

Table

AVERTISSEMENT	9
AVANT-PROPOS	9

PREMIÈRE PARTIE

L'univers du quatuor à cordes

CHAPITRE I. <i>Qu'est-ce que le quatuor à cordes ?</i>	15
I. RAYONNEMENT DU QUATUOR À CORDES	16
Pérennité	17
Possibilités expressives	18
II. LES ACTEURS DU QUATUOR À CORDES	19
Le compositeur	19
Les interprètes	21
Les ensembles d'amateurs	22
Le public	23
III. LES SPÉCIFICITÉS DU QUATUOR	24
Homogénéité	25
<i>Un instrument à seize cordes, 25 – Une écriture fusionnelle, 26</i>	
<i>– Individualisation, 27 – Intériorité, 28</i>	
Quaternité	28
<i>Écriture à quatre parties, 28 – La symbolique du quatre, 30 – Un idéal de réalisation de soi, 30 – Un dialogue à quatre, 31</i>	
IV. ORGANISATION DE L'OUVRAGE	
ET PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES	32
L'esthétique du quatuor	32
<i>L'architecture de forme-sonate, 33 – Les enjeux du dialogue, 34</i>	
L'histoire du quatuor	35
CHAPITRE II. <i>Comment désigne-t-on un quatuor ?</i>	37
I. NUMÉROTATION : NUMÉRO D'ORDRE, NUMÉRO D'OPUS	
ET AUTRES AVATARS	41

Le numéro d'ordre dans le genre	42
Le numéro d'opus	43
Cas des quatuors regroupés en cahiers	45
Tendances du xx ^e siècle	47
II. TONALITÉ	48
III. TITRE	50
Titres liés à une personnalité de l'époque qui peut être le dédicataire	50
Titres liés au frontispice de l'édition	51
Titres d'ordre technique	52
Titres rappelant une caractéristique formelle de l'œuvre	52
Titres d'ordre anecdotique	53
Titres d'ordre descriptif	53
Les titres à partir du début du XIX ^e siècle	54
Titres contemporains : du quatuor à cordes à l'œuvre pour quatuor	57
CHAPITRE III. <i>Les instruments du quatuor</i>	60
I. LA FAMILLE DES CORDES : UNE MÊME TECHNIQUE DE JEU	61
La justesse d'intonation	64
La sonorité	67
Timbre de la corde, de l'instrument, du quatuor : limites de l'homogénéité	69
Les coups d'archet	71
II. EN QUOI LE QUATUOR SE DISTINGUE-T-IL D'UN ORCHESTRE À CORDES ?	73
CHAPITRE IV. <i>Les interprètes du quatuor à cordes</i>	77
I. GRANDEUR ET SERVITUDE DE L'INTERPRÉTATION	78
II. EXÉCUTION ET INTERPRÉTATION	80
Entre objectivité et subjectivité	82
La littéralité du texte	84
Le contenu de vérité de l'œuvre	85
Les conditions de l'interprétation	86
Singularités des quartettistes par rapport aux autres interprètes	88

III. UNE NÉCESSITÉ D'ÉCOUTE, UNE NÉCESSITÉ D'ANALYSE	90
À l'écoute des autres voix	90
Analyse et écoute : l'interprétation des nuances au début de l' <i>Opus 131</i>	92
IV. Y A-T-IL UN CHEF OU UN « LEADER » DANS LE QUATUOR ?	95
V. COUPLE À QUATRE OU MOINES-MUSICIENS ?	98
Les risques du mariage	100
Une logique fusionnelle	102
L'ascèse d'une règle monastique	105
<i>Les conditions d'un apostolat : un engagement exclusif dans la durée, 106 – La référence à l'écriture : une éthique du texte, 106 – Les impératifs d'une culture : une ouverture sur le monde, 108</i>	
Un huis-clos périlleux	109
VI. QUATRE MUSICIENS « SANS QUALITÉS »	111
Arguments d'autorité ou règles de fonctionnement ?	112
L'effacement de soi devant l'œuvre	113
Noms de quatuors	114
VII. PROFIL PSYCHOLOGIQUE DES VOIX INSTRUMENTALES	115
Possibilité de transgression	116
Différenciation des deux violons	117
Le rôle de chaque voix	118
<i>Le violon 1, 119 – Le violon 2, 120 – L'alto, 122 – Le violoncelle, 124</i>	
CHAPITRE V. <i>Le compositeur face au quatuor</i>	127
I. LE COMPOSITEUR ET LA NÉCESSITÉ DU QUATUOR	128
Celui qui croyait au quatuor, celui qui n'y croyait pas	128
Un dialogue avec l'histoire	132
Le dialogue du compositeur avec lui-même	135
Le quatuor à cordes, une esthétique du sujet	138
II. LE COMPOSITEUR ET LA SPÉCIFICITÉ DU QUATUOR	139
Possibilités instrumentales	140
<i>Quatuor à cordes et piano, deux conceptions de l'homogénéité, 140 – Le champ de possibilités du quatuor, 142</i>	
Nombre d'instruments	144
<i>Ensembles hétérogènes, 144 – Ensembles homogènes de cordes, 146 – Quaternité, 150</i>	

