

Entre mise en musique du texte et mise en texte de la musique : une introduction

Marco AGNETTA, Monika MESSNER¹

Musik zur Sprache gebracht – la musique mise en paroles. C'est ainsi que s'intitule un volume publié en 1984 par Carl Dahlhaus et Michael Zimmermann, contenant des textes sur l'esthétique musicale issus de trois siècles, qui montre (entre autres) que la musique incite depuis toujours – en dépit du topos de l'indicibilité – à la réflexion sur le langage. À l'inverse, les textes constituent également, à travers toutes les époques, une base riche pour les compositions musicales, que ce soit dans la mise en musique ou dans la mise en forme musicale de narrations initialement verbales (par exemple dans ce que l'on appelle la « musique à programme »). De telles pratiques légitiment le renversement créatif du titre cité : *le langage – mis en musique*. Ces transferts et médiations entre langage et musique, qu'ils soient artistiques ou métaréflexifs, sont au centre du numéro spécial de la revue *ATEM – Archives Texte et Musique*, dont le titre reflète de manière programmatique le point de départ et le point d'arrivée des opérations mentionnées. L'accent est donc explicitement mis ici sur l'entre-deux qui relie les domaines du langage et de la musique, du texte et de l'opus musical.

En soulignant la tension entre « la mise en texte de la musique » et « la mise en musique du langage », ce numéro rend productif le réseau de relations intermédiaires et intermodales. Alors que la « mise en texte de la musique » se concentre principalement sur la transformation des structures musicales en expressions linguistiques – par exemple dans l'esthétique musicale du XIX^e siècle ou dans les descriptions littéraires de la musique –, la « mise en musique du langage », elle, opère le mouvement inverse : les processus dans lesquels les expressions linguistiques acquièrent des qualités musicales. Les dimensions du rythme, du timbre, de l'intonation et de la prosodie sont ainsi placées au centre de l'analyse, rendant le langage perceptible non seulement comme vecteur de contenu sémantique, mais aussi comme phénomène sonore et temporel.

Les interactions entre la langue et la musique et, plus précisément, entre l'art linguistique et l'art sonore, font l'objet d'une littérature désormais incommensurable.² Les études littéraires et culturelles s'intéressent à la manière dont les textes littéraires peuvent se référer à la musique (cf. Scher 1984, Wolf 1999), en parler ou les imiter, et à la fonction, à l'importance et à l'impact que peut avoir le discours sur la musique dans les textes littéraires (cf. Gess/Honold 2017, Odendahl 2019). Ces aspects sont également importants dans les travaux de recherche sur les livrets d'opéra (cf. Gier 1998), la mise en musique de la poésie ou la relation entre la poésie et la musique (cf. par exemple Klinkert/Pevoski/Vittoz 2020). Dans le domaine de la musicologie et des *Music Studies* ou *Sound Studies*, un appareil

terminologique différencié s'est développé pour pouvoir parler des phénomènes sonores (cf. par exemple van Leeuwen 1999). Les auteur.e.s, qui travaillent principalement dans le domaine de la linguistique ou de la sémiotique, se concentrent sur les différences et (plus rarement) sur les points communs entre la langue et la musique, offrant ainsi une large base de matériel à une sémiotique contrastive (cf. Vallespir 2010, Bierwisch 2012, Overbeck/Heinz 2012).

La langue et la musique ne doivent toutefois pas être considérées comme deux domaines distincts, mais présentent, d'un point de vue systémique et structurel, une affinité particulière, qualifiée par exemple par Loubinoux (2004, 55) d'« alchimie mystérieuse » et par La Via (2006, 25) de « *reciproca attrazione magnetica* ». Selon Ette (2012), le langage et la musique partagent même une origine commune, ancrée dans les expériences de la petite enfance. Comme le montre la psychologie génétique, la phase d'acquisition du langage est précédée d'une période plus ou moins longue pendant laquelle l'attention de l'enfant se porte d'abord sur les qualités sonores du langage parlé (Ette 2012, 46). Ce ne sont là que quelques aspects, classés par discipline (principale), de l'interface très productive entre le langage et la musique.

