



# Le linguiste musicien

*Journée d'étude à la Sorbonne de la*



*à l'occasion de la Fête de la Musique le jeudi  
21 juin 2018 de 9h00 à 19h en salle J326*

Organisateurs:

Amr Helmy Ibrahim (EA STIH - Paris-Sorbonne / EA ELLIADD - UBFC), Claire MARTINOT (EA STIH - Paris-Sorbonne), Claude Muller (U. Michel de Montaigne - Bordeaux III)

Thématique de la journée

## Le linguiste musicien

*Quelques linguistes de notre connaissance et sûrement d'autres que nous ne connaissons pas encore, ont une pratique instrumentale ou vocale.*

*Il ne s'agit pas nécessairement de linguistes musicologues comme pouvait l'être le regretté Nicolas Ruywet, mais simplement de linguistes qui, régulièrement ou occasionnellement, jouent d'un instrument ou chantent, seuls ou dans un groupe.*

*Nous souhaitons leur donner la parole pour explorer la relation qu'ils entretiennent entre leur pratique de linguistes et leur pratique musicale. Ces relations peuvent être de toutes sortes. Le lien peut porter sur des dimensions techniques de la langue et de la musique (nature du son, prosodie - accentuation, intonation, rythme, timbre -, découpage ou séquençage de l'objet travaillé, phrasé, ligne mélodique, etc...) mais elle peut porter aussi sur les retombées conceptuelles et intellectuelles de la pratique musicale sur la pratique linguistique comme sur la comparaison des postures de l'analyste de la langue et de l'interprète de la musique. Elle peut aussi, sans que le tableau ne soit exhaustif, étudier le rapport entre les options théoriques et méthodologiques du linguiste et sa perception de la musique, notamment lorsqu'il la produit à travers sa voix ou un instrument. Par exemple la question que se pose un linguiste pratiquant la musique sur la proximité ou la spécificité du langage musical et des langues naturelles: la façon de développer un thème musical de diverses façons et dans toutes sortes de tonalités fait penser dans un autre registre aux exercices de style de Queneau, ou aux "points de vue" des analyses polyphoniques. Du côté des théories de l'énonciation, le traitement classique des thèmes comporte visiblement des analogies avec l'analyse macrosyntaxique des phrases. On trouve en musique des introductions qu'on peut rapprocher du vocatif ou de la formule d'introduction d'une lettre. Parallèlement, les formules conclusives, en langue comme en musique sont bien connues. Les variations musicales - de Beethoven, de Schubert, de la musique classique arabe ou d'un certain jazz - étendent l'espace dans lequel l'auditeur reconnaît, pour son plus grand plaisir, un invariant mélodique dans un rythme ou une tonalité différente, il en déduit que la langue met à la disposition de chaque locuteur un espace dans lequel la règle du jeu est que toute variation, dans cet espace, doit s'articuler à un invariant, qu'il y ait ou non équivalence sémantique.*

*Il n'est pas non plus interdit, à condition de s'en expliquer, de soutenir qu'il n'existe aucun lien entre la pratique du linguiste et la pratique de l'interprète d'un chant ou d'un morceau de musique.*

Jean-Claude **ANSCOMBRE**  
CNRS-LT2D, U. de Cergy-Pontoise  
[jcanscombre@free.fr](mailto:jcanscombre@free.fr)

*Le rythme est le propre de l'homme*

Cet exposé se compose de trois volets. Dans un premier temps, on mettra en évidence l'existence dans les formations proverbiales de structures rimiques et rythmiques correspondant à un système de patrons en nombre limité et entrant, diachroniquement parlant, dans des cycles. Dans un second temps, on montrera que ces mêmes patrons se retrouvent dans d'autres compartiments langagiers, ainsi les slogans publicitaires, les comptines, et plus généralement, les textes poétiques. Dans le troisième et dernier volet enfin, on fera le parallèle avec certains patrons harmoniques utilisés en musique, qu'elle soit classique ou autre.

La conclusion tentera d'expliquer la présence de tels patrons rythmiques et leur signification anthropologique.

Marion CAREL,  
EHES  
carel@ehess.fr

### *Les cadences narratives*

Peut-on assimiler les morales des récits aux conclusions des mouvements persuasifs ? Les récits auraient-ils une visée argumentative ? Faudrait-il renoncer à distinguer récit et discours militant ? Les narratologues et les spécialistes du discours argumentatif décriraient-ils finalement le même objet ?

