <u>nuît</u>	10-	La <u>neve</u> <u>che</u> cade / <u>sopra</u> di <u>me</u> ,
2	La <u>neige</u> est <u>reine</u> / à son <u>tour</u>	7A	<u>copre</u> tutto / col suo <u>oblio</u> ,
3	Un <u>royaume</u> de <u>solitude</u> / ma place <u>est là</u> pour toujours	14A	in <u>questo</u> <u>remoto</u> <u>regno</u> / la <u>regina</u> sono io.
4	Le <u>vent</u> qui <u>hurle</u> en <u>moi</u> / ne <u>pense</u> plus à <u>demain</u>	12B	Ormai la <u>tempesta</u> / nel mio <u>cuore</u> irrompe già,
5	Il est bien trop <u>fort</u> , j'ai lutté, en <u>vain</u>	10B	<u>non</u> la <u>fermerà</u> / la <u>mia</u> <u>volontà</u> .
6	Cache <u>tes</u> <u>pouvoirs</u> / n'en <u>parle</u> <u>pas</u>	8C	Ho <u>conservato</u> / ogni <u>bugia</u> ,
7	<u>Fais</u> <u>attention</u> / le <u>secret</u> <u>surviva</u>	10C	<u>per</u> il <u>mondo</u> / la <u>colpa</u> è solo <u>mia</u> .
8	Pas d'états d' <u>âme</u> / pas de <u>tourments</u>	8B	Così non <u>va</u> / non <u>sentirò</u> ...
9	De <u>sentiments</u>	4B	un <u>altro</u> <u>no</u> !

12 Op. cit. Entrevista a Lorena Brancucci

En las dos primeras estrofas, Elsa resume su vida de aislamiento y representación hasta ese momento. La tonalidad menor de la música (Fa m) y el tono azulado del código fotográfico refuerzan la tristeza de una letra que alude al frío, al invierno y a la soledad, y que se refleja en el código iconográfico con la protagonista sola y rodeada de nieve. En general, el sentido del texto se respeta en las tres versiones analizadas, con ligeras variaciones como la referencia a un reino «remoto» en la VI, cuando el original lo califica de «aislado» y que sí se reproduce en la VF y la VE («royaume de solitude» y «reino de aislamiento», respectivamente). Por su parte, la ambientación y la época de la película parecen influir en la dimensión comunicativa de la VE, al utilizarse intencionalmente expresiones arcaicas que ayudan a contextualizar la historia en el siglo XIX, como «no *has* de sentir/no *han* de saber», donde la perífrasis *haber de* tiene el valor de *tener que*.

En cuanto al código musical, el ritmo se mantiene siempre de forma invariable y el número de sílabas se ajusta a la música en la VF y la VE, salvo en el verso 3, donde se produce una alteración silábica por defecto. Sin embargo, la VI recurre con frecuencia a la alteración silábica por exceso, añadiendo una sílaba en los versos 2, 3, 4, 6 y 7 sin por ello modificar el ritmo. Igualmente, el acento musical desplaza el acento lingüístico de algunas palabras en español (*huella*, *reina*, *sepan*, *siempre*...) y, en menor medida, en francés y en italiano. Por otro lado, todas las versiones recurren a la rima, si bien no siempre riman los mismos versos de la VO ni tampoco de la misma manera: en la VE, por ejemplo, todas las rimas son asonantes, mientras que en la VF son perfectas y la VI combina los distintos tipos de rima. Llama la atención que en los dos últimos versos la VE no haga uso de la rima, pues ésta suele respetarse sobre todo en los versos finales de una estrofa (Low, 2003: 96).

En el plano lingüístico-contrastivo, la búsqueda de la rima da pie al uso de estructuras sintácticas forzadas y literales en la VE, como los siguientes hipérbatos: «ni una huella queda ya» en lugar de «no queda ya ni una huella» o «la nieve brilla esta noche aquí más» en vez de «esta noche la nieve brilla aquí más». Además, en esta última frase se emplea el adverbio comparativo «más» sin especificar el objeto de la comparación (¿brilla más que dónde/cuándo?). En cambio, la VF utiliza estructuras naturales pero llenas de lirismo, como demuestra el empleo de lenguaje metafórico en los dos primeros versos (personificación del invierno y de la nieve) y el refuerzo del paralelismo original en los dos últimos versos, donde se incluyen dos términos casi idénticos («pas d'états d'âme, pas de tourments») que potencian la resolución («de sentiments»). En cuanto a la VI, los versos están conectados entre sí y dan lugar a un discurso completo y elaborado (versos 1 y 2, 8 y 9), una estructura que se repite a lo largo de la canción y que aporta coherencia a la historia.

Por su parte, el código de planificación interviene en el ajuste de la sincronía fonética: si bien al comienzo no hay apenas restricciones, pues la escena se abre con un plano general y Elsa comienza a cantar estando todavía lejos, a partir del verso 4 se pasa a un plano medio y se perciben con claridad varias vocales abiertas. Por ejemplo, en el verso 4 se incluyen de forma consecutiva dos [o]

y una [a] de larga duración en tres sílabas tónicas (swirling/storm/inside). Sin duda, la VI es la que consigue más credibilidad al reproducir consecutivamente el mismo movimiento labial (cuore/irrompe/già), mientras que en las VF y VE existe un mayor grado de relajación: tres [a] evitando las [o] (pense/à/demain) en la VF y [e/i/o] en la VE (cuela/mi/interior) que, pese a todo, utilizan una vocal abierta en la última sílaba.

En el verso 7 hay un ejemplo de la influencia del código de movilidad cuando Elsa repite las frases paternas animándole a ocultar su poder. Al pronunciar « be the good girl », imita el gesto de su padre moviendo el dedo índice arriba y abajo a modo de reprimenda y esta información paralingüística, reconocible en las tres culturas, se refleja en la VE a través de una explicitación lingüística (« siempre me dijo [el padre] a mí »). A su vez, la VF opta por una expresión de advertencia (« Fais attention ») que también casa bien con el gesto del dedo índice. No sucede así en la VI, donde se omite la referencia a las indicaciones del padre y, en su lugar, Elsa se culpa a sí misma por el daño causado.

Ejemplo 2				
	VO		VE	
10	Let it <u>go</u> / let it <u>go</u> !	6A	Suélta <u>lo</u> / suélta <u>lo</u> ,	6A
11	Can't <u>hold</u> it back any <u>more</u> .	7A	no lo <u>pu</u> edo ya <u>re</u> tener.	8B
12	Let it <u>go</u> / let it <u>go</u> !	6A	Suélta <u>lo</u> / suélta <u>lo</u> ,	6A
13	Turn <u>away</u> / and <u>slam</u> the <u>door</u> .	7A	ya no hay <u>na</u> da / <u>que</u> perder.	7B
14	I don't <u>care</u> / what they're <u>going</u> to <u>say</u> .	8B	¿Qué más <u>da</u> ? / ya se <u>descub</u> rió	8A
15	Let the <u>storm</u> rage <u>on</u> .	5A	Déjalo <u>es</u> capar.	5-
16	The <u>cold</u> / never <u>bothered</u> me <u>anyway</u> .	10B	El <u>frío</u> / a mí <u>nunca</u> me <u>molestó</u>	10A
	VF		VI	
10	Libé <u>rée</u> / Déliv <u>rée</u> ,	6A	D'ora in <u>poi</u> / lascerò,	6A
11	Je ne <u>mentirai</u> plus <u>jamais</u>	8A	che il <u>cuore</u> / mi guidi in <u>po</u> ,	7A
12	Libé <u>rée</u> / Déliv <u>rée</u> ,	6A	scorderò / quel che <u>so</u> ,	6a
13	C'est <u>décidé</u> / je m'en <u>vais</u>	7A	e da <u>oggi</u> / <u>cambierò</u> .	7A
14	J'ai <u>laissé</u> / mon enfance <u>en</u> été,	9A	<u>Resto qui</u> / non <u>andrò</u> più <u>via</u> .	9B
15	Perdue <u>dans</u> l'hiver	5A	Sono <u>sola</u> <u>ormai</u> ,	5-
16	Le <u>froid</u> / est <u>pour</u> moi le <u>prix</u> de la <u>liberté</u> .	10A	da <u>oggi</u> / il <u>freddo</u> è casa <u>mia</u> !	11B

Al llegar al estribillo, la protagonista da rienda suelta a su creatividad y todo el TA acompaña este cambio de perspectiva: la tonalidad musical pasa a modo mayor, la letra deja atrás la pesadumbre y de las manos de la protagonista salen destellos glaciales que aportan luminosidad al código fotográfico. La consigna « let it go » ofrece dos sentidos: por un lado, expresa la liberación de la protagonista y el fin de su represión, y por otro, respaldado por el código iconográfico, el deseo de que la magia salga literalmente de su interior. Este doble sentido no se transmite por igual en las traducciones: en la VE, « suéltalo » hace referencia al segundo significado pero pierde el primero, mientras que en la VF y la VI se mantiene el sentido liberatorio aunque se omite el que se apoya en la imagen.

Desde el punto de vista formal, la VE reproduce al milímetro la estructura original de repetición de versos y palabras, mientras que las otras dos apuestan por la creatividad, enriqueciendo semánticamente el texto meta (Low, 2005: 191). Aun manteniendo una estructura rítmica casi inalterada, la VF opta por una ligera variación lingüística para el doble « let it go » (« libéree, délivrée »)¹³. Por su parte, al igual que en el ejemplo 1, la VI conecta los versos entre sí desarrollando un discurso completo sin seguir ningún patrón formal o lingüístico (« D'ora in poi lascerò/che il cuore mi guidi un po'/scorderò quel che so e da oggi cambierò »).

De nuevo, el ritmo de la música y la rima conducen a fórmulas sintácticas forzadas en la VE, como el uso frecuente del adverbio « ya » con sentido enfático (« no lo puedo *ya* retener »/« *ya* no hay nada que perder » / « *ya* se descubrió ») o el pleonasma al duplicar el complemento indirecto en « el frío *a mí* nunca *me* molestó ». Además, esta frase se traduce de forma literal empleando el pretérito perfecto simple en lugar del compuesto para una acción que todavía no ha terminado: « el frío nunca me ha molestado » es preferible desde el punto de vista gramatical, ya que el frío sigue sin molestarle.

En cuanto al código de planificación y el respeto de la sincronía fonética, el fragmento se desarrolla en su mayoría en plano medio y los movimientos labiales se distinguen a la perfección. Al igual que en el ejemplo anterior, la VI se afana en reproducirlos minuciosamente, mientras que la VE sólo mantiene la [o] final en « suéltalo » y evita ajustar el final de los versos intermedios []. La VF, en cambio, es la que más se aleja de la norma, al no respetar los movimientos labiales en los cuatro primeros versos del estribillo [], lo que puede repercutir negativamente en la recepción del espectador. De hecho, al repetirse una segunda vez, es la parte más reconocible y recordada de la canción, por lo que una relajación en este sentido puede dar lugar a una falta de credibilidad global.

En lo que respecta al significado del texto, quiero centrarme especialmente en los dos últimos versos del estribillo que desvelan, por primera vez en la canción (y en la película), cierta ambigüedad en cuanto al personaje de Elsa. Según los compositores, las frases «let the storm rage on, the cold never bothered me anyway» se escribieron al comienzo de la producción, cuando todavía era la mala de la película y, aunque finalmente no fue así, estas líneas permanecieron en la canción para dar fe de su *yo* egoísta y de un eventual paso al lado oscuro¹⁴. Además, la música y la imagen refuerzan esta idea, pues se vuelve momentáneamente al modo menor y la expresión facial denota cierta satisfacción. Por último, Elsa se deshace de la capa que la protege al afirmar que el frío nunca le ha molestado.

Esta ambigüedad no se refleja en las versiones traducidas de la misma manera: en primer lugar, el supuesto « deseo » por desatar la tormenta no aparece por ningún lado en VF y VI, con la consecuente simplificación de la

13 Además de estos versos, como sucedía en el ejemplo 1, la VF emplea recursos estilísticos que aumentan el lirismo del texto (« j'ai laissé mon enfance en été » / « perdue dans l'hiver »).

14 Entrevista a los compositores en *NPR* (consulta el 16.12.2014): <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=301420227>

personalidad del personaje. Al mismo tiempo, aunque todas recurren al término « frío » para garantizar el éxito del código iconográfico, se produce una modulación en el mensaje de la VF pues entiende este frío como una penitencia para conseguir la libertad, cuando la VO denota indiferencia por los demás. La VI tampoco aporta el egoísmo de la VO y constata simplemente que a partir de ese momento vivirá sola y rodeada de frío. La VE, por su parte, sí refleja el sentido original de que nunca ha tenido frío y, además, en la repetición posterior del estribillo introduce la frase « que el frío reine ya » a modo de compensación, algo que se pierde definitivamente en la VI y VF.

Conclusiones

La TC es una tarea en la que intervienen varios factores y su estudio requiere de una amplia cooperación interdisciplinar, especialmente si la canción forma parte de una película, donde el canal visual aporta tanta información como el acústico. En el cine, las estrategias que se siguen para la TC son fundamentalmente tres: no traducción, doblaje y subtitulación. La elección de una u otra depende de factores como el encargo de traducción, el cliente o las expectativas y características del espectador, así como de la función que desempeña la canción dentro de la película. En general, ésta se traduce si es importante para la trama, como sucede por ejemplo en los musicales. En cuanto a la modalidad de TAV utilizada, la subtitulación de canciones predomina en el cine convencional, mientras que en el cine de animación se suele optar por el doblaje, pues su público potencial incluye niños con dificultades para leer los subtítulos.

El doblaje de canciones implica que la letra será interpretada por lo que, además de la fidelidad al mensaje original, en la traducción se tienen en cuenta varios parámetros que garantizan que el texto meta se pueda cantar, tales como el ritmo, la rima o la fluidez. Influyen además los distintos códigos de significación que forman el TA –como el iconográfico, el de planificación o el de movilidad–, así como las convenciones propias del doblaje, fundamentalmente el respeto de las sincronías. El análisis descriptivo de las versiones española, francesa e italiana de *Let it go* muestra cómo los traductores, ante la imposibilidad de satisfacer todos estos requisitos, adoptan una estrategia flexible privilegiando unos aspectos sobre otros, como recomienda Low (2003: 92). La prioridad de la VE pasa por la fidelidad al mensaje original y el encaje de la letra en la música lo que, en ocasiones, lleva al uso de traducciones literales y estructuras sintácticas forzadas. Por su parte, la VI privilegia el código de planificación y el respeto de las sincronías sobre el resto de parámetros, así como la coherencia textual. Finalmente, en la VF también es importante que el texto se ajuste a la música, pero sobre todo prima la consecución de un texto poético, visible en el uso de rimas perfectas y recursos literarios propios, aun a riesgo de poner en peligro la sincronía fonética, algo que ocurre especialmente en el estribillo.

El objetivo de este artículo era demostrar que el análisis de la TC no se puede realizar exclusivamente desde un punto de vista lingüístico, lo que es evi-

dente a la luz de los diferentes códigos semióticos que intervienen en *Let it go*. Las estrategias y elecciones de traducción varían dependiendo de la importancia que el traductor le otorga a estos códigos y del resto de factores, externos e internos, que influyen en el TA. Aunque los resultados obtenidos se ciñen al contexto de la traducción de este pasaje musical a tres lenguas y culturas concretas, no pudiendo extrapolarse a toda la TC, sí pretenden servir de invitación a la realización de futuras investigaciones en este ámbito mediante análisis interdisciplinarios descriptivos que ayuden a establecer patrones o normas de uso en la TC del cine de animación.

Julio de los Reyes Lozano

Université Lille III – Charles-de-Gaulle & Universitat Jaume I de Castelló,
Espanya julio.delosreyeslozano@univ-lille3.fr

Filmografía

Frozen (2013), dirigida por Chris Buck y Jennifer Lee: Walt Disney Studios (distribuida en España bajo el título *Frozen: el reino del hielo*, en Francia *La reine des neiges* y en Italia *Frozen: il regno del ghiaccio*).

Es posible acceder a las versiones de la canción analizada en el portal de vídeos *Youtube* (consulta el 16.12.2014):

VO: https://www.youtube.com/watch?v=moSFlvxnbGk&list=UU_976xMxPgZla29oHqtk-9g

VE: <https://www.youtube.com/watch?v=riLpbAyA354>

VF: https://www.youtube.com/watch?v=wQP9XZc2Y_c

VI: <https://www.youtube.com/watch?v=vaZYGX6BimI>

Las fichas de doblaje de las diferentes versiones se pueden consultar en los siguientes archivos web (consulta el 16.12.2014):

VE: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=39504>

VF: http://www.allodoublage.com/glossaire/definition.php?val=1857_reine+neiges

VI: <http://archive.today/iBfCS>

Œuvres citées

Agoŝt, Rosa (1999) : Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.

Beauchamp, Robin (2005) : *Designing Sound for Animation*. Burlington: Elsevier.

Bosseaux, Charlotte (2008) : « Buffy the Vampire Slayer. Characterization in the Musical Episode of the TV Series ». *The Translator*. 14.2 : 343-372.

Brugué, Lydia (2013) : *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació*. Tesis doctoral de la Universitat de Vic.

Chaume, Frederic (2004) : *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

— (2012) : *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

- Collis, Jonathon (2012) : « 'Static on a screen': Seeking theatrical and thematic clarity in the challenges of Jonathan Larson's *Superbia* ». *Studies in Musical Theatre*. 6.2 : 213-226.
- Comes, Lluís (2010) : « La traducció i l'adaptació de temes musicals ». Ed. Xoán Montero. Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo : 185-193.
- Cortés, María del Mar (2005) : « Traducción de canciones: *Grease* ». *Puentes*. 6 : 77-86.
- Díaz Cintas, Jorge (2004) : « In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation ». Ed. Pilar Orero. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins : 21-34.
- Di Giovanni, Elena (2008) : « The American Film Musical in Italy ». *The Translator*. 14.2 : 295 -318.
- Franzon, Johan (2005) : « Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady* ». Ed. L. Dinda Gorrée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi : 263-298.
- (2008) : « Choices in Song Translation ». *The Translator*. 14.2 : 373-399.
- Gorrée, L. Dinda, Ed. (2005) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi.
- Hurtado, Amparo (2001) : *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. 6ª edición. Madrid : Cátedra.
- Kaindl, Klaus (2005) : « The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image ». Ed. L. Dinda Gorrée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi : 235-262.
- Knopper, Steve (consulta el 10.09.2014): « How 'Frozen' Went From Small Soundtrack to Worldwide Phenomenon ». <http://www.rollingstone.com/movies/news/how-frozen-went-from-small-soundtrack-to-worldwide-phenomenon-20140311#ixzz3FwLRtIAb>.
- Le Nouvel, Thierry (2007) : *Le doublage*. Paris : Eyrolles.
- Lluís, Josep (1995) : « Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica ». *D'Art*. 21 : 169-186.
- Low, Peter (2003) : « Singable translations of songs ». *Perspectives: Studies in Translatology*. 11.2 : 87-103.
- (2005) : « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». Ed. L. Dinda Gorrée. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York : Rodopi : 185-212.
- Lowman, Rob (consulta el 01.10.2014) : « Unfreezing 'Frozen' : The making of the newest fairy tale in 3D by Disney ». <http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20131119/unfreezing-frozen-the-making-of-the-newest-fairy-tale-in-3d-by-disney>.
- Mayoral, Roberto (2001) : « El espectador y la traducción audiovisual ». *La traducción en los medios audiovisuales*. Eds. Frederic Chaume y Rosa Agost. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I : 33-46.
- Minor, Helen Julia, Ed. (2013) : *Music, Text and Translation*. London and New York : Bloomsbury Academic.
- Rodríguez, María del Mar e Irene Melgarejo (2009) : « Cine infantil: aproximación a una definición ». *Doxa.comunicación*. 10 : 167-181.
- Shavit, Zohar (1986) : *Poetics of Children's Literature*. Athens : University of Georgia Press.
- Susam-Sarajeva, Şebnem, Ed. (2008) : « Translation and music ». *The Translator*. 14.2 : 187-200.

- Valoroso, Nunziante (2010) : « Gli adattamenti italiani dei lungometraggi animati Disney ». *Écrire et traduire pour les enfants: Voix, images et mots – Writing and Translating for Children: Voices, Images and Texts*. Eds. Di Giovanni et al. Frankfurt am Main: Peter Lang : 321-336.
- Von Flotow, Louise (2009) : « Frenching the Feature Film, Twice – Or le synchronien au débat » *New Trends in Audiovisual Translation*. Ed. Díaz Cintas, Jorge. Clevedon: Multilingual Matters : 86-102.
- Zabalbeascoa, Patrick (2000) : « Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney ». *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Eds. Veljka Ruzicka et al. Vigo : Universidade de Vigo : 19-30.

L'accent français de la zarzuela, un défi poético-musical : de *L'Étoile du Nord* à *Catalina*

Résumés

La zarzuela, genre lyrique et théâtral espagnol, connut un nouvel essor à partir de 1849. En effet, une génération de compositeurs, guidés par Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), forma le projet d'en faire une scène nationale. La manière dont certains musiciens et auteurs élaborèrent ce nouveau répertoire suscite l'intérêt. De nombreuses œuvres furent inspirées du théâtre lyrique français et plus particulièrement de l'opéra-comique. Nous avons essayé de lever ce paradoxe en analysant d'un point de vue littéraire et musical un exemple emblématique : *L'Étoile du Nord* composée par Giacomo Meyerbeer (1791-1864) et créée à Paris le 16 février 1854, et *Catalina* composée par Joaquín Gaztambide (1822-1870) et créée quelques mois plus tard à Madrid le 23 octobre 1854. Le livret était adapté par le célèbre auteur Luis Olona (1823-1863). Les choix effectués pour réaliser une œuvre originale révèlent un aspect essentiel du phénomène : loin d'être un atavisme, l'influence française a été un moteur pour laisser libre cours à la créativité espagnole.

Zarzuela, the Spanish lyric and theatrical genre, experienced a revival from 1849 on. Indeed, a generation of composers, led by Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), wished to give it a national dimension. The way some musicians and authors constructed this new repertoire is very interesting. Many works were inspired by the French lyrical stage and more particularly by comic opera. We tried to solve this paradox with the literary and musical analysis of an emblematic example : *L'Étoile du Nord* composed by Giacomo Meyerbeer (1791-1864) and premiered in Paris on 16 February 1854 and *Catalina* composed by Joaquín Gaztambide (1822-1870) and created in Madrid a few months later, on 23 October 1854. The libretto were adapted by the famous author Luis Olona (1823-1863). The choices they made to create an original work reveal an important point : far from being an atavism, the French influence has been an excuse to give free rein to Spanish creativity.

Mots clés : zarzuela, opéra-comique, transfert, influences, XIX^e siècle

Keywords: zarzuela, comic opera, transfer, influences, 19th century

La scène lyrique est, au XIX^e siècle, le théâtre d'une bataille dont les enjeux dépassent de loin ceux, commerciaux et artistiques, des entreprises qui se la disputent. C'est un territoire dont il faut défendre les frontières. Toiles de fond des nationalismes, les scènes de chaque capitale européenne rejouent à chaque représentation le drame des origines. Chaque troupe, régiment en faction, est dirigée de main de maître, et exécute le plan prévu par les deux plus grands diplomates de leur enceinte, le librettiste et le compositeur. À Paris comme à Madrid, deux théâtres veillent scrupuleusement à leur identité, quoique selon une stratégie toute différente. Ainsi, l'Opéra-Comique refusant les traductions de livrets étrangers, *Le Camp de Silésie* (*Das Feldlagen in Schlesien*) de Meyerbeer, créé en 1844 en Allemagne, fit l'objet d'une réécriture par Scribe, garantie de sa nouvelle identité française : *L'Étoile du Nord*, opéra-comique représenté pour la première fois le 16 février 1854. Le Teatro del Circo, quant à lui, refuse toute partition étrangère et la traduction du livret, très répandue, est conditionnée par l'adaptation au goût du public madrilène. Le livret fait donc systématiquement l'objet d'une réécriture, parfois officielle, souvent officieuse. Dans le cas de *Catalina* de Joaquín Gaztambide, jouée pour la première fois le 23 octobre 1854, la filiation a été reconnue tant par le librettiste que par le compositeur. Le livret précise noir sur blanc :

Esta zarzuela es una refundición de la ópera cómica francesa de Mr. Scribe titulada *L'Étoile du nord*. El tercer acto es enteramente nuevo. De las escenas de música de la obra francesa, solo se han conservado en esta, tambien con algunas modificaciones, la introducción, la canción del Cosaco y el coro de boda del primer acto. ; y en el segundo, la canción de los reclutas y el final.¹

Certes, un lien est possible avec la signature, un an plus tôt, de la *Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque des œuvres d'esprit et d'art*², concernant entre autres les traductions. Un autre est sûrement à chercher dans l'assaut porté par deux jeunes artistes de 32 et 31 ans, le librettiste à succès Luis Olona (1823-1863) et le compositeur Joaquín Gaztambide (1822-1870), à l'œuvre de deux maîtres reconnus de la scène française et internationale, de loin leurs aînés, Eugène Scribe (1791-1861) et Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Un livret espagnol est d'ailleurs porteur d'une précieuse note manuscrite à cet égard : « Au maître Barbieri, ancien compagnon, collaborateur, et colonel de l'orchestre, pour

1 *Catalina*, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música del maestro D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo en Octubre de 1854 (nota ms lunes 23), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, p. 1, 1854 (livret). « Cette zarzuela est une refonte de l'opéra-comique français de Mr. Scribe intitulé *L'Étoile du Nord*. Le troisième acte est entièrement nouveau. Des scènes en musique de l'œuvre française, ont seulement été conservées ici, avec également quelques modifications, l'introduction, la chanson du cosaque et le chœur des noces du premier acte ; et dans le second la chanson des recrues et le finale. »

2 Article 5 de la « Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art », in Ferdinand Grimont, *Manuel Annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse*, Paris, Jannet, (1855 : 179-185) : « La protection du droit de traduction n'a pas pour objet d'interdire les imitations et les appropriations faites de bonne foi des œuvres littéraires, scientifiques, dramatiques, de musique et d'art, en France et en Espagne [...] ».

son comportement héroïque dans la bataille de Catalina. Son ami Luis O³. » Le lexique guerrier reprend celui du livret qui raconte la manière dont Catherine de Russie aurait héroïquement sauvé Pierre le Grand d'une conspiration ourdie par des officiers de son armée. Luis Olona dédicace un exemplaire à Francisco Asenjo Barbieri, chef de file de cette génération de compositeurs à laquelle se rallie Joaquín Gaztambide. Ardents défenseurs du genre de la zarzuela, né dans un palais royal du même nom au XVII^e siècle, ils veulent le voir régner sur la scène lyrique espagnole en même temps qu'Isabel II règne sur l'Espagne de ce milieu du XIX^e siècle. De la même manière dont les guerres carlistes ont soulevé, tout au long du siècle, la question de la légitimité du pouvoir, une partie des auteurs et compositeurs de l'époque ont défendu celle de la zarzuela, genre lyrique espagnol par excellence, un temps éclipsé par l'invasion de l'opéra italien. Fait remarquable, l'argument principal avancé pour la récupération de la zarzuela consiste dans sa parenté avec l'opéra-comique français.

Todo el mundo sabe que en el Teatro del Circo se han representado últimamente, entre otras, las zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. Compárense estos libretos con sus originales franceses, que llevan el nombre de ópera cómica, y se verá claramente que en nada se ha amenguado la importancia literaria de los expresados originales, antes al contrario, opino, y conmigo varios inteligentes, que han mejorado mucho al trasladarse al español : en cuanto a su música, ya que en valor artístico no puede competir la española con la de Halévy, Auber y Meyerbeer, en cambio no ha perdido nada en desarrollo. De aquí se desprende que las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo, son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana.⁴

En effet, le registre comique du livret comme l'alternance entre le parlé et le chanté créent une proximité entre les deux genres.

Certains critiques vont jusqu'à jouer sur les mots, créant une synonymie troublante :

3 Il s'agit d'un exemplaire du livret cité précédemment (note 1) conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Cervantes, sous la cote T/23301, p. 3.

4 Asenjo Barbieri, Francisco (1856) : « La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos ». Casares Rodicio, Emilio (1994) : *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos*. Madrid : ICCMU : 215. « Tout le monde sait qu'au Teatro del Circo ont été dernièrement représentées, entre autres, les zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* et *Catalina*. Comparez ces livrets avec leurs originaux français, qui portent le nom d'opéra-comique, et il apparaîtra clairement qu'en rien l'importance littéraire des originaux cités n'a été amoindrie, bien au contraire, me semble-t-il, à moi et à plusieurs spécialistes, ils ont gagné à être traduits en espagnol : quant à leur musique, si en termes de valeur artistique l'espagnole ne peut concurrencer celle de Halévy, Auber et Meyerbeer, elle n'a cependant rien perdu en développement. Il se dégage de là que les zarzuelas citées qui se jouent actuellement au Teatro del Circo, sont essentiellement la même chose que les opéras-comiques français, sans plus de différence que la langue et l'habit musical, coupé à l'espagnole, avec lequel on les pare. » Toutes les traductions sont de l'auteur de cet article.

El eminente compositor alemán escribió *L'Étoile du Nord* para el teatro de *L'Opéra Comique* de París, y lo que más tarde ha tomado forma de ópera italiana, fue en su origen una *zarzuela francesa*, porque Meyerbeer, Donizetti y otros muchos compositores de gran valía no han desdeñado nunca la zarzuela; género especial, muy en boga en toda Europa, y conocido desde hace muchos años con diferentes nombres. *L'Étoile du Nord* tal como la escribió su autor en un principio, se ha cantado y representado en varios idiomas, y recientemente el mismo Meyerbeer la ha arreglado para la escena italiana, añadiendo algunos recitados que han remplazado el dialogo del original francés.

Conste, pues, que la *Estrella del Norte* es una *zarzuela* de Scribe y Meyerbeer [...]⁵

Pourtant, loin de faire l'unanimité, ces accointances inquiètent les défenseurs du génie espagnol. Des critiques célèbres comme Mesonero Romanos ou Mariano de Larra fustigent ces pratiques qui empêchent l'émergence de l'originalité sous la plume des auteurs espagnols⁶.

Comment les auteurs et musiciens espagnols envisagent-ils ce paradoxe autour d'une identité nationale ? Pour mieux comprendre comment s'opère le transfert entre opéra-comique et zarzuela au milieu du XIX^e siècle, un état des lieux de la vie théâtrale madrilène – qui s'attachera à montrer le rôle du théâtre lyrique français, et particulièrement de l'œuvre de Meyerbeer dans la construction d'un goût nouveau pour le public de Madrid – est nécessaire. Puis, la métamorphose, littéraire et musicale, de *L'Étoile du Nord* en *Catalina*, illustrera la manière dont le répertoire espagnol se forge à partir d'un matériau français. C'est notamment en cela que chercher à rétablir un genre espagnol en s'inspirant d'un genre français constitue un véritable défi pour les artistes espagnols.

Meyerbeer, de la scène française à la scène madrilène

La géographie des théâtres madrilènes connut, au milieu du XIX^e siècle, un changement conséquent. Sans nier l'importance de nombreuses salles secondaires, deux théâtres accueillaien t principalement les représentations

5 « Revista musical ». *La España* (19/10/1855 : 1) « Léminent compositeur allemand a écrit *L'Étoile du Nord* pour le théâtre de *L'Opéra-Comique* de Paris, et ce qui plus tard a pris la forme d'un opéra italien, était à l'origine une *zarzuela française*, parce que Meyerbeer, Donizetti et de nombreux autres compositeurs de grande valeur n'ont jamais dédaigné la zarzuela, genre particulier, très en vogue dans toute l'Europe et connu depuis de longues années sous différents noms. *L'Étoile du Nord*, telle que l'a écrite son auteur au départ, a été chantée et représentée en différentes langues, et récemment Meyerbeer lui-même l'a arrangée pour la scène italienne, en ajoutant quelques récitatifs qui ont remplacé le dialogue de l'original français. Il s'avère donc que *L'Étoile du Nord* est une zarzuela de Scribe et Meyerbeer [...]. »

6 Voir notamment Mesonero Romanos, Ramón (1851) : *Escenas matritenses por el curioso parlante, quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada* (Madrid : Imprenta y Librería de Gaspar y Roig), segunda época (1836-1842) et Larra, Mariano José (1960) : *Obras, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano* (Madrid : Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días).

dramatiques et lyriques durant les premières décennies : le Teatro de la Cruz et le Teatro del Príncipe. Un troisième, le Teatro del Circo, ouvrit ses portes en 1842 pour se consacrer d'abord à l'opéra italien. Il devint en 1851 la scène principale de la zarzuela, jusqu'à l'ouverture, en octobre 1856, du Teatro de la Zarzuela, consacrant ainsi l'importance du genre. Gaztambide, en plus d'être l'un des compositeurs les plus célèbres du Circo, forge dans cette salle sa réputation d'excellent chef d'orchestre⁷. En 1850, le Teatro Real, scène officielle pour l'opéra, fut inauguré ; si les auteurs italiens sont largement privilégiés, on constate cependant que dès la troisième saison, et ce pour le reste du siècle, Meyerbeer figure parmi les compositeurs les plus joués. C'est *Robert le Diable* qui ouvre l'ère meyerbeerienne au Teatro Real en 1853, plus précisément *Roberto il Diavolo*, car l'opéra est traduit en italien. L'ouvrage est joué, à quelques exceptions près, tous les ans, devenant un succès sans égal. L'omniprésence d'un compositeur d'origine germanique n'est pas si évidente sur la scène du Teatro Real où l'on ne donnera que dans les années 1860 un opéra de Mozart, *Don Giovanni*. Peut-être est-ce dû à la filiation rossinienne de Meyerbeer, sa profonde connaissance de l'opéra italien acquise dès son plus jeune âge, au cours de son séjour en Italie. Peut-être est-ce aussi lié au format du grand opéra. C'est ainsi que la version italienne de *La Muette de Portici* permit à Auber d'être joué sur cette scène, pendant que le Teatro del Circo offrait de nombreuses réécritures de ses opéras-comiques les plus connus. Concernant *L'Étoile du Nord*, elle fut, comme tous les autres opéras de Meyerbeer, jouée au Teatro Real, mais seulement à partir de 1877, et toujours en italien. Selon un article de presse du lendemain de la première, ce délai serait dû à une sorte de substitution opérée dès 1854 par *Catalina*, l'adaptation d'Olona et de Gaztambide. Plus de vingt ans après les faits, le chroniqueur dresse un bilan comparé de la réception des deux œuvres :

Nadie ignora el éxito que *Catalina* obtuvo en Madrid –o en España, por mejor decir– pues ha quedado en el repertorio, poniéndose en escena todos los años en todos los teatros de provincia. *La estrella del Norte* alcanzó suerte aún más prospera porque se canta en todos los teatros del mundo entero.⁸

Il n'en reste pas moins que, contrairement à *Robert-le-Diable*, *L'Étoile du nord* suscite des réserves. On reprocha à l'œuvre son « manque d'unité »⁹. Mais les auteurs de *Catalina*, et les membres de la Sociedad del Circo, avaient usé d'un stratagème efficace pour garder Meyerbeer et son *Étoile* hors des frontières. Plusieurs journaux annoncèrent la mise en scène de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer au Teatro del Circo, annonce qui prêta à confusion, d'autant que seu-

7 Sobrino Sánchez, Ramón (2006) : « Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta ». *Príncipe de Viana*. Pamplona : 633-654.

8 *La Época* (25/02/1877 : 4) : « Tout le monde sait quel succès *Catalina* avait obtenu à Madrid – ou en Espagne, à vrai dire –, elle est en effet restée au répertoire, en étant mise en scène tous les ans dans tous les théâtres de province. *L'Étoile du Nord* a connu un sort encore plus prospère puisqu'elle se chante dans tous les théâtres du monde entier. »

9 *El Globo* (25/02/1877 : 2)

lement quelques mois séparaient la création de l'opéra-comique à Paris de celle, authentique ou non, prévue à Madrid. Des mois qui, dans le cas de Meyerbeer et Scribe, auraient servi uniquement aux répétitions. Si l'on peut émettre l'hypothèse que la Sociedad del Circo ait voulu mettre à distance un ouvrage étranger pour préserver l'authenticité du théâtre lyrique espagnol – précisément à une époque où la zarzuela devait faire ses preuves face à l'imposant répertoire de l'opéra italien –, c'est aussi parce que les partitions de Meyerbeer n'ont pas attendu une représentation scénique pour être jouées : de nombreux comptes rendus de concerts rapportent que des airs ou des ouvertures extraits d'opéras étaient régulièrement interprétés.

On comprend mieux alors la portée des propos, aussi satiriques soient-ils, des auteurs du *Padre Cobos* à propos de *Catalina* : « Gran noticia!! La emperatriz Catalina de Rusia, heroína de la *Estrella del Norte*, ópera cómica de los Sres. Scribe y Meyerbeer, va á ser destronada en el Teatro del Circo. Los agentes de esta conspiración subterránea, son los Sres. Olona y Gaztambide. »¹⁰

La métaphore guerrière dépasse le cadre du livret... Au-delà de leur ton humoristique, ces propos rappellent que se joue une question essentielle dans cette quête du succès : celle du goût du public de Madrid.

Catalina, *Los diamantes de la corona* (1854), *El valle de Andorra* (1852), pour ne citer que des titres célèbres et reprendre le propos de Barbieri qui fait de ces œuvres des emblèmes de la zarzuela, sont des ouvrages qui ont contribué au succès du genre. Ils sont révélateurs du goût du public qui, pour le Teatro del Circo, embrassait toutes les classes sociales, jusqu'à la famille royale. Or, aussi emblématiques du théâtre lyrique espagnol soient-elles, ces zarzuelas s'appuient toutes trois sur un modèle préexistant et étranger : respectivement *L'Étoile du Nord*, *Les Diamants de la couronne* (1841) de Scribe et Auber et *Le Val d'Andorre* (1848) de Saint-Georges et Halévy.

Le goût avéré pour le théâtre français date du siècle précédent, il fait l'objet de traductions nombreuses, depuis le vaudeville le plus éphémère de la Porte-Saint-Martin jusqu'aux drames romantiques les plus controversés. La presse témoigne aussi de la circulation des œuvres en français que l'on peut se procurer facilement à Madrid. À partir de 1851, le Théâtre français s'installe de façon alternative dans plusieurs salles et propose des comédies, des vaudevilles, parfois même des opéras-comiques en français, la maîtrise de cette langue révélant un degré de raffinement certain au sein de la haute société madrilène. Si parfois les auteurs transforment le titre des livrets français auxquels ils empruntent l'intrigue, certains ne cachent pas leur source d'inspiration. Le statut de la traduction, les modalités qu'elle implique sont propres à cette période. Phénomène largement étudié¹¹, la traduction est pour cette génération d'auteurs une

10 « Indirectas ». *Padre Cobos* (01/10/1854 : 4) « Grande nouvelle !! L'impératrice Catherine de Russie, héroïne de *L'Étoile du Nord*, opéra-comique de Mrs. Scribe et Meyerbeer, va être détronée au Teatro del Circo. Les agents de cette conspiration souterraine sont Mrs. Olona et Gaztambide. »

11 Nous pensons notamment à l'ouvrage suivant : Donaire, M^e Luisa, Lafarga Francisco (dir.) (1991) : *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo: Servicio de publicaciones.

« re-crédation », une œuvre à part entière. Les auteurs-traducteurs tels que Luis Olona ou Francisco Camprodón repensent la pièce, la réécrivent, donnant au terme « version » tout son sens. Certes, le public madrilène partage avec celui du Vaudeville ou de l'Opéra-Comique parisien le goût de certains lieux communs tels que les sujets militaires, la couleur locale, les intrigues historiques, les drames d'appartement, le mélo. Mais aucune des pièces françaises ne peut être représentée sans avoir été préalablement arrangée pour la scène espagnole. Les modalités de cet « arrangement » sont bien plus complexes que le rapport à la morale qu'entretient chacune des deux cultures, elles révèlent une vision du monde et des rapports humains que seule une lecture détaillée des deux livrets en concurrence permet de montrer.

