

Code graphique et code phonique dans le chant

1. Introduction

Jusqu'à présent, le chant a été étudié aussi bien par des linguistes que par d'autres catégories de chercheurs (musicologues, sociologues, etc.), en raison de son caractère interdisciplinaire. Pour s'en tenir au domaine de la linguistique, les recherches actuelles, qui ne relèvent que rarement d'une théorie bien précise, se présentent souvent comme des études focalisées sur la manière dont le chant permet de mieux saisir des phénomènes linguistiques plus généraux. C'est le cas de Paolo Zedda (2006), chanteur-linguiste d'après qui la langue chantée, grâce à sa capacité de ralentir les mécanismes d'articulation, fonctionne comme une loupe permettant de regarder de plus près de nombreux phénomènes phonétiques ainsi que d'améliorer la conscience articulatoire des apprenants de langue étrangère. D'une manière complémentaire, Zedda (1997) promeut un apprentissage du chant qui tienne compte des problèmes de diction et de prononciation du français et de l'italien, dans le but d'améliorer la performance artistique des chanteurs. On peut situer dans cette même optique les recherches d'Olivier Bettens, qui s'intéresse surtout à la variation diachronique du français chanté, afin de reconstituer une diction à l'ancienne, ou celles de Benoît de Cornulier (1995 et 2005), selon lequel l'analyse métrique peut contribuer à la restitution des textes poétiques ainsi qu'à l'étude des analogies et des différences entre la métrique de tradition littéraire et celle de tradition orale. D'autres linguistes, comme François Dell, ont consacré leurs recherches à la chanson traditionnelle, en développant un courant d'études au sein desquelles la métrique des textes chantés est strictement liée à leur structure musicale. Ces dernières recherches, qui s'inscrivent dans le cadre des théories génératives, portent parfois sur la comparaison du français avec d'autres langues, comme l'anglais (Dell/Halle 2009) ou l'italien (Dell/Proto 2013). Cependant, une comparaison interlinguistique systématique semble encore loin d'avoir été menée¹, les études sur la traduction des textes chantés portant le plus souvent sur l'acte de re-création, à un niveau plutôt sémantique que strictement formel. Que ce soit sur un plan théorique ou appliqué, la langue chantée représente donc un terrain de recherche presque vierge, qui mérite d'être défriché.

¹ Nous avons entrepris une recherche sur les stratégies métriques et la traduction des textes chantés du français en italien (D'Andrea 2014).

Cette étude se veut une réflexion métalinguistique sur les rapports entre le chant et le binôme langue écrite/langue parlée. En l'occurrence, nous nous interrogerons sur les différentes manières de représenter la langue française chantée, dans le but d'identifier les décalages et les analogies qui les caractérisent.

2. Cadre théorique et méthodologique

Il est bien connu que la distinction classique entre langue écrite et langue parlée, fondée sur l'opposition écrit/oral, a été remise en cause, comme nous le rappellent, entre autres, Gaetano Berruto (1993, 37) en Italie et, en France, Claire Blanche-Benveniste (2000, 10), qui parlent d'un continuum allant des textes qui ne peuvent être produits qu'à l'écrit à ceux qui ne peuvent se concevoir qu'à l'oral. Françoise Gadet (1996) avait d'ailleurs déjà souligné la fragilité de la distinction oral/écrit par rapport aux nouvelles modalités d'échange ainsi que l'enrichissement de ce continuum. Mais c'est dans le domaine allemand que la question a été abordée d'une manière systématique, dans le but d'éviter les ambiguïtés attachées aux termes 'écrit' et 'oral' : en s'appuyant sur les études de Ludwig Söll, qui a eu le mérite de mettre en lumière la différence fondamentale entre l'aspect conceptionnel d'un énoncé et sa réalisation médiale, Koch et Oesterreicher (2001, 585) limitent l'emploi des termes 'parlé' et 'écrit' aux deux pôles du continuum communicatif allant de la « conversation spontanée entre amis » au « texte de loi » ; d'une manière complémentaire, pour se référer au code employé dans la réalisation d'un énoncé, ils adoptent les termes dichotomiques 'phonique' et 'graphique'.