CHAPITRE VI. <i>Le discours du quatuor, forme et sens</i>	152
I. LE DISCOURS MUSICAL, LANGAGE ET FORME	154
Petite histoire du quatuor à travers l'évolution du langage	154
Tonalité	157
Lexique et syntaxe	160
<i>Le lexique et ses attributs, 161 – Syntaxe et rhétorique, 161</i>	
Mode de déploiement du discours, forme	163
II. LA QUESTION DU SENS	167
Nécessité et modalités d'une interrogation sur le sens	167
Quel horizon de sens pour le quatuor ?	169

DEUXIÈME PARTIE

Quatuor et forme sonate

I. L'ARCHITECTURE EN QUATRE MOUVEMENTS	175
CHAPITRE VII. <i>Perspectives générales</i>	177
I. GENRE, FORME, ARCHITECTURE	178
Genre sonate	178
Forme sonate, architecture de sonate	180
II. LES POSSIBILITÉS NOUVELLES OFFERTES PAR LA FORME	
SONATE PAR RAPPORT AUX FORMES BAROQUES	181
Le terreau des formes baroques	182
Les orientations du nouveau style	183
III. ARCHITECTURE DE SONATE : LES COMPOSITEURS FACE	
AU PROBLÈME DE L'UNITÉ	184
Modèle de référence	184
L'esprit de la forme sonate	187
IV. UNE GESTION DU TEMPS À GRANDE ÉCHELLE	189
Une exigence de créativité	190
La forme sonate ou la mesure du génie	191

CHAPITRE VIII. <i>Architecture en quatre mouvements : autour du modèle de référence</i>	193
I. ORGANISATION TONALE	194
<i>Tonalité du deuxième mouvement, 194 – Tonalités du menuet, 195 – Tonalité du finale, 196 – Évolution du spectre tonal de l'œuvre, 196</i>	
II. TYPES DE STRUCTURE INTERNE ET ENCHAÎNEMENT DES MOUVEMENTS	197
Place du menuet en troisième ou deuxième position	198
<i>Rapport à la tradition, 200 – Relations de tempo, 200 – Considérations esthétiques, 201</i>	
Menuet ou scherzo?	203
Formes des mouvements	204
<i>Premier mouvement, allegro de forme sonate, 204 – Deuxième mouvement, de forme lied, 209 – Troisième mouvement de forme menuet ou scherzo, 210 – Quatrième mouvement, finale, 211</i>	
Nombre et enchaînement des mouvements ; problématique du tempo	212
<i>Nombre, 212 – Enchaînement, 213</i>	
CHAPITRE IX. <i>Enjeux de l'unité de l'œuvre : liens entre les cadres formels</i>	217
I. RAPPORTS DE TEMPO	219
II. STRATÉGIES D'ARCHITECTURE	220
Symétries structurales	220
Progression structurée	222
Crescendo de forme, cas de la fugue comme mouvement final	223
III. LIENS PHYSIQUES DES MOUVEMENTS ENTRE EUX	224
L'exemple de Haydn	225
Mozart et Beethoven face aux cadres formels	226
Stratégies d'enchaînement de mouvements chez Beethoven	227
<i>Transition vers le finale de l'Opus 132, 230</i>	
CHAPITRE X. <i>Les enjeux de l'unité de l'œuvre : matériaux et contenus esthétiques</i>	232
I. CORRÉLATIONS ENTRE LES CONSTITUANTS ET LES PROCESSUS DES DIFFÉRENTS MOUVEMENTS D'UN QUATUOR	233
Un même type de matériaux	233

