

Le dialogue du langage poétique et du langage musical chez Cingria, musicien, musicographe et poète

CLARA SCHLAIFER

J'étais musicien tout ce qu'il y a de plus né et aujourd'hui, je le suis encore. Cependant j'écris : rageusement et sans pouvoir m'arrêter. Et il y a ensuite ceci, que ce que j'écris me rapporte, c'est-à-dire me fait vivre, tandis que la musique ne me rapporte rien¹.

Toute la dualité de l'activité de Charles-Albert Cingria transparait dans ces phrases : malgré la crise de vocation le poussant à choisir comme gagne-pain la littérature plutôt que la musique, il poursuit en parallèle les deux activités. Laissant de côté la composition qu'il a étudiée à Genève et à Rome, il continue à jouer de l'orgue et du clavecin, et surtout il fait de ce contact quotidien avec la musique un fondement pour ses écrits, qu'ils soient musicologiques ou non. Ecrivain confirmé, il reste toujours occupé par la musique, qui dirige sa poétique comme ses amitiés (il sera très proche de Stravinsky). Il consacre un essai entier à l'histoire de l'abbaye qui a vu évoluer le chant grégorien (*La Civilisation de Saint-Gall*) et fournit à des institutions comme *La Nouvelle Revue française* des comptes rendus de concerts (*Oedipus Rex*, *Perséphone*, *L'Histoire du soldat* de Stravinsky) mais aussi des articles de fond sur le plain-chant médiéval et son lien essentiel avec le jazz, sur Palestrina, sur la musique dite « pure », sur l'histoire de l'orgue²...

Né à Genève en 1884 dans une famille cosmopolite aux origines polonaises, françaises et turques installée en Suisse, Cingria grandit dans un environnement favorable à tous les arts. Son frère, Alexandre, sera un peintre et verrier reconnu. Sa vie est placée sous le signe du rayonnement et de l'éparpillement : il n'a pas cherché à faire œuvre (ses écrits restent éparés, publiés dans vingt sortes de revues ; ils sont inclassables dans un genre défini et le discours qu'ils portent est lui-même à sauts et à gambades), il voyage sans cesse entre Constantinople, l'Afrique du Nord, Paris - où il habitera de façon discontinue pendant trente ans - et la Suisse, où il circule à bicyclette entre Fribourg, Genève, Lausanne, Zurich. Il reste peu connu en France, mais il eut une présence marquante de son vivant à Paris, où il noue des

¹ *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, s.d., tomeX, « Dormeurs éveillés », p. 271. Les *Œuvres complètes* sont désormais notées OC suivi du numéro de tomainson.

² Citons parmi ses articles musicologiques les plus marquants « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive » (OC I), « Tuba timpanizans » (OC IV), « Una corda » (OC IV), « Le secret de l'art palestrinéen » (OC I), « Le plain-chant romain » (OC).

amitiés fortes avec Claudel, Max Jacob, Cendrars, et à la *NRF*, à laquelle il livre plus de 80 articles entre 1933 et 1954.

Cingria participe aux débats musicaux de son époque et prend notamment position contre la musique à vocation descriptive, qu'il s'agisse de musique vocale ou instrumentale. Or, il pratique lui-même une écriture riche en images, très suggestive, qui semble aller à l'encontre de ce refus de la description et de la représentation qu'il applique à la musique. Comment éviter l'écueil du descriptif ? C'est autour de ce paradoxe que s'articuleront nos observations : d'abord, une mise au point sur les conceptions musicales de Cingria, puis une brève analyse du traitement des images dans son discours sur la musique.

1. Refus de la musique descriptive

Toute la musique que Cingria réproouve prend chez lui l'étiquette de « musique anormale³ ». Qu'est-ce ?

[...] par « musique anormale » j'entends toute musique subordonnée au raisonnement dialectique c'est-à-dire toute combinaison de sons ayant pour objet de satisfaire l'esprit, en s'appliquant à figurer par un contour mélodique imitatif, la variété des sentiments que comporte l'énonciation d'une proposition raisonnable⁴.