Le rôle joué par la partition d'origine est beaucoup plus variable. Pour les trois titres cités, il est évident que Barbieri comme Gaztambide connaissaient la partition française¹². Un manuscrit autographe de Barbieri¹³ montre qu'il copiait des extraits d'œuvres italiennes et françaises pour se former. Grand admirateur d'Auber, d'Adam ou encore de Boieldieu, Barbieri a tenté de faire représenter leurs œuvres, dont de nombreux morceaux détachés circulaient dans les salons et les salles de concerts. Le résultat n'a pas été probant, la critique ayant jugé cette musique trop « française »¹⁴. Là encore, les compositeurs mettent en œuvre une manière d'écrire pour la scène qui leur est propre ou, pourrait-on dire, qui est proprement espagnole. Il s'agit là d'une question complexe, car cette « manière espagnole » ne se réduit pas à la présence de traits d'écriture stéréotypés tels que le conçoivent les amateurs de couleur locale¹⁵. Elle se mesure par exemple à travers le moment choisi pour passer du parlé au chanté, à travers le choix de formes vocales aux articulations réduites, qui mettent en valeur l'écriture pour la voix ou encore à travers un travail sur les accents qui donne à la phrase musicale un contour particulier. Or, ces préférences, si elles s'expliquent tantôt par la mise en musique d'une langue et la question de la prosodie, tantôt par le goût pour une dramaturgie efficace qui élude les morceaux à caractère décoratifs, ne sont pas espagnoles par essence ou par nature. Elles résultent pour beaucoup d'une prise de position en connaissance de cause, c'est-à-dire de la connaissance profonde des autres répertoires, français et italien en tête. La confrontation des partitions, quand elle est possible¹⁶, montre ces choix. Contrairement à de nombreux auteurs français d'espagnolades – Auber en tête – qui n'ont jamais foulé le sol espagnol, les musiciens espagnols ont pour beaucoup béné-

12 Nous avons identifié dans notre thèse de nombreux liens entre des zarzuelas et des opéras-comiques de cette période : Porto San Martin, Isabelle (2013). *De l'opéra-comique à la zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*. Thèse de doctorat en cotutelle sous la direction de MM. les professeurs Guy Gosselin et Emilio Casares. Tours : Université François-Rabelais. Madrid : Universidad Complutense de Madrid.

13 Asenjo Barbieri, Francisco (1842-1845) : *Este volumen contiene 16 piezas de música*, manuscrit autographe. Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri : M/1196.

14 Cotarelo, Emilio (1932) : *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid : ICCMU : 635.

15 Ouvrage collectif dirigé par Annegret Fauser et Mark Everist éclairé à plus d'un titre ces questions : Fauser, Annegret & Mark Everist (eds) (2009) : *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*. The University of Chicago Press.

16 Dans de nombreux cas, la source française n'est pas identifiée ; l'adaptation peut aussi avoir de multiples modèles ou s'inspirer d'une œuvre de façon partielle.

ficié d'une double formation et nourri les relations avec leurs homologues français. Ainsi, Rafael Hernando (1822-1888) et José Inzenga (1828-1891) ont tous deux été élèves du Conservatoire de Paris. Barbieri, qui a effectué de nombreux séjours en France, témoigne, à travers son immense correspondance¹⁷, de nombreuses relations françaises, des musiciens et des critiques notamment. Malgré l'apparence paradoxale de cette idée, c'est cette proximité avec l'esprit français, cette intime connaissance du répertoire qui a permis aux créateurs espagnols de trouver la distance idéale entre les modèles et leurs œuvres. C'est dans cet écart contrôlé que Catherine, le personnage principal de *L'Étoile du Nord*, est devenue Catalina, personnage éponyme, enrichissant d'un nouveau nom cette longue et fructueuse expérience de l'altérité.

D'une langue à l'autre : l'accent des livrets

Les choix du traducteur ont une répercussion immédiate sur la partition : l'importance d'un personnage et l'agencement des échanges impliquent la mise en musique d'un numéro d'un format particulier, destiné à un soliste ou à un ensemble. Toute transformation du texte appelle la composition d'une partition nouvelle. C'est pour cette raison que la partition de *Catalina* est entièrement originale, malgré l'aveu formulé par leurs auteurs en tête d'ouvrage. L'intrigue peut être résumée de façon similaire pour les deux pièces : alors qu'il se trouve en Finlande, le tsar Pierre le Grand se fait passer pour un simple charpentier. Il rencontre Catherine, une cantinière, dont il tombe amoureux. Le frère de celle-ci, Georges/Miguel, est désigné pour la conscription le jour même de son mariage avec Prascovia/Berta ; Catherine décide de le remplacer. Au deuxième acte, travestie en recrue, elle reconnaît, à son arrivée au camp militaire, Pierre, vêtu cette fois d'un costume de capitaine. Alors qu'elle monte la garde, Catherine surprend Pierre ivre et séduisant des vivandières. Refusant d'abandonner son poste, elle gifle un officier qui demande réparation au « capitaine » : Catherine, que personne n'a reconnue, sera fusillée. La conspiration menée contre le tsar éclate, mais Pierre réussit à rallier ses troupes. Au troisième acte, Pierre cherche à retrouver Catherine, il l'épouse et la nomme impératrice.

Si les étapes principales sont similaires, les contours de l'intrigue révèlent, eux, des différences majeures. L'écart se creuse dès la table des personnages, lorsque Scribe et Olona présentent leurs personnages respectifs.

17 *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES (1986-1988). Madrid : Fundación Banco Exterior : 2.

didascalie initiale de <i>L'Étoile du Nord</i> ¹⁸	didascalie initiale de <i>Catalina</i> ¹⁹
PETERS MICHAELOF ouvrier charpentier	PEDRO emperador de Rusia
GEORGE SKAWRONSKI menuisier et musicien	KALMUFF cosaco
CATHERINE sa sœur	IVAN coronel de cosacos
PRASCOVIA sa fiancée	MIGUEL aldeano
DANILOWITZ pâtissier	CATALINA cantinera
GRITZENKO sous officier kalmouk	BERTA aldeana
MAÎTRE REYNOLDS cabaretier	EL GENERAL IMALOFF
LE GÉNÉRAL TCHÉRÉMÉTEFF	UN CABO
LE GÉNÉRAL KERMOLOFF	UN COSACO
Nathalie, Ekimonna vivandières	EL MAYOR DALOWITZ
Ismailoff cosaque	UNA CANTINERA
Un ouvrier	oficiales, cosacos, soldados de diferentes armas
chœur d'ouvriers charpentiers I	aldeanos y aldeanas, jornaleros del arsenal
chœur de femmes I de la Finlande	músicos, tambores, reclutas, cantineras
	coro, músicos, bailarines y comparsas

Notes¹⁸ & ¹⁹

Le nom cité en premier dans les deux cas n'est pas celui du personnage éponyme – « l'étoile du nord » étant une périphrase désignant Catherine –, ce qui diffère par exemple du personnage principal, aussi nommé Catalina, des *Diamantes de la Corona* de Barbieri et Camprodón, d'après l'opéra-comique d'Abel et Scribe. Ce privilège est lié à son statut d'empereur, Catherine ne devenant impératrice de Russie qu'à la dernière scène des deux ouvrages. Dans le livret français, l'empereur porte un prénom allemand et un nom russe. Ajoutons que dans sa critique de *L'Étoile du Nord*, Berlioz déplore l'accent alsacien avec lequel s'exprimaient certains acteurs, et qui nuisait gravement à la vraisemblance de la situation²⁰. Le livret hispanise le nom, et Pedro, de « charpentier » passe directement à l'état d'empereur. L'alias est préféré à l'identité véritable. Catherine est la sœur de Georges tandis que Catalina n'est qu'une cantinière, toutes deux sont présentées comme des personnages moins importants, n'existant que par un lien de famille ou un métier. Les autres personnages voient leur prénom changer : Prascovia devient Berta, Georges devient Miguel. Olona a préféré l'accent espagnol à celui, russe, pourtant exigé par l'intrigue. Gritzenko, sous-officier kalmouk, est devenu Kalmuff ; la sonorité de l'origine du personnage a pris le pas sur le nom. Danilowitz le pâtissier a disparu du livret espagnol, seule la consonance de son nom a inspiré celui d'un personnage mineur.

Olona a créé un personnage, Ivan (en souvenir d'Ivan le Terrible, premier tsar de Russie ?), à l'origine d'un équilibre nouveau tant pour l'intrigue que pour

18 *L'Étoile du Nord*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. E. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer, Berlin, Schlesinger, 1854, Paris, Brandus et Cie, Londres, Beale & Co, Répertoire du Théâtre Français à Berlin, n° 397.

19 *Catalina*, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música del maestro D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en Octubre de 1854 (nota ms lunes 23), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

20 Berlioz, Hector (21/02/1854) : « Théâtre de l'Opéra-Comique ». *Journal des débats* : 1-2.

la partition. Il s'agit d'un rôle de traître, au centre de l'intrigue espagnole, destiné à une voix de basse chantante (celle de Francisco Calvet) et contrastant avec celle de ténor correspondant à Pedro (José Font) et celle de baryton pour Kalmuff (Francisco Salas). Dans la version française, Peters est chanté par une basse (Bataille), Gritzenko également (Hermann-Léon) tandis que les rôles de Georges et Danilowitz exigent une voix de ténor. Le personnage qui suit celui de Peters est celui de Georges, son ami et professeur de flûte – ce qu'Olona ne mentionne pas –, tandis que c'est Kalmuff, le fidèle cosaque qui est mis à l'honneur en Espagne. L'équilibre général de la pièce et avec lui la conduite de l'intrigue ont changé.

De même que pour la table des personnages, Olona ne cède pas à la tentation de la couleur locale : on ne lit pas de mots étrangers dans son texte. La langue espagnole est souveraine, comme si le plus important ne consistait pas dans la représentation d'un épisode historique étranger mais dans la réécriture espagnole de cet épisode. De fait, on joue quelques années plus tard une zarzuela particulièrement comique de Sanchez Allú (1823-1858), intitulée *Pedro y Catalina*, dans laquelle les deux personnages sont des chanteurs qui campent le rôle des personnages d'une autre zarzuela : *Catalina* de Gaztambide ! Au contraire, le texte de Scribe est criblé de termes germaniques tels que « kirsch », ou russes, tels que « sakinka » ou « knout », systématiquement traduits par Olona.

Le relevé de toutes les variantes, très fourni, montre à quel point le livret a été revu en profondeur. Afin de proposer un support synthétique, il nous a semblé intéressant de confronter les éléments du texte qui construisent un discours sur l'altérité et sur l'identité. Question centrale de notre travail, elle est elle-même au cœur d'une esthétique théâtrale nourrie par le procédé du travestissement. Ce procédé intervient à tous les niveaux, celui de l'intrigue, lorsqu'un personnage joue avec son identité, celui des livrets qui, pour reprendre la métaphore vestimentaire de Barbieri citée en début d'article, ajustent la coupe de leur costume au moment de la traduction, et celui de l'articulation entre la parole et la musique.

Les livrets de Scribe et Olona exploitent le lieu commun de l'étranger, la dispute d'un territoire entre la Finlande et la Russie étant à l'origine du conflit. Ainsi, dès la scène 2 du premier acte, alors que les ouvriers boivent à la santé de Charles XII roi de Suède, Danilowitz déclare qu'il est moscovite. La querelle est évitée de justesse par la cloche qui sonne la fin de la journée. Le chœur explique ce retournement de situation : « Plus de combats... quel que soit leur pays / Tous les bons ouvriers... au travail sont unis. » L'altérité liée à l'origine est balayée par l'unité liée au statut d'ouvrier. Cette mention de l'étranger est assurée dans le livret d'Olona par le personnage de Berta. À la scène 2 de l'acte I, celle-ci fait part d'une observation à Pedro : il ne s'arrête de travailler que pour courtoiser Catherine ou pour converser secrètement avec Ivan, « ese otro extranjero, camarada vuestro »²¹, qu'elle n'apprécie pas plus que les autres Russes, qui sont

21 « Cet autre étranger, votre camarade. »

des envahisseurs. En proie à une fureur qu'il doit dissimuler au mieux malgré son mauvais caractère légendaire, Pierre s'empare d'un marteau et continue à travailler pour soulager sa colère. À la scène 7 du livret français, les cosaques d'Ukraine entrent dans le village pour le piller, Catherine réussit à les contenir en prenant l'apparence d'une « devineresse bohémienne » qui, après avoir entonné une chanson ukrainienne, leur prédit la bonne aventure et leur sert à boire. Livresse et la musique se sont révélées les meilleures alliées pour repousser l'ennemi. Selon la formule de Georges à la scène 9 : « Elle nous a débarrassés en cadence et en mesure des Tartares de l'Ukraine. » L'héroïne espagnole ne doit affronter, à la scène 8, qu'un seul cosaque, Kalmuff, qu'elle enivre et qui tombe sous le charme de sa beauté. Catherine, chez Scribe comme chez Olona se révèle être originaire d'Ukraine, où elle a grandi avec son frère jusqu'à l'âge de 11 ans. C'est Georges qui, à la scène 5, raconte leur histoire. Il ajoute : « ma mère en mourant m'avait confié à ma sœur, quoique je fusse l'aîné, parce que de nous deux c'était ma sœur qui était l'homme ! j'avais peur de tout, elle, de rien. » Cette confusion des genres apparaît également sous la plume d'Olona mais à un autre moment du livret. À la scène 6 du deuxième acte, Kalmuff s'exclame : « Eres todo un hombre ! »²². Après avoir douté de son identité, tant la ressemblance avec la cantinière dont il était tombé amoureux au premier acte était troublante, Kalmuff soumet le jeune soldat, Catherine travestie, à une épreuve : le faire boire et fumer. Il s'explique : « eres un vivo retrato de mi linda cantinera de Vilborg »²³. Catherine dit de son frère : « es un retrato mío »²⁴ au premier acte. Par ailleurs, scène absente du livret français, Miguel fait son apparition à l'acte II : prisonnier et refusant de manier les armes, il est assigné au rôle de vivandière !

Outre l'altérité générée par le masculin et le féminin, c'est aussi la question du double et de la reconnaissance qui se pose ici. En dépit de l'ingéniosité qu'elle déploie pour protéger ceux qu'elle aime en dissimulant son identité, Catherine, au moment où elle implore d'être reconnue, ne l'est pas. Cette injustice, qui porte la tension à son comble au deuxième acte, sera réparée par la musique dans l'acte suivant, puisque c'est par sa voix que les autres pourront lui porter secours. En proie à la folie chez Scribe, Catherine ne reconnaît plus les autres au troisième acte, au grand désespoir de Pierre. Ce dernier recrée le décor et les préparatifs du mariage du premier acte afin de favoriser les réminiscences. Ce n'est que lorsqu'elle entend l'air de flûte joué par Pierre au premier acte que la raison lui revient. Si Catalina ne souffre pas de folie, elle s'évanouit dans la neige et sera sauvée par Ivan. C'est en entendant l'air de flûte du premier acte, que Miguel a l'idée de jouer pour réunir Pedro et Catalina, que ceux-ci se retrouvent, libérés des malentendus de la veille.

L'altérité est ici celle de la parole et de la musique, la seconde étant porteuse d'une éloquence dont serait dépourvue la première.

22 « Tu es un homme accompli. »

23 « Tu es le portrait vivant de ma jolie cantinière de Vilborg. »

24 « C'est mon portrait. »

La musique, langue universelle ?

Por último, en el Circo, después del naufragio de *Las cosas de Breton* del buen éxito de *Los diamantes de la corona*, se ensaya una zarzuela de los señores Arnao e Inzenga, y se preparan otras, entre las cuales se cuenta *La estrella del Norte*, música de Meyerbeer, que ha dado multitud de representaciones en París. Según hemos oído, al libreto traducido se añade música original y distinta por consiguiente de la del autor alemán. Sentimos no hallar acertada semejante idea. Siendo la música un idioma universal que se comprende y se juzga en todas partes, no consideramos necesario, ni conveniente, ni justo hacernos oír otra obra distinta de *La estrella del Norte*. Los artes no tienen patria y los grandes artistas son estimados igualmente en todos los confines del mundo.²⁵

L'idéal universaliste de l'auteur de l'article se trouve confronté à une réalité culturelle propre à son époque. Chaque capitale européenne veut faire valoir la spécificité de sa scène lyrique nationale et souhaite son rayonnement jusque dans les capitales étrangères. Par ailleurs, la confrontation des répertoires d'opéra-comique et de zarzuela du milieu du XIX^e révèle la mise en œuvre d'une manière de composer propre à chaque pays, contredisant donc l'idée d'un langage universel dans le cas précis de ce répertoire.

La lecture comparée des livrets a montré des variantes dont la portée est à la fois symbolique et structurelle. La mise en regard des partitions prolonge ce constat. Le tableau des morceaux musicaux proposé en annexe 1²⁶ révèle qu'il existe peu de coïncidences dans les formats choisis pour mettre en musique une situation analogue. La partition espagnole est composée de numéros beaucoup moins longs que ceux de Meyerbeer et compte peu d'ensembles. Comme pour d'autres zarzuelas, si l'on peut en déduire une préférence pour des structures simples, l'attention des compositeurs se reporte sur une orchestration soignée, au service à la fois de l'expressivité de la ligne vocale et de l'intensité dramatique. De fait, Gaztambide a éludé les morceaux purement décoratifs, comme les couplets de Catherine du premier acte, dans lesquels elle contrefaisait la voix de Maître Reynolds, personnage absent de l'œuvre espagnole. Gaztambide renonce

25 « Variedades ». *El Clamor publico*, (24/09/1854 : 3) : « Pour finir, au Circo, après le naufrage de *Las cosas de Breton* et le beau succès des *Diamantes de la corona*, on répète une zarzuela de Messieurs Arnao et Inzenga et l'on en prépare d'autres parmi lesquelles on compte *L'Étoile du Nord*, musique de Meyerbeer, qui a généré une multitude de représentations à Paris. D'après nos informations, au livret traduit s'ajoute une musique originale et différente par conséquent de celle de l'auteur allemand. Nous regrettons de ne pas approuver cette idée. La musique étant un langage universel qui se comprend et se juge partout, nous ne considérons pas nécessaire, ni avantageux, ni juste de nous faire entendre une œuvre distincte de *L'Étoile du Nord*. Les arts n'ont pas de patrie et les grands artistes sont estimés à part égale aux confins du monde. »

26 Nous avons consulté les partitions suivantes : *L'Étoile du Nord*, opéra-comique en trois actes par E. Scribe représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre impérial de l'Opéra-Comique le 16 février 1854, Paris, Brandus, 1854 (partition d'orchestre), et *Catalina*, zarzuela en tres actos puesta en música por D. Joaquín Gaztambide, partition manuscrite autographe conservée à la Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Barbieri, sous la cote M/3757.

aussi aux morceaux chantés par des personnages secondaires. C'est notamment le cas de la chanson des vivandières du deuxième acte qui a disparu. Meyerbeer a laissé un document précieux à propos de ce morceau : une lettre adressée au chef d'orchestre du théâtre de Lyon en vue de la représentation de *L'Étoile du Nord* le 16 octobre 1854²⁷. Il écrit :

Quant aux deux vivandières, quoique assez courts, ces deux rôles n'en sont pas moins de la plus grande importance ; la scène du 2^e acte où elles paraissent est une des principales scènes de la pièce et si l'effet en était manqué, l'exécution de l'ouvrage entier souffrirait le plus grand dommage.

L'insistance de Meyerbeer montre à quel point le tableau formé par les vivandières Nathalie et Ekimonna est la clé de voûte si ce n'est de l'ouvrage, du moins du deuxième acte. Celles-ci, à la demande de Peters et de Danilowitz, chantent l'histoire de deux cosaques qui, pour désigner le vainqueur de la bataille, décident de jouer aux dés leur tribut, une bouteille et une beauté. Elles miment un combat à l'épée tout d'abord puis imitent le roulement des dés en vocalisant sur l'onomatopée « Trrrrrrrr ». Au-delà du caractère comique du morceau, c'est certainement l'effet de mise en abyme qui intéressait Meyerbeer, comme si ce numéro contenait en germe l'ensemble de la partition. Ce duo, qui forme une pause dans l'action, n'en est pas moins essentiel à un autre degré de signification : les vivandières représentent à la fois l'allégorie de la musique, de la guerre, du vin et des jeux, autant de sujets mythiques dont Meyerbeer propose ici une synthèse personnelle.

Ces couplets (inclus dans le « Chant bachique » du *Quintette*) s'inscrivent dans une scène plus étendue, construite autour de l'élément de décor central du deuxième acte : la tente qui abrite le tsar, habillé en simple capitaine. Pierre et les vivandières festoient à l'intérieur et Catherine, fausse sentinelle, monte la garde à l'extérieur. Plus l'ivresse s'empare de Pierre, plus la curiosité ronge Catherine qui, épiant, finit par le reconnaître.

Les tableaux présentant la structure des numéros qui mettent en musique cet épisode du deuxième acte creusent l'écart entre les deux œuvres. Meyerbeer et Scribe font le choix de numéros polysectionnels très longs qui embrassent beaucoup de texte, tandis que Gaztambide et Olona font peser l'essentiel de l'action et de la musique sur le rôle de Pedro, soliste du *Brindis* (n° 10), dans lequel le chœur des vivandières, anonyme, reprend le refrain, et de la romance (n° 12). Il chante tour à tour la jubilation provoquée par la boisson et la mélancolie amoureuse suscitée par le souvenir de Catalina. Dans le n° 10, le refrain est construit sur une alternance des nuances *forte* et *piano* qui crée une dynamique particulière proche d'une batterie de tambour. Un accord *tutti* de l'orchestre

27 Meyerbeer, Giacomo : « Lettre à Georges Hainl, Premier chef du grand Théâtre, Paris, le 16 octobre 1854 ». *Briefwechsel und Tagebücher, Volume 6 1853-1855*, herausgegeben von Sabine Henze-Döhring (2002). Berlin : De Gruyter : 405.

accompagne le premier mot, monosyllabique, de chaque phrase pour accentuer cet effet.

Texte du premier couplet et du refrain, n° 10	traduction
Mirad como chispea la espuma del licor, cual rojo centellea su limpido color! En tanto la batalla no alumbra el nuevo sol, graciosas cantineras, bebamos sin temor. Llenad de rom el vaso! Llenadlo, vive Dios!	Regardez comme pétille la mousse de la liqueur, combien scintille en rouge sa limpide couleur ! Tant que la bataille n'est pas éclairée par le point du jour, charmantes cantinières, buvons sans crainte. Emplissez le verre de rhum Emplissez-le, grand Dieu !
Rom, [f, accord <i>tutti</i>] hasta que zumbé el canon! [p] Bien! [f, accord <i>tutti</i>] Venga ginebra también! [p] Bien! [f, accord <i>tutti</i>] Que la ginebra y el rom son, vive Dios! nuestra delicia mayor.	Rhum, jusqu'à ce que gronde le canon ! Bien! Allez, de la genièvre aussi bien ! Bien! Car la genièvre et le rhum sont, grand Dieu ! notre plus grand délice !

Le contraste s'étend au deuxième numéro de soliste de Pierre, sa romance (n° 12), au lyrisme très expressif. La mise en musique de son profond désespoir (il croit avoir perdu Catherine à jamais) est prioritaire dans la zarzuela, au point de différer l'intrigue politique. Là encore, un choix s'opère : l'opéra-comique reporte à l'acte III la romance de Pierre pour privilégier, à l'acte II, lorsque la tension dramatique est à son paroxysme, le caractère militaire du livret. La partition révèle ici un choix esthétique : la dimension individuelle de Pierre contre sa dimension politique.

Gaztambide et Olona ont aussi choisi de mettre l'accent sur un autre personnage : Ivan. Il est le protagoniste de la *Scena* (n° 11). Profitant du sommeil de Pedro, il projette de l'assassiner. C'est aussi une construction en alternance qui caractérise ce numéro : la partie vocale d'Ivan est entrecoupée à intervalles réguliers par une phrase du numéro précédent, chantée par Pedro qui oscille entre veille et sommeil. En revanche, Catalina est moins sollicitée dans cette partie chantée de la zarzuela.

Pourtant, malgré ces différences substantielles en matière de dramaturgie musicale, la partition espagnole contient des traits d'écriture qui font écho à la partition française. Par exemple, le caractère festif du n° 10 espagnol est analogue à celui du trio français « Joyeuse orgie », qui fait aussi l'éloge de la boisson sur une mesure à deux temps.

Exemple 1 : *L'Étoile du Nord*, acte II, n° 12, « Trio », mes. 18-19²⁸

Exemple 2 : *Catalina*, acte II, n° 10, « Brindis », mes. 9-13²⁹

D'autre part, la romance de Pedro, qui prolonge la scène de la tente espagnole, est proche de l'air que Peters chante au début du troisième acte, « Ô jours heureux », comme si, gardant l'esprit mélancolique de cet air, Gaztambide et Olona avaient choisi de l'anticiper. Fait encore plus marquant, le contour mélodique de la deuxième partie, « Sombra adorada » s'apparente à celui du motif de Catherine chez Meyerbeer, motif qui est repris précisément à la fin du mélodrame pendant lequel Peters condamne Catherine à être fusillée.

Exemple 3 : *L'Étoile du Nord*, acte II, n° 13, « Quintette et Sextuor », *Allegretto ben moderato*, mes. 27-34³⁰

28 Meyerbeer, Giacomo (s.d.) : *L'Étoile du nord*, opéra-comique en trois actes, paroles de Mr E. Scribe, musique de G. Meyerbeer, partition chant et piano par A. de Garaudé. Paris : Bandus : 280.

29 Gaztambide, Joaquín (s.d.) : *Catalina*, zarzuela en tres actos, letra de Don Luis Olona, música del maestro J. Gaztambide, reducción por M. S. Allú. Madrid : Casimiro Martín : 112-113.

30 Meyerbeer, Giacomo (s.d.) : *L'Étoile du nord*, op. cit. : 214.

Exemple 4 : *Catalina*, acte II, n° 12 « Romanza de Pedro », *Andantino*, mes. 14-18³¹

Le temps du motif, il croit la reconnaître, puis sombre à nouveau dans le sommeil. Enfin, la romance de Pedro comporte aussi un mélodrame lorsqu'il s'informe auprès de Kalmuff du sort de Catalina. La conservation de ce procédé par Gaztambide ne relève pas d'une habitude, l'emploi du mélodrame n'étant pas systématique dans la zarzuela. Gaztambide acte sa connaissance de la partition de Meyerbeer, sans cependant que cette connaissance porte atteinte à l'originalité de la sienne.

La relation de Gaztambide à la partition française est double : il s'en éloigne pour composer une œuvre nouvelle, structurée différemment, mais conserve certains choix d'écriture de Meyerbeer afin d'inscrire dans sa partition la marque du musicien français.

Conclusion

Le passage d'une scène à une autre, d'une langue à une autre, d'une œuvre à une autre ne se fait pas sans interroger des valeurs qui dépassent l'univers du théâtre. L'identité d'une culture, son rayonnement, jusqu'à sa dimension politique sont autant d'enjeux contenus dans la programmation des théâtres, le rapport aux traductions et la mise en scène de sujets aussi sensibles que la défense d'un territoire. Si ces critères concernent tout le répertoire d'une époque, ils sont exacerbés dans des œuvres comme *L'Étoile du Nord* et *Catalina*. Leur proximité crée le débat, et la critique de l'époque s'en est emparée pour simuler un affrontement guerrier. C'est d'abord dans le rapport à la langue de l'autre que se résout un éventuel conflit. La traduction, libérée d'un devoir de fidélité, crée une première altérité, qui désamorce la menace d'une annexion. L'histoire de Pierre et de Catherine, comme l'Histoire de la Russie, sont donc déclinées selon deux versions qui se distinguent par la mise en valeur spécifique d'un épisode, d'un personnage ou d'une idée. Enfin, la distance respectée par le compositeur vis-à-vis de la partition étrangère rappelle combien l'imaginaire de chaque public est singulier et codifié. C'est peut-être la connaissance de l'autre qui désigne le mieux la relation entre ces deux œuvres et plus largement entre ces deux réper-

31 Gaztambide, Joaquín (s.d.) : *Catalina*, op. cit. : 99.

toires. Gaztambide a certainement, sans le savoir, suivi le conseil avisé de Paul Scudo évoquant Meyerbeer : « Oui, cher et glorieux maître, il faut vous admirer, mais non vous imiter. »³²

Annexes

<i>L'ÉTOILE DU NORD</i>	<i>CATALINA</i>
ACTE I	ACTO I
1) Introduction (5 parties) - chœur - air de Danilowitz - ensemble - chœur des buveurs - fin	1) Introduccion - coro de carpinteros - coro de aldeanas
1bis) Mélodrame (Pierre entend la flûte Georges)	1bis) Canzoneta de Berta
2) Couplets de Catherine	2) Duo Pedro Miguel
3) Mélodrame	3) Canción de la cantinera Catalina
4) Air de Prascovia que j'ai peur	
5) Scène et chanson de Gritzenko	4) Terceto Kalmuff Catalina Berta
6) Scène et ronde de la bohémienne	
7) Duo Catherine Peters	5) Nocturno Catalina Berta Pedro
8) Duo Catherine et Prascovia	
9) Finale	6) Final
ACTE II	ACTO II
10) Entr'acte et introduction	7) Coro de cosacos y cantineras
11) Chœur des conjurés	8) Canción y marcha de los reclutas
	9) Duo Catalina Kalmuff
12) Trio Catherine Danilowitz Peters	10) Brindis Pedro
13) Quintette et sextuor - chant bachique Peters - couplets des deux vivandières - scène - quintette - sextuor	11) Scena 12) Romanza Pedro
14) Finale - chœur - serment - marche sacrée - appel de Pierre aux soldats - pas redoublé - fanfare - ensemble du serment	13) Final
ACTE III	ACTO III
15) Entr'acte et romance de Pierre	14) Coro de aldeanas
15bis) Mélodrame fureur	15) Romanza de Berta
16) Trio bouffé Gritz Dani Peters avancement	15bis) Duo Berta Miguel
17) Couplets de Prascovia	16) Coro de cosacos
18) Duo Prascovia et Georges	17) Cuarteto Catalina Pedro Kalmuff Ivan
19) Finale	18) Final

Annexe 1 : Tableau des morceaux musicaux

32 Scudo, Paul (1854) : « Revue musicale ». *Revue des deux mondes*. Tome 5 : 627.

section et nombre de mesures	mesure	tonalité	tempo	livret	partition
12	C	mi b M	<i>Allegro</i>		récitatif
48	2/4	si M	<i>Allegro vivace</i>	«Joyeuse orgie»	
32	3/4	sol M	<i>Andantino grazioso</i>	«Que se passe-t-il donc là-bas sous cette tente ?»	parlante
7	C	mi b M	<i>Maestoso</i>	«une épaulette d'or»	cadence Catherine
16	2/4	si M	<i>Allegro vivace</i>	«Joyeuse orgie»	
33		do M	<i>Tempo primo</i>	Peters demande à Danilowitz de lui resservir à boire	
15	12/8	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	Décrit l'aspect de la boisson	
4	2/4		<i>Andantino</i>	«Ah! c'est moins mal de boire ainsi»	parlante
40	6/8	si M	<i>Allegretto grazioso ben moderato</i>	«joyeuse orgie» + Cath «Gaiment je pardonne»	
n°13 QUINTETTE					
Chant bachique 24	C	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	«Gentilles vivandières»	intro ritournelle sur motif marche, Peters
30	3/4	si b m / si b M	<i>Allegro moderato</i>	«Avec toi ma charmante»	pizz, Peters
15	C / 2/4		<i>A tempo / Allegro moderato</i>	choix de la chanson	parlante de Peters, Danilowitz, Nathalie, Ekimonna
Couplets des deux vivandières 79	8/16	mi b M	<i>Allegro moderato</i>	deux cosaques se battent pour une bouteille/beauté	Nathalie Ekimonna, couplets syllabiques, imitation des dés «Trmm»
Scène 20	C	mi b M, ré m vers sol b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	Catherine outrée par le spectacle sous la tente	parlante
Quintette 57	3/4	sol b M	<i>Andantino quasi allegretto</i>	Catherine «outrage»/ autres «badinage»	Ensemble, Catherine se détache
Sextuor 45	C	mi b M	<i>Allegretto ben moderato</i>	relève de la sentinelle, Catherine refuse de partir et donne un soufflet à Gritzenko.	parlante Gritzenko et Catherine
90	3/8		<i>Allegro vivace</i>	Gritzenko, Catherine «outrage» / autres «badinage» / le chœur commente l'affront	Ensemble avec chœur
52	C		<i>Allegretto ben moderato</i>	Peters tente de reprendre ses esprits alors que se joue le sort de Catherine : Gritzenko demande justice à Peters pour l'affront.	Mélodrame sur ritournelle motif marche militaire

Annexe 2 : Structure des numéros 12 et 13 de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer

section	mesure	tonalité	tempo	livret	partition
BRINDIS 40	6/8	ré M	<i>Allegretto</i>	Peters décrit l'aspect de la boisson	couplet, syllabique
16	2/4		<i>Marcial</i>	«Ron, hasta que zumba el cañon»	refrain repris avec chœur des cantinières et Ivan, premier temps accord <i>tutti forte</i> , contraste avec la nuance <i>piano</i> du reste de la phrase
30	6/8		<i>Allegretto</i>	reprise 2e couplet	
14	3/4		<i>Marcial</i>	reprise	refrain =
SCENA 12	6/8	ré m	<i>Allegretto</i>		motif refrain n° précédent
27	C	mi b m	<i>Moderato</i>	Ivan observe Peters endormi, projette de le tuer	<i>parlante</i>
26	6/8	ré b M	<i>Allegretto tranquillo</i>	Pedro chante le couplet du n° précédent, une sentinelle «Alerta»	
13	C		<i>Moderato</i>	Doutes d'Ivan	<i>recto tono</i>
21	6/8	ré M		Pedro poursuit son couplet, Catherine et Ivan commentent, sentinelle «Alerta»	<i>pianissimo</i>
56	2/4	si b M	<i>Allegretto</i>	Kalmuff commente la mission de la ronde	marche, Kalmuff chante, Catherine <i>parlante</i> , orchestre <i>pizzicato</i> puis <i>legato</i> toujours <i>piano</i>
ROMANCE DE PEDRO 39	C	do m	<i>Allegro agitato</i>	Kalmuff répond aux questions de Pedro à propos du «soldat» (Catalina)	mélodrame, motif de la basse, ritournelle violons
49	3/4	mi m sol M	<i>Andantino</i>	-«Aquel semblante», Pedro se lamente sur le sort de Catalina, il pense l'avoir reconnue. - « Sombra adorada», l'implore d'apaiser sa douleur, chœur de soldats «Alarma»	- très expressif («con sentimiento»), accompagnement notes répétées des cordes, ponctuations de clarinette - 2e partie Pedro doublé par les violons 1 <i>divisi</i> à l'octave («con energia»), bois doublent la voix

Annexe 3 : Structure des numéros 10, 11 et 12 de *Catalina* de Gaztambide

Isabelle Porto San Martin
porto_isa@yahoo.fr

Intertextualità e memoria culturale nelle traduzioni in lingua tedesca delle opere di Mozart/Da Ponte

Résumés

La représentation d'opéras traduits était une pratique courante depuis les origines du genre et jusqu'au milieu du xx^e siècle, bien que certaines institutions préfèrent encore, de nos jours, cette approche interprétative au lieu de représenter les opéras dans la langue « originale » de leur composition. Considérant le contexte historique et la longue tradition de transmission de l'opéra en traduction – en particulier certaines traductions allemandes des opéras de Mozart/Da Ponte –, cet article présente et analyse différentes typologies de relations intertextuelles dans les pratiques de la traduction d'opéra et les interprète dans le contexte du système de production de l'opéra et à travers l'approche de la « mémoire culturelle ». Plusieurs relations intertextuelles entre les traductions sont explicables dans le cadre de la production théâtrale, où le travail de traduction doit souvent se réaliser dans l'urgence et en équipe ; d'autres sont nécessaires en raison des attentes du public. Les relations intertextuelles entre les textes traduits peuvent également être déterminées par les intentions idéologiques des traducteurs, par exemple lorsque l'intertextualité est étroitement liée à la volonté d'établir une traduction dans le cadre d'une tradition ou dans celui de la mémoire. À travers l'analyse des traductions de textes d'opéra, cet article met l'accent sur la nécessité d'une approche interdisciplinaire en utilisant les catégories de la 'mémoire culturelle' (Jan et Aleida Assmann) et de l'intertextualité (Gérard Genette).

The performance of operas in translation was a common practice since the beginning of the genre and till the middle of the 20th century, although some institutions still now privilege this interpretative approach instead of performing operas in the 'original' language of their composition. Considering this historical background and the long tradition of transmission of opera through/in translations – particularly considering some german translations of Mozart/Da Ponte operas – this article presents and analyses different typologies of intertextual relations in opera translation practices and interprets them in the context of production system of opera and through the cultural study approach of 'memory': many intertextual relations between translations are explainable in the context of theatrical production, where the work of translation should occur in a rush way and often as a team-work; others are instead required because of expectations of the audience. Intertextual relations between texts in translation can also be determined by ideological intents of the translators, when for example intertextuality

is tightly linked to the desire of establish a translation as part of an existent tradition or as part of 'cultural memory'. Through the analysis of translations of operas this article emphasizes the necessity of an interdisciplinary approach focusing on the categories of 'cultural memory' (Jan and Aleida Assmann) and 'intertextuality' (Gérard Genette).

Mots clés : opéra, livret, traduction, intertextualité, Gérard Genette, mémoire culturelle, Mozart, Da Ponte, national-socialisme, système de production de l'opéra

Keywords: Opera, Libretto/Textbook, Translation, Intertextuality, Gérard Genette, Cultural Memory, Mozart, Da Ponte, National-socialism, Operatic production system

Traduzione, memoria e intertestualità: premesse teoriche e metodologiche

L'esecuzione del teatro musicale in traduzione è una prassi che ha caratterizzato l'evoluzione del genere dalla sua nascita fino alla metà del xx secolo e ancor oggi singole istituzioni privilegiano questo tipo di approccio interpretativo rispetto all'esecuzione in lingua originale. Tradurre i libretti nella lingua del paese di esecuzione ha per lungo tempo rappresentato la condizione indispensabile affinché un'opera potesse avere successo e diffusione in un contesto culturale e istituzionale diverso da quello in cui questa aveva avuto origine.¹ A partire dal xviii secolo l'intensificazione delle produzioni in traduzione rispecchia tuttavia anche una mutazione di natura socio-economica: in Europa l'incremento delle tendenze nazionalistiche e la popolarizzazione dei generi di teatro musicale al di fuori delle strutture aristocratiche favorirono non solo la creazione di generi teatrali-musicali destinati a un pubblico più ampio, ma anche la traduzione e l'adattamento di generi importati da altri contesti sociali e geografici.² La vasta diffusione del teatro musicale in traduzione in quasi tutte le aree geografiche e in tutte le epoche storiche nonché l'importanza dei processi traduttivi nella storia della ricezione hanno determinato negli ultimi venti anni lo sviluppo di un settore degli studi di scienza della traduzione e della musicologia focalizzato su questo tema.³ Mentre nella pubblicistica musicale degli anni '60 e '70 gli studi sulla tradizione dei libretti ponevano più che altro l'accento sulla ricerca delle equivalenze di tipo linguistico e, di conseguenza, sulla *fedeltà* di una traduzione al suo *originale*, le nuove metodologie d'analisi non solamente hanno messo in discussione questo approccio,⁴ ma ne hanno proposti di diversi. Alcuni studi si sono concentrati per esempio sugli aspetti semiotici della traduzione.⁵ Nell'analizzare i rapporti culturali tra diversi contesti topografici e il conseguente scambio di repertorio è stata invece adottata la metodologia del tran-

1 Schneider, 2008 : 983 ; Schneider, 2009 : 195-197.

2 Salzman, Desi, 2008 : 79.

3 Per una panoramica sullo stato della ricerca cfr. Marschall, 2004.

4 Kaindl, 1994.

5 Gorfée, 1997 ; Gorfée, 2005.

sfer culturale.⁶ Studi specificamente ancorati alla scienza della traduzione hanno infine sviluppato metodi di analisi che ricercano nelle traduzioni un grado più o meno accettabile di adeguatezza, basata sulla relazione dei processi traduttivi con la scena e con la successiva esecuzione di un'opera.⁷ Considerando l'importanza della traduzione nel contesto della storia della ricezione e considerando la specifica natura testuale dell'opera musicale, ovvero la complessa interazione tra i livelli della trasmissione e della performatività dei testi operistici,⁸ questo articolo vuole invece mostrare l'importanza che nei processi di traduzione dei libretti d'opera (e nella loro analisi) può assumere la categoria della *memoria culturale*, così come questa è stata introdotta nei *cultural studies* da Jan e Aleida Assmann,⁹ e la categoria dell'*intertestualità*, così come è stata teorizzata nella scienza della letteratura da Gérard Genette.¹⁰ Tra i vari approcci teorici all'intertestualità nella scienza della letteratura si fa riferimento solo a quello di Genette, perché si ritiene che la sua sistematizzazione terminologica delle differenti tipologie di « *transtextualité* » sia rispetto alle altre più facilmente esportabile e applicabile in altri contesti disciplinari.¹¹

Con la qualità dell'intertestualità ci si riferisce a una particolare tipologia di relazione tra due o più testi : un testo posteriore si rapporta implicitamente o esplicitamente a un testo anteriore :¹² con i termini « *hypotexte* » e « *hypertexte* » Genette denomina rispettivamente il testo cronologicamente anteriore e posteriore all'interno del rapporto transtestuale.¹³ Genette descrive la letteratura come una costruzione intertestuale fatta di citazioni, plagii e allusioni. Con l'idea del palinsesto, tuttavia, mette in risalto come l'opera artistica si riproponga sempre in una dimensione nuova e potenziata. Genette distingue cinque tipologie di « *transtextualité* » : la prima, l'« *intertextualité* » viene definita come « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* », nella maggiorparte dei casi si tratta di una « *présence effective d'un texte dans un autre* »¹⁴, per esempio in forma di citazione, plagio o allusione. La seconda è il « *paratexte* » e indica tutti gli apparati testuali che forniscono al testo « *un entourage (variable) et parfois un commentaire* »¹⁵. Ci si riferisce dunque al titolo, al sottotitolo, alle illustrazioni, alla prefazione, ecc. di un testo. La terza è la « *métatextualité* », la « *relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* »¹⁶. La quarta (la quinta in Genette) tipologia di « *transtextualité* » è per Genette l'« *architextualité* », la forma più astratta tra le rela-

6 Schneider, Schmusch, 2009.

7 Kaindl, 1995.

8 Cfr. a questo proposito Gossett, 2006 e Dahlhaus, 1988.

9 Assmann, 2008 : 183–208.

10 Genette, 1982.

11 Sul problema generale delle relazioni intertestuali nella traduzione cfr. Basso, 2000 : 211 ; sulla ripresa delle teorie di Genette per lo studio delle traduzioni dei testi della musica pop cfr. Lacasse, 2000.