Un même type de processus ou de gestes musicaux <i>Timbre, 237 – Tempo, 237 – Registre, 238</i>	236
II. COHÉRENCE DES CONTENUS ESTHÉTIQUES DE CHAQUE MOUVEMENT	241
Réflexions sur une problématique de l'unité	243
<i>OPUS 131</i> , unité par progression à partir d'un noyau générateur	246
<i>OPUS 130</i> , unité par référence à une même stratégie de développement sans cesse réinterprétée	247
II. LE PREMIER MOUVEMENT, MOUVEMENT DE FORME SONATE	251
CHAPITRE XI. <i>Perspectives générales</i>	253
I. GÉNÉALOGIE DE LA FORME SONATE	253
L'origine des formes de l'architecture de sonate	254
Analogies et différences entre la structure canonique de la forme sonate et les formes baroques	255
II. L'ORGANISATION GÉNÉRALE D'UN MOUVEMENT DE FORME SONATE	257
Les quatre parties de la forme	258
Forme circulaire, forme linéaire	259
III. FORME SONATE ET ACTION MUSICALE	261
CHAPITRE XII. <i>Description de chacune des parties d'un mouvement de forme sonate</i>	263
I. L'EXPOSITION	263
Fonctions et constituants	264
Rapport entre les deux groupes thématiques <i>Liberté, 267 – Un nouveau type de complexité, 267</i>	266
II. LE DÉVELOPPEMENT	269
Fonctions du Développement : distanciation et intensification	269
Travail thématique, fonctions d'exposition et fonctions de développement	270

Comment s'exerce le travail thématique dans le Développement?	271
Le sens esthétique du Développement à travers ses effets	273
III. LA RÉEXPOSITION	275
Problématique de la Réexposition : mémoire, attente et événements	276
IV. CODA	280
Rôle de la Coda	280
Extension du rôle et de la fonction de la Coda dans la perspective beethovénienne	281
III. FORMES DE MOUVEMENT LENT	285
CHAPITRE XIII. <i>Esthétique du mouvement lent</i>	287
<i>Paratexte, 288 – Tempos, 288</i>	
I. UNE ESTHÉTIQUE DE LA LENTEUR	289
Le mouvement lent et le sens	290
Poids et place du mouvement lent dans l'architecture	291
II. LA PÉRIODE DE FONDATION	293
Cas de l'architecture standard	294
Architectures atypiques	296
<i>L'expérience de Haydn, 296 – Mozart et le mouvement lent dans les quatuors en trois mouvements, 299 – Bilan et perspectives des solutions atypiques : vers un rééquilibrage de l'architecture standard, 300</i>	
III. L'APPORT BEETHOVÉNIEN : UNE ÉMANCIPATION DE L'ESTHÉTIQUE DE LA LENTEUR	302
Rééquilibrage du poids de l'architecture sur le mouvement lent	302
Élargissement des possibilités expressives	303
Élargissement du domaine du mouvement lent	304
Une nouvelle conception de la forme	306
Architecture élargie	307
IV. LES BOULEVERSEMENTS DU XX ^e SIÈCLE	308
Architectures en deux mouvements	308
Architectures en trois mouvements	309
Architectures élargies	310
Une esthétique de la désolation et du détachement	311

CHAPITRE XIV. <i>Organisation des trois grandes formes classiques</i>	315
I. ABANDON PROGRESSIF DES FORMES BAROQUES	315
II. FORME SONATE	317
L'exemple de Haydn	317
Mozart	321
Beethoven	322
<i>L'Adagio affetuoso appassionato du Quatuor opus 18 n° 1, une forme sonate dramatisante, 322 – Originalité des autres mouvements lents de forme sonate de l'Opus 18, 324</i>	
III. FORME LIED	325
Haydn et la forme lied, une alternative à la gravité	326
Beethoven	328
<i>L'Adagio de l'Opus 18 n° 2 : l'irruption du vif dans le lent, 328 – L'Andante de l'Opus 95 : une stratégie de fusion, 329</i>	
IV. LA FORME VARIATION	331
Haydn	334
Mozart, l'art suprême de la variation classique dans l'Andante du <i>Quatuor K 464</i>	335
<i>De la qualité du thème objet de variations, 336 – Les variations du Quatuor K 464, 337</i>	
Beethoven, de belles variations sur un thème banal : l'Andante de l' <i>Opus 18 n° 5</i>	339
V. PERSPECTIVES SUR L'ÉVOLUTION DES FORMES DE MOUVEMENT LENT	340
Forme sonate	341
Forme variation	342
La forme lied	342
IV. FORME MENUET-SCHERZO	345
CHAPITRE XV. <i>Du menuet au scherzo</i>	347
I. LA FORME MENUET, ORGANISATION CANONIQUE ET ÉVOLUTION VERS LE SCHERZO	350
La forme canonique du menuet	350
La relation menuet-trio : de l'accentuation des contrastes à l'indifférenciation	353
Évolution de la forme : l'esprit du scherzo	355

