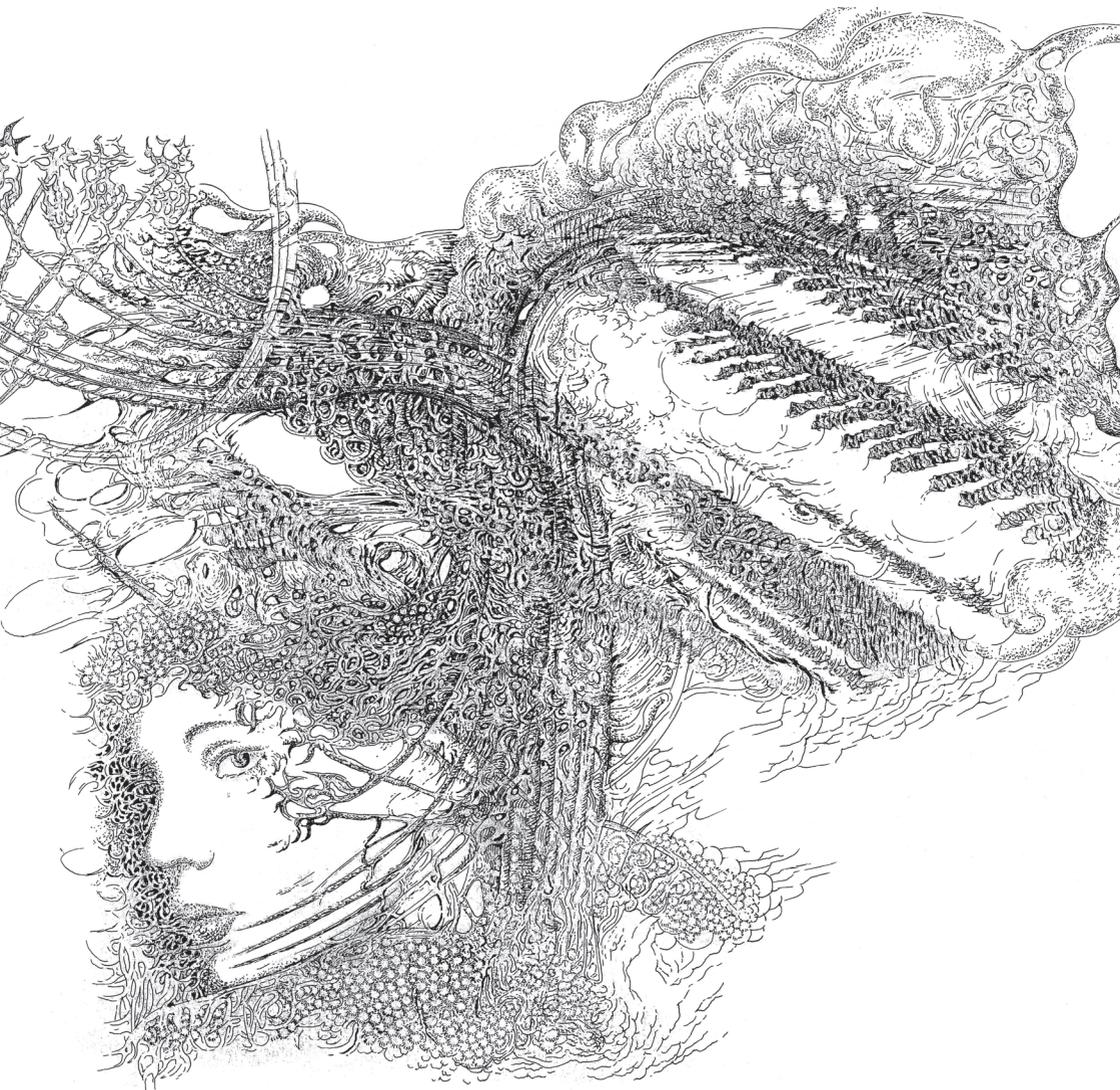


# DU POÈME À LA MUSIQUE, DE LA MUSIQUE AU POÈME

COMPOSITION, TRANSFORMATION, ÉCOUTE.



