Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

7 | 2012

Ceramics / Submorphemics

Les sonorités vocaliques, éléments submorphémiques du discours musical en poésie

Michel Barrucand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/4206>

DOI : 10.4000/miranda.4206

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Michel Barrucand, « Les sonorités vocaliques, éléments submorphémiques du discours musical en poésie », *Miranda* [En ligne], 7 | 2012, mis en ligne le 09 décembre 2012, consulté le 16 février 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/4206> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.4206>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Les sonorités vocaliques, éléments submorphémiques du discours musical en poésie

Michel Barrucand

Préambule

- 1 La poésie et la musique sont deux facettes d'une même unité artistique. Étroitement mêlés, de la conception à l'aboutissement de l'œuvre, ces deux arts cousins appartiennent à la même famille depuis probablement l'aube de l'humanité, quand l'homme a découvert le pouvoir des sons inhérents à sa parole, sa capacité à décrire son univers, à l'interpréter mais aussi à le transformer. Structurellement reliées, musique et poésie ne se sont détachées l'une de l'autre que relativement récemment, car la langue poétique n'est rien d'autre qu'une modulation musicale sonore et signifiante adaptée à l'expression des sentiments et des mouvements de l'âme. Entièrement interdépendantes pendant la Grèce antique, et évoluant peu à peu vers des sphères différentes au cours du Moyen Âge, la poésie abandonna graduellement le support musical traditionnel qui la charpentait et qui facilitait une certaine mémorisation du contenu littéraire grâce aux courbes « mélodiques » qu'elle déployait. De nos jours, mis à part peut-être l'art de la chanson populaire ou du Lied classique, la musique et la poésie se trouvent séparées *de facto* l'une de l'autre, ayant ainsi trouvé l'indépendance qui leur était nécessaire pour survivre chacune comme une entité particulière et autonome.
- 2 Cependant, à cause de ces liens historiques indiscutables, les deux arts possèdent encore aujourd'hui des liens structurels très forts, car la poésie se situe au cœur même des sonorités langagières. Qui pourrait nier qu'un poème « sonne » ou « résonne » comme un morceau de musique ? N'est-ce pas là tout ce qui en fait son charme ? Le texte, bien sûr, véhicule des idées – du signifié –, mais il est aussi, et peut-être avant tout, une organisation sonore – un signifiant – dont l'intérêt porte précisément sur

l'agencement et la diversité du contenu audible qu'il déploie. L'occurrence régulière de certaines sonorités, et donc la répétition systématique de modules, constitue une approche certes pédagogique, voire mnémotechnique de l'œuvre, mais représente aussi un véritable moyen musical de composition littéraire. D'ailleurs, pour que le poème existe réellement, ne doit-il pas être « oralisé », c'est-à-dire « entendu », terme qui par ailleurs signifie également « compris » ?

- 3 L'une des difficultés majeures pour le chercheur qui adopte cet axe de réflexion spécifique réside dans la définition du corpus. En effet, le poète est celui qui crée, *poiesis* en grec désignant la « création ». Dans notre approche savante, il s'agit plus précisément d'un écrivain qui s'approprie le langage à des fins particulières où la sémantique n'est plus le seul critère de la création artistique. Le signifiant et le signifié pèsent le même poids dans l'énonciation, voire un poids inversé quand le poème touche aux confins de l'hermétisme ou du non-sens apparent. En réalité, le matériau sonore inhérent à la parole agit comme un élément de structuration non seulement du langage poétique lui-même, le support physique à l'œuvre, mais aussi de la pensée poétique implicite, c'est-à-dire le support intellectuel du raisonnement.
- 4 Or, pour bien comprendre, c'est-à-dire « entendre » ce phénomène, il est nécessaire d'établir un corpus de textes poétiques créés par de véritables poètes-musiciens totalement conscients de leur acte de création. On sait que de nombreux poètes utilisaient un instrument de musique, souvent une guitare, voire un orgue de barbarie, pour composer leurs odes, sonnets et autres variantes lyriques. Une liste exhaustive serait longue à établir. Toutefois, citons quelques exemples caractéristiques à partir de notre champ de recherche, la littérature américaine. Henry W. Longfellow tout comme Sidney Lanier étaient flûtistes émérites, Oliver Wendell Holmes jouait du violon et de l'orgue, Emily Dickinson était une pianiste virtuose, William Cullen Bryant tout comme Edgar Allan Poe avaient été élevés dans des familles musicales et Poe lui-même jouait du tambour. Quant à Walt Whitman, il était littéralement fou d'opéra et l'on sait ce que *Leaves of Grass* doit à l'art lyrique. Il en est de même pour les auteurs du XX^{ème} siècle. Carl Sandburg avec sa guitare, Conrad Aiken dont les symphonies poétiques doivent beaucoup au piano, Langston Hughes spécialiste de jazz ou Alan Ginsberg qui se présentait toujours au public avec un petit orgue pittoresque acheté en Inde.
- 5 Dans le cadre de notre discussion sur la submorphémie dans le discours poétique, il serait donc nécessaire d'aborder trois questions pour expliquer ces phénomènes de liens structurels. Tout d'abord, est-il possible de définir puis d'adopter une méthode d'analyse musicale objective à un corpus de poèmes quand ceux-ci sont, à l'évidence, structurellement en relation avec la musique ? Cette approche méthodique, que nous présenterons comme un outil linguistique appliqué, peut nous fournir quelques exemples pertinents d'œuvres composées, ce qui nous entraînera dans un troisième moment vers une définition quelque peu provocante pour savoir si le poème est en réalité un texte ou une partition.

1. Sous les pavés morphémiques, la plage phonémique

- 6 Puisque notre but est de définir une méthodologie d'analyse objective de la poésie qui puisse être cohérente et en même temps uniquement inhérente au texte retenu, il nous semble nécessaire d'accorder une importance capitale à l'approche phonémique. En

effet, l'analyse littéraire universitaire traditionnelle privilégie le sens du texte. Sous ce terme, il faut prendre en compte le poids des mots et des idées qu'ils véhiculent, la signification ; mais aussi comprendre le rôle des morphèmes et leur agencement au niveau stylistique, c'est-à-dire déjà symbolique. En réalité, où se trouve le vrai « sens » du poème ? La réponse va porter précisément sur l'ambiguïté même du mot « sens ». Si l'on en croit les dictionnaires, le terme peut se prévaloir au moins de quatre définitions qui s'entrecroisent. Le mot délimite d'abord la faculté de percevoir des sensations en référence aux cinq sens du corps humain ; puis il représente la signification d'une unité langagière ; ensuite, il indique la faculté de juger, par exemple quand on mentionne le bon sens d'un individu ; enfin il exprime la direction, dans des expressions comme le sens de la flèche, le sens de la route etc.