On commencera par distinguer cette question de celle de la classification des textes à l'intérieur d'un unique genre. Car il existe bien sûr – cela a été abondamment remarqué - des récits comportant des moments argumentatifs (il en va ainsi tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle) et inversement il existe des argumentations comportant, à titre de partie, le récit d'une anecdote. Mais ce n'est pas là ce qui nous intéressera. Notre question n'est pas de savoir si le récit peut s'arrêter par moment pour laisser la place à une argumentation. Notre question est de savoir si les récits, au moment même et en tant qu'ils sont des récits, sont persuasifs. Le phénomène de morale est-il le même que le phénomène persuasif ?

Notre réponse sera négative. Nous défendrons qu'il faut garder au mot « conclusion » son ambiguïté et nous n'assimilerons pas les récits à morale aux discours persuasifs. A partir de l'étude de fables, de contes, de passages de récits très ouvertement engagés, nous essayerons de montrer que les morales concluent les récits à la manière où une cadence parfaite conclut un mouvement musical. De même que la succession à la basse de la dominante et de la tonique donne un sentiment de clôture, de même certaines successions sémantiques, que nous chercherons à définir, donnent une clôture au récit, sans établir pour autant de lien causal entre le récit et sa conclusion. Ainsi, les morales des fables de La Fontaine ne sont pas les visées persuasives de leur auteur mais constituent une forme de clôture du récit qui les précède. Nous parlerons de cadence narrative.

Inspirée de la musique, notre définition de la cadence narrative sera purement sémantique. Pour l'exprimer, nous utiliserons, dans une version simplifiée, les outils de la Théorie des Blocs Sémantiques. Le parallèle avec la musique nous servira à montrer que notre sentiment qu'un récit a reçu sa fin est arbitraire, éduqué, sans fondement causal, ni, plus largement, naturel.

Giulia D'ANDREA [giulia.dandrea@unisalento.it](mailto:giulia.dandrea@unisalento.it)  
Universita del Salento

### *Deux langues, une musique : réflexions autour de la traduction chantée.*

En raison de son caractère interdisciplinaire, le chant a été étudié par différentes catégories de chercheurs : musicologues, littéraires, sociologues, ainsi que linguistes. Parmi ceux-ci, Benoît de Cornulier met en évidence par son approche novatrice que « la théorie métrique doit reconnaître ce qui distingue la poésie du chant, et ce qui les apparente » (1995 : 13). D'autres linguistes, s'inspirant des théories génératives, cherchent à expliciter les règles qui régissent la correspondance des temps forts de la musique et des syllabes accentuées du texte. François Dell (1989) s'est focalisé sur la chanson traditionnelle française, sans négliger la comparaison entre le français et les autres langues comme l'anglais (Dell & Halle 2009).

Un domaine où la comparaison entre deux langues chantées s'avère féconde est celui de la traduction chantée, où – par définition et en simplifiant quelque peu – le texte source et le texte cible sont chantés sur la même musique. Sujet relativement négligé, même au sein de la traductologie, la traduction chantée constitue un champ de recherche à défricher, notamment en ce qui concerne les liens entre les paroles et la musique. La plupart des linguistes qui s'occupent de traduction chantée ont tendance à considérer la musique, et notamment sa composante rythmique, comme une contrainte qui menacerait la fidélité sémantique tant prônée en traduction. Par ailleurs, il convient de rappeler que la grande majorité des traductions chantées ne sont pas réalisées par des traducteurs ayant fait des études de langue ou de traduction, mais par des auteurs/paroliers habitués à écrire des paroles sur une musique pré-existante. Pour ceux-ci, le fait de traduire une chanson correspondrait donc écrire à des paroles de chansons en ayant une contrainte sémantique.

En tant que linguiste-musicienne qui analyse des chansons traduites, je ne peux m'empêcher d'une part de comparer le texte cible et le texte source, dans le but d'en décrire les équivalences sémantiques, et d'autre part d'observer la manière dont les nouvelles paroles se marient avec la musique.