La distinction théorique entre le plan conceptionnel et l'aspect médial s'avère particulièrement efficace lorsqu'elle est appliquée à des sujets d'étude complexes, comme le chant. D'ailleurs, elle est souvent implicite dans certaines remarques linguistiques, comme par exemple dans cette définition de la chanson formulée par Hélène Giau-fret Colombani (2001, 4) :

Orale mais strictement codée selon des modèles extérieurs à l'oralité, forme de communication face à face mais dépourvue des contextualisations caractéristiques de l'oral, enfermée dans les contraintes extra-linguistiques, celles de la musique, la chanson est tout à la fois et tour à tour texte écrit, partition et texte oral.

Cette citation évoque non seulement la spécificité communicative du genre chanson, mais aussi son originalité sémiotique, qui découle de la réunion d'un objet verbal, le texte, et d'un objet musical, l'air (Dell 1989). Autrement dit, la composante musicale du chant ne peut être réduite, à l'instar de l'écrit et de l'oral, au rôle d'un troisième médium, un canal à travers lequel toute langue pourrait s'exprimer ; il s'agit, bien au contraire, d'un véritable langage qui, avec sa propre structure, se superpose à la langue pour créer cet objet complexe appelé 'chant'.

Si l'on applique à ce genre d'objet complexe la dichotomie de médiums mentionnée par Koch et Oesterreicher (2001, 585), on remarque que la langue chantée, comme toute manifestation langagière, peut être représentée et transmise aussi bien

par un code graphique que par un code phonique. Pour illustrer les différences d'interprétation du français chanté qui résultent de la prise en compte de ces deux codes, nous adopterons les expressions 'chanson écrite' et 'chanson chantée', empruntées à Louis-Jean Calvet. Nous appliquerons donc au chant en général ce classement, formulé en 1981 à propos de la chanson (et repris dans Calvet 1994), qui se fonde sur la distinction entre une structure abstraite du chant appelée 'chanson écrite' – que l'on peut, par commodité, assimiler à la partition – et l'interprétation ou les interprétations qu'en donne le chanteur à travers sa voix, appelée 'chanson chantée', la chanson écrite étant « à la 'chanson chantée' ce qu'une notation phonologique est à la réalisation phonétique d'un texte » (Calvet 1995, 17).

Sur la toile de fond de cette dichotomie, nous tiendrons compte également d'un troisième niveau, celui des paroles de chant, tout en sachant dès le départ que celui-ci ne représente que la composante verbale du chant et qu'il néglige – par définition – l'autre composante essentielle du chant, à savoir la musique. La prise en compte de ce niveau entraîne une réflexion sur les unités d'analyse pertinentes dans le chant, qui sera amorcée dans le paragraphe suivant.

2.1. Les unités d'analyse pertinentes dans le chant : une question préliminaire

Pour ce qui est des paroles de chant, il est bien connu qu'on a l'habitude de les assimiler à la poésie et, par conséquent, de les éditer selon un découpage en vers. Or, si ce découpage et l'appellation 'vers' ont quelque fondement pour certains genres de chant, comme l'opéra en musique, il n'en est pas toujours ainsi : en effet, comme le souligne Cornulier (2010, 208), le livret d'opéra se distingue manifestement du chant de tradition orale en ceci que le premier a aussi un statut à l'écrit, qui renvoie à la tradition littéraire, alors que les paroles de chant de tradition orale, « avant la multiplication d'éditions de 'comptines' au XXe siècle », n'ont pas de statut indépendamment de la composante musicale.

Et quand bien même le découpage en vers issu de la tradition littéraire serait pris comme référence, les structures de la versification écrite subiraient des modifications sur le plan du chant, à cause notamment du phénomène de la reduplication, qui peut se manifester comme redoublement de voyelles (dans le cas des mélismes), de mots, ou de vers entiers.

Pour nous en tenir à l'un des multiples exemples, comparons le vers suivant, tiré du livret de l'opéra *Carmen* signé par Meilhac et Halévy, où il prend la forme d'un octosyllabe :

Il n'a jamais connu de loi (Acte I)

à la forme qu'il prend dans la mise en musique effectuée par Bizet :

Il n'a jamais jamais connu de loi

La répétition de l'adverbe 'jamais', qui se manifeste déjà au niveau du chant écrit, donc de la partition, provoque un effet de rupture avec la structure métrique du vers

de départ, ce qui confirme le bien-fondé d'une approche de l'étude du chant qui tienne compte du problème du découpage en unités pertinentes ainsi que de la correspondance des paroles et des notes.