Cette phrase rassemble des réalités musicales différentes sous le refus général du « raisonnement », de l'action de l'intellect (l'« esprit ») dans le champ de la musique. Sont ainsi évoquées la musique imitative (« contour mélodique imitatif »), la musique expressive (« la variété des sentiments »), la musique discursive et narrative (« l'énonciation d'une proposition raisonnable »), qui suivent ainsi ensemble un impératif d'expressivité et de représentation. Ce sont principalement deux types de musiques qui sont concernés par ce rejet, à l'époque de Cingria.

La musique à programme

Qu'est-ce que la musique à programme ? Parmi quelques exemples, retenons la *Symphonie fantastique* de Berlioz, qui porte comme sous-titre « Episode de la vie d'un artiste ». Le programme est exposé dans le paratexte de la partition (préface du compositeur, dédicace, ou simplement le titre comme dans les *Préludes* pour piano de Debussy, aux titres aussi variés que « La cathédrale engloutie » ou « La terrasse des audiences au clair de lune »). Il s'agit là de la représentation imagée de décors, d'éléments, de moments, parfois au moyen d'une musique imitative (des arpèges et trilles imitant le ruissellement de l'eau par exemple), associée à l'expression de divers états d'âme, parfois organisée comme une narration.

Comment fonctionne cette représentation ? Elle repose sur l'exploitation de l'analogie très ancienne entre des éléments purement musicaux (registre grave ou aigu, tempo rapide ou lent, tonalités mineures ou majeures, motifs au contour tourmenté ou simple) et des émotions voire des notions. Cela peut aller de la musique imitative (*Les Cris de Paris*, *Le Chant des oiseaux*,

³ « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive », *OC I*, p. 194.

⁴ *Ibid.*

Le Caquet des femmes chez Janequin, incluant des onomatopées) à une composition inspirée d'éléments du monde mais qui ne cherche pas à les restituer en toute vraisemblance (Messiaen, *Catalogue d'oiseaux* pour piano : la vraisemblance aurait préféré la flûte ou un instrument à vent), en passant par la musique à programme en vogue au XIX^e siècle. Cette « musique anormale » n'est pas propre au XIX^e siècle : Monteverdi pratique déjà la musique descriptive dans ses madrigaux, en matérialisant par exemple par de grands intervalles un état psychologique agité.

Pourquoi Cingria refuse-t-il ce type de musique ?

Ce refus tient d'abord à l'effet de mode qui a accompagné cette musique descriptive : mode wagnérienne d'une part, et impressionniste d'autre part.

Le compositeur de la *Tétralogie* est connu pour sa pratique du *leitmotiv* : un accord ou un motif de quelques notes est associé à un personnage (par ex. Tristan), un sentiment (le désir), une entité (le Walhalla) ou un objet (l'épée). Les amateurs de cette musique se sont mis à rechercher avec enthousiasme le sens caché de tous les accords de Wagner ou presque. Un répertoire des leitmotivs wagnériens publié à l'époque par Lavignac les a encouragés dans cette interprétation systématique⁵. La musique apparaît alors comme une énième œuvre d'art à clés. Cingria, adepte de la contemplation et anti-intellectualiste, refuse cette signification qui lui paraît fixée d'avance.

C'est par ailleurs leur tendance orientalisante qui l'amène à critiquer les compositeurs auxquels on donne un peu rapidement l'étiquette d'« impressionnistes », comme Debussy, Fauré ou Ravel. Ravel et Debussy sont en particulier fascinés par la musique d'Extrême-Orient et notamment la musique chinoise, dans un moment où l'Exposition universelle et les Expositions coloniales (Marseille 1906, Paris 1907) donnent à voir des architectures exotiques (pagodes). Ce qu'on appelle la « gamme chinoise » (gamme par tons) est donc utilisée avec libéralité à l'époque (« Laideronnette impératrice des pagodes », *Ma mère l'Oye*, Ravel ou « La cathédrale engloutie », *Préludes* pour piano, Debussy). Pour Cingria, cet usage relève d'un exotisme décoratif, d'un folklorisme qui est un académisme caché et qu'il oppose à l'usage créatif et énergique que fait Stravinsky du folklore russe :

Une résistance précisément contre tout le forain et le populaire – rose ou nègre – qui constitue un académisme déjà dans nos habitudes⁶.