Colloque interdisciplinaire  
Université Bordeaux Montaigne  
Laboratoires TELEM & SPH

17 & 18 OCTOBRE 2019  
MSHA SALLE JEAN BORDE  
TRAM B : MONTAIGNE-MONTESQUIEU





DU POÈME À LA MUSIQUE,  
DE LA MUSIQUE AU POÈME  
COMPOSITION, TRANSFORMATION, ÉCOUTE.

JEUDI 17 & VENDREDI 18 OCTOBRE 2019

Sophie **ANGOT**  
Céline **BARRAL**  
Eric **BENOIT**  
Pauline **NADRIGNY**  
Katerina **PAPLOMATA**  
Pascal **PISTONE**  
Pierre **SAUVANET**  
Marina **SERETTI**  
Bernard **SÈVE**  
Antonia **SOULEZ**  
Frédéric **SOUNAC**

**MSHA SALLE JEAN BORDE**  
**TRAM B : MONTAIGNE-MONTESQUIEU**

## COLLOQUE TRANSDISCIPLINAIRE

# « DU POÈME À LA MUSIQUE, DE LA MUSIQUE AU POÈME »

**JEUDI 17 OCTOBRE – MSHA : SALLE JEAN BORDE**

13h45-14h00 : Accueil des intervenants

14h00-14h45 : **Céline BARRAL & Marina SERETTI**, maîtres de conférences respectivement en littérature comparée et en philosophie de l'art à l'Université Bordeaux-Montaigne. Modératrices de la première journée.

Présentation du colloque par **Marina Seretti** & intervention de **Céline Barral** : « D'un modèle ambigu : le Sprachlehrer Karl Kraus & les musiciens de l'école de Vienne. »

14h45-15h00 : Discussion

15h00-15h45 : **Bernard SÈVE**,  
Professeur émérite en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille,  
« Le poète et le musicien : une coopération contrainte ? »

15h45-16h00 : Discussion

Pause – 15'

16h15-17h00 : **Sophie ANGOT**,  
Doctorante en littérature à l'Université de Valenciennes,  
« Autocitations et 'offrandes musicales' chez Claude Debussy : l'exemple de Fêtes galantes II et 'Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon' »

17h00-17h15 : Discussion

17h15-18h00 : **Antonia SOULEZ**,  
Professeur émérite en philosophie à l'Université Paris 8, musicienne & poète,  
« Entre musique et poésie : 'Tout un monde dans un son' »

18h00-18h15 : Discussion

Dîner au Bistro du Musée pour les intervenants

## **VENDREDI 18 OCTOBRE – MSHA : SALLE JEAN BORDE**

**8h45-9h00** : Eric BENOIT,

Professeur en littérature à l'Université Bordeaux-Montaigne. Modérateur (matinée).  
Introduction.

**9h00-9h45** : Katerina PAPLOMATA,

Docteur en philosophie (Université d'Athènes), diplômée en architecture et musique,  
« Arnold Schönberg et le problème des rapports entre musique et poésie »

**9h45-10h00** : Discussion

**10h00-10h45** : Pauline NADRIGNY,

Maître de conférences en esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
« Chanter encore : Philippe Jaccottet et le lyrisme de la réalité »

**10h45-11h00** : Discussion

Pause – 15'

**11h15-12h00** : Pascal PISTONE,

Maître de conférences en musicologie à l'Université Bordeaux-Montaigne,  
compositeur, chef d'orchestre et pianiste,  
« *La Chanson du Mal-Aimé* de Léo Ferré : modalité et symbolisme. »

**12h00-12h15** : Discussion

Déjeuner

**14h30-15h15** : Pierre SAUVANET,

Maître de conférences en esthétique à l'Université Bordeaux-Montaigne,  
« Jazz et poésie : Carla Bley et Paul Haines, Steve Swallow et Robert Creeley. »

**15h15-15h30** : Discussion

**15h30-16h15** : Frédéric SOUNAC,

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Toulouse Jean Jaurès,  
« De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca : Maurice Ohana et George Crumb. »

**16h15-16h30** : Discussion

Modératrice de l'après-midi : Katerina Paplomata.