3. Métrique et chronométrie

En effet, lorsque l'on passe du niveau purement linguistique, celui des paroles de chant, au niveau du chant, les structures métriques de tradition littéraire ne semblent plus être pertinentes, non seulement en ce qui concerne le découpage en unités d'analyse, mais aussi quant à l'agencement du texte et de la musique. Dans cette optique, parmi les facteurs extralinguistiques (notamment musicaux), la manière dont le texte se distribue dans le temps joue un rôle essentiel. À ce propos, mais indépendamment du paramètre musical appelé 'durée', les récentes recherches en linguistique se sont focalisées sur des aspects rythmiques, comme les intervalles de temps qui séparent les attaques des voyelles.

Cette approche, inaugurée par Cornulier à propos du chant de tradition orale, fait appel à un système de notation où les attaques des voyelles métriques (qui constituent les noyaux syllabiques) sont représentées par rapport à une « *séquence isochrone* d'instants séparés par des intervalles d'égale durée » (1999, 1).

Pour souligner l'utilité de cette méthode pour notre propos, nous présenterons un exemple de chant qui illustre clairement le décalage entre une analyse métrique traditionnelle, où la régularité concerne le nombre de syllabes, et une analyse *chronométrique*, où la périodicité se fonde sur le principe de l'isochronie. Prenons les paroles de la chanson *La chasse aux papillons* de Georges Brassens (1973, 20) : une analyse de leur version écrite dépourvue de la musique donne comme résultat une série de huit quatrains dont chacun se compose de trois décasyllabes et d'un 9-voyelles. Nous citons la première strophe à titre d'exemple, mais il en va de même pour tous les autres quatrains² :

Un bon petit diable à la fleur de l'âge
La jambe légère et l'œil polisson
Et la bouche plein' de joyeux ramages
Allait à la chasse aux papillons.

En revanche, si l'on prend en considération la composante rythmique du chant, la différence en nombre de syllabes entre les décasyllabes et le 9-voyelles, pourtant systématique au niveau écrit des paroles de chant, ne sera perceptible ni au niveau de la chanson écrite ni au niveau de la chanson chantée.

Si l'on représente la structure rythmique de ce quatrain par la notation isochrone élaborée par Cornulier, on remarque une régularité métrique claire, qui ne concerne

² L'analyse effectuée sur les paroles de la chanson tient aussi compte de certains indices de transcription de l'oral – tel l'apostrophe qui remplace le *e* muet dans « plein' » – qui seront expliqués dans le prochain paragraphe.

pas l'équivalence en nombre de syllabes mais l'identité des intervalles de temps (16 instants métriques) entre les attaques de vers (v. Tableau 1).

Tableau 1

X	X	X	X	X	–	X	X	X	–	–	X	X	–	X	–
œ	ɔ̃	ə	i	ɑ		a	a	œ			ə	ɑ		ə	
Un bon petit diable à la fleur de l'âge															
X	X	X	X	X	–	X	X	–	X	–	X	X	–	–	–
a	ã	ə	e	ɛ		e	œ		ɔ		i	ɔ̃			
La jambe légère et l'œil polisson															
X	X	X	X	X	–	X	X	X	–	–	X	X	–	X	–
e	a	u	ə	ɛ		ə	a	ø			a	a		ə	
Et la bouche plein' de joyeux ramages															
X	X	X	X	X	–	X	–	X	–	X	–	X	–	–	–
a	ɛ	a	a	a		o		a		i		ɔ̃			
Allait à la chasse aux papillons															

Ce schéma est une représentation des vers 1 à 4 du texte de la chanson *La chasse aux papillons* : chaque colonne est associée à un instant métrique et les instants métriques se trouvent à des intervalles réguliers. Dans la première ligne, les instants métriques caractérisés par l'apparition d'une attaque de voyelle sont marqués par un X ; les autres sont marqués par un tiret. Peu importe que chaque position métrique soit remplie ou non par une voyelle. La deuxième ligne montre la transcription phonologique des voyelles métriques de chaque vers, associées aux instants métriques. La troisième ligne, enfin, contient la forme graphique du vers analysé.