- 7 On voit donc que le vrai « sens » du poème ne se cantonne pas dans la signification pure des mots qui l'habitent, et comme le poème est un monde ouvert, il est susceptible d'interprétation, mot aussi musical, et donc d'arbitraire et de subjectivité. Or pour s'élever à un niveau plus objectif d'évaluation, il est nécessaire de se concentrer sur l'acte de création poétique lui-même avant d'analyser le « produit fini », résultat d'une maturation complexe. Il s'agit donc de comprendre (*cum-prendere* : prendre avec !) le poème d'une autre manière. L'approche musicale, c'est-à-dire avant tout « sonore » et pas simplement « rythmique », ce qui certes est déjà un élément musical en soi, mais qui à nos yeux n'est pas l'essentiel, peut révéler l'acte de création interne, nous porter au cœur même du moment magique de la transgression du langage par le poète. Pour démontrer ce fait, nous prendrons trois exemples précis : le *Cimetière marin* de Paul Valéry, les écrits de Edgar Allan Poe, et enfin quelques manuscrits de Shelley et de Keats.
- 8 Paul Valéry a lui-même analysé son *Cimetière marin* dans un long essai publié dans son recueil *Variété III* « pour servir de préface à l'explication » raisonnée du poème par le professeur Gustave Cohen en Sorbonne. Cet essai nous décrit pas à pas l'acte de création poétique, comme si nous étions témoin de la gestation de l'œuvre jusqu'à sa naissance. Au fil des pages, il nous offre des réflexions étonnantes. Il souligne d'abord que l'origine du texte fut un « événement fortuit », l'arrivée d'un ami, et que « par accident¹ fut fixée la figure de cet ouvrage. » Plus loin, le poète insiste sur la différence essentielle entre la poésie et la prose :

l'essence de la prose est de périr, c'est-à-dire d'être comprise, alors que la poésie « exige ou suggère [...] un univers de relations réciproques analogues à l'univers des sons dans lequel naît et se meut la pensée musicale [où] la résonance l'emporte sur la causalité [...]. L'Idée revendique sa voix. (p.61)
- 9 En fait, rajoute l'auteur, le *Cimetière marin* est né d'abord « d'une figure rythmique vide, ou remplies de *syllabes vaines*² » véritable source d'obsessions, en l'occurrence, une figure décasyllabique qui donne au vers de la densité sonore et un rythme soutenu décalé par rapport au traditionnel alexandrin. Plus loin, il suggère même que les idées du poème ne « jouent pas le même rôle, ne sont pas du tout *des valeurs de même espèce*³ que les 'idées' de la prose. »
- 10 En résumé, le *Cimetière marin* a été conçu à partir d'un rythme, d'une forme globale vide, et de récurrence de mots et de sonorités « comme des harmoniques de notre nature la plus profonde ». D'où la conclusion que l'auteur de *La fileuse* (autre poème à structure musicale) propose lui-même : « Il n'y a pas de vrai sens du texte [...] pas d'autorité de l'auteur ». Le « sens » du poème ne serait-il donc pas uniquement une direction, celle

que prend l'émotion suscitée par l'œuvre d'art vers le lecteur ébloui, l'esprit en résonance avec ce qu'il vient de découvrir ?

- 11 Notre deuxième exemple est de même nature. En effet, Edgar Allan Poe, très connu pour ses contes traduits par Baudelaire⁴, est aussi un grand poète américain dont l'œuvre poétique est à notre avis trop oubliée par la critique académique. D'autant plus que l'auteur des *Histoires extraordinaires* a aussi publié des essais, notamment *The Philosophy of Composition* (1846) ou *The Poetic Principle* (1850), dans lesquels il décrit l'acte de création poétique, objet même de notre propre recherche. Dans *The Philosophy of Composition*, sa réflexion se construit autour d'un des ses propres poèmes, *The Raven*, pour déboucher sur une véritable analyse de composition (terme aussi musical). La création poétique apparaît comme un vrai travail, conscient et organisé, dans lequel n'existe aucune place pour l'accident ou l'intuition. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'un problème mathématique à résoudre qui trouve sa résolution dans sa création.
- 12 Dans ce contexte, les éléments indispensables du poème sont les suivants: la longueur (il doit être relativement court et lu en une seule session) ; les impressions à révéler, notamment la Beauté qui en est « la légitime province » ; le ton, en l'occurrence la mélancolie ; et enfin la note tonique, « the key-note ». Cette dernière agit comme le pivot central de l'œuvre parce qu'elle repose sur le refrain, lui-même construit sur deux mots « sonores et susceptibles d'emphase prolongée », « Never more », le refrain étant d'ailleurs pour Poe une répétition « monotone » (musicalement, un seul ton) dans la sonorité, comme dans la pensée.
- 13 Ainsi, Poe nous révèle que le poème se construit sur la pleine conscience d'un élément sonore (ici, le [ɔ:] de [nevə'mɔ:]), sonorité vocalique récurrente et obsédante) dans une technique de composition raisonnée, ce qui détruit l'image du barde romantique soumis à l'inspiration divine mais, au contraire, révèle le poète-artisan, totalement conscient de ses moyens et assuré des fins à atteindre, attentif à une technique poétique « compositionnelle ». Le musicien-compositeur agit de même, car il utilise ses facultés intellectuelles et un savoir-faire qui découle d'un long apprentissage académique en s'organisant autour d'un petit noyau central aux multiples potentialités.
- 14 Troisième exemple, la consultation des manuscrits originels, antérieurs à l'œuvre publiée. Ce travail est indispensable pour le chercheur consciencieux, car la composition poétique ne s'effectue que par le rejet permanent du matériau linguistique. Choisir, c'est éliminer. Ici, choisir, c'est trouver le « bon » mot, pas forcément le mot « juste », quitte à modifier, voire—et c'est un paradoxe—à inverser les champs sémantiques. Arrêtons-nous sur deux poètes romantiques anglais, Keats et Shelley, pour y puiser les sources de nos intuitions.
- 15 Le manuscrit de *A Lament* de Shelley est très évocateur. En voici une transcription moderne :

	<p>1^{ère} étape Ah time, oh night, oh day Ni na ni na, na ni Ni na ni na, ni na Oh life O death, o time Time a di Never Time</p> <p>Ah time, a time O-time Time</p> <p>2^{ème} étape Oh time, oh night oh day O day oh night, alas O Death time night oh Oh Time Oh time o night oh day</p>	<p>3^{ème} étape [1] Na na, na na na ' na Na na na na na n-na na Na na na na na na Na na na na na a na Na na na na na na na Na na na na na na na Na na na na -na na na na na Na na na na na Na na Na na na na na Na na Na na na na na ' na !</p> <p>[2] Oh time, oh night, o day Alas O day serenest, o day O day alas the day That thou shouldst sleep when we awake to say O time time—o death—o day O day, o death for lie is far from thee O thou wert never free For death is now with thee And life is far from O death, o day for life is far from thee</p>
--	---	---

- 16 On s'aperçoit que le poète organise sa pensée poétique autour du rythme, puisque nous avons au moins trois étapes de composition et une complète transformation du dernier vers de chaque strophe, qui dans la version finale deviendra « No more—Oh never more ».
- 17 Même remarque pour *The Eve of St Agnes* de Keats dont voici un court extrait dactylographié:

		[stanza 25]
1	Full on this Casement shone the wintry moon	
2	Warm rich And threw red gules on Madelines fair face	breast
3	As down she kneel'd for heavens grace and boon	
4	And rose with red bloom fell on her hang togeth tinging her pious hands together press	
5	on her And Y silver cross soft Amethyst	
6	And on her hair a glory like a Saint's	
7	Silvery angel newly drest Shes seem'd like an immortal angel drest	
		[Stanza 30]
1	But And still she slept	
	And still she slept an azure-lidded sleep	
2	In blanch'd linen smooth and lavender'd	
3	While he from forth the closet brought a heap	
4	Of candied sweets sweets with and plumb and gourd apple quince	
5	With jellies soother than the dairy curd	creamed
6	And lucent syrups smooth with crannamon	tinct

