

## Introduction.

# Poésie et musique : communauté et séparation à l'époque moderne

Thomas KLINKERT / Numa VITTOZ (Zurich)

### Des rapports entre poésie et musique

Les études sur les rapports entre littérature et musique sont bien implantées au niveau international, rassemblant musicologues, critiques littéraires, philosophes, historiens et sociologues des médias et bien d'autres encore. La recherche a connu un essor particulier lorsque, à la suite des travaux du comparatiste américain Calvin S. Brown, le comparatiste et germaniste hongrois Steven Paul Scher entreprit de rassembler des chercheurs d'horizons différents à l'occasion de livres tels que *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Scher 1984). Depuis, de nombreux ouvrages et congrès ont permis de rassembler les critiques de ce qui tente de se constituer en une discipline des arts comparés ou, pour d'autres, de l'intermédialité (cf. Wolf 2008).

Les études consacrées aux rapports entre poésie et musique sont plus rares, ce qui peut surprendre. En effet, la poésie est liée au vers, qui constitue l'une des charnières les plus importantes entre musique et littérature. Ainsi, les philologues médiévistes s'intéressent depuis longtemps à la question, tant les littératures médiévales occidentales sont liées à la musique et, plus généralement, à l'oralité. Selon Michel Zink « jusqu'à l'apparition du roman, toute la littérature en langue vulgaire, sans exception, est destinée au chant » (Zink 2014, 11). Pour la critique, avec plus ou moins de nuances, la musique et la poésie sont à l'origine si étroitement mêlées, aussi bien chez les anciens qu'au Moyen Âge, que leur histoire est surtout présentée comme celle d'une séparation : « Im Verlauf der Geschichte war die Musik in erster Linie Vokalmusik zu mehr oder weniger literarischen Texten, und die beiden Künste (wie wir sie heute betrachten) galten nicht als getrennt, sondern als eine integrierte Einheit. »<sup>1</sup> (Brown 1984, 28) Backès (1994, 15) affirme qu'au Moyen Âge, « musique et littérature semblent intimement liées », en ajoutant toutefois la réserve que c'est ainsi que « nous voyons, de loin, la situation ». Du point de vue diachronique, donc, la relation entre littérature, poésie et musique se présente surtout comme l'histoire d'une séparation, d'abord chez les Grecs, puis ensuite, à nouveau, en Occident.

Ce point de vue peut cependant être nuancé. Premièrement, l'unité originelle supposée peut être remise en question, et l'helléniste et anthropologue Claude Calame se méfie, par exemple, de l'influence que peut avoir la lecture du seul *Ion* de Platon, qui ne suffit pas à régler

la question des arts chez les Grecs (cf. Calame 1998). Deuxièmement, et c'est la perspective qui nous retiendra dans cette introduction, avant toute considération nuancée des rapports entre les deux arts, d'un point de vue actuel et synchronique, il convient de constater qu'avant toute chose « littérature et musique relèvent chacun d'un déterminisme différent » (Tack 1998, 767). Nous proposerons pour notre part une définition sémiotique de la poésie et de la musique, dans une perspective différente de celle de Jean-Jacques Nattiez, c'est-à-dire en prenant comme référence le langage verbal et son analyse linguistique, plutôt qu'en essayant une « sémantique musicale [...] du préverbal » (Nattiez 2004, 56).

### Musique et poésie d'un point de vue sémiotique

Le rapport entre poésie et musique peut être saisi d'un point de vue sémiotique. La poésie se sert du langage, qui possède plusieurs dimensions, à savoir les dimensions (1) phonétique (sonore), (2) sémantique (sens), (3) syntaxique (agencement des éléments, concaténation) et (4) pragmatique (usage communicatif). Le matériau linguistique est tout d'abord sonore ; en parlant, on produit des sons, des consonnes et des voyelles (1). À cette dimension phonétique, dont les éléments sont à la base d'unités plus complexes que l'on appelle mots ou lexèmes, sont attribuées par des conventions variant en fonction des différentes langues, des valeurs sémantiques (2). Ces valeurs sont déterminées par le lexique, mais aussi par la position syntaxique des différents éléments (3). Le sens est donc une fonction à la fois du système et de l'usage. Cet usage se situe dans une situation communicative qu'on appelle énonciation, c'est-à-dire que chaque énoncé a une fonction dans le cadre d'un échange impliquant normalement un énonciateur et un destinataire (4).