Ce type d'isochronie entre les décasyllabes et les 9-voyelles montre qu'une analyse métrique d'un texte destiné au chant ne peut se passer d'une prise en compte de la manière dont les paroles sont rythmées. La comparaison du niveau métrique et du niveau chronométrique a également attiré à nouveau l'attention sur la question des

unités d'analyse pertinentes dans le chant : les résultats issus de l'analyse chronométrique de cette chanson ont confirmé le découpage en vers effectué dans les paroles de la chanson ; néanmoins, dans l'état actuel des connaissances, on ne saurait affirmer que le critère de l'isochronie suffit, à lui seul, à identifier des unités d'analyse pertinentes pour le chant, indépendamment de la mise en page du texte, car les données concernant la description de l'infinie variété des combinaisons possibles du texte et de la musique sont encore insuffisantes.

4. Sur la double signification de certains indices graphiques dans les paroles de chant

De tout ce qui précède, il pourrait s'ensuivre que la prise en compte du niveau des paroles de chant n'est pas nécessaire à une analyse du chant en tant qu'objet complexe : d'une part, en effet, le livret n'enregistre généralement pas les phénomènes de reduplication que nous avons évoqués plus haut et, d'autre part, sa mise en page est marquée par l'absence de toute référence au facteur 'temps', ces deux lacunes étant par définition déjà comblées au niveau de la 'chanson écrite'. Or, dans certains cas, notamment de chanson, les paroles dépourvues de musique peuvent s'avérer une ressource précieuse car elles contiennent toujours le texte en entier, contrairement à la plupart des partitions qui, dans un souci d'économie et de simplification, ne représentent que la mise en musique de la première ou des premières strophe(s).

Cette différence s'avère particulièrement importante dans le cas où les paroles de chansons contiennent des signes graphiques témoignant de la volonté de transcrire des phénomènes qui relèvent de l'oral. Que l'on songe, par exemple, à l'apostrophe, utilisée non seulement pour indiquer les élisions graphiques³ :

Vous aviez deviné, j'espère 17

mais aussi pour donner des informations à l'égard de la chute de certains *e* instables du français :

L' patron de la ménagerie 19

Comment interpréter ce genre de signes, qui sont assez fréquents dans les paroles des chansons mais qui ne relèvent pas de l'orthographe standard ? Contrairement à ce qui se passe dans certaines transcriptions faites par les chercheurs, où ce genre d'apostrophes relèvent « d'un processus idéologique de construction d'un stéréotype » (Gadet 2007, 42) plutôt que d'une volonté de représentation de l'oral à l'écrit – il serait d'ailleurs impossible de reproduire la totalité des spécificités de prononciation –, dans les paroles de chansons, elles semblent avoir une double signification : d'un côté, elles préviennent le lecteur ou l'interprète éventuel de l'omission de certains sons dont le *e* optionnel et, de l'autre côté, elles montrent, de manière implicite, l'influence de la métrique littéraire 'classique', traditionnellement véhiculée par l'écrit, sur le genre

³ Les deux exemples suivants sont tirés de la chanson *Le gorille* (Brassens 1973, 14).

hybride de la chanson. Chez certains auteurs, dont Brassens, on observe une nette tendance à la prise en compte de cette tradition métrique, et notamment du principe de sélection maximale, d'après lequel « toutes les voyelles non sujettes à élision devant mot jonctif contribuent à la formation du rythme anatonique d'un sous-vers ou d'un vers simple »⁴ (Cornulier 2003, 116). Dans beaucoup de ses paroles de chansons⁵, on trouve même des apostrophes qui remplacent des *e* instables postvocaliques, qui seraient obligatoirement élidés dans la conversation (Dell 1989, 123) mais pas dans la langue écrite. Voyez, par exemple, les vers suivants, tirés respectivement de *La chasse aux papillons* et de *Corne d'Aurochs* (Brassens 1973, 20 et 24) :

Cendrillon ravi' de quitter sa cage	9
Et sur les femm's nu's des musé's, ô gué! ô gué!	27

Dans ces exemples, la chanson révèle sa nature de genre à mi-chemin, qui s'inspire tantôt de l'oral, tantôt de l'écrit. En effet, ce souci de transcription de l'oral montre en même temps et indirectement le poids exercé par la tradition poétique au dehors du domaine strictement littéraire.