II. LE SCHERZO BEETHOVÉNIEN, UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉPÉTITION	357
Répétition, pseudo-répétition	358
Répétition et reprise variée	359
Transformations et répétitions dans le scherzo de l' <i>Opus 59 n° 1</i>	361
<i>Répétitions et matériau, 362</i>	
L'élargissement de la structure d'ensemble	363
Répétitions pulsionnelles	364
Originalité de l'apport beethovénien	369
III. L'ÉVOLUTION DE LA FORME MENUET – SCHERZO APRÈS BEETHOVEN	371
L'époque romantique	371
Les écoles nationales	375
De Schoenberg à Bartók	377
V. LE MOUVEMENT FINAL	381
CHAPITRE XVI. <i>Formes et fonctions</i>	383
I. LE FINALE DANS L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE	385
Une idéologie du « happy end »	385
<i>Durée, 386 – Poids et élaboration musicale, 386 – Contenu expressif, 387</i>	
Évolution de la conception et des formes du finale dans le style classique	388
II. LA FORME RONDO	390
Structure canonique du rondo et premières évolutions	390
<i>Les rondos de jeunesse de Mozart, 391 – Comment Haydn s'empare d'une forme nouvelle, 392 – Le rondo du K 428 de Mozart, 395 – Beethoven et le rondo-sonate, 396</i>	
III. FINALE ET TEMPO	405
Rôle et nature du tempo dans les finales classiques	405
La poésie du tempo chez Beethoven	406
Le finale de l' <i>Opus 18 n° 6</i> de Beethoven, premier exemple d'une dialectique de tempos opposés	408
<i>Originalité des stratégies beethovéniennes par rapport à la tradition, 409 – La Malinconia, mise en scène d'une crise du discours, 410 – De l'apparition du symptôme au paroxysme de la crise, 411 – Une</i>	

	<i>logique de rupture inscrite dans le matériau, 413 – Le rapport entre La Malinconia et l'Allegretto, 414</i>	
	L'émergence d'un tempo lent pour le mouvement final	416
CHAPITRE XVII.	<i>Esthétiques du finale</i>	419
I.	L'ESTHÉTIQUE DES FINALES RAPIDES	420
	Caractérisation des finales rapides	420
	<i>Le finale festif, 420 – Le finale apothéose, 422 – Finales dramatisants, 422</i>	
	Poids des finales rapides dans l'architecture de sonate	424
	<i>Finale plus léger que le premier mouvement, 424 – Finale d'un poids équivalent à celui du premier mouvement, 424 – Finale plus dense que le premier mouvement 425</i>	
II.	L'ESTHÉTIQUE DES FINALES LENTS	428
	<i>Bartók et Berg, une esthétique de la désolation, 429 – Chostakovitch, une esthétique de la mort, 432</i>	

TROISIÈME PARTIE

Le quatuor à cordes et les enjeux du dialogue

CHAPITRE XVIII.	<i>Au-delà de la forme sonate</i>	439
I.	LA FORME SONATE EST-ELLE UNE CONDITION NÉCESSAIRE POUR LE QUATUOR À CORDES ?	441
	Mouvements isolés et petites formes	443
	Transcriptions	444
II.	LA FORME SONATE EST-ELLE UNE CONDITION SUFFISANTE POUR LE QUATUOR ?	447
I.	ÉCRITURE DIALOGIQUE	453
	Dialectique entre les voix	455
	Fonctionnement dialogique	457
	L'exemplarité des quatuors de Beethoven	458