De fait, cette tentation de « faire tableau » va souvent de pair avec le cliché exotique, que Cingria épingle en ces termes :

les mornes macérations à renfort de pseudo-gammes chinoises de l'Expo 1900⁷

Ce qu'il critique ici, c'est le cliché débouchant sur l'affectation, qui contamine aussi la musique vocale. L'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande* semble ici visé :

⁵ *Le Voyage artistique à Bayreuth*, p. 897.

⁶ OC IV, « Tuba timpanizans », p. 249.

⁷ OC VI, « Le Musical pur », p. 142.

Il y a ce pompiérisme aussi beaucoup plus à proprement parler défini comme tel à notre époque d'un déclamatoire extasié à lente diction blanche dans les voiles rares⁸.

C'est par ailleurs pour des raisons esthétiques que Cingria repousse toute musique descriptive : il refuse la subordination de la musique à un texte ou une intention expressive, qui condamne selon lui la musique à n'être qu'un moyen alors qu'elle devrait être une fin en soi. Il rencontre en cela les vues de Stravinsky, exprimées dans ce passage célèbre des *Chroniques de ma vie* :

Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique.

Une autre raison, d'ordre philosophique, justifie la réaction de Cingria. Sa conception de la musique est liée d'une part à l'idée de jubilation qu'évoque notamment saint Augustin dans son commentaire des Psaumes et qu'il identifie aux vocalises sur l'Alleluia : la musique est avant tout une manifestation corporelle et immédiate de la joie. Cingria met en relation cette lecture chrétienne avec la conception nietzschéenne du dionysien, exposée dans *La Naissance de la tragédie* : la musique devient « un analogue à l'état dionysien pur⁹ ». Dans son ouvrage, Nietzsche défend également un point que Cingria fera sien, à savoir la prééminence, dans la chanson, de la mélodie sur le texte. Cette conception dionysienne de la musique entre en opposition avec la conception platonicienne que Cingria refuse, une conception des arts et notamment de la musique comme faisant partie intégrante de la formation du citoyen, comme discipline politique au sens étymologique. Pour Cingria, la musique est avant tout mouvement, comme l'est la vie même, et l'action en elle prend le pas sur l'expression.

Cingria refuse donc la musique descriptive pour des raisons esthétiques et philosophiques en même temps que pour polémiquer sur les musiques à la mode. Il se pose ainsi en contempteur de ces dernières en affirmant que rien de bon ne s'est écrit après Palestrina et les compositeurs franco-flamands.

« Musique discursive »

« Musique discursive » est, malgré son apparente précision, le terme générique employé par Cingria pour désigner toute la musique qu'il critique.

Au sens propre, « musique discursive » peut désigner toute musique vocale qui vise à soutenir et mettre en valeur un texte. Cingria concentre sa charge sur le récitatif. Dans l'opéra, le récitatif s'oppose à l'air : un personnage fait le point sur l'action, ses sentiments, ses résolutions. Le discours du personnage est soutenu par la musique instrumentale réduite à son minimum (souvent seulement la basse continue au XVI^e siècle, c'est-à-dire un clavecin, un orgue ou une viole, qui ponctuent les phrases du chanteur par des cadences). Le récitatif fait

⁸ *Ibid.* p. 133.

⁹ OC I, « Le secret de l'art palestrinéen », p. 214.

avancer notre connaissance de l'action, c'est un passage plutôt dense en informations, contrairement à l'air. Ce dernier comporte beaucoup de vocalises pour peu de paroles ; son développement est avant tout mélodique et l'instrumentation souvent plus importante. Cingria adopte là aussi une position tranchée : pour lui, le récitatif est une absurdité. Ce qui doit agacer aussi ce passionné de clavecin et d'orgue, c'est le rôle limité de la basse dans ces passages.

Au sens plus large, la « musique discursive » se rapporte à toute musique qui se soumet à l'expression de sentiments, d'états d'âme. Au-delà des musiques déjà évoquées (musique imitative, musique expressive, musique à programme), on peut penser que c'est aussi l'esthétique romantique, fondée sur l'expressivité, qui est ainsi repoussée au nom d'une avant-garde qui défend la « musique pure » (Schoenberg) ou, avec plus d'ironie, la « musique d'ameublement » (Satie).