5. Deux cas de variation ?

Après avoir montré en quoi l'analyse des paroles de chant peut contribuer à l'étude de la langue chantée (bien qu'elle ne soit pas suffisante), nous nous concentrerons sur une comparaison asystématique entre les trois niveaux d'analyses appelés 'chanson écrite', 'chanson chantée' et 'paroles de chant' et illustrerons, par deux exemples significatifs, les écarts entre les différentes représentations du même phénomène.

Le premier exemple met en lumière le fait que, dans les paroles d'une chanson, l'absence de l'apostrophe à la place du *e* instable postvocalique n'est pas toujours l'indice d'une non-chute de cette voyelle. Pour illustrer ce phénomène, nous avons choisi *Dans l'eau de la claire fontaine* (Brassens 1973, 145). Ici, l'adjectif féminin 'nue' est attesté deux fois en fin de vers (vv. 2 et 23) et, bien qu'orthographié de la même manière dans les paroles de la chanson, sa réalisation phonétique varie en fonction de la contrainte métrique, qui demande une alternance de vers à cadence féminine et de vers à cadence masculine, comme dans la meilleure tradition littéraire. La marge de variabilité entre la prononciation avec schwa, qui n'est généralement pas attestée aujourd'hui hors de la langue chantée ou de la déclamation théâtrale de textes anciens, et la prononciation sans schwa, qui est par contre courante dans l'usage actuel, témoigne encore une fois de la liberté associée au genre de la chanson, au sein duquel les auteurs peuvent s'inspirer, au besoin, des conventions de prononciation typiques de la tradition poétique littéraire et de celles de la langue parlée. Dans ce

⁴ D'après Cornulier (1995, 259-260), « sont *jonctifs* les mots capables de provoquer une forme de jonction en contexte favorable, comme /oto/ et /wazo/ dans /loto/ (l'*auto*) ou /lezwazo/ (les *oiseaux*) ».

⁵ Nous nous référons toujours au volume intitulé *Poèmes et chansons* (Brassens 1973), tout en étant consciente de la nécessité de consulter les manuscrits de Georges Brassens.

cas, bien que la double option ne soit pas représentée au niveau graphique des paroles de la chanson, elle est déjà explicite au niveau de la chanson écrite : en effet, lorsque la partition indique clairement qu'un *e* postvocalique est associé à une autre note que celle de la voyelle qui le précède, cela veut dire non seulement qu'il est chantable, mais aussi qu'il fait partie de ce que Calvet appelle l'« invariant sémiologique » (Calvet 1995, 26).

À l'encontre de l'exemple précédent, où les deux variantes phonétiques du même mot sont attestées au niveau de la chanson écrite, le deuxième exemple a trait à un phénomène analogue qui se produit au niveau de la chanson chantée. Dans *La chanson des vieux amants* de Jacques Brel, l'adverbe 'finalement' se répète deux fois de suite à l'intérieur d'un vers⁶ :

Finalement finalement

22

Bien que la partition indique un traitement identique pour les deux occurrences contiguës de l'adverbe (soit avec le *e* instable à l'intérieur du mot)⁷, l'interprétation de Brel dans l'enregistrement officiel juxtapose une première occurrence *sans* la voyelle instable et une deuxième occurrence *avec* cette voyelle⁸. Ce choix, qui ne concerne pas les contraintes métriques de cadence évoquées à propos de l'exemple précédent, est fondé plutôt sur des contraintes d'ordre musical visant à compenser l'insertion de la conjonction 'mais', antéposée par Brel aux deux adverbes au moment de l'enregistrement : dans l'élan interprétatif, au lieu de chanter « finalement finalement », Brel chante « mais final'ment finalement ». De cette manière, il adapte un texte partiellement différent à la même mélodie écrite dans la partition ; il crée ainsi, au niveau de la chanson chantée, une variante lexicale qui entraîne une variante phonétique. À l'encontre de l'exemple précédent, donc, dans ce cas-ci la marge de variabilité témoigne de la liberté de l'interprète face à une option qui n'était pas prévue dans la chanson écrite, mais qui est adoptée au niveau de la chanson chantée.

