

Avant-propos

CÉLINE BARRAL, KATERINA PAPLOMATA & MARINA SERETTI

Si l'union de la musique et du verbe peut, selon les mots de Wilhelm Furtwängler, « en venir à un mariage d'amour¹ », un tel mariage suppose la traversée historique d'intenses conflits et de rapports de force. L'affirmation d'une musique « pure » a constitué une quête moderne de liberté, conçue comme indépendance par rapport au texte et comme accès à l'autonomie, c'est-à-dire comme revendication des règles propres à la musique. En refusant son statut auxiliaire, voire ancillaire, par rapport au texte poétique, la musique renonce à la détermination conceptuelle et narrative de la signification propre au langage verbal, pour lui préférer la mise au jour harmonique et contrapuntique de ses propres formes esthétiques – formes que Eduard Hanslick subsume sous la notion imagée d'« arabesque » musicale. Dans cette perspective, la mise en musique de poèmes (pour le répertoire allemand, les *Lieder*) relèverait au mieux d'une forme d'intensification ou d'accentuation émotionnelle, au pire d'un simple accompagnement ornemental ou décoratif du poème par

¹ Furtwängler, Wilhelm, « Musique et verbe » (1938), dans *Musique et verbe*, Le Livre de poche, 1979, p. 342.

la musique. Dans les deux cas, il y va semble-t-il d'un dévoiement de la musique : l'alliance tourne à l'alliage, le « mariage d'amour » à la « mésalliance ». Poser, depuis cette optique formaliste, la question du dialogue entre musique et poésie peut sembler paradoxal, à moins de faire place, comme le propose Lydia Goehr dans *Politique de l'autonomie musicale*, aux puissances « extra-musicales » de la musique, capable de produire par elle-même sa propre transcendance². En réponse à Mallarmé qui invoquait l'abstraction musicale et le « hasard vaincu mot par mot³ » par la poésie, Pierre Boulez en appelle quant à lui à la fraternité et à la contemporanéité du poète et du musicien, quitte à ce que la musique soit « écartèlement du poème », et que celui-ci devienne « centre et absence de la musique⁴ ». S'interrogeant lui aussi sur l'autonomie du poème, Aragon souligne que la « démocratisation de la vie » conduit, au XX^e siècle, au « remariage de la poésie et de la musique⁵ », et remet en question la ligne de partage entre musiques savante et populaire.

² Goehr, Lydia, « Le silence et le secret », dans *Politique de l'autonomie musicale, Essais philosophiques*, trad. E. Marrou et L. Dousson avec la collaboration de C. Martinet, Cité de la Musique / Philharmonie de Paris, Paris, 2016, p. 30 : « En considérant la musique davantage comme un langage indépendant que comme un domaine séparé, on commence à entrevoir que, si tel était son souhait, elle parviendrait à exprimer quelque chose d'extramusical au moyen d'un discours libre et purement musical. "L'extramusical" s'empare ici de la médiation du non-musical, au sein même – et par l'intermédiaire – du purement musical. »

³ Mallarmé, Stéphane, « Le mystère dans les lettres » (1896), dans *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Gallimard, Paris, 2003, p. 288.

⁴ Boulez, Pierre, « Son et verbe » (1958), *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault*, n° 22-23 : Antonin Artaud et le théâtre de notre temps, p. 121 sq.

⁵ Aragon, Louis, « Léo Ferré et la mise en chanson », dans *Les Chansons d'Aragon chantées par Léo Ferré*, Barclay, France, 1961. Préface.

Le problème n'est pas seulement celui du dialogue et de la hiérarchie entre les arts : il touche aussi à la nature de l'œuvre, un poème ne pouvant qu'être altéré, c'est-à-dire littéralement rendu autre, transformé, par sa mise en musique. Comment définir cette altération ? Le modèle de la traduction semble à la fois réducteur – le sens de la musique se « réduire » à celui du poème ainsi transporté d'un médium à l'autre – et inadéquat, puisqu'il conduit à voir dans le langage musical une langue parmi d'autres. À moins de comprendre la « tâche du traducteur » ainsi que le faisait Walter Benjamin comme un prolongement, un accomplissement et une relève de l'œuvre. Des mises en musique aussi diverses que *L'Étrangère* de Léo Ferré ou *Pli selon pli* de Boulez posent un problème d'ontologie de l'œuvre d'art : que devient l'œuvre poétique d'Aragon ou de Mallarmé au gré de ces transformations musicales ? Est-elle seulement à l'origine, ou bien n'existe-t-elle que dans l'ensemble de ses traductions, adaptations, versions ou créations ? Il faut également faire place aux écarts de sens et de valeur, aux amoindrissements et aux désaccords possibles, entre un poème et sa « mise en musique », entre une musique et sa « mise en paroles ». Aragon voyait ainsi dans la mise en chanson la possibilité d'« une forme supérieure de la critique poétique⁶ ». Cependant, n'y a-t-il pas un risque de profonde mésentente au cœur de cette « critique créatrice » ? À quoi tient la compréhension « organique » – hostile à l'herméneutique – dont se prévalait Schönberg ? Contre une conception trop rigide et normative, la tentation est grande d'ouvrir l'œuvre à une compréhension plus souple et en quelque sorte « vivante » : ce sont alors les conséquences théoriques et pratiques de cette plasticité de l'œuvre qu'il faut arpenter, décrire et interroger.

⁶ *Ibid.*

Ces questions se posent de manière cruciale, non seulement pour l'auteur – musicien et/ou poète – mais aussi pour l'auditeur et/ou lecteur. Du côté du musicien, en quel sens un poème peut-il constituer une source d'inspiration⁷ ? Du côté de l'auditeur, comment décrire et définir l'écoute requise par ce type d'œuvre double, à la fois poétique et musicale ? L'altération touche au spectateur autant qu'à l'œuvre qu'elle enrichit ou qu'elle trouble : la stratification du poétique par le musical semble ou bien complexifier l'écoute, et la rendre plus délicate et plus exigeante, ou bien la partager, et la rendre partielle et partiale : puis-je me rendre également attentif aux formes musicales et poétiques dans leur écoute simultanée ? Quels sont les types d'expérience, d'éducation et de disposition attentionnelles impliquées par l'écoute du poème, de la chanson ou de l'opéra ? Comment, selon le mot de Stockhausen, « écouter en découvreur⁸ » sans séparer musique et poème ? Tels sont les enjeux ontologiques, poétiques et esthétiques auxquels ce volume se confronte en se recommandant d'une approche interdisciplinaire, celle de la philosophie de l'art, de l'esthétique et de la littérature comparée.

⁷ Inversement, comment comprendre l'étonnant conseil de Schopenhauer selon lequel la mélodie doit être composée avant les mots ? Sur ce paradoxe, voir Goehr, Lydia, *Politique de l'autonomie musicale*, *op. cit.*, p. 51.

⁸ Stockhausen, Karlheinz, « Écouter en découvreur » (1961), entretien, dans *Écouter en découvreur*, éd. I. Misch, trad. L. Cantagrel et D. Collins, Philharmonie de Paris, coll. La rue musicale, Paris, 2016.