CHAPITRE XIX. <i>Voix et espace musical</i>	461
I. L'ESPACE DE LA SALLE DE CONCERT	462
II. LA GÉOMÉTRIE DE LA PARTITION : JEUX DE PLANS ET DE LIGNES DANS LE MENUET DU <i>QUATUOR OPUS 59 N° 3</i>	464
III. LIGNES ET ACCORDS, FUSION ET DISSOCIATION DE VOIX ADAGIO DU <i>QUATUOR OPUS 59 N° 2</i>	468
Voix et logique de fusion	468
<i>Jonction : quatre voix pour une même ligne. Séquence des mesures 37-47, 469 – Conjonction : accords fusionnels des quatre voix. Exposition du thème principal, mesures 1-8 [44''], 472</i>	
Divergence ou opposition de voix	475
<i>Thème ou accompagnement ? Contre-exposition, mesures 9-16, 475 – Confrontation de voix. Début de la coda, mesures 138-143, 477</i>	
IV. CELLULES ET INTERVALLES – INTERFÉRENCES DE VOIX LARGHETTO ESPRESSIVO DE L' <i>OPUS 95</i>	479
<i>Lexique, 480 – Organisation dramatique, 481 – Dialogue vertical : interférences, 482</i>	
CHAPITRE XX. <i>Les relations dialogiques dans la présentation thématique</i>	485
I. THÈME ET ACCOMPAGNEMENT	487
Présentation thématique dans l'Allegro moderato de l' <i>Opus n° 2</i> de Haydn	488
Thème dialogué et accompagnement motorique – <i>Quatuor opus 18 n° 6</i>	491
Crescendo généralisé dans l'Allegro du <i>Quatuor opus 59 n° 1</i>	496
<i>Quatuor opus 132, finale : gerbes voix-motif</i>	499
II. THÈME ET THÈME	503
Dialogue de fragments thématiques, sans accompagnement, dans l'Allegro de l' <i>Opus 132</i>	504
Thème à double face dans l'Allegro du <i>Quatuor opus 130</i>	506
Dialogue comme abstraction dans l'Allegretto de l' <i>Opus 135</i>	509
Contrepoint généralisé dans l'Adagio ma non troppo e molto espressivo de l' <i>Opus 131</i>	512
<i>Fugue et quatuor : de l'égalité à la personnalisation des voix, 512 – Fugue et forme sonate; transformations et contrastes, 513 – Fugue et logique de culmination, 515 – Les attributs de la personnalisation, 516 – Présentation thématique, 517 – Culmination : dissociation, fusion, 519</i>	

CHAPITRE XXI. <i>Le quatuor, une dynamique de la relation entre les voix</i>	523
I. LA CONDUITE DES PARTIES : UN INSTRUMENT À SEIZE CORDES OU QUATRE INSTRUMENTS POUR UNE PENSÉE PLURIELLE ?	523
II. VOIX ET RÔLES	526
III. TYPES D'ASSOCIATIONS POSSIBLES DES QUATRE VOIX	528
Sous-ensembles	530
Quatre en un	531
<i>Modulations de voix homophones. Exemple de l'Andante con moto de l'Opus 59 n° 3, 532</i>	
Autres associations de voix	535
IV. ASSOCIATIONS ET COMMUTATIONS DE VOIX DANS L'ALLEGRO	
DU <i>QUATUOR OPUS 59 N° 2</i>	537
Le contexte de l'Allegro	538
Évolution des relations entre les voix	539
Premier déploiement	540
V. LA CONDUITE DES PARTIES, UNE CLEF DE L'ART DU QUATUOR	542
CHAPITRE XXII. <i>Types de dialogue</i>	546
I. ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE THÉÂTRALISANTE	547
II. LES DIALOGUES DU QUATUOR	548
III. DIALOGUE FUSIONNEL. ÉNONCÉ ALTERNATIF D'UN THÈME À DEUX VOIX, ANDANTE DU <i>QUATUOR OPUS 131</i>	551
IV. DIALOGUE-JEU, FINALE DU <i>QUATUOR OPUS 59 N° 2</i>	554
V. DIALOGUE CONFRONTATION – DÉVELOPPEMENT DU PREMIER MOUVEMENT DU <i>QUATUOR OPUS 127</i>	558
VI. DIALOGUE DES VOIX INTÉRIEURES DANS LE LENTO ASSAI DE L' <i>OPUS 135</i>	564
II. ARCHITECTURES DIALOGIQUES	571
CHAPITRE XXIII. <i>Dialogue et ordres temporels</i>	573
Retour sur la question du sens	573
Dialogue et hétérogénéité motivique	575
Dialogue de voix, dialogue de structures	576

