

# De l'ostinato au pastiche : approche comparée du comique de répétition en poésie et en musique au XX<sup>e</sup> siècle

Marik Froidefond

Volume 38, Number 2-3, Winter 2007

Le comique de répétition

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016345ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016345ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Froidefond, M. (2007). De l'ostinato au pastiche : approche comparée du comique de répétition en poésie et en musique au XX<sup>e</sup> siècle. *Études littéraires*, 38(2-3), 71–86. <https://doi.org/10.7202/016345ar>

Article abstract

With ostinato, parody and pastiche, poetry and music of the 20<sup>th</sup> century use various comic processes based on repetition, that can be analysed in a comparative way. The elaboration of a typology that takes into account the different techniques of repetition, the nature of comical effects, the formal and aesthetic aspects, is both necessary and impossible. Impossible because of the myriad criteria that must be taken into consideration; necessary, because these processes help the analyst understand the similarities that legitimate the comparison between poetic and musical languages.



# De l'ostinato au pastiche : approche comparée du comique de répétition en poésie et en musique au XX<sup>e</sup> siècle

MARIK FROIDEFOND

**A**vant même d'être amorcée, l'étude du comique de répétition en poésie et en musique semble compromise. Il y a deux raisons à cela. La musique humoristique, d'abord, si l'on en croit Debussy, « ça n'existe pas en soi : il lui faudra toujours l'occasion soit d'un texte, soit d'une situation. Deux accords les pieds en l'air, ou dans n'importe quelle situation saugrenue, ne seront pas forcément humoristiques et ne pourront le devenir que de manière empirique<sup>1</sup> ». Traquer le comique en musique, et de surcroît dans la musique instrumentale, serait donc voué à l'échec. Quant à la poésie, glorifiée depuis l'ère romantique, au même titre que la musique, comme art du sentiment, art du sublime, comment pourrait-elle se laisser affecter par une quelconque dégradation comique, s'il est vrai, comme le dit Bergson au seuil de son ouvrage sur le rire, que le comique exige « pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur<sup>2</sup> » ?

Vouloir de surcroît repérer un comique basé sur la répétition alors que le principe constitutif du langage poétique réside dans l'utilisation de structures répétitives (ce qui l'apparente à la musique puisque, comme le souligne Jakobson, « c'est seulement sur ce point qu'est donnée, en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musical<sup>3</sup> ») : en voilà assez pour mettre définitivement en péril le projet. Parce que le comique de répétition trouve sa principale justification dans le fait d'introduire du répétitif dans une dynamique linéaire, en progrès continu<sup>4</sup>, on conçoit mal qu'il puisse affecter d'une quelconque manière la poésie et la musique.

---

1 Claude Debussy, « Lettre à Laloy du 8 mars 1907 », 1993, p. 223.

2 Henri Bergson, *Le rire*, 1997, p. 4.

3 Roman Jakobson, *Questions de poétique*, 1986, p. 221.

4 Nous renvoyons là aux réflexions bergsoniennes bien connues : « C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanisme fonctionnant derrière le vivant. [...] Cet infléchissement de la vie en direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire » (Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 26).

Il résulte de ces considérations une alternative simple : soit nous concluons que musique et poésie ne peuvent en aucun cas se prêter au comique de répétition, voire que toute vocation comique leur est foncièrement interdite, soit nous essayons d'y voir un peu plus clair, et commençons par en déduire que Debussy et Bergson ont, au moins partiellement, tort. Une sélection de textes relativement mince, majoritairement tirés des œuvres de Prévert, Queneau, et Tardieu pour le versant poétique, Satie, Kœchlin et Ligeti pour le versant musical, devrait nous permettre de ne pas laisser cette étude au stade d' « embryon desséché » (Satie).

Remarquons d'abord que la musique (et il en va de même pour la poésie, ce qui légitime notre démarche comparée) ne fonctionne pas sur un système de duplications mais selon un « sens du développement, c'est-à-dire du phénomène sonore en constant renouvellement<sup>5</sup> » articulant similitudes et variations dans la répétition. De la forme sonate classique fondée sur la reprise modulée d'un thème aux « métaboles » de Dutilleux, la valeur esthétique d'une œuvre semble en grande partie fondée sur la richesse de ses variations, tandis que la stricte répétition est au pire disqualifiée, au mieux porteuse d'un effet comique. Certains compositeurs pourtant, exprimant leur « haine pour le développement », privilégient comme Debussy duplications et répétitions, sans qu'on puisse pour autant leur prêter d'intention comique. Le même phénomène s'observe en poésie, venant rappeler une évidence : toute répétition n'est pas comique. À quelle condition le devient-elle et quelle fonction revêt alors le comique, si tant est que la musique et la poésie puissent susciter le rire ?

Vrai, c'est vertigineux  
de le voir coup sur coup  
tantôt seul, tantôt deux  
levé couché levé  
debout assis debout !

Il ôte son chapeau  
il remet son chapeau  
chapeau pas de chapeau  
pas de chapeau chapeau  
et jamais de repos<sup>6</sup>.

Illustration remarquable des réflexions bergsoniennes sur la genèse du rire, la suite poétique « Monsieur Monsieur » allie en fait deux sortes de comique de répétition : le comique de ressemblance<sup>7</sup> – qui apparente les deux personnages à des marionnettes issues d'un même moule (et Tardieu parle lui-même dans l'argument de son texte d'un « miteux théâtre de marionnettes » où apparaissent « deux Monsieurs identiques dont chacun n'est que l'ombre de l'autre<sup>8</sup> ») – et le comique de répétition de mots qui

5 Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, 1966, p. 78.

6 Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, 1968, p. 117.

7 Voir Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 26-27.

8 *Ibid.*, p. 107.

fonctionne comme un « ressort qui se tend, se détend et se retend<sup>9</sup> », pour reprendre l'image pertinente utilisée par Bergson. L'efficacité de ces deux types de comique repose sur le principe d'exagération : tout comme la ressemblance entre deux personnages, la répétition d'un mot n'est pas risible en elle-même, c'est son caractère outrancier, et le fait qu'il soit reconnu comme tel par le lecteur, qui génère le comique. Là-dessus encore, Bergson a écrit quelques lignes définitives auxquelles nous nous contentons de renvoyer : « L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique<sup>10</sup> ».