Or, dans la poésie, ces principes généraux sont spécifiés par des conventions supplémentaires concernant entre autres le nombre de syllabes admises dans une unité syntaxique, la récurrence du matériau sonore (rime, assonance, allitération, etc.), la régularité de schémas métriques ou rythmiques, le choix de lexèmes (registre) et de sujets (adéquation entre contenu et forme), etc. La poésie est ainsi un emploi du langage sous contrainte, emploi qui a ceci de spécifique qu'il aboutit à une sémantisation maximale de toutes les dimensions du langage à travers leur interaction. Par ailleurs, la poésie se manifeste sous forme de genres, comme par exemple le sonnet, l'ode, le madrigal, la chanson, etc.

La musique, quant à elle, existe sous deux formes. Elle peut se servir du *langage* et de la *voix humaine*, ou bien elle peut être produite par des *instruments*. Ces deux formes peuvent aussi être combinées, par exemple dans l'opéra, la cantate, le *lied*. Si l'on compare un poème avec une pièce de musique chantée, on va forcément découvrir un certain nombre d'éléments communs, le chant étant une manière spécifique de réaliser les phonèmes du langage. Il s'agit, selon Backès, d'une stylisation de la langue. « La stylisation apparaît comme le passage d'un système plus riche et plus flou à un système plus contraignant. Dans le cas particulier qui nous occupe, celui de la mélodie dans le chant, la parole joue sur un nombre infini de fréquences et sur une appréciation sans rigueur des intervalles, alors que le chant

suppose un petit nombre de fréquences prédéterminées et une définition stricte des intervalles. » (Backès 1994, 33)

Tout en admettant que le chant est la forme musicale la plus ancienne et que la musique purement instrumentale est un développement plutôt récent, on peut hasarder l'hypothèse selon laquelle la spécificité du système musical ressort plus clairement si l'on considère principalement cette dernière. Quels sont, de ce point de vue, les traits caractéristiques de la musique ?

(1) Comme le langage, la musique possède une *dimension sonore*. Il y a premièrement des sons, dont le nombre est restreint et qui peuvent être définis par la fréquence de vibrations. Le ton que l'on appelle *la 3* se définit par le fait que sa fréquence comporte exactement 440 vibrations à la seconde. *La 2*, en revanche, qui forme un intervalle que l'on appelle octave par rapport à *la 3*, correspond à 220 vibrations à la seconde. Les sons peuvent ainsi avoir des fréquences différentes, autrement dit des différences de hauteur, mais aussi, deuxième dimension, des différences de durée que l'on peut mesurer. Une troisième dimension des sons est leur dimension dynamique, à savoir les différences entre *piano* et *forte* ; il s'y ajoute les propriétés acoustiques différentes de la voix ou des instruments (instruments à vent, instruments à cordes, percussions, etc.), qui produisent les sons avec leurs qualités de fréquence, de durée et de dynamique.

(2) Comme dans le langage, on peut combiner les éléments sonores créant ainsi des segments que l'on appelle mélodies ou motifs (à savoir des éléments mélodiques plus brefs) et qui possèdent une dimension *syntagmatique*. Il s'agit d'une concaténation d'éléments ; comme dans la poésie, cette concaténation peut comprendre des répétitions qui confèrent à une œuvre musicale son individualité. Un exemple célèbre de répétition d'un motif caractéristique est le premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven, qui repose en grande partie sur des variations du motif initial *sol – sol – sol – mi bémol — fa – fa – fa – ré*. À la différence du langage, la musique peut consister de plusieurs voix simultanées ; plusieurs notes peuvent être produites en même temps. Ce phénomène s'appelle polyphonie. La polyphonie peut être organisée de façon à produire des harmonies, comme par exemple *ut majeur* ou *sol mineur*, dont la succession dépend de principes historiquement et culturellement variables, etc. On peut donc dire que la concaténation musicale, c'est-à-dire la succession d'éléments sonores correspondant aux notes du système, fait pendant à l'axe syntagmatique du langage, alors que la dimension polyphonique qui produit des accords correspond à l'axe paradigmatique. À la différence du langage, cependant, les deux dimensions sont actualisées en même temps, ce qui augmente la complexité sémiotique de la musique. Il s'ajoute à cela le fait que les mélodies ne consistent pas forcément en notes de longueur égale mais qu'il peut y avoir des valeurs rythmiques résultant de la combinaison de notes à longueur ou à durée inégale.