- 18 Ici, le poète opère un choix délibéré des sonorités des mots probablement au détriment du sens général des vers, transformations que l'on peut résumer dans le tableau suivant :

strophe	vers	manuscrit	version finale
25	2	red → warm → rich face → breast	warm breast
	4	tinging her pious hands →	rose bloom fell on her hands
30	4	sweets → fruits → apple	apple

- 19 Ce dernier vers nous propose d'ailleurs un glissement sonore opposé [i : → u : → æ], mais aussi un glissement sémantique, puisque les « douceurs » deviennent une « pomme ».
- 20 L'analyse complète de ces manuscrits nous démontrerait que les poèmes sont en réalité composés à l'oreille et que le choix sonore des mots du langage, comme de leurs différents agencements au sein du vers, de la strophe ainsi que de leurs résonances dans l'œuvre entière, est primordial. La forme organique du poème imposerait-elle donc la substance sémantique définitive ? Ceci est probablement une vaste question qui nécessite de mettre en place une méthodologie analytique submorphémique du poème en analysant l'approche phonémique de ses composants.

- 21 Cette méthode qui repose sur les sonorités internes du poème nous fait pénétrer dans la dimension musicale de l'œuvre, c'est-à-dire le rapport des sonorités entre elles. Si comme point de départ de la réflexion, on accorde une importance déterminante aux sonorités vocaliques les plus caractéristiques, sans pour autant négliger les sonorités consonantiques et leurs influences réciproques (ce qui constituerait toutefois en soi un travail extrêmement complexe), on pourrait diviser cette approche en trois moments spécifiques ordonnés que nous résumons dans le tableau suivant.

1	convertir le texte en alphabet phonétique pour en isoler les sonorités vocaliques qui le composent ;
2	situer et comprendre les phénomènes de récurrence par le biais d'une statistique d'occurrences qui indiquera de façon objective la place des sonorités et l'organisation sonore interne au vers, à la strophe, voire au poème lui-même dans son intégralité ;
3	tracer à partir de ce matériau des schémas musicaux qui correspondent à l'analyse du poème (apparition de mélodies répétitives, de schémas harmoniques constants, autant d'agencements de sonorités qui s'apparenteraient à des formes de compositions musicales complexes telles, la variation, la fugue, le canon, le contrepoint etc.).

- 22 Cette méthodologie rigoureuse nous offre ainsi les outils nécessaires à l'étude scientifique des textes poétiques considérés.

2. Quelques exemples éloquents

- 23 L'approche théorique raisonnée nous permet de pénétrer le texte en occultant sa signification sémantique puisque nous créons ainsi un matériau-corpus d'analyse neutre, une sorte de boîte à outils qui nous permettra de mieux percevoir l'œuvre dans sa réalité physique, sa constitution sonore vibratoire. Quelques exemples caractéristiques peuvent illustrer cette approche de type sémiologique qui en réalité s'occupe des répétitions de modules spécifiques.
- 24 Les plus faciles à identifier sont les « répétitions naturelles », celles des harmonies imitatives. Le fameux *Robert of Lincoln* de W.C. Bryant (1855) évoque le chant de l'oiseau du Massachussetts, Etat de l'union où le poète a passé sa jeunesse : « *Robert of Lincoln is telling his name / Bob-o'-link, Bob-o'-link / Spink spank spink* ». Le chant est toujours répété sur les vers 5 et 6 des huit strophes, chaque strophe étant ponctuée par une onomatopée répétée trois fois : *chee chee chee* [i:]. Tout le poème fait appel à des sonorités joyeuses qui expriment un bonheur primitif et donnent une tonalité à l'ensemble [i ; ii, ae, ^], à l'exception de la dernière strophe qui renferme une petite pointe de mélancolie, avec des répétitions de sonorités vocaliques arrières [Ou, O:],

ainsi que le frottement [ei] (*wanes, strain, again*) opposées aux [iŋk] (*sing, link spink*) et aux [i:] de l'onomatopée finale.

- 25 Dans *The Bells* (1849), Edgar Allan Poe joue uniquement sur la sonorité du mot *bells*. Il utilise celle-ci à la fois comme une harmonie imitative, le son d'une cloche, mais aussi comme sonorité musicale pure. Le poème est divisé en quatre parties qui correspondent aux quatre époques de la vie d'un homme : l'enfance, le mariage, la guerre, la mort. Chaque partie se caractérise par un timbre spécifique de cloche dû à son alliage, l'argent, l'or, le bronze et le fer (1, *Silver Bells* ; 2, *Golden bells* ; 3, *Brazen bells*, 4, *Iron bells*). Le mot lui-même *bells* [belz] revêt une importance capitale et fonctionne essentiellement dans l'écho des sonorités et des harmoniques⁵.
- 26 La première partie décrit les joies de l'enfance. L'atmosphère est créée par la tintinabulation des clochettes :
- tinkle (vers 4) sprinkle, twinkle (vers 6-7) [iŋkl];
 - time (vers 9) avec rhyme (vers 10) [aim] ;
 - et vers 12 et 13 bells [belz] répétés sept fois, les trois dernières fois en écho, repris par le dernier vers « From the jingling and the tinkling of the bells » (vers 14) aux sonorités musicales claires, vivantes, joyeuses, autour des deux sons vocaliques [iŋkl] et [elz].
- 27 La deuxième partie, l'évocation du mariage, comporte des effets de carillon. Les sonorités sont plus rondes et cérémoniales : *mellow, golden, molten*. Les sons s'élargissent progressivement, s'entrechoquent et prennent de la vitesse : *How it swells* (vers 26), *How it dwells* (vers 27), *How it tells* (vers 28). La structure complète est répétée ainsi trois fois et intègre le son [elz] évocateur de *bells* qui sera répété onze fois (vers 31-34).
- 28 Parallèlement, on entend deux sonorités en opposition qui jouent le rôle d'harmoniques musicales : *swinging, singing* [iŋiŋ] (vers 31), *rhyming, chiming* [aimiŋ], le tout sur un rythme saccadé comme les volées du carillon, *To the rhyming and the chiming of the bells*.
- 29 La troisième partie, la guerre, apporte son cortège de peines et d'angoisses. Les répétitions phonémiques sont très nombreuses, ainsi que les allitérations en [t] qui évoquent les coups de fusil : vers 38, *tale, terror, turbulency, tells*, repris au vers 52, *tale, terror, tells* avec toujours la sonorité [elz] récurrente surtout en position rimique. Apparaît alors une autre sonorité [aið] pour indiquer l'alarme et l'agitation extrême *fire* (vers 44-45), *higher* (vers 46), *desire* (vers 47) ; On entend même les bruits du combat violent, *clang, clash, roar* (vers 54) ; *twanging, clanging* (vers 58-59) repris en *jangling, wrangling* (vers 62-63) ; *clamor, clangor* (vers 69), et toujours le martèlement des cloches, *bells* étant répété treize fois.
- 30 Enfin la dernière partie évoque le glas et la mort, et joue sur la répétition tonale (c'est-à-dire, qui établit la tonalité musicale de l'œuvre) de quatre sonorités spécifiques :
- 31 1- [olin] (70 / 82 / 103) tolling répété trois fois, et rolling (84 / 108), auxquelles il faut rajouter une sonorité très proche [ɔbiŋ] throbbing, sobbing (102 / 104) ainsi qu'une constante sonore [ɔ] tolls (89), et rolls (90/91) ;
- 32 2- [ai] en opposition : *silence, night* (73) *time* (96 / 100) et *rhyme* (97) avec la répétition du vers complet « *keeping time, time, time* » (96 / 100 / 105), la sonorité [aim] pouvant être assimilée aux notes harmoniques du glas ;