La comparaison avec le domaine musical est, à ce premier stade de l'analyse, encore aisée à établir : il suffit de songer aux *Embryons desséchés* de Satie où se répète, à la fin de la première pièce, dix-huit fois le même accord, relayé à la fin de la dernière pièce par une accumulation de formules cadentielles identiques. Il en résulte, comme dans le texte de Tardieu, une impression de « raideur mécanique », formule à nouveau toute bergsonienne.

Le débat semble déjà clos : penser qu'il y ait une spécificité poétique ou musicale serait illusoire ; le comique de répétition en poésie et en musique fonctionnerait comme la comédie classique et se laisserait aisément décrire en termes bergsoniens. Pourtant, l'exemple poétique donné semble un peu facile puisque l'utilisation, ici, des ficelles propres à la comédie a pour but évident de générer cette impression de « miteux théâtre de marionnettes ». Si l'on prend soin d'écarter les textes poétiques ayant recours à ce genre de stratégie, l'analyse devient plus épineuse. À partir de quand la répétition devient-elle comique ? La réponse doit-elle être formulée en termes quantitatifs (« au bout de X répétition, il y a effet comique ») ou qualitatifs, ce qui semble, *a priori*, plus recevable ?

Ceux qui pieusement...  
Ceux qui copieusement...  
Ceux qui tricolorent  
Ceux qui inaugurent  
Ceux qui croient  
Ceux qui croient croire  
Ceux qui croa croa  
Ceux qui ont des plumes [...] <sup>11</sup>.

Ces vers, qui ouvrent *Paroles* de Jacques Prévert, suffisent à montrer que ce n'est pas l'anaphore en elle-même (procédé récurrent en poésie), ni même son usage excessif (25 vers bâtis sur le même moule anaphorique suivent encore), qui est seule responsable de l'effet comique. Invention lexicale, utilisation de verbes transitifs sans complément d'objet, d'adverbes de manière non suivis de verbes, jeu sur l'analogie phonique participent également à cette combinatoire comique, rendant d'autant plus difficile l'évaluation du rôle exact joué par la répétition dans la genèse du comique.

---

9 *Ibid.*, p. 55.

10 *Ibid.*, p. 95.

11 Jacques Prévert, *Paroles*, 1998, p. 5.

Cette difficulté se double d'une autre, qu'un corpus même restreint suffit à mesurer : comment répertorier l'extrême variété formelle que peut revêtir le procédé de répétition à visée comique et le grand nombre de facteurs dont peut dépendre son efficacité comique ? Une typologie sommaire prendrait trois critères avant tout en considération : l'étendue de l'ostinato (du simple redoublement bégayant de lettre ou de note à l'extension de la pratique à l'œuvre, voire au recueil entier, comme c'est le cas pour les *Exercices de style* de Queneau) ; la nature et l'intensité des altérations d'une répétition à l'autre (le comique venant tantôt de la raideur dans la duplication, comme dans la description prévertienne du « vrai cantique du Vatican<sup>12</sup> », tantôt au contraire de la déformation dans la répétition – « café crème/ café crème/ café crime<sup>13</sup> ») ; et la disposition à distance ou au contraire immédiate de ces répétitions. Demeure néanmoins une difficulté foncière dans l'évaluation de l'intensité et même de la réalité comique de la répétition : insérée dans une structure musicale ou poétique, par nature répétitive, comment savoir si telle répétition est porteuse ou non d'une intention comique ? Si ce savoir dépend uniquement de la subjectivité du récepteur, toute approche théorique de la forme fixe du comique de répétition en poésie et en musique (c'est-à-dire la recherche d'un principe commun dans leur fonctionnement) semble vaine.

Quelques traits récurrents émergent pourtant si l'on observe avec soin, dans notre corpus restreint pour un instant à la poésie, les cas de répétition à effet indéniablement comique. Ainsi la répétition à visée comique peut-elle d'abord être de nature sémantique : en témoigne la variété des procédés utilisés pour répéter la même chose dans des termes identiques (strictes duplications, comme dans les vers de Tardieu cités au seuil de cette étude et bon nombre de poèmes de Prévert : « sérieux comme un pape/ paraît le pape/ entouré de ses sous-papes [...] / le pape fait de sa main de pape un geste de pape<sup>14</sup> ») ou différents (pratique de la substitution lexicale : pléonasmes, synonymes, littérature semi-définitionnelle oulipienne). Le fonctionnement de ce type de comique est relativement simple et se laisse encore appréhender par l'image bergsonienne du ressort.

Mais le comique de répétition peut aussi affecter la forme, et la poésie offre pour cela un terrain de jeu privilégié par rapport au roman ou au théâtre. La répétition peut se situer sur le plan rythmique (voir l'isosyntaxisme oulipien, la pratique prévertienne de l'inventaire, véritable extension de l'ostinato tirant son comique de l'effet de mise en série, comme dans « Cortège ») ou sur le plan sonore au moyen par exemple d'assonances (« Les maîtres avec leurs prêtres leurs traîtres et leurs/ reîtres<sup>15</sup> ») ou de paronomases (« roublardise papelardise<sup>16</sup> »). Ces deux derniers exemples illustrent le fonctionnement du procédé : la proximité phonique tend à suggérer une proximité sémantique, et c'est

12 « la lugubre complainte des prêtres [...] / en chœur / avec le chœur des bourreaux qui demandent justice / en chœur / avec le chœur des repus qui hurlent qu'ils ont faim / en chœur / avec les égorgeurs qui crient à l'assassin [...] / Sacré- Cœur de Jésus ayez pitié de nous » (*ibid.*, p. 130).

13 *Ibid.*, p. 81.

14 *Ibid.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 59.

16 *Ibid.*, p. 116.

autour de ce décalage sémantique entre les deux mots artificiellement rapprochés que se situe l'enjeu comique. Cette notion de décalage est cruciale. Utile, nous allons le voir, pour décrire divers procédés rattachés au comique de répétition, y compris musical, elle s'avère en fait pertinente pour appréhender le fonctionnement des figures humoristiques en général qui « obéissent toutes à un principe commun : il faut que le thème (ce dont on parle) soit en décalage avec le propos (ce qu'on dit du thème)<sup>17</sup> ». Principe qui se vérifie dans les exemples précédents.