Je me focaliserai sur les difficultés auxquelles se heurte toute tentative de description linguistique qui veut tenir compte de ces deux exigences à la fois, sans forcément assigner à l'une d'entre elles un rôle prioritaire, mais en les considérant plutôt comme étant complémentaires. À partir d'une série d'exemples extraits de chansons françaises et de leurs traductions chantées en italien, j'illustrerai notamment certains problèmes de découpage et de représentation des unités d'analyse liées à l'interface langue-musique.

#### **Références**

- Calvet, Louis-Jean. 1995. « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens ». *Études littéraires*, 27(3), p. 17-27.
- Conenna, Mirella. 1987. « Traduire la chanson : les interprétations italiennes de Georges Brassens ». *Le français dans le monde. Retour à la traduction*, n° spécial, p. 99-106.
- Conenna, Mirella (ed). 1998. *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*. Atti del Convegno Internazionale (Milano, 3-4 dicembre 1991). Fasano, Schena editore.
- Cornulier, Benoît de. 1995. *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*. Presses universitaires de Lyon.
- D'Andrea, Giulia. 2014. « Stratégies métriques et traduction des textes chantés ». In : Barbara Wojciechowska (sous la direction de), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*. Paris : L'Harmattan, p. 71-85.
- D'Andrea, Giulia. 2016. « Code graphique et code phonique dans le chant ». In : Éva Buchi, Jean-Paul Chauveau, Jean-Marie Pierrel (éds.), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), Bibliothèque de Linguistique romane, 14, 2, Strasbourg, éliphi, p. 1047-1057.
- Dell, François. 1989. « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française ». In : Marc Dominicy (ed), *Le souci des apparences*. Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 121-136.
- Dell, François ; Halle, John. 2009. « Comparing Musical Textsetting in French and in English songs ». In : Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (eds), *Towards a Typology of Poetic Forms*, Amsterdam : John Benjamins, p. 63-78.
- Garzone, Giuliana ; Schena, Leandro (éds.). 2000. *Tradurre la canzone d'autore*. Atti del Convegno (Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997). Bologna : CLUEB.
- Low, Peter. 2005. « The Pentathlon Approach to Translating Songs ». In : Dinda L. Gorfée (éd.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, p. 185-212.
- Susam-Sarajeva, Sebnem. 2008. « Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. » *The Translator*, 14,2, p. 187-200.

Jacques **FRANÇOIS**  
Université de Caen-Normandie  
[jfrancois@interlingua.fr](mailto:jfrancois@interlingua.fr)

### *Jazz et recherche linguistique : deux pratiques en harmonie*

A priori la recherche linguistique et la culture jazzistique n'ont rien de commun. Cependant on sait qu'à la base des improvisations autour des thèmes 'standards' il y a un enchaînement d'accords dont la notation chiffrée permet au pianiste, à l'organiste ou au guitariste une réalisation plaquée ou développée de manière plus ou moins conventionnelle ou originale. Ces enchaînements harmoniques sont très élémentaires et conventionnels dans le blues et les spirituals. Ils se sont complexifiés dans le jazz tonal, puis le jazz modal avec des accords de 7<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, augmentés ou diminués.

Le développement des harmonies de base présente une analogie avec le modèle psycholinguistique de la production des énoncés conçu par Pim Levelt, car la phase primaire de Conceptualisation est constituée de combinaisons de concepts non ordonnées, c'est la phase secondaire de Formulation qui fournit cet ordonnancement morphosyntaxique avant que la phonologie et la prosodie prennent en charge la phase finale d'Articulation.

Les cheminements harmoniques simples ou complexes visent à produire une tension plus ou moins persistante, suivie d'une résolution finale avec le retour à la tonique, dont on trouve un écho dans la structure des propositions transitives où la tension interprétative produite par le verbe transitif se résout quand suit l'énonciation de son objet.

Enfin on s'aventurera à attribuer une « signature mélodique » à une phrase hypercomplexe de Proust en tenant compte à la fois des huit niveaux hiérarchiques de ses 28 propositions et de la longueur de chacune d'elle, une idée baroque en point d'orgue.