- 33 **3- [elz]** positionné essentiellement à la rime, ponctué par la répétition lancinante de vers entiers légèrement modifiés sur un ou deux sons consonantiques : *To the throbbing of the bells* (102) le *throbbing* évoluant en *sobbing* (104), *rolling* (108) *tolling* (110) ;
- 34 **4-** l'ensemble s'opposant à la sonorité **[əu]** *floats* (76), *throats* (77), *groan* (78), *alone* (81), *monotone* (83), *stone* (85), ainsi que *moaning* et *groaning* (112) où le **[in]** agit comme une note harmonique en écho.
- 35 Le poème entier est donc caractérisé par la musique évolutive des sonorités avec une tonalité constante en **[elz]** répétée plus de quatre vingt fois dans l'ensemble de l'œuvre. Nous avons affaire ici à un poème éminemment musical comportant une tonalité dominante, des mélodies organisées, des accords harmoniques puissants et récurrents positionnés uniquement sur les sonorités. En outre, la division en quatre parties rappelle la forme de la symphonie romantique (I : 14 vers, *allegro molto* ; II : 26 vers, *allegro assai* ; III : 34 vers, *agitato* ; IV : 43 vers, *adagio*, marche funèbre), bien que le quatrième mouvement, traditionnellement un *allegro*, soit transformé ici en longue marche funèbre, originalité qu'oseront Tchaikovsky ou Mahler, seulement à la fin du XIX^{ème} siècle.
- 36 Le cas de Sidney Lanier (1842-1881) est encore plus intéressant, car il s'agit ici d'un poète hors pair et de surcroît flûtiste professionnel dans un orchestre, compositeur à ses heures, ce qui le situe exactement dans la catégorie des poètes-musiciens définie plus haut. Lanier était par ailleurs un excellent théoricien de la composition poétique, puisqu'il publia en 1881, un an avant sa mort, un livre didactique *The Science of English Verse* qui fit date dans l'histoire littéraire. Analysant les liens complexes qui tissent musique et poésie, il nous donne sa définition du poème, « une série de sons (...) un ensemble de sonorités spécialement reliées entre elles » et en tire comme conséquence que « l'étude de la poésie doit par conséquent commencer par l'étude des sonorités ». Pour le chercheur, cette approche ne peut que déboucher sur une analyse phonémique en profondeur de l'œuvre de Lanier⁶ que nous avons tenté de structurer en établissant un corpus dépendant de trois critères spécifiques : la biographie du poète ; la diversité thématique ; la longueur du poème. (Voir tableau suivant)

TABLEAU 1

Date	Titre	Nombre de vers
Juvenile Poems	<i>Love Lost</i>	12
	<i>Hideous Habitants</i>	20
	<i>There was one fled</i>	8
	<i>As when care</i>	9
	<i>Lines of devil</i>	21
1864	<i>Spring Greeting</i>	16
1868	<i>Life and Song</i>	20
1869	<i>Nirvana</i>	20

1874	<i>Laus Mariae</i>	14
1876	<i>The Waving of the Corn</i>	20
1877	<i>The Bee</i>	25
1878	<i>To Our Mocking Bird</i>	14
1879	<i>Owl against Robin</i>	21
1880	<i>Marsh Song At Sunset</i>	15

- 37 En application de la méthode phonémique citée plus haut, nous pouvons établir un comptage des récurrences phonémiques et publier ainsi des statistiques d'occurrences consignées dans des tableaux : tableau I sonorités vocaliques ; tableau III sonorités consonantiques. (Voir annexes).

De cette analyse comparative — et purement mathématique — des sonorités, nous pouvons tirer quelques remarques fondamentales et risquer quelques explications. Tout d'abord, en ce qui concerne les sons vocaliques (Tab I), il semble exister un registre cohérent entre les sonorités les plus utilisées si l'on compare les poèmes de jeunesse avec ceux de la maturité (Voir Tab III). Les sonorités vocaliques [i – ai – i: – e] sont utilisées quasiment dans les mêmes proportions, exception faite pour [ɔ] qui prend de l'importance au cours des années, bien que la proportion d'utilisation de ce phonème soit relativement restreinte, nettement moins de 10%. En outre, un son particulier [i] prend une grande place par rapport à tous les autres phonèmes. Notons aussi que les voyelles longues [ə: – ɔ: – u: – a:] sont relativement peu utilisées, phénomène étrange puisque d'un point de vue strictement physique, elles offrent probablement un maximum d'effets sonores de par leur durée d'émission. Toutefois, pour allonger les sonorités en les diversifiant, Lanier utilise les diphtongues qui sont les glissements sonores d'une sonorité vocalique vers une autre, ce que l'on peut comparer à la technique des instruments à cordes, le violon par exemple, pour les sonorités suivantes : [ai – əu – ei – au] rangées ici par ordre décroissant rangées ici par ordre décroissant d'importance. Notons que la prédilection pour le [i] puis pour le [ai] n'est pas neutre. En effet, ce son vocalique à moitié fermé représente, aidé bien sûr du [i:], une sonorité proche du timbre de la flûte à partir de son registre médium vers l'aigu, mais aussi aux chants stridents des oiseaux ou du vent dans les arbres, thématique souvent retenue par Lanier dans son œuvre poétique.

- 38 La même analyse doit être effectuée pour les sonorités consonantiques (Tableau 4), mais la définition d'un corpus très large de sonorités multiples dépasse le cadre limité de cet article. Notons par ailleurs qu'il existe certainement chez Lanier une volonté déguisée, voire inconsciente, d'évoquer des instruments de musique par le biais des choix sonores et des résonances des sonorités dans l'œuvre, étude qui déboucherait, à n'en pas douter, sur l'analyse d'une composition « orchestrale » des poèmes, véritable traité d'orchestration à la manière de celui de Berlioz.
- 39 Les conclusions de cette approche scientifique rigoureuse sont multiples. Tout d'abord, l'analyse objective de l'univers sonore du poème nous fournit une image structurée des éléments qui le composent, une sorte de base de données qui nous indique l'importance

relative des sonorités *in situ*. Ensuite, par la compréhension de l'organisation des occurrences de sonorités, nous pouvons établir une grille de lecture sonore des mélodies (niveau horizontal), voire d'harmonies (niveau vertical) que le poème détient dans sa structure formelle. Il est même possible de distinguer des tonalités de type musical qui se définiraient par la récurrence maximum d'un ou de plusieurs phonèmes, une espèce de constante sonore de base, une tonique de la gamme, pour prendre des termes musicaux.