La notion bergsonienne d'« interférence de deux systèmes d'idées dans la même phrase », « source intarissable d'effets plaisants », peut également se révéler utile pour commenter le fonctionnement de ces procédés variés allant « par gradations insensibles » du calembour au « véritable jeu de mots » pour lequel « on profite de la diversité de sens qu'un mot peut prendre<sup>18</sup> ». Prévert est particulièrement féru de ces jeux de mots reposant sur l'homonymie : « Aux quatre coins cardinaux il y a des cardinaux/ qui font la gueule en coin<sup>19</sup> ». L'effet comique généré gagne encore en acuité quand sont superposés plusieurs types de comique de répétition, comme dans l'exemple qui suit jouant sur le mot « chef » (ostinato, redondance et homonymie) : « Le chef de famille et de bureau/ met son couvre chef sur son chef/ et s'en va/ traverse la place de chef lieu de canton/ et rend le salut à son sous chef/ qui le salue<sup>20</sup>... » Le fonctionnement du calembour, parce qu'il repose sur la multiplicité sémantique potentielle d'un mot – ou, pour le dire plus simplement, sur le double sens – et qu'il introduit par là un doute pour le récepteur dans la compréhension de l'énoncé, mérite d'autant plus d'attention : il invite à repenser, de manière plus générale, le comique de répétition en lien avec la notion de doute, ou d'indécidabilité si l'on préfère la terminologie derridienne. La pertinence comique sera d'autant plus intense que sera mis en suspens, au moins provisoirement, le sens de l'énoncé. Mais c'est sur ce point, si l'on écoute Cioran, que doit s'arrêter le parallèle poésie/musique :

J'ai cherché le Doute dans tous les arts [...] ; mais j'ai renoncé à le chercher [...] en musique ; il ne saurait y fleurir : ignorant l'ironie, elle procède non point des malices de l'intellect mais des nuances tendres et véhémentes de la Naïveté [...] Le *mot d'esprit* n'ayant guère d'équivalent sonore, c'est dénigrer un musicien que de l'appeler *intelligent*<sup>21</sup>.

Comment, en effet, la musique qui sans doute ne « veut » rien dire, qui peut-être ne met même pas en œuvre un langage, pourrait-elle contenir un « mot d'esprit » ? Si effectivement « le comique s'adresse à l'intelligence<sup>22</sup> », reste à conclure soit comme Cioran que le support musical lui est interdit, soit au contraire que les « malices de l'intellect » peuvent également affecter le musical, ce qui suppose (et cela mériterait

---

17 Bernard Gendrel et Patrick Moran, « Un humour ou des humours ? », dans [http://www.fabula.org/atelier.php?Un\\_humour\\_ou\\_des\\_humours](http://www.fabula.org/atelier.php?Un_humour_ou_des_humours), dernière mise à jour le 22 novembre 2005.

18 Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 91-92.

19 Jacques Prévert, *Paroles, op. cit.*, p. 113.

20 *Ibid.*, p. 108.

21 Émile Michel Cioran, *Précis de décomposition*, 1994, p. 148-149.

22 Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 4.

d'être plus sûrement vérifié) d'une part que le jeu d'esprit, qui est toujours un jeu de langage, ne repose pas nécessairement sur du verbal, et d'autre part que la musique soit un langage. Feignons donc d'ignorer les vives polémiques qui entourent ces deux postulats, conditions de possibilité du comique en musique, et observons que l'homonymie, procédé pointé plus haut reposant sur une certaine forme de répétition et opérant une mise en doute du sens à l'origine de l'effet comique, peut également être utilisée en musique. Si la musique est bien un langage (c'est-à-dire un code régi par des règles comprises par le récepteur et à partir desquelles l'émetteur peut élaborer des stratégies signifiantes), on admet facilement qu'un accord, au même titre qu'un mot ou une expression verbale, puisse avoir plusieurs sens (c'est-à-dire plusieurs fonctions syntaxiques au sein du discours musical), et que le compositeur, comme le poète, puisse jouer sur cette diversité sémantique et réaliser un calembour musical<sup>23</sup>.

Si le comique de répétition est un jeu sur le sens par le biais de la forme, il devient concevable que la mise en doute du sens puisse aller jusqu'à une véritable suspension, voire une dissolution du sens. Expressions redondantes, symétriques ou inversées émaillent, nous l'avons dit, la poésie de Tardieu, et en particulier les dialogues de la suite « Monsieur Monsieur », au point d'instaurer la plus grande confusion au sein du discours : « C'est ainsi qu'ils devisent/ et la discussion devient si difficile/ qu'ils perdent la raison/ [...] alors tout se confond<sup>24</sup> ». Soulignant la dimension foncièrement tautologique du langage et agissant tel un « cyclone par l'immobile habité », la répétition aboutit à une suspension vertigineuse du sens. « Voyez donc [...] l'agréable néant<sup>25</sup> », « Vrai ! C'est vertigineux<sup>26</sup> », se plaît d'ailleurs à dire le poète, précisant, dès l'argument d'*Accents*, que le poème est porteur d'un « rythme » qui « abolit à son tour les images et la gangue de toute signification logique<sup>27</sup> ».

On peut voir un équivalent musical de ce vertige de la répétition dans le *Poème symphonique pour cent métronomes* de Ligeti, musique répétitive s'il en est, qui évolue paradoxalement vers une « polymétrie aléatoire » en constante mouvance et procure à l'auditeur une impression de vertige sonore. Le compositeur explique lui-même le fonctionnement de ce procédé qui consiste par un ostinato démultiplié (10 personnes déclenchent les cent métronomes réglés à des vitesses différentes) à donner naissance aux constellations rythmiques les plus complexes :

La pièce commence avec beaucoup de métronomes, certains s'arrêtent, et à la fin, il n'en subsiste qu'un. C'est totalement régulier au début, de même qu'à la fin lorsqu'il n'y a plus qu'un métronome. Entre ces deux phases, il y a une longue transition avec différentes superpositions qui produisent des rythmes très complexes. Il s'agit d'une polymétrie aléatoire [...] Lutoslawski [...] écrit par exemple une petite phrase qui se

23 Cela se produit souvent parallèlement à la remise en cause de la syntaxe tonale : un accord est répété là où on ne l'y attendrait pas, rompant le cycle fonctionnel normal et instaurant un doute quant à sa fonction syntaxique.

24 Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, op. cit., p. 113.

25 *Ibid.*, p. 114.

26 *Ibid.*, p. 117.