## DU POÈME À LA MUSIQUE, DE LA MUSIQUE AU POÈME : COMPOSITION, TRANSFORMATION, ÉCOUTE.

Colloque interdisciplinaire organisé par **Céline Barral** (MCF, Littérature comparée, TELEM), **Katerina Paplomata** (PhD Esthétique) et **Marina Seretti** (MCF Esthétique, SPH).

**17-18 Octobre 2019**

Université Bordeaux Montaigne  
MSHA Salle Jean Borde

Si l'union de la musique et du verbe peut, selon les mots de Wilhelm Furtwängler, « en venir à un mariage d'amour », 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 alors 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 – « la musique vocale illumine le tracé du poème » selon la belle expression d'Hanslick –, au pire d'un simple accompagnement ornemental ou décoratif du poème par la musique. Dans les deux cas, il y va semblerait-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 considérer, comme le propose Lydia Goehr dans *Politique de l'autonomie musicale*, la possibilité d'un « formalisme élargi », faisant place aux puissances « extra-musicales » du chant à partir d'un dépassement interne de la musique. En réponse à Mallarmé qui invoquait l'abstraction musicale et le « hasard vaincu mot par mot » 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 musique ». S'interrogeant lui aussi sur l'autonomie du poème, Aragon souligne que la « démocratisation de la vie » conduit, au XX<sup>e</sup> siècle, au « remariage de la poésie et de la musique », quitte à remettre en question la ligne de partage entre musiques savante et populaire.

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 » avec Walter Benjamin comme prolongement, accomplissement et 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 poétique ». Cependant, n'y a-t-il pas un risque de radicale 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.

Ces questions se posent de manière cruciale, non seulement pour le producteur – 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'inspiration ? Inversement, que faire de l'étonnant conseil de Schopenhauer selon lequel la mélodie doit être composée avant les mots ? Du côté de l'auditeur, comment comprendre l'écoute apparemment duelle qu'implique la mise en musique du poème ? L'altération touche au spectateur autant qu'à l'œuvre qu'elle trouble et enrichit : la stratification du poétique par le musical semble ou bien complexifier l'écoute, et la rendre plus délicate, 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 ou de disposition attentionnelle impliqués par l'écoute du poème, de la chanson ou de l'opéra ? Comment « écouter en découvreur » (Stockhausen) les mises en musique contemporaines et plus généralement la musique à texte, sans séparer texte et musique ?

Tels sont les enjeux ontologiques, poétiques et esthétiques, auxquels ce colloque souhaite se confronter en se recommandant d'une approche interdisciplinaire, celle de la philosophie de l'art, de l'esthétique et de la littérature comparée.

Marina SERETTI,

Jeudi 17 : Présentation du colloque.

Maître de conférences en esthétique à l'Université Bordeaux Montaigne, Marina Seretti a soutenu en 2015 un doctorat en philosophie et en histoire de l'art consacré aux *Figures d'endormis et aux théories du sommeil de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque moderne*. Ses recherches actuelles portent sur les pouvoirs de l'image et la destruction de l'oeuvre d'art. Artiste diplômée des Beaux-Arts d'Angers, elle développe une pratique du dessin et de la gravure ouverte au dialogue des arts : en 2017, elle a ainsi illustré l'album de Lodz (alias Pauline Nadrigny), *Settlement*, produit par le label Wild Silence.

Eric BENOIT,

Vendredi 18 : Introduction.