Introduction

MARINA SERETTI

Dans son *Journal*, Paul Léautaud rapporte ce mot de Verlaine adressé à Gabriel Fauré : « Qu'est-ce qui vous a pris de mettre de la musique sur ma musique¹ ? » Ce que sous-entend Verlaine, en feignant l'étonnement, ce n'est pas seulement la vanité du projet de Fauré, mais plus encore son absurdité : plus qu'une gageure, il s'agirait d'un non-sens. Le mot d'esprit consiste dans la conjugaison de deux glissements subtils : le changement prépositionnel, réduisant l'opération de conversion (« mettre *en* ») en simple superposition (« mettre *sur* »), et la répétition métaphorique du terme « musique » – le glissement prépositionnel creusant (ou révélant) ainsi l'écart au cœur de l'identité apparente, illusoire, entre « musique » au sens littéral et « musique » du poème. Autrement dit, s'il est impossible de « mettre en musique » le poème, c'est bien parce que le poème possède déjà sa propre musique, c'est-à-dire non seulement sa propre « musicalité » – rythmes, assonances, etc. – mais aussi son autonomie, le statut d'œuvre achevée, de totalité close. À ce titre, la « mise en musique » représente toujours une menace pour le poème – menace de perdre son intégrité, son sens ou sa valeur, voire de se perdre totalement, dans l'inaudible – qu'on

¹ Léautaud, Paul, *Journal littéraire*, vol. 13, février 1940-juin 1941, Mercure de France, Paris, 1954, p. 63.

déplore cette menace ou qu'on la désamorce par le rire. À telle enseigne que lorsque Ezra Pound inclut la partition du *Chant des oiseaux* de Janequin dans l'un de ses *Cantos pisans*, il choisit une version instrumentale sans paroles², comme si la partition musicale ne pouvait dialoguer avec la strophe poétique qu'en étant pour ainsi dire rendue muette, bâillonnée.

Ce conflit témoigne d'une revendication proprement *moderne* d'autonomie, tant du côté de la musique que de la poésie. Revendication d'autonomie qui entérine notamment la fin des anciens rapports historiques de subordination de la musique à la poésie. Sans revenir sur les jalons de cette progressive émancipation de la musique, ni entrer dans la polémique au sujet de ses origines, rappelons succinctement la thèse formaliste (en faveur de l'autonomie musicale) soutenue en 1854 par Eduard Hanslick dans son fameux essai « Du beau musical ». En défenseur de la « musique pure », Hanslick n'y critique pas seulement l'asservissement de la musique au texte poétique, mais y dénonce les ambitions *représentatives* – morales, mimétiques et métaphysiques – assignées à la musique par ses principaux théoriciens, de Rousseau à Wagner. Sa thèse principale tient en peu de mots : la musique ne signifie rien d'autre qu'elle-même, son sens est immanent à sa forme. À la limite, Hanslick ne reconnaît qu'une fonction

² La version abrégée (transcription pour violon et piano) par Gerhard Münch d'une version pour luth (transcrite au XVI^e siècle par Francesco Milano) du *Chant des oiseaux* de Janequin, musique initialement vocale, *a capella*, où les mots du refrain se dissolvent progressivement jusqu'à devenir, par onomatopées, trilles et mélismes, les chants d'oiseaux qu'ils décrivent – sansonnets, rossignols et coucous... Voir Pound, Ezra, *Les Cantos Pisans* (1934), trad. D. Roche, éd. bilingue, Flammarion, Paris, 1986, rééd. 2016, chant LXXV, p. 71-73. Il s'agit d'un choix délibéré de la part d'Ezra Pound, « en parfait accord avec sa théorie de la métempsychose de l'esprit des chefs-d'œuvre », selon Murray Schafer. Voir Schafer, R. M. (éd.), *Ezra Pound and Music, The Complete Criticism*, New Directions, New-York, 2008, p. 328.

d'intensification à la mélodie lorsqu'elle vient soutenir le chant poétique : « arabesque » sonore décuplant l'intensité affective, quelle que soit par ailleurs la détermination du contenu poétique : « la musique vocale illumine le tracé du poème³ », écrit-il. Elle peut ainsi « transformer un poème médiocre en la révélation la plus intime du cœur⁴ ».

Hanslick ne mâche pas ses mots contre les auditeurs qui s'adonnent « naïvement » aux analogies émotionnelles et mimétiques comme aux élans spirituels les plus hauts, sans s'apercevoir qu'il s'agit là de métaphores pour des effets psycho-somatiques, des fluctuations intérieures donnant lieu à des associations purement personnelles, sans fondement objectif dans la forme sonore elle-même. Hanslick en veut pour preuve l'air d'Orphée dans l'opéra de Glück (*Orphée et Eurydice*, 1762), « J'ai perdu mon Eurydice / Rien n'égale mon malheur ». Selon lui, « la même mélodie [peut par son mouvement vif] interpréter avec autant de justesse » des paroles d'amour, de colère ou de désespoir. On peut ainsi remplacer la plainte d'Orphée par son extase amoureuse : « J'ai trouvé mon Eurydice / Rien n'égale mon bonheur⁵ ». Preuve que la musique par elle-même ne fonctionne pas comme le signe linguistique dont elle porte, avec une certaine indifférence, la détermination adventive. Hanslick fait œuvre critique, voire criticiste : œuvre d'arpenteur. Il trace en quelque sorte les frontières de la raison musicale « pure », afin de couper court à toute errance ou divagation « extra-musicale ». Si nous ne pouvons en rester à cette critique, nous ne pouvons non plus l'ignorer.

³ Hanslick, Eduard, *Du beau musical, Contribution à la réforme de l'esthétique musicale* (1854), trad. A. Lissner, Hermann, Paris, 2012, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 94 sq.

Voici donc l'interdit formaliste que l'alliance (ou la mésalliance) du poème et de la musique chercherait en vain à transgresser :

Nous sommes d'avis que lorsqu'on traite de la spécificité d'un art, les différences sont plus importantes que les ressemblances. Sans se laisser tromper par ces analogies souvent séduisantes, mais sans rapport avec l'essence même de la musique, l'esthétique doit tendre sans relâche vers le point où le langage et la musique se scindent de façon définitive. Ce n'est qu'à partir de là que pourront croître pour la musique des résultats vraiment fructueux. Mais la différence essentielle et capitale est la suivante : dans le langage, le son n'est qu'un signe, à savoir un moyen en vue d'exprimer quelque chose de parfaitement étranger à ce moyen, tandis que dans la musique, le son est la chose même, il est à lui-même son propre but. La beauté libre des formes sonores, d'une part, et la domination absolue qu'une pensée peut exercer sur le son en tant que simple moyen d'expression, d'autre part, s'excluent de façon tellement radicale que la fusion de ces deux principes est une impossibilité logique. [...] C'est le véritable cœur de la musique, beauté des formes se suffisant à elles-mêmes, qui se trouve par là transpercé tandis qu'on poursuit le fantôme de la « signification »⁶.

La musique ne signifiant « rien » aux dires de Hanslick (c'est-à-dire rien d'autre qu'elle-même⁷), il devient impossible pour le verbe poétique – aussi sonore et « musical » soit-il – de la rejoindre et de s'y fondre. La « fusion » poético-musicale n'est qu'une illusion, fantomatique autant que fantasmatique.

⁶ Hanslick, E., *Du beau musical*, *op. cit.*, p. 135-137.

⁷ Hanslick a certaines expressions particulièrement savoureuses pour dire l'immanence du sens propre à la forme musicale, comme celle-ci : « la champagne musical a la particularité de naître avec la bouteille » (*ibid.*, p. 118).