12 Genette, 1982 : 7.

13 Genette, 1982 : 11.

14 Genette, 1982 : 7.

15 Genette, 1982 : 9.

16 Genette, 1982 : 10.

zioni presentate, perché si riferisce al « *texte d'origine de tout discours possible, son origine et son milieu d'instauration* »¹⁷. La quarta tipologia (la quinta in Genette), infine, quella denominata « *hypertextualité* », è l'unica a interessare Genette nella sua argomentazione nel libro *Palimpsestes*. Con questo termine intende « *toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* »¹⁸. Genette applica le categorie appena elencate per descrivere e analizzare dei processi trasformativi all'interno di testi letterari. Si vuole riprendere la sua differenziazione per la descrizione e l'analisi delle traduzioni dei libretti d'opera perché spesso queste traduzioni mostrano evidenti o celate relazioni intertestuali con traduzioni precedenti della stessa opera. Il più delle volte le traduzioni non fanno che riprendere spezzoni di traduzioni già esistenti – volendo dunque far uso delle tipologie di Genette, in questo caso si avrebbe a che fare con la prima, quella dell'« *intertextualité* », ma come evidenzia Genette, i cinque tipi di « *transtextualité* » non vanno considerati come privi di relazioni reciproche; anzi, le loro relazioni a volte si rivelano di fondamentale importanza per l'analisi¹⁹. Le cause che determinano le pratiche di intertestualità nelle traduzioni dei libretti sono differenziabili, e per questo – come si argomenterà in seguito – oltre alle teorie di Genette in questo articolo si farà riferimento anche alle metodologie di lettura della cultura sviluppate partendo dal concetto di memoria culturale. Le pratiche intertestuali infatti sono spesso conseguenza e quindi in stretta relazione con l'idea della memoria e del tradurre 'ricordando'. La memoria culturale si costituisce attraverso i processi comunicativi, raccontando, ricevendo e facendo propri i racconti altrui²⁰. Così le microsocietà sviluppano la loro memoria collettiva. Le strutture sociali più grandi, invece, come le nazioni, gli stati e le etnie, modellano la loro memoria collettiva attraverso l'intreccio di differenti mezzi simbolici : immagini, testi, monumenti, ricorrenze, ecc²¹. In questo senso anche la prassi teatrale della traduzione dei libretti d'opera, come si vuole mostrare nel seguito di questo articolo, può contribuire alla definizione e trasmissione di questa memoria e ciò avviene soprattutto nella creazione di relazioni intertestuali tra due o più traduzioni di una stessa opera. Per indagare le funzioni svolte da queste due vaste categorie di analisi dei fenomeni della cultura nell'ambito dello studio delle traduzioni dei libretti d'opera si è scelto di limitare il repertorio studiato alle opere nate dalla collaborazione di Mozart e Da Ponte, presentando in questo articolo alcuni esempi tratti da paratesti di differenti edizioni delle suddette opere, nonché differenti soluzioni traduttive che mostrano tra di loro evidenti relazioni intertestuali. Vista la quantità di traduzioni delle opere di Mozart, in particolare quelle nate dalla collaborazione tra Mozart e Da Ponte, i riferimenti intertestuali assumono in questo caso un valore peculiare. Come tuttavia affermato dallo scienziato della traduzione Klaus Kaindl, è difficile, se non impossibile, quantificare il numero di queste

17 Genette, 1982 : 11.

18 Genette, 1982 : 11-12.

19 Genette, 1982 : 14.

20 Assmann, 2008 : 191.

21 *Ibid.*

traduzioni, perché molte si basavano su rifacimenti precedenti e perché le differenti istituzioni teatrali si costruivano una loro versione dei testi ricorrendo e intervenendo su stesure preesistenti. Raramente però i prodotti di questo lavoro intertestuale vennero e vengono pubblicati o stampati²². Certamente pratiche intertestuali tra le traduzioni della stessa opera sono riscontrabili anche in un repertorio differente²³, ma Mozart si presta in particolar modo a questo tipo di approccio, poiché questo compositore è assorto a una delle maggiori icone della cultura di lingua tedesca ed è quindi una delle figure di riferimento nella creazione dell'identità culturale germanofona. Poiché lo studio sistematico di tutte le traduzioni delle opere di Mozart/Da Ponte esulerebbe dai limiti spaziali di questo articolo, si sono scelti estratti di singole traduzioni di arie particolarmente conosciute. Queste traduzioni sono nate prima, durante e dopo il nazionalsocialismo : analizzarle con i criteri appena esposti consente di mettere in rilievo come alcuni processi intertestuali abbiano garantito continuità culturale nonostante la forte rottura apportata nella storia (culturale) del Novecento dal periodo nazionalsocialista.

Il caso Mozart: esempi di traduzione

« Nach dem Italienischen mit teilweiser Benützung der Übersetzung von F. Devrient und Niese von Hermann Levi » : « Tradotto dall'italiano da Hermann Levi utilizzando parzialmente la traduzione di F. Devrient e Niese ». Queste informazioni paratestuali si possono leggere su una locandina della Volksoper di Vienna datata 3. giugno 1924 in occasione di una nuova produzione di *Così fan tutte* di Wolfgang A. Mozart. Le traduzioni di Levi delle opere di Mozart-Da Ponte erano tra le più diffuse e apprezzate nei teatri di lingua tedesca. Concepite dal direttore d'orchestra e compositore tedesco tra il 1895 e il 1897, le sue traduzioni sono tuttora in uso, come nel caso di un *Don Giovanni* prodotto per il Landestheater di Salisburgo nella stagione 1989 per la regia di Joachim Herz. In quella produzione, tuttavia, non venne usato il testo di Levi nella sua forma primigenia. Lo si può osservare fin dai primi versi dell'opera (« Notte e giorno faticar/per chi nulla sa gradir/piova e vento sopportar/mangiar male e mal dormir [...] »).²⁴

Nella versione di Levi la prima aria di Leporello viene tradotta così :

Keine Ruh bei Tag und Nacht/nichts was mir Vergnügen macht/schmale Kost und wenig Geld/das ertrage, wem's gefällt./Ich will selbst den Herren machen/mach nicht länger Diener sein./Gnädiger Herr./Ihr habt gut lachen!/Tändelt Ihr mit einer Schönen/dann muss ich

²² Kaindl, 2006 : 737.

²³ Cfr. per esempio i paratesti di Leoncavallo, [1970] o Puccini, 1966.

²⁴ Poiché i testi vengono presentati a scopo comparativo, nella trascrizione non si tiene conto di questioni di versificazione e punteggiatura.

als Wache fröhnen./Doch was giebt's?/Ich höre kommen/fort ins Dunkel schnell hinein²⁵.

Herz riprende fino a

« Diener sein » le soluzioni traduttive di Levi, senza alcuna differenza, ma traduce il seguito dell'aria in questo modo : « So ein reizend feines Herrchen!/Kost er drin mit seiner Schönen,/muß ich hier als Schildwach' stöhnen./ Doch mir schient, es kommen Leute,/ nein, man soll mich hier nicht seh'n! »²⁶

Nella traduzione del seguito della scena la versione di Levi e quella di Herz si differenziano :

Levi :

Anna : Hoffe nicht, so lang ich athme/unerkannt zu fliehn von hier!/D. Juan : Wer ich bin, du thörisht Mädchen/nie erfährst du das von mir!/Leporello : Welch ein Wirrwarr! O Gott. Welch Schreien! Neue Händel giebt es hier./Anna : O Leute, helft mir Armen!/ Giovanni : Still, sonst kenn'ich kein Erbarmen²⁷.

Herz :

Anna: Nein, zuvor mußt du mich töten,/nein, ich laß dich nicht entflieh'n./ Giovanni: Tolles Weib, Du schreißt vergebens, wer ich bin, erfährst du nie./ Leporello: Welch ein Lärmen, oh Gott, welch Schreien,/diesmal ging es nicht so glatt./Anna : Leute, Diener, packt den Buben!/ Giovanni : Schweig, sonst kenn ich kein Erbarmen²⁸.

Le convergenze tra le due versioni qui sono minime. Ma se si prende in considerazione anche una traduzione di Schünemann, si potrà notare un ulteriore livello di intertestualità nella tradizione ricettiva in traduzione dell'opera in questione. Fino a «Diener sein» anche la versione di Schünemann è identica a quella di Levi. Il seguito, però, mostra forti analogie con la versione di Herz. Schünemann traduce : « So ein großer Herr kann lachen/Tändelt er mit einer Schönen/dann muß ich als Schildwach stöhnen. »²⁹ Herz e Schünemann hanno quindi una fonte da cui traggono questa soluzione traduttiva, un « hypotexte » comune,³⁰ oppure la traduzione cronologicamente successiva (l'« hypertexte ») di Herz riprende direttamente da Schünemann alcuni versi per la sua traduzione. Schünemann ritorna poi di nuovo sulla versione di Levi : « Anna : Hoffe

25 Mozart, [ca. 1950] : 8 e sgg.

26 Müller, Panagl, 1990 : 49.

27 Mozart, [ca. 1950] : 10 e sgg.

28 Müller, Panagl, 1990 : 49.

29 Mozart, 1940 : 65 e sgg.

30 Si tratta, come si vedrà in seguito, della versione di Schröder (Mozart, [1797] : 10).

nicht, so lang ich atme, unerkannt zu fliehn von hier.», mentre nel successivo inciso di Leporello le versioni di Schünemann e di Herz nuovamente coincidono : «Welch ein Lärmen, o Gott Welch Schreien. »

Simili relazioni intertestuali si possono riscontrare anche nel duetto tra Don Giovanni e Zerlina («Là ci darem la mano»). Anche in questo caso si tratta di una parte ben conosciuta dell'opera, quindi fortemente ancorata nella memoria collettiva del pubblico. Non stupisce, dunque, che anche in questo caso le varie traduzioni si trovino tra di loro in esplicita relazione intertestuale. L'incipit della traduzione di Levi è il seguente : « Reich mir die Hand mein Leben/komm auf mein Schloss mit mir./Kannst du noch widerstreben?/Es ist nicht weit von hier. »³¹ Herz riutilizza completamente i primi due versi e poi propone una soluzione traduttiva differente : « Dein Ja-Wort mir zu geben,/ganz nah dein Glück von Dir »³² Analogamente alle traduzioni già comparate anche in questo caso Herz riprende da Levi, inserisce poi altre soluzioni, ma ritorna con costanza alla traduzione che potremmo definire ipotestuale. Il testo di Schünemann è identico a quello di Levi, con piccolissime variazioni : « Mein Herz schlagt zu sehr »³³ invece di « Mein Herz, o sag es mir » ; Schünemann : « Bald fühl ich froh es schlagen, bald wieder bang und schwer », Levi : « Ich fühle froh dich schlagen, und steh doch zitternd hier ».

Come spesso accade nella prassi teatrale, quindi, una versione originaria venne riadattata in una sorta di collage intertestuale. Nell'introduzione alla pubblicazione del testo usato nella produzione di Salisburgo, Herz spiega di aver utilizzato in linea di massima la versione di Levi, adattandola alle soluzioni testuali di un traduttore contemporaneo non meglio identificato e a diverse scelte del regista stesso, concepite e rivisitate in diversi periodi³⁴. Secondo Herz una traduzione di qualità nasce solo ed esclusivamente in una dimensione collettiva³⁵. Va aggiunto che all'interno di questa dimensione collettiva non bisogna dimenticare il ruolo che può assumere la memoria culturale. Anche Herz ha agito in questo senso, mantendendo nella sua versione del *Don Giovanni* alcune soluzioni traduttive popolari a livello di pubblico, cosciente di quanto queste si allontanassero decisamente dal testo italiano dell'opera, ma aggiungendo che il pubblico aveva spesso contestato le produzioni che non riproponevano le versioni testuali attese, e chiesto conto del perché le arie o le scene in questione fossero state tagliate del tutto dalla produzione³⁶.

Come già affermato, nella storia della traduzione per l'opera il repertorio di Mozart non è particolarmente significativo esclusivamente a causa della quantità di traduzioni. Nella memoria culturale dei paesi di lingua tedesca, infatti, Mozart assunse, a seconda dei contesti, uno speciale significato simbolico : in tutte le epoche storiche nel mondo germanofono ci si è appropriati della sua figura e della sua musica, nel peggiore dei casi anche strumentalizzandole a

31 Mozart, [ca. 1950], 62 e sgg.

32 Müller, Panagl, 1990 : 63.

33 Mozart, [ca. 1950] : 65.

34 Müller, Panagl, 1990 : 47.

35 Müller, Panagl, 1990 : 27.

36 Müller, Panagl, 1990 : 48.

scopi ideologici³⁷. Non sorprende quindi che fin dalle sue origini nella pubblicistica in lingua tedesca dedicata alla traduzione dei libretti d'opera, le opere di Mozart rappresentassero un soggetto di analisi privilegiato. Non sempre, tuttavia, il confronto intellettuale su questo tema si limitava a questioni di natura prettamente tecnica. Lo studioso e traduttore di Dante in lingua tedesca Hans Deinhardt, per esempio, in un suo intervento al Primo Congresso della Società di Musicologia tedesca mise in evidenza come l'aspetto principale da considerare nel tradurre Mozart fosse di natura psicologica, eine « Sache der Publikumspsychologie »³⁸. Per spiegare cosa intendesse con «una questione di psicologia del pubblico», Deinhardt si lasciò andare a un'argomentazione nostalgica e a tratti patetica : « Ich meine das Eingewurzeltsein des alten, von unserer Kindheit an mit den Mozartschen Klängen verbundenen Textes, und die Nebenrolle, um nicht zu sagen Irrelevanz der Frage nach seinem dichterischen Wert. »³⁹ Il fattore determinante per definire la qualità di una traduzione risiede per Deinhardt dunque in questo essere radicato nella cultura della memoria.

Durante il periodo del nazionalsocialismo i temi legati agli aspetti testuali e alla traduzione dei libretti delle opere di Mozart furono vivacemente discussi. Sia Da Ponte che Levi – le cui traduzioni delle opere di Mozart, come già affermato, ebbero la maggiore diffusione nel mondo teatrale di lingua tedesca – secondo le leggi razziali nazionalsocialiste erano considerati *ebrei*, una situazione che creò non pochi problemi nel mondo culturale nazista. Anche la pubblicistica dell'epoca si allineò all'ideologia razzista. In un articolo denigratorio si chiedeva per esempio il salvataggio di Mozart e delle sue opere dai traduttori ebrei⁴⁰ ; altrove ci si interrogava su quanto tempo ancora si sarebbe dovuto tollerare e sopportare « Mozart à la Levi »⁴¹. Siegfried Anheisser, un musicologo fedele al regime e egli stesso traduttore per l'opera, scrisse addirittura un intero libro dedicato alla questione della traduzione delle opere di Mozart. Il titolo del suo studio è programmatico e privo di ambiguità : *Für den deutschen Mozart* (A favore del Mozart tedesco)⁴². Nel suo saggio Anheisser non voleva solamente indagare questioni legate al problema della traduzione, ma dimostrare come Mozart fosse un autore di cultura tedesca. Inoltre uno degli intenti principali della sua dissertazione era mostrare come l'utilizzo di una versione unificata in lingua tedesca delle opere di Mozart da usare in tutti i teatri avrebbe avuto come conseguenza il raggiungimento di uno scopo ideologico, quello di affermare e diffondere l'idea della germanicità di Mozart. Nonostante il suo zelo ideologico, tuttavia, le traduzioni di Anheisser non riuscirono ad affermarsi come traduzioni ufficiali del Reich. Questo insuccesso fu determinato in parte dalle rivalità e dai giochi di potere che caratterizzarono la politica culturale del nazionalsocialismo – in questo caso dalla concorrenza tra il *Reichsministerium für*

37 Cfr. per esempio Szabò-Knotik, 2007 ; Loeser, 2007 ; Levi, 2010.

38 Deinhardt, 1926 : 273.

39 Deinhardt, 1926 : 273. «Intendo dire che i vecchi testi sono radicati fin dalla nostra infanzia con i suoni di Mozart e che interrogarsi sul valore poetico di questi testi ha un ruolo secondario, se non irrilevante.» Traduzione J. G.

40 Ramlow, 1936.

41 Anonimo, 1936.

42 Anheisser, 1938.

Volksaufklärung und Propaganda e l'*Amt Rosenberg*⁴³. Una delle cause del mancato successo di Anheisser fu anche dovuta, secondo la traduttrice Ragni Maria Gschwend, al fatto che in definitiva né i teatri né il partito volevano realmente avere qualcosa di così radicalmente nuovo e svincolato dalla tradizione traduttiva come le sue traduzioni⁴⁴.

Ecco a modo di esempio le soluzioni traduttive di Anheisser dei due passaggi di *Don Giovanni* precedentemente analizzati. Se nell'aria di Leporello si può constatare ancora un chiaro rapporto di intertestualità con gli esempi precedentemente mostrati, nel duetto le soluzioni di Anheisser sono completamente svincolate da eventuali modelli preesistenti :

Aria di Leporello : Keine Ruh bei tag und Nacht,/nichts, was mir Vergnügen macht,/schlechte Kost und wenig Geld,/das ertrage, wem's gefällt!/Ich will selbst den Herren machen,/will nicht länger Diener sein./Ja, mein Herr, das ist der Rechte:/Er ist drin auf Liebeswegen,/ich steh hier bei Wind und Regen./Doch mir scheint,/es kommen Leute,/nein, man soll mich hier nicht sehen⁴⁵.

Duetto Zerlina/Don Giovanni : « Dort sollst du mir gehören,/dort sagst du endlich ja,/dort wird uns niemand stören,/komm mit, es ist so nah. »⁴⁶

Durante il nazionalsocialismo iniziarono invece a diffondersi sempre di più le traduzioni di Georg Schünemann, il direttore della sezione musicale della *Preußische Bibliothek* di Berlino. Anche in questo caso fu importante il sostegno delle istituzioni politiche, ma il motivo principale del suo successo fu legato al suo *modus operandi* come traduttore, che si può sintetizzare con il titolo quasi ossimorico presentato dai paratesti alle sue traduzioni mozartiane : traduzione «nach der Überlieferung und dem Urtext» (secondo la trasmissione e l'urtext)⁴⁷. La particolarità di questa definizione venne spiegata da Schünemann nell'introduzione alla sua edizione di *Le nozze di Figaro* :

Die vorliegende textliche Neufassung [...] geht von der Erfahrung aus, daß sich der deutsche Opernbesucher keine noch so gut gemeinten, philologisch genauen Übertragungen aufdrängen lässt, sondern nach wie vor an den ihm lieb gewordenen alten Worten und Versen festhält, wie sie seit Generationen gesungen werden und in den musikalischen Hausschatz eingegangen sind. Die volkstümliche Kraft der alten Bücher kann keine noch so kenntnisvolle wörtliche Übertragung ersetzen. So hat sich auch in der Theaterpraxis der Brauch herausgebildet, das Beste der älteren Übersetzungen beizubehalten. Diese altvertraute Überlieferung bildet die Grundlage

43 Gschwend, 2006 : 116.

44 *Ibid.*

45 Mozart, 1935 : 9 e sgg.

46 Mozart, 1935 : 63.

47 Mozart, 1940 ; Mozart, [1940] ; Mozart, [1941].

für die vorliegende Neufassung. Zum ersten Male wurden die alten Texte kritisch gesichtet und die jeweils beste Fassung den Noten unterlegt⁴⁸.

Schünemann tentò di legittimare la sua prassi traduttiva anche in pubblicazioni di tipo scientifico, in cui sosteneva che nella tradizione di un'opera tradotta si consolidano alcune formule che sopravvivono nel «Volksbewusstsein», nella coscienza popolare, nonostante convivano nella prassi teatrale varie soluzioni alternative di traduzione⁴⁹. Alcune delle traduzioni citate da Schünemann acquisirono lo stato di canzoni popolari. Così per esempio il già citato *Reich mir die Hand, mein Leben* (Là ci darem la mano) dal *Don Giovanni*, una soluzione traduttiva di Friedrich Ludwig Schroeder che risale al 1791 e che fu successivamente pubblicata, nel 1797, in una revisione di Christian Gottlob Neefe⁵⁰. La traduzione di Schroeder tuttavia si appoggia a quella precedente di Neefe e Heinrich Gottlieb Schmieder del 1789, la prima traduzione tedesca dell'opera⁵¹. Ecco come questi autori traducono le due parti del *Don Giovanni* precedentemente analizzate :

Schröder :

Aria di Leporello : Keine Ruh bey Tag und Nacht,/Nichts was mir Vergnügen macht,/Schmale Kost und wenig Geld,/Das ertrage wems gefällt!/Ich will selbst den Herren machen/Und nicht länger Diener seyn!/Nein, nein, nein, nein!/Traun! Das ist kein Spaß zum Lachen;/Wenn er rändelt mit den Schönen,/Muß ich hier als Schildwach stöhnen : /Doch, mich deutcht – ich höre Leute,/husch! Ins Winkelchen hinein⁵².

Duetto Don Giovanni/Zerlina : « Gieb mir die Hand, mein Leben!/Komm in mein Schloß mit mir ;/hier hilft kein Widerstreben;/Es ist nicht weit von hier! »⁵³

Schmieder/Neefe :

Aria di Leporello : Keine Ruh bey Tag und Nacht!/Nichts, was sonst Vergnügen macht!/Schlechte Speisen, herber Trank – /Dafür sage

48 Mozart, [1941] : III : « Questa nuova versione testuale [...] parte dalla considerazione che il pubblico operistico tedesco non si lascia imporre delle traduzioni meticolose da un punto di vista filologico, anche se fatte in buona coscienza. Il pubblico rimane fedele alle parole e ai versi che ha imparato ad amare, che da generazioni vengono cantati e che sono entrati nella propria enciclopedia musicale domestica. Nessuna traduzione letterale, anche se fatta con grande consapevolezza, potrà sostituire la forza popolare delle vecchie versioni. Anche nella prassi teatrale si è affermata l'usanza di mantenere le migliori parti delle vecchie traduzioni. Questa tradizione, familiare e ben nota, rappresenta il punto di partenza per la presente nuova tradizione. Per la prima volta i vecchi testi sono stati criticamente vagliati e la miglior versione è stata di volta in volta aggiunta alle note. » Traduzione J. G.

49 Schünemann, [1941] : 65. Sulla prassi traduttiva di Schünemann cfr. anche Horcicka, 2000 : 35.
50 Mozart, [1797].

51 Kaindl, 2006 : 738-739 ; Dürr, 2007.

52 Mozart, [1797] : 9 e sgg.

53 Mozart, [1797] : 66.

ich ferner Dank!/Ich will einen Herren machen/Und nicht länger Diener sein. /Herren lieben, schmausen, lachen;/Wenn sie tändeln bei den Schönen, /Sollt ich noch als Schildwacht frönen?/Dafür sag ich großen Dank! – /Doch, mich dünkt, es komme Leut;/Hier lausch ich ganz unbermerkt⁵⁴.

Duetto Don Giovanni/Zerlina : « Laß uns von Hinnen weichen,/ Komm in das Haus mit mir,/Die Hand mir dort zu reichen,/Es ist nicht weit von hier! »⁵⁵

Alcune delle soluzioni traduttive presentate vengono successivamente riprese anche da Friedrich Rochlitz⁵⁶. La sua versione del *Don Giovanni* è stata una delle più diffuse del XIX secolo :

Rochlitz⁵⁷ :

Aria di Leporello : Keine Ruh, bei Tag und Nacht;/Nichts, was mir Vergnügen macht;/Wenig Ged, bei Saus und Braus : /Ei, das halt' ein Andrer aus!/Kann ja selbst den Herren machen!/Will nicht länger Diener seyn! -/Sie, mein Herr, Sie können lachen : /Wenn Sie drinn sich divertieren,/Muss ich Schildwach, hier erfrieren!/Doch was giebt's? Ich höre kommen!/Husch, ins Winkelchen hinein!

Duetto Zerlina/Don Giovanni : « Sei ohne Furcht, mein Leben;/ Komm in mein Shloss mit mir!/Kannst du noch widerstreben?/Zwei Schritt' ist's nur von hier! »

Ritorniamo dunque alla discussione del *modus operandi* di Schünemann. Sviluppando la sua interpretazione egli evidenziò ironicamente come nella prassi teatrale le opere venissero predisposte per una specifica produzione : i maestri di cappella adattavano note e testo, i registi ne svisceravano gli aspetti scenici e i filologi, infine, cercavano di evidenziare gli errori delle precedenti rielaborazioni⁵⁸. Facendo riferimento al suo lavoro di traduzione Schünemann invece sottolinea di aver rispettato e mantenuto le « guten alten Wendungen », i buoni detti di una volta⁵⁹. Schünemann inventò un modo di ricostruzione filologico nel quale alcuni elementi della trasmissione di un'opera divennero parte costituente del testo della sua edizione. Tutti i libretti, spiega, sono stati accuratamente controllati e comparati con la « Urschrift » (Ur-testo) di Mozart. La stessa procedura è stata applicata a spartiti e partiture. Da questo tipo di revisione Schünemann ha ricostruito un « maßgebender » (autorevole) testo musicale, nonché il testo del libretto italiano e la relativa traduzione tedesca⁶⁰. Il mantenimento testuale di quelle che Schünemann chiama « gute alten Wendungen » non

54 Dieckmann, 1993 : 18.

55 Dieckmann, 1993 : 30.

56 Mozart, 1801.

57 *Ibid.*

58 Schünemann, 1941 : 62.

59 Schünemann, 1941 : 67.

60 *Ibid.*

si rivelò elemento problematico per la ricerca di un presunto Urtext, anzi, è stata proprio questa prassi a legittimare e spiegare il sottotitolo dato da Schünemann alla sua edizione, costruita «nach der Überlieferung und dem Urtext», secondo la tradizione e l'Urtext. Per il suo lavoro di edizione e traduzione del *Don Giovanni* prese in considerazione più di 50 versioni preesistenti e ne trasse il suo testo⁶¹. Lo scopo principale di Schünemann, secondo Kaindl, era quello di scalzare e sostituire le traduzioni di autori considerati *ebrei*⁶². Tuttavia la traduzione di Levi fu una delle più utilizzate da Schünemann nel suo collage⁶³. Abbiamo già analizzato due esempi tratti dall'opera *Don Giovanni*, ma procedimenti analoghi di riutilizzo testuale sono riscontrabili anche in *Le nozze di Figaro*. Ecco per esempio come Levi e Schünemann traducono l'aria di Bartolo « La vendetta, oh, la vendetta » del primo atto dell'opera :

Levi/Schünemann : « Süße Rache, ja, süße Rache, ist dem Ehrenmann ein Labsal. Schmach und Schande zu vergessen ist verächtlich, zeigt niedern Sinn. Fein und Witzig, scharf und spitzig, immer kritisch und politisch [...] »⁶⁴. L'intenzione iniziale di Schünemann, dunque – eliminare gli elementi ebraici dalla tradizione delle traduzioni di Mozart – alla fine non fu portata a compimento. Al contrario lo stimolo a *dimenticare* nella sua prassi traduttiva si trasformò paradossalmente in una forma di *ricordo* – di tradurre 'ricordando'.

In questo contesto non è solamente interessante notare come le due traduzioni siano praticamente identiche, ma anche che un traduttore come Kurt Honolka, che nelle sue pubblicazioni si è sempre mostrato critico nei riguardi di traduzioni precedenti, che a suo avviso si distaccavano troppo dall'« originale italiano »⁶⁵ nel tradurre quest'opera facesse invece riferimento intertestuale alle traduzioni della tradizione. Nel caso dell'aria in questione infatti nella sua traduzione del 1976 non si distaccò completamente dalle soluzioni di Levi e Schünemann :

Ja, die Rache, o süße Rache/ist dem Wiesen ein Vergnügen/Schimpf und Schande zu vergessen/ist verächtlich, zeigt diesern Sinn.⁶⁶

Si desidera riportare due ulteriori brevi esempi, questa volta tratti da *Così fan tutte* (inizio del terzetto *È la fede delle femmine* e inizio del successivo recitativo *Scioccherie di poeti*). Anche in questi due passaggi si possono chiaramente osservare le relazioni intertestuali tra le traduzioni di Levi e Schünemann, i tentativi di differenziazione di Anheisser nonché gli ammicchi alla tradizione di un traduttore come Honolka, che come già affermato, voleva invece esplicitamente allontanarsi da una tradizione traduttiva che nella maggiorparte dei casi criticava negativamente :

61 Kaindl, 1996 : 64.

62 *Ibid.*

63 Gschwend, 2006 : 119.

64 Mozart, [ca. 1955] : 32 e sgg.; Mozart, [1941] : 29 e sgg.

65 Mozart, 2001 : VII.

66 Mozart, 2001 : 45 e sgg.

Levi : « Die gerühmte Weibertreue,/sie gleicht die Phönix aus Arabien./Jeder weiss davon zu schwätzen,/doch wo ist er? Das weiss man nicht. »⁶⁷; « Thorheit von Philosophen/Und Albernheit des Alters/Sehr verbunden!/Nun höret, doch ohn' in Wut zu geraten. »⁶⁸
 Schünemann : « Die gepriesne Weibertreue,/sie gleicht dem Phönix aus Arabien,/jeder weiss davon zu schwätzen,/doch wo ist er, das weiß man nicht. »⁶⁹; « Torheit der Dichter/Und Albernheit des Alters./ Sehr gütig/so hört denn, ohn' in Wut zu kommen. »⁷⁰
 Anheisser : « Mit der Treue unsrer Frauen/ist es grad wie mit dem Phönix/wer es ist das sagt euch jeder,/ wo er vorkommt, das weiß kein Mensch. »⁷¹; « Weisheit aus Büchern!/Vertrocknete Gelehrtheit!/Schon möglich,/Wie wärs denn, doch nicht gleich wieder aufgebraust. »⁷²
 Honolka : « Weibertreue ist ein Märchen,/sie gleicht dem Phönix aus Arabien,/jeder glaubt ihn gut zu kennen/doch wo ist er, das weiß man nicht. »⁷³

Dopo il 1945 traduttori e editori non dovettero solo confrontarsi con la questione della traduzione e edizione delle opere di Mozart, ma anche con la specificità della ricezione di queste opere durante il nazionalsocialismo. Alla luce di una coscienza filologica sempre più evoluta, la maggior parte delle soluzioni della tradizione traduttiva apparivano inadeguate. Le analisi evidenziarono innumerevoli errori traduttivi e sostanziali problemi di natura testuale e accentuativa : le vecchie traduzioni erano fundamentalmente problematiche da cantare e sconvolgevano non solo il testo a livello semantico, ma anche a livello musicale⁷⁴. Questi problemi non si potevano però risolvere immediatamente e senza ricorrere a compromessi. Editori e traduttori sottolinearono il fatto che molte soluzioni traduttive impresse nella memoria collettiva rappresentavano una vera e propria falsificazione delle opere⁷⁵. Tuttavia in molti casi perseverarono nell'utilizzare quelle citazioni popolari divenute parte della memoria culturale collettiva⁷⁶. Quando nel 1950 il regista Walter Felsenstein mise in scena alla *Komische Oper Berlin* – l'istituzione da lui diretta che ancora oggi produce opere esclusivamente in traduzione tedesca – un nuovo allestimento di *Le nozze di Figaro*, si cimentò egli stesso con la nuova traduzione dell'opera, servendosi tuttavia in maniera intensiva delle versioni di Levi, Schünemann e Anheisser⁷⁷. Sorprende inizialmente che, pur agendo nella parte socialista della allora divisa

67 Mozart, [ca. 1952] : 14 e sgg.

68 Mozart, [ca. 1952] : 17.

69 Mozart, [1940] : 13 e sgg.

70 Mozart, [1940] : 17.

71 Mozart, 1936 : 13 e sgg.

72 Mozart, 1936 : 16.

73 Mozart 2006 : 17 e sgg. La traduzione di Honolka è tuttavia databile agli anni '70.

74 Cfr. per esempio Dürr, 1992 : 243–244 e 251 in cui si criticano alcune traduzioni delle due parti di *Don Giovanni* analizzate in questo articolo.

75 Cfr. per esempio l'introduzione di Fritz Oesers a Bizet, 1964 : I.

76 Herz, 1959 : 29.

77 Gschwend, 2006 : 129.

Germania, Felsenstein utilizzasse traduzioni nate nel contesto politico del nazionalsocialismo. Questo dato testimonia la continuità che contraddistingue la storia della traduzione delle opere di Mozart (e non solo). La *Komische Oper Berlin* ha utilizzato ancora nella stagione 2013–2014 la versione di Schünemann per una nuova produzione delle *Nozze di Figaro*, evento che ha suscitato molte critiche nell'opinione pubblica a causa del contesto politico della nascita di questa traduzione⁷⁸. Va tuttavia sottolineato che la versione di Schünemann fu utilizzata dall'istituzione berlinese fin dagli anni '50 e che negli anni '60 il regista e sovrintendente Götz Friedrich la sottopose a revisione.

Traduzione, memoria e intertestualità: per un'analisi interdisciplinare delle traduzioni dei libretti d'opera

Analogamente ad altre discipline, anche nel caso della traduzione per la scena musicale i processi traduttivi sono stati a lungo interpretati esclusivamente come relazioni di tipo filologico con testi considerati alla stregua di monumenti artistici⁷⁹. Analizzare le traduzioni alla ricerca delle tracce di una *fedeltà* più o meno riuscita all'opera, e il postulare, come conseguenza di questo tipo di analisi, la qualità e l'adeguatezza di una traduzione, può tuttavia determinare dei problemi, in quanto non si tiene conto della dimensione performativa e culturale di un testo, quindi delle relazioni che intercorrono tra la traduzione dell'opera e i significati assunti nel processo performativo, sulla scena. La musicologia e librettologia più recente mette in discussione lo statuto letterario del libretto e ne analizza di conseguenza la sua dimensione performativa nel contesto produttivo, ma nello studio delle traduzioni, invece, spesso si dimentica di mettere in rilievo le peculiarità testuali del genere operistico. Il musicologo Herbert Schneider, per esempio, ha sviluppato nei suoi numerosi studi sulla traduzione dei libretti d'opera un quadro teorico che evidenzia l'importanza assunta dai processi di transfer tra varie aree geografiche e culturali. Eppure, così la critica di Bernhard Jahn, le sue analisi testuali ricercano principalmente le equivalenze linguistiche tra originale e traduzione⁸⁰.

Un testo operistico ingloba in sé alcuni aspetti della sua trasmissione. Il compositore non sempre è l'unica *autorità* che contribuisce alla definizione artistica finale di un testo e non sempre un'opera è riconducibile a una sola ed esclusiva forma di autenticità⁸¹. I metodi di analisi filologica tradizionale che hanno come intento primario la ricostruzione di un testo originale o autentico – e conseguentemente, l'analisi di una traduzione alla ricerca della fedeltà a un *originale* o a un modello *autentico* – sono in questo caso fuorvianti. I tentativi di definizione della complessità del testo musico-teatrale falliscono in base alla natura stessa di questa tipologia testuale, che non di rado viene prodotta da un

78 Cfr. per esempio <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article121600581/Komische-Oper-spielt-Mozarts-Cosi-in-Nazi-Uebersetzung.html> (4.6.2014).

79 Snell-Hornby, 1993 : 336–337.

80 Jahn, 2011.

81 Brandenburg, 2011 : 6.

collettivo – da una *polifonia* di autori, per usare la terminologia della storica del teatro Erika Lichte-Fischer⁸² – che prevede in funzione creativa, oltre al regista, anche gli attori, il compositore e il librettista. I vari livelli di significato assunti da questa tipologia testuale risentono di conseguenza della dimensione collettiva. Non è dunque sempre possibile determinare in maniera univoca la funzione assunta da un singolo autore⁸³. La musicologa Helga de la Motte-Haber evidenzia l'importanza di alcuni criteri della ricezione come l'informatività (novità) di un testo, le possibilità legate all'accettazione da parte del pubblico e infine la relazione di un testo a una specifica situazione reale⁸⁴. Nonostante ciò non è lecito affermare che, nel caso del teatro musicale, una ricostruzione testuale che separi le varie stratificazioni della tradizione non sia possibile o necessaria⁸⁵. Al contrario, questo processo di ricostruzione permette di interpretare le stratificazioni apportate dalla tradizione come tracce della storia dell'interpretazione e della ricezione e, conseguentemente, permette una lettura e comprensione più profonda dell'opera analizzata, che in questo modo viene situata in un contesto storico e ricettivo. La critica di queste *falsificazioni* – così vengono spesso definiti i processi di interpretazione che si sovrappongono testualmente alle opere⁸⁶ – dovrebbe avvenire con particolare cautela. Il gioco di parole *traduttore* – *traditore* è ancora uno dei più utilizzati nella banalizzazione dei processi di traduzione. È una frase fatta che poco o nulla significa. Genette interpreta invece questo modo di dire, evidenziando come « [cela] signifie simplement que, les langues étant ce qu'elles sont ("imparfaites en cela que plusieurs"), aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit. »⁸⁷ Anche nelle pubblicazioni dedicate alla traduzione dei libretti alcuni autori hanno utilizzato il gioco di parole appena citato⁸⁸, senza però riferirsi alla dimensione analitica evidenziata da Genette, ma interpretando il *tradimento* come atto intenzionale nel processo di traduzione e non come fattore costituente l'atto del tradurre stesso. Mutando l'approccio metodologico e considerando l'atto del tradire come immanente ai processi traduttivi, si può invece introdurre un dualismo più significativo, quello che vede opporsi e integrarsi a vicenda *traduzione* e *tradizione*⁸⁹: la traduzione entra in questo modo in rapporto creativo e non negativamente connotato con il passato⁹⁰.

Se come abbiamo scritto l'opera può assumere una dimensione testuale instabile a causa della particolarità dei suoi contesti performativi e produttivi, anche nel caso della traduzione questa particolarità va considerata come di primaria importanza. Le scelte traduttive possono nascere nell'ambito della produzione di uno spettacolo teatrale o in quello di una edizione stampata. Se dunque

82 Considerando la pluralità autoriale del testo teatrale Erika Fischer-Lichte utilizza questo termine per caratterizzarne le peculiarità (Fischer-Lichte, 1999 : 33–34).

83 Fischer-Lichte, 1999 : 22.

84 De la Motte-Haber, 1998 : 54.

85 Gossett, 2006 : 208–209.

86 Per esempio in Swarowsky, 1979 : 14 ; Felsenstein, 1976 : 278.

87 Genette, 1982 : 239.

88 Per esempio in Honolka, 1961 ; Brenner, 2007.

89 Cfr. Folena, 1991.

90 Déprats, 1990 : 237 caratterizza di conseguenza la traduzione come processo di «rapport» e non di «transport».

si vuole analizzare e valutare solo facendo ricorso alla categoria della *fedeltà* a un testo di partenza e ai riscontri di questa *fedeltà* nel testo di arrivo, si tralasceranno con certezza differenti aspetti che invece hanno molto peso nella comprensione dei processi traduttivi.