Les deux exemples ci-dessus soulignent, respectivement, l'insuffisance du niveau 'paroles de chant' ainsi que du niveau 'chanson écrite' pour l'étude de la langue chantée ; ils montrent également que, dans le cadre de la même chanson, transmise respectivement par le code graphique de la partition et par le code phonique de l'enregistrement, le même usager (qui est l'auteur des paroles et l'interprète de la chanson) peut concevoir le même mot selon deux réalisations différentes. Autrement dit, ces exemples témoignent en même temps de l'écart entre deux niveaux de représentation différents d'une chanson et de l'écart à l'intérieur du même niveau. Ce genre d'écarts suffisent-ils pour parler de variation de la langue chantée ? Ou bien confirment-ils le degré de liberté qui caractérise certains répertoires de chant ? Avant de répondre à

⁶ Nous citons d'après l'intégrale des paroles de chanson intitulée *Tout Brel*, parue aux Éditions 10/18, dans la collection Musiques et Cie (2001, 316).

⁷ Nous avons consulté la partition publiée dans une anthologie de cinquante chansons de Jacques Brel, parue en 2012 chez Patrick Moulou & Bookmakers.

⁸ Nous nous référons à la version contenue dans l'album *Jacques Brel 67*, paru chez Barclay.

cette question, les contraintes métriques et musicales trop brièvement évoquées dans ce paragraphe mériteraient d'être approfondies et d'être vérifiées sur de véritables corpus spécialement conçus.

6. Conclusions et perspectives

Pour dresser un bilan provisoire, en nous interrogeant sur le rôle du binôme code graphique/code phonique dans la langue chantée, nous avons montré l'intérêt et les limites du niveau purement verbal de représentation du chant par rapport aux niveaux appelés 'chanson écrite' et 'chanson chantée'. La prise en considération de ces trois niveaux met en évidence que le chant écrit a l'avantage de tenir compte de ce qui est pertinent, voire inhérent au chant même. Quant aux paroles de chant, malgré leur caractère partiel et réducteur, notamment dû à l'absence de toute référence au facteur 'temps' dans la mise en page, elles peuvent fournir – souvent de manière indirecte – des informations intéressantes et complémentaires, comme celles qui témoignent des tentatives de transcrire certains phénomènes de l'oralité qui soient lisibles par tout un chacun, même en l'absence de toute connaissance des systèmes de notation musicale.

Pour améliorer l'état actuel des connaissances, il serait tout d'abord utile de développer des méthodologies spécifiques pour chacun des trois niveaux d'analyse que nous avons mentionnés. Dans le domaine des paroles de chant, on pourrait suivre la piste lancée par Cornulier dans un article où il propose de ne pas éditer les paroles des comptines selon les conventions de la poésie littéraire, mais d'utiliser « une écriture rythmique où les instants des apparitions des voyelles et d'autres instants signalés par des astérisques sont séparés par des durées équivalentes » (2004, 8). Il s'agit d'une étude pionnière, où il raconte aussi une expérience de formatage graphique des paroles de chant tenant compte des voyelles accentuables ainsi que des césures, et visant à faciliter l'accès du public au rythme et au sens d'un texte chanté dans une langue étrangère. Dans le cadre des études concernant la dimension 'écrite' du chant, c'est-à-dire celle qui en reproduit la structure abstraite, on pourrait approfondir les recherches menées selon les théories génératives pour vérifier si elles sont applicables à d'autres corpus et pour évaluer dans quelle mesure elles sont valables pour des répertoires différents. Mais c'est probablement au niveau du chant chanté que l'on pourra obtenir les résultats les plus intéressants : en effet, depuis un peu plus d'un siècle, grâce aux progrès technologiques qui permettent de stocker et de reproduire tout enregistrement sonore, la représentation graphique du chant n'est plus la seule trace stable de la manière dont un compositeur conçoit son œuvre et les enregistrements des auteurs-compositeurs-interprètes peuvent s'avérer un domaine d'étude particulièrement fécond.