INTRODUCTION

Dans son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, parue en 1947, Boris de Schloezer discute longuement la thèse et l'exemple donnés par Hanslick (qu'il rejoint partiellement), pour défendre une vision organique, holiste, de l'œuvre musicale : son autonomie réclame une forme d'exigence, d'ascèse dans la composition comme dans l'écoute elle-même. À son tour, Schloezer vise à distinguer fermement le sens « psychologique », qui ne dépend pas en tant que tel de la musique mais des effets qu'elle suscite en chaque auditeur, de son sens propre, qu'il nomme « spirituel » et qui ne se laisse pas ramener à la conceptualité du langage (ou sens dit « rationnel »). Comme l'écrit Schloezer, « le mariage de la parole et de la musique » est en apparence, mais en apparence seulement, une « chose toute simple » ne soulevant que des questions techniques. Le chant nous apparaît en effet comme une activité naturelle, spontanée : « aussi loin que l'on remonte dans le passé, on trouve déjà la musique intimement liée à la parole ». Et pourtant, ajoute-t-il :

Cette union qui dans la pratique est atteinte quotidiennement avec plus ou moins de bonheur pose un problème théorique que l'on n'est pas en droit d'éluder. Il y a incompatibilité, opposition profonde entre le langage et la musique, et le fait qu'ils parviennent néanmoins à fusionner, à constituer non pas une somme mais un tout homogène, organique [...], ce fait paradoxal demande à être expliqué, justifié⁸.

En effet, l'union (ainsi pensée) tient du paradoxe puisque, selon Schloezer à la suite de Hanslick, la musique constitue un « système fermé », un plan d'immanence pourrait-

⁸ Schloezer, Boris de, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, Essai d'esthétique musicale* (1947), éd. P.-H. Frangne, PUR, Rennes, 2009, p. 243.

on dire où la forme et le sens ne font qu'un (au point de constituer ce que Schloezer nomme un « individu concret »), tandis que la parole constitue un « système ouvert », expressif, voué à se dépasser, à se transcender dans une notion, un concept général. Dans la typologie qu'il dresse des unions plus ou moins réussies entre musique et parole, Schloezer demeure donc réservé quant aux possibilités d'accomplissement iréniques ou harmonieuses. Si, à la différence du récitatif – forme inférieure, mécanique ou purement juxtaposée, de l'association entre musique et parole – certaines œuvres font plus et mieux qu'une simple hybridation en parvenant à une véritable « fusion organique », cette dernière ne produit pas un dépassement de l'opposition originelle entre système ouvert et système fermé, mais consacre bien plutôt la défaite de l'un au profit de l'autre. En bref : l'absorption de la parole dans et par le corps musical. Derrière le rêve d'amour fusionnel, Schloezer fait apparaître l'assimilation cannibale du texte, notamment poétique, par cet autre corps qu'est l'œuvre musicale. D'où cette conclusion pour le moins étonnante selon laquelle la situation d'écoute idéale impliquerait de ne pas comprendre le sens des paroles chantées, *transformées* en formes musicales et fondues dans la mélodie. L'écoute la plus exigeante au plan musical serait celle qui nous priverait de la détermination sémantique, en accomplissant la tendance au musical qui anime la poésie. Une écoute étrangère à la langue, exilée, arrachée au « sens rationnel ».

Comme le fait remarquer Nicolas Ruwet, dans son article « Fonction de la parole dans la musique vocale » (1961), une telle position témoigne d'une vision pour le moins contestable de ce qu'est la poésie, en lui assignant, implicitement, un statut intermédiaire entre prose (« reportage ») et musique : la musique viendrait parachever le mouvement de clôture, inhérent au travail de résonance poétique, porter à l'absolu l'exigence du « hasard vaincu mot par mot » (Mallarmé) – au

Trois questions sur la « mise en musique des poèmes »

ÉRIC BENOIT

C'est en tant que littéraire (amateur ou amoureux de musique sans en être spécialiste), et donc dans une perspective interdisciplinaire, que je voudrais ici dégager quelques problématiques ou simplement énoncer quelques questions que je me pose sur la mise en musique des poèmes.

*

Ma première question, ou réflexion problématique, est celle de la rivalité (concurrence) ou de l'union (alliance) entre la poésie et la musique, dans le champ culturel qui est un champ de forces comme l'a montré Bourdieu.

Nous percevons cette concurrence ou rivalité à la fin du XIX^e siècle chez Mallarmé qui veut restaurer la prééminence de la poésie face au prestige grandissant de la musique notamment wagnérienne. C'est le cas en 1885 dans l'article de Mallarmé sur Wagner (« Richard Wagner, rêverie d'un poète français »), ou dans la conférence « La Musique et les Lettres » prononcée par Mallarmé en 1894 à Oxford et Cambridge, ou encore, au

cours des mêmes années, dans l'article intitulé « Crise de vers » dans lequel Mallarmé revendique le fait que nous devons, poètes, « reprendre notre bien » à la musique : « car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique¹ ». Il y a en effet pour Mallarmé une musique inhérente au langage poétique lui-même, au point qu'en 1897 la Préface du *Coup de dés* présente ce poème comme, « pour qui veut lire à haute voix, une partition² ».

À cela s'oppose, chez certains compositeurs, la défense de la priorité de la musique sur le texte. C'est le cas dans l'article d'Arnold Schönberg intitulé « Des rapports entre la musique et le texte » ou plus exactement « La relation au texte [*Das Verhältnis zum Text*] », article de 1912 sur lequel je reviendrai plus loin et dont d'autres contributeurs du présent volume explorent plus amplement les implications.

Il me semble que ce rapport de rivalité, de concurrence, est cependant dépassé par Pierre Boulez dans son article de 1958 intitulé « Son, verbe, synthèse », où le troisième mot du titre doit recueillir toute notre attention. Car, écrit Pierre Boulez, « je choisis un poème pour en faire autre chose que le point de départ d'une ornementation qui tissera ses arabesques autour de lui », « je choisis le poème pour l'instaurer source d'*irrigation* de ma musique, créer de ce fait un *amalgame* tel que le poème se trouve "centre et absence" du corps sonore », et « alors un tissu de *conjonctions* s'impose³ » (je souligne) :

¹ Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, 2003, p. 258.

² Mallarmé, S., *ibid.*, p. 443.

³ Boulez, Pierre, « Son, verbe, synthèse », dans *Points de repère*, Christian Bourgois / Seuil, Paris, 1981, p. 167.

ainsi l'œuvre peut-elle « opérer de la sorte cette fusion du son et du mot⁴ ».

*

Se pose alors (et c'est ma deuxième question) le problème plus technique du rapport entre la mise en musique et la métrique du poème.