CHAPITRE XXIV. <i>Dialogue de structures</i>	581
I. FONCTIONS DU MAESTOSO DANS LE PREMIER MOUVEMENT DU <i>QUATUOR OPUS 127</i>	581
Forme sonate et logique de bloc	581
Nature du bloc Maestoso	582
Évolution du bloc Maestoso au cours du mouvement	583
Relations du Maestoso et de l'Allegro	584
Vers un quatrième Maestoso	587
À l'écoute du sens	591
II. DYNAMIQUE DE BLOCS DANS LE TROISIÈME MOUVEMENT DE L' <i>OPUS 132</i> – VERS UN DÉPASSEMENT-TRANSCENDANCE	592
Perspective d'ensemble sur l'architecture du mouvement et son esthétique	593
<i>Forme générale : une structure atypique dans l'esprit de l'Agnus Dei de la Missa solemnis, 594 – Différenciation des parties Dankge- sang (D) et Neue Kraft (K), 596 – Langage, structures et expression du sentiment religieux dans les Dankgesang, 598</i>	
Premier Molto adagio – indifférenciation des voix, hiératisme. Une esthétique du détachement	600
Deuxième Molto adagio – individualisation des voix, subjectivité et ferveur expressive	602
Troisième Molto adagio – rayonnement intérieur	605
<i>Organisation générale du troisième Molto adagio, 605</i>	
Exégèse	608
III. OPPOSITIONS ABRUPTES DE BLOCS – PREMIER MOUVEMENT DE L' <i>OPUS 130</i>	611
L'univers de l'Adagio : une sombre méditation qui s'illumine	612
L'univers de l'Allegro : confrontations de structures, confrontations de tempo	615
Modalités de juxtaposition des blocs	616
<i>Adagio vers Allegro, 616 – Allegro vers Adagio, 619</i>	
Les oppositions de tempo : une brèche ouverte dans la forme sonate	620
CHAPITRE XXV. <i>Interactions de blocs et motifs</i>	623
Dialogisme et polyphonie généralisée	624
I. FUSION PERTURBÉE : DISSONANCES DE STRUCTURES DANS LA VARIATION 6 DU QUATRIÈME MOUVEMENT DE L' <i>OPUS 131</i>	625

Principe des variations métamorphose	626
Nature de la métamorphose caractérisant la variation 6	627
Évolution de chacune des quatre sections	628
<i>Première section A : psalmodie des quatre voix unies, 628 –</i>	
<i>Deuxième section B : désolidarisation et interventions perturbantes</i>	
<i>du violoncelle, 629 – Troisième section : dramatisation, 631 – Qua-</i>	
<i>trième section D : explosion, contamination et assimilation, 632</i>	
Évolution générale	634
II. DIALOGUE DE STRUCTURES HÉTÉROGÈNES – DÉVELOPPEMENT	
DE L'ALLEGRO DE L'OPUS 130	637
Le matériau : des motifs incomplets et instables issus d'univers musicaux différents	638
<i>Motif c : un fragment de thème devenu trame, 638 – Motif b : un</i>	
<i>antécédent sans conséquent, 639 – Motif a : un résidu thématique</i>	
<i>non identifiable, 641 – Motif d : un thème venu d'ailleurs, 642</i>	
Interprétation	643
<i>Complexité, étrangeté, 643 – Temps, mémoire et désir, 645</i>	
III. DIALOGUE DE BLOCS ET MOTIFS FINALE DE L'OPUS 135 :	
MUSS ES SEIN? ES MUSS SEIN	646
« Muss es sein? Es muss sein » (Le faut-il? Il le faut)	647
Le premier Grave : de la question à ses conséquences inexorables	649
Le deuxième Grave : transformations, dramatisation, influence	653
<i>Transformation, dramatisation, 653 – Immersion du thème de l'Al-</i>	
<i>legro : influence, 655</i>	
CONCLUSION	659
BIBLIOGRAPHIE	673
INDEX	677
REMERCIEMENTS	689