- 40 Enfin, à partir de ces études minutieuses et patientes, on pourrait dessiner des schémas mélodiques types, suites de sonorités récurrentes placées toujours de la même façon au cœur du poème, schémas peut-être superposables dans d'autres œuvres du même poète, mais aussi chez d'autres poètes, voire des écoles entières de poésie. Comme le précisait Lanier dans son traité de prosodie,

Tune is however as essential a constituent of verse as of music; and the disposition to believe otherwise is due only to the complete unconsciousness which we come to use these tunes after the myriad repetitions of them which occur in our daily intercourse by words (ch X, 196-197)

3. Le poème, texte ou partition

- 41 L'approche submorphémique inscrite dans l'analyse phonémique des textes poétiques détruit, comme nous en avons conscience, l'approche sémantique « naturelle », instinctive, qui nous fait découvrir du sens (une signification) dans tout texte composé de mots. Elle s'ancre donc dans un monde « surnaturel » (« subnaturel ») où la parole poétique devient musique. Les deux sont d'ailleurs, nous l'avons montré, très étroitement liées historiquement et organiquement : elles sont peut-être les membres séparés d'un même corps, d'une même pensée. Toutes deux s'inscrivent dans le domaine de la communication, bien que la langue dans son utilisation normale revête plutôt un caractère utilitaire, alors que la musique se veut principalement source d'objets esthétiques. En effet, la langue et la musique se caractérisent par un système de signes auditifs établis sur des codes et des références culturellement compréhensibles par le groupe auquel ils s'adressent. Par exemple, le poème chinois que nous proposons ci-dessous n'est, pour la plupart des Européens, qu'une suite — d'ailleurs assez mélodieuse, musicalement parlant, si l'on considère la mélodie comme une suite de notes organisées et référencées — de sons consonantiques et vocaliques qui se répondent à l'intérieur du quatrain :

Ts'ieng ts'ieng tsieg kiem
Diog Diog nga siem
Tsuing nga puet quang
Tsuing nga puet dzieg iem⁷

- 42 Les deux langages sont donc fondés, dans l'expression physique de leur matériau, sur un certain déroulement de sonorités, tout en conservant bien sûr chacun leur spécificité. La langue repose sur l'utilisation des mots, c'est-à-dire des petites unités sonores que l'on peut décomposer en phonèmes. Le mot entendu est donc un agrégat phonémique, une résonance des petites unités sonores liées entre elles, qui ont pour caractéristique supplémentaire — quand on est initié au code — de définir un ou plusieurs sens. Par exemple le mot « colline » [kɔli:n], très équilibré dans sa sonorité, représente un vocable géographique, une hauteur de forme arrondie, mais aussi évoque immédiatement l'image de cette description, ou bien, pourquoi pas, le célèbre roman de

Jean Giono. Le sens de ce mot dépendra donc du choix de l'auditeur, mais il reposera aussi sur les autres mots qui l'entourent.

- 43 Cette accumulation de vocables va préciser le sens de l'idée, guider l'auditeur à percevoir le message voulu par l'émetteur du discours. La phrase « *la colline aux oiseaux descend vers la mer* » fait probablement référence à un lieu géographique et à la description de celui-ci, une colline, repère d'oiseaux, sur le littoral marin. Le message est relativement clair. Mais attention au pouvoir évocateur des mots. Essayons ce qui suit : « *La colline aux oiseaux glisse dans la mer comme ...* ». Un seul verbe est modifié et nous passons sans presque le remarquer de l'utilitaire direct (le message) vers l'indirect (la poésie). Les mots obéissent donc à un agencement précis que régissent les lois de la grammaire, ensemble de règles souvent confortées par la tradition qui fait que le langage peut se construire de façon raisonnée et rendre le message à la fois cohérent dans sa structure et compréhensible dans sa signification.
- 44 La musique, quant à elle, se caractérise par une succession de notes qui représentent son support naturel, petites unités sonores indivisibles qui indiquent à la fois la nature du son et sa durée. Cette note s'inscrit sur une échelle définie, la gamme, qui marque la hauteur du son (un « ré », par exemple), mais aussi sa place dans l'espace musical, la faisant appartenir ainsi à un registre grave, médium ou aigu délimité par le clavier du piano. De plus, si la note est reconnaissable en tant que telle, elle dégagera lors de son émission des sons parallèles, les harmoniques, qui donneront un timbre particulier à la voix ou à l'instrument émetteur.
- 45 Notons d'ailleurs que si un son musical se produisait à l'état d'absolue pureté, c'est-à-dire sans ses harmoniques, il paraîtrait mat, fade, sans couleur, sans timbre. Quand la note est riche en harmoniques, elle est chaude, colorée, bien timbrée, agréable à l'oreille. Toutes ces notes s'agencent dans le discours musical en véritables phrases dans lesquelles les intervalles entre deux notes (ex : ré-fa #, tierce majeure) se positionnent graduellement en un tout cohérent et intelligible. Cet agencement obéit à des règles, une sorte de grammaire qui fait référence à des constantes, même si souvent, celles-ci paraissent éclatées : la mélodie, l'écriture horizontale qui met en œuvre le rythme, avec des variantes tel le contrepoint qui fait se superposer deux mélodies ; l'harmonie, l'écriture verticale, la science des accords ; enfin, l'espace sonore que définissent les tonalités, l'instrumentation, d'où l'importance des traités de composition, de Rameau à Schönberg ou Boulez.
- 46 Il existe donc bien des similitudes entre la musique et la poésie. Toutefois les différences entre ces deux moyens de communication sonore sont assez grandes pour être remarquables. La langue comme la musique sont accessibles à tous les membres d'une même communauté culturelle, soit par la géographie (le pays), soit par l'éducation et la volonté d'apprendre le code. Cependant, les mots de la langue n'offrent à l'auditeur qu'une signification unique, facilement compréhensible au niveau courant des termes utilisés dans un cadre utilitaire et relativement immédiat, comme par exemple dans la langue scientifique ou celle des métiers.
- 47 En musique, les notes n'ont pas de sens précis hors de l'expression même de leur support physique que l'on repère sur une échelle de vibrations. Elles permettent toutefois, par leurs diverses combinaisons, de créer du sens, mais celui-ci s'avère être multi-dimensionnel. Chacun saisit ce qu'il peut grâce à sa propre sensibilité, sa connaissance musicale, son désir d'écoute, et son degré de perception. De plus, la musique est davantage génératrice d'impressions que d'idées pures. Et en cela, la

langue littéraire, notamment celle de la poésie, se rapproche de la musique, car les mots qui lui servent de supports usent souvent de leur ambiguïté. Le sens d'une œuvre littéraire poétique est donc une direction, et non une affirmation.