Là aussi, ce refus de la musique dite discursive s'explique par le refus de soumettre la perception d'un phénomène physique au filtre de la raison, à l'esprit, siège de la faculté discursive. Cingria choisit l'intuition contre l'intellection, la sensation contre le concept. Cette prise de position prend sens dans son attachement à un rapport harmonieux, spontané et presque symbiotique au monde.

C'est ce que nous allons voir se confirmer dans la deuxième partie de nos observations qui concerne l'usage des images dans le discours sur la musique.

2. Les images de la musique

La question que nous nous posons à présent semble avoir une certaine symétrie avec la question de la musique descriptive. Comment, en effet, parler de la musique sans tomber dans l'analogie descriptive ? Nous tenterons ici de donner un aperçu rapide des différentes stratégies mises en œuvre par Cingria pour rendre compte, dans une langue foisonnante d'images, des sensations et suggestions suscitées par la musique dans son esprit, sans pour autant tomber dans la description ou la narration.

Or, quand il s'agit de définir le phénomène suggestif dans la perception de la musique, l'auteur reste dans le flou, revenant de façon curieuse à des formulations proches du symbolisme :

Cette faculté [...] de percevoir des sensations sans analogie perceptible avec celles qu'utilise la raison et que par conséquent dénomme le langage, peut retentir dans le monde visuel et figurer par des symboles ce qu'elle ne peut exprimer directement¹⁰.

La notion de « symbole » est ici hautement problématique. L'exemple que donne l'écrivain pour cette figuration par symboles est un groupe de notes issu de la séquence grégorienne « Reges tharsis » : Cingria remarque que les notes correspondant au terme « insulae » (« îles ») forment elles-mêmes visuellement des îlots dans le manuscrit qu'il consulte. Le symbole

¹⁰ OC I, « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive », p. 196.

fonctionnerait donc comme une coïncidence, essentiellement visuelle, constatable seulement par les initiés. Cependant, un peu plus loin, la fonction du symbole semble s'élargir :

il y a entre les sons et les paroles des rapports auxquels l'esprit ne consent pas, mais qu'approuve cette faculté mystique de la « délectation supérieure » dont il a été traité plus haut. Et de même que les poètes savent découvrir entre le parfum d'une fleur et un visage, un fleuve et un tapis, un nombre, une muraille et une plantation de roses des rapports aperceptibles, il y a entre les sons et certaines images contenues dans les paroles d'un texte, des correspondances mystiques dont nous ignorons le procédé¹¹.

Le « symbole » dont il était question précédemment semble renvoyer en réalité à une théorie reposant sur des associations de sensations, proche de celle des correspondances baudelairiennes. En considérant l'écriture de Cingria, il est impossible de donner au « symbole » une définition simple. Il semble résulter de la juxtaposition de plusieurs réalités (objets, personnages, animaux) suscitées par la sensation musicale. Chaque association est unique, comme la sensation est unique, et joue en quelque sorte le rôle de sceau, de chiffre mystérieux pour identifier ce moment.

Dans la pratique, Cingria a recours à différentes solutions d'écriture pour développer une sensation musicale. La première est l'analyse technique : elle est ponctuelle et presque toujours en décalage avec les capacités supposées du lecteur, ce qui amène à se poser la question d'une autre efficacité, purement esthétique, pour celui qui ne comprend pas le sens de ce type d'intervention. En voici un exemple particulièrement dense :

Ces belles tierces mineures procéleusmatiques du grave des bassons : le très bel effet de finesse du premier temps du ternaire souvent bref-intense (iambique pur) comme dans les troubadours ; les superpositions ou fusions de deux ou trois voix en une dans les chœurs – ceci très savant dans une pratique intuitive équivalente à une écriture dans les madrigaux français du XIII^e siècle. Il y a cette épargne surtout : la tessiture modale, érigée par insistance, du début jusqu'à la fin, permettant alors de sous-entendre et de faire sonner sans énoncer, ou d'énoncer [...] alors que les chœurs se taisent. Et les timbres ensuite, le mariage écarté et savant des bois, de peu de cors et des cordes avec le récitatif et les voix¹².

