

Ce que la mise en musique fait au texte : Apollinaire dans la mélodie française

Auteur : Lambiet, Camille

Promoteur(s) : Purnelle, Gérald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23056>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative" (BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Lettres françaises et romanes
Année académique 2024-2025

Ce que la mise en musique fait au texte : Apollinaire dans la mélodie française

Mémoire présenté par Camille LAMBIET
en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres
françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Sous la direction de Monsieur Gérald PURNELLE

Comité de lecture : Monsieur Laurent DEMOULIN
et Madame Sophie LECOMTE

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon promoteur, Monsieur Gérald Purnelle, dont l'accompagnement s'est révélé essentiel dans l'élaboration de ce projet. Il m'a permis de cerner plus clairement ce que je souhaitais faire et d'explorer des pistes que je n'avais pas envisagées.

Je remercie Madame Sophie Lecomte et Monsieur Laurent Demoulin pour leur intérêt et leur travail de lecture. Je leur suis également reconnaissante pour ce qu'ils m'ont apporté en tant que professeurs durant mon parcours à l'université.

Merci au CNSM de Paris pour la numérisation de partitions rares, et à Mélanie de Montpellier d'Annevoie pour l'envoi de sa thèse. Je remercie aussi Denis Menier et Jean-Marie Rens pour leurs recommandations bibliographiques sur Francis Poulenc.

Je remercie toutes les personnes que j'ai rencontrées par l'intermédiaire de la musique, qu'elles fassent ou non partie de mon quotidien. Jouer et créer avec elles me donne une force incroyable. Je pense particulièrement ici à mes comparses du cursus de Musiques Improvisées au conservatoire, autant de voix lumineuses qui me permettent de m'épanouir musicalement et humainement.

Merci à mes amies de l'université, Alizée, Aurélie, Danaé, Manon, Ophélie, Saïan et Thibault, qui m'ont relue de nombreuses fois et m'ont prodigué des remarques constructives. Je leur dois aussi tous ces fous rires et ces discussions autour d'un thé glacé au café d'en face, ces partages de lectures et d'expériences, et je suis heureuse que ces années de Master les aient mises sur mon chemin.

Merci, enfin, à mes proches, qui m'ont écoutée parler de mes recherches pendant ces deux années. Je ne suis pas certaine que ces personnes ont conscience de l'impact qu'elles ont pu avoir sur mon moral et sur mon travail, nourri par leurs questions et réflexions. Un merci tout particulier à Michel et à mes grands-parents, pour leur présence, leurs encouragements et leurs relecture minutieuse. Merci encore mille fois à Simon, mon confident, pour son indéfectible soutien en toutes circonstances.

Table des matières

Introduction	3
Première partie – Mettre en musique : Approche de la pratique	5
Chapitre I : Poésie et musique – Un bref historique.....	5
1. Collaborations musico-littéraires.....	5
2. Études musico-littéraires	11
Chapitre II : Élaboration d'une approche méthodologique	15
1. La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ?	15
2. Approches contemporaines.....	20
Chapitre III : Apollinaire et la mélodie française – « Écoute de loin »	27
1. Établissement du corpus	27
2. Disparités et régularité.....	37
3. Figures remarquables.....	42
Deuxième partie – Apollinaire et la mélodie française : « Écoute de près ».....	51
Chapitre I : « Le Pont Mirabeau » – La réception d'une forme métrique	51
1. Le poème – réseau des textes possibles.....	51
2. Les mélodies	59
3. Situation dans le réseau des textes possibles	68
Chapitre II : « Il pleut » : Un calligramme musical ?	71
1. Le poème – réseau des textes possibles.....	71
2. Les mélodies	76
3. Situation dans le réseau des textes possibles	82
Chapitre III : « Les Colchiques » – La mélodie et l'élasticité métrico-prosodique....	83
1. Le découpage	83
2. L'élasticité métrico-prosodique	89
3. Conclusions	92

Chapitre IV : « Montparnasse » – Une approche génétique.....	93
1. Dans le journal du compositeur.....	93
2. Anatomie d'une réception.....	95
3. De la musique aux mots, des mots à la musique	98
Chapitre V : « L'Adieu du cavalier » – La mélodie comme dispositif citationnel	99
1. La naissance de la citation.....	100
2. L'incitation.....	101
3. La citation comme système	102
4. La mélodie comme corps étranger.....	104
5. La citation comme vecteur d'émotions	106
Conclusion	107
Lexique	112
Bibliographie	115
Annexes	130

Introduction

Ce que notre poésie n'a pu faire à elle toute seule, la mélodie l'a fait parfois avec elle ; elle a travaillé la langue à travers le poème. [...] Ce qui est engagé dans ces œuvres, c'est bien plus qu'un style musical, c'est une réflexion pratique (si l'on peut dire) sur la langue ; il y a assumption progressive de la langue au poème, du poème à la mélodie et de la mélodie à la performance¹.