Par exemple, l'un des mètres caractéristiques de la poésie française est l'alexandrin, vers de douze syllabes rythmé 6+6 (avec accent sur la sixième et césure à l'hémistiche). Or on entend souvent, dans la mise en musique de poèmes en alexandrins, qu'un « e » sourd de fin de vers (qui ne compte pas syllabiquement dans la diction) est chanté syllabiquement sur une note : ce qui donne à l'alexandrin une treizième syllabe. On peut s'interroger aussi sur la façon dont les enjambements externes (entre deux vers) ou les enjambements internes (à la césure) sont rendus (ou pas) dans la mise en musique. Par exemple, dans le troisième des trois poèmes de Mallarmé mis en musique par Ravel en 1913 (le sonnet octosyllabique qui commence par « Surgi de la croupe et du bond »), il y a dans le deuxième quatrain un fort enjambement : « Je crois bien que deux bouches n'ont / Bu, ni son amant ni ma mère, / Jamais à la même Chimère, / Moi sylphe de ce froid plafond ! ». La lecture du poème, à voix haute ou à voix mentale, perçoit la suspension de la voix entre l'auxiliaire « n'ont » et le participe passé « Bu » en position de rejet au début du vers suivant. Et l'on sent bien, dans le silence suspensif de l'enjambement, l'absence même de l'acte qui n'est dit que comme n'ayant pas eu lieu. Mais dans la musique de Ravel, cette séquence verbale est chantée en continuité,

⁴ Boulez, P., *ibid.*, p. 170.

I.

Paradoxes de l'autonomie

Arnold Schönberg et le problème des rapports entre musique et poésie

KATERINA PAPLOMATA

Dans l'essai d'Arnold Schönberg « La relation avec le texte¹ », on lit cette remarque étonnante :

J'ai été rempli de confusion en découvrant il y a quelques années que je n'avais pas le moindre soupçon des événements qui se passaient à proprement parler dans certains poèmes sur lesquels Schubert a composé des *Lieder* que je connaissais bien. Mais lorsque j'en eus terminé la lecture, je constatai que cette lecture ne m'avait pas aidé à comprendre davantage les *Lieder* en question, puisqu'elle ne m'avait pas contraint de changer ma conception du discours musical. Bien au contraire : il m'est apparu que, sans connaître le poème, j'en avais peut-être même appréhendé le contenu, le contenu réel [*den*

¹ Schönberg, Arnold, « La relation avec le texte [*Das Verhältnis zum Text*] », publié dans l'almanach du *Blaue Reiter* en 1912, V. Kandinsky et F. Marc (éds), *Le Cavalier bleu*, trad. E. Dickenherr, Ch. Payen, A. Pernet [et al.], Klincksieck, Paris, 1981. Traduction citée dans cet article. Repris dans *Le Style et l'idée : écrits réunis par Leonard Stein*, trad. Christiane de Lisle, édition établie et présentée par Danielle Cohen-Levinas, Buchet-Chastel, Paris, 2002.

wirklichen Inhalt], avec plus de profondeur que si j'étais resté à la surface des idées au sens proprement littéral².

De quels *Lieder* de Schubert Schönberg parle-t-il ? Faut-il penser, par exemple, aux *Lieder* de Schubert fondés sur la poésie de Goethe ? Si la signification des mots du poème n'ajoute rien à la compréhension de la chanson, devons-nous en déduire pour autant que la poésie est superflue ?

I.

Dans ce texte, publié dans l'Almanach du *Blaue Reiter* en 1912, Schönberg revendique l'autonomie de la musique par rapport à la langue. Du côté de sa réception, l'œuvre musicale doit être écoutée pour elle-même et n'a pas besoin d'une interprétation linguistique pour être appréciée ; du côté de sa composition, l'œuvre doit être justifiée de l'intérieur sans le soutien extérieur d'un texte littéraire. L'autonomie de la musique implique son affranchissement de toute finalité extra-musicale, *a fortiori* littéraire : en s'émancipant de la poésie qui la gouvernait jadis, la musique s'émancipe du même coup des fins sociales, politiques et religieuses qui informent le texte littéraire, lui aussi compris comme élément extra-musical³.

² Schönberg, A., « La relation avec le texte », *ibid.*, p. 124 *sq.*

³ Dahlhaus, Carl, « La relation avec le texte. L'évolution de la poétique musicale d'Arnold Schönberg », dans *Schönberg*, essais édités par P. Albéra et V. Barras, trad. V. Barras, E. Hyvärinen, T. Hyvärinen, D. Leveillé et P. Szendy, Contrechamps, Genève, 2017, p. 303 : « S'il est vrai qu'une définition fonctionnelle du concept, servant uniquement à écarter toutes les fins étrangères à la musique, laisse en principe ouverte la possibilité d'une musique vocale ou d'une musique à programme autonome au plan esthétique, on ne saurait pourtant nier que l'idée de l'autonomie allait dans une certaine mesure à l'encontre de la conception rigoureuse lancée par

Jusque-là, on a considéré le rapport entre la musique « pure » et le texte associé à cette musique comme une relation de subordination, la musique étant censée tirer sa signification du texte qu'elle accompagne⁴. Mais pour Schönberg la situation semble être renversée : ce n'est plus au poème qu'il revient de déterminer le sens de la musique mais à la musique de dévoiler le sens du poème ; non seulement la musique n'a pas besoin de mots pour communiquer ce qu'elle veut communiquer mais elle peut transmettre le *même* contenu de sens que celui du poème, ou plutôt son « contenu réel [*den wirklichen Inhalt*] », et ce plus profondément que ne pourraient le faire les mots du poème lui-même.

La poétique musicale de Schönberg érige en principe la musique pure ou « absolue » (pour utiliser le terme de Hanslick), c'est-à-dire la musique émancipée de la nécessité, voire de l'obligation, de se conformer au texte. La musique est logiquement première quel que soit l'ordre chronologique de sa liaison au texte. Comme le précise Carl Dahlhaus :

le fait que le texte soit – dans la règle – premier d'un point de vue chronologique n'exclut nullement qu'il soit compris comme l'élément subordonné d'un point de vue métaphysique. Le texte circonscrit l'apparence de la réalité,

E.T.A. Hoffmann et rendue populaire par Eduard Hanslick, selon laquelle le texte doit être compris comme un «élément extramusical». Autrement dit, la musique vocale et la musique à programme sont exclues de «la musique pure, absolue». »

⁴ L'idée d'un art musical « autonome », d'une « musique absolue », qui n'est pas subordonnée à un texte ou une fonction est née seulement au début du XIX^e siècle. Jusque-là, la musique était censée emprunter sa signification au texte auquel elle était associée. Voir Dahlhaus, Carl, *L'Idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, trad. M. Kaltenecker, Contrechamps, Genève, 2006.

Un maître difficile : le *Sprachlehrer* Karl Kraus et les musiciens de la Seconde école de Vienne

CÉLINE BARRAL

Un certain nombre des problèmes posés par le dialogue entre littérature et musique se retrouve en plongeant dans les polémiques viennoises des années 1920-1930, dans les débats et les relations entre l'écrivain Karl Kraus et les musiciens de la Seconde école de Vienne. La musique peut-elle s'analyser comme la langue, à défaut d'être considérée comme un langage ? Faut-il une conception hyperbolique de la musique pure et de la langue pure pour que toutes deux se rejoignent dans le projet, issu du romantisme, de poétisation du monde ? De quelle nature est l'essence artistique des formes hybrides comme l'opérette et le mélodrame ? Les effets de virtuosité verbale d'un orateur qui parcourt les nuances vocales de la lecture au chant sont-ils déjà des effets musicaux ? La mise en musique du poème est-elle une aberration, d'un point de vue poétique ? Et si elle trouve sa possibilité dans la symbiose des caractères musicaux et rythmiques du poème lyrique et de la composition musicale, l'entreprise de mettre en musique la prose est-elle plus saugrenue encore ?