Claude **HAGÈGE**  
Collège de France  
[claude-hagege@wanadoo.fr](mailto:claude-hagege@wanadoo.fr)

### *La musique produit-elle des messages doués de sens ?*

Stravinsky disait, paraît-il : « Je considère la musique, dans son essence, comme impuissante à exprimer quoi que ce soit ». Ce mot n'est guère encourageant pour ceux qui mentionnent l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner, *La Mer* de Debussy, les avertissements du Commandeur à l'acte V de *Don Giovanni* de Mozart, et d'innombrables autres pages dans tous les genres musicaux, comme porteurs de sens universellement reconnus comme dramatiques, et non comme comiques, ou inversement. Un fait simple demeure pourtant indépassable, et le linguiste professionnel que je suis, bien que je sois aussi musicien, doit le souligner : on parle volontiers, mais on ne peut parler que par métaphore, du langage musical. Car dans le cas du langage comme faculté définitoire de l'humain, il y a incarnation de cette faculté par des langues, lesquelles produisent des mots associant le sens et le son d'une manière indissociable. Rien de tel ne s'observe en musique, et ce n'est pas à cela qu'aboutissent les équivalences entre lettres et mots qu'établit la Guematria des Cabbalistes, ni les exploitations du pouvoir évocateur des consonnes glottalisées du vietnamien, du peul, des langues caucasiennes ou de celles de la côte pacifique du nord-ouest des États-Unis, ni le répertoire d'intervalles mélodiques figurant des zones sémantiques de mots dans la langue musicale de Sudre, ni les mélopées de Mélisande dans l'opéra de Debussy, ni le langage communicable de Messiaen et ses contenus de sens dégagés des lettres d'écriture, ni les idéogrammes sonores produits par F.B. Mâche à l'aide de percussions et d'échantillonnages fondés sur le mode indonésien slendro ou sur le gamut pentatonique du gamelan javanais. Cette dissymétrie profonde entre les langues humaines et le langage musical n'a évidemment pas empêché de nombreux compositeurs d'écrire abondamment sur la musique, de Palestrina à Duparc en passant par Berlioz, Wagner, Debussy ou Fauré et beaucoup d'autres.

Depuis mon enfance, parmi mes parents, pianiste et violoniste, qui invitaient d'autres musiciens à des séances de musique de chambre dont je prolonge encore aujourd'hui le modèle chez moi et en public, m'habite un enchantement proche de l'extase quant j'entends mes partitions favorites : telle sonate de Händel, tel trio de Mozart, tel quatuor de Beethoven ou de Schubert, tel quintette de Schumann, ou, pour citer la littérature pianistique, les sommets de la musique que sont à mes oreilles la *Wanderer Phantasie* de Schubert, la Ballade de Fauré ou le deuxième concerto de Rachmaninov, ou encore, pour mentionner un autre genre, l'opéra, *Le Figaro* de Mozart, la *Carmen* de Bizet, le *Faust* de Gounod ou le *Don Carlo* de Verdi. Mais jamais je n'ai associé les émotions très diverses, les vibrations intenses que produisent en moi ces pages à des contenus sémantiques aussi précis que ceux des phrases d'une langue.

Claire **MARTINOT**

Université Paris Sorbonne - EA 4509 STIH

### *Variations musicales et reformulations en langue*

Les variations en musique sont une source de création infinie, qu'elles soient « explicitement » construites comme chez Beethoven ou Schubert, apparemment improvisées mais selon des règles musicales contraintes, comme dans la musique arabe classique ou indienne, ou encore librement improvisées comme dans le jazz. Ces variations musicales m'ont donné l'idée de ce que j'ai redéfini, en langue, comme des phénomènes de reformulation, en observant ce que font les locuteurs lorsqu'ils construisent leur discours, en particulier en langue parlée (Martinot, 1994).

Les variations musicales comme les reformulations en langue sont identifiables comme telles du fait d'une invariance dans laquelle a lieu un nouvel événement. En musique, le thème mélodique est reconnaissable dans une nouvelle forme rythmique, ou dans une nouvelle tonalité, mais aussi dans les timbres différents des instruments qui interprètent cette mélodie. Le *Boléro* de Ravel est particulièrement représentatif des infimes variations que le compositeur s'est amusé à introduire. Le premier des *Klavierstücke* (*morceaux de piano*) de Schubert (D.946, mai 1828, en mi bémol mineur) introduit des tonalités différentes qui sont comme des reformulations d'un mouvement à l'autre : passage de la tonalité de mi *b* mineur à celle de mi *b* majeur puis à celle de si majeur, puis retour à la tonalité de mi *b* mineur suivie de mi *b* majeur et d'un mouvement *Andantino* en la *b* majeur et de nouveau les deux tonalités du début en mi *b* mineur et mi *b* majeur, le cadre rythmique et mélodique général présentant assez peu de variations.