Ce que Stöckl (2004, 17s) appelle « modalités périphériques » dans sa cartographie des systèmes de signes possibles, à savoir le non-verbal, le paraverbal et la typographie sur laquelle il se concentre, désigne – évidemment d'un point de vue linguocentrique – précisément ces domaines intermédiaires que les systèmes de signes verbaux, picturaux et musicaux ont en commun. Agnetta (2019, 231-241) parle dans ce contexte d'inhérence sémiotique, car l'accent est mis sur des éléments qui sont inhérents à l'un et l'autre système (par exemple le phénomène du rythme, qui s'applique aussi bien aux textes, aux morceaux de musique qu'aux images ou séries d'images). Les œuvres polysémiotiques ou multimodales illustrent particulièrement bien ces intersections entre des domaines qui sont généralement traités séparément à des fins heuristiques. Dans ces œuvres, des éléments linguistiques, musicaux et picturaux – indépendamment des différences entre leurs systèmes de signes – se combinent de multiples façons dans différents formats, que ceux-ci s'inscrivent dans un contexte historique ou contemporain : dans le répertoire musical de toutes les couches de la population et pour toutes les occasions, dans les genres musicaux et littéraires tels que les opéras et les oratorios, dans la publicité à la télévision et sur Internet, dans les films et les vidéos, etc. Ces formats contiennent des éléments tels que le rythme, la métaphore et bien d'autres encore qui font en quelque sorte office de « charnières » entre les systèmes sémiotiques (cf. Agnetta 2024).

Pour le langage et la musique, nous pouvons identifier des compatibilités fondamentales à tous les niveaux sémiotiques (cf. Agnetta 2019, 190-241) : sur le plan physique, physiologique et médiatique, la langue parlée et le chant sont compatibles car ils sont produits par le même appareil phonatoire et peuvent être perçus par les mêmes mécanismes auditifs. Sur papier ou sur écran, la langue écrite et la notation musicale peuvent être retranscrites (conjointement) à l'aide de procédés d'écriture analogiques et enregistrées visuellement. La langue et la musique sont synchronisées au niveau structurel par le biais de la métrique et

du rythme. Parfois, certaines opérations musicales (ajouts et suppressions de notes) et linguistiques (allongements et raccourcissements de syllabes) sont nécessaires pour fusionner les deux moyens d'expression. La sémantique de la langue et celle de la musique s'harmonisent parfois dans des concepts métaphoriques : prenons par exemple « le bien est en haut, le mal est en bas » – une métaphore d'orientation (Lakoff/Johnson 1980, 14-19) qui peut être comprise à la fois comme une image textuelle et comme une instruction explicite de mise en musique. Mais on trouve aussi fréquemment des allusions musicales dans les œuvres linguistiques (cf. Görner 2001). Sur le plan pragmatique, la langue et la musique sont régulièrement combinées pour divertir, pour donner le rythme à la danse et au travail, pour poursuivre l'idée d'une œuvre d'art totale, etc. Le langage chanté et le phénomène de la chantabilité soulèvent des questions spécifiques en linguistique (cf. Overbeck 2011, Schafroth 2012) et en traductologie (cf. Franzon 2015, Apter/Hermann 2016).

Dans ce numéro thématique d'*ATeM*, nous rassemblons quinze contributions qui mettent l'accent sur de tels passages de la musique au langage (dans l'allusion poétique ou la description métaréflexive, cf. Neumann 1986, Kehr 2021) ainsi que du langage à la musique.