I processi di traduzione vanno compresi nella loro dimensione di fenomeni culturali, come fattori costitutivi della cultura della ricezione e dell'interpretazione. In questo senso sottostanno ai principi dell'arbitrarietà, della standardizzazione e della consuetudine. Il teorico della traduzione Eric Prunč, in base a questa premessa, interpreta la storia della traduzione in una specifica cultura e società come gioco di forza permanente tra tradizione e innovazione⁹¹. Cercando di interpretare le strategie traduttive analizzate precedentemente nel caso di Mozart si può dunque affermare che i riferimenti intertestuali all'interno di una traduzione possono essere considerati esempi di permanenza e riaffermazione di una tradizione e come fattori della cultura della memoria. Questo vale anche, e in particolar modo, per i libretti d'opera. I traduttori sono inseriti in una cultura ricettiva viva e possono riprendere coscientemente o inconsciamente gesti, frammenti e parti di traduzioni preesistenti. Questo si spiega anche considerando il fatto che il processo traduttivo di un libretto solitamente si sviluppa all'interno di produzioni teatrali e che, il più delle volte, presuppone un lavoro che utilizza materiali esecutivi precedentemente già usati e tradotti che per l'occasione di una nuova produzione vengono solo ritoccati, adattati o corretti nelle parti che i responsabili della traduzione ritengono inaccettabili. Le parti funzionanti di una traduzione precedente vengono così spesso riutilizzate, anche perché nell'ambito del processo di produzione teatrale la preparazione del testo deve svolgersi spesso in tempi molto rapidi. Ma anche nel caso di lavori di più ampio respiro, in cui viene ritradotto tutto il testo, si possono rintracciare spunti e frasi di traduzioni preesistenti⁹². Come è stato osservato, un aspetto molto avvincente di questi processi di appropriazione testuale è rappresentato dalle riprese intenzionali di alcuni frammenti e frasi di una traduzione preesistente. Queste parti sono spesso ancorate con tale intensità alle aspettative del pubblico da diventare parte integrante di un'opera in una determinata cultura ricettiva. Una specifica traduzione di un libretto, più spesso di un'aria o di un singolo verso, si poteva fissare nella memoria del pubblico. Una traduzione poteva « be popular enough to generate almost a proverbial force »⁹³. Non sorprende dunque che nel processo di traduzione ci si impegnasse a non deludere le aspettative del pubblico. Anche in editoria musicale questo aspetto non era di secondo ordine quando si trattava di immettere sul mercato nuove versioni di un'opera⁹⁴. Vennero addirittura biasimate traduzioni che sostituivano con

91 Prunč, 1997 : 108.

92 Traducendo il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi per la stagione 1937-38 della *Bayerische Staatsoper*, Hans Swarowsky ha riutilizzato alcuni lemmi e parole chiave che ha trovato negli spartiti che ha usato come materiali testuali per il suo nuovo lavoro di traduzione. I materiali in questione sono conservati presso: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, *Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper*, St. Th. 1389. Cfr. a proposito anche Kreuzer, 2010 : 217.

93 Jacobs.

94 Vedi per esempio paratesto di Mozart, [1941].

nuove proposte passaggi consolidati nella memoria culturale del pubblico. Per esempio la nuova traduzione di *Carmen* di George Bizet fatta da Gustav Brecher venne criticata in una recensione coeva adducendo il seguente argomento :

la nuova traduzione è [...] più debole rispetto a quella precedente, che era conosciuta e familiare al pubblico. Addirittura scalza senza pietà le citazioni più celebri [...] senza tuttavia sostituirle con qualcosa di meglio. Non vogliamo rinunciare alle traduzioni che per noi ascoltatori sono diventate nel corso del tempo un tutt'uno con le melodie di Bizet e non vogliamo rinunciarvi a discapito di traduzioni ostiche e nuove⁹⁵.

Se queste critiche manifestano il desiderio di non abbandonare le traduzioni conosciute in nome della tradizione, la data e il luogo della recensione appena citata – Germania, 1938 – lasciano intuire altro : le traduzioni di autori come Brecher o Franz Werfel, considerati *ebrei* in base alle leggi razziali del regime nazionalsocialista, non avevano diritto di esistere sui palcoscenici di lingua tedesca. Gli stessi autori vengono continuamente denigrati anche in altre pubblicazioni di quel periodo, utilizzando argomentazioni di tipo ideologico-razzista⁹⁶. In questo modo si cercava di cancellare intenzionalmente dalla memoria culturale le traduzioni di autori considerati *ebrei*. Il dettaglio più perverso di questa censura sta nel fatto che solamente i nomi dei traduttori sparirono dalla memoria culturale, perché le loro traduzioni continuarono ugualmente a circolare come nel caso delle traduzioni di Levi inglobate nelle versioni di Schünemann. Tra i meccanismi complessi che regolano la dinamica teatrale bisogna dunque considerare anche la ripresa e il riutilizzo di traduzioni preesistenti con lo scopo di soddisfare gli orizzonti di attesa del pubblico. In questo senso, come afferma il romanista Albert, « [l]e traducteur qui se propose de donner une version nouvelle, et plus fidèle à l'original, d'une œuvre bien connue ne peut donc pas, par la force des choses, ignorer le travail de ses prédécesseurs. »⁹⁷ Addirittura un antitradizionalista come Gustav Mahler, che nella storia della musica è stato canonizzato come il direttore d'orchestra e di teatro che nel segno delle proprie intenzioni artistiche evitava qualsiasi compromesso, per una produzione di *Le nozze di Figaro* nel 1906 preferì servirsi di una versione testuale che tenesse in considerazione alcuni aspetti della tradizione traduttiva dell'opera. In una lettera indirizzata a Max Kalbeck, il traduttore responsabile del testo della produzione in questione, Mahler si complimentò per il lavoro svolto, aggiungendo però che avrebbe preferito fossero mantenute alcune arie, quelle che si erano conquistate il diritto di esistenza («Bürgerrecht») per la loro popolarità, nella versione consueta⁹⁸. Al termine della lettera Mahler aggiunse che il testo definitivo della traduzione sarebbe comunque stato stabi-

95 Junk, 1938 : 173. Traduzione J.G.

96 Heuß, 1927 ; Heuß, 1933 ; Altmann, 1933.

97 Gier, 2004 : 357.

98 Citato in : Gschwend, 2006 : 91-93.

lito durante le prove. La constatazione fatta da Mahler a chiusura della sua lettera si rivela di fondamentale importanza. La versione definitiva del testo viene determinata in stadio di produzione : la traduzione dei libretti va quindi considerata come un work in progress. Per l'analisi di un prodotto culturale di tale costituzione è necessario sviluppare un'adeguata metodologia. Il libretto stampato rappresenta solo la punta dell'iceberg, «to bring it to life on the stage is a complex collaborative and dramatic, synthetic and synaesthetic process which involves stylistic, dramaturgical, musical, conceptual, cultural, not to mention political and commercial considerations. »⁹⁹ Nell'analisi delle traduzioni dei libretti occorre quindi tener conto di diversi elementi e non solamente del risultato testuale. Oltre ai fattori tecnici, culturali, politici e commerciali menzionati nel passaggio appena citato, non va ignorata l'importanza, come mostrato nella seconda parte di questo articolo, che possono assumere i riferimenti intertestuali e la memoria culturale. A conclusione si può affermare che la traduzione, come tipologia testuale che definisce la tradizione ricettiva di un testo, ha una funzione rilevante per comprendere come la cultura contribuisca a formare la memoria collettiva. Questa prospettiva interpretativa assume maggiore rilevanza se le varie traduzioni si trovano in evidente e dichiarata relazione intertestuale. Attori diversi svolgono una funzione all'interno dei processi di traduzione : possono essere singole persone, ma anche istituzioni come case editrici o teatri. A volte però alcune soluzioni traduttive vengono determinate o co-determinate da attori più astratti e impersonali come il *pubblico* o la *memoria*. Ricostruire tuttavia il loro contributo attraverso la ricerca d'archivio e l'analisi testuale e presentarlo in modo empirico non è quasi mai possibile. Un'analisi dei passaggi delle traduzioni di Mozart presentate nella parte centrale di questo articolo avrebbe portato a tutt'altre conclusioni, se si fosse ricercata solamente la riuscita o mancata *fedeltà* alla forma linguistica originale dei libretti di Da Ponte o ricondotto le scelte traduttive solo ed esclusivamente alle necessità di una specifica produzione teatrale. In questo modo, invece, con l'ausilio di un approccio metodologico interdisciplinare che riflette sulle categorie dell'intertestualità e della memoria culturale, l'analisi delle traduzioni è servita soprattutto a poter mostrare come differenti soluzioni traduttive si siano inserite volutamente o forzatamente in una struttura ricettiva più ampia determinata da fattori non solamente testuali, ma soprattutto di natura culturale. Analizzare le soluzioni traduttive solo in relazione a un testo di partenza non avrebbe mostrato la continuità che caratterizza invece la tradizione delle traduzioni in tedesco delle opere di Mozart/Da Ponte.

Genette conclude il suo percorso argomentativo nel libro *Palimpsestes* con la considerazione che la lettura relazionale di un « hypertexte » è più avvincente di una lettura di tipo tradizionale, poiché un testo letto in relazione assume un livello di complessità che altrimenti non raggiungerebbe. In questo contesto, Genette parla di una lettura « palimpsestueuse »¹⁰⁰, ovvero il leggere due o più testi in funzione reciproca. Come si è voluto mostrare nel corso di questo arti-

99 Coelsch-Foisner, 2004 : 288.

100 Genette, 1982 : 452.

colo si pensa che questo tipo di lettura e approccio possa dare frutti anche nello studio e nell'analisi delle traduzioni dei libretti d'opera.

Juri Giannini
giannini@mdw.ac.at

Œuvres citées

273

- Anheisser, Siegfried (1938) : *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis für das deutsche Volk*. Emsdetten : Lechte.
- Anonimo (1936) : «Wie lange noch Mozart à la Levi?». *Die Musik*. 4 : 279.
- Altmann, Wilhelm (1933) : «Werfel oder Göhler? Zur deutschen Textgestaltung von Verdis „Macht des Schicksals“». *Allgemeine Musikzeitung*. 60 : 532.
- Assmann, Aleida (2008) : *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), 2., neu bearbeitete Auflage. Berlin : Erich Schmidt Verlag.
- Basso, Pierluigi (2000) : «Fenomenologia della traduzione intersemiotica». *Sulla traduzione intersemiotica* (= Versus quaderni di studi semiotici 85-86-87). Ed. Nicola Dusi/Siri. Neergard, Milano : Bompiani : 199-216.
- Bizet, Georges (1964) : *Carmen*, Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud komponierten Rezitative von Fritz Oeser, Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein. Kassel : Alkor-Edition.
- Brandenburg, Daniel (2011) : «Works in transformation. Zu einem » offenen « Werkbegriff für die Opern des 18. Jahrhunderts». *Österreichische Musikzeitschrift*. 66 : 6-12.
- Brenner, Peter (2007) : «Traduttore – Traditore: Probleme der Opernübersetzung». *Der Sprachdienst*. 51 : 99-110.
- Coelsch-Foisner, Sabine (2004) : «Così fan tutte – „They All Do It“: English Translations of Lorenzo da Ponte's Libretto». *Drama Translation and Theatre Practice* (= Salzburg Studies in English Literature and Culture 1). Ed. Sabine Coelsch-Foisner/Holger Klein. Frankfurt a. M. : Peter Lang : 273-293.
- Dahlhaus, Carl (1988) : «Drammaturgia dell'opera italiana». *Storia dell'opera italiana, Vol VI: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino : EDT : 77-162.
- De la Motte-Haber, Helga (1998) : « Musikalische Übersetzung ». *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1993*, Vol. 1. Ed. Hermann Danuser/Tobias Plebuch. Kassel : Bärenreiter : 54-57.
- Deinhardt, Hans (1926) : « Übersetzungsfragen im besonderen Hinblick auf die Oper Mozarts ». *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*. Leipzig : Breitkopf & Härtel : 270-273.
- Déprats, Jean-Michel (1990) : « La traduction au carrefour des durées ». *Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire* (Cahiers de l'Herne). Ed. Georges Banu. Paris : L'Herne : 219-239.
- Ed. Dieckmann, Friedrich (1993) : « Don Giovanni deutsch. Mozarts Don Giovanni in der deutschen Fassung von Neefe und Schmieder Frankfurt 1789 » (= *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Beihefte, Heft 1). Sankt Augustin : Acadeia Verlag.

- Dürr, Walther (1992) : « Überlegungen zu einer Übersetzung des Don Giovanni ». *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*. Ed. Werner Aderhold/Walburga Littschauer, Kassel : Bärenreiter : 243–251.
- Dürr, Walther (2007) : « „Nein, ich vermag es nimmermehr zu sagen“: Vulpius, Knigge und die Auftrittsarie des Cherubino in Mozarts „Figaro“ ». *Mozart-Studien*. 16 : 169–185.
- Felsenstein, Walter (1976) : « Unverfälschte „Carmen“ (1949) ». *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*. Ed. Walter Felsenstein/Joachim Herz. Leipzig : Reclam.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) : *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Vol 3: Die Aufführung als Text. 1999, 1983. Tübingen : Narr.
- Folena, Gianfranco (1991) : *Volgarizzare e tradurre* (= Saggi brevi, 17), Torino : Einaudi.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gier, Albert (2004) : « Traduire l'opéra-bouffe : l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux enfers) ». *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Ed. Gottfried R. Marschall. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne : 347–357.
- Gorlée, Dinda L. (1997) : « Intercode Translation: Words and Music in Opera ». *Target*. 9 : 235–270.
- Gorlée Ed., Dinda L. (2005) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (= Approaches to translation studies, 25), Amsterdam : Rodopi.
- Gossett, Philip (2006) : *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago : University of Chicago Press.
- Gschwend, Ragni Maria (2006) : *Figaros Flehn und Flattern. Mozart in den Fängen seiner Übersetzer*. Straelen : Straelener Manuskripte.
- Herz, Joachim (1959) : « Sinn oder Unsinn in Operntexten. Zu einigen Fragen der Übersetzung ». *Theater der Zeit*. Beilage zu Heft 4 : 22–32.
- Heuß, Alfred (1927) : « Über Verdis Oper: Die Macht des Schicksals und ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel ». *Zeitschrift für Musik*. 94 : 1–10.
- Heuß, Alfred (1933) : « Weg mit der Werfelschen Bearbeitung von Verdis „Die macht des Schicksaals“ ». *Zeitschrift für Musik*. 100 : 1123–1126.
- Honolka, Kurt (1961) : « Traduttore – Traditore ». *Musica*. 15 : 13–19.
- Horcicka, Georg (2000) : « Die Cavatine (»Porgi amor«) der »Figaro«-Gräfin: Deutsche Übersetzung und vokale Klangfarbe ». *Mozart-Jahrbuch*. 1998 : 21–52.
- Jacobs, Arthur : Art. « Translation ». *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie (Versione digitale).
- Jahn, Bernhard (2011) : Recensione a : Ed. Schneider, Herbert, Schmusch, Reiner (2009), *Die Musikforschung*. 64 : 182–184.
- Junk, Viktor (1938) : « Wiener Musik ». *Zeitschrift für Musik*. 105 : 171–174.
- Kaindl, Klaus (1994) : « »Let's have a party!« Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung ». *Translation Studies. An interdisciplinary* (Benjamin Translation Library, 2). Ed. Mary Snell Hornby, Franz Pöchhacker, Klaus Kaindl. Amsterdam : Benjamin : 115–126.
- Kaindl, Klaus (1995) : *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (= Studien zur Translation, 2), Tübingen : Stauffenburg.

- Kaindl, Klaus (1996) : « Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung ». *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena, Atti del convegno internazionale Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Forlì, 26–28 ottobre 1995. Ed. Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli. Bologna : CLUEB : 59–72.
- Kaindl, Klaus (2006) : « Die Mozart/da Ponte-Opern im Spiegel ihrer Übersetzungen ». *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Ed. Herbert Lachmayer. Ostfildern : Hatje Cantz : 737–742.
- Kreuzer, Gundula (2010) : *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lacasse, Serge (2000) : « Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music ». *The Musical Work: Reality or Invention?* (= Liverpool Music Symposium. I). Ed. Michael Talbot. Liverpool : Liverpool University Press : 35–58.
- Leoncavallo, Ruggiero [1970] : *Pagliacci, Neue deutsche Übertragung von Ernst Märzendorfer*. Leipzig : Peters.
- Levi, Erik (2010) : *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural icon*. New Haven : Yale University Press.
- Loeser, Martin (2007) : « „... einen unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes“. Mozartgedenken im Kriegsjahr 1941 ». *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse* (Musik – Kultur – Gender, 4), Ed. Annette Kreuziger-Herr. Wien : Böhlau : 67–77.
- Ed. Marschall, Gottfried R. (2004) : *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Mozart, Wolfgang A. [1797] : *Dom Juan*. In einem neuem, vermehrtem, und, nach der Schroeterischen Bearbeitung des textem verbessertem Clavierauszug von C. G. Neefe. Bonn : Simrock.
- Mozart, Wolfgang A. (1801) : *Don Juan*. Nach dem Italiensichen frei bearbeitet von Friedrich Rochitz. Leipzig : Breitkopf und Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. (1935) : *Don Giovanni*. Deutsche Übersetzung von Siegfried Anheisser. Berlin : Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgeniende.
- Mozart, Wolfgang A. (1936) : *Così fan tutte*. Deutsche Übersetzung von Siegfried Anheisser. Berlin : Neuer Theaterverlag.
- Mozart, Wolfgang A. (1940) : *Don Giovanni*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [1940] : *Così fan tutte*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [1941] : *Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper in vier Akten*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Nach dem Urtext herausgegeben von Georg Schünemann unter Mitarbeit von Kurt Soldan. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1950] : *Don Giovanni*, Klavierauszug von Franz Wüllner. Textbearbeitung von Hermann Levi. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1952] : *Così fan tutte*. Die deutsche Übersetzung von Ed. Devrient und C. Niese teils revidiert, teils neu bearbeitet von Hermann Levi. Leipzig : Breitkopf & Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1955] : *Le nozze di Figaro*. Deutsche Textfassung von Hermann Levi. Leipzig : Breitkopf & Härtel.

- Mozart, Wolfgang. A. (2001) : *Le nozze di Figaro*. Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka. Kassel [e. a.] : Bärenreiter.
- Mozart, Wolfgang. A. (2006) : *Così fan tutte*. Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka. Kassel [e. a.] : Bärenreiter.
- Müller, Ulrich, Panagl, Oswald (1990) : *Joachim Herz inszeniert »Don Giovanni« in Salzburg. Abbildungen, neue deutsche Übersetzung, Essays, Materialien* (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. 4), Anif/Salzburg : Müller-Speiser.
- Prunč, Eric (1997) : « Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns) ». *TexTconText*. 11 : 99–127.
- Puccini, Giacomo (1966) : *Tosca*, Neue deutsche Übertragung von Günther Rennert. Milano : Ricordi.
- Ramlow, Rudolf (1936) : « Die Rettung Mozarts vor jüdischen und schlechten Übersetzern seiner Oper ». *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*. 1936 : 297–300.
- Salzman, Eric, Desi, Thomas (2008) : *The New Music Theater: Seing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press.
- Schneider, Herbert (2008) : Art. « Übersetzung ». *MGG2*, Supplement. Kassel : Bärenreiter : 983–994.
- Schneider, Herbert (2008) : « Vertonter Text in Übersetzung. Oder: Kann man Die Meistersinger von Nürnberg und Aristide Bruants „A Batignolles“ übersetzen? ». *Kultur übersetzen: zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog = Traduire la culture: Le dialogue franco-allemand et la traduction* (= Vice versa, 2). Ed. Alberto Gil, Manfred Schmeling. Berlin : Akademie Verlag : 195–227.
- Ed. Schneider, Herbert, Schmusch, Reiner (2009) : *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), Hildesheim : Olms.
- Schünemann, Georg (1941) : « Mozart in deutscher Übertragung ». *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940*. Ed. Eugen Schmitz. Leipzig : Peters : 62–69.
- Snell-Hornby, Mary (1993) : « Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung ». *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag* (= Studia translologica Ser. A Vol. 3). Ed. Juŝta Holz-Mänttärä, Christiane Nord. Tampere : Tampereen yliopisto : 335–350.
- Swarowsky, Hans (1979) : *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, herausgegeben von Manfred Huss. Wien : Universal Edition.
- Szabò-Knotik, Cornelia (2007) : « Mozarts Zopf und Schuberts Madonna. Barockisierungen im Aneignungsprozess musikalischer Leitfiguren in Österreich ». *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*. Ed. Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig. Wien : Böhlau : 281–294.

Una aproximación a la traducción musical en las dos primeras versiones al castellano de la ópera *Carmen* de Georges Bizet

Résumés

L'opéra *Carmen* de Bizet constitue un exemple de l'intense activité traductologique menée dans l'art lyrique tout au long de l'histoire en Europe. Quelques années après la première parisienne, l'œuvre de Bizet avait été traduite en de nombreuses langues. Néanmoins, en Espagne, il fallut attendre 1887 pour écouter la première traduction de *Carmen* en espagnol. Nous voudrions souligner que l'étude de la traduction d'un livret doit être abordée dans une perspective interdisciplinaire. Dans cet article, nous analyserons la traduction musicale qui comprend la traduction rythmique qui se manifeste par différentes stratégies utilisées pour adapter le nouveau texte du chant à la partition, la rime, l'accentuation et la métrique. Nous exposerons ensuite une brève approche des conséquences de la traduction sur le chant.

Bizet's opera *Carmen* is illustrative of the intense translation activity carried out in opera throughout history in Europe. Few years after the Parisian *premiere*, it was translated into numerous languages. Notwithstanding, in Spain we had to wait until 1887 to be able to listen the first *Carmen's* Spanish translation. It is worth stressing that the translation of a libretto involves inter-disciplinary research. In this paper, given the limits of space, we will analyse the musical translation. Musical translation is integrated, firstly, by the rythmical translation which comprises different strategies to adapt the singing text to the score, rhyme, accentuation and meter. Secondly and finally, we will conclude with a brief exposition of the consequences of translation for singing.

Mots clés : *Carmen*, Bizet, traduction musicale, livret, *zarzuela*

Keywords: *Carmen*, Bizet, musical translation, libretto, *zarzuela*

A pesar de que la traducción en la ópera comienza a ejercerse poco después de la aparición del género, la traducción lírica como problema teórico no surge hasta el siglo xx. Dadas las dificultades inherentes a este tipo de estudios, el tema ha estado desplazado tradicionalmente en la traductología. De hecho,

no fue hasta 1922 cuando Herbert F. Peyser¹ escribió, según parece, la primera reflexión teórica sobre el tema. Hemos de destacar que, frecuentemente, las investigaciones realizadas al respecto se han centrado en la crítica general traductora de una versión determinada. Buscaban «cómo» se realizó la traducción y no «el porqué», es decir, las razones que motivaron la elección de unas estrategias determinadas. Edward Dent daba buena cuenta de ello y, en 1939, reprochaba duramente la actitud de los críticos frente a sus traducciones de libretos:

[...] observo que muchos críticos no parecen tener la más remota idea de las dificultades reales de la traducción. Cogen mis versiones de las canciones más conocidas como *Dove sono* o *Non mi dir* e ignoran los recitativos y los números de conjunto, que constituyen partes integrales de la ópera y que requieren la misma labor traductora que el resto del texto. Estoy obligado a concluir que la mayoría de mis críticos tiene un conocimiento de las óperas muy superficial, por no hablar de los libretos originales².

En países como Alemania, hasta el siglo XIX, la calidad de un texto se juzgaba independientemente de la cuestión de saber si se trataba de un original o de una traducción³. Con el Romanticismo surge el interés por el contexto histórico de una obra y la tendencia a reconstruir la forma original de un texto. La concepción de que la obra debería permanecer idéntica a ella misma entrañó el establecimiento de las normas traductoras que definieron las reglas de traducción. Uno de los padres de estas normas fue Richard Wagner, quien criticó duramente las traducciones existentes y estableció los principios que han de regir la actividad⁴. Dichos principios se fundamentarían en el concepto que, años más tarde, Jakobson definiría como « el nexo interno entre sonido y música »⁵ y que comprende la prosodia, la versificación, la rima, el fraseo, las relaciones entre las estructuras musical y verbal y entre el texto y la interpretación del cantante. A partir de dichos principios, se formularán, a lo largo del siglo XX, normas traductoras en las diferentes publicaciones sobre la materia. En un principio, los esfuerzos teóricos se centraron en las cualidades del libreto y sus relaciones con la música. Así, a finales del siglo XIX, se discutían en las críticas los aspectos prosódicos, métricos, sintácticos, la rima, etc. y en el siglo XX se añadieron las normas ligadas al desarrollo escénico, concretamente a la

1 Peyser, 1922: 353-371.

2 Dent, 1939: 8. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: « [...] *I observe that my critics do not seem to have the least idea of what the real difficulties of translation are. They pick out my versions of the well-known songs, such as Dove sono or Non mi dir; they ignore the recitatives and the ensembles, which are just as much integral parts of the opera, requiring equal skill in translation. I am forced to the conclusion that most of my critics have only a very superficial acquaintance with the operas themselves, let alone with the original librettos* ».

3 Para juzgar la calidad de un libreto de ópera, la cuestión de saber si se trataba de un libreto original o de una traducción no tenía ninguna importancia. Así, un crítico de ópera del siglo XVIII, trata de demostrar la baja calidad de un libreto italiano para la ópera *Fida Nimfa* a partir de su traducción alemana. Gottsched, 1734: 611.

4 Wagner, 1913: 642-643.

5 Jakobson, 1960: 373.

voz. En los escritos sobre traducción de libretos se presentarán ahora extensos análisis sobre la repercusión en el canto de las diferentes vocales y consonantes, así como sobre su articulación e inteligibilidad. Comienzan a estudiarse las relaciones entre la traducción y el juego escénico de los cantantes, mencionadas ya por Richard Wagner. El repertorio comienza a orientarse cada vez más hacia el pasado y la novedad de una obra residirá en su realización escénica que dará lugar en un futuro a nuevas normas que ya no se orientarán hacia el texto original⁶ sino que se formularán teniendo en cuenta dicha realización⁷. El estudio de las normas traductoras subyacentes a cualquier texto meta⁸ constituirá, por tanto, un campo fascinante y, en el caso del teatro lírico español, prácticamente inexplorado.

Encontramos un ejemplo ilustrativo de esta problemática precisamente en la ópera *Carmen* de Georges Bizet. Pocos años habían transcurrido desde su estreno parisino de 1875, cuando casi había dado la vuelta al mundo y se había traducido a numerosas lenguas. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1887 para que la obra comenzase a considerarse una constante en el repertorio operístico español. Primeramente, con la versión zarzuelística en castellano de Rafael María Liern, encargada por el Teatro de la Zarzuela en 1887 y, a continuación, con la traducción al italiano de Achille de Lauzières publicada por Choudens que se representó en el Teatro Real. Tres años después, apareció una nueva en forma de zarzuela escrita por Patricio Eduardo de Bray que se estrenó el 7 de abril de 1890 en el Teatro Circo Alegría de Barcelona, cosechando números triunfos.

En la época, se simultanearon las representaciones de las dos *Cármenes* en forma de zarzuela citadas y las comparaciones fueron inevitables. Ambas se anunciaron incluso en la misma página, suscitando las críticas más opuestas y variopintas sobre los distintos aspectos de la traducción y de sus representaciones. En el presente artículo, intentaremos dilucidar los entresijos traductológicos desde un punto de vista musical que presidieron la realización de ambas versiones. Para ello, llevaremos a cabo un minucioso examen de la traducción rítmica de las zarzuelas de Liern y de Bray que comprenderá los siguientes aspectos: la traducción de la «e» muda francesa, la rima, la cantidad silábica, la acentuación y la relación entre ésta y el ritmo prosódico. Finalizaremos con un breve análisis sobre la repercusión del proceso sobre la línea del canto.

La traducción rítmica

La realización del análisis de la traducción del texto del canto en una obra lírica exclusivamente desde un punto de vista lingüístico y literario resultaría incompleta sin su correspondiente versión musical. Si se pretenden analizar los procedimientos y estrategias utilizadas en la traducción de una obra lírica debe-

6 En adelante, TO.

7 Kaindl, 2004: 50.

8 En adelante, TM.

remos tener en cuenta que cada obra y cada lengua poseerán unas características muy concretas que determinarán los diferentes aspectos analizables desde la doble perspectiva musical y traductológica. Por ello, el estudio que presentamos habrá de fundamentarse no solamente en los libretos sino también en las partituras correspondientes.

La traducción de la « e » muda francesa

280

Uno de los principales rasgos fonéticos de la lengua francesa es la sonoridad de la « e » muda. Su incidencia y su utilización en la prosodia poética y musical ha sido un asunto controvertido y polémico a lo largo de la historia, tal y como demuestran las innumerables reflexiones existentes al respecto. Tradicionalmente, el tratamiento de este recurso privativo en el texto del canto consistía en la pronunciación de todas las sílabas, incluyéndose la citada « e » muda y no será hasta principios del siglo xx cuando, por primera vez, Ravel las suprima en su obra *L'Heure espagnole*.

Constatamos que, en general, Liern y Bray⁹ respetan literalmente la métrica impuesta por la pronunciación de la «e» muda en la partitura original¹⁰ y la hacen corresponder con una sílaba:

The image shows a musical score snippet in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written on a treble clef staff. Below the staff, three lines of lyrics are provided. The first line is 'Sur la pla-ce, cha-cun pas-se. Cha-cun vient, cha-cun va...'. The second line is 'A la pla-za por la tra-za se ci-tó la ciu-dad...'. The third line is 'Por la pla-za, to-do pa-sa, vie-ne y va ca-da cual...'. Two vertical rectangular boxes are drawn around the lyrics 'ce, cha-cun pas-se' and 'za se ci-tó', indicating that these two syllables are aligned with a single musical note.

Sin embargo, con frecuencia, aparece un fenómeno singular directamente vinculado con la elisión de la « e » muda. Se trata del emplazamiento en el TO de dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido. La última de ellas contendrá la « e » en cuestión que aparecerá seguida de otra sílaba que comienza por vocal, produciéndose así una sinalefa con el siguiente vocablo. Su amplia utilización pudiera deberse simplemente a cuestiones métricas o, quizás, a un deseo de lograr una dicción más ágil. Habremos de estudiar, por tanto, cómo proceden los traductores ante esta peculiaridad y qué recursos emplean para trasladar el fenómeno del TO al TM.

En numerosas ocasiones, simplemente, lo ignoran y sitúan una sola sílaba en cada sonido (Choudens, 114):

9 La primera versión en castellano que aparece en el texto del canto de los fragmentos musicales que se exponen corresponde a la versión de Liern de 1887 y, la segunda, a la de Patricio de Bray de 1890. Ambas partituras pueden encontrarse en el: Centro de Documentación y Archivo, en adelante, CEDOA, de la Sociedad General de Autores y Editores, sign. Carmen/ SGAE/ MMO/2234.

10 Nos referimos a la partitura de Bizet: Choudens, 1877: 6. En adelante, (Choudens, 6).

sur cette étran - ge mu
 y se quie - bra la cin -
 di - da la cal - ma y el_

No obstante, aparece también la intención de respetar los dictados del TO, probablemente por motivos sonoros. Vemos la unión de dos sílabas fonológicas constituyentes de sinalefa con cualquiera de las vocales, cuando en francés aparece el tratamiento citado de la « e » muda sobre una nota larga. Este será uno de los recursos más utilizados ya que permite agrupar varias sílabas en un solo sonido (Choudens, 11):

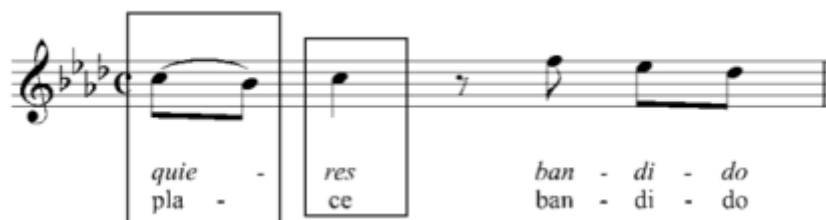
Moi, je cherche un bri - ga - dier.
 Quién: yo bus - co a un mi - li - tar.
 ¿Yo? Yo bus - co a un mi - li - tar.

En francés se sitúan las dos sílabas fonológicas señaladas sobre el primer sonido. Para escribir las dos versiones, dada la inexistencia del fenómeno de la « e » muda en castellano, será necesario generalmente proceder de manera contraria en nuestra lengua. Es decir, una primera sílaba ocupará el primer sonido y una segunda más la constituyente de sinalefa, es decir, dos, se cantarón en la segunda nota. Sin embargo, el efecto sonoro será el mismo. Los siguientes compases presentan dos muestras seguidas: « Entre elle et ». Mientras que Liern únicamente refleja el efecto de la primera « e », Bray, con una traducción muy literal y valiéndose de la similitud entre ambas lenguas, lo hace con las dos (Choudens, 336)¹¹:

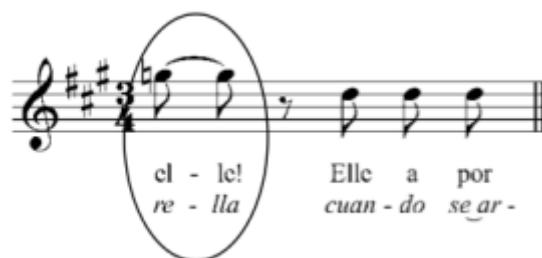
pour te plaire, je res - te

11 Nos referimos a la partitura anteriormente citada del CEDOA.

También observamos la utilización de dos sílabas sobre un sonido prolongado gracias a una ligadura de unión, conteniendo la última de ellas la controvertida «e» muda. Se trata de una situación también muy frecuente en el TO por lo que resultará interesante analizar las estrategias utilizadas en ambos TM (Choudens, 341):



Nos sorprenden las alteraciones de los copistas españoles con respecto a la partitura original¹² y, precisamente, en el momento señalado, ligando de manera expresiva las dos corcheas de « pour te », transformando las dos correspondientes al original « plaire » en una negra y situando en esta última una sola sílaba en ambos casos (Choudens, 506):



En el siguiente ejemplo, Liern respeta las dos sílabas del original (Choudens, 115):



Pero Bray cambia la partitura y la métrica del mismo compás en la página 127 de su partitura:

12 Pensamos que la partitura utilizada como base para la elaboración de la traducción fue la citada de Choudens.

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-
 que le per - do - no y mi a - le gri - a
 que le per - do - no y que le es - pe - ro

Aunque, por supuesto, también encontramos ocasiones donde en las tres versiones se emplazan dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido largo, al igual que en el libreto original¹³ (Choudens, 67):

Sa mè - re, il la re
 Su ma - dre, es su
 Pa - ré - ce-me ya

O, de nuevo, una sola sílaba en ambas traducciones sobre un sonido largo, omitiendo las intenciones de Meilhac y Halévy (Choudens, 74):

Sa mè - re, il la re
 Su ma - dre, es su
 Pa - ré - ce-me ya

Queda patente, por tanto, la dificultad de adaptación rítmica de la «e» muda al castellano. Además, como destacaba Jean-François Marmontel, cada vez que la vocal señalada no resulta atenuada por la elisión, la sílaba que la precede se alarga automáticamente¹⁴. Por ello, y tras la realización de un minucioso análisis del libreto de *Carmen* y sus traducciones, podemos afirmar que la estrategia dispuesta para conseguir, en cierta forma, este efecto sonoro de alargamiento de la sílaba anterior a la «e» muda francesa en las traducciones españolas, es hacerla corresponder con una sílaba o un vocablo tónico dentro del grupo fónico, ya

13 En adelante, LO.

14 Marmontel, 1856: 407.

sea mediante las normas de acentuación lingüística o mediante la partitura. Sin embargo, esta regla no siempre se cumple. Veamos el caso de algunos de los fragmentos que hemos expuesto recientemente (Choudens, 74):

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-
 que le per - do - no y mi a - le - gri - a
 que le per - do - no y que le es - pe - ro

284

En este compás, la sílaba que se alargaría en francés « mè » de « mère », se corresponde con la tónica « ma » de « madre » y « ré » de « pareceme ». Además, se cantan en un tiempo fuerte del compás, por lo que el efecto es muy similar al francés. Lo mismo ocurre en el que acabamos de mostrar (Choudens, 67):

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-
 que le per - do - no y mi a - le - gri - a
 que le per - do - no y que le es - pe - ro

Pero dicho procedimiento no se aplica en absoluto en otros momentos como en el citado (Choudens, 114):

sur cette é - tran - ge mu
 y se quie - bra la cin -
 di - da la cal - ma y el_

Aparece el fenómeno vocable « cette » que no resulta tónico en francés, seguido de la vocal « é » y se hace corresponder con el pronombre reflexivo « se » y la sílaba « da » de « perdida ». Ambas no resultan tónicas y tampoco reciben acentuación musical puesto que, al igual que el original, ocupan una fracción débil del compás. Por tanto, cualquier efecto derivado de la utiliza-

ción de la « e » muda en el original se pierde completamente en las versiones de Liern y de Bray.

Rima

El libreto de *Carmen* de Bizet se escribió en verso, con escenas habladas en prosa, como era habitual en la *opéra-comique*. En sus habituales colaboraciones, Meilhac escribía los diálogos en prosa y Halévy los fragmentos en verso¹⁵. Suponemos, por tanto, que éste fue el procedimiento seguido en la redacción de la obra en cuestión que cambiaría sustancialmente cuando, años más tarde, Guiraud hizo desaparecer los diálogos hablados y los substituyó por sus célebres recitativos.

Encontramos las mismas formas de rima en las tradiciones literarias francesa y española. No obstante, mientras que la española consiste en una identidad de fonemas que no siempre se presentan en el discurso con los mismos alófonos, en francés, son raros los casos en los que las vocales que se vinculan a través de la rima se pronuncian con diferentes variantes alofónicas¹⁶. La mayor complejidad del sistema fonológico francés frente al español, facilitará la búsqueda de rimas al traductor, puesto que al existir en la segunda lengua un menor número de sonidos vocálicos, aumentará el número de palabras que pueden utilizarse potencialmente en una determinada rima en castellano.

Veamos cómo han resuelto, primeramente, Rafael María Liern y, a continuación, Eduardo de Bray la problemática de la traducción de la rima. Cada momento habrá de analizarse individualmente. Habrá versos en los que ésta pueda eliminarse sin que ello entrañe una pérdida trascendental mientras que en otros su correspondiente supresión ocasionará un vacío irreparable. Cuanto más corto sea el verso, mayor importancia poseerá la rima. Sin embargo, dicha importancia no significa, en absoluto, que la rima deba ser exacta a su original. Excepto en los finales de estrofa, en el resto de ocasiones pueden utilizarse otras más imperfectas, para evitar versiones extravagantes o forzadas, como la asonante, la aliteración, etc¹⁷.

Para comenzar, veamos el siguiente ejemplo en el que encontramos versos relativamente largos. Resulta curioso cómo se refleja el esquema consonante « A B A B » del coro de las cigarreras original del primer acto. Tanto los cuatro versos del francés como sus respectivas cuatro rimas se respetan en el caso de Liern, pero Bray las fragmenta en ocho versos de arte menor, formando dos estrofas de cuatro versos que siguen perfectamente la intención del texto francés: «a b a b», en este sentido:

15 McClary, 1998: 18.

16 Marín, 2007: 138-142.

17 Lefevere, 2000: 198-199; cit. en Low, 2005: 198-199.

ORIGINAL:

La cloche a sonné, nous, des ouvrières,
 nous venons ici guetter le retour; A B A B¹⁸
 et nous vous suivrons, brunes cigarières,
 en vous murmurant des propos d'amour (38).

VERSIÓN DE LIERN:

La hora ya sonó, a las cigarreras
 venimos a ver con afán de amor A B A B
 y al paso decir, sentidos de veras,
 con labio procaz mil frases de amor (42-43).

VERSIÓN DE BRAY:

Ya podéis llegar,
 la campana oíd,
 Para trabajar,
 todas acudid. a b a b c d c d
 ¡Bellas son a fe!
 nuestro corazón
 quema, bien se ve,
 singular pasión (47-48).

Destacamos sobre la partitura con un círculo el lugar que ocupan las rimas originales (Choudens, 38). Encuadramos las rimas que suma Bray y las contrastamos con las dos de las traducciones. El resultado es el siguiente:

La cloche a son - né; nous, des ou-vri - è - res, nous ve-nons i - ci gue-tter le re - tour.
 ¡La hora ya so - nó! A las ci-ga rre-ras ve - ni - mos a ver con a-fán de a - mor
 Ya po-déis lle - gar la cam-pa-na oid pa - ra tra-ba - jar to - das a - cu did

et nous vous sui vrons, bru - nes ci - ga riè - res, en vous mur - mu rant des pro pos d'a - mour.
 y al paso a de - cir sen - ti - dos de ve - ras con la - bio pro - caz mil fra - ses de a - mor.
 Be-las son a fe, nues tro co - ra zòn que - ma, bien se ve sin - gu - lar pa - siòn.

Llama poderosamente nuestra atención, una vez más, el trabajo de Liern, que sacrifica el sentido del texto, en favor de la forma y del respeto a los dictados rítmicos y métricos del original francés. Eduardo de Bray, sin embargo, consigue un equilibrio entre los dos parámetros ya que opta por un esquema de rimas similar, aunque divide en dos cada uno de los versos franceses, resultando ocho versos con sus correspondientes rimas, en lugar de las cuatro de Meilhac y Halévy.