On constate ainsi que la poésie et la musique possèdent deux dimensions sémiotiques qui permettent de les comparer systématiquement. En ce qui concerne la *dimension sonore ou phonétique*, on a déjà vu que Backès (1994) parle de la stylisation qu'est la musique par rapport à la langue. Le travail sur le matériau sonore et la régularité permet la comparaison

de la poésie et de la musique soit dans une optique analogique, où chaque art peut tenter de se comparer à l'autre, soit pour la tentative d'un transfert (d'une « influence », cf. Brown 1984) entre les deux arts. La deuxième dimension permettant une comparaison est la dimension *syntagmatique*. La mélodie, comme élément de base de la musique, correspond à la phrase dans la langue, la différence étant, bien entendu, que dans la langue il y a une seule voix alors que dans la musique, du moins dans sa variante polyphonique, il y en a plusieurs, qui sont perceptibles en même temps.

Si l'on peut donc relever des homologies entre la musique et la poésie sur les plans sonore et syntagmatique, on constate un problème en ce qui concerne le sens, la *dimension sémantique*. Même si un poète comme Baudelaire dans son essai sur Wagner (Baudelaire 1976, 779-808) propose une « traduction » de la musique wagnérienne – et il faut souligner qu'il parle d'un morceau purement instrumental, à savoir l'ouverture de *Lohengrin* –, il convient de remarquer que telle mélodie ou tel accord musical ne peut pas être rattaché à tel sens comme s'il y avait un dictionnaire. Autrement dit, la dimension sémantico-lexicale qui caractérise la langue n'existe pas normalement dans le domaine de la musique (le système des *leitmotifs* wagnériens étant une notable exception). Cela dit, les compositeurs ont souvent su créer des effets qui ressemblent à des phénomènes que nous pouvons nommer en nous servant du langage. Par exemple lorsque dans un film, il y a une scène dans laquelle un personnage est exposé à un danger, la musique qui accompagne cette scène peut, par l'instrumentation, par des dissonances ou des effets de contraste dynamique, créer une impression que l'on peut assimiler, voire identifier au danger représenté sur l'écran. De tels effets de sémantisation ne peuvent pas fonctionner indépendamment d'une situation qui leur donne une valeur spécifique. En principe, la dimension sémantique de la musique est relative et indéterminée. Qu'il soit néanmoins possible d'attribuer à la musique des valeurs sémantiques, s'explique donc par la *dimension pragmatique* que la poésie et la musique ont en commun. Une marche funèbre se situe dans un contexte déterminé, à savoir un enterrement. Une marche nuptiale accompagne une célébration de noces, une fanfare militaire se situe dans un contexte de guerre, etc. C'est l'interaction d'une situation avec un certain genre musical qui produit l'impression que la musique peut avoir un sens comme la langue. Cette impression, tout en étant trompeuse du point de vue sémiotique, peut néanmoins avoir des effets réels qui se manifestent dans des écrits sur la musique.

### Problèmes d'une séparation

Littérature, poésie et musique relèvent donc de systèmes qui sont, d'abord, distincts. Cependant, notre sujet, le rapport entre poésie et musique, pose peut-être avec le plus d'acuité le problème de cette séparation, tant ces deux dernières tendent à vouloir s'identifier l'une à l'autre (cf. Cupers 2001, 27) s'adressant toutes deux à l'oreille, et unies dans la pratique du chant. Le modèle musical peut d'abord servir à mieux comprendre des dynamiques rythmiques, aussi bien en poésie qu'en prose, ainsi que Michela Landi essaie de le démontrer

dans le présent dossier avec l'analyse du « contretemps ». Historiquement, c'est Richard Wagner qui construit une musique susceptible selon lui d'accomplir les virtualités de la poésie et **Felix Michel** montre que c'est au prix d'une redéfinition des objectifs de cette dernière, mais que ce tour de force aura une influence durable ; si Claude Debussy veut plus tard dénoncer la faillite de l'entreprise wagnérienne, il le fera cependant à l'aide du poète Stéphane Mallarmé, dans un travail qui prolonge donc l'interdépendance entre la poésie et la musique. **Teo Sanz** montre également que Mallarmé, malgré ce qu'il en rejette, doit beaucoup à Wagner, s'inspirant du travail de ce dernier sur la mélodie, alors que Baudelaire, plus directement son contemporain, s'attelait, lui, plutôt à le « baudelaïser ». L'analyse de la « traduction » de la musique wagnérienne par Baudelaire, ainsi que de poèmes « musicaux » de Baudelaire et de Verlaine permet, selon **Thomas Klinkert**, de mieux percevoir où la poésie et la musique peuvent se rencontrer, à savoir dans une « zone de contact », dans laquelle les valeurs sémantiques sont relâchées alors que les correspondances entre forme et contenu tendent à créer des signes motivés. Au final, l'héritage du compositeur allemand permet donc pour longtemps, d'unir les perspectives de la poésie et de la musique, et ce jusqu'à la musique sérielle et aux surréalistes belges (cf. Brogniez/Piret 2005). Au-delà de l'émulation réciproque, c'est « un même besoin de rénover le rapport à la conscience du temps » qui, selon **Christophe Imperiali**, présiderait aux changements intervenus dans ces deux arts confrontés aux problèmes de leur époque, de la fin-de-siècle.