La première contribution, consacrée à la transformation inventive du *Boléro* de Ravel, est signée par **Louis-Jean Calvet**. Véritable pièce de virtuosité à l'intersection de la musique, du langage et de la politique, elle s'inscrit dans l'espace intermédiaire entre les catégories que nous avons distinguées à des fins de structuration – la « verbalisation de la musique » et la « musicalisation du langage » – et constitue ainsi une ouverture particulièrement pertinente pour le présent numéro thématique. Partant de la structure répétitive de l'œuvre, Calvet montre comment sa perception varie selon qu'il s'agit de représentations classiques, de formats numériques liés à la pandémie ou de flashmobs. Une attention particulière est accordée à la parodie *Le parti d'en rire* de Francis Blanche et Pierre Dac, qui transforme le boléro en une cacophonie absurde par des superpositions linguistiques. Sur le plan méthodologique, Calvet combine l'analyse musicologique avec une perspective sémiotique culturelle et discursive. Son corpus s'étend de la partition de Ravel à des exemples de rhétorique politique actuelle, en passant par des documents audiovisuels de performances. Il en résulte une lecture pertinente : là où le crescendo composé par Ravel culmine dans une surabondance orchestrale, l'interprétation politique bascule dans un charabia dénué de sens, car seulement perceptible de manière fragmentaire – une « musique » de la perte de sens qui invite en même temps à réfléchir davantage sur le langage et le son.

Les contributions de ce numéro spécial sont réparties en trois sections thématiques cohérentes, chacune centrée autour d'un thème central : (1) de la langue à la musique, (2) de la langue à la musique et retour à la langue et (3) de la musique vers le langage. Ces syntagmes indiquent une direction qui relie le point de départ et le point d'arrivée du processus créatif de transformation ou de traduction entre la musique et la langue.

La question de la **musicalisation du langage**, ou comment le langage peut être transposé en musique, touche à un domaine central à la croisée de la linguistique, de la musicologie et de la littérature. D'un point de vue historique, nous observons une musicalisation du langage dans des contextes très différents. Dans la rhétorique antique déjà, les figures so-

nores, les structures métriques et la mélodie de la voix étaient décrites comme des éléments constitutifs du pouvoir de persuasion de la parole. À l'époque moderne, nous trouvons des musicalisations du langage notamment dans la poésie sonore et dans les expériences littéraires du XX^e siècle, ainsi que dans des formes performatives et médiatiques qui oscillent entre la parole, le chant et le bruit. Les phénomènes quotidiens tels que le chant parlé, le rap ou l'improvisation vocale font également apparaître des stratégies de musicalisation dans lesquelles les dimensions sémantiques et sonores s'entremêlent. De plus, dans des contextes artistiques – par exemple dans l'enseignement instrumental, les master classes ou les répétitions d'opéra et d'orchestre – la musique peut être abordée de manière verbale et non verbale. Les instructions ludiques et interprétatives données par les enseignant.e.s, les directeurs et directrices ou les chef.fe.s d'orchestre recourent souvent à un langage métaphorique ou sont transmises par des gestes, des expressions faciales, du chant et de la musique, ce qui fait que – comme le décrivent Veronesi et Pasquandrea (2014) dans l'introduction de leur numéro consacré à la musique en tant que pratique sociale avec l'expression « doing things with sounds » – le langage parlé passe temporairement au second plan.

En théorie, la musicalisation du langage ouvre un champ de recherche interdisciplinaire qui combine des perspectives phonétiques, linguistiques et musicologiques. Les recherches en prosodie, en ethnomusicologie, en théorie des médias et en esthétique convergent vers l'idée que le son du langage ne se réduit pas à un simple produit acoustique de la communication, mais qu'il doit être reconnu comme un vecteur esthétique à part entière. Cela permet de conceptualiser les transitions entre la parole et le chant, entre le texte et l'art sonore, entre la forme littéraire et la forme musicale.

Les contributions montrent que la musicalisation du langage n'est pas seulement un phénomène de l'avant-garde artistique, mais un principe esthétique et culturel fondamental qui influence durablement notre compréhension du langage, de la musique et de leur transmission médiatique.

La contribution de **Julien Gominet-Brun** montre que la musique joue un rôle central dans l'œuvre *La solitude et l'amour philosophique de Cléomède* (1640) de Sorel. Le protagoniste Cléomède, un noble retiré dans la nature, fait l'expérience de la musique à la fois de manière active – en chantant et en jouant de la guitare – et passive, dans l'univers sonore harmonieux du paysage. La musique accompagne sa transformation morale et intellectuelle tout en renvoyant à l'horizon cosmologique et épistémologique de l'époque. Gominet-Brun décrit comment Sorel évoque la musique dans son œuvre à travers la littérature, en imprégnant la description de la nature, les monologues intérieurs et la structure narrative de qualités musicales. De cette manière, le langage lui-même devient le vecteur d'une expérience esthétique et acoustique.