18 En adelante, utilizaremos la mayúscula para los versos de arte mayor y la minúscula para los de arte menor.

En último lugar, analizaremos la primera parte de la romanza de Micaela, compuesta de dieciocho versos rimados, casi siempre de manera consonante, de arte menor y mayor:

VERSOS ORIGINALES	RIMAS
Je dis que rien ne m'épouv <u>ante</u> ,	A
Je dis, hélas! Que je répons de moi.	B
Mais, j'ai beau faire la vaill <u>ante</u> ,	A
Au fond du coeur je meurs d'effroi...	b
Seule, en ce lieu sauv <u>age</u> ,	c
Toute seule, j'ai pe <u>ur</u> ,	d
Mais j'ai tort d'avoir pe <u>ur</u> ,	d
vous me donnerez du cour <u>age</u> ,	C
vous me protégerez, Seign <u>eur</u> ...	d
Je vais voir de près cette fem <u>me</u>	E
dont les artifices maud <u>its</u>	f
ont fini par faire un inf <u>âme</u>	E
de celui que j'aimais jad <u>is</u>	F
Elle est dangereuse, elle est be <u>lle</u> ,	G
mais je ne veux pas avoir pe <u>ur</u> ,	d
Je parlerai haut devant e <u>lle</u> ,	g
ah!, Seign <u>eur</u> ...	d
vous me protégerez (264-270).	-

TRADUCCIÓN DE LIERN	RIMAS
De los contrabandistas es esta la guar <u>ida</u> .	A
Aquí a José podré yo ve <u>r</u>	B
Y el deber que me impuso su madre tan quer <u>ida</u>	A
le cumpliré, no debo tem <u>er</u> .	B
Yo dije: «el miedo me espant <u>a</u> ».	C
Yo dije: «que en mí esconde el valor	D
y tengo un nudo en la gargant <u>a</u>	C
y en mi interior nace el pavor <u>»</u> .	D
Sola aquí en sitio agrest <u>e</u> ,	e
siento horror, siento horro <u>r</u> ,	D
¡invádeme el terror!	d
Valor la Virgen me prest <u>e</u> ,	e
Protégeme tú, señ <u>or</u> .	d
Veré por fin a la gitana	F
que un miserable supo hac <u>er</u>	B
de aquel hombre a quien tan ufana	F
llegué con delirio a quer <u>er</u> .	B
Sé que hace tembl <u>ar</u> ,	-
Sé que es bella, gentil y hermosa	-
mas no temblaré delante de e <u>lla</u> ,	-
Señor, protégeme (383- 394).	-

TRADUCCIÓN DE BRAY	RIMAS
Llegué presurosa, anhelante, pensé tal vez, ay, responder de mí, y mi valor, ya vacilante, desapareció por fin aquí. Al verme sola siento grande, mudo terror; mas vano es mi temor porque vos me daréis aliento, ¡vos me protegeréis señor! He de ver, así que la llame [<i>sic</i>], la mujer que supo lograr con su amor, hacer un infame, del que yo no podré olvidar. Mujer peligrosa es y bella, mas quiero mostrarle valor: ha de escuchar mi querella, ¡ah!, vos me protegeréis, señor (III: 71-80).	A B A B c d d C D E f E F G d g d - - - -

288

En la siguiente tabla, se exponen los tres esquemas de rimas utilizados en el TO, en las dos versiones de la romanza de Micaela, destacándose en gris las divergencias constatadas en cada uno de los versos:

Texto original	A	B	A	b	c	d	d	C	d	E	f	E	F	G	d	g	d	-			
Versión de Liern	A	B	A	B	C	D	C	D	e	D	d	e	d	F	B	F	B	-	-	-	-
Versión de Bray	A	B	A	B	c	d	d	C	D	E	f	E	F	G	D	g	D				

Inicialmente, llama nuestra atención el hecho de que Liern suma tres versos que no aparecían en el LO, mientras que Bray utiliza uno menos. Queda patente tanto la amplia utilización de rimas consonantes como el hecho de que la segunda versión respeta casi íntegramente esquema de rimas dispuestas en el libreto francés. Además, esta última presenta, una vez más, una redacción más correcta y cuidada que la primera traducción señalada de la romanza de Micaela.

Cantidad silábica

Podríamos definir la escritura vocal de *Carmen* como silábica en su casi totalidad. El número de sílabas por verso constituirá, aparentemente, un aspecto fundamental dentro de la traducción lírica. Sin embargo, tal y como Antonio Pamies¹⁹ afirma, afortunadamente, los criterios de la métrica literaria y los del código musical no siempre coinciden y ello facilitará ampliamente la tarea traductora. A continuación, examinaremos los recursos empleados por los traductores para adecuar desde un punto de vista cuantitativo el TM a la partitura original:

En primer lugar, aparece la prolongación de una sílaba durante varias notas seguidas. Por ejemplo, Liern, en la página 162, utiliza una sola sílaba mientras que los libretistas de Bizet dispusieron dos:

vec un é-clat mé-tal - li - que, et
cuan-do can-to so-le - dad_____

En segundo lugar, aparece habitualmente en el texto de Liern la inserción de muletillas, interjecciones, exclamaciones, monosílabos, pronombres, etc. Dicha inserción dará lugar a una traducción cuya redacción resulta forzada, carente de fluidez y, en ocasiones, incorrecta, pero que facilita al traductor el ensamblaje de la traducción con la partitura. Así ocurre en la página 83:

¡Ay, ma- dre ven a mí!_ Sí, sí, re

El texto del LO, « Ma mère, je la vois ! Oui, je revois mon village ! »²⁰ se traduce por « ¡Ay, madre! ¡Ven a mí! Sí, sí, recuerdos de mi aldea ». Añadiendo la interjección « ay » y utilizando la afirmación « sí » dos veces en lugar de una. El caso de la traducción de Bray es muy diferente ya que el empleo de este recurso no resulta tan abusivo: « Parece ya ver aquella pobre estancia, recuerdo fiel del ayer » (117-118).

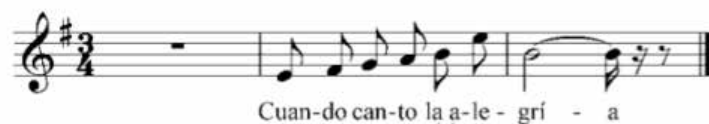
¹⁹ Pamies, 1990: 47-63.

²⁰ ¡Mi madre, la veo! Sí, ¡veo mi pueblo!

Como hemos explicitado previamente, en ambas versiones, se utilizan sinalefas para unir dos sílabas pertenecientes a palabras diferentes sobre un mismo sonido. Veamos los siguientes compases pertenecientes a las páginas 55 y 57 del primer acto de Eduardo de Bray:



Aparecen en las partituras de ambas zarzuelas numerosas modificaciones, con respecto a la partitura original, llevadas a cabo por los copistas aunque hemos de destacar que son mucho más numerosas en la versión de Liern. En la de Bray aparecen muy esporádicamente. Comenzaremos con un fragmento procedente de la página 162 de la traducción de Liern, en el que se ha suprimido el comienzo en anacrusa de la obra original:



Por último, en la versión de Bray, hemos de hacer mención a una serie de cambios que aparecen muy puntualmente y que afectan a las notas propiamente dichas. Así, por ejemplo, en la página 459, se han reducido las dos corcheas iniciales a una negra sobre la nota Mi⁴ al final de la frase musical:



Haciendo una valoración general, advertimos que en los tres libretos existe un paralelismo prácticamente constante en lo que a cantidad silábica se refiere. Ahora bien, hemos de tener en cuenta las divergencias en cuanto a densidad informacional entre el LO y los libretos meta puesto que con el mismo número de sílabas, el francés transmite más datos que el español en este sentido²¹. Ello podría explicar la ausencia de fidelidad detectada en muchos de los pasajes del texto.

Acentuación

La música será el elemento primordial de la ópera hasta el siglo XIX. En una obra compuesta según las normas convencionales, el libreto se escribía antes que la partitura, con muy pocas excepciones. Tanto el libretista como el compositor solían ponerse de acuerdo sobre la temática y, una vez redactado el libreto, los compositores realizaban los cambios oportunos que podían ir desde un vocablo suelto hasta largos pasajes. De hecho, diferentes compositores decimonónicos proveerán a sus libretistas de plantillas en las que se reflejaban la métrica y la acentuación deseadas²².

Estos procedimientos se encontraban tan profundamente arraigados en la mentalidad que resultaba impensable para la mayoría de los músicos franceses del siglo XIX distanciarse de ellos. Tanto los libretistas como los compositores utilizaban formas y estructuras simétricas sin cuestionarlas, sin buscar, muy a menudo, su adaptación a los acentos del texto o a la expresión y sin ni siquiera saber si es la partitura o el libreto quien impone sus estructuras²³. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a surgir en Francia posturas que abogan por la obtención del paralelismo absoluto entre prosodia lingüística y musical y así podemos constatarlo, por ejemplo, en las ediciones sucesivas de la ópera *Faust* de Charles Gounod²⁴ o en obras de Bizet, Massenet, Charpentier o Debussy, por ejemplo.

Entre todas las relaciones que se establecen entre el texto y la partitura, el respeto de la declamación justa y apropiada constituye una de las más importantes en este sentido. Por ello, la congruencia entre el acento prosódico y el ritmo y la medida de la música será uno de los pilares fundamentales que habrán de regir toda traducción lírica. La transposición de una obra lírica a otra lengua entrañará una serie de dificultades inherentes al cambio de prosodia. Aparecerán diferentes tipos de versos, estrofas e incluso otros criterios poéticos que el traductor habrá de conjugar hábilmente con los imperativos musicales. Comenzaremos analizando el primer coro del primer acto (Choudens, 6). Primeramente, se muestra el TO, a continuación la versión de Liern y finalmente la de Bray. Se han señalado en negrita las sílabas que resultan enfatiza-

21 Valenzuela, 2014.

22 Scribe, Eugène-Auber, Daniel-François-Esprit, 1998: 13-15.

23 Lacombe, 1997: 132.

24 En cada una de las ediciones se va mejorando progresivamente la unión de la prosodia lingüística y musical en los versos 5 y 6 del *Chant du veau d'or*. Marschall, 2004: 21-22.

das gracias a la partitura y se han subrayado las que deberían serlo dentro del grupo fónico correspondiente, según las normas prosódicas francesas. En el fragmento francés, se observa que los libretistas han respetado dichas normas y, además, cómo se valieron del acento de insistencia, por ejemplo, en « chacun ». Ambas traducciones siguen el patrón francés, respetando las normas españolas y enfatizando, debido a la figuración rítmica, vocablos que habitualmente no lo son dentro del grupo fónico como « por », « se », « la » o « muy »:

Sur la place
 chacun passe,
 chacun vient, chacun va; *drôles de gens que ces gens-là.
 A la plaza
 por la traza,
 se citóla ciudad;
 debe haber festividad.
 Por la plaza
 todo pasa,
viene y va cada cual.
Gente de humor y muy cabal.

Y así se refleja la estrofa sobre la partitura:

Sur la pla - ce, cha-cun pas - se. Cha - cun vient, cha - cun va;
 A la pla - za por la tra - za, se ci - tó la ciu - dad.
 Por la pla - za, to - do pa - sa vie - ne y va ca - da cual

— Drô - les de gens que ces gens - là! Drô - les de gens que ces gens - là!
 — De - be ha - ber fes - ti - vi - dad De - be ha - ber fes - ti - vi - dad.
 — Gen - te dehu - mor y muy ca - bal, gen - te dehu - mor y muy ca - bal.

Al final del primer acto, Carmen entona su canción y melodrama en la que hace gala de sus poderes mágicos con una dicción muy particular. En ella, la música enfatiza « moi », « rien », « feu » o « même » y vuelve a utilizar el acento de insistencia, por ejemplo, en « coupe-moi », « brûle-moi » o en « brave ». En las traducciones, sigue destacándose el pronombre reflexivo « me » o la sílaba « da » en « nada », ambos inacentuados según nuestras normas prosódicas (Choudens, 91):

Tra la la la la la la
Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien,
 Tra la la la la la la
 Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même.
 Tra la la la la la la

Pégame, quéname, nada responderé.
 Tra la la la la la la
Hierro y fuego tal vez, resistir yo sabré.
 Tra la la la la la la
Rájame, quéname, que nada te diré.
 Tra la la la la la la
Antes que hablar mil veces la muerte prefiero.



la. Cou-pe - moi brû - le - moi, je ne te di - rai rien, Tra
 la. Pé - ga - me, qué - ma - me, na - da res - pon - de - ré... Tra
 la. Rá - ja - me, qué - ma - me que na - da te di - ré Tra



la, Je bra - ve tout le feu, le fer et le ciel mè - me
 la. Hier-ro y fue - go tal vez, re - sis - tir yo sa - bré, sa - bré
 la. An - tes que ha - blar mil ve - ces, la muer - te pre - fie - ro

Ritmos y acentuación

Utilizaremos el término « canto a contrapelo »²⁵ para definir aquellos pasajes musicales donde un ritmo de danza o periódico y característico domina un texto que, imperativamente, se subordina a la partitura. En ocasiones, dicha subordinación entrañará una alteración de los esquemas acentuales prosódicos habituales, mermando, en mayor o menor medida, la inteligibilidad por parte del público. Dado que la ópera *Carmen* es rica en este tipo de recursos, habremos de observar si las traducciones la facilitan o, por el contrario, la dificultan tanto o más que la obra original.

Uno de los casos más ilustrativos podemos observarlo en la Habanera, donde la acentuación del texto se acomoda al siguiente patrón rítmico de danza:



25 « Chant à rebrousse-poil ». Marschall, 2004: 21-22.

Veamos el siguiente fragmento²⁶ (Choudens, 52-53):

L'a-mour est en - fant de Bo - hème, il n'a ja - mais, ja-mais con-nu de loi, si tu ne
 A - mor es a - ve que a su gus - to vue - la hoy a - cà ma - ña - na a llà; al que me
 A - mor es dès - pota y cru - el, ja - más nin - gu - na ley re - co - no ció. Si tú no

m'ai-mes pas, je t'ai - me; si je t'ai-me, prends garde à toi! Prends garde à toi!
 quiere yo no le qui - e - ro; si te a - mo yo ¡tiem - bla por ti! ¡Tiem - bla por ti!
 me a - mas mi a mor te es fiel mas, ¡ay de ti si te a - mo yo! ¡Si te a - mo yo!

294

Para un análisis más exacto de la problemática hemos utilizado tablas divididas en tres columnas, de la que reflejaremos solamente una muestra representativa. En la primera, se refleja el verso en cuestión. En negrita, destacaremos, una vez más, la acentuación que impone el ritmo de danza y subrayaremos la prosódica. En la segunda, puede observarse el ritmo prosódico y, en la tercera, el que impone la partitura. Destacaremos en gris las divergencias musicales más relevantes de las traducciones con respecto a la obra de Bizet y aquellos casos en los que la acentuación prosódica y musical de un mismo verso difiere de manera importante. Quedarán así patentes las alteraciones que imprime el ritmo de danza a los versos²⁷. Cuanto más diferente sea el ritmo musical del ritmo prosódico menor será la inteligibilidad. No obstante, en el caso de la lengua francesa habremos siempre de tener en cuenta la existencia del fenómeno de la acentuación débil o de insistencia que, por supuesto, no existe en castellano y que facilita, al contrario que en otras lenguas, el ensamblaje del texto del canto con la partitura.

Gracias a las tablas que mostramos a continuación constataremos que, en la mayoría de los casos analizados, las traducciones de Liern y de Bray respetan los ritmos musicales de la ópera original. En segundo lugar, observaremos que mientras que la utilización del acento de insistencia en el TO no afecta la inteligibilidad, la alteración de las reglas acentuales en ambas versiones resulta muy frecuente y sí mermará la comprensión del texto por parte de los oyentes. Así, por ejemplo, en el siguiente verso original: « **donc, pour** me **tenir compaignie** » se enfatizan sílabas y palabras como «pour», «te» o «com» sin que ello tenga mayores consecuencias. Por el contrario, en la primera versión: «**iré como buena española**», la acentuación de «mo», «na» o «es» constituye un gran distanciamiento de la norma:

26 La nota destacada constituye una de las alteraciones aludidas anteriormente en la versión de Liern con respecto a la partitura de Georges Bizet.

27 Fundamentaremos el estudio de los esquemas rítmicos en los postulados de Navarro Tomás. En realidad, los cinco tipos de pies métricos quedan reducidos al troqueo y al dáctilo puesto que estudios fonéticos han demostrado que el pie debe iniciarse con una sílaba tónica y nunca con una átona. Navarro, 1965.

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
L' <u>a</u> mour est <u>e</u> nfant de Boh <u>e</u> me,	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
Il n' <u>a</u> jamais, <u>j</u> amais <u>c</u> onnu de <u>l</u> oi;	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
si <u>t</u> u ne <u>m</u> 'aimes pas, je <u>t</u> 'aime;	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
si <u>j</u> e <u>t</u> 'aime, <u>p</u> rends <u>g</u> arde à <u>t</u> oi...	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>A</u> mor es <u>a</u> ve <u>q</u> ue <u>a</u> su <u>g</u> usto	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>v</u> uela <u>h</u> oy <u>a</u> cá, <u>m</u> añana <u>a</u> llá;	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
al <u>q</u> ue me <u>q</u> uiere yo no le <u>q</u> uiero.	Mixto: dactílico y trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <u>t</u> e amo yo ¡ <u>t</u> iembla por <u>t</u> í!	Dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>A</u> mor es <u>d</u> éspota y <u>c</u> rue <u>l</u> ;	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>j</u> amás <u>n</u> inguna <u>l</u> ey <u>r</u> econoció.	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <u>t</u> ú no <u>m</u> e <u>a</u> mas mi <u>a</u> mor te es <u>f</u> iel	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>m</u> as, ¡ <u>a</u> y de ti si <u>t</u> e amo yo!	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Ambas versiones respetan fielmente el proceder del original y puede observarse que enfatizan la segunda sílaba de «amor» y emplazan la cesura en un lugar similar. Además, tanto el texto francés como el de Liern destacan elementos que no lo estarían según las normas prosódicas habituales como, por ejemplo: «enfant», «de», «que a» o «déspota y».

L'amour est en — fant de Boheme,
Amor es a — ve que a su gusto
Amor es dés — pota y cruel;

Contraña fuertemente la fusión entre prosodia musical y textual que se observa en la obra original y en las dos versiones. En el caso francés, aparece una óptima adecuación entre los dos elementos y se observa un esfuerzo en la conjugación de ambos elementos²⁸. Sin embargo, queda patente que las ver-

²⁸ Para más información sobre la traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en ambas versiones, véase nuestra tesis doctoral: Santana, 2013.

siones españolas no resultan en absoluto escrupulosas en este aspecto y rompen con el supuesto dogma central de la zarzuela española consistente en que: «lo vocal interprete perfectamente la letra»²⁹. Dicho dogma que supuestamente debería presidir todas las zarzuelas, en realidad, no se aplicaba. Recordemos, en primer lugar, que se trata de un género muy prolífico en la época, del que se estrenaban obras prácticamente cada semana y en el que se concederá más importancia a las cualidades de la música que a las del texto. En segundo lugar, la frecuente utilización de los «monstruos»³⁰ o de las plantillas literarias habituales en la época la redacción del libreto mermaba en gran medida tanto la corrección prosódica como la literaria. Por tanto, no podemos afirmar que las traducciones de *Carmen* realizadas por Liern y por Bray se alejen del género zarzuelístico al no respetar éste habitualmente la corrección de los esquemas rítmicos y de acentuación que podemos escuchar en la obra original.

Ahora bien, esta falta de respeto a dichos esquemas en ambas traducciones no solamente contradice las intenciones de Bizet sino que además fue acusada por el público y la crítica de la época se hizo eco de ello³¹. De esta manera, y aunque normalmente se confiaba en que la pericia del cantante solventase muchos de estos «errores», se pone de manifiesto la importancia y la trascendencia de una de las más complejas labores a las que ha de enfrentarse todo traductor lírico.

El estudio de la acentuación será siempre indisociable de la cantidad silábica. Por ello, remitiremos a la clasificación que realiza Antonio Pamies de las diferentes formas de traducción poética³². En ella, pone en relación ambos aspectos. Según el autor, la utilización del mismo número de sílabas de un idioma a otro se denomina: «mimetismo». Un concepto que aplica al ámbito de la traducción de la canción, donde realiza a su vez una subdivisión de los diferentes tipos de mimetismo atendiendo al acento y su colocación. Nos parece adecuado extrapolar el concepto de Pamies a la traducción lírica y aplicaremos la citada terminología ya que dichos conceptos afectan mayoritariamente a la métrica y al acento. No podríamos definir nuestra traducción al francés como mimética a secas sin reflejar la acentuación dispuesta en los TM. El autor utiliza el término: «Mimetismo relativo» para aquella forma de traducir una canción según la cuál se respeta el mismo número de sílabas y se desplaza el acento lingüístico o musical dependiendo de las necesidades de la partitura. Por consi-

29 Este principio aparece en la carta que Barbieri dirige a Chapí publicada en *El Imparcial*, en 1878. En ella, además, se enaltece la unión de la música y el texto en la ópera francesa. BARBIERI, Francisco Asenjo, 18-II-1878: «Carta a un joven compositor de música». *El Imparcial*. Madrid: 3-4. Puede encontrarse una definición detallada y cronológica de la zarzuela en: Casares, 2002: 963-983. En este sentido, resultan de especial interés los siguientes estudios: Casares, 1994; Cortizo, 2003: 59-80; Espín, 2006: 115-128 & Porto San Martín, 2009: 335-357.

30 «El método de colaboración del compositor y el libretista solía ser que el músico escribía unos cantables hechos de palabras sin sentido (o con un sentido más o menos caótico, azaroso) pero que representaban exactamente la métrica y la prosodia deseadas y que recibían el nombre, humorístico y preciso de “monstruos”. El libretista, entonces, rellenaba aquel esquema de palabras y frases con sentido, al menos en lo posible, pues no siempre se podía llegar a una solución razonable en sí misma y también en relación con la situación escénica y el argumento de la obra». Barce, 1995: 230.

31 [Anónimo] 08-IV-1890: «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona: 2.

32 Pamies, 1993: 79-101.

guiente, y teniendo en cuenta que en los TM se sacrifica el emplazamiento del acento lingüístico en favor de los dictados musicales, podemos afirmar que los libretos de *Carmen* escritos por Liern y por Bray han sido realizados según el método de «mimetismo relativo».

La repercusión sobre la línea del canto

En el momento de traducir un libreto ha de prestarse una esmerada atención a la futura correspondencia entre la nota musical y las vocales/consonantes que se cantarán sobre ella, ya que de lo contrario la línea del canto podría verse profundamente perjudicada. No basta con buscar la equivalencia a la que normalmente estamos habituados en traducción. El traductor deberá facilitar la dicción a los cantantes, ya que una buena dicción favorece una buena articulación y, por consiguiente, una buena comprensión del texto por parte del oyente. Será necesario estudiar la puesta en práctica por parte de Liern y de Bray de todas las premisas citadas, una tarea que supondrá la consideración de los siguientes aspectos: las vocales y consonantes que presentan dificultades técnicas en determinados registros, la tesitura de los personajes y la traducción del texto y, en último lugar, las decisiones adoptadas por el traductor y sus repercusiones.

En lo referente a las vocales, hemos de incidir en el hecho de que, en registros graves, sólo la [a] plantea problemas. Sin embargo, en registros agudos todas las vocales entrañan una mayor dificultad, ya que la capacidad de articulación se reduce mucho. Las más favorables en este sentido y ordenadas de menor a mayor complejidad serían: [a], [o], [i], [e], [u] y sus derivadas. En segundo lugar, y en cuanto a las consonantes, podemos afirmar que, en general, no presentan grandes dificultades a la hora de cantarlas en un registro o en otro. Por ello, enumeraremos aquellas que resultan algo más complicadas en registros agudos: la [s], [t, d], la [r], [n, m, l] y en menor grado las [p, b,] requieren un cierre de los labios o de la parte delantera de la boca para su correcta pronunciación, lo que se opondría completamente al principio de «apertura» indispensable para la emisión de sonidos agudos. Veamos a continuación una muestra del extenso y minucioso análisis llevado a cabo donde se aprecian momentos en los que se ha facilitado o dificultado la dicción a los intérpretes:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
IV/ Nº 27	Bray	L'on m'avait avertie	Estaba ya advertida	Mi ³	Cambio a la vocal que presenta mayores dificultades en registro grave para la mezzosoprano.
III/ Nº 20	Liern	Mort	Morir	Fa ⁴	Nota muy aguda sobre la vocal [i]. Se dificulta la dicción.
I/ Nº 7	Bray	Vous	Jamás	Fa ⁴	A pesar de que se empeora la consonante, la vocal facilita la dicción del agudo.
I/ Nº 2	Liern	Alors	Entonces	Mib ³	Nota muy grave para una soprano sobre una [a] que se mejora gracias a la [e].

Hemos podido constatar que no se tuvo muy en cuenta la repercusión de la traducción sobre la línea del canto durante el proceso de ensamblaje del texto y la partitura. Suponemos que se esperaba que la pericia de los cantantes solventase las problemáticas que pudiesen surgir al respecto. Consideramos como la piedra angular de las traducciones de *Carmen*, en primer lugar, el origen común de las dos lenguas y, en segundo lugar, su contextualización y ambientación. El hecho de que todos los referentes culturales que se citan sean españoles facilitó en gran medida el ensamblaje del nuevo texto con la partitura y el respeto a las intenciones originales de Georges Bizet.

Gracias a nuestro estudio, hemos podido esclarecer las estrategias utilizadas por Liern y Bray para llevar a cabo la traducción musical en las versiones zarzuelísticas de *Carmen*. Hemos comprobado que ambos dramaturgos respetaron la métrica impuesta en la obra de Bizet por la tradicional pronunciación de la «e» muda francesa. Sin embargo, no consiguieron reproducir en sus textos meta la impecable fusión entre prosodia musical y textual de la obra original. Advertimos, además, que Liern se afanó por respetar las rimas del texto de Meilhac y Halévy, renunciando al sentido, a la coherencia e incluso a la corrección lingüística, mientras que Bray eligió el procedimiento contrario. Ciertamente, este último consiguió una versión infinitamente más fiel y esmerada que la del primero. Se trata de un texto muy cuidado, tanto musicalmente como desde el punto de vista lingüístico y adquiere en ocasiones incluso tintes literarios. No obstante, merece la pena destacar que, paradójicamente, la versión que gozó de mayor publicidad y difusión fue la de Liern.

Queda patente, tras el análisis expuesto, que uno de los aspectos más complicados para el traductor de un libreto de ópera será la traducción musical puesto que se encuentra íntimamente relacionada con los rasgos prosódicos de cada idioma. Cuanto más difiera el ritmo del libreto original del inherente a la lengua meta, más dificultades habrán de vencerse. La adaptación del texto del canto a la partitura no constituye una tarea independiente de los demás aspectos que integran el proceso traductológico de cualquier obra lírica sino que

deberá llevarse a cabo simultáneamente. Nos encontramos ante una fase del proceso que tendrá unas características muy diferentes en cada lengua y ópera. El momento de composición de la obra junto con los ideales del compositor y del autor del libreto determinarán, en gran medida, las normas a seguir y los criterios que predominarán para adecuar el nuevo texto a la partitura.

Laura Santana Burgos
Universidad de Granada
lauritasantanaes@yahoo.co.uk

Œuvres citées

- BARCE, Ramón (1995): «El sainete lírico». *La música española en el siglo XIX*. Ed. Universidad de Oviedo. Madrid: Universidad de Oviedo: 195-244.
- BIZET, Georges (1877): *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens père et fils.
- CASARES, Emilio. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio (2002). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. II: 963-983.
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU.
- CORTIZO, María Encina (2003): «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*. Ed. Louis Jambou. Paris : Université Paris-Sorbonne: 59-80.
- DENT, Edward J. (1939): «Translating *Trovatore*». *Music & Letters*. 20. 1: 7-20.
- ESPÍN, María Pilar (2006): «El teatro lírico español respecto del francés». *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (dir.). Berna: Peter Lang AG: 115-128.
- GOTTSCHED, Johann-Christoph (1734): *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Leipzig: [s. n.].
- JAKOBSON, Roman (1960): «Concluding Statement: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Cambridge: A. Thomas. Cambridge (dir.): MA, MIT Press: 350-377.
- KAINDL, Klaus (2004): «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». *La traduction des livrets*, Ed. Gottfried R. Marschall. Paris: Université Paris-Sorbonne: 43-54.
- LACOMBE, Hervé (1997): *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- LEFEVERE, André (2000): «Mother Courage's Cucumbers'». *The Translation Studies Reader*. Venuti & Lawrence (dir.). London and New York: Routledge: 233-249.
- LOW, Peter (2005): «The Pentathlon Approach to Translating Songs». *Song and significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi: 185-212.
- MCCLARY, Susan (1998): *Georges Bizet*. Cambridge: Cambridge University Press: 18.
- MARÍN, David (2007): *La recepción y traducción de Les fleurs du mal en España*. Málaga: Miguel Gómez.
- MARMONTEL, Jean- François (1856): *Éléments de littérature*. Paris: Institut de France. II.
- MARSCHALL, Gottfried R. (2004): «Traduire l'opéra : quel défi !». *La traduction des livrets*. Paris: Université Paris-Sorbonne: 11-26.

- NAVARRO, Tomás (1965): *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- PAMIES, Antonio (1990): « La traduction de la chanson: problèmes rythmiques ». *Sendeban*. 1 : 47-63.
- (1993): « Implications musicales de la traduction poétique ». *Turjumān*. II. 1 : 79-101.
- PEYSER, Herbert (1922): « Some observations on Translation ». *Musical Quarterly*. 8: 353-371.
- PORTO SAN MARTIN, Isabelle (2009): « Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) ». *Revue de Musicologie*. 95: 335-357.
- SANTANA, Laura (2013): *Diálogos entre Francia y España: La traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- SCRIBE, Eugène-AUBER, Daniel-François-Esprit (1998): *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Herbert Schneider (dir.). Sprimont: Mardaga.
- VALENZUELA, Javier (último acceso el 29-IX-2014): « ¿Son más eficaces unas lenguas que otras? ». <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva>.
- WAGNER, Richard (1913): *Opera and Drama*. London: William Reeves [1ª edición: Leipzig, Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1852].

Traductions anglaises de mélodies françaises à la fin du XIX^e siècle ou l'aporie d'une schize

Résumés

Soucieux d'offrir à leurs clients américains un large répertoire d'œuvres vocales (pour une voix et piano), les éditions Oliver Ditson entreprirent une vaste opération d'adaptation de *Lieder* et mélodies de toutes provenances et ce, dès 1840. Nous appuyant sur le catalogue de leurs œuvres vocales en *solo* (publié à Boston en avril 1913), nous en avons extrait une dizaine de mélodies françaises éditées en feuillets séparés (toutes après les années 1870). Elles sont traduites en anglais avec double superposition des textes anglais/français à la partie vocale et proviennent des compositeurs suivants : Bizet, Chausson, Debussy, Delibes, Duparc et Fauré, couvrant des années de composition allant de 1855 (pour la plus ancienne) à 1890. Les traductions sont le fait de quatre contributeurs différents (dont deux femmes). À partir de ce corpus, il conviendra de répondre aux questions suivantes : le sens du poème est-il respecté ? Y a-t-il une recherche d'adéquation rythmique (accentuelle) ? La déclamation conserve-t-elle les mêmes propriétés ? Autrement dit : quel statut donner à ce nouveau produit dont le résultat sonore diffère forcément de l'original ? Peut-on lire une nouvelle interprétation dans la réappropriation qu'effectue le traducteur d'une pièce au régime nécessairement allographique ? Nous nous interrogerons sur les buts poursuivis par une telle entreprise du passage de l'intime à une forme d'international, mais dont la pérennité dit assez le succès qu'elle obtint.

Wanting to offer their American customers a wide repertoire of vocal works (for one voice and piano), Oliver Ditson editions undertook extensive adaptation of *Lieder* and melodies from all sources operation. From the catalog of their solo vocal works (published in Boston in April 1913), we have extracted a dozen French melodies published in separate sheets (all after 1870). They are translated into English with double layering English / French texts and the vocals are from the following composers Bizet, Chausson, Debussy, Delibes, Duparc and Fauré, covering the years of composition from 1855 (for the oldest) to 1890. Translations are made by four different contributors (including two women). From this corpus, it should answer the following questions: is the meaning of the poem respected? Is a rhythmic adequacy (accentual) researched? Does the Declamation retain the same properties? In other words: what status to give this new product with the resulting sound necessarily different from the original? Is it possible to read a new interpretation in the recovery by the translator of a work which necessarily belongs to an allographic regime? We will examine the aims of such an undertaking (the transition from intimate to international form) whose sustainability said enough success it got.

Mots clés : Mélodie française, traduction, édition, poésie, son/sens

Keywords: French Mélodie, Translation, Poetry, Publishing Company, Sound/signification

C'est une longue histoire éditoriale que celle d'Oliver Ditson (1811-1888). Jeune employé de Boston, il travaille (à partir de 1834) auprès de Samuel Parker, lui-même héritier d'une lointaine filiation d'édition musicale remontant à 1783. À la mort de Parker (1842), l'entreprise abandonne le nom de Parker & Ditson, pour devenir Oliver Ditson¹. À ce moment-là, elle est la plus importante de ce type aux États-Unis, ayant absorbé le catalogue musical de maints autres éditeurs américains et ayant ouvert des filiales dans quelques grandes villes, telles New York, Chicago, Cincinnati ou Philadelphie². Leur catalogue compte alors plus de 100 000 titres. La particularité des éditions Ditson sera d'avoir favorisé l'éclectisme musical dans ses choix éditoriaux. Parallèlement à ces activités, Ditson imagine, en 1868, la fondation d'un journal qui perdurera jusqu'au premier conflit mondial, recensant les partitions et enregistrements musicaux³. Trente ans plus tard, Oliver Ditson Company débute un vaste projet didactique en direction des répertoires pianistiques et vocaux, intitulé *The Music Students' Library*, devenant peu après *The Musicians' Library*, réalisant d'ambitieuses séries en une centaine de volumes.

Parcourant *A Catalog of the Vocal Music* en date de 1913, on note ce que fut l'objectif des éditions Ditson. Le catalogue est divisé en six grandes catégories selon l'effectif. La première partie, « Solos », est la plus importante et mixte le genre profane et sacré⁴. Il est précisé dans la préface⁵ :

This Catalog is a complete list of Vocal sheet music kept in publication by us. It includes only the issues of earlier years that have stood the test of time and proved their permanence, together with recent additions up to April 1, 1913.

Il est donc intéressant de considérer ce que retint la postérité américaine en matière de mélodie française afin de dessiner les contours de ce produit singulièrement français dans la forme où il fut reçu outre-Atlantique. Déjà dans les choix. Par exemple, pour Bizet, trois mélodies dont la *Vieille Chanson* ; pour Chausson, une seule mélodie, *Les Morts* ; pour Debussy, une vingtaine de mélodies dont un recueil, *Romance* et *Il pleure dans mon cœur* ; pour Delibes,

1 Lorsque s'adjoint un partenaire du nom de John C. Haynes, l'entreprise prend le nom d'Oliver Ditson & Co. jusqu'au décès de Ditson où la société se ré-organise pour s'appeler définitivement Oliver Ditson Company.

2 C'est là que les éditions Ditson seront absorbées par Theodore Presser en 1937.

3 Le périodique prend le nom de *Dwight's Journal of Music* de 1868 à 1879 où il devient *The Monthly Musical Record*, puis deux décennies plus tard, *The Musical Record*, avant d'adopter le titre plus simple, *The Musician*, en 1901.

4 Les autres catégories sont : « Duets », « Trios, Quartets, etc. », « Technical », « Song albums and collections » et « Operas and Librettos ».

5 *A catalog of the Vocal Music (folio size) published by Oliver Ditson Company*, Boston, 1913, f. 2. C'est nous qui soulignons. On ignore cependant sur quels critères Ditson distingua le répertoire ayant résisté au temps.

six mélodies dont *Jours passés* ; pour Duparc, deux mélodies dont *Soupir* ; pour Fauré, trois mélodies seulement dont *Les Berceaux* et *Clair de lune* ; pour Gounod, dix-sept pièces vocales, pour la plupart des pièces sacrées... Curieusement, certains titres sont traduits en anglais et d'autres non. Pour notre corpus d'étude, nous avons retenu les huit mélodies mentionnées ci-dessus⁶, visiblement représentatives du goût outre-Atlantique en 1913⁷. Par ailleurs, en contre-corpus, nous y avons ajouté un titre de Delibes et un de Gounod, présents en 1904, mais ayant disparu dans l'édition de 1913, respectivement *Les Filles de Cadix* et *Chant d'Automne*⁸.

Pour chacune de ces dix mélodies, les éditions Ditson superposent, sous la ligne vocale, le texte anglais en lettres romanes par-dessus l'original français en italiques. Le plus souvent, figurent les dates du compositeur et du poète aux côtés de leur nom, avec quelques incertitudes et des blancs typographiques quand ces derniers sont encore en vie. À deux exceptions près (*Vieille Chanson* de Bizet et *Automne* de Gounod), l'identité du traducteur est également révélée. Deux d'entre eux sont des femmes dont une, Isabella G. Parker, est l'auteur de quatre traductions dans notre corpus. La plupart semble avoir fait une honorable carrière dans la traduction ou dans l'établissement de textes lyriques⁹. Le rôle de ce personnage est primordial, surtout au regard des miniatures que sont les mélodies dans lesquelles il lui revient de transmettre un contenu sémantique, mais également un statut poétique. Le compositeur s'était déjà fait le traducteur du poète en posant ses notes de musique sur les vers de ce dernier. Il a fait œuvre personnelle à son tour, créant un produit global verbo-musical autonome et non sécable. S'emparant de ce Tout, le traducteur tente une nouvelle appropriation du texte poétique de base et crée à son tour une œuvre nouvelle. C'est pourquoi nous éviterons, dans l'étude qui suivra, le terme de « respect » à l'original, préférant celui d'interprétation ou d'adaptation de ce dernier. Ce faisant, il conviendra de mesurer la distance parcourue par ce nouveau produit qui, de national, devient international, puisque destiné aux lecteurs américains.

Nous proposons de suivre le cheminement du traducteur, cherchant à dépasser la schize son/sens, « d'abord prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour¹⁰ ».

6 Pour des raisons d'accessibilité au matériau.

7 Sur les 120 pages de catalogue consacrées au chant solo (mélodies, Lieder, airs d'opéras ou de cantates, chants populaires), on relève 43 compositeurs français des XVIII^e et XIX^e siècles parmi lesquels nous avons conservé les principaux compositeurs de mélodies.

8 Les deux volumes de 1904 comptent trente mélodies françaises chacun, selon une répartition alphabétique. Il est intéressant de constater que deux mélodies illustrent Bizet, Delibes, Duparc, Franck, Hahn, d'Indy, Saint-Saëns, au même titre que Bouval, Chaminade ou Holmès ; tandis que trois titres sont dévolus à Fauré, Gounod ou Massenet ; Debussy demeurant le mieux représenté avec cinq mélodies. Un tableau récapitulatif du corpus se trouve en annexe du présent article.

9 Ainsi, on retrouve Alexander Blaess comme traducteur d'allemand, par exemple pour l'op. 39 n° 3 de Schumann sur du Eichendorff. Isabella G. Parker (1842-1929 ?) a également traduit en anglais le *Panis Angelicus* de Franck ou du Vigny pour Flégier. Quant à Edith Sanford Tillotson (1876-1968 ?), elle semble connue pour ses activités de compositeur, arrangeur et librettiste. Elle est l'auteur de textes de chansons pour enfants et de nombreuses pièces sacrées. Reste Arthur Westbrook, le traducteur des deux Delibes de notre corpus, à propos duquel nous ne possédons aucun élément biographique.

10 Verhesen, 2003 : 20.

Prépondérance et amenuisement du sens

Ici se pose la question de la littéralité. Sans vouloir fétichiser le vocable initial (en langue source), il en va de sa mise en musique, ce qui, rappelons-le, ajoute une strate à l'édifice « traductorial ». Ce qu'on appelle le mot-à-mot est-il souhaitable dans le cas d'une mise en musique ? Si l'on en croit Maurice Deary, « la littéralité dans la traduction comme seule méthode [...] aura pour résultat de vider le poème de sa tension poétique (sa musique), laissant une coquille, belle peut-être, mais vidée de son contenu¹¹ ». Autrement dit, le réel « contenu » de l'œuvre ne se trouve peut-être pas du côté du sens. Comment cela se passe-t-il au sein de notre corpus ? La langue anglaise syntaxiquement décalquable sur la française autorise ce genre de correspondances exactes. Toutefois, le sens du poème d'origine est sensiblement détourné dans *Vieille Chanson* (*A Song of the woods*, Georges Bizet sur Hubert Millevoye¹²) où le premier vers fait intervenir le personnage Myrtil et non Lucette comme l'évoque la traduction anglaise anonyme. De même, *Chant d'Automne* (*Autumn* de Gounod sur un texte de lui-même¹³) extrapole librement les données initiales dans la traduction : « Viens, rêvons aux choses passées/Sous ces arbres qui vont finir/Laissons s'effeuiller nos pensées/Au triste vent du souvenir » devenant en langue cible : « Come, the joys in May that crown'd us/With the proud glories of the year/Now one by one are falling round us/Like leaves to deck a new made bier (*sic*) ».