Professeur de littérature française à l'Université Bordeaux Montaigne, Eric 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 essais consacrés à l'oeuvre de Mallarmé (*Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Éditions 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.

## CONFÉRENCIERS

VENDREDI 18

8H30 - 16H30

Katerina **PAPLOMATA**

Pauline **NADRIGNY**

Pascal **PISTONE**

Pierre **SAUVANET**

Frédéric **SOUNAC**

JEUDI 17

14H - 19H

Céline **BARRAL**

Bernard **SÈVE**

Sophie **ANGOT**

Antonia **SOULEZ**

## Céline Barral,

### « D'un modèle ambigu : le Sprachlehrer Karl Kraus et les musiciens de l'école de Vienne. »

Le satiriste viennois Karl Kraus a été un modèle éminent pour les compositeurs de la seconde école de Vienne. Schönberg, dans « La relation avec le texte » (1912), tire d'une leçon de Kraus (« la parole est mère de la pensée ») l'assise de sa réflexion sur la matérialité musicale et l'organicité de l'œuvre. L'influence du satiriste viennois se manifeste dans la correspondance entre Alban Berg et Adorno, dans les écrits théoriques de Schönberg, Berg et Ernst Krenek. Or Kraus s'est fait, en matière de musique, l'ardent défenseur de l'opérette d'Offenbach ; il a traduit nombre de livrets de Meilhac et Halévy ; mis en scène dans son « théâtre de la création » (Theater der Dichtung) de nombreux passages de ses œuvres ; et intégré la langue de l'opérette à ses « leçons de langue », au détriment de celle d'un Heine. Est-ce là le signe d'un profond malentendu, entre l'avant-garde musicale des années 1910-1930, et un penseur de la langue pour qui la musique serait avant tout accompagnement de sa propre virtuosité verbale ?

Céline Barral est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Bordeaux-Montaigne et auteure d'une thèse intitulée « Le tact des polémistes » (Karl Kraus, Charles Péguy, Lu Xun). Sur les rapports entre musique et poésie, elle a publié un article : « Le poème 'centre et absence de la musique'. Mises en musique des poèmes de Paul Celan », *Loxias*, 64 : *De seuil en seuil : Paul Celan entre les langues et entre les arts*, dir. Aurélie Moïoli, mars 2019.

## Bernard Sève,

### « Le poète et le musicien : une coopération contrainte ? »

Un Lied, un opéra ou une chanson impliquent la collaboration d'un poète et d'un musicien. Cette collaboration joue à sens unique : on n'écrit pas de poème sur une musique préexistante, le musicien vient après le poète. S'il arrive que le poète approuve la mise en musique de ses poèmes (Aragon et Jean Ferrat), c'est le plus souvent sans son aval (Goethe et Schubert) ou contre sa volonté explicite (Jules Renard et Ravel) que le musicien construit son œuvre seconde. La situation est encore différente quand le musicien exploite un poème des décennies (Rimbaud et Britten) ou des millénaires (Homère et Monteverdi) après la mort du poète. On s'efforcera de dresser une typologie raisonnée de ces collaborations dissymétriques, d'examiner les structures de résistance des poèmes à leur mise en musique, et d'analyser le paradoxe de ces collaborations contraintes : collaborations de deux arts, non de deux artistes.

Bernard Sève est professeur émérite en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille. Outre ses travaux sur Montaigne (*Montaigne, des règles pour l'esprit*, PUF, 2007) et sur l'esthétique des listes (*De Haut en bas, Philosophie des listes*, Seuil, 2010), il travaille principalement sur la philosophie de la musique (*L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Seuil, rééd. 2013 ; *L'Instrument de musique, une étude philosophique*, Seuil, 2013 ; édition critique des *Problèmes de la musique moderne* de B. de Schloezer et M. Scriabine, PUR, 2016).