Karl Kraus était le maître de la satire à Vienne, où il publia de 1900 à 1936, date de sa mort, une revue qu'il

rédigeait seul (à partir de 1911) : *Die Fackel* (la torche ou le flambeau). Il fut l'auteur également de recueils d'essais, choisis et composés à partir du réservoir qu'était la revue, de recueils d'aphorismes et d'épigrammes satiriques, de poèmes lyriques, d'une pièce monumentale sur la Première Guerre mondiale, *Die letzten Tage der Menschheit* (*Les Derniers Jours de l'humanité*, 1915-1919), et de plusieurs « drames d'après-guerre », dont une « opérette magique¹ ». Ses contemporains de l'espace germanophone européen ont eu l'occasion d'assister à ses lectures publiques (*Vorlesungen*), soirées où il lisait, seul ou accompagné au piano, un programme de textes de la littérature mondiale (Shakespeare, Goethe, Nestroy...) et de ses propres œuvres. C'est dans ce cadre qu'il organisa des cycles dédiés au compositeur d'opérettes Jacques Offenbach en tentant de faire reconnaître et revivre le satiriste parisien du Second Empire dans la Vienne de la fin des années 1920, menacée par le fascisme mais aussi, et peut-être avant tout, aux yeux de Kraus, par le kitsch et la confusion des valeurs politiques, artistiques et morales.

Kraus fut un sujet d'admiration et d'influence pour les compositeurs de son temps Arnold Schönberg, Alban Berg, Th. W. Adorno, Anton Webern, Ernst Křenek... Pour certains d'entre eux (Berg², Schönberg³), il fut aussi un professeur ès polémique, leur donnant des modèles d'écriture ainsi que –

¹ *Literatur oder man wird doch da sehn* (1921), dont la musique fut écrite « d'après les indications de l'auteur » (*Musik nach Angabe des Verfassers*). Dans Kraus, Karl, *Dramen* (*Schriften*, vol. 11), éd. Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1989.

² Berg, Alban, *Écrits*, éd. D. Jameux, trad. H. Pousseur, G. Tillier et D. Collins, Christian Bourgois, coll. Musique/passé/présent, Paris, 1985 : la deuxième partie, « Polémiques », commence par le texte non publié de Berg « La critique musicale viennoise » (1920), directement inspiré de Kraus.

³ Voir Pfäfflin, Friedrich, « Kraus und Schönberg », dans *Karl Kraus, Text+Kritik*, 1975, p. 127-144 (trad. dans *Karl Kraus, Cahiers de l'Herne*, 1975, p. 275-292).

étrangement – des conseils de retenue. Mais fut-ce là réellement un dialogue entre artistes, si l'on observe que Kraus n'a guère écrit sur la musique d'avant-garde de son temps, qu'il se méfiait de la grande musique et que sa prédilection pour le genre de l'opérette ne semblait pas le prédisposer à la défense de ceux qui restent pour nous des compositeurs difficiles, voire hermétiques ? Au-delà de l'analogie entre la morale krausienne de la langue et la conception de la musique qu'ont développée ces compositeurs, quels liens nouer entre eux ? Les compositeurs ont pour la plupart mis en musique le Kraus *lyrique*, celui des poèmes en vers, dont l'inspiration élégiaque pouvait sembler l'envers de la prose polémique d'actualité qui constitue pour ses lecteurs d'aujourd'hui le cœur de son œuvre. Trois figures de Kraus entrent donc en jeu ici : le maître de la langue auteur d'aphorismes et de gloses, l'interprète d'Offenbach et le *Dichter*, le poète lyrique mis en musique.

En premier lieu, Kraus présente à ses contemporains compositeurs le modèle du *Sprachlehrer*, du maître de la langue, leur offrant une autorité pour définir, dans leur propre champ, la musique moderne. La conséquence semble en être que ces admirateurs du Kraus *Sprachlehrer* ne pouvaient pas apprécier le passionné d'Offenbach, pour qui la musique semble se réduire à des airs sur lesquels forger des strophes satiriques actualisées. De même, si c'est le penseur de la langue qui impressionna tant les compositeurs pour sa radicalité, on peut s'étonner qu'ils se soient volontiers livrés à des mises en musique de ses poèmes lyriques, que Kraus considérait comme absolument autonomes.

II.

Ententes et mésententes

Le poète et le musicien : une coopération contrainte ?

BERNARD SÈVE

Toute musique sur texte suppose une double démarche artistique : écrire un texte, composer une musique. Cette double démarche est en général répartie entre deux artistes, un poète et un musicien. Font exception les cas où texte et musique sont composés par la même personne, Léo Ferré, Guillaume de Machaut ou Richard Wagner par exemple. Mais dans les cas les plus fréquents, texte et musique sont composés par deux personnes différentes. Il s'agit donc d'une collaboration, ou plutôt d'une coopération. Il me paraît en effet nécessaire de distinguer ces deux concepts, ce que les historiens de l'art et les sociologues de l'art ne font en général pas. C'est ainsi que Véronique Goudinoux, dans *Œuvrer à plusieurs : regroupements et collaborations entre artistes*, ne parle que de collaboration ; à l'opposé, Howard Becker, dans *Les Mondes de l'art*, ne parle que de coopération¹. Dans l'un et l'autre cas, les deux concepts sont regroupés sous un mot unique (et peu importe lequel des deux est choisi). Les

¹ Goudinoux, Véronique, *Œuvrer à plusieurs : regroupements et collaborations entre artistes*, PUS, Lille, 2015 ; Becker, Howard S., *Les Mondes de l'art* (1982), Flammarion, Paris, 2010. Ces deux ouvrages sont très intéressants.

nombreuses discussions qui se développent aujourd’hui autour des « pratiques collaboratives » dans les sciences sociales proposent d’autres distinctions. Dans *L’Impasse collaborative, Pour une véritable économie de la coopération*², Éloi Laurent oppose nettement collaboration et coopération, nos sociétés sont pour lui « des sociétés collaboratives d’où l’esprit de la coopération disparaît » ; mais il pense la coopération comme *savoir* partagé et non comme *faire* commun. Cédric Paternotte quant à lui distingue, dans *Agir ensemble*, non pas coopération et collaboration, mais action collective sans coopération (tout le monde court dans la rue pour se protéger d’un orage) et action conjointe délibérément coopérative (participer à une manifestation)³.

La distinction que je propose est différente, elle est pensée pour les pratiques artistiques, qui produisent une œuvre (*opus*) et non un effet ou un simple objet d’usage. Il se peut que cette distinction ne soit pas universellement pertinente. Mais il me semble qu’en philosophie de l’art on peut assez clairement distinguer ces deux notions, en s’appuyant sur l’étymologie. L’étymologie ne fait jamais preuve, elle est simplement ici un moyen commode de préciser les idées. Collaborer, c’est partager un travail (*labor*) commun ; coopérer, c’est faire œuvre (*opus*) commune. L’apprenti qui broie les couleurs dans l’atelier collabore à l’œuvre, son travail est indispensable au travail du peintre – mais il broierait aussi bien les couleurs pour un autre tableau que celui que le peintre peint ; en revanche, les trois frères de Limbourg ont coopéré pour la réalisation des enluminures des *Très riches heures* du Duc de Berry, ces enluminures sont leur œuvre commune. Coopération est en principe un concept plus « fort » que collaboration.

² Laurent, Éloi, *L’Impasse collaborative, Pour une véritable économie de la coopération*, Les liens qui libèrent, Paris, 2018.

³ Paternotte, Cédric, *Agir ensemble, Fondements de la coopération*, Vrin, Paris, 2017.