27 *Ibid.*, p. 20.

répète sans arrêt ; il y a plusieurs éléments de ce genre qui se répètent, et, comme ils sont de différentes longueurs, ils donnent toujours des combinaisons différentes<sup>28</sup>.

Mais les *Jeux vénitiens* de Lutoslawski auxquels Ligeti semble faire allusion ne prêtent en aucun cas à rire, contrairement au *Poème symphonique* où la surdétermination de l'ostinato s'inscrit au sein d'une combinatoire de procédés générant le comique (instrumentation insolite, restreinte et mécanique, focalisation absolue sur le matériau rythmique). Si l'on convoque à nouveau les *Embryons desséchés* de Satie, il faut de même noter que ce qui prête à rire n'est pas tant la répétition des formules cadentielles – fréquente dans les œuvres classiques et dépourvue d'intention comique – que l'incongruité d'une telle insistance dans ce contexte. Il serait dès lors plus juste de parler de combinaison entre un comique de répétition qu'on qualifierait d'interne, type ostinato (répétition exagérée de la tournure cadentielle), et un comique de répétition externe, type parodie (imitation décalée d'une tournure propre à la syntaxe tonale classique dans un contexte atonal). L'effet comique qui en résulte est donc de nature satirique, visant par la caricature à rendre compte des difficultés à conclure éprouvées par les compositeurs classiques. On s'achemine ainsi vers un second pan important de cette étude : si l'on veut bien admettre que l'imitation est une forme de répétition, citations, parodies et pastiches méritent alors la plus grande attention.

Parce que la veine parodique du comique de répétition est largement utilisée dans la poésie et la musique du XX<sup>e</sup> siècle, et parce que son fonctionnement a en fait avec le comique de répétition type ostinato bien des traits en commun, son étude mérite plus ample développement que les quelques lignes que lui a consacrées Bergson.

Premier trait commun : la parodie, comme l'ostinato à visée comique, est un jeu de langage dont l'efficacité repose sur le bon fonctionnement des stratégies mises en œuvre par un créateur (pôle poïétique) à destination d'un récepteur (pôle esthésique). Il s'agit donc d'un jeu de nature sémiotique instaurant une relation pragmatique entre un auteur, un récepteur et une œuvre, et enjoignant à l'analyste de considérer le comique non comme un état ou un attribut dont serait dotée l'œuvre, mais comme un potentiel qui nécessiterait, pour faire sens, d'être activé au moyen d'une lecture dynamique et avvertie. Tout comme l'efficacité du palindrome quenaldien (cas limite du comique de répétition) repose sur la bonne réalisation de l'acte de lecture qui doit être accompli deux fois pour actualiser les deux sens du mot, la parodie, pour susciter le rire, doit pouvoir être reconnue comme telle par le lecteur/auditeur. Cette reconnaissance suppose, de la part de l'auteur, une vigilance prémunissant le modèle parodié contre une excessive déformation, et de la part du récepteur, une certaine culture qui le rende apte à déchiffrer les références, mêmes travesties. Nous renvoyons, à propos de cette double exigence, aux réflexions d'Eco sur l'auteur et le lecteur idéal, développées dans *Lector in fabula*.

Si le comique de répétition, et la parodie tout particulièrement, fonctionne sur une relation de connivence active entre créateur et récepteur, n'en demeure pas moins nécessaire une manipulation du récepteur par le créateur qui doit l'amener, avant de rire,

---

28 Pierre Michel, « Entretiens avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1981) », dans *György Ligeti*, 1995, p. 176.

à douter. Nous aimerions pouvoir, pour expliquer avec précision ce fonctionnement rhétorique, laisser plus ample place à des considérations qui occupent actuellement une partie de la recherche musicologique la plus vivace, consistant à appliquer au musical certaines des notions développées par le Groupe  $\mu$ <sup>29</sup>. Ces considérations, transposées au procédé qui nous occupe, s'avèrent en effet pertinentes si l'on admet que la survenue d'une répétition (type ostinato ou parodie, peu importe) au sein d'un discours qui lui est hétérogène provoque une solution de continuité, ou « rupture d'isotopie », suscitant chez le récepteur une réaction de surprise, d'attente contrariée, et donc de doute quant à la continuité du discours dont la résolution est différée. Ce qui remet d'ailleurs à nouveau en question l'affirmation de Cioran sur l'incompatibilité de la musique et du doute. La cause de cette brève mise en suspens du sens est soumise, une fois la reprise du discours effectuée, à une sorte de réévaluation rétrospective plus ou moins consciente : c'est à ce moment que fuse le rire.

Généralisant une impertinence rhétorique au sein du discours, ces ruptures d'isotopie s'apparentent au décalage décrit plus haut entre thème et propos et peuvent être provoquées tant par un ostinato (survenant alors qu'on s'attendait à la poursuite linéaire du discours) que par une insertion parodique (là encore non attendue et créant un effet de surprise). Cette seconde similarité de fonctionnement confirme la légitimité de la comparaison entre ces deux types de comiques de répétition. Notons que le décalage responsable de l'impression d'incongruité à l'origine du rire peut s'observer soit entre citation/parodie et texte support de l'insertion, soit entre hypotexte (modèle) et texte (pastiche). Dans le premier cas (type citation d'un ragtime de Scott Joplin dans *Le grand macabre*), le mécanisme parodique repose sur la « transposition », consistant à « transporter [des idées] dans un milieu nouveau en conservant les rapports qu'elles ont entre elles<sup>30</sup> ». Dans le second cas en revanche (type *Pulcinella*, où Stravinsky n'a pas tenu compte du style de l'époque dans sa reprise de Pergolèse), ces rapports, au lieu d'être conservés, sont distendus, et de cette déformation grotesque naît le rire. De l'ampleur de cette transposition et du décalage qui en résulte dépend pour une large part l'intensité de l'impertinence rhétorique – et donc de l'effet comique – générés.

Celle-ci est également fonction de plusieurs autres critères soumis à variations qu'il serait possible de répertorier et illustrer avec un maximum de précision. Bien que Bergson se borne à parler des transpositions de style et de ton, celles-ci peuvent être de natures très diverses, en particulier si l'on considère le procédé dans sa manifestation musicale. Rebelle à toute tentative d'exhaustivité, une typologie de ces différentes pratiques ne peut être qu'un pis-aller, du moins dans le cadre permis par cette étude. Pis-aller pourtant nécessaire et dont nous proposons ici une première esquisse accompagnée d'exemples, afin d'aider au repérage des procédés décrits (voir figure 1).