Julia Lichtenthal analyse les *Poèmes saturniens* (1866) de Paul Verlaine et montre que leur modernité poétique se déploie moins au niveau thématique de la mélancolie qu'au niveau d'une réorientation esthétique radicale. En déstructurant la logique discursive et en mettant l'accent sur le son, le rythme et les schémas prosodiques, Verlaine fait de la « musique en vers » un niveau de signification à part entière. La mélancolie n'apparaît plus comme un état

réfléchi, mais comme une humeur fugace qui se transmet musicalement. Dans sa contribution, Lichenthal montre comment le langage lui-même devient un moyen d'expression musicale, c'est-à-dire comment le langage est musicalisé dans l'œuvre lyrique de Verlaine.

La contribution de **Lucia Pasini** se consacre au cycle de mélodies *Paysages tristes* (1884/1902) de Charles Bordes, qui met en musique quatre poèmes de la section éponyme des *Poèmes saturniens* de Verlaine. Par le choix et la réorganisation des textes, Bordes construit une unité narrative et thématique nouvelle, qui dépasse le cadre de la source littéraire. La structure musicale met particulièrement en valeur les motifs de la temporalité et de la présence oscillante du sujet lyrique dans la nature. Dans le contexte du présent numéro, le cycle de Bordes apparaît exemplaire pour la transformation du langage en musique : la mise en musique fonctionne comme une lecture herméneutique qui déploie, par le son, des atmosphères poétiques et des paysages intérieurs. La langue lyrique n'est pas seulement chantée, mais également transposée dans une dramaturgie musicale – un processus par lequel la littérature devient audible et la musique, à son tour, un médium d'interprétation littéraire.

Benoît Loiret consacre son étude à trois poèmes d'Yves Bonnefoy en dialogue avec *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler, que Michèle Finck a rassemblés sous le nom de « Mahler-Zyklus » (« Cycle Mahler »). Ce petit corpus met en évidence le rôle singulier du silence : Mahler y est moins présent dans le son que dans les intervalles de suspension, avant ou après la musique. Loiret montre comment Bonnefoy transpose l'expérience de l'écoute en une « seconde musique » du langage, où le silence se donne comme seuil de l'expérience poétique. Ainsi, le *Lied von der Erde* devient à la fois métaphore et catalyseur d'une « musique des mots » qui s'accomplit dans le poème.

En considérant le rap comme un véritable art, **Amine Baouche** aborde le concept de *flow*, dont la vitalité culturelle contraste avec la difficulté à en donner une définition univoque. À partir de théories du langage et de l'esthétique, l'auteur montre que le *flow* constitue moins une simple technique qu'une véritable performativité : l'indissociable entrelacement de la voix et du texte. Ce n'est qu'au sein de cette dynamique que le sens se forme, dans l'énergie rythmique de la diction autant que dans les mots prononcés. À travers l'analyse d'exemples emblématiques – de l'album *Paid in Full* de Rakim au rap « Temps mort 2.0 » de Booba – Baouche met en évidence le *flow* comme phénomène artistique à part entière, moteur de la création et de l'expérience du rap.

Simon Marsan explore l'entrelacement étroit du langage et de la musique à travers son œuvre *Avant-Scène* pour flûtes classiques et traditionnelles japonaises. Inspiré par la *Sequenza III* de Luciano Berio, il montre comment un texte peut déployer des propriétés musicales – rythme, phrasé, intonation, timbres – qui dépassent la seule dimension sémantique et créent une véritable théâtralité. Par le recours conscient au plurilinguisme, aux ruptures sonores et à la condensation temporelle, l'œuvre fait naître une tension entre intelligibilité verbale et matérialité sonore. Le texte devient ainsi matériau musical, tandis que la musique reflète en retour des structures textuelles. Ce jeu de miroirs illustre de manière exemplaire la problématique de la « musicalisation du langage » : il révèle comment la parole, écrite ou prononcée, acquiert un potentiel expressif proprement musical, et comment la musique

elle-même peut être appréhendée comme une forme de composition « textuelle ». Le travail de Marsan ouvre ainsi de nouvelles perspectives sur les frontières poreuses entre parole et musique et sur leur féconde entremêlement.