Sophie Angot,

« Autocitations et ‘offrandes musicales’ chez Claude Debussy : l’exemple de *Fêtes galantes II* et ‘Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon’ »

Le premier fragment musical de *Fêtes galantes II* parvient sous forme de carte postale à la future Mme Debussy. Au moment de l’échange des épreuves, le compositeur insiste auprès de son éditeur : « Je vous supplie de ne pas oublier la dédicace que voici : Pour remercier le mois de juin 1904 suivi des lettres A.L.P.M. [abréviation de « à la petite mienne »]. C’est un peu mystérieux, mais il faut bien faire quelque chose pour la légende ». « Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon » se présente quant à elle comme une courte pièce destinée à remercier « sous une forme plus personnelle » M. Tronquin, le marchand de charbon de Debussy, pour être parvenu à le livrer en pleine guerre. Outre leurs contextes singuliers, ces offrandes font sentir discrètement la présence de leur destinataire à travers un système complexe d’autocitations, qui renvoient à des mises en musique antérieures. En nous appuyant sur les travaux de sémiotique musicale de J. Molino, J.-J. Nattiez et E. Tarasti, nous analyserons la manière dont ces autocitations permettent à Debussy de suggérer une forme particulière d’ancrage énonciatif, exemplaire des rapports extrêmement serrés que le compositeur tisse entre texte et musique.

Sophie Angot, ancienne élève de l’ENS Ulm, agrégée de lettres modernes et pianiste, 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 », à l’Université de Valenciennes. Elle a publié plusieurs articles sur Verlaine, Mallarmé, Debussy et Pascal Quignard.

## Antonia Soulez,

« Entre musique et poésie : ‘Tout un monde dans un son’ »

Il faut en finir avec la tâche indéfiniment recommencée de la justification de la liaison, qu'on voudrait d'avance intime, de la musique avec la poésie. Union venue de hautes sphères et non mariage arrangé ! Ut poiesis musica, ou l'inverse. C'est une chausse-trappe pour aspirants aspirés par un rêve de fusion. Même chose pour la philosophie qu'on voudrait marier à la poésie, la musique. Les séparations sont là, dans un domaine où n'existent que des tentatives, des pratiques qui marchent ou ne marchent pas. La part physiognomique est présente. Il s'agit d'aller et venir d'un tracé à l'autre, dans un mouvement d'expression ponctué par des aspects dont la valeur sonore contribue à densifier un espace vibratoire entre différentes formes variationnelles de Denkbewegung. Le genre-poème peut alors se développer sous l'emprise d'une pensée fortement, voire pulsionnellement, motivique. Affirmant la valeur de matériau sonore de la langue, une volonté de forme force le désir à l'accomplissement d'une figure. Le poème apparaît comme la transformée d'une idée sonore, suscitée par un nouage vocal-instrumental joué, à laquelle peut s'associer une « vision » : un certain « rouge », un geste d'humeur, un tableau, le lancer d'un ballon, une « pensée » qui passe...

Professeuse 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'Écartés & dans les revues *Poésie* et *Voix*) et officie comme récitante, notamment avec Roula Safar, Moreno Andreatta, Jean-Marc Chauvel. À paraître : un numéro sous sa direction dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, « Plier le modèle au réel » (n° 4, 2019) et deux livres chez Delatour (2020) : *Les philosophes et les sons* et *Intonations* (recueil de poèmes).

## Katerina Palplomata,

### « Arnold Schönberg et le problème des rapports entre musique et poésie »

Dans son article « La relation avec le 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 analyse 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. Cependant, pendant la première période de l'atonalité libre et avant l'invention de la méthode dodécaphonique, Schönberg composa soit des morceaux très brefs soit de la musique vocale parce qu'il « se persuada que les grandes formes avaient besoin du soutien d'un texte », un soutien que lui fournit la poésie (Carl Dahlhaus, « La relation avec le texte – l'évolution de la poétique musicale d'Arnold Schönberg »). Comment expliquer ce paradoxe apparent ? L'exigence formaliste d'un renversement de la subordination de l'œuvre musicale à la poésie et le recours par la composition à un appui extérieur dans la poésie sont-ils irréconciliables ?