A contrario, plus nombreux sont les moments de parfaite concordance. Il en va du rythme dictionnel. Plus encore que dans une simple traduction de texte, celle de mélodies suppose une prise en compte du rythme de la déclamation chantée qui force l'adéquation rythmique, au prix parfois de quelques concessions que nous examinerons. Or, *Il pleure dans mon cœur* (*The Tears fall in my soul*, Debussy sur Verlaine¹⁴) est un bon exemple d'adéquation phrasique. Le mot « cœur » est systématiquement traduit par « Soul » (âme) – probablement pour des raisons euphoniques – à une exception près où « Heart » apparaît (mes. 32). Ailleurs, on notera l'adéquation : « Comme il pleut sur la ville » (« As the rain on the town »), ou « Ô bruit doux de la pluie » (« Ô the soft sound of rain »). Il en va de même pour *Les Morts* (*The Dead*, Chausson sur Jean Richepin¹⁵) : « Ne crois pas que les morts soient morts » (« Do not think that the dead are dead ») ou encore : « l'oiseau s'en va » (« The bird is gone »)¹⁶. Parfois, une inversion de termes s'impose sans modifier pour autant la configuration sémantique :

11 Deary, 1991 : 56.

12 Cette mélodie fut initialement publiée dans un recueil de *Cinq mélodies* en 1867. Elle montre un Bizet très mozartien, inspiré par les amours galantes de Myrtil et Lucette ; ainsi que le fera encore Gabriel Pierné dans sa mélodie sur le même thème, *À Lucette*, sur Gauthier-Villars, en 1912.

13 Il s'agit d'une mélodie du premier recueil paru en 1863. Curieusement, la pédalisation y est indiquée entre les portées.

14 Le texte est issu des *Romances sans paroles* et la mélodie, composée dès janvier 1885, sera publiée en 1888.

15 Cette mélodie appartient aux *Chansons de Miarka* op. 17, composées en 1888 pour un drame dont Henry Lerolle fut décorateur. Elles firent l'objet d'une orchestration ultérieure.

16 Voir aussi dans *Clair de Lune* (*Moonlight*, Fauré sur Verlaine) pour « Jouant du luth » traduit par « Play on their lutes » et plus encore, le mot « boléro » conservé tel quel dans *Les Filles de Cadix* (mes. 24), mais non conservé à la même place peu après (mes. 75-76).

« Son ombre reste **sur la terre** » devenant « His shadow **on the earth** remaineth ». L'inversion qui confère une tournure archaïsante au texte anglais est évidente ici, puisque « remaineth » remplace la forme « remains » lui conférant une tonalité d'hymne religieuse. Cette inversion peut également affecter un possessif : « Le souffle que tu m'as fait boire sur **tes lèvres** » est traduit par : « The breath that on **my lips** thou leavest ». À de nombreuses reprises, l'adéquation se fait strictement locale, en général sur une fin de phrase¹⁷. Par exemple, le mot « tears » correspond parfaitement à « pleurs » aux mesures 27 ou 31 dans *Soupir* (*A Sigh*, Duparc sur Sully-Prudhomme¹⁸), de même que le dernier mot de cette mélodie « Toujours » (« Alway », *sic*).

Le changement de mode en cours de mélodie est, la plupart du temps, intrinsèquement lié au sens. Astucieusement, Fauré majorise sa mélodie en mineur (*Clair de lune*) pour la phrase : « Tout en chantant, **sur le mode mineur** » (mes. 26) devenant, dans la même mesure, grâce à l'attention d'Edith Tillotson : « Meanwhile they sing **in a minor strain** ». En revanche, lorsque Delibes passe en FA# dans la seconde partie de *Jours passés*, le premier mot de la voix (après quatre mesures d'interlude) est « Heureux » justifiant du même coup ce changement d'atmosphère. Or, Arthur Westbrook ignore ce signal dans sa traduction : « Yet tho' of grief » (mes. 134).

La question se pose de façon plus tranchée en présence des interjections monosyllabiques. L'intention d'adresse demeure avec le « Quoi ! » d'*Il pleure dans mon cœur*, devenant « Yet ! » (mes. 47), préservant du même coup l'attaque consonantique et soulignée musicalement par un brusque changement d'armure¹⁹. En revanche, le « ô délire », point culminant de *Jours passés* (*Bygone Days*, Léo Delibes sur Armand Silvestre²⁰), intervenant sur une note haute (*fa*₄), se voit passablement amoindri dans la traduction anglaise où cette attaque dans l'aigu arrive sur « of sweet flowers ! » Un peu plus loin dans cette même mélodie (mes. 105), l'effet inverse se produit puisque la fin de vers « **ton** souvenir vainqueur ! » est transformé par Westbrook en « **Ah**, mem'ries fond of thee ! » profitant de l'extrême aigu de l'ambitus (*la*₄) pour poser une interjection, non prévue, mais ayant sa raison d'être, notamment en raison du point d'orgue *lunga* qui repose une octave plus bas l'ancrage de ce souvenir (*la*₃), vers réitéré deux fois auparavant.

Autre cas d'effacement monosyllabique, le début des *Berceaux* (*The Cradles*, Fauré sur Sully-Prudhomme²¹), célèbre vers constitué quasi intégralement de monômes : « Le long du quai, les grands vaisseaux ». Certes, l'interprétation musicale de Fauré privilégie le rythme en (1+3)+2+2, et Isabella G. Parker s'en

17 Mais également à l'initiale d'une phrase dans *Romance* (Debussy sur Paul Bourget), où « L'âme douce » devient « Soul so gentle », la suite varie cependant ; de même douze mesures plus tard, seuls « Des jours... » est conservé « Of days... ».

18 Mélodie de jeunesse qui sera remaniée et appartenant à celles qui seront publiées fin 1869. Sur la partition Ditson ne figurent pas les dates de mort de Duparc et de son poète Sully-Prudhomme.

19 Il en va de même pour le « ô viens ! » traduit par « ô come ! » dans *Chant d'Automne* (mes. 47).

20 Cette mélodie (parfois appelée « Regrets ») tire son origine d'un ballet de 1866, *La Source*. Il en existe une transcription pour petit orchestre qui date de 1914. Observons à nouveau une approximation de date pour Armand Silvestre (date de naissance).

21 De forme ABA', cette mélodie fut composée en 1879.

approche dans sa version « The stately ship along the quay » : $(1+2+1)+2+2$. Si bien qu'ici, on a tendance à situer la traductrice à mi-chemin entre le texte de la poésie originale et l'interprétation qu'en a déjà faite le compositeur. Le rythme musical est en effet une contrainte supplémentaire que les traducteurs ne peuvent ignorer.

Dernière figure susceptible d'une mesure de l'écart, celle du figuralisme fondé sur une vocalise. Cette dernière est peu présente dans la mélodie française qui favorise le syllabisme. On en remarque cependant à deux reprises dans notre corpus. D'abord, celles des *Filles de Cadix* (*The Maids of Cadiz*, Delibes sur Alfred de Musset²²), mélopées hispanisantes conçues de façon ornementale plus que sémantique. Par exemple, aux mesures 17-18, elles enrobent le mot « fillettes », mais supportent le mot « fighting » en anglais, ce qui risque de modifier la perception que l'auditeur pourrait avoir du texte.

Exemple 1 : Léo Delibes, *Les Filles de Cadix* (*The Maids of Cadiz*), mes. 15-18

Pourtant, le mélisme des « castagnettes » (mes. 26-29), plus long, avec point d'orgue sur l'antépénultième est peut-être davantage lié au sens ; il devient l'illustration du mot « delighting » en anglais, déplaçant le mot-clé du vers sur une autre idée²³. C'est également le cas (et pourrait éventuellement être gênant) dans *Vieille Chanson*. Deux vocalises figuralistes illustrent la fauvette (mes. 31) et son envol (mes. 37). L'image est bien différente en anglais, car le traducteur anonyme place la première sur « prize » et la seconde sur l'expression : « No nothing but the song, the song lingers », le mélisme apparaissant ici plus gratuit²⁴. Doit-on déplorer ces écarts ? S'agit-il d'une perte du sens ? Il n'est peut-être pas légitime – dans ce travail de ré-écriture effectué par le traducteur – de parler en termes de gains ou de pertes. Paul Valéry n'affirmait-il pas que « s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens [était] une manière de trahison²⁵ » ? D'ailleurs Meschonnic distingue bien deux catégories de traducteurs, mettant l'accent sur cette schizophrénie du traduire : « Il s'agit de réagir contre cette conception autant fallacieuse que répandue, qui oppose des *sourciers* et des *ciblistes* : les *sourciers* louchant vers la langue de départ, en tâchant de la calquer ; les *ciblistes*

22 Initialement titrée « Chanson espagnole », cette mélodie fut publiée dans le premier recueil du compositeur, en 1863.

23 Ensuite, les vocalises de « dimanche » (mes. 77-78) et de « hanche » (mes. 86-89) sont probablement moins significatives. Elles correspondent aux termes « together » et « feather » chez Arthur Westbrook. Naturellement tous les mélismes sur « Ah » sont conservés.

24 Enfin, la dernière figure ornementale de cette mélodie, un *gruppetto* allongé (mes. 56) évoque la grâce de Lucette en français et apparaît sur le mot « sending » en anglais.

25 Valéry, 1957 : 210.

regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les sourciers, eux, soucieux de la *forme*²⁶ ». Mais le plus étonnant, dans les textes qui nous préoccupent ici est la posture délibérément « archaïsante » des traducteurs. Est-ce parce qu'il s'agit de poèmes du XIX^e siècle (du passé) ? Ou serait-ce un processus de « poétisation » comme contournement d'une traduction qui serait vécue trop prosaïque ? Peut-être également comme mise à distance ? Pour le savoir, il conviendrait de se livrer à des comparaisons avec d'autres traductions (ultérieures) que les limites de cet article ne nous permettent pas d'engager.

Voyons toutefois à présent quelques modalités de l'acte de réappropriation textuelle.

Travail d'adaptation

L'une des plus importantes particularités de la langue française est le grand nombre de [e] finaux. Aucune mise en musique d'un texte français ne put faire l'économie de cette question, même si les solutions apportées y furent diverses. Que faire de ces désinences ? Claudel les aimait, les considérant comme douces, car créant des moments où « l'incidente élargit ses ailes²⁷ ». D'ailleurs, à la fin du XIX^e siècle, il est de tradition de les prononcer et les mélodistes les musicalisent. La traduction anglaise les prend-elle en compte ? Si oui, de quelle façon ? Cette désinence sur un [e] atone en français se voit transposée en langue anglaise dans la terminaison conjuguée du prétérit en [ed]. Ainsi, les verbes « faded » (mes. 17) et « shaded » (mes. 25) correspondent respectivement à « envolée » et « troublée » dans *Jours passés*. Quand le [e] atone est prononcé dans le cadre d'une syllabe (*i.e* accompagné d'une consonne), il est bon de retrouver une articulation similaire dans la traduction et en effet, le [ed] final correspond bien à une syllabe articulée en anglais. Ailleurs, « Hanche » devient « feather » en conservant les longues vocalises des *Filles de Cadix* (mes. 89²⁸). Il peut aussi trouver son égal dans l'une des quatre formes de terminaison en [ing]. C'est une des associations les plus courantes que nous ayons croisées en ce sens²⁹. Dernière équivalence rencontrée : la terminaison archaïsante en [eth], celle de « remaineth » (mes. 15) et « retaineth » (mes. 17), correspondant respectivement à « reste » et « céleste » en français, dans *Romance* (Debussy sur Paul Bourget³⁰).

26 Meschonnic, 1999 : 22. C'est l'auteur qui souligne.

27 Claudel, 1961 (I/1954) : 41.

28 Voir également, dans la même mélodie, l'équivalence « sire »/ « suitor » (mes. 95).

29 De ce fait, les désinences sont équivalentes dans *Les Berceaux* (mes. 6) où à « silence », correspond « playing ». Un peu plus loin (mes. 10), « swaying » se prononce sous « balance » et « wanding » sous « diminué » (mes. 25). Voir également dans *Soupir*, « waiting » pour « attendre » (mes. 15) ou « abating » pour « lui tendre » (mes. 20). Dans *Clair de lune*, « entrancing » se juxtapose à « bergamasques » (mes. 17) ; également quelques mesures plus loin avec « dancing » sur « fantasques » (mes. 23). À partir d'un poème de Paul Verlaine, *Clair de lune* fut composé par Fauré en 1887. La correspondance se vérifie quasiment partout dans *Les Berceaux*.

30 Le titre est le même en anglais pour cette mélodie composée en 1885. En français, il est « L'Âme évaporée » et la mélodie appartient à un diptyque intitulé *Romances*, sur deux poèmes de Paul Bourget, le second ayant pour titre « Les Cloches ».

Toutefois, la désinence de « s'ennuient » est négligée en anglais lorsque Blaess la traduit par « pain » (*Il pleure dans mon cœur*, mes. 33). Auditivement, il n'y paraît pas, car la note est liée, et le [e] prononcé en français sur le troisième temps n'intervient simplement pas, le $ré_3$ est tenu un temps supplémentaire ou remplacé par un silence autorisant *ipso facto* une éventuelle respiration au choix de l'interprète³¹.

Exemple 2 : Claude Debussy, *Il pleure dans mon cœur*, mes. 31-36

Parfois, la situation s'inverse et une désinence anglaise s'impose sous un terme qui n'en réclamait point dans l'original français. Dans *Chant d'automne*, le « love » intervenant sur une fin de phrase en deux noires liées do_3-si_3 , était au départ un « amour » (mes. 33). Il faudra prononcer, comme en français, le monosyllabe (*love*) sur deux notes descendantes « lo-ov' ». Nous allons examiner comment le rythme peut en être modifié, mais soulignons auparavant qu'il est probablement préférable d'effectuer une liaison expressive par deux sur « bitter- pain », plus heureuse euphoniement que sur « pire- peine »³² ...

31 La situation se renouvelle mesure 59 où « peine » est traduit par le monosyllabe « pain ». De même, l'atténuation attendue sur le troisième temps (temps faible) de la mesure 32 de *Vieille Chanson*, est-il négligé dans la traduction, puisque « fidèle » devient « fingers ». Citons encore le « sveltes » de *Clair de lune* qui devient « moonlight » (mes. 53).

32 Cf. *Il pleure dans mon cœur*, mes. 58.

Exemple 3 : Claude Debussy, *Il pleure dans mon cœur*, mes. 57-59

L'ajout ou le retrait de syllabes contraint le traducteur à adapter la partition originale, par l'ajout – et donc une ré-articulation quand il s'agit de liaisons – ou le retrait de notes/temps. Nous ignorons comment s'effectuait ce travail de traduction, mais il est évident que s'attaquant à une partition, le *translator* devait avoir pris connaissance de la musique préalable sur laquelle il devait se caler. Nous ne retiendrons que quelques exemples. *Chant d'automne* présente plusieurs cas. Dès les premières mesures, une croche de liaison utile au texte français est éludée (mes. 9)³³. Elle est « rattrapée » peu après, à la faveur de deux croches liées expressivement sous [-gard] de « regard ». On peut ainsi schématiser ce qui se passe :

Meurt sous le regard – du soleil
Dies – in the mellow noontide ray

La situation se renouvelle (mes. 48) :

Oh ! Viens, c'est à l'â – me im- mor- tel-le
O come ! – 'tis but th'im-mortal spi-rit

Des croches sont encore omises et ajoutées (en petites notes) quelques mesures plus loin (mes. 51-52) :

C'est à l'âme heureuse – et fi-dè-le
– *And those who deathless homes in-he-rit*



Exemple 4 : Charles Gounod, *Chant d'automne*, mes. 52-53

Quant à la longue mélodie descendante d'*Il pleure dans mon cœur* où du *fa*₄, le chanteur atteint le *do*₃ en cinq mesures, le chanteur doit énoncer (en français) six syllabes sur dix notes. Il y a donc deux liaisons expressives internes et une désinence finale. Alexander Blaess traduit ce vers également en six syllabes,

33 Voir aussi l'entrée de la voix dans *Vieille Chanson* (mes. 6) ou la liaison sur un *do*₄ entre « bois » et « l'a- » (« Dans les **bois** l'amoureux Myrtil ») est supprimée après « of » en anglais (« Dreaming **of** – Lu-cet-te »). Plus loin (mes. 33), la ré-articulation sur « son » (« A laissé **son** ami ») est abandonnée en anglais (« Slipping thro' »).

mais elles ne sont pas placées au même endroit, choisissant une régularité de deux en deux (mes. 14-18) :

Qui pé nè – – – tre mon cœur –
Up – on – my – weeping soul –

310

Le travail graphique éditorial peut en être ébranlé. En effet, l'usage français voulait qu'on détachât les notes de toutes les syllabes ; les hampes reliées ne concernaient que les vocalises et toute liaison expressive. Aussi Ditson fut-il contraint d'ajouter une liaison expressive là où l'édition originale française détachait les deux croches au moment où il revenait de tenir une syllabe dans la traduction anglaise. C'est le cas de la mesure 20 dans *Vieille Chanson* ou de la mesure 52 de *Clair de lune*. Verlaine dit : « Les grands jets d'eau » et Tillotson traduit : « All in the- ».

De surcroît, très souvent, la traduction en anglais impose l'usage de l'apocope, procédé qui va à l'encontre de l'articulation du français qui prononce même (encore à cette époque) toutes les syllabes muettes et effectue toujours certaines diérèses imposées par l'Académie. D'ailleurs, ce souci de l'articulation précise et complète se devine encore de nos jours. Témoin ce propos de Claude Régy qui insiste de la sorte : « Ne pas articuler revient à gommer, à effacer l'écriture. Le grossissement à la loupe des sons crée immédiatement une autre manière de percevoir le texte³⁴ ». L'édition ne se permet donc pas d'ajouter systématiquement des croches (ce n'est pas forcément possible) pour prononcer les syllabes que la traduction impose, mais, inversement, elle autorise des suppressions internes de syllabes (des syncopes) qui posent question. Surtout au moment d'une levée en anacrouse (*Vieille Chanson*, mes. 48) : « O'er flowing³⁵ » : comment prononcer ces voyelles agglomérées en une croche ? N'effectue-t-on pas nécessairement un monnayage en deux doubles ? On a davantage le temps de faire deux croches sur le *do*₄ noire pour « influence » dans *Romance* ou sur le *mi*₄ noire pour « prayer » dans *Chant d'automne* dont l'éditeur, cette fois, n'écrit pas les petites notes d'ajout comme vu précédemment³⁶...

love — Now in prayer — knee-ling low-ly, Now in prayer knee-ling low-ly,
mour — A ge-noux — sur la ter-re A ge-noux sur la ter-re

Exemple 5 : Charles Gounod, *Chant d'automne*, mes. 74-78

34 Régy, 1995 : 90.

35 De semblables syncopes existent dans *Jours passés* : « my spirit o'er shaded » (mes. 39) ou « Thy smile e'er brought » (mes. 49) à dire sur une seule croche, tandis que « I e'er will » se situe sur une seule noire (mes. 141).

36 Nous imaginons aussi les deux croches utiles à la prononciation de « flower » (mes. 13) de *Romance*, tandis que l'original français ne contenait que le monosyllabe « lis ».

La contraction de polynômes est une facilité dont certains traducteurs abusent, nonobstant peut-être les connotations culturelles sous-jacentes. On pourrait multiplier les exemples, tant la situation se pose fréquemment³⁷. En outre, il convient de préciser que la syncope est rare en français et souvent assimilée à du langage populaire ou familier.

Le poème (certes porté par la musique du compositeur) permet de pénétrer au cœur de la culture française. Il incombe au traducteur d'en préserver la quintessence. Si le poème à adapter se présente en effet comme « un phénomène en phase d'instabilité » comme l'affirme Jacques Garelli, il est opportun d'en souligner tous les efforts d'adaptation, toute sa mobilité, dans les transferts musico-verbaux qu'il subit. Ces métamorphoses que l'on présente ici de façon quelque peu « technique » ne dispensent nullement le traducteur intermédiaire de faire œuvre de poète. Car en effet, le respect de la valeur poétique d'une mélodie française se fait ici davantage au moyen d'une expérience sensible plus que d'une traduction très fidèle.

Enveloppe sonore du texte

Le poète et traducteur Yves Bonnefoy résume :

La langue française est assurément plus apte que beaucoup d'autres à la poésie qui demande au son dans le mot de transgresser les registres de la pensée pour s'ouvrir à une présence au-delà des mythes. Dans une langue accentuée, comme l'anglais, les poèmes naissent des rythmes qui sont latents dans les mots, les vers prolongent donc les mouvements ordinaires de la parole [...]. Suit de ce caractère du français que les relations entre ses aspects sonores dans les poèmes, aspects parmi lesquels se creuse le [e] muet, peuvent plus que dans beaucoup d'autres langues se distinguer des significations qui se cherchent dans toute phrase et se proposer comme lieu d'une expérience essentielle³⁸.

Quel serait donc ce lieu « d'expérience essentielle », réseau sonore concrétisé en une miniature poétique ? Dans nos langues romanes, la rime (et les diverses formes d'assonance) jouent un rôle de tout premier plan. Les traducteurs ont-ils eu à cœur de conserver le procédé rimique, alors que l'on sait qu'il est peu perceptible dans la mélodie ? Nous en avons plusieurs exemples au sein de notre corpus. Aussi, un effort à la rime particulièrement remarquable se rencontre-t-il

37 Cf. le « can n'èr be loſt » final des *Morts* de Chausson. Ne négligeons pas non plus le rôle éditorial dans ce genre de difficulté.

38 Bonnefoy, 2013 : 68-69.

dans *Clair de lune*³⁹, également partiellement dans l'autre Fauré, *Les Berceaux*⁴⁰. Toutefois, l'on perd évidemment le lien sémantique qui associait (en français) « berceaux » à « vaisseaux »...

À l'exception de la fin, la réalisation rimique sur le modèle du poème français est bien faite dans *Les Filles de Cadix* dont voici les correspondances dans les deux langues :

« taureau »	« we did go » (mes. 15)
« fillettes »	« a fighting » (mes. 20)
« beau »	« blow » (mes. 22)
« boléro »	« bolero » (mes. 24)
« castagnettes »	« d elighting » (mes. 29)
« mine »	« f air » (mes. 31)
« basquine »	« w ear » (mes. 32)
« matin »	« t oday » (mes. 33)
« fine »	« slender » (mes. 35)
« fine »	« trim » (mes. 38)
« cela »	« words » (mes 45 + 53 + 57)
« boléro »	« d ay » (mes. 75)
« dimanche »	« together » (mes. 78)
« Hidalgo »	« way » (mes. 82)
« chapeau »	« gay » (mes. 84)
« hanche »	« feather » (mes. 89)
« moi »	« mine » (mes. 90)
« sourire »	« maiden » (mes. 91)
« dire »	« laden » (mes. 92)
« toi »	« shine » (mes. 93)

Évidemment la rime, si elle est conservée, s'effectue toutefois sur une sonorité différente, sauf dans *Clair de lune* où une terminaison tenue sur le [o] de « oiseaux » est remplacée par l'équivalente plus ouverte de « noŋts ». Paul Valéry était opposé à l'usage de la prose dans la traduction poétique, jugeant que transformer un poème en prose équivalait à une opération taxidermique ou à une mise « en bière⁴¹ », mais rappelons que la déclamation chantée française, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, connaît alors de tangibles développements vers la prose rythmée.

Ensuite, nous avons regardé les sonorités choisies pour les notes tenues ou notes aiguës. Ainsi, le *fa*₄ des *Berceaux* est atteint à deux reprises. La seconde fois, il est tenu sur le [a] de « masses », mais dans la version anglaise la voyelle

39 Pas de façon systématique toutefois et plus particulièrement dans les mesures 26 à 36 où « strain » rime avec « refrain » et « unending » avec « blending ».

40 Là aussi, surtout dans la seconde partie de la mélodie où « waning » rime avec « detaining » et « that day » avec « away ». Voir encore de façon très sporadique dans *Il pleure dans mon cœur* et *Romance* de Debussy.

41 « Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littérairement plus ! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. [...] Il [l'Enseignement] met en prose comme on met en bière » (Paul Valéry, *ibid.*)

change sensiblement puisqu'elle devient [i] (« seriously »), soit une des voyelles les plus éloignées du [a] dans le triangle vocalique⁴². Il avait déjà été fait mention précédemment de ces interjections dans l'aigu qui ne trouvaient leur équivalent dans la traduction anglaise. De même, une interprétation uniquement anglaise serait tentée par un *forte* sur le *fa*₄ de *Vieille Chanson* (« cries »), alors que le compositeur suppose un *diminuendo* sur un son plus fermé tel que « retraite » (mes. 60)⁴³.



Exemple 6 : Georges Bizet, *Vieille Chanson*, mes. 58-60

Or, en dépit de ces instants très localisés où la voyelle d'accroche peut sensiblement différer dans les deux versions, on constate des corrélations sonores affectant les fragments de nature apophonique ou anaphorique.

En effet, si l'on prend pour exemple le second vers de Verlaine dans *Clair de lune*, l'effet de paronomase entre « **masques** et **bergamasques** » est frappant ; il sera inaudible en anglais : « masked with myst'ry entrancing ». Ailleurs, le beau vers « Mais encor, toujours les lui tendre » (*Soupir*, mes. 18-19) accumule les allitérations en [l] et [r]. Cette donnée sonore du poème ne peut être prise en compte dans la traduction anglaise que nous donne Isabella G. Parker : « Yet with faithful love unabating ». Musicalement cette fois, la marche harmonique doublant un texte en réitération « Si ma Lu-cet-te, si ma Lu-cet-te » (*Vieille Chanson*, mes. 18), perd de son intensité dans la version anglaise puisque la répétition est omise : « For ro-ses red-, Her heart did move- ». Nous voilà presque dans l'anaphore, procédé qui consiste à répéter le même début de vers. Avec *Soupir* se pose cette question de l'anaphore. Isabella G. Parker la conserve pour les deux premiers vers (« Ne jamais... »/« Never more... »), mais l'abandonne ensuite (« Toujours... »). Elle est également présente, plus discrètement, à la fin de *Romance* : « Faite d'esp'oir, d'amour fidèle, de béatitude » (mes. 22-25). La répétition génitive est respectée en anglais : « Of rosy hope, of love undying, of supreme delight ».

On notera encore une relative proximité sonore dans quelques fins de vers, par exemple au sein de *Soupir* encore, le [é] fermé des infinitifs (mes. 35, 43 et 46) devenant un [ê] ouvert : « aimer/yet » ; « fermer/met » ; « nommer/say » ; « aimer/alway ». Il ne s'agit pas de faire de réelles symétries dans l'acte de traduire, mais de favoriser la proximité ou la connexité d'espaces poétiques,

42 *Supra*, nous avons relevé la situation inverse dans *Jours passés*. Un enchaînement voyellique confortable suppose de ne pas passer trop brusquement d'un point d'articulation à un autre et/ou d'une aperture extrême à une autre.

43 Le climax des *Morts* se fait sur le mot « bouche » (mes. 80), finalement moins aisé à réaliser que ce que propose la version anglaise avec le mot « lip ». À l'inverse, l'accent sur « à jamais » de *Jours passés* devient moins facile en anglais : « Sorrow ».

conscients du lien unissant langue maternelle et poésie. Le compositeur contemporain Haridas Greif constate :

J'ai remarqué très vite que je n'écrivais pas la même musique selon que j'employais un texte français, allemand ou anglais. En partant du français, je ne pouvais m'empêcher d'être attiré par les vertus de clarté, de lisibilité, d'économie des moyens, d'adéquation entre texte et musique, qui font la beauté de la grande mélodie française. C'était très bien mais ce n'était pas moi. [...] Ce transfert des langues ne me dérange pas, et lorsque j'ai besoin d'utiliser une certaine langue pour sa couleur, je n'hésite pas à faire traduire un texte qui m'intéresse dans une langue qui n'est pas la sienne⁴⁴.

Son attitude montre bien l'importance de l'espace poétique, du moule sonore totalement autonome du poème, à l'origine d'une composition musicale, laquelle peut acquérir son identité qu'au risque d'une adéquation entre son langage (et non sa langue) et celui du poème auquel elle s'adosse. Le respect anaphorique ou homéotéleutique importe finalement peu, si le nouveau produit poétique créé présente de son côté une cohérence et un intérêt sonores.

Par conséquent, en dépit de moments tenus où nous avons déjà aperçu quelques voyelles plus propices à l'effet dans la traduction anglaise, la question se pose de savoir si la déformation du moule vocalique demeure confortable (d'un point de vue cette fois strictement déclamatoire) pour les chanteurs. Ainsi, le vers « Pour qu'il s'y lève, rallumé » (*Les Morts*, mes. 25-28), énoncé conjointement sur une quarte ascendante est traduit par « When **he is risen**, bright once more » ; le détachement des syllabes, nécessaire à la lente montée par tons (+ demi-ton), pourrait paraître moins aisé en anglais, malgré une arrivée sur le [o] de « **more** » forte, plus satisfaisante que le [é] de « **rallumé** ». Le traducteur doit prendre en compte l'idioglossie articulatoire de la langue dans laquelle le texte sera chanté. De même, le moule proposé par Westbrook pour sertir le vers « Ô jeunesse envolée » s'avère trop serré dans son accumulation de sifflantes après redondance du [o]/[ou] et de sa diphtongue « how/youth » : « Oh ! **how soon youth** has faded ! » (*Jours passés*, mes. 13-17). Ajoutons que dans *Soupir* de Duparc, la fin du premier vers (« ni l'entendre »), se superpose en anglais à « her or hear her » (mes. 5-6) dont il est inutile de souligner la proximité phonique, rendant ce vers d'autant plus difficile à comprendre que le C.O.D. se trouve rejeté en fin de mesure (c'est le premier « her » de la citation précédente) précédé d'un « to see » dont il est fatalement séparé⁴⁵.

44 Greif, 1998 : 59. Dans la phénoménologie de G. Steiner, les étapes sont psychologiques : la confiance, l'agression, l'incorporation et la restitution (Steiner, 1978 : *passim*).

45 En revanche, Alexander Blaess propose un bel environnement sonore, tout à fait suggestif, pour le « bruit doux de la pluie » : « Oh ! the **soft sound of** rain/Dripping on street and **roof** » (*Il pleure dans mon cœur*, mes. 23-24). Les limites de cet article n'autorisent pas la comparaison avec des traductions plus récentes, travail qu'il resterait à faire très certainement.

Exemple 7 : Henri Duparc, *Soupir*, mes. 4-6

Au-delà de la question des moules phoniques, se pose également celle des attaques initiales, corollaire de l'articulation des phrases. En effet, il est certainement plus facile de commencer le quatrième vers d'*Il pleure dans mon cœur* (mes. 14) par une vélaire telle que « **Qui** pénètre », étant donné que l'on démarre alors sur la note extrême de l'ambitus supérieur de la mélodie (fa_4), tandis qu'en anglais, il faut projeter sa voix avec « **Upon** ». Par ailleurs, nous avons déjà signalé la difficulté de l'anacrouse « **o'er** flowing » (*Vieille Chanson*, mes. 48) ; outre la syncope articuloire, il demeure moins aisé d'aborder cette attaque de quarte par une voyelle que par une consonne permettant le placement de la voyelle, comme en français ici : « **Myrtil** ». Sans multiplier les exemples de ce type, signalons encore dans *Romance*, une autre quarte ascendante initiale (« **Des** jours », mes. 18) qui sera amoindrie et perdra de son dynamisme dans la traduction anglaise d'Isabella G. Parker « **Of** days ».

Enfin, dans ce bref travail sur l'enveloppe sonore du texte, il nous reste à examiner, non plus l'attaque initiale des vers, mais leur terminaison. En effet, nous avons étudié l'adéquation plus ou moins réalisée de la désinence due au [e] atone spécifique au français, sans aborder alors un autre résultat obtenu par l'articulation de consonnes finales, peu présentes en français, mais propres à l'allemand et l'anglais. Celles-ci ajoutent un effet percussif final qui donne à l'auditeur une tout autre impression, un tout autre souvenir sonore du vers, lequel se voit poursuivi par une sorte d'écho dynamique atténuant son amollissement phonique sur une voyelle, comme prévu originellement dans le texte source. Aussi la toute fin de *Romance* supposera-t-elle une prononciation de la dernière consonne en anglais (« **untold** »), inexistante en français (« **paix** »), la mélodie s'achevant en un *diminuendo ritenuto* préparant l'ultime *pianissimo*⁴⁶. Sans posséder l'aspect très sonore des dentales précédentes, l'articulation finale de l'alvéolaire [l] de « **trill** » pourrait même se trouver favorable à l'évocation des « jets d'eau » du *Clair de lune* de Fauré (mes. 50). Les farouches opposants à la tradition déniaient sa faculté d'ouverture à de nouveaux horizons de sens, tel Odilon Redon qui n'hésite pas à affirmer : « La traduction d'une œuvre littéraire lui fait

46 Même profil pour la fin de *Jours passés* sur un fa tenu à la voix presque cinq mesures, en *diminuendo*, dans un halo de pédale en $FA\#$: le mot français est « cœur » et son équivalent anglais « heart »...

perdre son goût, son parfum ; on a mis la sève dans un autre corps. C'est un nectar évaporé qui a perdu son arôme⁴⁷ ».

Une fois de plus, la comparaison entre les deux langues n'est pas un but en soi. D'une façon générale, la lecture même d'un poème suscite avant tout des potentiels qu'il revient au lecteur, compositeur, ou au traducteur, de révéler. Dès lors, le texte se métamorphose, dévoilant toute une gamme de possibles, masqués au demeurant sous une charpente que l'on croyait palpable. Toutefois, après la première phase de traduction que Jakobson définit comme « intralinguale », il convient de faire acte de création sans rompre le fil d'Ariane qui relie la traduction au texte qu'elle sert (c'est la phase « interlinguale »)⁴⁸. Nous en explorons ici quelques modalités. Une difficulté supplémentaire s'ajoute cependant, nous la rappelons : la présence de la musique impose un cadre métrique très contraint – dont nous allons tenter d'esquisser les conséquences – nécessitant le développement de stratégies de compensations chez les traducteurs.

Rythme respiratoire et accentuel

La langue française n'est pas une langue accentuée mais elle possède tout de même des poids répartis sur les fins de mots lexicaux et/ou phonologiques⁴⁹. Le compositeur respecte ce canevas, quoiqu'il dispose d'une certaine liberté dans le choix des mots phonologiques, déplaçant légèrement parfois, ce faisant, le sens du poème dont il s'empare. Qu'en est-il ensuite du travail du traducteur ? Manipulant une langue à l'accentuation distincte du français, ce dernier doit effectuer un tour de magie consistant à disposer des accents de langue sur des accents musicaux déjà placés. Chaque langue possède un rythme linguistique. Nous avons déjà vu *supra* les complications engendrées par l'amenuisement du [e] atone dans des désinences pas toujours transposables en anglais ; également, la difficulté des attaques sur voyelles dans la langue de Shakespeare.

Regardons le travail d'Arthur Westbrook sur *Les Filles de Cadix*. Tandis que Delibes favorise le déhanchement par l'instauration de contre-accents (chevrons sur parties de temps faibles), il va à l'encontre de l'accentuation traditionnelle du français qui aurait appuyé la seconde syllabe des trois dissyllabes : « aiment assez cela », ici donc « aiment assez cela » (mes. 44). La traduction rend ce déhanchement possible grâce à l'astucieuse utilisation de monômes : « like well to hear such words »⁵⁰.

47 Odilon Redon, 1961 : 67.

48 Ainsi que nous le rappelle Oseki-Dépré, 2004 : 6.

49 Nous empruntons ces notions à Jean-Claude Milner et François Regnault qui distinguent les deux expressions, précisant que le « mot phonologique est constitué de plusieurs mots lexicaux. Mais il arrive que le mot phonologique coïncide avec un mot lexical isolé » (1987 : 21, 23). N.S. Troubetzkoy l'avait énoncé autrement : « l'accent français ne signale pas la limite finale d'un mot en tant que telle, mais la fin d'un élément de phrase, d'un membre de phrase ou d'une phrase » (1970 : 296).

50 Dans *Les Berceaux*, nous prendrons deux exemples. Le vers français de la mesure 9 est ainsi accentué : « Que la main des femmes balance ». Cet appui sur « femme » est très important et permet – d'un point de vue purement sémantique – d'opposer l'univers des marins qui

Exemple 8 : Léo Delibes, *Les Filles de Cadix*, mes. 43-46

Pour *Les Berceaux*, Charles Panzéra (1896-1976) – interprète privilégié de la mélodie française – exhorte les chanteurs à ne pas insister sur les mots soulignés du vers suivant : « Car il faut que les femmes pleurent » (mes. 14)⁵¹. Que choisit Isabella G. Parker pour son texte anglais ? Il sera sans doute difficile de ne pas accentuer le [i] long de « tears » : « Mother's tears must be sadly flowing »⁵². Ces déplacements accentuels perturbent donc quelque peu l'échafaudage prosodique original en français.

Connexe à ces soucis, la place dévolue aux instants de respiration et de coupure/césure est susceptible d'être modifiée dans le travail de translation d'une langue à l'autre. Ainsi, s'il est envisageable de respirer de la sorte dans le vers français : « à jamais / mon âme troublée » (*Jours passés*, mes. 36-41) – délimitant deux mots phonologiques – la chose est un peu moins évidente en anglais où la ditéspiration séparerait le verbe du sujet : « Sorrow has / my spirit o'er shaded ». En revanche, dans *Les Berceaux*, une des respirations est de la main même du compositeur – d'après Charles Panzéra⁵³ qui a travaillé avec Fauré – et s'avère textuellement plausible, tant en français qu'en anglais : « Par l'âme / des lointains berceaux », « From those souls / cradled far away » (mes. 28-30)⁵⁴.

Citons un extrait de *Soupir* où le décalage entre les deux versions risque fort de déplacer malencontreusement une respiration (mes. 10-11), certes récupérée à la fin du vers :

« mais, fi-dè- le,/ toujours l'attendre,/ toujours l'aimer »

partent, à l'univers féminin de celles qui restent à quai. En anglais, l'accent est déplacé sur le mot « hand » (« main »), perdant, *ipso facto*, sans doute un peu de son poids.

51 Panzéra, 1964 : 25.

52 Un peu plus loin, Panzéra recommande de ne pas respirer après « hommes » dans « les hommes curieux » (mes. 17), ce qui sera facilité par la traduction anglaise « eager to roam ». En effet, Fauré a choisi de poser la dernière syllabe (muette) de « hommes » sur un premier temps, ce qui tend à l'accentuer, d'autant qu'il est en note longue (noire pointée).

53 La respiration est dite « obligatoire » (Panzéra, 1964 : 26).

54 De même, Isabella G. Parker respecte bien les césures de *Romance*, malgré une synérèse (dans l'exemple ci-dessous), non écrite mais inévitable, pour « dower », et en dépit d'une attaque de vers tentante sur la voyelle (« of »).

« **Des** lis divins que j'ai cueillis / **Dans** le jardin de ta pensée » (mes. 6-9)

Of Lily fair, the precious dower / Of thy dear thought, a garden gay

On remarque cependant la présence de deux virgules en anglais, inexistantes dans le texte original en langue source. Il pourrait y avoir une tentation de respiration à ces instants-là. Dans le cas présent, cela aurait peu de conséquences, car la première intervient sur une note tenue et la seconde précède un demi-soupir. La situation n'est pas toujours aussi favorable.

Faith-ful yet, lov - ing to be near her / to love the same

Exemple 9 : Henri Duparc, *Soupir*, mes. 7-12

Signalons encore (dans *Vieille Chanson*), l'ultime vers quasi *a cappella* : « Tu n'as perdu que la fauvette » (mes. 65-67) et à déclamer d'un seul souffle, tandis que la langue cible semble induire (par l'usage de la virgule) une césure après la quatrième croche : « The wren has flown, but I am thine alone⁵⁵ ». Les carrures se trouvent donc être parfois un peu malmenées ou contrariées lorsqu'il est question de couler dans une nouvelle structure poétique, des contraintes rimiques et rythmiques. Il faut faire des choix et ne pas « substituer sa propre inventivité [de traducteur] à celle de l'auteur » nous rappelle Fernand Verhesen⁵⁶. Ce que fit Edith Tillotson devant les vers à rejet de *Clair de lune* : « Jouant du luth et dansant, et quasi / Tristes sous leurs déguisements... » (mes. 18-22). Une interprétation française fermerait une carrure après « tristes », d'autant que ce mot possède une désinence sur le deuxième temps. En anglais, la phrase se termine un temps plus tôt (après « rare ») : « Play on their lutes strains of music soft and rare / As they float... »

55 Dans la même mélodie, une situation analogue est visible quelques mesures plus tôt (mes. 57-58) car cette fois, c'est l'usage de la majuscule (et aussi d'une virgule tout au début) qui autoriserait des césures non prévues en français : « See, his sweet heart there stands / With outstretched hands » (pour « Et sensible à ce gage de foi »), le mot « gage » étant orné d'un *gruppetto* plus compréhensible (car emblématique de Lucette) que s'il intervient sur « with »...