L'obscurité résulte de l'emploi de termes techniques, mais pas seulement. Ce qui nous montre qu'on entre dans une explication dense, volontairement obscure, c'est l'accumulation de termes se corrigeant les uns les autres (épanorthose), l'accumulation de compléments du nom, l'approximation (« comme dans les troubadours »), les déictiques à référent supposé connu. Le rythme sonore semble ici plus important que le sens (c'est particulièrement sensible à la fin du paragraphe). Cingria manie par ailleurs les étiquettes ronflantes construites par agglomération, qui sont la version auto-ironique de ces passages à obscurité voulue : ainsi, dans « Causerie musicale », il évoque

« le gracieux chant mélismatique roman-germanique¹³ »

ou, dans « Le Musical pur »,

la messe contrapuntique de style bourguignon-italo-néerlandais¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 197.

¹² OC IV, « *Perséphone* et la critique », p. 148.

¹³ OC VII, « *Causerie musicale* », p. 283.

D'autres techniques, plus développées, sont également mises en œuvre, en cohérence avec le refus du simple descriptif, de l'effet « tableau » dans la musique. Cingria s'efforce, par différents moyens, de réintégrer la musique dans la vie, de la faire considérer comme une expérience, et non comme une représentation.

Pour ce faire, il incite à envisager la musique avant tout comme une action, presque comme un geste. Le cadre formel du concert est dépassé au nom de l'idée de participation : le public comme l'interprète engage leur corps dans la musique.

Oui, ce qui sonne, et il n'y a plus de gens qui bâillent : il n'y a plus de concert : la salle vit, bouge, collabore : voit en même temps qu'elle entend. D'opulents coïns lourds de hauts trapèzes se hissent, roulent, titubent. Le vide même – insigne participation – entraîne, sonne et aussi fait voir et éprouver salubrement. Ce n'est pas une chaleur : c'est un frais, un sel, un grand nouveau [...] ¹⁵.

Cingria évoque dans les mêmes termes la fugue telle que la pratique Bach. Loin d'en faire le dernier refuge du formalisme, l'écrivain y voit encore cette énergie physique communicative :

C'est un délire de mélodie qui a engendré la fugue, laquelle fut à l'origine improvisée, bien avant d'être écrite. Surtout c'est une musique de foules. Elle exclut l'idée d'audition au bénéfice de l'idée beaucoup plus humaine de participation ¹⁶

Considérer la musique avant tout comme un phénomène corporel induit la revalorisation des sensations. Cingria fait appel à tous les sens (odorat, toucher, goût) en identifiant la musique qu'il entend à un objet ou un corps du monde concret. Ainsi du plain-chant :

Avant, on chantait rondement, partout, une sorte de plain-chant fiorituré ou mutilé qui n'était pas la ligne exacte, mais avait la très grande qualité d'être un chant humain, je veux dire une forme imprégnée de pierres et d'encens, de visages, d'événements, et d'époques qui était sa vie et la nôtre ¹⁷.

La place n'est plus, on le voit, à la comparaison : c'est une véritable identification qui a lieu, presque une transformation.

C'est à la suite de cet envahissement par les cinq sens que la musique donne prise à des associations d'idées et des suggestions parfois d'allure onirique. Le développement des scènes d'écoute musicale chez Cingria se fait ainsi le lieu de véritables métamorphoses. Ainsi, dans « Musiques limpides », la description est évitée, laissant place à des identifications successives dont le rythme semble faire voir une progression dans la métamorphose :

[...] que l'on s'arrête, en musique, comme en un lieu de très sûre fraîcheur, à la *Pie voleuse* ou au *Requiem* de Verdi. Il semble bien que là le sublime indépassable a été atteint. Ce sont des fleurs d'arbres des îles Borromées : de corruscants magnolias d'un indicible arôme : la neige croquante de l'âme à juteuse sève pleine ¹⁸.

¹⁴ OC VI, « Le Musical pur », p. 131.

¹⁵ OC VI, « Le Musical pur », p. 143.

¹⁶ OC VII, « Bach et les foules », p. 200.

¹⁷ OC II, *La Civilisation de Saint-Gall*, p. 146.

¹⁸ OC X, « Musiques limpides », p. 246.