La deuxième section, **De la langue à la musique et retour à la langue**, réunit les contributions qui portent sur la traduction ou l'adaptation de textes mis en musique. La nécessité de détacher un texte de la composition dont il a, sur le plan formel comme sur le plan sémantique, profondément marqué la structure, puis de le remplacer par un autre texte appelé – selon les conceptions usuelles de la traduction – à entretenir des liens analogues avec la musique, a constitué pour des générations de traductrices et traducteurs un défi considérable.

Avec son article, **Livio Marcaletti** ouvre de nouvelles perspectives sur un domaine jusqu'ici peu exploré : les traductions chantables d'opéras italiens au XVII^e siècle. À partir de *La libertà contenta* (1693) d'Agostino Steffani et de son adaptation allemande par Gottlieb Fiedler (*Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades*, 1697), il analyse le cas exceptionnel, pour cette époque, où la partition originale et sa traduction sont toutes deux intégralement conservées et peuvent ainsi être examinées en parallèle. L'étude met en évidence la manière dont Fiedler a créé un lien étroit avec la musique de Steffani par des ajustements métriques, des placements vocaux précis et des modifications rythmiques du continuo, souvent au prix de la fidélité sémantique, mais au bénéfice de la chantabilité et de la performativité scénique. Marcaletti associe approche musicologique, traductologique et historico-culturelle pour montrer comment les contraintes culturelles et techniques ont façonné la pratique de la traduction. Sa conclusion est claire : la version de Fiedler constitue un cas pionnier de traduction chantable d'opéra, tout en offrant un exemple éclairant des négociations entre tradition italienne et pratique théâtrale nord-allemande.

Giulia D'Andrea s'attache aux défis particuliers que pose la traduction de textes chantés à travers l'exemple du succès *Notre Dame de Paris* (Plamondon/Cocciantre 1998) et de sa version italienne réalisée par Pasquale Panella (2002). Son corpus réunit partition, livret et textes de chansons, qui mettent en lumière les tensions entre langue et musique. Méthodologiquement, l'étude combine analyse métrique et prosodique avec des approches traductologiques, en montrant que la simple transposition des structures linguistiques ne suffit pas à garantir la chantabilité. Au centre de l'analyse se trouvent les stratégies de Panella : la reconstruction d'un « squelette lexical » constitué de mots saillants sur le plan sémantique et sonore, ainsi que des solutions flexibles aux divergences prosodiques entre le français et l'italien, notamment face aux vers oxytons. D'Andrea démontre ainsi que la traduction de textes liés à la musique est toujours une négociation intersémiotique, qui privilégie moins la fidélité littérale que l'adéquation performative – un constat qui dépasse le cas particulier et éclaire le rôle des traductions dans la réussite internationale des œuvres de théâtre musical.

La contribution de **Donatienne Borel** porte sur l'imbrication prosodique et sémantique du texte et de la musique dans « La cane de Jeanne » (1953) de Georges Brassens et sur son déplacement dans les traductions chantables en espagnol (Pierre Pascal/Paco Ibáñez, 1979) et en italien (Beppe Chierici, 2008). À travers une analyse micro- et macroprosodique

détaillée, l'autrice compare les enregistrements de l'original et de ses dérivés. Elle articule analyse métrique, prosodique et traductologique afin de mettre en évidence la tension entre rythme musical et rythme linguistique. Son étude montre que les contraintes formelles de la musique (longueur des vers, accentuation, rimes) conduisent, dans les langues cibles, à des reformulations créatives qui modifient le contenu sémantique de la chanson originale, tout en ouvrant de nouveaux effets sonores et émotionnels. Alors que Pascal souligne plutôt la dimension grave et solennelle du morceau, Chierici en accentue le caractère ludique et comique. Cela illustre de manière exemplaire la capacité des traductions – en passant d'une langue, d'une voix ou d'une culture à l'autre – à redéfinir l'impact d'une chanson.