Les reformulations d'une production linguistique à l'autre, comme les variations musicales à l'intérieur d'un morceau, ou d'un compositeur à l'autre, sont reconnaissables du fait d'un certain empan dont on repère le début et la fin. En langue, l'empan de l'énoncé source et de l'énoncé reformulé correspond à une unité prédicative, seule unité linguistique permettant d'évaluer l'équivalence ou la non-équivalence sémantique. Les reformulations en langue sont donc relativement contraintes. En musique où il n'y a pas lieu d'évoquer le sens, les variations n'ont pas de limites, la seule contrainte étant que l'auditeur reconnaisse (encore) l'origine de tel passage musical malgré son remaniement.

Bien que l'analogie, ici posée, entre les reformulations linguistiques et les variations musicales repose sur l'articulation entre le même et le différent, les premières sont fondées sur la construction du sens tandis que les secondes, que l'auditeur peut anticiper, sont fondées sur la recherche d'un effet émotif. L'enjeu n'est donc pas de même nature.

### **Références**

Martinot, Claire, 1994, *La reformulation dans des productions orales de définitions et explications. (Enfants de classe maternelle)*, thèse de doctorat NR, soutenue à l'université Paris VIII, sous la direction de Blanche-Noëlle Grunig.

2017, Construction de l'information dans la langue parlée : repérage de schémas reformulateurs remarquables, in E. Richard (éd.) : *Des organisations dynamiques de la langue orale. Science pour la communication*, vol. 122, Peter Lang, Berne, 237-253.



Claude **MULLER**, Bordeaux  
[claudemuller31@orange.fr](mailto:claudemuller31@orange.fr)

### *La notion de phrase en musique et sa pertinence pour le linguiste*

Je pense d'abord que nous sortons de notre activité calibrée de linguistes et que les analogies, puisqu'il y en a, sont en bonne part subjectives. Ce que l'un peut remarquer, l'autre y sera moins sensible. Les linguistes, musiciens amateurs, ne peuvent ni ne veulent d'autre part rivaliser avec les professionnels de l'analyse musicale, sémiologues, musicologues. Ce que je peux dire se rapproche plus de l'expérience du lecteur de musique que de celle du locuteur (je ne pratique pas l'improvisation). Disons d'abord que la musique est un univers bien plus vaste que la parole : les sons échappent à la double articulation. Le monde sonore de Debussy par exemple peut évoquer des « pas sur la neige » ou une « soirée dans Grenade ». De tout temps les musiciens ont utilisé le son comme écho du monde (la campagne et les paysans dans la Symphonie pastorale, ou sa compagne moins connue, la sonate 15 pour piano, mais aussi la cérémonie des adieux, avec départ et sonnerie de cor du postillon, dans Bach (*capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, *aria di postiglione* BWV 992), dans Beethoven (sonate « les adieux »). La musique, même sans paroles, peut aussi être un récit (les deux œuvres précitées). Lorsqu'il y a des titres, l'intention du musicien est du moins nettement perceptible (par exemple les titres de Schumann dans les *Fantasiestücke*, dans les *Kinderszenen*, certaines pièces de Liszt). La musique sur des paroles relève, elle, plus nettement des correspondances.

Pour autant, les parentés de vocabulaire (notions de phrase, de thème) sont évidemment trompeuses. S'il y a récit, y a-t-il des unités plus petites repérables ? Prenons la notion de phrase appliquée à la musique. On connaît par la littérature la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil chez Proust. Peut-on délimiter des « phrases » dans le flux de la musique ? Sans doute y a-t-il des unités plus ou moins segmentables de façon pragmatique. maintenant, qu'en est-il de leur sens ? C'est la question qu'on se posera : reconnaissance du début et de la fin, mais quid de la signification illocutoire ? Les signes de « fin de phrase » peuvent obéir à des règles de syntaxe musicale, on trouve aussi dans certains cas des signes d'adresse, par exemple tel début de sonate de Beethoven décrit par un pianiste comme une dédicace sonore, un vocatif en somme. Pour le reste, il est bien difficile, sauf mention explicite du compositeur (dans les titres), de repérer les modalités de base de la phrase : que serait une question en musique ? La phrase musicale n'a pas de finalité illocutoire évidente. Et que serait une analyse perlocutoire de la phrase musicale ? En termes de « texte », y a-t-il une dynamique communicative, alors que la répétition paradigmatique est en général la règle ? Si oui, quel en est le but ? Peut-on dire que c'est la fonction expressive au sens de Jakobson qui fait fonction d'illocutoire ? La musique aurait-elle développé à l'extrême ce qui n'est que marginal dans les langues, soumises à l'arbitraire du signe, le pouvoir évocateur de combinaisons sonores ?