Il faudrait plus de temps que nous n'en avons pour étudier de près ces moments bien particuliers et c'est quelque chose que je tâcherai de faire ultérieurement dans le cadre de ma thèse, en étudiant la langue de Cingria. Le même phénomène d'agglomération a lieu dans un autre texte intitulé « Le secret de l'art palestrinéen » :

Après l'émission presque hoquetée tellement elle était sûre du thème par les soprani, repris aussitôt, dès la seconde note, par les alti comme pour l'empêcher de tomber, un ravissant jeu d'anges – d'anges en brodequins dans un parterre de lévriers – s'exerça, à quoi le ténor et la basse vinrent apporter, plus qu'une participation, leur présence¹⁹.

Ce qui se présente ici n'est pas l'analogie d'une description de tableau ; ce n'est pas non plus une identification terme à terme des éléments musicaux pour en faire des éléments picturaux. Le fonctionnement est toujours celui de l'agglomération et de la métamorphose. Le résultat en est un objet bizarre, hétéroclite, paradoxal (« anges en brodequins »), que l'on pourrait peut-être rapprocher du mystérieux symbole aperçu tantôt.

Un autre passage, dans « Tuba timpanizans », montre une autre facette de cette tendance à l'œuvre chez Cingria :

Comprend-on que c'est du pétrarquisme que maintenant il fait, plein de lave et de neige tendre et de cliquetis de véhémences nobles²⁰ ?

La clé de ce procédé semble pour l'instant résider dans la transfiguration de la musique en une autre réalité sensible, ce qui en fait un support de métamorphoses permanentes. Cette conception de la musique correspond par ailleurs à la vision du monde très particulière qui transparait chez Cingria, dans les passages de fiction comme dans les passages plus spéculatifs : l'idée de participation, proposée comme modèle du concert, est au centre de cette conception du monde où tous les éléments, individus, animaux, objets et lieux, entrent dans le mouvement et le rythme universels. L'idée d'harmonie musicale et cosmique n'est jamais loin chez Cingria :

Et voici donc. Le monde recommence. Les étoiles naissent et s'éteignent comme une poussière de diamants sur la cuvette des montres. Chaque moment est statué et cela fait un cantique de douce polyphonie infaillible... Nous n'écoutons pas, nous participons. C'est là cette messe de Vittoria qui, à cause d'une activité céleste, qu'image le contrepoint, donnait tant de satisfaction à Richard Wagner²¹.

Le contrepoint a lieu dans la nature même, dans la promenade pratiquée assidûment par Cingria, à pied ou à bicyclette. La déambulation est elle aussi activité linéaire, et littéraire. L'harmonie est celle des nombres qui régissent tout phénomène physique, dont la musique, mais aussi notre existence même :

Il n'en demeure pas moins qu'une disposition terrestre et divine – les nombres – antérieure à l'intention discursive est une musique. [...] Nous retournons aux onomatopées, à une docilité aux rythmes et aux bruits de la terre à quoi assistent les astres²².

¹⁹ OC I, « Le secret de l'art palestrinéen », p. 215.

²⁰ OC IV, « Tuba timpanizans », p. 250-251.

²¹ OC X, « Dormeurs éveillés », p. 273.

²² OC II, *La Civilisation de Saint-Gall*, p. 219.

3. Conclusion

Charles-Albert Cingria, au risque de contredire son refus net d'une musique représentative, expressive, voire descriptive, ne résiste pas aux images qui sont créées par la musique et qui imprègnent son discours. Ce qui le sauve de cette contradiction, c'est l'illusion assumée et, dans les scènes d'écoute de musique, le jeu avec le retour à la réalité, dont les éléments sont à la fois aussi palpables, aussi glissants et fuyants que ceux de la musique qu'il vient d'écouter. La fantasmagorie ne s'arrête pas au seuil de la musique mais imprègne toute l'écriture : la frontière reste floue entre impression intérieure et réalité extérieure. Cet état d'entre-deux résonne avec la nécessité, pour Cingria, de se replacer dans l'ordre du monde, dans l'élan venu non de l'intellect mais de la terre, et l'harmonie de tous les éléments du paysage. La musique est pour lui une forme de l'action et de l'être. Tout phénomène physique est également un phénomène musical.

Bibliographie

Backès Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

Bourgknecht Pierre-Dominique, *Quarto*, n° 17, « Charles-Albert Cingria. La justification par la musique ».

Backès Jean-Louis, Coste Claude, Pistone Danièle (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.