Outre un fonctionnement basé sur le principe de la surprise et du décalage, comique de répétition interne (ostinato) et externe (parodie) partagent aussi un aspect souvent mécanique. Nous avons vu ce qu'il en était pour l'ostinato, en rappelant la

29 Référence aux travaux développés dans le cadre du séminaire de J.-P. Bartoli, Université Paris IV Sorbonne, 2003-2004.

30 Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 93.

thèse bergsonienne d'un « infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique [comme] vraie cause du rire<sup>31</sup> ». L'allure mécanique d'une citation, d'une parodie ou d'un pastiche dépend, elle, du mode d'insertion et du degré d'intégration au support. Comme le suggère la typologie proposée, du quasi-collage à l'allusion discrète, mille nuances peuvent affecter ces deux critères. Cela nous amène à prendre en considération un troisième type de comique de répétition qui se démarque à la fois du type ostinato et du type parodie, mais qui revêt le plus souvent lui aussi un aspect mécanique : il s'agit d'un comique de répétition qu'on pourrait qualifier de référentiel, la répétition consistant en fait à imiter un élément sonore du monde réel. Le phénomène s'observe aussi bien en poésie qu'en musique : formules stéréotypées à connotation variée (religieuse, politique, publicitaire, enfantine, etc.) émaillent ainsi les textes de Prévert et Queneau, tandis que bon nombre de compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle se plaisent soit à insérer directement dans leurs partitions des bruits du monde moderne (douze klaxon dans *Le grand macabre* dont l'effet comique est redoublé par la référence ironique au dodécaphonisme, machines à écrire, sirènes dans *Parade* de Satie), soit à les imiter par des moyens musicaux (musique de fête foraine dans le troisième mouvement du *Concerto pour orchestre* de Bartók). Notons pourtant que ce n'est pas, à nouveau, l'allusion au monde réel qui prête en soi à rire, mais que pour être comique, ce type de référence doit apparaître avec une certaine « raideur » qui provient soit de l'hétérogénéité avec le contexte qui l'accueille, soit d'une exagération de l'imitation qui doit être perçue comme telle par le récepteur.

Un continuum se dessine donc entre les différents types de répétition à effet comique tour à tour évoqués, de l'ostinato à l'imitation référentielle, en passant par la parodie et le pastiche. Il importe d'ailleurs de distinguer ces deux pratiques et de préciser d'une part que le terme de parodie n'est employé que depuis peu pour désigner des déformations volontaires d'un modèle donné *dans un esprit d'amusement ou de dérision*, et d'autre part que le sens ancien de « pastiche » (de l'italien *pasticcio* : pâté, désignant une œuvre formée de morceaux empruntés, avec ou sans remaniements, à des ouvrages différents) est assez éloigné du sens actuel (morceau original écrit par un auteur dans le style d'un autre). L'utilisation de ces différents termes permet d'éviter de confondre ces pratiques caractérisées par leur commune tendance à l'accumulation dans la reprise.

Ainsi la parodie s'apparente-t-elle au *pasticcio* dans « D'Holoturie », réplique grinçante des « classiques favoris » où Satie se moque de la musique académique par l'emprunt d'un conglomérat de résidus tirés d'œuvres de Bach, Mozart et Schumann, ou dans *Le grand macabre* de Ligeti où l'on peut reconnaître, tour à tour et malgré les déformations, un extrait de symphonie beethovenienne, une hymne byzantine, un thème de Scott Joplin, etc. Équivalent poétique, le poème « Les fontaines ne chantent plus » de Queneau (*Courir les rues*<sup>32</sup>) renvoie successivement à une ballade de Charles D'Orléans, au « Cimetière marin » de Valéry et au « Pont Mirabeau » d'Apollinaire. Parallèlement, le pastiche retrouve son sens ancien de *pasticcio* dans l'amalgame lafontainien du poème

---

31 *Ibid.*, p. 26.

32 Raymond Queneau, *Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots*, 1980, p. 34.

de Queneau « La poule, le renard, le coq » (*Battre la campagne*), ou encore dans la grande diversité d'écriture des *Bandar Log* de Koechlin, où s'enchaînent une mélodie introductive très simple rappelant les « Rondes printanières » du *Sacre du printemps* de Stravinsky, « Les mouvements parallèles » caricaturant un trait d'écriture debussyste, « L'atonal » et « Le décidé » épinglant les maniérismes de l'École de Vienne et « Le (prétendu) "Retour à Bach", lourd, scholastique, austère et sec » qui déploie une fugue d'une totale platitude. Un même foisonnement caractérise la *Fantaisie musculaire* de Satie, pastiche des démonstrations de virtuosité violonistique propre au concerto romantique, déployant avec complaisance un catalogue de clichés (arpèges, traits, pizz, trilles) dont l'abondance fait sourire.

Mais tout comme la répétition n'est pas en elle-même porteuse d'effet comique, toute reprise hypertextuelle ne prête pas non plus systématiquement à rire, et l'on serait bien en mal de trancher ce qui, du décalage incongru suscité par l'insertion de l'allusion parodique dans un contexte hétérogène, de la surprise provoquée par la reconnaissance du modèle travesti, ou de la raideur mécanique due à sa mise en série, est responsable, au bout du compte, de l'effet comique.

Qui a un jour déjà ri aux éclats en écoutant de la musique strictement instrumentale ? Si la musique peut prêter à rire, il s'agit vraisemblablement d'un rire indirect, sorte de rire de l'intellect ou encore de « rire au second degré », pour reprendre l'expression utilisée par Anne Rey à propos de la musique de Satie. Expression qui conviendrait peut-être en fait pour désigner plus globalement ce rire « étrange et déconcertant<sup>33</sup> » suscité par des procédés poétiques et musicaux fondés sur la répétition et appelés, faute de mieux, « comiques ». Parce que ces procédés reposent sur l'articulation d'une forme (la répétition) et d'un effet (comique) dont l'actualisation dépend de la bonne mise en œuvre d'une dynamique sémiotique entre créateur, œuvre et récepteur, une fois dégagées les principales modalités formelles de leur fonctionnement, reste à savoir ce qu'il faut vraiment entendre sous le terme un peu vague de « comique » : est-il synonyme de ludique, qualifiant la démarche de l'auteur occupé à ces jeux formels ? Est-il synonyme d'ironique, désignant la visée bien souvent satirique de ces jeux ? Fait-il plutôt référence à leur réception par le lecteur/auditeur ?