Dans la troisième et dernière section, **De la musique vers le langage**, il s'agit de retracer certains des chemins par lesquels la musique inspire la production verbale. Cela englobe aussi bien les phénomènes du discours sur la musique que ceux de la traduction intersémiotique de structures musicales en structures verbales.

Gisela Febel analyse la pensée musicale de Victor Hugo telle qu'elle se déploie dans sa poésie, en particulier à travers le texte programmatique *Que la musique date du seizième siècle* (1840). L'auteure examine à la fois les œuvres poétiques d'Hugo, avec leurs notations auditives, et les multiples références historiques et esthétiques aux débats contemporains sur la musique et les arts. En ce qui concerne la méthodologie, Febel associe analyse littéraire, perspectives musicologiques et approches théoriques de la culture. La conception hugolienne de la musique présente ainsi une double dimension : historiquement, Hugo situe l'avènement de la musique « moderne » à la Renaissance, avec Palestrina, et en voit l'apogée dans le génie romantique de Beethoven ; anthropologiquement, il décrit la musique comme une force affective, guérissante, civilisatrice et médiatrice partagée entre nature, rêve et transcendance. Febel met en lumière la manière dont Hugo conçoit la musique non seulement comme un art autonome, mais aussi comme un médium d'humanité universelle et d'efficacité morale – une clé de compréhension de l'alliance romantique entre poésie, sonorité et idée de progrès.

Comment le hard rock et le *heavy metal* ont-ils été construits discursivement dans les fanzines français des années 1980 ? C'est à cette question que répondent **Martine Groccia** et **Éric Bruno-Mattiet** à travers l'examen de quatre revues issues de la région Rhône-Alpes (*Metal Action*, *Thunder Shock*, *Vaxin*, *Metal Rendez-vous*), publiées entre 1986 et 1989 et réalisées par de jeunes fans en autoédition. L'analyse porte en particulier sur les comptes rendus de concerts, les interviews et les chroniques de disques, formes discursives qui cherchent à traduire en mots l'expérience du *metal*, difficilement saisissable à cause de son aspect corporel et sensoriel. Au centre de l'étude figurent les objectifs des critiques : description d'éléments rythmiques et sonores, recours à des références intertextuelles (groupes, albums, producteurs) et mise en images des phénomènes de puissance, de vitesse ou d'excès. L'enquête met également en lumière la fonction pionnière de ces fanzines, qui ont contribué dès leurs débuts à la production de sens et, pourtant, à la légitimation culturelle ultérieure du *metal*. Il apparaît ainsi de manière exemplaire que le langage ne se borne pas à décrire la musique, mais qu'il contribue à faire exister socialement l'objet « *metal* ».

Les répétitions orchestrales constituent un lieu privilégié pour observer l'entrelacement de la musique et du langage dans un processus réciproque. C'est ce que montre **Monika Messner** dans son analyse : d'un côté, la musique est mise en mots lorsque les chef.fe.s d'orchestre expriment leurs intentions interprétatives à l'aide de termes techniques, de métaphores ou de gestes ; de l'autre, le langage se musicalise lorsque les instructions verbales acquièrent une dimension sonore à travers rythme, prosodie, tempo ou syllabes onomatopéiques. Gestes, mimiques et mouvements corporels renforcent ces transformations en rendant perceptibles des concepts musicaux abstraits. L'étude met en évidence que les chef.fe.s d'orchestre disposent d'un répertoire stable de ressources multimodales qui, dans l'interaction entre parole, voix et corps, se transforment en modèles interprétatifs clairs pour les musicien.ne.s. Il en résulte des métaphores multimodales et des *depictions* qui produisent du sens au-delà de l'explication verbale. Le travail de Messner révèle ainsi combien langage et musique sont étroitement intriqués dans le processus de répétition, et comment le sens musical se constitue dans cette dynamique d'échanges.