- 48 La deuxième différence majeure semble liée à des contraintes purement physiques. La langue est soumise à une émission linéaire, c'est-à-dire restrictive. On ne peut superposer les discours sous peine de brouiller le message originel avec pour risque de déboucher sur une incompréhension langagière, tout en notant que la littérature contemporaine utilise parfois une polyphonie de type musicale qui contribue aux moyens esthétiques proposée par l'œuvre. La musique, de son côté, peut utiliser à la fois le discours linéaire et dans un même temps, superposer les différentes mélodies. Un chant *a capella*, exécuté sans autre support que lui-même, est tout à fait viable, surtout si la mélodie est belle en soi. En revanche, le discours harmonique est beaucoup plus intéressant. Les notes émises en même temps créent un relief sonore et donnent l'impression d'une complémentarité des éléments musicaux entre eux. L'unicité des notes ne sera pas toujours perceptible à l'oreille (sauf pour les musiciens doués d'une oreille absolue, chose assez rare), mais c'est l'ensemble des notes dans leurs différentes composantes, verticales et horizontales, qui permettra une meilleure approche de l'œuvre.
- 49 Dernière différence notable, et liée aux remarques précédentes, la langue ne peut avoir qu'une seule voix pour support à cause de son émission linéaire. Une conversation sera donc la succession des voix, un interlocuteur parlant, puis un autre etc. La musique, de par sa possibilité de multiplicité harmonique, permet à plusieurs voix de discourir en même temps, d'où l'importance du recours à des instruments variés qui suggéreront à l'oreille des timbres différents. Nous abordons ici l'art de l'orchestration, la combinaison de plusieurs instruments entre eux (clarinette, flûte et hautbois par exemple), ce qui probablement fait tout le charme de la musique dite « savante », combinaison à la fois de notes, d'accords et de timbres avec une mélodie qui nous sert de guide dans cet univers sonore aux multiples entrées. Quand le langage perd son caractère purement utilitaire pour endosser une valeur esthétique, il fait alors éclater le sens des mots et recourt à la force des sonorités pour établir des résonances complémentaires au discours, et créer ainsi des impressions que le mot lui-même ne dégageait pas forcément au départ. La poésie est donc, comme nous l'avons suggéré plus haut dans notre discours historique, probablement l'art qui se rapproche le plus de la musique.
- 50 Le poème est-il donc un texte ou une partition ? La question reste bien sûr ouverte, mais il faut se la poser si l'on veut mieux comprendre ce qu'est la poésie. En effet, nous avons vu que poésie et musique ont de nombreux traits communs. Toutes deux reposent sur l'utilisation, dans un but esthétique, de sonorités calculées, graduées et organisées en séquences mélodiques. Si la musique s'établit dans un système harmonique qui lui est propre, la poésie, par l'accumulation des sonorités, ainsi que par le sens des mots qui la composent, touche aussi à cette dimension harmonique, moins évidente certes puisqu'elle n'apparaît qu'à l'analyse, mais tout aussi réelle. Il suffit de lire un poème à haute voix pour remarquer que certaines sonorités laissent une trace très forte dans notre conscience, même si cette dernière n'est peut-être pas seule en jeu dans ce phénomène, comme si nous bâtissions nous-mêmes les accords à l'intérieur de notre univers esthétique.

- 51 En outre, la poésie et la musique sont fondamentalement ancrées dans la notion de rythme, pulsation régulières et répétitives qui donnent au cadre sonore des limites précises et qui induisent parallèlement un sens à l'œuvre. Le rythme est non seulement un support au poème qui joue un rôle prédominant lors de sa création par le poète, mais permet au lecteur d'avoir un guide, un cadre structuré grâce auquel il interprétera les limites du poème. En musique, c'est de l'accentuation rythmique que résulteront la clarté et la compréhension de l'œuvre musicale parce que le rythme contient des éléments d'une véritable pensée ou proposition musicale. C'est le support temporel de la note qui la définit et qui dans son ensemble crée un schéma répétitif nécessaire au bon déroulement de l'œuvre.
- 52 Ajoutons que la poésie et la musique sont fondées sur deux grands principes communs. Le premier est la **répétition**. En poésie, il s'agit de la récurrence régulière des composants internes du poème : les phonèmes, les mots, les groupes de mots, ainsi que les sonorités caractéristiques, allitérations ou assonances, qui ont pour but de préciser le sens général, ou de suggérer l'atmosphère sans laquelle le sens serait appauvri. En musique, il est nécessaire que le thème soit répété, car l'appréhension et la mémorisation du message sont plus complexes puisque sans support sémantique direct. Il en est de même pour la tonalité qui —en composition classique sous la forme d'une cadence finale—réapparaît la plupart du temps à la fin de l'œuvre et donne le caractère général du morceau.
- 53 Le deuxième principe commun sera celui de l'**opposition** pour créer des effets saisissants. En poésie, les sonorités seront opposées deux à deux. Sons vocaliques et sons consonantiques, sons brefs, piqués, sonorités allongées ponctuées par des consonnes sourdes. Quant aux mots, ils uniront leurs contradictions pour favoriser la naissance d'images étonnantes et fortes, tel l'oxymore. En musique, les tonalités s'opposeront, le mineur s'imposant dans les variations du thème, le passage se faisant souvent par la gamme relative, avec toutefois un retour obligé à la tonalité d'origine pour conclure le morceau.
- 54 Ce n'est qu'à partir de Mahler que la tonalité deviendra évolutive, et Schönberg qui dans le dodécaphonisme fera résonner et s'opposer les douze sons de la gamme—la série—et ne répétera aucun son de cette série avant que les onze autres n'aient été utilisés dans l'harmonie ou dans la mélodie. Opposition des rythmes aussi, dans la construction du morceau ou le vif alterne au lent, le ternaire au binaire, le scherzo à l'andante. Opposition enfin dans les nuances, le piano (*pp*) et le forte (*ff*), ou bien le *sforzando* (*sf*) dans une ligne mélodique douce. Cette opposition marque les contrastes, c'est-à-dire une certaine rupture de pensée grâce à laquelle le thème rebondit et puise une force nouvelle, un intérêt retrouvé, et force le lecteur ou l'auditeur à une prise de conscience qui lui permet de mieux intégrer l'œuvre dans son imaginaire et sa sensibilité.
- 55 Enfin, un dernier point de comparaison entre les deux arts se situe au niveau de la **forme** générale. La poésie a longtemps été composée sous forme d'odes, de ballades, d'hymnes (par exemple : les fameux *Hymnes à la Nuit* de Novalis), autant de structures rigoureuses dont la référence est à l'évidence musicale. Le poème est alors un chant, par ses sonorités mélodieuses, par sa thématique mais aussi par son cadre structural. Cela est encore plus vrai dans le *sonnet*, mot qui dérive de l'italien *sonata* et qui fait directement référence à la musique. A l'origine, le sonnet était écrit pour être *sonné*, c'est-à-dire chanté ou accompagné d'un instrument de musique. Certains poètes l'ont

d'ailleurs considéré non seulement comme un genre poétique, mais bien comme une forme particulière de musique.

- 56 Cette poésie *sonnante* ne trouve sa vraie valeur esthétique qu'en fonction du degré de musicalité qu'elle dégage des sonorités de ses vers, d'autant plus que la thématique du sonnet est souvent l'amour, la fusion de deux êtres, la recherche d'une harmonie parfaite. Enfin, de nombreuses œuvres poétiques prennent la structure musicale directement comme référence, telles *The Symphony* de Lanier, où les instruments de l'orchestre (violons, hautbois, flûte) sont les acteurs directs du morceau, ou les nombreuses œuvres du poète français Oskar Wladisław de Lubicz Miłosz (1877-1939), dont les poèmes ont souvent des titres musicaux (*Symphonie de Septembre*, *Symphonie inachevée*, *Gammes* etc.), œuvres que l'on peut qualifier de musicales quand on considère le titre, la structure interne, les sonorités et les rythmes déployés.
- 57 La poésie, sans être tout à fait un art musical à cause du pouvoir sémantique des mots qui la projette dans un univers polyvalent, s'apparente à la musique. Le poème est en réalité une partition déguisée. Les éléments musicaux qu'il contient ne sont pas des purs jeux de langage comme en prose. Ils sont non seulement le support physique du contenu qu'une analyse submorphémique raisonnée peut révéler, mais ils participent aussi à la signification profonde de l'œuvre et sont souvent à l'origine même de la création des vers. Dans une lettre du 25 mai 1792, Schiller écrivait à Goethe :
- « La musique d'une poésie est bien plus souvent présente à mon âme, quand je m'assieds à ma table pour l'écrire que l'idée nette du contenu, sur lequel souvent je suis à peine d'accord avec moi-même »⁸.
- 58 Cela signifierait-il que les poètes sont avant tout des musiciens ?