Coopération semble impliquer collaboration : pour faire œuvre ensemble, il faut bien travailler ensemble. L'inverse n'est pas vrai : on ne peut pas dire que le fabricant de couleurs, sans lequel il n'y aurait pas de peinture, ait coopéré à tel tableau particulier ; mais il y a lointainement collaboré, car sans couleurs point de tableau. Il n'y a pas de frontière tranchée entre simple collaboration et coopération proprement dite, mais si l'on prend des exemples aux deux extrémités du spectre la différence ne me paraît pas contestable.

Il existe des coopérations imposées par la nature même des arts considérés. Dans les arts de performance, comme la musique ou le théâtre, l'exécution ou interprétation de l'œuvre se déroule dans un second temps (sauf en situation d'improvisation). Si l'auteur est en vie il peut éventuellement contrôler ce second temps ; si l'auteur n'est pas en vie, le second temps lui échappe nécessairement. Au théâtre, les collaborations et coopérations concernent : le casting, le jeu des acteurs, les costumes, décors et lumières, la mise en scène ; à l'opéra s'ajoutent les choix d'interprétation musicale. Cette coopération de rang 1 (entre l'auteur et l'interprète ou les interprètes) se double d'une coopération de rang 2 (entre les interprètes) que l'on pourrait encore subdiviser (coopérations entre les instrumentistes, entre l'orchestre et le chef, entre les musiciens, les chanteurs et le metteur en scène, etc.). L'exécution d'un opéra suppose un réseau de collaborations et de coopérations de nature et d'importance très diverses, mais toutes imbriquées et toutes nécessaires.

L'artiste peut essayer de contrôler l'exécution future de son œuvre, par des didascalies au théâtre ou à l'opéra, par des prescriptions strictes de jeu et d'interprétation pour la musique. Mais ces précautions sont largement inutiles (notamment pour les didascalies, qui vieillissent très vite, celles de Wagner par exemple). Elles n'empêchent nullement le metteur en scène de faire des choix qui contredisent frontalement le sens obvie de

l'œuvre : ainsi Robert Carsen qui, dans sa mise en scène de *Tannhäuser* de Wagner, fait du *Minnesänger* Tannhäuser un peintre, ce qui entraîne des modifications esthétiques et même ontologiques importantes, que j'ai analysées ailleurs⁴.

D'autres coopérations ne sont nullement imposées par la nature de l'art considéré, mais par le choix d'un artiste qui décide d'utiliser une œuvre déjà existante d'un autre artiste. L'œuvre numéro 1 devient ainsi matériau pour une œuvre numéro 2. Ce cas est extrêmement fréquent dans l'histoire des arts : un poème est mis en musique, une musique déjà existante est utilisée dans un film (le cas est tout différent si un musicien compose une musique pour un film), une intrigue romanesque est transposée au théâtre ou au cinéma.

Je m'intéresse ici aux structures de coopération qui rendent possibles les innombrables œuvres, savantes ou populaires, conjuguant poésie et musique. J'entends « poésie » en son sens classique, qui recouvre la poésie lyrique, la poésie dramatique et la poésie épique. Quand on évoque les poèmes de Goethe mis en musique, on pense d'abord aux *Lieder* de Schubert ; mais il faudrait en réalité penser tout autant, voire davantage, à Gounod, Schumann, Berlioz, Mahler et bien d'autres musiciens qui ont exploité son *Faust*, qui est un poème dramatique.

Le premier trait qui frappe est le caractère profondément dissymétrique de la coopération entre poètes et musiciens. Cette dissymétrie est d'abord chronologique : le musicien vient après le poète. On n'écrit pas un texte sur une musique déjà faite, sauf dans les pratiques secondes et assez utilitaires du réemploi : c'est le cas des innombrables réutilisations de l'air

⁴ Sève, Bernard, « Ce qu'il advient de la musique quand Tannhäuser devient un peintre », dans Beffa, Karol (éd.), *Nouveaux Chemins de l'imaginaire musical*, Éditions du Collège de France, Paris, 2019, p. 79-95.

Jazz et poésie : Carla Bley et Paul Haines, Steve Swallow et Robert Creeley

PIERRE SAUVANET

Avant toute chose, entre poème et musique, il faut repartir de l'écart « ontologique » entre une musique essentiellement sans signification directe (ou avec signification indirecte) et un texte avec signification directe (et avec interprétation). On sait que cette tension a été thématifiée historiquement par les tenants du formalisme musical (et notamment Eduard Hanslick, dont Lydia Goehr a fait récemment un commentaire serré, dans son opposition à Wagner qui favorisait l'union du texte et de la musique¹). Faut-il donc toujours associer musique et langage,

1 Voir Goehr, Lydia, *Politique de l'autonomie musicale*, Essais Philosophiques, trad. E. Marrou et L. Dousson avec la collaboration de C. Martinet, Cité de la Musique, Paris, 2016, p. 168 : pour les formalistes comme Hanslick (et contre les transcendantalistes ou « Wagnérites »), « la présence de paroles menace l'autonomie de la musique ("autonomie" renvoie ici à ce qui est séparé de tout autre médium), car la musique possède un statut ontologique indépendant ». La musique est pure forme, à la fois par défiance à l'égard de l'expression du contenu des sentiments et par l'exigence en nous d'une contemplation radicale. Penser la musique revient ici à purifier la forme, qui doit être exhibée indépendamment de toute relation à un contenu non musical. L'art des sons qui se déploie dans le temps révèle une beauté qui réside dans la musique elle-même.

en une sorte de « musilangage » premier, ou bien au contraire ne faut-il pas penser leur alliance comme purement gratuite – à la limite, pourquoi tels mots sur telle musique, pourquoi telle syllabe sur telle note ? Théoriquement parlant, rien ne prouve qu’il n’ait pas existé de « musique pure » en même temps que, ou même avant toute « parole pure », comme le dit bien Francis Wolff dans son remarquable ouvrage *Pourquoi la musique ?*².

Alors, si j’essaie de conceptualiser autrement, je dirais : de même qu’il existe un arbitraire du signe en linguistique (entre le signifié et le signifiant), il existe en quelque sorte un arbitraire du chant en esthétique (entre la syllabe et la note, ou entre la phrase et la mélodie). Pas plus qu’entre le sens du concept et son image acoustique, il n’y a de rapport naturel entre tel ou tel texte (signifiant par lui-même) et telle ou telle musique (non signifiante par elle-même).

En suivant la même analogie, l’un des enjeux majeurs serait alors de trouver une forme de « motivation », non pas bien sûr au sens psychologique (quoique...), mais toujours au sens linguistique du terme. De même que l’onomatopée réalise dans le langage un signe motivé (c’est-à-dire dans lequel le son est en rapport avec le sens), de même la recherche des liens entre poème et musique repose souvent sur un tel idéal de motivation. D’où sans doute ma fascination pour le *scat* en jazz, qui fait un usage proprement musical des onomatopées, et plus généralement pour tous les cas où la voix humaine est utilisée comme un instrument sans texte préalablement écrit, dans une sorte de surgissement commun de la musique et de la voix – mais voilà qui évacue dès lors tout sens pour se concentrer sur la seule puissance rythmique du son. L’idée suivante serait alors de trouver une forme musicale qui

² J’emprunte en effet ces expressions non-hiérarchisantes à Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, Paris, 2015, en renvoyant notamment au schéma p. 24.