« Pécadilles », « menus propos », « fantaisie musculaire » (Satie) : les titres mêmes donnés à nombre d'œuvres concernées par les procédés évoqués dans cette étude laissent penser qu'il ne s'agirait pour leur auteur que de « bagatelles ». Ainsi Ligeti :

Quant aux *Trois bagatelles*, ce n'est rien du tout, une petite allusion à la musique de Cage écrite en deux minutes que j'ai offerte à David Tudor après un concert<sup>34</sup>.

De même « Española », tournant en dérision les œuvres de Debussy, Chabrier et Ravel, ne serait selon Anne Rey qu'une manière pour Satie de « sacrifie[r], le temps d'une

33 Claude Debon à propos de Queneau (« Préface », dans *ibid.*, p. 7).

34 Pierre Michel, « Entretiens avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1981), *loc. cit.* », p. 178.

pochade, à l'hispanisme à la mode<sup>35</sup> », et les pratiques oulipiennes « des acrobaties littéraires “puérides”, comme dit le vieux Larousse<sup>36</sup> ». En précisant le but de ces recherches « naïves », « artisanales » et « amusantes », Queneau remet pourtant en cause le préjugé de stérilité qui les guette :

J'insisterai cependant sur le qualificatif d' « amusant ». Il est certain que certains de nos travaux peuvent paraître, du domaine de la simple plaisanterie [...] Quel est le but de nos travaux ? Proposer aux écrivains de nouvelles « structures », de nature mathématique ou bien encore d'inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire : Des soutiens de l'inspiration, pour ainsi dire, ou bien encore en quelques sorte, une aide à la créativité<sup>37</sup>.

Pochades savantes s'il en est, les jeux langagiers développés par l'Oulipo, et parmi eux ceux, nombreux, fonctionnant à partir d'un procédé de répétition (palindrome, L.S.D., tautogramme, holorimes, etc.), s'apparentent en effet à des « récréations mathématiques », alliant calcul et amusement, « Sport et Divertissement » dirait Satie. Des plus explicites, le sous-titre de l'ouvrage produit par l'Oulipo (« Créations Récréations Récréations ») révèle que contrairement à ce que dit Bergson, le jeu de mots (et en particulier celui qui fonctionne sur la répétition) ne fait pas vraiment « penser à un laisser-aller du langage, qui oublierait un instant sa destination véritable<sup>38</sup> ». Ou alors ce n'est que ruse : s'il trahit bien une « distraction du langage<sup>39</sup> », celle-ci est calculée et doit être comprise dans le double sens revêtu par son synonyme ré/re-création. « Comparable[s] à l'activité du logicien<sup>40</sup> », ces pratiques qui manipulent avec dextérité la répétition sont donc à la fois ludiques et sérieuses, ce que souligne également Pierre Michel à propos du *Poème symphonique* qualifié par Ligeti lui-même de « mi-sérieux, mi-ironique<sup>41</sup> » :

Œuvre à double face, à la fois humoristico-provocatrice et sérieuse [...] Il y a là une allusion très claire aux concerts de musique électronique : le public est confronté dans les deux cas à des machines (métronomes ou haut-parleurs). L'aspect sérieux réside dans la complexité rythmique : les décalages et transformations dus à la superposition de différents tempos, ainsi que les illusions d'accélération et de ralentissement qui en résultent auront une influence capitale sur la conception rythmique de certaines œuvres ultérieures, tel *Continuum* pour clavecin (1968)<sup>42</sup>.

Umberto Eco insiste aussi, dans la préface de *Pastiches et postiches*, sur la dimension anticipatoire que peut revêtir la pratique parodique :

---

35 Anne Rey, *Satie*, 1974, p. 67.

36 Raymond Queneau, « Littérature potentielle », 1965, p. 324.

37 *Ibid.*, p. 321-322.

38 Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 92.

39 *Id.*

40 Raymond Queneau, « Littérature potentielle, *loc. cit.* », p. 325.

41 Pierre Michel, « Entretiens avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1981), *loc. cit.* », p. 178.

42 Pierre Michel, *György Ligeti*, *op. cit.*, p. 56.

Ces parodies anticipent ce que d'autres ont ensuite écrit véritablement. Telle est la mission de la parodie : elle ne doit jamais craindre d'exagérer. Si elle vise juste, elle ne fait que préfigurer ce que d'autres réaliseront sans rougir, avec une impassible et virile gravité<sup>43</sup>.

Ces dernières citations ont cependant introduit une certaine confusion dans les termes puisque nous avons fait comme si, par glissements successifs, comique, amusant, ironique et humoristique étaient synonymes. Cette confusion terminologique, à l'origine de maints débats qui partagent actuellement la critique<sup>44</sup>, ne se laisse pas résoudre facilement : les enjeux qu'elle porte (non seulement théoriques, mais aussi esthétiques) sont pourtant cruciaux. S'impose au moins pour nous une double question : le ludique est-il forcément comique ? Et l'ironique ? Force est de répondre, dans les deux cas, par la négative. D'abord parce que ces recherches que Queneau juge « amusantes » ne le sont pas nécessairement pour le lecteur : « Certains les trouvent d'un ennui sordide<sup>45</sup> ». Ensuite parce que la parodie, instrument privilégié de la satire largement utilisé au XX<sup>e</sup> siècle par poètes et musiciens pour, à la manière de Satie, « travaille[r] à désenchanter l'âme enchantée<sup>46</sup> », peut facilement devenir grinçante : quand le comique se teinte d'ironie, fait-il encore rire ? L'étude plus précise d'œuvres poétiques et musicales rattachées à l'esthétique néo-classique permettrait sans doute de répondre à cette question, et d'en traiter le corollaire : le comique de répétition est-il foncièrement disruptif, c'est-à-dire entièrement tourné vers la « déconstruction » ? Ce terme pour rappeler que, selon Derrida, toute citation est une mauvaise répétition, manifestation d'une mémoire morte qui arbore une intention parodique quelque soit sa visée. C'est également la stérilité de la répétition que signale Adorno dans sa critique de Stravinsky :

Alors qu'en vertu de la seule forme du temps elle avance et, comme toute musique, honore a priori l'exigence de devenir autre, la musique de Stravinsky, dans la mesure où elle n'est fondamentalement qu'un montage de répétitions, n'avance pas<sup>47</sup>.