56 Verhesen, 2003 : 23.

Exemple 10 : Gabriel Fauré, *Clair de lune*, mes. 16-21

On aura compris les difficultés posées par le compositeur, pas tant par le respect du contenu textuel sémantique, que par les contraintes rythmiques imposées au traducteur. Depuis les premières recherches en phonologie comparée, il est de tradition de considérer la langue française comme essentiellement anapestique et la langue anglaise comme naturellement iambique⁵⁷. Tout cela fut nuancé dans la seconde moitié du XX^e siècle. Mais déjà, les mélodistes étaient parvenus à éviter cette monotonie métrique sans pour autant bouleverser les structures linguistiques elles-mêmes, grâce à la ductilité de la langue française dont la souplesse s'accommode facilement de divers schèmes syntaxiques et accentuels.

Enfin, que dire de cette translation d'un territoire linguistique vers un autre ? Des remarques qui précèdent, nous avons tenté de contourner des conclusions dans un référentiel nous renvoyant indéniablement au texte d'origine. Pourtant, nous avons vu qu'interférait grandement, dans cette tentative de conciliation, la part du compositeur et du carcan qu'il imposait au médiateur/traducteur, peut-être encore plus étroit que celui du poème. La mélodie française du XIX^e siècle (plus que le Lied sans doute) accorde la primauté au littéraire (plutôt qu'au musical) : est-ce trahison que de dévier les contours rythmiques et sémantiques du poème-source, au risque d'une perte d'intelligibilité (la qualité première de la mélodie française) ? Pourtant, les compositeurs du XX^e siècle finissant semblent renoncer à cette priorité dans leurs mélodies, si l'on en croit Haridas Greif encore :

Cette obsession de la compréhension privilégie le sens, la signification du texte, en regard de sa sonorité, de sa couleur (paramètres qui sont au moins aussi importants pour le compositeur), et même sa valeur littéraire, du monde poétique qu'il s'efforce de créer, et sur-

57 Voir par exemple Jousse, 1925 ou Meschonnic qui en reparle, 1999 : 298, par exemple.

tout – je le répète – de l'émotion pure qui naît du mariage hors sens, hors signification, entre littérature et musique⁵⁸.

C'est pourquoi, nous avons favorisé cette approche de l'enveloppe sonore dans nos comparaisons ci-dessus, décrivant des stratégies d'énonciation, vecteurs d'une expérience poétique. Or, il nous faut revenir à Oliver Ditson pour comprendre ce qui a mû une telle démarche éditoriale. En faisant traduire un choix de mélodies françaises, Ditson a réalisé un transfert culturel de toute importance. Il a pensé que ce genre réputé élitiste deviendrait plus accessible aux (jeunes) interprètes américains, s'il était traduit. Et non pas traduit juste pour comprendre le poème chanté, mais de sorte à l'exécuter directement en langue anglaise. Les deux axiomes de départ étant : 1/ la langue française est trop difficile à prononcer et rebute naturellement le public américain ; 2/ le poème importe moins que la musique, mais il s'agit de comprendre ce qui est dit. Par conséquent, Ditson offre à ses lecteurs un nouveau produit, international, de masse, jusqu'à frôler l'effacement de l'altérité et en renonçant à ce qui fut son écrin de naissance, celui, réservé, des salons parisiens raffinés célébrant la langue française et la fusion des arts. Cette métamorphose, opérée par la transposition, contribua sans doute à une réelle connaissance générique outre-Atlantique. La mélodie française s'est exportée. Nous pouvons en savoir gré à Ditson. Mais n'est-ce pas le but communément poursuivi par toute entreprise de traduction ? Cette dernière s'ancre aux champs épistémologiques définis par l'Histoire, la société et sa culture. Henri Meschonnic en est persuadé, indiquant que « la poétique de la traduction, constituant une poétique expérimentale, travaille à la fois à la critique des idéologies littéraires de la langue et des pratiques idéologiques de la littérature⁵⁹ ». Les traductions étudiées *supra* sont éminemment datées linguistiquement parlant. Aussi parlent-elles de leur époque avant tout. C'est une page de réception de la mélodie française qu'écrit Ditson. En tout état de fait, le domaine de la traduction favorise l'équivocité, voire la polyphonie⁶⁰. Il met en cause deux cultures, deux univers mentaux au milieu desquels se situe, en passerelle, le personnage du traducteur. Irène Sotiropoulou nous le rappelle : « L'acte de traduire doit dialectiser les rapports entre une langue et une culture à travers un sujet socio-historique⁶¹ ». La dialectique est encore plus complexe quand la donnée culturelle se double d'un langage artistique (ici, la musique). Walter Benjamin défend aussi l'idée qu'une traduction, celle de poésie, agit en retour sur la langue hôte du passeur⁶². Il n'en reste pas moins que l'opération de traduction proposée par l'édition Ditson permet aux mélodies françaises sélectionnées de connaître une nouvelle vie, car « un ouvrage meurt d'être achevé » selon la formule valéryenne⁶³. De même que le compositeur s'était

58 Greif, 1998 : 61.

59 Meschonnic, 1982 : 426. Capucine Échiffre précise : « l'activité de traduction ne se réduit pas à un phénomène de réception, elle est aussi un acte d'écrire » (2013 : 12).

60 « Mon esthétique de la traduction est d'abord une esthétique de la réception » résume Jean-René Ladmiral, 2004 : 40.

61 Sotiropoulou-Papaleonidas, 1981 : 24.

62 Benjamin, 1971 : 266.

63 Valéry, 1957 : 218.

emparé d'un poème autonome, on peut imaginer des traductions dans toutes les langues d'une même mélodie, autant de palimpsestes à découvrir feuille à feuille, autant de variations (datées) déclinées d'une même œuvre. Seules les ondulations de la pensée du musicien demeureront inaltérables... D'œuvres fermées élitistes, les mélodies françaises retenues par Ditson ont évolué en produits culturels à la portée de tous. Autrement dit, le traducteur, tout en se faisant pont, ouvre une fenêtre afin que l'œuvre d'art, en devenant collective, soit plus aisément consommable. Pas de livre sans lecteur, pas de tableau sans spectateur, pas de musique sans auditeur, mais surtout sans interprète... au prix de modifications reniant quelque peu la première couche sédimentaire de l'édifice (le poème), mais non l'axe d'énonciation (le poétique).

Sylvie Douche
 Université Paris-Sorbonne
 Sylvie.Douche@paris-sorbonne.fr

Œuvres citées

- Benjamin, Walter (1971) : « Mythe et violence ». *Œuvres*. Trad. de l'allemand Maurice de Gandillac. Paris : Denoël.
- Bonnefoy, Yves (2013) : *L'Autre Langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*. Paris : Seuil.
- Claudé, Paul (1961. I/1954) : *Mémoires improvisés* recueillis par Jean Amrouche. Paris : Gallimard.
- Deary, Maurice (mars 1991) : « Donner à lire. Bonnefoy traducteur de Yeats ». *La traduction des poèmes*. Yves-Alain Favre (dir.). Pau : Cahiers de l'Université : 51- 57.
- Échiffre, Capucine (5 novembre 2013) : « Les traductions françaises de Lieder pour le chant : un laboratoire poético-musical ? ». *Revue Silène*. http://www.revue-silene.conf/index.php?sp=livre&livre_id=175 : 1-13.
- Greif, Haridas (juillet 1998) : « Pourquoi écrire des mélodies sur des textes en langue étrangère ». *Le Journal de l'AFPC*. 5 : 57-61.
- Jousse, Marcel (1925) : *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*. Paris : Gabriel Beauchesne.
- Ladmiral, Jean-René (2004) : « L'esthétique de la tradition et ses prémisses musicales ». *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Gottfried R. Marschall (dir.). Paris : PUPS : 29- 41.
- Meschonnic, Henri (1982) : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1999) : *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.
- Milner, Jean-Claude, Regnault, François (1987) : *Dire le vers*. Paris : Éditions du Seuil.
- Oseki-Dépré, Inès (2004) : *Traduction et poésie*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Panzéra, Charles (1964) : *50 mélodies françaises. Leçons de style et interprétation*. Bruxelles : Schott Frères.
- Redon, Odilon (1961) : *À soi-même. Journal 1867-1915*, Paris : José Corti.

- Régy, Claude (1995) : « Les sons et les sens ». *De la parole aux chants*. Georges Banu (dir.) : Actes Sud papiers, coll. « Apprendre ». 4 : 88- 91.
- Sotiropoulou-Papaleonidas, Irène (1981) : *Jacques Brault. Théories/pratiques de la traduction. Nouvelles approches de la problématique de la traduction poétique*. Sherbrooke : éd. Didon.
- Steiner, George (1978) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris : Albin Michel.
- Troubetskoy, Nicolai-Segueïevitch (1970) : *Principes de phonologie*. Paris : Klincksieck.
- Valéry, Paul (1957) : « Les *Bucoliques* de Virgile », *Œuvres*, t. 1. Paris : Gallimard : 207-222.
- Verhesen, Fernand (2003) : *À la lisière des mots. Sur la traduction poétique*. Bruxelles : édition La Lettre volée

Les auteurs

Hélène Barthelmebs

Hélène Barthelmebs a soutenu en 2012 une thèse traitant *De la construction des identités féminines. Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*, qui va paraître chez Peter Lang en 2015. Elle est actuellement enseignante à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3, où elle assure des enseignements en littératures francophone et contemporaine. Ses travaux publiés et en cours portent sur les constructions genrées et l'écriture féminine dans les littératures francophones du xx^e siècle. Ils reposent sur l'étude des stratégies d'écriture au féminin aussi bien dans les francophonies européennes (et plus particulièrement chez les auteures romandes) que dans la littérature algérienne de langue française et la littérature québécoise. Elle a notamment dirigé avec Greta Komur-Thilloy le volume thématique *Médias au féminin* actuellement sous presse aux éditions Orizons (2015).

Damien Bonnac

Damien Bonnac est compositeur et jeune chercheur dans l'équipe *Arts : Pratiques et Poétiques* (EA 3208). Son travail de thèse porte sur les relations poétiques entre Stéphane Mallarmé et Pierre Boulez. Il s'attache également à étudier différentes mises en relation entre textes et musiques, en lien avec la pensée esthétique contemporaine. Son goût pour la poésie le conduit à étudier des auteurs comme Jean-Claude Schneider ou Guy Viarre, dans lesquels il retrouve une condensation structurelle du discours. En tant que compositeur, il a pu mettre à profit les conseils de musiciens tels que Gérard Pesson, Michaël Lévinas, Denis Cohen ou Luis Naon avec qui il étudia au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Il développe désormais des compositions instrumentales qui se lient étroitement à la littérature, définissant le texte comme *présence et contours* de sa musique, et opère de cette manière une jonction singulière entre ces deux arts.

Thu Thuy Bui-Aurenche

Diplômée de traduction/interprétariat de l'université des Langues étrangères de Hanoi, Thu Thuy Bui-Aurenche est titulaire de deux master 2 de l'université Lumière Lyon 2 : l'un en littérature française l'autre en enseignement du français, et d'un doctorat de lettres modernes préparé grâce à une bourse de l'Ambassade de France au Vietnam. Sa thèse intitulée « La crise de l'exil chez Linda Lê : l'itinéraire du deuil dans la trilogie consacrée à la mort du père » a été préparée sous la direction du professeur Bruno Gelas et soutenue en mai 2012 à l'université Lumière Lyon 2. Elle a été traductrice aux Éditions Thê Gioi de Hanoi (1998-2004). Elle a enseigné le français à l'université des Langues de Hanoi et la langue et la culture vietnamiennes à l'université Jean-Moulin Lyon 3 (2005-2009). Elle continue ses activités de traduction littéraire tout en travaillant à la bibliothèque de l'université de Savoie et en étant vacataire chargée du cours en expression-communication à l'IUT d'Annecy.

Matthieu Cailliez

Professeur agrégé de musique, docteur des universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence, et chargé de cours à l'UFR de musique et musicologie de l'université Paris-Sorbonne, Matthieu Cailliez a soutenu le 18 novembre 2014 une thèse de doctorat intitulée « La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'opéras-comiques et de *komische Opern* (France – Allemagne – Italie, 1800-1850) ».

Julio de los Reyes Lozano

Julio de los Reyes Lozano est traducteur indépendant et enseignant d'espagnol à l'université Charles de Gaulle de Lille, où il assure des cours de thème spécialisé, interprétation, langue et civilisation espagnole depuis la rentrée 2011. Titulaire d'une licence, puis d'un master 2 en Traduction et Interprétation (université de Grenade, Espagne), il a été nommé en 2006 traducteur assermenté par le ministère des Affaires étrangères espagnol et a remporté en 2007 le premier prix au 2^e concours national de traduction « Francisco Ayala ». Il prépare actuellement une thèse de doctorat en co-tutelle internationale aux universités de Reims Champagne-Ardenne et Jaume I de Castelló (Espagne) sur le doublage des films pour enfants. Pour cela, une étude de réception a été réalisée afin de vérifier comment ces produits traduits sont reçus par leur destinataire principal, l'enfant, ce qui permettra d'évaluer les solutions aux problèmes et défis auxquels les traducteurs audiovisuels doivent faire face dans les films pour enfants. En plus de la traduction audiovisuelle, ses intérêts de recherche portent sur l'enseignement de la traduction, notamment sur l'approche professionnelle dans le milieu universitaire. Il a participé activement à divers colloques internationaux et journées d'étude

spécifiques, tels que « La traduction audiovisuelle : Approches multidisciplinaires » (Montpellier, 2008) et « VII Jornadas de Doblaje y Subtitulación » (Alicante, Espagne, 2014).

Séverine Delahaye-Grelois

Ancienne élève de l'ENS Ulm, Séverine Delahaye-Grelois passe l'agrégation d'espagnol avant de soutenir une thèse intitulée « La voix d'Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d'Or espagnol. Garcilaso, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora » sous la direction d'Augustin Redondo. Elle enseigne à l'UPEC depuis 2004. Elle s'intéresse à la circulation des formes, des modèles et des textes à la Renaissance ainsi qu'aux pratiques de la littérature et à l'usage des langues dans les États de Charles Quint et Philippe II, en particulier le Royaume de Naples. Elle a participé récemment au projet Eurolab ANR-09-FASHS-027 / DFG / NWO « La dynamique des langues vernaculaires dans l'Europe de la Renaissance. Acteurs et lieux » dirigé par Elsa Kammerer et Jan-Dirk Müller, dont les Actes sont sous presse aux éditions Droz.

325

Sylvie Douche

Après des études à la Sorbonne et au CNSM de Paris, Sylvie Douche a effectué un diplôme de troisième cycle en Histoire de l'art et en Littérature comparée. Pianiste, agrégée, docteur et maître de conférences habilitée en musicologie à l'Université de Paris-Sorbonne, elle s'intéresse aux liens entre musique et texte littéraire et publie essentiellement sur la musique française des XIX^e-XX^e siècles. Elle co-anime le Séminaire Paroles et Musiques inter-universitaire (avec Paris 3, Études théâtrales et cinématographiques). Elle a dirigé un livre sur Maurice Emmanuel dont elle publie *l'Amphitryon* (en 2012), co-dirigé un ouvrage sur Koechlin (2010) et un autre sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy (2012, avec D. Herlin et J.-Ch. Branger). Par ailleurs, une étude des correspondances musicales de guerre a récemment vu le jour et sont à paraître prochainement une monographie centrée sur le mélodrame français de la Belle Époque, ainsi qu'un collectif consacré à la Schola Cantorum de Paris.

Pedro Fragelli

Pedro Fragelli est docteur ès Lettres par l'université de São Paulo, Brésil. Depuis son doctorat, ses recherches portent sur la littérature brésilienne, en particulier sur le modernisme. En 2013, il a réalisé un post-doctorat au Centre de Recherches sur les

Pays Lusophones, à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III, sous la supervision de Mme Jacqueline Penjon. Actuellement, il poursuit ses recherches postdoctorales à l'Institut d'Études Brésiliennes de l'université de São Paulo, dans le cadre du programme national de post-doctorat – CAPES.

Desirée García Gil

Desirée García Gil es Doctora Europea en *Musicología* con un estudio sobre las canciones líricas de Frederic Mompou. Licenciada en *Teoría de la Literatura*, Profesora Superior de Piano y Diplomada en Educación Musical. Forma parte del grupo de investigación “La música en la España Contemporánea” con el que ha participado en varios proyectos de investigación (concedidos por el MECED y la Junta de Andalucía – España), siendo además integrante del comité científico en diversas reuniones académicas. Cabe destacar su contribución en otros proyectos competitivos internacionales como la Agence Nationale de la Recherche (Francia). Autora de diversas publicaciones que ahondan sobre las relaciones poético-musicales de piezas líricas contemporáneas, ha realizado estancias de investigación en Italia y Francia. Colabora al mismo tiempo con la Fundación Albéniz (Madrid), la Fundación Blancafort y Fundación Mompou (Barcelona). Actualmente, es profesora en la Universidad Complutense de Madrid.

Juri Giannini

Was born in Rome (Italy), studied musicology and slavic studies in Cremona (University of Pavia) and Vienna. Since 2010, he works as lecturer and scientific assistant at Viennas « Universität für Musik und darstellende Kunst (Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik) ». He accompanies his scientific with journalistic work, mainly on themes related to music theatre of the 20th and 21st centuries, jazz and eastern-european pop. At the moment, he is concluding a monographic study on Hans Swarowsky and the translation of *libretti*. His main research interests are: ideology and music history writing; interdisciplinarity between translation studies and musicology.

Sandra Glatigny

Docteur en littérature comparée, agrégé des lettres modernes, Sandra Glatigny est chercheur associé au CéréDI de l'université de Rouen. Ses recherches portent sur le lyrisme au XIX^e siècle, son statut générique et son rapport avec les classifications littéraires et artistiques. Elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Gérard de Nerval. Mythe et lyrisme dans l'œuvre* et de plusieurs articles à ce sujet. Elle explore notamment l'hy-

pothèse d'un lyrisme transgénérique, vecteur de l'expression émotionnelle, issu du dialogue intersémiotique entre les différentes disciplines artistiques, comme dans « Lyrisme et rencontre intersémiotique : l'émotion comme fruit de la confrontation artistique », paru fin 2014 dans la *Revue Verlaine* n° 11, aux éditions Classiques Garnier ou dans « La critique dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière » à paraître dans le collectif *La critique dans l'œuvre*.

Emilia Hilgert

Emilia Hilgert est maître de conférences à l'université de Reims Champagne – Ardenne et mène son activité de recherche dans le cadre du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée). En linguistique française, elle s'est particulièrement intéressée à la signification de la partition par des structures associant des compléments prépositionnels et des expressions sémantiquement sous-déterminées renvoyant à la quantité, la qualité et l'identité. Elle a également publié des études sur les prépositions ensemblistes en emploi spatial (*parmi, entre, d'entre*), les pronoms pluriels renvoyant à des identités de classes ou de groupes d'humains (*nous autres* + apposition identitaire), le rapport entre la formule analogique aristotélicienne A est à B ce que C est à D et la métaphore, sur le nom propre et l'allomorphie des toponymes et des anthroponymes, la sémantique des noms de relations réciproques (identité, équivalence, différence, etc.). En didactique du FLE, elle s'intéresse principalement à la spécificité du français sur objectifs universitaires et à l'entraînement des étudiants étrangers aux écrits académiques.

Ludovic Ibarrondo

Docteur en phonétique, Ludovic Ibarrondo est membre associé au Laboratoire de Phonétique et de Phonologie (LPP), à Paris. S'intéressant à l'analyse acoustique de la parole et à sa perception, ses recherches s'inscrivent plus spécifiquement dans le cadre des études liées à la perception inter-langue, et à l'organisation de l'espace perceptif. Sa fascination pour les langues et ses expériences en tant qu'enseignant en Finlande et en France l'ont également amené à s'intéresser aux processus d'apprentissage de la phonétique et de la phonologie du FLE et à travailler au développement de ponts entre la phonétique en tant que discipline scientifique et sa transposition au sein du cours de langue. Fervent partisan d'une approche motivée et raisonnée pour soutenir l'enseignement des langues, il s'intéresse fortement à la didactique de la phonétique, à l'enseignement de la prononciation du FLE et aux apports potentiels de la phonétique expérimentale dans ce contexte. Il anime régulièrement des ateliers et des formations d'enseignants, et a successivement enseigné à l'Institut de Linguistique et de Phonétique Générales et Appliquées de l'université Sorbonne-Nouvelle/Paris 3, puis à l'université Stendhal, à Grenoble.

Daniel S. Larangé

Daniel S. Larangé est un chercheur universitaire qui a enseigné à Paris 3 Sorbonne-la-Nouvelle, à l'université McGill de Montréal et à Åbo Akademi en Finlande. Il est actuellement en poste à l'Institut Sainte-Croix de Neuilly. Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont le dernier publié en 2014 a pour titre : *De l'écriture africaine à la présence afropéenne : pour une exploration des nouvelles terres littéraires*. Ses travaux transdisciplinaires s'inscrivent en sociocritique des textes. Il est membre du CRIST (Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sociocritique des Textes) depuis 2007.

Isabelle Porto San Martin

Isabelle Porto San Martin est enseignante en lettres modernes et docteure en musicologie (thèse en cotutelle entre l'université François-Rabelais de Tours et l'Universidad Complutense de Madrid). Le phénomène des transferts culturels, les relations littéraires et musicales entre la France et l'Espagne, plus particulièrement au XIX^e siècle, sont ses domaines privilégiés de recherche et font l'objet de publications en français et en espagnol. Diplômée du CNSMDP (Premier prix d'esthétique), du CRR de Paris (Premier prix d'histoire de la musique) et du CNR de Metz (Premiers prix de piano et de musique de chambre), elle est régulièrement invitée à collaborer à la rédaction de notes de programme en France (Radio France, Orchestre de Paris, Théâtre du Luxembourg, Théâtre du Capitole...) et en Espagne (Teatro de la Zarzuela, Fundación Juan March...).

Laura Santana Burgos

Laura Santana nació en Málaga. Es licenciada en Traducción e Interpretación y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. Obtuvo su doctorado en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada con la tesis *Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro* (2013), dirigida por el Dr. Yvan Nommick. Centra su actividad investigadora en el estudio de la traducción en el género lírico a lo largo de la historia. Recientemente, ha publicado artículos en la *Revista de Musicología* y en los volúmenes: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, *Visiones del Quijote en la música del siglo XX* y *Traducción y Tradición. Textos humanísticos y literarios*, entre otros.

Entretiens au festival de Biarritz

La 23^e édition du festival de Biarritz consacré aux cinémas d'Amérique latine (29 septembre-5 octobre 2014) a battu de nouveaux records de fréquentation, rassemblant près de 35000 festivaliers passionnés de cinéma et de culture latino-américaine. Cette année, le Mexique était à l'honneur. Le Président du festival, Jean-Marie Dupont¹, rappelle que l'Arbre de vie, figurant sur l'affiche, exprime toute la richesse de la culture mexicaine. Il insiste aussi sur l'originalité des films montrés, qui ne sont pas uniquement ceux de la violence et du réalisme social, mais relèvent aussi de la comédie, celle d'hier et d'aujourd'hui (de Buñuel à Carlos Cuarón). Le concert d'Agnès Jaoui fut un vibrant hommage aux femmes, les Pasionarias qui ont marqué son enfance.

Des événements littéraires, comme chaque année, se sont déroulés : un hommage à Octavio Paz, dont on célébrait le centenaire de la naissance, une rencontre avec María Kodama autour de la vie et des travaux de Borges, et une rencontre avec Patrick Deville.

Une exposition de photos d'Héctor García saluait la mémoire de l'actrice mexicaine María Félix, immortalisant la diva dans des situations souvent en marge du protocole.

De nombreux premiers films jalonnaient aussi le festival, comme celui de clôture, de l'Argentin Matías Lucchesi, *Ciencias naturales (Cañada Morrison)*, interprété par la jeune Paula Hertzog, qui avait remporté en 2011 le prix d'inter-

¹ Lors de la cérémonie de clôture, il a annoncé son départ après sept ans d'exercice. Il est remplacé par Jean-Marie Lemogodeuc.

prétation féminine pour *El premio* de Paula Markovitch². Voici le récapitulatif des prix attribués lors du 23^e festival.

Longs métrages (dix films en compétition)

Le jury était présidé par Atiq Rahimi (romancier afghan couronné en 2008 par le prix Goncourt pour son premier roman écrit en français, *Syngué sabour, pierre de patience*, qu'il a adapté au cinéma, et ayant réalisé également *Terre et Cendres*, ainsi que des documentaires). Il était entouré de María Kodama (écrivaine, traductrice et professeure, Présidente de la Fondation Jorge Luis Borges), de Miguel Courtois Paternina, Franco-espagnol primé en 2004 pour son film *El lobo*. (*Operación E* avait été sélectionné pour la compétition de 2012, et son acteur Luis Tosar récompensé par le prix d'interprétation masculine). Les autres membres du jury étaient Catherine Dussart (productrice de films de fiction et de documentaires) et Joan Aguilar (distributeur de films en Belgique, il fait partie d'Imagine Film Distribution, membre d'Europa Distribution, qui a distribué entre autres *Les drôles de poissons-chats* de Claudia Sainte-Luce, film qui reçut le prix d'interprétation féminine à Biarritz en 2013).

Le président du jury, qui a déclaré avec humour : « Comment peut-on être heureux ? Il suffit d'organiser un festival de cinémas d'Amérique latine à Biarritz » a souligné la qualité des films, rendant très difficile la nécessité de trancher à l'issue des délibérations. Il a ajouté, citant Hölderlin : « Tout homme est Dieu quand il rêve, mendiant quand il pense. Merci de nous avoir donné un temps pour être les deux ».

Abrazo du meilleur film : *Retour à Ithaque* de Laurent Cantet

Unité de lieu sur une terrasse de La Havane pour cette conversation entre cinq amis qui fêtent le retour d'Amadeo après 16 ans d'exil. Les changements de la société cubaine et un constat amer sur les illusions perdues depuis la victoire de la révolution castriste.

Prix du Jury : *Las búsquedas* de José Luis Valle (Mexique, noir et blanc)

Le réalisateur a souligné la différence avec son film précédent (primé l'an dernier, *Workers*). Cet opus est réalisé avec une grande économie de moyens. Une atmosphère pesante d'une grande intensité qui réunit deux êtres semblables par leur désespoir et leur incompréhension d'une société mexicaine absurde gangrenée par la violence et la pauvreté.

Prix d'interprétation féminine attribué à Érica Rivas pour son rôle dans *Relatos salvajes* (Argentine) de Damián Szifron.

Ce film à sketches montre différentes situations de la vie quotidienne, où les personnages, perdant tout contrôle, font évoluer la réalité de la civilisation à la barbarie. Il a obtenu le Prix du public du meilleur film européen au festival de

2 Voir Archives de *SEP*, n° 2, interview de Paula Markovitch par Françoise Heitz et Véronique Pugibet.

San Sebastián et est sélectionné pour le Festival de Cannes (titre français : *Les Nouveaux sauvages*).

Relatos salvajes a également remporté le **prix du public du meilleur long métrage**.

Prix d'interprétation masculine décerné aux deux acteurs de *Mr Kaplan* (Uruguay) d'Alvaro Brechner : Héctor Noguera & Néstor Guzzini.

Ils forment en effet un duo drôle et touchant : Kaplan qui soupçonne le patron du bar de la plage d'être un ancien nazi, recrute secrètement un ancien policier, Wilson, et tous deux tentent de reproduire la capture historique d'Adolf Eichmann. Le réalisateur, en recevant le prix, a rendu hommage au talent de ses deux acteurs.

Prix du syndicat français de la critique de cinéma : jury composé de Jean-Jacques Bernard (Président), Philippe Lefait et Mélanie Carpentier : *La salada* (Argentine, premier film) de Juan Martín Hsu.

Mosaïque de l'expérience vécue par les nouveaux immigrants à leur arrivée en Argentine, *La salada* raconte les histoires de quatre personnages qui font face à la nostalgie de leur pays.

Les autres longs métrages en compétition étaient : *La voz en off* (Chili) de Cristián Jiménez, *Gente de bien* (Colombie, premier film) de Franco Lolli, *Los hongos* (Colombie) d'Oscar Ruiz Navia, *El cordero* (Chili, premier film) de Juan Francisco Olea (infra, voir interview) et *Refugiado* (Argentine) de Diego Lerman.

Documentaires (douze films) et courts métrages (dix films)

Deux autres jurys étaient chargés de choisir parmi les douze films documentaires et les dix courts métrages ceux qui seraient primés.

DOCUMENTAIRES (12 films documentaires)	Jury présidé par Hugues Le Paige, entouré de Laurent Mini et Clément Duboin
<i>Abrazo</i> du meilleur film documentaire	<i>CAFÉ</i> de Hatuey Viveros Lavielle (Mexique)
Mention spéciale à l'unanimité	<i>PODER E IMPOTENCIA, UN DRAMA EN TRES ACTOS</i> de Anna Recalde Miranda (Paraguay)
Prix du public du meilleur documentaire	<i>MERCEDES SOSA, LA VOZ DE LATINOAMÉRICA</i> de Rodrigo H. Vila (Argentine)

Le président du jury des documentaires a insisté sur le sens de la résistance, vitale en Amérique latine, dont ces films se font l'écho, chacun à sa manière. La mention spéciale a été décernée pour la réflexion sur le pouvoir et l'écriture filmique très aboutie. (En 2008, Fernando Lugo, « évêque des pauvres » et membre de la Théologie de la Libération, remporte les élections présidentielles au Paraguay, mettant ainsi fin à soixante-et-une années de dictature. Mais le rêve vire vite au cauchemar...).

Café a été salué pour son sens narratif, l'intimité créée dans le rapport aux personnages. Quant à *Mercedes Sosa*, c'est un voyage dans le monde de la chanteuse argentine, à travers sa propre voix, des images d'archives inédites et les témoignages de nombreux artistes, qui « donne envie de faire arrêt sur image », ainsi qu'il a été dit.

COURTS MÉTRAGES (10 courts métrages)	Jury présidé par Aurélie Chesné, entourée de Clara Rousseau, Sébastien Aubert et Alexandre Charlet
<i>Abrazo</i> du meilleur court métrage	<i>PADRE</i> , de Santiago Bou Grasso (Argentine)
Prix du meilleur court métrage parrainé par TV5 Monde	<i>EL SONÁMBULO</i> , de Lenz Mauricio Claire (Mexique)
Projet Lizières (Résidence de développement de projets artistiques située en Picardie, un nouveau partenariat pour le festival)	Jury composé de Ramuntcho Matta et Santiago Amigorena Projet sélectionné : scénario de José Luis Valle (parmi 10 candidats)

Entrevista a Juan Francisco Olea (director de *El cordero*) y Daniel Muñoz (actor) por Françoise Heitz & Laurence Mullaly

Lors de la table ronde qui a précédé notre interview, Juan Francisco Olea (Chili), dont *El cordero* (*L'agneau*) est le premier long-métrage, a rappelé qu'il s'agit d'un film dont l'histoire se situe dans les années 90, la période traumatique de l'après-dictature. Dans ce pays très religieux, il a voulu montrer un univers clos, trouvant dans les quartiers de la banlieue de Santiago le cadre idéal à son propos. Le ton du film est un mélange de tragédie et de comédie, où les sujets très graves ne laissent pas de côté l'humour noir. Suivant une démarche assez généralisée de cinéastes qui recherchent la variété générique, le personnage peut être antipathique, mais l'humour qui surgit spontanément crée de façon paradoxale une certaine empathie avec lui. Dans un environnement malade, le protagoniste (incarné par Daniel Muñoz, acteur connu à la télévision et qui a aussi participé à l'élaboration du scénario) a un jeu le plus neutre possible, impassible face aux événements. Il était le seul à pouvoir le faire avec un tel naturel. À propos de la diffusion du film, le réalisateur précise qu'il est distribué au Chili avec l'appui de Cinema Chile.

FH: Podemos empezar hablando, si os parece, del título, *El cordero*, que me parece muy rico, como decías, que hace reflexionar a la gente porque es totalmente polisémico. Desde el punto de vista de la crítica de la sociedad, él, al principio, parece ser un cordero porque le toca vivir en un entorno cerrado, pero al final resulta ser un verdugo. Tiene una obsesión compulsiva, la de recurrir al

cura cuando tiene el menor problema. ¿Quieres hablarnos más del personaje relacionándolo con el título?

JFO: El título tiene evidente referencia bíblica, es el rebaño de Jesús, donde de pronto el personaje se da cuenta de que no es normal, de que no es un cordero como los demás. Pero debo decir que cada vez descubrimos más interpretaciones. Es como una cebolla, tiene muchas capas que se van abriendo. De hecho, nosotros conversando sobre la película, empezamos a entender más cosas, eso es muy interesante y no es común. El “cordero” para mí es un personaje que necesita pertenecer a un lugar, y así encuentra una compañía, una familia. Pero se da cuenta de que no pertenece a ese lugar. Es un depredador en un rebaño de ovejas. Al principio, es un depredador con piel de oveja, es el clásico lobo con piel de oveja: él no sabe que es un lobo y empieza a descubrirlo a medida que necesita pertenecer a ese lugar, necesita ser una oveja, pero su instinto le dice: “tú eres un lobo”. Y lo descubre cuando comete el primer crimen...

LM: Hay también dos personajes secundarios pero que son importantes en el proceso, el preso y el cura. ¿Cómo se armó la idea de la intervención de esos personajes?

JFO: En Chile, muchas comunidades católicas funcionan con base a un cura muy tradicional o a veces con curas más liberales, que dan a entender que son más coloquiales. Lo más obvio era hacer un cura tradicional, que lo exculpara, que no estuviera tan involucrado con las personas, pero que da otra figura de un padre más activo, que logra también meterse más en la psicología, y aparte de ser el guía espiritual, ayuda a la comunidad, se mete personalmente en las ideas de la comunidad. Él levanta el cuestionamiento del personaje.

FH: Y eso también forma parte del humor por ejemplo cuando se les ve jugar a las quinielas dentro de la iglesia...

JFO: Claro, eso es muy común en las comunidades. Nosotros, las referencias las sacamos en la misma iglesia que ocupamos para el film. Fuimos incorporando aquello para sacarle esta carne de realidad. Todo lo que hay es así, funciona así.

DM: Claro, son sacerdotes que tienen una visión más cotidiana, más común de algo espiritual. Los fanatismos tratan de dejarlos, pero acá justamente, es donde todo fanatismo puede transformarse en algo peligroso. Es un poco, trasladándolo al cine de horror, lo que ocurre en la película *El exorcista*. El sacerdote piensa que es un problema psicológico y descubre que hay algo mucho más profundo, demoníaco realmente. El sacerdote que es el hombre que debería ver qué es lo que está pasando, es el que le hace conocer al que es un poco ese demonio atractivo que es el preso, Chester, y él entiende perfectamente a quién tiene enfrente.

JFO: Por eso queríamos también que el cura fuera un poco un tipo tradicional y que Chester fuera otro tipo de persona, incluso a nivel de casting. Lo primero que nos dijeron, que era muy extraño, Chester es un lobo que hace ver al otro que es un lobo. Y como tiene esta astucia, él sabe cómo comportarse, muy amable, muy seductor.

LM: Y a nivel ideológico, ¿no hay una conexión con el papel de la Iglesia y lo que pasó durante la dictadura?

JFO: Indudablemente hay una conexión, aunque quizás la intención inicial no fuera ésta. La historia tiene la posibilidad de entenderse desde este punto de vista también, la idea de transformarse en un depredador y arrasar con la inocencia y ser un criminal autorizado. Y armando la historia, veíamos la condición psicológica de nuestro personaje, que es un psicópata, y hay un alto porcentaje de psicópatas en la sociedad. Y la reflexión fue hacia donde llevarlo al final, porque al final se camufla. Cuando se le ve llorando con el hijo, es muy revelador de la sociedad chilena, de cómo se vive tras una dictadura y de cómo las personas se protegen a ellas mismas, con esta máscara.

DM: Los partidos políticos, la Iglesia, entregan un pasaporte a criminales, que encuentran un hogar, una protección.

LM: De hecho, si bien recuerdo, el actor que interpreta a Chester es el que hace de padre de la protagonista en *El verano de los peces voladores*, Gregory Cohen³.

JFO: Sí, claro.

LM: Y en el trabajo de Marcela Said, me parece que había esto: encontrar “un lugar en el mundo” y me parece que hay muchas conexiones ahora en el cine, documental o de ficción, no importa, con estos temas que no son demostraciones. No se trata de cerrar la interpretación, pero sale una un poco agobiada y al mismo tiempo con una sonrisa. La conexión es este tema de la culpa. También hay un diálogo con la trilogía de Pablo Larraín, con ese ser tan taciturno en *Santiago postmortem*. ¿Os sentís vinculados a una comunidad de actores y directores chilenos?

JFO: Todo lo que permite ver la sociedad chilena y ese reflejo es claro, uno mete una crítica y de inmediato surgen estas conexiones. Nosotros no nos quisimos meter por el lado político en la película, pero al momento de ser consecuentes en cómo aparece la sociedad chilena, aparece este bagaje post-dictadura, un bagaje muy político.

DM: Ahora están las consecuencias de todo esto: ¿dónde están los nuevos chilenos?

FH: ¿Sientes que perteneces a una generación de cineastas, tenéis preocupaciones comunes?

JFO: ¡Ah, claro! En Chile todos queremos decir algo de Chile y de la gente. Unos quieren hablar de lucha de clases como Marcela Said, otros quieren hablar de problemas psicológicos, y también se puede hablar de las diferencias entre partes del país muy distintas, entre Santiago y el sur del país. Yo acepto esto como una inquietud común.

3 « Des ordres et désordre dans le cinéma de Marcela Said » / Laurence Mullaly, Marcela Said, in « Femmes de cinéma : Filmer le politique », Atelier 2 de *Cinéma, genre et politique*, organisé par l'Institut de Recherche et d'Études Culturelles (IRIEC) de l'Université Toulouse Jean Jaurès et le Festival Cinélatino 2014 pour les 26^e Rencontres de Toulouse. Autour du film *El verano de los peces voladores* en présence de la réalisatrice du film, Marcela Said. http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/des_ordres_et_desordre_dans_le_cinema_de_marcela_said_laurence_mullaly_marcela_s

JFO: ¿Ah sí?

LM: Sí, por un lado hay una parte de la sociedad que se niega a enfrentarse con su pasado, pero al mismo tiempo, hay un fenómeno transregional en América Latina donde se dirigen cada vez más películas de ficción o documentales sobre la memoria y sus huellas en el presente. ¿Sabes algo de la recepción de este tipo de cine que aborda de manera muy singular temas políticos?

JFO: Últimamente había un problema con estas películas que crean un tipo de controversia. Pero la controversia es algo interesante. ¿Cómo hablar de una cosa que los chilenos quieran ver? Hay que ser muy sutil. A diferencia de una película muy de crítica social, elegimos otro camino, porque la película tiene alma de thriller, y además con comedia, que son elementos que para el público, a nivel masivo, funciona muy bien. Entonces, es nuestra estrategia, toda esta crítica, que pase de esta manera.

FH: Claro, la prueba por lo absurdo también: cómo hacer para perder la culpa, pues matando a gente... Y lo que más me gusta es el crimen del final: me gusta mucho el hecho de que no se vea, porque podría matar a su mujer o matarse a sí mismo, y solo se oye el disparo.

JFO: Sí, igual hay gente que no se va a meter mucho en el aspecto reflexivo, intelectual, y va a ver una película entretenida en que están pasando cosas, así hay muchos niveles para el público.

DM: En Chile, el público está muy norteamericanizado, las empresas de salas tienen conexiones directas con el cine norteamericano. El 90% del cine que se exhibe es el norteamericano. Nos toca cambiar esto, queda mucho por hacer todavía.

LM: Una última pregunta: a nivel filmico, el encuadre, tu manera de filmar los cuerpos...

JFO: Sí, quisimos trabajar mucho con la figura humana, sobre todo con un personaje inhumano, Daniel también da mucho de sí porque hay muchos actores que no aguantan mucho tiempo en pantalla, y esta expresión de una inexpressión se siente... Trabajamos en la contención de las emociones. Siempre hay una crisis en la esposa que la hacía muy humana y al final explota cuando sale su personalidad.

DM: Ahora, reflexionando, ¿por qué la mata? Es como un sacrificio...

FH: Y también ir hasta el final, porque ya no tiene nada, ni trabajo, ni el sueldo que le daba dinero...

JFO: Pero él la sacrifica y el sacrificio tiene mucho que ver con la tradición religiosa.

LM: El nombre también es interesante: se llama Domingo, como diciendo irónicamente que trabajó y el último día descansa.

JFO: Nos pone felices que ustedes persigan todas estas cosas... porque nos demoramos cuatro años para llevar adelante el proyecto.

LM y FH: Pues os deseamos mucha suerte...

Entrevista con María Isabel Ospina, directora del documental *Hecho en Villapaz* y su actor Víctor González

Entretien réalisé par des étudiantes de l'Université Bordeaux-Montaigne : Julie Audlauer, Charlotte Cadez, Alexandra Dubos, Cassandre Nebot, Justine Peileron, Caroline Prévost et Anna Ventanas.

Nuestra estancia en el “Festival Biarritz Amérique Latine” exigió tanto una preparación anterior como una organización día tras día en el mismo lugar. Contactamos a los responsables del festival para poder encontrar a un cineasta, un actor o un técnico. Fue un proceso muy largo ya que tuvimos que justificar nuestra solicitud que no fue aceptada de inmediato.