III.

Portraits et autoportraits

De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca : Maurice Ohana et George Crumb

FRÉDÉRIC SOUNAC

La problématique des noces idéales de l'expression poétique avec la musique, objet des réflexions parmi les plus décisives d'un Yves Bonnefoy¹, dissimule un rapport de force constant et tout un complexe de ravissements et de frustrations. Il n'est par exemple qu'à lire l'œuvre introspective de Roger Laporte, analyste obsessionnel et parfois cruel (pour lui-même) d'une quête éperdue de musique, pour la voir engendrer une conscience déchirante des limites du *logos* : « Il m'est arrivé de désespérer face à la musique... Ce n'est pas par hasard que les moments majeurs de la *Recherche* tournent autour de la musique, et c'est un peu l'aveu d'échec de la littérature². » Or cette question fut profondément vécue et éprouvée, surtout dans la première partie de sa courte carrière, par le poète à la fois populaire et illustre – mais pour cette raison même trop souvent réduit, selon le mot de Luis Buñuel, à un statut « d'Andalou professionnel » – qu'est Federico García Lorca. Au moins jusqu'à la fin des années 1920 et la rédaction du

¹ Bonnefoy, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, Paris, 2007.

² Laporte, Roger, Entretien réalisé dans *Art Press*, n° 30, juillet 1979.

Poema del cante jondo, Lorca, pianiste doté de grandes capacités d'improvisation, envisagea de lier entièrement sa destinée à la musique. Ses *Juvenilia*, à ce jour encore peu connues du grand public, regorgent de projets musicaux pour la plupart avortés, qui témoignent du fait que c'est par la musique, et même précisément *au piano*, qu'émergèrent ses essais poétiques. Francisco García Lorca le confirme : « La musique fut peut-être la première tendance artistique à se cristalliser dans l'âme de mon frère. Les premières pages publiées révèlent cet enthousiasme musical. [...] Il croyait en des forces aveugles, freinées par une soumission mystérieuse à des lois de correspondances harmoniques³. » Comme l'a très bien montré Thomas Le Colleter⁴, le poète s'inscrit initialement dans la topique romantique du jeune homme dont le piano est l'unique confident, voire le double idéal. La prodigalité synesthétique du jeune Lorca, dominée par la musique, transforme peu ou prou ses premières œuvres en autoportrait en musicien, image à laquelle nombre de compositeurs, à travers le temps et l'espace, n'ont pas manqué de répondre. Particulièrement riche, la réception musicale de l'œuvre de Lorca est ainsi d'une diversité dont on ne pourra ici rendre compte, même s'il faut préciser que le destin tragique du poète, fusillé par les milices franquistes le 19 août 1936, l'orienta grandement vers la modalité de l'hommage : c'est toujours un peu « le fracas que fait un poète qu'on tue », pour reprendre le célèbre vers d'Aragon, qui retentit quand une œuvre musicale sollicite, à des titres divers, la poésie lorquienne. Aussi distingue-t-on souvent, dans les plis de la partition (on utilise ici délibérément l'image mallarméenne –

³ García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 158.

⁴ Le Colleter, Thomas, *La Matière ensorcelée. Poétiques et représentations de la musique au XX^e siècle (Federico García Lorca, Pierre Jean Jouve, Giorgio Caproni)*, Classiques Garnier, Paris, 2019.

puis boulézienne – du « dépliement-déploiement ») un portrait de Lorca, portrait funèbre ou effigie qui ressortit, souvent pour le prolonger ou le redéfinir, au genre musical du « tombeau ». Deux partitions importantes, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950) de Maurice Ohana, et *Ancient Voices of Children* (1970) de George Crumb, feront dans cette perspective l'objet de nos réflexions. Comment ces œuvres, dessinant en creux un portrait du poète, manifestent-elles par leur esthétique une forme d'élucidation de l'art de Lorca, et comment leurs attributs stylistiques prolongent-ils, de manière originale, l'intensité de la dialectique tissée entre poésie et musique ?

Choix d'un poème et portraits enchâssés

Sans entrer dans trop de considérations bibliographiques ni analytiques sur l'art de Lorca lui-même, il importe de rappeler brièvement le rôle décisif que joua la musique au cours de sa brève existence. Ce brillant pianiste, qui dans un texte de jeunesse implorait une forme de retraite de l'activité spéculative devant la délectation sonore (« ¡Pensamientos! ¡Dejadme solo con mi oído! » – « Pensées ! Laissez-moi seul avec mon ouïe⁵ ! ») ne cessa en quelque sorte de lutter avec sa vocation musicale. Profitant des tournées de sa troupe de théâtre, « La Barraca » (fondée en 1931), il recueillit et harmonisa des chansons populaires, dont *En el café de Chinitas*, hommage au célèbre café littéraire de Málaga, tout en demeurant un très bon connaisseur du répertoire savant : sa pièce *Noces de sang* (*Bodas de sangre*, 1931) est réputée

⁵ García Lorca, Federico, *Poesías inéditas de la juventud*, Cátedra, coll. Letras Hispánicas, Madrid, 1994, p. 61.

Auteurs

Sophie Angot, professeur agrégé de Lettres modernes au lycée franco-allemand de Buc, ancienne élève de l'ENS Ulm, achève actuellement la rédaction d'une thèse intitulée « Entre sirènes et silènes : les enjeux herméneutiques des échanges croisés entre poésie et musique, Baudelaire et ses lecteurs ». Elle a publié plusieurs articles sur Verlaine, Mallarmé, Debussy, Pascal Quignard et poursuit parallèlement à la recherche et à l'enseignement une activité de pianiste amateur concertiste.

Née en 1974, **Lise Ardaillon** est formée à la philosophie, au théâtre et aux arts du spectacle. Elle poursuit un parcours de comédienne pour plusieurs metteurs en scène et pour ses propres créations dont elle fait la mise en scène. Elle se consacre dorénavant à la mise en scène, la dramaturgie et la scénographie des formes qu'elle crée au sein de la Cie Moteurs Multiples. Elle y interroge la question de la fiction et du langage, de la représentation, de l'espace et du corps et du dialogue entre la parole, le sonore et la musique. Chaque œuvre scénique est l'occasion de questionner ce qu'est une forme théâtrale et son rapport au spectateur.

Céline Barral, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes, est Maître de conférences en

littérature comparée à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle est l'auteur d'une thèse consacrée à Karl Kraus, Lu Xun et Charles Péguy, et intitulée « Le “tact” du polémiste » (2015). Suite à ses travaux sur le Viennois Karl Kraus et à des recherches sur la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann et sur l'œuvre de Paul Celan, elle s'est intéressée à la question de l'adaptation musicale du poème, dans des enseignements et dans un article publié dans la revue *Loxias* en mars 2019 (n° 64).

Professeur de littérature française à l'Université Bordeaux Montaigne, **Éric Benoit** dirige l'Unité de Recherche TELEM (« Textes, Littératures: Écritures et Modèles ») et le Centre Modernités, ainsi que la collection « Modernités » aux Presses Universitaires de Bordeaux. Après plusieurs ouvrages consacrés à l'œuvre de Mallarmé (*Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Champion, 1998 ; *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Droz, 2007), il a récemment publié *Dynamiques de la voix poétique*, aux Éditions Classiques Garnier en 2016, et *Obstinément la littérature*, aux Éditions Droz en 2018.