La séparation de ces trois niveaux d'analyse du chant – nécessaire d'un point de vue méthodologique – ne représente qu'une étape intermédiaire dans l'étude de cet objet complexe appelé 'chant' ; elle sera suivie de la mise en commun des résultats obtenus, qui seront à leur tour interprétés selon le facteur de la perception indivi-

duelle du chant, à savoir la ‘chanson reçue’ de Calvet (1994, 22). Toutes ces données devront aussi être confrontées avec la nature des traditions (orale ou littéraire) dont relèvent les différents genres de chant, en sachant qu’elles ne sont pas cloisonnées.

Université du Salento

Giulia D'ANDREA

Références bibliographiques

- Berruto, Gaetano, 1993. «Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche», in: Sobrero, Alberto (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Bari, Laterza, 37-92.
- Bettens, Olivier : *Chantez-vous français ?* <<http://virga.org/cvf/>>.
- Blanche-Benveniste, Claire, 2000. *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- Brassens, Georges, 1973. *Poèmes et chansons*, Paris, Éditions musicales 57.
- Calvet, Louis-Jean, 1994. « La voix dans la chanson : quelques questions en marge de quelques rencontres », *Moebius : écritures/littérature* 60, 17-23.
- Calvet, Louis-Jean, 1995. « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires* 27(3), 17-27.
- Cornulier, Benoît de, 1995. *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon.
- Cornulier, Benoît de, 1999. « Sur le lien du rythme et des paroles dans des formules ou chants traditionnels. Notions de rythmique orale », in : *Poésie et chant, Université de Nantes, polycopié, I-13*. En ligne : <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/PoCh2.pdf>>
- Cornulier, Benoît de, 2003. « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », *Semen* 16, 107-118.
- Cornulier, Benoît de, 2004. « Communiquer du rythme en éditant de la poésie ou des paroles de chant », in : *Poésie et chant, Université de Nantes, polycopié, 1-5*. En ligne : <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/PoCh2.pdf>>
- Cornulier, Benoît de, 2005. « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », in : Murat, Michel / Dangel, Jacqueline (ed.), *Poétique de la rime*, Paris, Champion, 125-178.
- Cornulier, Benoît de, 2010. « Paroles d'airs sérieux : poésie ou chant ? », in : Goulet, Anne-Madeleine / Naudeix, Laura (ed.), *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 201-219.
- D'Andrea, Giulia, 2014. « Stratégies métriques et traduction des textes chantés », in : Wojciechowska, Barbara (ed.), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, Paris, L'Harmattan, 71-85.
- 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 : Dominicy, Marc (ed.), *Le souci des apparences*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 121-136.
- Dell, François / Halle, John, 2009. « Comparing Musical Textsetting in French and in English songs », in : Aroui, Jean-Louis / Arleo, Andy (ed.), *Towards a Typology of Poetic Forms*, Amsterdam, John Benjamins, 63-78.

- Dell, François / Proto, Teresa, 2013. « The structure of metrical patterns in tunes and in literary verse. Evidence from discrepancies between musical and linguistic rhythm in Italian songs », *Probus* 25(1), 105-138.
- Gadet, Françoise, 1996. « Une distinction bien fragile : oral / écrit ». *Travaux neuchâtelois de linguistique* 25, 13-27.
- Gadet, Françoise, 2007. *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- Giaufret Colombani, Hélène, 2001. « Entre oralité et écriture : les chansons de Renaud », in : Margarito, Mariagrazia / Galazzi, Enrica / Lebhar Politi, Monique (ed.), *Oralité dans la parole et dans l'écriture : analyses linguistiques, valeurs symboliques, enjeux professionnels*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, 5-14.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf, 2001. « Langage parlé et langage écrit », *LRL*, vol. I, 2, 584-627. UGE 10/18 (ed.), 2001. *Tout Brel*, collection Musiques et Cie.
- Zedda, Paolo. 1997. « Quelle variante de la langue française se traduit dans le Belcanto », communication présentée aux Journées d'étude *Les vocabulaires de la voix*, Sorbonne/Paris IV, 4 et 5 février 1997. En ligne : <<http://zeddap.perso.neuf.fr/paolozsite/articles/belcanto%20francais.pdf>>.
- Zedda, Paolo, 2006. « La langue chantée : un outil efficace pour l'apprentissage et la correction phonétique », *Recherches en didactique des langues. Les Cahiers de l'Acedle* 2, 257-282.