Somos siete estudiantes de L3 LLCE Español y el año pasado, recibimos una formación cinematográfica centrada en los cines de España y Latinoamérica. Acumulamos varios conocimientos y saberes técnicos analizando fragmentos de películas. Así, encontrar a un profesional fue entrañable para nosotras para ir más allá de nuestras clases usuales.

Finalmente, gracias a la ayuda del festival y de unos profesores nuestros, contactamos a María Isabel Ospina, directora colombiana que realizó el documental *Hecho en Villapaz* en competición durante esa edición.

Preparamos muchas preguntas ya que para nosotras, era la primera vez que teníamos la suerte de conversar durante largo rato con un profesional del mundo del cine y además con una directora de documental, algo que constituyó gran parte de nuestro programa en la Universidad Bordeaux Montaigne.

Quisiéramos transmitirles unos fragmentos de esa entrevista con fin de compartir nuestra experiencia laboral y humana excepcional que vivimos durante cuatro días. Nos permitió trabajar de otra forma y encontrar a personas apasionadas por su trabajo tanto como muy asequibles y amables.

Ante todo, cuando estudiamos a un nuevo cineasta, siempre es interesante conocer la formación que recibió. Aquí, era aún más importante entender por qué la directora se había orientado hacia el documental en vez de la ficción. Por lo tanto, fue nuestra primera pregunta.

María Isabel Ospina nos explicó que había seguido una carrera de comunicación social y periodismo, como ocurre con la mayor parte de los cineastas que participaron en el festival. Sin embargo, la particularidad de María Isabel Ospina es que se fue a una universidad pública de Colombia. Nos dijo efectivamente:

Hice estudios de comunicación social y periodismo y hablo del hecho de que sea una universidad pública porque en Colombia la educación es muy privatizada. Hay muchas universidades privadas, y en las públicas digamos que es diferente. Hay un enfoque muy social, entonces hay muchas materias muy diferentes dentro de este mundo, hay escritura para que puedas ser periodista. Pero también hay un enfoque muy fuerte en investigación, en educación y de audiovisual. Entonces teníamos desde el principio escritura de investigación, luego cámara, luego llega el momento al cabo de dos o tres años en que se estudia guión, guión de ficción y documental.

La investigación es algo que la apasiona y que la animó para realizar documentales. Muchos cineastas pasaron por su universidad y también realizaron documentales. Podemos pensar en Carlos Mayolo (gran figura del cine colombiano fallecido en 2007) u Óscar Ruiz Navia cuyas películas, *El Vuelco del cangrejo* en 2010 y *Los hongos* en 2013, fueron seleccionadas en Biarritz. Esa universidad no es una escuela de cine pero los estudios tienen muchas relaciones con este mundo. A pesar de todo, la investigación no era suficiente para ella. En un primer tiempo, pensó en ser profesora de universidad para dedicarse a esa pasión pero lo que le encantaba sobre todo era encontrar a nueva gente, dar a conocer su trabajo y compartirlo con los demás.

Entonces como trabajo final de estudios en algún momento a mí me gustaba mucho la investigación, yo me veía más como profesora de universidad algo así pero me gustaba mucho escribir. Pero al final casi siempre quedan en un cajón y lo conocen tus amigos o tus colegas y para mí había esa dimensión de compartir lo que hacía con más gente por un lado, que otra gente viera lo que a mí me interesaba mostrar y por otro lado, encontrarme con gente que se implica en el documental, descubrir personas como por ejemplo a Víctor con quien jamás me hubiera encontrado en la vida.

La relación de amistad que tiene con su actor Víctor González hoy en día ilustra bien su declaración. De la misma manera, nunca hubiera podido conocer a ese pequeño pueblo de Colombia ni a sus habitantes sin el documental *Hecho en Villapaz*.

Ya sabíamos antes de la entrevista que la elaboración de un documental implica un verdadero trabajo preliminar de investigación que consiste en citar a los futuros figurantes, impregnarse del lugar de rodaje, informarse sobre la situación económica, social y política. Sin embargo, pudimos tomar conciencia de la amplitud de ese trabajo anterior gracias al testimonio de María Isabel Ospina y Víctor González. María quiso conocer todas las vivencias de su actor, su relación con su familia, su cotidiano, para poder transponer a la pantalla su historia de la manera más verídica posible. Se trata por lo tanto de una aventura cinematográfica pero también humana. Declaró la cineasta:

Vivimos en ciudades diferentes, mundos muy diferentes, entonces para mí era muy importante crear vínculos con personas que de otra manera no hubiera conocido [...] Empiezo a visitarlos, a visitar la comunidad, a preguntarles cosas, eso es como todo el trabajo de campo donde no introduzco una cámara todavía donde es primero una relación, hay que generar una relación de confianza.

Después de haber bien entendido el recorrido laboral de María Isabel Ospina, nos dedicamos a escuchar la experiencia de Víctor González a la vez

actor de *Hecho en Villapaz* y presentado en el documental como director de películas.

Es un hombre que tiene la misma pasión que María Isabel. Sin embargo, sus vidas se ven totalmente opuestas. La cineasta se dirigió a Víctor y dijo: “*Cuando yo te conocí nunca habías ido a una sala de cine en tu vida*”. Lo paradójico e impresionante es que él hace cine sin conocer cine. Nos explicó que no tenía ningún modelo artístico porque no tuvo la posibilidad de ver películas. No obstante, logra divertir al pueblo suyo que suele reunirse para ver sus nuevas películas. María Isabel Ospina nos dijo que ya había realizado más de quince.

Cuando le preguntamos cómo un hombre que nunca ha visto una película pudo con un material no profesional crear tantas películas, además con buenos guiones, su respuesta fue la siguiente: “*Para mí la vida es cine. Todas las historias me apasionan, entonces todo va vinculado al cine: cuando camino, siempre veo marcos fotográficos.*” Víctor González constituye una esperanza para todos los jóvenes cineastas porque los medios financieros por supuesto son indispensables para la difusión de una película pero no ponen en tela de juicio la calidad de la escritura de la cinta ni la aptitud, ni el talento del cineasta.

Víctor vive en un pueblo apartado, no intenta denunciar un fenómeno de la sociedad (como es el caso de María Isabel) sino más bien entretener a sus espectadores gracias a la ficción. Pero María añadió:

Es que siempre Víctor partía de algo real o sea de las problemáticas del pueblo, de querer denunciar ciertas cosas que no funcionaban, de los mitos y leyendas que hay en la comunidad y al mismo tiempo todo eso era ficcionalizado. Y al mismo tiempo tenía la película en la cabeza y no había diálogo, no había ni un solo papel que dijera aquí secuencia una, secuencia dos. En la última película *Gracia divina*, que hizo con otra gente, empezó a escribir guiones pero al mismo tiempo hay unas secuencias y luego las abandona y sigue.

Su organización parece confusa y desordenada pero al final logra crear verdaderas obras. Se inspira mucho en el momento instantáneo y lo imprevisto. Explicó por ejemplo: “*hay unos planos que uno tiene en la mente pero se encuentra por esa luz bonita o la casa acá está muy fea y cambiamos de plano*”.

Además, los actores no son profesionales. Son miembros de su familia o gente del pueblo que luego acuden a la proyección de la película. No recibieron ninguna formación e imaginamos que puede ser algo difícil de gestionar. Sin embargo, Víctor González nos contestó: “*Entonces le digo transmíteme esa idea como tú puedas y muchas veces resulta mejor. Hay veces que yo no tengo palabras y el actor las encuentra*”.

En cuanto al porvenir de Víctor González, está lleno de proyectos. Ha integrado la Universidad de Valle en Cali donde estudia psicología y comunicación que según él, se acercan mucho al cine y también a su segunda pasión, la fotografía. Gracias a la Universidad y a la llegada de María Isabel Ospina en su vida, que le permitió encontrar a profesionales y participar en el festival de Biarritz,

tiene ahora una cámara profesional que le permite realizar un sueño: *“Me ofreció esos medios para utilizarlos en una película y allí estoy. Estudió mucho ese manejo de la cámara, es una cámara totalmente profesional muy nueva, genial para hacer cine. Tengo emoción por hacer esta nueva película. Esa idea la tengo desde hace muchos años y allí está, está escrita, está el guión”*.

La Mala Educación en Biarritz

(Nombre elegido por las estudiantes que llevaron a cabo este proyecto)

Françoise Heitz

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

Laurence Mullaly

Université Bordeaux Montaigne, EA 3656 AMERIBER

Comptes rendus

Jazz et écriture : relecture de *Beloved* de Toni Morrison

*Beloved*¹, le roman phare de Toni Morrison (alias Chloé Anthony Wofford) publié en 1987, lui avait valu la notoriété, consacrée ensuite par le Prix Nobel de littérature en 1993. Ce jubilé de plus de vingt ans est l'occasion de rendre grâce à son auteur et aux personnes anonymes dont elle évoque le douloureux souvenir à travers l'alliance de la langue anglaise et du jazz.

Pour Morrison, le jazz est la première forme d'art qui a permis au peuple noir d'exprimer la souffrance inhérente à sa condition existentielle et de panser ses blessures. Mais parallèlement, elle déplore le fait que cette même musique soit trop souvent devenue un produit commercial et se propose d'écrire une fiction qui traduise la musique en mots pour devenir une nouvelle source d'apaisement. Pour ce faire, elle retient deux caractéristiques qui, selon elle, font du jazz une forme quasi idéale : la discipline et la complexité. Toutes deux, surtout dans le cas de l'improvisation, font que la musique se déploie de manière fluide, sans effort apparent. L'objectif premier de Morrison sera que l'écriture produise un effet semblable, tel un vêtement dont les coutures seraient invisibles. Deuxième objectif : le texte doit susciter le même échange entre auteur, personnages et lecteurs qu'entre musiciens et public. Cette approche participative, ainsi que l'explique Lars Eckstein², exclut une définition auto-référentielle purement abstraite du jazz. En effet, Morrison insère des échos jazziques dans un contexte historique précis en s'appuyant autant sur certains champs sémantiques de la langue

¹ Morrison, Toni, *Beloved*, New York : Vintage Books, 1987.

² Eckstein, Lars, « A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* ».

vernaculaire que sur la dynamique antiphonique des *call-and-responses patterns*³ issue de la rhétorique musicale africaine. D'autres fictions parues avant *Beloved*, comme *Song of Solomon* (1977) et *Recitatif* (1983), mettent déjà en œuvre certains éléments de cette approche de l'écriture.

Dans *Songs of Solomon*, le fil conducteur est un chant dont les paroles changent à mesure que l'intrigue se déroule. Ainsi, les noms des personnages et des lieux se transforment à mesure que la mémoire de la communauté évolue, mais la tonalité mélancolique du *blues* continue de soutenir le récit jusqu'à la fin. *Recitatif*, seule nouvelle écrite par Morrison, a été lue comme le récitatif qui précède l'*aria* que serait *Beloved*. Dans *Jazz*, (1998), publié après *Beloved* et dont l'intrigue se situe dans les années 1920, les références musicales sont très explicites, à commencer par le titre. La première phrase de chaque chapitre répond à un mot ou à une idée émise dans la dernière phrase du chapitre précédent. Chaque chapitre se lit et s'entend alors comme un solo et la répétition verbale fait l'effet d'un *riff*, cette phrase musicale dont les variations si reconnaissables se déclinent à l'envi chez Count Basie ou Charlie Parker. L'improvisation a, elle aussi, une fonction importante dans *Jazz* puisque le narrateur se lance dans son récit sans savoir vraiment comment il va se terminer.

Toni Morrison est cependant consciente que le texte ne peut être considéré comme une transposition de la musique et que, même si elle *musicalise*⁴ la fiction, son œuvre reste ancrée dans la langue anglaise et, plus profondément, dans ce qui ne peut plus être dit – *unspoken* – en langue africaine. C'est bien à partir de ce lieu obscur de la langue que s'élabore *Beloved*.

L'argument de ce roman s'inspire d'un fait divers antérieur à la guerre de Sécession. En 1856, Margaret Garner, jeune esclave qui fuit le Kentucky antiabolitionniste avec sa famille, tente de tuer ses enfants plutôt que de les voir soumis à l'esclavage. Elle ne parvient qu'à tuer sa dernière fille qui est encore un bébé en lui tranchant la gorge ; immédiatement rattrapée, elle est ensuite livrée à la justice. Dans *Beloved*, Toni Morrison présente le geste désespéré de Sethe, mère de l'enfant *Beloved*, comme la conséquence de la brutalité esclavagiste qui a dénaturé son amour maternel. Donc, rien de démoniaque dans ce personnage de meurtrière, c'est plutôt un être chez qui l'oppression raciale n'a fait qu'engendrer la confusion entre le bien et le mal.

Le récit de Toni Morrison se déroule dans l'Ohio vingt ans après la mort tragique de *Beloved*. Très rapidement, l'auteur met en scène l'apparition d'une jeune femme surgie de nulle part qui pourrait avoir l'âge de l'enfant morte et qui s'impose au 124 Bluestone Road chez Sethe et Denver, la fille qui lui reste. S'agit-il du fantôme de *Beloved* ou de sa réincarnation ? Cette égarée est-elle une rescapée du *middle voyage*, le périple transatlantique au cours duquel étaient transportés les esclaves d'Afrique en Amérique ? Ou bien vient-elle tout juste d'échapper à l'emprise d'un fermier blanc qui a abusé d'elle ? Aucune explication n'est privilégiée, l'important c'est le *call-response pattern* qui va s'établir entre Sethe, Denver et *Beloved*, structure antiphonique qui trouve son écho

3 « Structures appel / réponse ».

4 De l'anglais *musicalize*.

dans l'échange avec d'autres personnages et s'élargit à la fin dans la réunion polyphonique avec tous les membres de la communauté qui vont finalement expulser l'intruse. Beloved n'est-elle pas au fond l'incarnation de tous les traumatismes qui hantent la mémoire collective ? Après qu'elle aura éclaté ou se sera volatilisée, on ne sait, – car, à la fin du roman, elle est devenue énorme, certes enceinte, mais surtout grosse de toutes les douleurs subies par la communauté des esclaves – Sethe retrouvera la paix auprès de son amant Paul D. tandis que Denver pourra enfin envisager sa vie au présent et même au futur.

Quelle stratégie souterraine sous-tend cette alliance de *magic realism* et de structures jazziques ? Quelle opération fondamentale permet à Toni Morrison de dire dans ce texte la souffrance de tout un peuple et de l'aider à lui donner un sens ?

Certes, les événements surnaturels ou supposés tels du récit sont l'expression d'une souffrance non-formulée en mots et qui ne peut être saisie que sous la forme de fantasmagories dans des échanges fragmentaires. Et cela d'autant plus que les personnages ont perdu la faculté de sentir et de penser dans la langue de leurs ancêtres, une langue africaine de l'aire prime⁵ dans laquelle le vocable se détermine au niveau de la phrase au plus près de la réalité concrète. Ces hommes et ces femmes ne peuvent dire leur peine qu'en anglais, langue indo-européenne imposée par le colonisateur et appartenant à l'aire tierce, c'est-à-dire construite à partir de systèmes rationalisants aux antipodes de ce qu'ils ressentent. En recourant aux processus du jazz, Toni Morrison va permettre à ces personnages d'accéder à leur passé, dans des récits au passé narratif – ce que Gustave Guillaume appelle *le présent de mémoire* – et, par delà la mémoire retrouvée, d'accéder à une parole qui donne un sens aux événements traversés. Avant cela, il leur faudra passer du chaos psychique à la dimension pathique qui, selon Erwin Straus appartient « à l'état du vécu le plus originaire... il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle, que nous avons avec les phénomènes⁶ ». Ce ressentir n'est pas un repli du moi sur lui-même, mais l'ouverture à un monde non objectivé en plusieurs phases intimement liées à la musique et qui correspondent à l'apparition de quatre personnages-clés décryptée par Lars Eckstein. Le premier de ces personnages est Beloved, l'enfant morte dont l'âme vient hanter les parents dans les récits mythologiques de la tradition orale Yoruba d'Afrique de l'Ouest. Vient ensuite Baby Suggs, la belle-mère de Sethe qui prolonge cette tradition en la reliant à la pratique afro-chrétienne du prêche associé au chant et à la danse. L'appel (*call*) qu'elle lance dans la Clairière à toute la communauté se déploie et s'intensifie selon un rythme proche du *gospel* et du *spiritual*. Vient ensuite Paul D. qui a connu les *chain gangs*⁷ du Sud profond et qui, incapable de raconter son expérience, ne peut que la chanter, comme dans le *blues*. Le quatrième personnage-clé est Amy Denver, la jeune fille blanche qui avait assisté Sethe lors de l'ac-

5 Voir Guillaume, Gustave, théorie des aires glossogéniques dans *Leçons de linguistique, 1957-1958*, tome 21.

6 Straus, Erwin, « Die Formen des Räumlichen » in *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin, 1960, 151, traduction Michèle Gennart.

7 *Chain gang* : groupe de prisonniers enchaînés et contraints d'effectuer des travaux pénibles.

couchement de Denver et qui, tout en la massant, fredonnait quelques strophes de *Lady Button Eyes*, composé par Eugene Field⁸, poète blanc originaire de Saint Louis. Selon Lars Eckstein, en citant ce poème écrit dans une langue académique qui respecte scrupuleusement les règles de la métrique anglaise, Morrison rappelle que le jazz ne trouve pas uniquement son origine dans la communauté noire à partir de la tradition orale des *storytelling sessions*⁹, du *sermonizing and singing*, des *worksongs* et des *hollers*, mais qu'il n'a cessé d'intégrer des éléments de la musique européenne.

344

Ces données historiques ségrèment à travers plusieurs épisodes rapportés par des personnages différents, selon des versions différentes ponctuées par des *riffs* comme « *nobody saw them falling*¹⁰ » lors de la partie de patinage sur glace ou « *Whose baby that ?*¹¹ » dans le récit de la naissance de Denver qui, à la version finale, se lit comme un duo entre Denver et Beloved. Mais la réalité du lien indissoluble pourtant brisé entre Sethe et Beloved est donnée dans les trois chapitres, 23, 24, 25 de la section II intitulée « *Unspeakable thoughts*¹² », dans une prose à la limite de la poésie, articulée selon le rythme traditionnel du *call / response*. À partir des variations sur le thème « *I am Beloved and she is mine* »¹³, Sethe, Denver et Beloved se rejoignent dans un unique flot de conscience, sorte de *jam session*¹⁴ qui fait remonter les obsessions enfouies comme le meurtre de Beloved que Sethe est enfin capable de reconnaître, longue séquence que Lars Eckstein a mise en parallèle avec *A love Supreme* de John Coltrane¹⁵. Il faudra pourtant que chaque individualité se dégage du fusionnel destructeur, à commencer par Denver qui cherche à travailler au dehors. Il faudra aussi que, sous le coup d'une méprise, Sethe répète son acte et tente de tuer un blanc abolitionniste venu lui apporter de l'aide. Ramenée à la réalité *in extremis*, littéralement exorcisée par le chœur des femmes venues la débarrasser du fantôme qui la vampirise, Sethe peut à son tour s'installer dans le temps présent – et le présent de narration – avec Paul D.

8 Field, Eugene, 1850-1895, a surtout écrit des poèmes pour enfants et des essais humoristiques. En le citant, Morrison s'est sans doute souvenue que son père, Martin Field, avait assuré la défense de Dred Scott, un esclave qui était allé au tribunal dans l'espoir d'obtenir sa liberté. Selon certaines interprétations, ce procès serait à l'origine de la guerre civile américaine.

9 *Story-telling sessions* : tradition orale des récits racontés en plusieurs versions / *sermonizing and singing* : sermons ponctués de chants / *worksongs* : chants de travail. / Le *holler* est une forme de chant, souvent improvisée en solo, plutôt « hurlée » que chantée et considérée comme le pré-curseur du *blues*.

10 « Personne ne les a vu tomber »

11 « À qui appartient ce bébé ? »

12 « Pensées inexprimables »

13 « Je suis Beloved et elle est à moi ».

14 Séance d'improvisation, aussi appelée boeuf.

15 Coltrane, John, *A love supreme*, 1964.

Dans sa conclusion, Morrison revient au prétérit de narration avec ce dernier refrain : « *It was not a story to pass on / it was not a story to pass on / This is not a story to pass on*¹⁶ » (323-324). Refrain dont l'ambiguïté invite à une nouvelle lecture autant qu'à une écoute attentive des voix et des rythmes de *Beloved*.

Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

- ECKSTEIN, Lars (2006) : « A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* » in *African American Review*, Volume 40, Number 2, Saint Louis University.
- GUILLAUME, Gustave (2013) : *Leçons de Linguistique, 1957-1958*, tome 21, Presses Universitaires de Laval, Québec.
- MORRISON, Toni (1977) : *Songs of Solomon*, New York, Knopf.
- (1987) : *Beloved*, New York, N.Y. Vintage Books.
- STRAUS, Erwin, « Die Formen des Räumlichen » in *Psychologie der Menschlichen Welt*, 1960, Berlin, traduction par Michèle Gennart : « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », in *Figures de la perception*, 1992, Paris CNRS, cité par Henri Maldiney dans *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012.

16 « Ce n'était pas une histoire qu'il fallait raconter / ce n'était pas une histoire qu'il fallait oublier / C'est une histoire qu'il ne faut pas raconter ». La phrase qui précède la troisième variante du refrain invite à cette traduction de *pass on* car elle rappelle que le processus du « re-souvenir » (*rememory*, selon Morrison) nous relie trop douloureusement au passé.

L'aventure des mots de la ville

Référence

L'aventure des mots de la ville, sous la direction de C. Topalov, L. Coudroy de Lille, J.-C. Depaule et B. Marin, Paris, Robert Lafont, 2010, 1568 p.

Voici un livre qui traite de mots, mais dont il n'est pas aisé de définir le genre. Les coordinateurs nous préviennent : ce n'est pas un dictionnaire, malgré sa forme, mais une invitation au voyage, ce que suggère aussi le fait qu'ils placent le sérieux thème des mots de la ville sous le signe de l'aventure. L'avant-propos fait suivre les définitions par l'opposition structuraliste : ce n'est pas un recueil terminologique de la langue administrative, ni une encyclopédie de l'urbanisme. Les mots de la ville y sont présentés dans huit langues, mais ils ne constituent pourtant pas un simple glossaire multilingue. Certaines notices sont traduites et certaines traductions antérieures sont discutées et rectifiées, mais ce n'est pas un ouvrage de traductologie. Enfin, coordonné par un sociologue, un géographe, un anthropologue urbain et une historienne, et écrit principalement par des historiens de l'époque moderne, cet ouvrage affiche une visée linguistique, en invitant le lecteur à explorer les systèmes sémantiques qui organisent le domaine de la ville. Autant de façons d'attiser la curiosité du lecteur, autant de raisons d'ouvrir avec intérêt ce livre, de se laisser porter par sa démarche particulière et de découvrir, en fin de compte, une synthèse réussie de tout ce qu'il est censé ne pas être. Parce que cet ouvrage est pourtant un dictionnaire historique comparatif, composé de notices explicatives de mots, ordonnées alphabétiquement, comportant des renvois à d'autres notices, combinant le critère linguistique de l'usage avec ceux qui sont, on s'en doutait, sociologiques, historiques, géographiques, démographiques, urbanistiques, etc., pour aboutir à une description que les coordinateurs appellent « linguistique pragmatique » des mots dans leur évolution.

L'on est habitué à trouver dans les dictionnaires de langue des informations sur la première attestation d'une unité lexicale et sur les changements formels ou sémantiques qu'elle a éventuellement subis. Ce que le présent ouvrage apporte de plus, c'est l'explication du contexte où un sens s'est (provisoirement) stabilisé, où un changement a eu lieu, c'est la mise en relation des changements sémantiques avec des circonstances historiques particulières, car d'une langue-culture à une autre les mots n'ont pas systématiquement les mêmes acceptions. C. Topalov l'explique de la façon suivante dans son avant-propos : « S'il fallait

comparer *L'Aventure des mots de la ville* aux grandes entreprises lexicographiques, on pourrait dire que nous nous efforçons de déplier dans le temps du récit ce qu'elles empilent dans leurs énumérations d'acceptions – ou alors que nous passons de l'observation des couches sédimentaires à la restitution, toujours hasardeuse, des événements géologiques » (p. xxix-xxx). Ce livre renoue donc avec une tradition philologique qui a connu beaucoup de succès jusque dans les années 1970 et rappelle, pour ne citer qu'un exemple, *Les mots français. Dans l'histoire et dans la vie* de G. Gougenheim (Paris, 1962), plus qu'elle ne renoue avec les grands dictionnaires de langues cités dans l'avant-propos.

On trouve dans cet ouvrage collectif des informations sur les directeurs scientifiques et les responsables de chaque langue illustrée (allemand, anglais, arabe, espagnol, français, italien, portugais, russe), les cent soixante auteurs des notices lexico-encyclopédiques des mots de la ville et les traducteurs vers le français des notices rédigées dans d'autres langues. La partie introductive, signée par C. Topalov, développe les principes théoriques à la base de cette entreprise : traiter les mots « de tous les jours » et non de termes techniques ; s'appuyer sur les réflexions sur le langage menées par l'historien plus que par le lexicographe (cf. les renvois à Marc Bloch, par exemple) ; travailler sur des corpus écrits permettant d'observer des usages et de les rapporter à des circonstances concrètes ; se préoccuper moins de l'étymologie, considérée comme un leurre dans beaucoup de cas, que d'une approche historique des emplois ; traiter objectivement l'instabilité des signifiés ; s'intéresser aux mots et non aux concepts. S'y ajoute la présentation de la méthode, de la charte d'élaboration des notices, du choix des auteurs et des sources, du mode d'emploi d'une notice. Des index facilitent les recherches dans l'ouvrage : les indispensables index de mots et de regroupements par thèmes et l'index des auteurs qui réunissent les notices d'un même auteur.

L'ouvrage lui-même comprend 264 notices explicatives de mots de la ville (exclusivement des noms), présentant en vedette les mots dans la langue d'usage (cf. à titre d'exemple *Bezirk, downtown, hadîqa, barriada, arrondissement, abitazione, gorod*) suivis de leur traduction en français, de définitions extraites de dictionnaires et surtout (c'est l'objectif de l'ouvrage) de l'explication très richement documentée de leurs emplois dans des contextes historiques, sociologiques, démographiques, urbanistiques, etc., dans une perspective pragmatique et comparative. Ces notices sont le résultat de véritables enquêtes pluridisciplinaires menées pour préciser les significations des mots de la ville et leur évolution dans des contextes civilisationnels très divers, au gré des événements et des administrations. L'on peut apprendre, en les lisant, quel sens les habitants d'un espace culturellement déterminé donnent à tel ou tel mot de la ville. Les usages décrits sont considérés comme des « événements discursifs dans l'histoire » (p. xxix) qui font associer les significations à des actions dans le monde : « celles des administrations, des entrepreneurs immobiliers, des habitants des villes dans leur diversité » (p. xxix).

Comme le point de vue qui le structure est surtout historique et socio-politique, ce livre nous en apprend autant (sinon plus) sur la ville et son organi-

sation que sur les mots eux-mêmes. Il intéressera ainsi les civilisationnistes des époques moderne et contemporaine, les historiens, les comparatistes, les traducteurs, les écrivains, les étudiants des langues vivantes et toute personne curieuse d'apprendre l'histoire, c'est-à-dire l'aventure des mots de la ville et des villes elles-mêmes. L'extrait suivant de l'argumentaire de l'ouvrage illustre son idée centrale :

« Le mot allemand *Park* peut venir du latin, ou à l'inverse le latin médiéval *parcus* peut venir de l'ancien germanique : peu importe, cette question n'a probablement pas de réponse. Ce qui compte, en revanche, c'est que lorsque *Park* réapparaît en allemand au xvii^e ou xviii^e siècle, il s'agit d'un emprunt au français – ce qui invite à s'interroger sur ceux qui ont fait cet emprunt et leurs raisons. Sans doute les mots français, italien, espagnol, portugais *capital* et *capitale* viennent-ils du latin *caput* : tête, mais ces mots n'arrivent pas tout droit de Rome. Ils sont d'usage tardif, apparaissent d'abord sous forme d'adjectif (*ville capitale*) et, surtout, leur signification n'est en rien déterminée par leur origine : ils ne désignent pas tout de suite – et, dans certaines langues, jamais nettement – la ville principale d'un État, au sens où y siègent le souverain et son administration. Cette signification implique pour le moins que soit sédentarisée dans une ville unique la résidence du monarque et de l'administration royale ou impériale. » (p. xxv – xxxvi)

Emilia Hilgert
Université de Reims Champagne-Ardenne

Diderot. Langue et Savoir

Référence

Diderot. Langue et savoir, sous la direction de Véronique Le Ru, Reims, Épure, 2014, 118 p.

Célébrant le tricentenaire de la naissance de Denis Diderot, le 5 octobre 1713 à Langres, les Épure (Éditions et Presses Universitaires de Reims) viennent de publier le volume *Diderot, Langue et Savoir*. Il regroupe les articles suivants : « Le Langage et la Puissance de l'Image dans l'Esthétique de Diderot » (Jean-Louis Haquette), « Langue et Savoir dans *Les Bijoux Indiscrets* » (Françoise Gevrey), « Enthousiasme et Esthétique chez Diderot » (René Daval), « Diderot et la Langue des Savoirs Expérimentaux : dire les pratiques et révéler leur dignité philosophique » (François Pépin) et « Langue et Savoir dans l'*Encyclopédie* : le concours et la concurrence des deux éditeurs dans l'invention et la mise en œuvre d'une nouvelle métaphysique du savoir » (Véronique Le Ru).

Le résultat est un livre d'une centaine de pages qui se lit d'un coup, offrant le plaisir de lire un ouvrage rigoureux rédigé dans une langue élégante. Essayons de comprendre pourquoi il coule de source. Les cinq différents titres se scindent en deux perspectives de la relation Langue-Savoir, la perspective esthétique – « Langue et Savoir dans l'Esthétique de Diderot », qui correspond aux trois premiers « chapitres » sur l'art de bien dire – et la perspective épistémologique – « Langue et Savoir dans l'épistémologie de Diderot », qui occupe les deux derniers chapitres sur l'art de bien penser. Il est important de comprendre cette logique des textes puisqu'on trouve ici une volonté d'établir une cohérence entre ce que l'on dit et la manière dont on le dit, et cette cohérence, sans doute, est une des principales raisons qui incitent à lire un livre. On dirait que ce petit volume garde le souvenir des réflexions de Diderot, un philosophe et un écrivain pour qui langue et savoir se mêlent toujours. On qualifie ici Diderot d'auteur « ondoyant ». Il faut bien le sentir, ce mouvement des marées. Il nous semble que la première citation de Diderot qui apparaît dans le livre, est celle aussi que les auteurs ont prise pour eux-mêmes en écrivant sur Diderot et en imaginant, eux aussi, un « jeune homme » lecteur, ce qui veut dire ici, un lecteur qui n'est pas forcément un philosophe, un spécialiste de l'œuvre de Diderot ou de la pensée des Lumières, mais qui est, quand même, quelqu'un qui aime penser sur les idées qui le fondent : « [...], prends et lis. Si tu peux aller jusqu'à la fin de cet ouvrage, tu ne seras pas incapable d'en entendre un meilleur. Comme je me suis

moins proposé de t'instruire que de t'exercer, il m'importe peu que tu adoptes mes idées ou que tu les rejettes, pourvu qu'elles emploient toute ton attention » (p. 5).

Peut-être est-il harmonieux, ce petit livre, parce que ses auteurs ont des spécialités qui se touchent sans se confondre. On pense à la métaphore de Sénèque (des *Lettres à Lucilius*), reprise aussi par Diderot, dont se souvient à son tour Véronique Le Ru : « l'art de faire son miel des auteurs » (p. 5). Chacun parle de ce qu'il connaît bien et pourtant, tous ont l'habitude de faire le pont entre leurs spécialités : Jean-Louis Haquette est professeur de littérature comparée, il fonde ses études non pas seulement sur sa connaissance de la littérature française, anglaise et allemande des XVIII^e-XIX^e siècles, mais aussi sur le dialogue entre les différents genres littéraires et les arts, la peinture, l'illustration, la topique. Françoise Gevrey travaille surtout la littérature de fiction au XVIII^e siècle, mais elle se penche souvent sur les questions de la littérature juvénile et l'efficacité de dire entre les lignes. René Daval enseigne l'histoire et la philosophie moderne, mais avec un intérêt très particulier par la philosophie du langage, l'art de comprendre et de faire comprendre. François Pépin, professeur de philosophie au lycée Louis-le-Grand et auteur de plusieurs articles sur les Lumières (et sur Diderot, en particulier), est un des rares penseurs de philosophie qui s'intéresse à l'histoire et à la philosophie des sciences expérimentales, notamment la biologie et la chimie. Véronique Le Ru, qui a dirigé cette publication, étant une spécialiste reconnue sur l'*Encyclopédie* et les travaux de D'Alembert et de Diderot, est très particulièrement sensible aux images littéraires du temps, aux jeux de causalité et à leurs écarts.

Il y a, en plus, un don de la langue qui se mêle avec le don du savoir : ayant pour but le commun « plaisir de savoir », le style devient plus précis, et le doute, l'interrogation même, soulignent ce besoin de précision. Le rythme des questions posées par Diderot s'accorde ici avec les préteritions de ses commentateurs, qui n'hésitent pas à exprimer le doute ou la subjectivité de leurs lectures. Les perspectives dramatiques de Diderot (« Figurez-vous... ») sont la base du dialogisme de ses auteurs critiques, qui « préfigurent » aussi souvent les interlocuteurs : « On n'objectera ici qu'il n'est pas... » (p. 18) ; « cette définition, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre... » (p. 25) ; « Diderot feint de raconter... » (p. 29) ; « cette séparation n'est qu'une apparence » (p. 31) ; « nous voudrions pour notre part suivre la démarche de Diderot... » (p. 32) ; « dès lors s'instaure un double langage » (p. 42) ; « Doit-on penser que la société ne peut que gagner à cette duplication... ? » (p. 45) ; « est-il bien crédible quand il compare les voix des bijoux aux effets des marées, préfigurant ainsi les articles [...] de l'*Encyclopédie* ? » (p. 47) ; « Que penser enfin de la décision... ? » (p. 48) ; « Diderot serait-il moins sceptique... ? », « La musique serait-elle une langue plus stable... ? » (p. 50) ; « Les autorités religieuses s'appuieraient-elles sur des sources plus sûres ? On en doute... » (p. 51) etc.

Peut-être faut-il aussi considérer l'art de l'organisation interne de ce livre. Tout d'abord, l'article de Jean-Louis Haquette élargit le contexte de la relation entre Langue et Savoir considérant l'importance commune de l'image, et la distinction nécessaire entre la Peinture (régie par la simultanéité des signes et l'ins-

tant indivisible de l'état d'âme provoqué) et la Langue et la Littérature (régies par leur successivité et l'inévitable décomposition de ce même état d'âme). Les réflexions – portant surtout sur le Théâtre (qui montre / donne à voir) et les notions de « scène imaginaire », « image scénique » ou « théâtre intérieur » – fonctionnent aussi comme une introduction à l'article de Françoise Gevrey sur une œuvre de fiction très rarement étudiée, *Les Bijoux Indiscrets*. Elle l'appelle un « conte expérimental » (p. 33). En effet, les questions qui relèvent de l'image et de l'imagination (déjà dans la *Lettre sur les Sourds et les Muets*, présentés par Jean-Louis Haquette) sont ici développées par d'autres aspects : la question de l'ordre du discours (d'ailleurs très proche déjà de la pensée de Foucault sur le même thème, en ce qui concerne la répression du désir et la transgression de la norme), la pratique de l'intertextualité des images du discours et des songes (considérant surtout les formes libérées du joug de la raison) et les conséquentes ambiguïtés d'un savoir dynamique, toujours en état d'essai (genre qui dérive naturellement de la « promenade du sceptique ») ou en forme de dialogue (stratégie qui se présente sous la forme des « voix multiples », du *Rêve de D'Alembert* aux entrées de l'*Encyclopédie*). Ces questions, essentiellement de raison esthétique, sont aussi réévaluées par René Daval, qui considère le contexte dynamique de l'influence des philosophes anglais, notamment de Shaftesbury, dans l'évolution de la pensée de Diderot eu égard à la définition du génie et les rapports entre l'enthousiasme et le rationalisme : « être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire de l'âme, l'autre une affaire du jugement » (cf. p. 69). Significativement, la citation finale d'Yvon Belaval, faite par René Daval (p. 70), en opposant « l'enthousiasme d'âme et celui de métier » annoncera au lecteur (certainement pas par hasard...) la deuxième partie du volume, relative à la perspective épistémologique de la relation Langue-Savoir. L'article de François Pépin, sur la langue et la dignité philosophique des savoirs expérimentaux, partira implicitement, soit de la « dialectique de l'image et du texte », soit de cette opposition entre « l'enthousiasme d'âme et celui de métier », pour poser la question de la « traduction » dans tout le déplacement, non pas seulement celui entre les langues, mais aussi entre les arts, et entre les arts et les métiers : « on passe à une forme plus subtile et paradoxale de traduction, qui met le praticien lui-même en état de révéler le génie analogique à l'œuvre dans ses pratiques. Cela implique un nouveau problème : l'approfondissement d'une pratique par une théorisation spécifique qui en exprime et pense les procédures intellectuelles et les gestes, qui en éclaire l'esprit implicite et le traduit en mots » (p. 74). L'image de Diderot est celle d'un nouveau Socrate qui dresse une nouvelle « philosophie expérimentale », bien qu'elle soit encore « aveugle, tâtonnante » (p. 80), puisque Diderot « devient en quelque sorte un double, se mettant dans la position de celui qui imagine ce que pourrait dire un manouvrier » (p. 82). Le langage de manouvriers doit être compris par les scientifiques ou par les artistes, et un double mouvement / traduction s'impose : d'une part, il faut refuser la subalternisation du savoir pratique / opérationnel au savoir théorique / savant ; d'autre part, il faut penser la genèse d'un art (même, précisons-nous, de la littérature) « comme un raffinement progressif de ce qu'un mélange de hasard et de génie a mis à jour ». Le dernier article, celui de Véronique Le Ru,

reprend au début ce que l'article de F. Pépin annonce à la fin : le double but de l'*Encyclopédie*, « rendre la philosophie et le savoir populaires d'une part, fixer la langue, d'autre part », à travers l'invention (*in-venio*) d'un système de concepts qui puissent permettre à l'art de raisonner et d'analyser nos idées. L'*Encyclopédie* vise ainsi une nouvelle métaphysique du savoir. Cela « présuppose une critique de l'usage traditionnel du terme métaphysique » (p. 98), que Véronique Le Ru trouve aussi bien dans les textes de D'Alembert que de Diderot, à quelques écarts terminologiques près. La bonne métaphysique serait la science des raisons des choses, elle penserait la raison d'une pratique et ainsi « la science des maillons de la chaîne des connaissances » (p. 103), toujours à définir, toujours à renouveler. « Il s'agit de mettre en place un ordre fictif ou encore une histoire hypothétique dont l'intérêt est avant tout pédagogique, heuristique et méthodologique, et non de reconstituer l'ordre réellement suivi par les inventeurs » (p. 106-107). Ce dernier article nous renvoie aux autres : à l'influence de l'imagination sur la mémoire, au paradigme de la fiction narrative, à l'importance de l'observation des lois cachées du génie, ou à celle de concevoir la langue comme un savoir et le savoir comme une langue. Il y aurait sans doute des rapports à faire entre la pensée de Diderot sur le savoir et la *Naturphilosophie* des philosophes allemands de la fin du XVIII^e siècle...

Dans ce livre, on trouve le désir de dépasser le *déjà dit* : « il ne s'agira pas d'étudier une nouvelle fois », la problématique « est bien connue », « on le sait »... Mais ce qui demeure la pierre de touche de ce livre est encore son désir de souligner l'actualité de Diderot, alors qu'on célèbre le tricentenaire de sa naissance, au début du XXI^e siècle, un peu partout dans le monde. Surtout en ce qui concerne cette relation entre Langue et Savoir. Les études de littérature comparée sont du plus grand intérêt pour le connaître, puisque Diderot, même avant Goethe, théorise non seulement sur le dialogue entre les langues, mais aussi sur le dialogue entre les arts, entre les arts et les sciences, entre le savoir pratique et le savoir théorique, ce qu'il faut bien souligner aujourd'hui, quand on parle des nouvelles études comparées, de l'apport de la démarche comparatiste dans le champ interactif des relations entre l'image et le discours au théâtre, au cinéma, dans les arts totaux.

Diderot renforce aussi nos défenses contre le désir d'information. L'accumulation d'information n'assure pas toujours la communication, et les rituels de communication n'assurent pas toujours l'humble sagesse des traductions de plus en plus nécessaires. « Penser par soi-même et éduquer le lecteur à penser par lui-même, telle est la ligne de force du chemin de vie de Diderot. Mais pour bien penser, il faut apprendre à connaître les forces de la nature mais aussi apprendre à bien lire ». Il faut bien le redire, de la seule façon possible :

– Prends et lis.