L'usage extensif de la répétition, dans *Petrouchka* par exemple, où l'on observe d'une part la déconstruction des idiomes de la valse de J. Lanner (comique de répétition externe) et d'autre part une utilisation obsédante de rythmes répétitifs (comique de répétition interne), ne serait donc que le signe d'une « mémoire morte », d'une musique régressive, indéfectiblement tournée vers le passé ? Ce qui invite à nuancer une telle interprétation porteuse des stigmates d'une conscience mortifère pour qui dire est toujours et seulement répéter, c'est que bien souvent, et notre corpus en témoigne, la démolition satirique est suivie ou doublée d'un certain apaisement, voire d'une reconstruction. « Fondre ? Soit mais pour renaître », écrit Tardieu, illustrant ce processus

43 Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, 1998, p. 13.

44 Voir les différents articles consacrés à l'humour actuellement en ligne sur le site de Fabula.

45 Raymond Queneau, « Littérature potentielle, *loc. cit.* », p. 322.

46 Vladimir Jankélévitch, « Satie et le matin », 1988, p. 9.

47 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, 1982, p. 168.

d'effacement des formes qui s'accroît, de poème en poème, au fur et à mesure que se déploie, dans une « langue de néant », « un humour qui de la négation mortelle s'élève [...] à la contestation vivante<sup>48</sup> », pour aboutir enfin à une sorte d'apaisement. Instrument premier de cette conversion, la répétition, procédé sur lequel se fonde cet humour, est vécue comme une « cocasserie qui libère ». « Pour avancer je tourne sur moi-même », lit-on plus loin, les répétitions, manifestation d'une « angoisse en forme de cycle [qui] trouve son plus parfait apaisement dans l'acte de composer un poème », s'apparentent à des « tics nerveux, annonceurs d'une gesticulation idiote et libératrice ».

Le phénomène est plus net encore dans la composition des *Bandar Log* de Kœchlin, articulée autour d'un *pasticcio* de divers procédés d'écriture explicitement « singés » par le compositeur qui se fait l'écho d'un chant vain et discordant, laissant progressivement place au vrai chant de la forêt (« *Maintenant c'est la forêt qui chante* »). La notice de l'œuvre en explique la teneur satirique :

Inconséquents et suffisants, les singes ont kidnappé Mowgli, qui se laisse séduire par leurs propos superficiels [...]. Se croyant des génies créateurs, ils ne sont en réalité que de vulgaires copistes, dont le seul but est de se mettre à la mode du jour (cela s'est vu parfois dans le monde des artistes).

Ce qui est fustigé, ce ne sont pas les procédés d'écriture en eux-mêmes, mais le pédantisme de certains contemporains de Kœchlin, « vulgaires copistes » (et l'on reconnaît en particulier Leibowitz), qui les utilisent en lieu et place de l'inspiration. La présentation successive de ces deux chants et la reprise dans le second, après l'annonce cuivrée de la « Fuite éperdue des singes », des éléments parodiés, cette fois réinjectés d'un formidable potentiel créatif, témoigne d'une vive revendication esthétique et d'une grande subtilité d'écriture (écouter en particulier la transmutation rutilante de l'indigeste *fugato* chromatique).

Notons enfin que l'aspect satirique peut même, dans certains cas, être totalement absent du pastiche : « Qu'il soit dit qu'en ce cas comme en d'autres, la parodie se veut aussi un hommage<sup>49</sup> », souligne Eco à propos de son pastiche de Robbe-Grillet. Sans doute parce que « le respect demeure toujours stérile et ne peut jamais servir d'élément producteur et créateur » (Stravinsky), une certaine ambiguïté entoure le plus souvent la pratique de reprise hypertextuelle, dont on trouverait manifestation extrême dans la mention paratextuelle « completely serious pastiche » qui accompagne les *Cinq Nocturnes* de Satie, forme d'hommage à Chopin, âprement raillé dans *Edriophthalma*.

Si ludique ne signifie pas stérile, et si parodique ne signifie pas nécessairement satirique, c'est que les intentions comiques portées par les deux principaux types de répétition dont nous avons étudié les modalités de fonctionnement ne se laissent pas si vite cerner, tout comme les enjeux formels et esthétiques dont ils sont indissociables

---

48 Georges-Emmanuel Clancier, « Préface », dans Jean Tardieu, *Le fleuve caché*, op. cit., p. 12.

49 Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, op. cit., p. 11.

et dont les œuvres affectées gardent la profonde empreinte. L'étude de ces éléments reste malheureusement ici à l'état d'ébauche. La question, dans sa double formulation poétique et musicale, mérite néanmoins sa place au cœur des recherches actuelles les plus vives, en raison tant des résistances qui demeurent que des perspectives prometteuses qu'elle ouvre à l'analyste, ainsi encouragé dans sa démarche de comparaison des langages poétique et musical.

Figure 1. Typologie du comique de répétition externe (parodie et pastiche)