Rita Rieger examine dans sa contribution les entrelacements de la musique, de la danse et du langage dans le discours esthétique du XVIII^e siècle. Elle se concentre sur les écrits théoriques de Louis de Cahusac (*La danse ancienne et moderne*, 1754) et de Jean-Georges Noverre (*Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760), qui conçoivent le nouveau genre du *ballet d'action* – une forme théâtrale caractérisée par la narrativité, l'émotion et la revendication d'une autonomie artistique. Sur le plan méthodologique, Rieger mobilise la recherche en intermédialité et l'articule avec des catégories narratologiques comme le *telling* et le *showing*, afin de montrer comment la danse est, dans le texte, à la fois expliquée et imaginée. Elle introduit les notions de « musicalisation » et de « dansification » comme outils analytiques permettant de décrire les procédés par lesquels la langue littéraire intègre des qualités musicales ou chorégraphiques, les fait rythmer et les transpose en mouvement. Son analyse révèle que Cahusac et Noverre ne se contentent pas de décrire la danse, mais la rendent sensible par des changements de registre, des métaphores affectives et des analogies raffinées entre les différents arts. Ainsi, le langage devient lui-même médium du mouvement et met en lumière des innovations esthétiques qui débordent largement du cadre chorégraphique. Rieger montre de manière éloquente comment, au XVIII^e siècle, les frontières entre les arts se déplacent et comment la réflexion littéraire devient le lieu où danse et musique prennent forme, et ce, entre théorie et sensualité.

De même, **Marco Agnetta**, **Céline Gauthier**, **Eva Rothenberger** et **Bianca Prandi** consacrent un article entier à la danse. Les auteur.e.s y montrent comment la participation de personnes en situation de handicap visuel aux artefacts culturels ainsi qu'aux performances théâtrales et musicales peut être rendue possible grâce à l'audiodescription. L'accent est mis sur les performances chorégraphiques, dont la spécificité réside généralement dans l'absence de texte et, par conséquent, dans la nécessité d'une description plus ou moins continue. Bien que la danse ne soit pas uniquement déterminée par le visuel, les audiodescriptions visent avant tout à compenser la perte d'informations visuelles, tout en évitant de limiter la perception des autres sens. L'étude, menée dans une double perspective traductologique et

pratique, examine la manière dont les représentations chorégraphiques sont audiodécrites et quelles composantes visuelles ou sonores motivent certaines expressions langagières. À partir d'une audiodescription en langue française de la performance *Triton* (de Philippe Decoufflé et Vincent Hachet), les auteur.e.s s'interrogent enfin sur la possibilité pour l'audiodescription de déployer elle-même une qualité esthétique et de contribuer à l'expérience sensible de la danse.

Les contributions réunies dans ce numéro spécial ouvrent un vaste champ interdisciplinaire et mobilisent des approches méthodologiques d'analyse diverses. Elles soulèvent, explicitement comme implicitement, des questions dans de multiples directions auxquelles – tel est l'espoir des responsables de ce numéro – viendront se greffer de nombreuses autres publications. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter aux lecteurs.trices attentifs.ives une lecture à la fois agréable et riche.

Endnoten

- 1 Marco Agnetta est professeur associé en traduction audiovisuelle et accessibilité à l'université d'Innsbruck. Monika Messner est chercheuse postdoctorale en linguistique française et italienne à l'université de Graz.
- 2 Mais les écrits académiques ne sont pas les seules à faire référence aux interdépendances entre la langue et la musique : d'autres discours d'expert.e.s et d'amateur.e.s y font également référence, par exemple dans les critiques (de spectacles) (cf. par exemple Stöckl 2011) ou dans les conversations interpersonnelles.