On se propose une exploration modeste de ces quelques notions. L'exposé sera complété par un extrait de sonate violoncelle-piano de Beethoven, illustrant la conception très architecturale de la phrase chez ce musicien.

Timothée **PREMAT** , [timothee.premat@gmail.com](mailto:timothee.premat@gmail.com)  
 Univ. Paris 8 & CNRS UMR 7023 SFL

### *Métrifier le chant, dérivations parallèles entre musique et texte chez les trouvères*

Le répertoire des troubadours et des trouvères représente le premier corpus contenant des textes gallo-romans accompagnés de partitions. Les chansonniers des trouvères nous offrent donc l'opportunité d'étudier les plus anciennes *manifestations* de la tradition de poésie chantée en langue française. Notre démarche consiste à analyser, en lien avec la pratique des chanteurs médiévistes, l'alignement du texte et de la musique de ce répertoire originel. Pour cela, nous nous appuyons sur les travaux de métrique générale, de phonologie prosodique et sur l'annotation prosodico-métrique d'un corpus de chansons de trouvères.

Une telle méthode met en lumière, dans la musique, des faits singulièrement familiers pour le linguiste : l'existence d'une structure musicale sous-jacente qui, sous l'influence de contraintes métriques, est dérivée en une structure de surface idoine. Cette analyse rejoint l'analogie entre linguistique et grammaire musicale proposée et discutée entre autres par N. RUWET (1972 : 10) et F. LERDHAL & R. JACKENDOFF (1987 : IX-X).

En effet, dans le texte médiéval, les schwas posttoniques sont toujours prononcés en fin de constituant métrique (vers ou hémistiche), tout en demeurant extramétriques — ils *comptent pour du beurre*, dans les mots de B. de CORNULIER (2010). Tous les vers n'étant pas pourvus d'une telle syllabe extramétrique, les vers médiévaux alternent en surface entre  $n$  et  $n + 2$  syllabes : un décasyllabe peut ne faire que 10 syllabes, mais peut aussi en faire 11, voire 12, s'il est pourvu d'une césure épique et d'une rime féminine.

La musique médiévale ne dispose pas d'une telle possibilité : dans son système modal, la dernière note de chaque phrase musicale doit correspondre à un accent structural représentant la fondamentale du mode (appelée *finale*). À cela s'ajoute une contrainte analogue à celle que relèvent F. DELL et J. HALLE (2009) pour la chanson traditionnelle, qui prévoit que les accents du texte soient associés aux accents de la musique. La *finale* et son accent structural doivent alors correspondre à la dernière syllabe tonique du vers. Consécutivement, aucun contenu 'structural' n'est disponible, dans la musique, pour chanter une éventuelle syllabe posttonique. Une autre règle, pourtant, impose qu'à chaque syllabe soit associée au moins une note.

À la manière de ce que peut faire la phonologie lorsqu'un *output* est mal formé, la structure musicale crée alors une note sous-spécifiée, qui reprend la hauteur de la finale et dont la prééminence est inférieure. Nous appelons ce procédé *duplication* et analysons son fonctionnement comme celui d'une dérivation. La figure *infra* illustre ce phénomène sur deux vers de la chanson « Bele Doette ».