	EXEMPLES MUSICAUX	EXEMPLES POÉTIQUES
<b>SOURCE DU MATERIAU CITÉ</b>		
<b>Extramusicale / poétique</b>	• bruits de machine à écrire ( <i>Parade</i> , Satie)	• « Heil Hitler » (« L'ordre nouveau », <i>Paroles</i> , Prévert)
<b>Intramusicale / poétique</b> • autocitation • auteur/œuvre  • style  • forme	• <i>Fragment</i> : pastiche d' <i>Apparitions</i> (Ligeti) • Sonate en la M de Mozart ( <i>Tyrolienne turque</i> , Satie) • École de Vienne dans « L'Atonal » ( <i>Bandar-Log</i> , Koechlin) • Passacaille ( <i>Le grand macabre</i> , Ligeti)	• <i>Exercices de style</i> (Queneau) • « Le repos du berger » ( <i>Battre la campagne</i> , Queneau) • Fables de La Fontaine ( <i>ibid.</i> )  • Élégie dans <i>Élégies</i> (Hocquard)
<b>SPÉCIFICITÉ DU MATÉRIAU CITÉ</b>		
<b>Répertoire</b> • populaire • savant  • religieux • enfantin, etc.	• Tango ( <i>L'histoire du soldat</i> , Stravinsky) • Final de <i>Symphonie héroïque</i> de Beethoven ( <i>Le grand macabre</i> ) • Hymne byzantine ( <i>ibid.</i> ) • « J'ai du bon tabac » ( <i>Bandar-Log</i> )	• « Le temps des noyaux » ( <i>Paroles</i> ) • V. Hugo dans « Les pauvres gens » ( <i>Courir les rues</i> , Queneau) • « Notre Père » dans « Pater Noster » ( <i>Paroles</i> ) • « J'ai descendu dans mon jardin » ( <i>Sphère</i> , Guillevic)
<b>Historique</b> • contemporain  • lointain	• Ragtime de Scott Joplin dans <i>Le grand macabre</i>  • Pergolèse dans <i>Pulcinella</i> (Stravinsky)	• <i>Paroles</i> de Prévert dans « Le Paris de paroles ( <i>inventaire</i> ) » ( <i>Courir...</i> ) • Ballade de Ch. d'Orléans dans « Les fontaines ne chantent plus » ( <i>ibid.</i> )
<b>géographique :</b>	• Hispanismes dans <i>Españaña</i> (Satie)	• « Italianismes » ( <i>Exercices de style</i> )
<b>NATURE DE LA CITATION</b>		
<b>Identifiable</b> • mélodique / textuelle • rythmique	• « La danse du veau d'or » du <i>Faust</i> de Gounod dans <i>Vieux sequins et vieilles cuirasses</i> (Satie) • Rythme croche pointée double typique de Chopin au début de <i>Edriophthalma</i>	• « Mon rêve familial » de Verlaine (« Rue Paul-Verlaine », <i>Courir...</i> ) • Rythmes impairs verlainiens dans « Les pauvres gens » ( <i>Courir...</i> )
<b>De type général</b> • mélodique / textuelle • rythmique	• Modes populaires russes dans <i>Noces</i> (Stravinsky)  • Rythme du chachacha dans <i>Le grand macabre</i>	• Élégies de Goethe et Rilke dans <i>Élégies von Bückow</i> (Brecht) • Alexandrins dans « Alexandrins » ( <i>Exercices de style</i> )

TAILLE			
TRAITEMENT	Allusion	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trémolos à l'octave de la <i>Marche Turque</i> de Mozart dans <i>Croquis et agaceries...</i> (Satie)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Si le grain ne meurt</i> de Gide dans « Si le potiron ne meurt » (<i>Battre...</i>)</li> </ul>
	Figure motivique	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Deux mesures de la « Marche funèbre » de la <i>Sonate n°2 en si b mineur</i> de Chopin dans <i>Edriophthalma</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Adieu adieu Lily Marlène » dans « L'ordre nouveau » (<i>Paroles</i>)</li> </ul>
	Séquence entière	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Le bon Roi Dagobert » (<i>Vieux sequins</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « L'agneau et le loup » (<i>Battre...</i>)</li> </ul>
	ALTÉRATION		
Intensité de l'altération (de la duplication à la métaphore)			
Nature de l'altération (ton, mélodie, harmonie / texte, rythme, etc.)			
Type d'altération :			
<ul style="list-style-type: none"> <li>• simplification</li> <li>• caricature</li> <li>• développement</li> <li>• éclatement, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Stylisation des appels du cor de la <i>Sonate op. 81</i> « Les Adieux » de Beethoven (Trio pour violon, cor et piano de Ligeti)</li> <li>• Caricatures du debussysme et du dodécaphonisme (<i>Bandar Log</i>)</li> <li>• 3<sup>e</sup> des <i>Trois Mélodies</i> de Satie basée sur la « Chanson de Magali » (Gounod)</li> <li>• Résidus de Bach, Mozart, Schumann dans d' « Holoturie » (<i>Embryons desséchés</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Concordances baudelairiennes » (<i>Courir...</i>).</li> <li>• « Lettre officielle » (<i>Exercices de style</i>) littérature sémo définitionnelle (<i>Oulipo</i>)</li> <li>• « La redondance chez phane armé » (Queneau, <i>Oulipo</i>)</li> </ul>	
DEGRÉ D'HÉTÉROGÉNÉITÉ			
INSERTION	Forte (quasi-collage)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Valse de J. Lanner dans <i>Petrouchka</i> (Stravinsky)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Adieu adieu Lily Marlène » dans « L'ordre nouveau »</li> </ul>
	Forte mais aménagée (intégration par « zone tampon »)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Série et choral raccordés par un fragment commun de gamme par tons dans le <i>Concerto pour violon</i> (Berg)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Référence à Shakespeare dans « Songe d'une nuit d'hiver » (<i>Battre...</i>)</li> </ul>
	Faible (allusion discrète)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Motif de <i>Tristan</i> intégré dans le tissu polyphonique de la <i>Suite Lyrique</i> (Berg)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois » (Vigny) dans « Le chant des bois » (<i>Battre...</i>)</li> </ul>

## Références

- ADORNO, Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1997 [1900].
- BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- CIORAN, Émile Michel, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard (Tel), 1994.
- DEBUSSY, Claude, « Lettre à Laloy du 8 mars 1907 », dans *Correspondance 1884-1918*, Paris, Hermann (Savoir : Cultures), 1993, p. 223 (éd. de F. Lesure).
- ECO, Umberto, *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, 1988 (traduction de B. Guyader).
- GENDREL, Bernard, et Patrick MORAN, « Un humour ou des humours ? », dans [http://www.fabula.org/atelier.php?Un\\_humour\\_ou\\_des\\_humours](http://www.fabula.org/atelier.php?Un_humour_ou_des_humours), dernière mise à jour le 22 novembre 2005.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1986.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Satie et le matin », dans *La musique et les heures*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 9-72.
- MICHEL, Pierre, *Györgi Ligeti*, Paris, Minerve (Musique ouverte), 1995.
- PRÉVERT, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard (Folio), 1997.
- QUENEAU, Raymond, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Idées), 1965, p. 317-345.
- — —, *Courir les rues, Battre la campagne, Fendre les flots*, Paris, Gallimard (Poésie), 1980 (préface de C. Debon).
- REY, Anne, *Satie*, Paris, Éditions du Seuil (Solfèges), 1974.
- TARDIEU, Jean, *Le fleuve caché*, Paris, Gallimard (Poésie), 1968 (préface de G.-E. Clancier).