Sylvain Milliot, auteur et compositeur, né en 1974. Formé à la philosophie, il s'oriente progressivement vers la musique et la composition. Il co-réalise les créations de la cie Moteurs Multiples en tant qu'auteur, concepteur et musicien. Ses recherches musicales visent à explorer l'improvisation et ses relations à la composition à travers l'utilisation de divers outils sonores (sampling, instruments acoustiques et électroniques) en s'intéressant au rapport entre écoute vivante et production sonore. Sous le nom de Véhicule, Sylvain Milliot a réalisé l'album *Le Temps du Chien* (Midira Records).

Pauline Nadrigny est Maître de conférences en philosophie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches en esthétique contemporaine la conduisent aujourd'hui à explorer les relations entre art sonore et pensée de l'environnement, ainsi qu'aux figures contemporaines du réalisme. Elle est l'auteur de *Musique et philosophie au XX^e siècle, entendre et faire entendre* (Classiques Garnier 2015), *The Most Beautiful Ugly Sound in the World : à l'écoute de la noise* (avec Catherine Guesde, Musica falsa, 2017), *Le voile de Pythagore : du son à l'objet* (Classiques Garnier, 2021) et a codirigé le volume *L'Écho du réel* (Mimésis, 2021).

Katerina Paplomata est Docteur en philosophie (Université d'Athènes, 2011). Elle est aussi diplômée en architecture et en musique. Elle est auteur d'une thèse sur « L'autonomie de la composition artistique : la leçon du modernisme » ; elle travaille généralement sur la philosophie de la musique (« Conceptions de l'autonomie musicale » (co-écrit avec Jean-Philippe Narboux), *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 18, 2016 ; « Musical ways of reference : a reply to Aaron Ridley's *Philosophy of Music* » (en grec), *Cogito*, 7, octobre 2007) et sur la question de l'art moderniste (« Anthony Caro : I do not compose » (en grec), collection d'articles *The modern in the 20th century thinking and the arts*, Alexandria, Athènes, 2013). Elle a enseigné à l'Université d'Athènes et à l'Université de Bordeaux-Montaigne.

Né en 1966, agrégé de philosophie, ancien élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, **Pierre Sauvanet** est Professeur d'esthétique à l'Université Bordeaux Montaigne, où il est directeur adjoint de l'unité de recherches CLARE (équipe ARTES). Ses recherches (qui s'appuient aussi sur une pratique) portent avant tout sur une approche philosophique des phénomènes rythmiques, dans des contextes aussi différents

que la pensée grecque, l'histoire de l'esthétique, la survivance des images, les relations entre les arts, le jazz et les musiques improvisées. Il a publié une douzaine d'ouvrages (dont *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, PUF, 1999, *Jazzs*, avec Colas Duflo, MF éditions, rééd. 2008, *Le Rythme et la Raison*, Kimé, 2000, rééd. en cours) et une soixantaine d'articles.

Maître de conférences en esthétique à l'Université Bordeaux Montaigne, **Marina Seretti** consacre principalement ses recherches aux arts visuels. Elle a publié *Endormis: le sommeil profond et ses métaphores dans l'art de la Renaissance* (Presses du réel, 2021) et dirigé avec Raphaël Koenig *L'Art brut, objet inclassable ?* (Presses universitaires de Bordeaux, 2021). Artiste diplômée des Beaux-Arts d'Angers, elle développe une pratique du dessin et de la gravure qui dialogue avec la musique : en 2017, elle a ainsi illustré l'album de Lodz (alias Pauline Nadrigny), *Settlement*, produit par le label Wild Silence.

Bernard Sève, né en 1951, a longtemps été professeur de philosophie en khâgne (à Lyon puis à Paris) avant de devenir Professeur en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille. Il travaille principalement en philosophie de la musique (*L'Altération musicale*, Seuil, coll. Poétique, 2002 et 2013 ; *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, Seuil, 2013 ; édition critique des *Problèmes de la musique moderne* [1959] de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, PUR, 2016). Il travaille également sur Montaigne (*Montaigne, des règles pour l'esprit*, PUF, 2007) et sur l'esthétique et la philosophie des listes (*De Haut en bas, philosophie des listes*, Seuil, 2010).

Professeur émérite en philosophie à l'Université Paris 8, musicienne et poète (prix de la meilleure poésie du Pen club à

Prague en 2016), **Antonia Soulez** est actuellement directeur de collection en philosophie de la musique chez Delatour-France et boursière senior de la Fondation d'études avancées de Bogliasco (Italie). Outre des ouvrages centrés sur Wittgenstein, Schönberg et le son, elle publie des poèmes depuis plusieurs années (aux Éditions d'Écart et dans les revues *Poésie et Voix*) et officie comme récitante, notamment avec Roula Safar, Moreno Andreatta, Jean-Marc Chauvel. Elle a dirigé récemment un numéro de la *Revue de Métaphysique et de Morale* : « Plier le modèle au réel. Wittgenstein (années de transition) » (n° 4, 2019), et publié deux livres chez Delatour en 2021 : *Les philosophes et les sons* et *Intonations* (recueil de poèmes).

Frédéric Sounac est Maître de Conférences HDR en Littérature comparée à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, où il se consacre principalement à l'étude des relations entre littérature et musique, ainsi qu'aux esthétiques romanesques. Organisateur de plusieurs manifestations scientifiques dans ce domaine, il a dirigé et codirigé de nombreux ouvrages collectifs (dont *La Mélophobie littéraire*, PUM, 2012) et publié plusieurs livres : *Modèle musical et composition romanesque* (Classiques Garnier, 2014), *Une Saison à Belgais – autour de Maria João Pires* (Aedam musicae, 2015), ainsi que deux romans, *Agnus Regni* (Délict Éditions, 2009) et *Tue-Tête* (Pierre-Guillaume de Roux, 2017). Il collabore régulièrement avec des musiciens, particulièrement la pianiste Maria João Pires, pour la conception et la représentation de spectacles musicaux, et est rédacteur de programmes pour l'Orchestre de Paris.

Table des matières

Ouverture

Avant-propos C. BARRAL, K. PAPLOMATA & M. SERETTI	9
Introduction MARINA SERETTI.....	13
Trois questions sur la « mise en musique des poèmes » ÉRIC BENOIT	31

I. Paradoxes de l'autonomie

Arnold Schönberg et le problème des rapports entre musique et poésie KATERINA PAPLOMATA	43
Un maître difficile : le <i>Sprachlehrer</i> Karl Kraus et les musiciens de la Seconde école de Vienne CÉLINE BARRAL.....	69

II. Ententes et mésententes

Le poète et le musicien : une coopération contrainte ? BERNARD SÈVE	113
Jazz et poésie : Carla Bley et Paul Haines, Steve Swallow et Robert Creeley PIERRE SAUVANET.....	137

III. Portraits et autoportraits

De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca : Maurice Ohana et George Crumb FRÉDÉRIC SOUNAC.....	161
Les « offrandes musicales » de Debussy : poésie et autocitation SOPHIE ANGOT.....	189

IV. Communauté sonore

Chanter encore ? Philippe Jaccottet, un lyrisme de la réalité PAULINE NADRIGNY	237
« Tout un monde dans un son » ANTONIA SOULEZ	271

Coda

Dialogue au croisement des images : mettre des mots en musique et en voix LISE ARDAILLON & SYLVAIN MILLIOT	307
Auteurs	323
Index	329
Remerciements	335