BIBLIOGRAPHIE

- Barricelli, Jean Pierre. *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. New York : New York University Press, 1988.
- Barry, Kevin. *Language, Music and the Sign: A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge : New York University Press, 1950.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature, a Comparison of the Arts*. Athens : University of Georgia Press, 1948.
- . *Tones into Words, Musical Compositions as Subjects of Poetry*. Athens : University of Georgia Press, 1953.
- Claudel, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, 1963.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1978.
- Dabney, Julia P. *The Musical Basis of Verse* (1901 reprint). New York : Greenwood, 1968.
- Delbouille, Paul. *Poésie et sonorité, la critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*. Paris : Les Belles Lettres, 1961.

Eliot, T. S. *The Music of Poetry*. Glasgow : Jackson, Son & Company, 1942.

Furtwangler, Wilhelm. *Musique et verbe*. Paris : Albin Michel, 1979.

Hertz, David Michael. *The Tuning of the Word: The Musico-literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1987.

Kramer, Laurence. *Music and Poetry, the Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Lévy-Strauss, Claude. *Regarder, écouter, lire*. Paris : Plon, 1993.

Minahan, John A. *Word like a Bell: John Keats, Music and the Romantic Poet*. Kent: Kent State University Press, 1992.

Ronga, Luigi. *The Meeting of Poetry and Music*. New York : Merlin Press, 1956.

Rousseau, Jean Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Flammarion, 1990.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Le Seuil, 1972.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux, essais interdisciplines*. Paris : Le Seuil, 1966.

ANNEXES

Annexes

TABLEAU I

	i:	i	e	æ	a:	o	o:	u	u:	ʌ	ə:	ə	ei	əu	ai	au	oi	i ə	ɛ ə	o ə	u ə
8	12,9	16,6	1,8	5,5	3,7	9	5,5	0	0	7,4	0	16,9	1,8	12,9	29	0	0	3,7	0	3,7	0
11	4,1	19,5	17,5	6,2	5,1	11,3	0	3	3	5,1	0	21,6		9,2	8,3	1	0	1	0	0	0
12	3	28	12,1	9	1,5	7,6	1,5	1,5	0	7,6	4,5	29	4,5	6	9	1,5	0	0	1,5	0	0
13	10,6	17,8	16,9	2,7	4	1,3	1,3	2,7	0	0	2,7	24,4	1,3	2,7	14,8	1,3	1,3	0	1,3	0	0
15	2,3	28,8	8,4	5,9	1,7	6,7	0	0	4,2	8,4	8,4	22,4	2,5	6,7	11,6	1,7	0	0	1,7	0	0
tot	34,1	112,3	26,7	29,3	16	26,9	8,3	6,2	7,2	26,5	15,6	x	3,2	37,5	63,8	5,5	1,3	4,7	4,5	0	3,7
P	5	1	3	5	8	7	10	12	11	6	9		14	4	2	13	18	15	16	19	17
2	4,7	16,2	6,2	5,5	6,8	4,7	0	2,3	2,3	2,4	1,5	25,3	3,4	4,7	10,3	3,1	0,6	0	0	0	0
16	2,4	26,7	5,9	5,3	1,7	6,3	4,3	2,4	1,2	5,3	4,7	17,9	0,5	2	6,6	3	0,5	0,5	0,5	0	0
20	5,4	9,1	5,9	2,7	3,7	4,3	3,2	0,6	2,7	2,7	1,6	26,4	4,8	4,3	12,5	4,8	0	2,7	0	0	0
30	9,4	22,9	4,3	5,7	1,4	6,5	1,4		1,4	7,9	0,7	17,3	5	5,7	7,9	0,7	0	0	0	0	0
44	9,9	22,6	3,5	2,3	1,6	5,4	3,2	1,6	2,1	5,4	2,7	19,2	4,3	1,8	5,4	2,8	0,8	0,5	0,5	0	0
49	1,9	16,5	4,3	2,9	3,4	5,3	3,4	3,9	1,9	4,8	3,9	19,2	4,3	7,3	6,3	4,3	0	0	1,9	0	0
64	2,1	24,4	6,2	4,1	0	6,9	0,6	2,1	4,1	2,4	0,6	24,4	3,4	4,1	6,3	4,1	0	0,6	0	0	0
71	10	19,4	5,2	1,5	0	9,4	2,1	2,6	0,5	2,6	4,3	27,2	4,2	2,6	3,1	2,6	0	0	0	0	0
76	7,6	17,1	4,2	6,8	2,4	5,1	0	0,8	1,7	1,7	1,7	26,4	2,5	10,2	7,6	2,5	0	0	0	0	0
Tot	82,4	172,9	46,1	39,5	16	55,9	18,1	16,2	17,9	27,2	21,6	x	22,4	42,9	66,5	29,9	1,8	6,1	2,9	0	9
P	4	1	5	7	15	3	12	14	12	8	11	x	9	6	2	10	18	16	17	6	0