Bibliographie

- Agnetta, Marco : *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim/Zurich/New York : Georg Olms, 2019.
- Agnetta, Marco : « Die Metapher als Scharnierelement zwischen den semiotischen Systemen, dargestellt am Beispiel der barocken Gleichnisarie in Antonio Vivaldis frühem Opernschaffen ». In : *metaphorik.de* 35 (2024), 115-145.
- Apter, Ronnie / Herman, Mark : *Translating for Singing: The Theory and Craft of Translating Lyrics*. Londres : Bloomsbury, 2016.
- Bierwisch, Manfred : « Sprache und Musik. Zeichentypen und ihre Konsequenzen ». In : Overbeck, Anja / Heinz, Matthias (éds) : *Sprache(n) und Musik*. Munich : Lincom, 2012, 3-21.
- Dahlhaus, Carl / Zimmermann, Michael (éds) : *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. Munich/Kassel : dtv/Bärenreiter, 1984.
- Ette, Wolfram : « Thesen zur Sprachähnlichkeit der Musik ». In : Grüny, Christian (éd.) : *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*. Weilerswist : Velbrück Wissenschaft, 2012, 43-49.

- Gess, Nicola / Honold, Alexander (éd.) : *Handbuch Literatur & Musik*. Unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno. Berlin/Boston : De Gruyter, 2017.
- Gier, Albert : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Görner, Rüdiger : *Literarische Betrachtungen zur Musik. Achtzehn Essays*. Francfort-sur-le-Main/Leipzig : Insel, 2001.
- Franzon, Johan : « Three Dimensions of Singability: An Approach to Subtitled and Sung Translations ». In : Proto, Teresa / Canettieri, Paolo / Valenti, Gianluca (éds) : *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Berne : Lang, 2015, 333-346.
- Kehr, Johanna : *Sprache im musikalischen Handlungskontext*. Dissertation. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2021.
- Klinkert, Thomas / Pevoski, Anna / Vittoz, Numa (éds) : *Poésie et musique*. Redaktionelle Mitarbeit und Verantwortung Ursula Mathis-Moser. Numéro spécial d'*ATeM* 5,2 (2020).
- Lakoff, George / Johnson, Mark : *Metaphors We Live By*. Chicago/Londres : University of Chicago Press, 1980.
- La Via, Stefano : *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Rome : Carocci, 2006.
- Loubinoux, Gérard : « Cadre métrique et/ou rythme intérieur dans les problèmes de traduction ». In : Marschall, Gottfried (éd.) : *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, 55-64.
- Neumann, Peter : « Warum reden wir über Musik ? ». In : *Musik und Bildung* 18 (1986), 223-224.
- Odendahl, Johannes (éd.) : *Musik und literarisches Lernen*. Innsbruck : IUP, 2019.
- Overbeck, Anja : *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*. Berlin/Boston : De Gruyter, 2011.
- Overbeck, Anja / Heinz, Matthias (éds) : *Sprache(n) und Musik*. Munich : Lincom, 2012.
- Schafroth, Elmar : « Sprache und Musik: Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien ». In : Overbeck, Anja / Heinz, Matthias (éds) : *Sprache(n) und Musik*. Munich : Lincom, 2012, 39-58.
- Scher, Steven Paul (éd.) : *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin : Erich Schmidt, 1984.
- Stöckl, Hartmut : « Typographie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung ». In : *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 41 (2004), 5-48.
- Stöckl, Hartmut : « An den Grenzen des Sagbaren. Schreiben über Musik – Sprachliche Ressourcen der Klangbeschreibung ». In : *Kodikas/Code, Ars Semeiotica* 34,1-2 (2011), 143-163.
- Vallespir, Mathilde : « Langage et musique : approches sémiotiques ». In : *Fabula/Les colloques*, « Littérature et musique » (2010), <https://www.fabula.org/colloques/document1274.php> (consultation 01.08.2025).
- Van Leeuwen, Theo : *Speech, Music, Sound*. Basingstoke : Macmillan, 1999.
- Veronesi, Daniela / Pasquandrea, Sergio : « Doing (Things with) Sounds: Introduction to the Special Issue ». In : *Social Semiotics* 24,4 (2014), 369-380.
- Wolf, Werner : *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1999.