Katerina Palplomata est Docteur en philosophie (Université d'Athènes), diplômée en architecture et en musique. Elle est auteur d'une thèse sur « L'autonomie de la composition artistique : la leçon du modernisme » et 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 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.

## Pauline Nadrigny,

### « Chanter encore : Philippe Jaccottet et le lyrisme de la réalité »

La relation qui se joue entre poésie et musique a, historiquement, un point nodal : le chant poétique. Selon Michel Collot (*Le Chant du monde*, Corti, 2019) ce concept s'est pourtant laissé oublier après 1945 : formalisme, textualisme en ont fait une catégorie surannée ; les années quatre-vingt ont cependant marqué un « nouveau lyrique » autour de multiples figures, dont celle de Philippe Jaccottet. « Nouveau » au sens fort : si le poète peut encore chanter, c'est dans la mesure où son chant, « transpersonnel », est un « chant du monde ». « Qu'est-ce que donc que le chant ? », demande Jaccottet : « rien qu'une sorte de regard ». Face à la dimension apophantique de la parole poétique, qui échoue à cerner précisément le monde, le chant est moins expressivité lyrique que prolongement d'un regard hanté par la justice rendue à ce dernier. Jaccottet entend « tirer de la limite même un chant » – limite du langage, limite de l'expression – et revient pour cela à des formes traditionnelles de versification. L'enjeu de cette communication sera d'étudier la résurgence du motif du chant dans la poésie, versifiée et en prose, de Philippe Jaccottet qui nous apparaît comme un essai de poésie réaliste, un « lyrisme de la réalité ».

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 arts sonores et pensée de l'environnement, ainsi qu'aux figures contemporaines du réalisme. Elle est l'auteur de *Musique et philosophie au XX<sup>e</sup> 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, prévu pour fin 2019). Compositrice sous le pseudonyme « Lodz », elle a mis en musique plusieurs poèmes (notamment de Jaccottet) dans ses albums : *Heniek* (Tsukuboshi, 2008) et *Settlement* (Wild Silence, 2017).

## Pascal Pistone,

« *La Chanson du Mal-Aimé* de Léo Ferré :  
modalité et symbolisme. »

« *La Chanson du Mal-Aimé* » de Guillaume Apollinaire, extraite du recueil *Alcools* (publié en 1913), est mise en musique par Léo Ferré en 1953, sous forme d'oratorio. Ce chef-d'œuvre – tant par son rapport musique-texte (magistralement au service du poème) que par le symbolisme suscité par le matériau musical – reste malheureusement assez méconnu du grand public. Le symbolisme de la musique de Ferré – qui aime cultiver les paradoxes et dont la vie, les déclarations, les œuvres parfois sont sujettes à de nombreuses contradictions – s'exprime à travers la modalité (la complexité et les allusions liées à l'enchaînement de ces modes du passé). Dans *La Chanson du Mal-Aimé*, le compositeur se nourrit de ces traditions séculaires, en livrant, parfois peut-être même à son insu, son interprétation du poème et sa vision de l'existence et des rapports humains.

Agrégé de Musique, auteur d'ouvrages sur l'orchestration et le répertoire contemporain, écrits sur la musique de film et la chanson, **Pascal Pistone** est actuellement maître de conférences à l'Université Bordeaux-Montaigne, dont il dirige la filière Musique depuis 2006. Il enseigne également l'analyse et l'improvisation au Pôle d'Enseignement Supérieur de Musique et de Danse de Bordeaux Aquitaine. Compositeur, chef d'orchestre et pianiste, il se produit régulièrement autour d'un répertoire de chansons, d'improvisations contemporaines et d'accompagnements de films muets. Ses compositions pour piano, pour orchestre, ses spectacles de théâtre musical, comédie musicale et opéra, ainsi que ses chansons, reflètent son grand intérêt pour les correspondances entre la musique et les autres arts.