* P = place dans la fréquence

** Les chiffres donnés représentent des pourcentages établis en fonction de l'œuvre étudiée.

TABLEAU II

	p	b	t	d	k	g	m	n	ɲ	f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ	r	l	h	w	j
8	4	4	11,3	9,1	1	3	5,1	7,1	2	4	6,1	0	6,1	5,1	2	1	2	4	13,3	1	5,1	2
11	0,4	4,4	7,1	8,9	4,9	1,3	8,9	8,5	3,5	1,7	2,6	0,8	2,6	8,9	2,5	2,3	0,8	4,9	10,7	8	2,3	1,7
12	1,1	5,5	9,4	10,5	4,7	0,6	1,8	8,3	2,4	4,7	6,1	1,8	3,5	6,1	4,1	3,5	0	7,1	12,4	2,5	5,5	0
13	1,1	2,8	11,8	7,9	3,3	1,5	3,3	11,3	1,1	2,9	2,9	1,1	4,5	12,5	2,8	0,5	0	4,5	12,4	2,3	5	0,4
15	2	2	8,9	0,3	1,2	1,3	4,4	9,3	1,2	2,8	4,8	2,6	4,8	13	2,8	0,4	1,6	4,8	10	2,4	6,1	0,8
tot	8,6	10,7	48,4	45,7	15,1	7,7	23,5	44,3	11,3	17,1	23,5	7,3	21,5	46,0	15,3	7,6	11,6	25,3	26,7	17,1	23,9	5
P	16	11	2	4	13	18	8	5	15	10	8	19	9	3	12	17	14	6	1	10	7	20
2	1,9	3,9	14,9	5,4	2,4	0,9	7,4	5,9	6,4	5,4	1,9	2,9	3,9	6,4	1,9	3,9	0,9	5,4	11,9	1,9	2,9	0
16	1,6	2,9	12,7	7,8	4,1	0	1,3	9,5	4,5	6,3	1,6	1,6	5,3	8,7	4,5	1,2	0	6,6	10,3	4,1	5	0,5
20	2,1	2,7	10,4	8,3	1,8	0,9	4,3	19,3	0,9	2,7	6,1	1,5	2,7	12	5,5	0,6	0,6	6,4	5,5	2,1	1,5	0,2
30	5	3,1	11,3	6,5	5	1,9	7	9,3	1,5	2,1	2,5	1,9	2,7	12,6	2,8	1,5	0,7	6,5	7,7	1,1	2,3	0
44	5	5	12,1	5,6	5	1,2	5,6	10	2,1	2,3	2,4	2,8	6,5	10,3	6	1	0	5,6	8	2,1	2,7	1
49	2,9	3,2	10,4	10,5	2,3	1,3	8,8	14,4	1,5	2,9	2,2	1,6	2,2	6,5	1,9	1,3	0	4,9	9,8	4,5	4,2	1,6
64	6,8	2,7	12,8	8,3	2,5	1,6	4,6	9,2	2	4,1	5,8	2	4,6	7,9	5,8	2	0,8	6,6	5,4	0	2,3	1,2
71	5	2,3	11,3	6,9	2,1	0,3	4,1	11,6	2,4	2,5	5	1,2	4,4	9,7	2,8	2,2	0	3,1	8,4	2,5	4	1,5
76	2,2	7	7,7	6,4	4,5	0,6	2,1	9,6	2,2	1,2	3,8	0,6	10,9	9,6	1,2	1,2	0	9	7	2,3	2,8	0
tot	23,3	62,5	104,5	66	30,6	8,7	46	98,8	23,6	55,5	23,3	16,1	60,3	84,6	32,4	14,9	2,7	56,8	74	22,6	20,7	6,1
P	12	6	1	5	14	9	10	2	15	8	12	17	7	3	11	18	21	9	4	16	13	20

* P = place dans la fréquence

** Les chiffres donnés représentent des pourcentages établis en fonction de l'œuvre étudiée.

TABLEAU III

rang	I	II	rang
1	i	i	1
2	ai	ai	2
3	e	o	3
4	ou	i:	4
5	i:	æ	5
6	ʌ	ou	6
7	o	æ	7
8	a:	ʌ	8
9	ɔ:	ei	9
10	o:	au	10
11	u:	ɔ:	11
12	u	o:	12
13	au	u:	13
14	ei	u	14
15	iɔ	a:	15
16	ɛɔ	iɔ	16
17	uɔ	ɛɔ	17
18	oi	oi	18
19	oɔ	oɔ	19

* Poèmes de jeunesse = I

** Poèmes de la maturité = II

*** rang = rang de classement par ordre décroissant d'importance.

NOTES

1. Souligné par Valéry lui-même.

2. C'est nous qui surlignons.
 3. Souligné par Valéry.
 4. Le fait qu'un poète français traduise Poe n'est pas dû au hasard.
 5. Rappelons qu'en musique, les sons harmoniques sont les sonorités accessoires, ayant des fréquences multiples de celles du son fondamental, qui se surajoutent à ce son, et dont l'ensemble donne le **timbre**.
 6. Voir ma thèse doctorale intitulée *Sidney Lanier, un poète musicien* (Nice, 1995).
 7. Poème tiré de l'*Anthologie de la Poésie chinoise classique*, collection Poésie, Gallimard, 1962, p 14, dont la traduction de Marcel Granet est la suivante : *Votre collet est bien bleu, / Et mon cœur est bien troublé ... / Si vers vous je ne vais pas, / Faut-il que vous ne chantiez ?* Nous avons choisi cet exemple pour que le lecteur fasse abstraction du sens et qu'il ne perçoive que le niveau sonore de la langue.
 8. In Albert Schweitzer, *Bach, le musicien poète*, 1905, p. 227.
-

RÉSUMÉS

L'analyse stylistique d'un poème se construit sur plusieurs niveaux : le thème général, le choix des mots, le sens des mots, l'organisation syntaxique, la rhétorique des images, leur agencement logique, et l'art du discours, autrement dit la « musique poétique » interne. Ce niveau submorphémique, défini par les sons à l'intérieur même du langage poétique (onomatopées, allitérations, assonances, paronomases), peut être considéré comme une base logistique sur laquelle repose toute la création du poème, ce qui se vérifie lors de la lecture des manuscrits. Cependant, une approche rigoureuse, synthétique et diachronique, des phénomènes sonores internes, permet au chercheur de mettre en évidence des structures musicales complexes, puis de les comparer aux arrangements de modules musicaux sur une portée musicale, et ainsi faire apparaître des lignes mélodiques. En d'autres termes, le poème peut être considéré comme une véritable partition. À cause de la complexité des phénomènes sonores de la langue anglaise, nous focaliserons notre intérêt sur les séries de sons vocaliques. Grâce à des tableaux synoptiques appropriés, nous analyserons des phénomènes de récurrence des sonorités vocaliques dans un corpus de poèmes tirés de la littérature américaine. Ces œuvres rédigées au XIX^{ème} siècle par des poètes très influencés par la musique (E. Poe, W. Whitman) ou eux-mêmes musiciens (W. Longfellow, S. Lanier, E. Dickinson), nous indiqueront que la structure musicale du poème peut révéler des lignes mélodiques construites selon les lois de la composition musicale classique, mélodies qui participent à la définition sémantique du poème et à sa compréhension.

The academic stylistic analysis of the poem is located at several levels: the general themes, the word choice, the meaning of words, the syntax organization, the rhetoric of images, their logical linking, but also what Suhamy calls "the art of speech", in other words, the inner poetical music. This "submorphemic" level, defined by the sounds within the poetical language (onomatopoeia, alliterations, assonances, paronomases) can be considered as a logistic basis on which the creation of the poem is set up, which is shown by the study of poets' manuscripts. However, a rigorous approach, both synthetic and diachronic, of inner sound phenomena, can enable the researcher to bring complex musical patterns into focus, and to compare them with the arrangements of musical modules on a musical staff, consequently revealing melodic lines. In other words, the poem can be considered as a musical score. Because of the complexity of the

sound phenomena in American English, we will mainly pay attention to the series of vocalic sounds. By analysing, thanks to appropriate synoptic charts, the recurrence of the vocalic sounds in a corpus of American poems written in the 19th century by poets largely influenced by music (E. Poe, W. Whitman) or themselves musicians (W. Longfellow, S. Lanier, E. Dickinson), we will show that the musical structure of the poem can reveal melodic lines built according to the laws of classical musical composition, melodies which participate actively in the semantic definition of the poem and its comprehension by a curious and attentive reader.

INDEX

Keywords : American poetry, music, phonemes, poetry, submorpheme

Mots-clés : musique, phonème, poésie, poésie américaine, submorphème

AUTEUR

MICHEL BARRUCAND

Maître de conférences

Université Toulouse 2 – Le Mirail

michel.barrucand@univ-tlse2.fr