F. LERDHAL et R. JACKENDOFF (1987 : X-2) avancent que l'intuition joue un rôle central dans l'analyse des structures musicales. La règle, pour eux, ne fait qu'expliquer le fonctionnement de l'intuition. C'est précisément ce que nous voulons faire ici : utiliser l'analogie phonologique pour expliquer un phénomène dont les chanteurs font l'expérience et dont les auditeurs n'ont pas nécessairement conscience. Dans cet exposé, nous démontrerons que ces phrases dérivées sont perceptivement équivalentes à leurs versions sans dérivations, dresserons une typologie des différents *outputs* de ces dérivations et nous appuierons sur des statistiques précises à partir de notre corpus pour évaluer le *poids* de la contrainte qui les génère. Axelle Verner, mezzo soprano spécialisée en musique ancienne, nous accompagnera pour illustrer notre démonstration et permettre à l'auditoire de juger de la pertinence de nos analyses. Nous proposerons enfin, à l'aide d'extraits audio, de voir pourquoi et comment un tel procédé a disparu de la musique vocale moderne.

De son a - mi Do - on li re - so - vient  
 Be - le Do - et - te prist s'ab - ba - i a fai - re

## **Références**

- CORNULIER, Benoît de « Si le mètre m'était compté... Sur la notion fallacieuse de mesure du vers », in : *Grammaire, Lexique, Référence, Regards sur le sens, Mélanges offerts à Georges Kleiber pour ses quarante ans de carrière*, sous la dir. de Louis de SAUSSURE, Andrée BORILLO et Marcel VUILLAUME, Peter Lang, 2010, p. 355–377.
- DELL, François, John HALLE, «Comparing musical textsetting in French and in English songs », in : *Towards a typology of poetic forms, from language to metrics and beyond*, sous la dir. de Jean-Louis AROUI et Andy ARLEO, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 63–78.
- LERDHAL, Fred et Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge : MIT Press, 1987.
- PREMAT, Timothée, « Conflits et synergies des patrons structuraux dans la musique des trouvères, Investigations sur l'interface entre musique, métrique et langue », mémoire de master, Lyon : Université Jean Moulin – Lyon 3, 2017.  
Url : [https://sedresnum.univ-lyon3.fr/out/memoires/langues/2017\\_premat\\_t.pdf](https://sedresnum.univ-lyon3.fr/out/memoires/langues/2017_premat_t.pdf).
- PREMAT, Timothée, « Conflits et synergies des prééminences à l'interface entre musique et texte chez les trouvères », document du Séminaire de métrique générale de Romain Bénini, séance du 21-02-2018, [ms.].  
Url : [https://timotheepremat.files.wordpress.com/2018/02/seminaire\\_trouvers1.pdf](https://timotheepremat.files.wordpress.com/2018/02/seminaire_trouvers1.pdf).
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

## *Le linguiste musicien*

Université Paris-Sorbonne – Jeudi 21 juin 2018 – salle J326 – (avec piano)

9h00- 9h15	Introduction à la Journée – <i>Amr Ibrahim</i>
<i>Rythme, Cadences, Phrases</i>	
9h15- 10h00	Le rythme est le propre de l'homme - <i>Jean-Claude Anscombe</i> –[CNRS]
10h00- 10h45	Les cadences narratives – <i>Marion Carel</i> – [EHSS]
10h45- 11h00	Pause
11h00- 11h45	La notion de phrase en musique et sa pertinence pour le linguiste - <i>Claude Muller</i> – [Université de Bordeaux]
<i>Sens et Musique</i>	
11h45- 12h30	La musique produit-elle des messages doués de sens ? – <i>Claude Hagège</i> – [Collège de France]
<i>Déjeuner</i>	
<i>Parallèles naturels entre langue et musique</i>	
14h30- 15h15	Jazz et recherche linguistique: deux pratiques en harmonie - <i>Jacques François</i> [Université de Caen]
15h15- 16h00	Quand les mots sonnent et slament. Du brouillon à la partition – <i>E. Prak-Derrington</i> [ENS Lyon] & <i>C. Vorger</i> [Univ. Lausanne]
<i>Diversité des langues, unité de la musique</i>	
16h00- 16h45	Deux langues, une musique: réflexions autour de la traduction chantée – <i>Giulia D'Andrea</i> – [Université du Salento]
16h45- 17h00	Pause
17h00- 17h45	Variations musicales et reformulations en langue – <i>Claire Martinot</i> – [Université Paris-Sorbonne]
<i>Ajustement du mètre et de la musique</i>	
17h45- 18h30	Métrifier le chant, dérivations parallèles entre musique et texte chez les trouvères – <i>Timothée Premat</i> [CNRS] & <i>Axelle Verner</i>
18h30- 19h00	<i>Discussion générale et clôture</i>