## Pierre Sauvanet,

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

Quelque chose comme une « poésie jazz » ou un « jazz poétique » existe-t-il ? Une « poéjazzie », voire une « poézzie » ? Derrière l'apparente incongruité de ce mot-valise, transparait la recherche d'une entité commune. Il ne s'agit pas d'une « mise en jazz » ou d'une « jazzification » de textes poétiques préexistants, mais bien d'un processus poétique, poïétique, voire politique, de co-création. Les textes existent à travers la collaboration des poètes avec les musiciens, au sein d'un même contexte artistique, laissant place à l'improvisation (sans qu'il s'agisse de « chanson » ou d'« opéra »). Le corpus, encore peu exploré, des relations entre jazz « d'avant-garde » et poésie anglophone (de la beat generation et au-delà) permet de poser à nouveaux frais les questions soulevées par d'autres formes musicales. La réflexion se concentrera sur quatre albums officiellement parus en collaboration (tous repris sur le label ECM) : *Escalator Over The Hill* (1971) et *Tropic Appetites* (1974) pour Carla Bley et Paul Haines, puis *Home* (1980) et *So There* (2006) pour Steve Swallow et Robert Creeley – Carla Bley et Steve Swallow formant également un duo et un couple depuis plus de trente ans.

Agrégé de philosophie, ancien élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud, Pierre Sauvanet est professeur d'esthétique à l'Université Bordeaux-Montaigne, directeur adjoint de l'EA CLARE 4593. Ses recherches (nourries par une pratique) portent sur une approche philosophique des phénomènes rythmiques dans divers contextes : pensée grecque, histoire de l'esthétique, survivance des images, relations entre les arts, jazz et musiques improvisées. Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, PUF, 1999, *Le Rythme et la Raison*, Kimé, 2000, *Jazzs*, avec Colas Duflo, Éditions MF, 2008, et *L'Insu. Une pensée en suspens*, Arléa, 2011.

## Frédéric Sounac,

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

On s'efforcera, dans cette communication, d'apporter des éléments d'analyse de deux mises en musique de poèmes de Federico García Lorca : *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950) de Maurice Ohana, et *Ancient Voices of children* (1970) de George Crumb. Incarnation même du poète-musicien et figure tragique du XX<sup>e</sup> siècle, Lorca ne pouvait que susciter la « prise » d'une musique qui, bien qu'adoptant le plus souvent le ton de l'élégie et de l'hommage, n'en compose pas moins un « portrait » du poète, au sens où Pierre Boulez – non d'ailleurs sans esquisser, par la même occasion, son autoportrait en créateur – entendait faire dans *Pli selon pli* un « portrait » de Mallarmé. En quoi les choix esthétiques effectués par les deux compositeurs sont-ils susceptibles d'infléchir ou d'élucider la poésie de Lorca, et comment peut-on envisager le statut poétologique de leurs partitions ?

Frédéric Sounac est Maître de Conférences 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. Il a dirigé des ouvrages collectifs (*La Mélophobie littéraire*, PUM, 2012) et publié plusieurs livres, dont *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* (Délit Éditions, 2009), *Tue-Tête* (Pierre-Guillaume de Roux, 2017). Il collabore régulièrement avec des musiciens, particulièrement Maria João Pires, pour la conception et la représentation de spectacles musicaux, et est rédacteur de programmes pour l'Orchestre de Paris.



# DU POÈME À LA MUSIQUE, DE LA MUSIQUE AU POÈME



Colloque interdisciplinaire organisé par Céline BARRAL,  
Katerina PAPLOMATA et Marina SERETTI

Illustration, Marina SERETTI  
Graphisme, Emilien MARICOT.