En Amérique, selon **Anna Pevoski**, une œuvre musicale de la même période s'inspire de la poésie indépendamment de Wagner. *The Unanswered Question* de Charles Ives, qui a été interprétée comme une œuvre-phare de la musique à l'ère moderne, contient des références implicites et explicites à l'œuvre poétique et à l'esthétique « musicale » de Ralph Waldo Emerson. En Europe cependant, avant Wagner, et au-delà de Wagner, les perspectives se nouent plus difficilement, alors que poésie et musique restent proches pourtant, liées entre elles par des considérations harmoniques et mélodiques. Accomplir la tragédie en musique au XVII<sup>e</sup> siècle pose, comme le montre **Lion Gallusser**, que musique et poésie doivent s'adapter l'une à l'autre, alors que le procédé ne va pas de soi. Le problème de la cantabilité des langues, à l'opéra comme ailleurs, en est une autre illustration, qu'**Elmar Schafroth** analyse à frais nouveaux du point de vue de la linguistique. Bien après Wagner, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et à l'époque contemporaine, alors qu'il s'agit d'abord de se situer par rapport au double héritage mallarméen et surréaliste, si la musique reste une référence dans le domaine poétique, elle est plus difficilement une alliée ; chez Yves Bonnefoy, soucieux de se démarquer des symbolistes, la « musique » ne peut guère s'accomplir en poésie, et ses identités sont multiples et problématiques, comme le montre **Numa Vittoz**. Quant à Roland Barthes, de son côté, s'il renonce largement à commenter la poésie, c'est parce que, propose **Claude Coste**, elle est pour lui désormais trop éloignée de la musique, alors qu'il faudrait continuer à pouvoir rêver, bien qu'en restant dans le rêve, à une « union perdue de la poésie et de la musique au service de l'action ».

Nous avons voulu, dans ce dossier, faire dialoguer critiques littéraires, musicologues et linguistes pour donner un meilleur aperçu des relations entre poésie et musique. Celles-ci

sont, habituellement, soit subordonnées aux liens entre littérature et musique, soit considérées dans le souci du chant qui leur est commun. Ce livre constitue un début de panorama des épisodes de la relation entre poésie et musique, plus large, où l'on constatera que les articles se répondent sans même l'avoir prémédité, tant les problèmes qui se posent en ce domaine traversent les époques de la modernité.

## Note

- 1 « Tout au long de l'histoire, la musique a d'abord été de la musique vocale composée sur des textes plus ou moins littéraires, et les deux arts (comme nous les percevons aujourd'hui) n'étaient pas considérés comme séparés, mais comme un tout intégré. » (Trad. Th.K.)

## Bibliographie

- Backès, Jean-Louis : *Musique et littérature, essai de poétique comparée*. Paris : PUF, 1994.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1976.
- Brognez, Laurence / Piret, Pierre : « Introduction ». In : Brogniez, Laurence / Piret, Pierre (éds) : *Musique et littérature : suggestion, bouleversement, interprétation*. Numéro de Textyles 26-27 (2005), 7-12.
- Brown, Calvin S. : « Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik ». In : Scher, Steven Paul (éd.) : *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : Erich Schmidt, 1984, 28-39.
- Calame, Claude : « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? ». In : *Littérature* 111 (octobre 1998), 87-110.
- Cupers, Jean-Louis : « Tensions et ambiguïtés du domaine mélopoétique ». In : Backès, Jean-Louis / Coste, Claude / Pistone, Danièle : *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Strasbourg : PUDS, 2001, 19-30.
- Nattiez, Jean-Jacques : « Ethnomusicologie et significations musicales ». In : *L'Homme* 171/172 (2004), 53-81.
- Scher, Steven Paul (éd.) : *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : Erich Schmidt, 1984.
- Tack, Lieven : « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence ». In : *Revue belge de philologie et d'histoire* 76,3 (1998), 763-791.
- Wolf, Werner : « Relations between Literature and Music in the Context of a Global Typology of Intermediality ». In : Block de Behar, Lisa et al. (éds) : *Comparative Literature : Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. Oxford : Eolss, 2008, 133-155.
- Zink, Michel : *Littérature française du Moyen-Âge*. Paris : PUF, 2014.