Dans l'une de ses interventions sur la musique vocale, Roland Barthes parle en ces termes de la relation entre mélodie française et poésie. Ces quelques lignes compilent les principales grandes préoccupations historiques de la recherche musico-littéraire : les questions du statut de la langue dans l'œuvre musicale, de la légitimité de l'intervention du compositeur sur le poème, de la compatibilité entre musique et poésie, et de la chaîne des réceptions engendrée par un tel procédé.

La question du statut de la langue, qui découle principalement de l'attitude des compositeurs vis-à-vis du poème qu'ils mettent en musique, pourrait être envisagée de manière diachronique, tant les réponses ont pu varier au fil des époques et des contextes. Nous choisissons ici de nous concentrer sur la mélodie française du XX^e siècle. La question polémique du bien-fondé de la mise en musique mérite également notre attention. Le point de vue défendu par Barthes, celui d'une mélodie sublimant le poème et perfectionnant son travail de la langue, n'est pas le seul qui ait valu historiquement, jusqu'à ce qu'à la fin du XX^e siècle, les chercheurs et chercheuses commencent à s'en détacher pour aborder le procédé de mise en musique de façon plus théorique. Barthes souligne enfin la complexité de ce procédé, en mentionnant les différents acteurs en jeu dans la chaîne de transposition de l'œuvre, depuis sa forme initiale, le poème, à sa forme finale, la performance de la mélodie.

Ces différents problèmes nous occuperont pour la première partie de notre étude, consacrée à la pratique générale de la mise en musique, d'abord dans une perspective historique puis plus théorique, qui aboutira à l'exploration de pistes méthodologiques nous permettant d'aborder notre cas. Nous y présenterons aussi l'ensemble du corpus

¹ BARTHES (Roland), « Le grain de la voix », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 242.

circonscrit à l'aide de bornes temporelles et formelles. Notre choix s'est porté sur le poète Guillaume Apollinaire, dont l'œuvre a connu un important succès chez les mélodistes, tant ses contemporains que ceux qui sont encore actifs aujourd'hui. À partir de l'ensemble ainsi défini, nous proposerons une analyse d'ordre quantitatif afin de couvrir la question du choix des poèmes par les compositeurs.

La seconde partie, constituée d'analyses plus détaillées, nous permettra d'aborder le processus de mise en musique au travers d'exemples concrets. Parmi les œuvres sélectionnées, certaines s'inscrivent dans la norme des pratiques de l'époque étudiée et du corpus, tandis que d'autres y échappent et constituent des cas problématiques. Nous mobiliserons, pour ces analyses, les outils théoriques répertoriés dans la première partie de notre étude, que nous veillerons à adapter aux particularités de chacun des cas examinés. Notre analyse ne sera donc pas exhaustive ou représentative de toutes les pratiques que l'on peut rencontrer dans ce genre, ni même uniquement dans notre corpus, mais, par l'étude de ces pièces spécifiques et leurs problématiques propres, nous permettra d'identifier des attitudes et des préoccupations transversales.

Cette étude des multiples facettes de la mise en musique nous permettra d'identifier les endroits où la mélodie entre en tension avec le poème, les lieux où l'interprétation proposée par les compositeurs peut se révéler problématique ou conditionner fortement la compréhension du texte. Ces lieux relèveront parfois de la métrique, parfois de la composante visuelle du texte, d'autres fois encore des liens intertextuels que le poème entretient avec d'autres œuvres. La façon dont le compositeur lit le texte, dont il le comprend et l'habite, influence elle aussi son adaptation dans la mélodie et oriente sa compréhension par le lecteur de la partition. Observer la mise en musique d'un poème permet donc d'examiner celui-ci sous un angle différent de son habituelle analyse textuelle ou stylistique, tout en étudiant les limites et les explorations du média musical qui, par lui, tente de transcender son statut d'art non figuratif et de raconter *avec* le texte.

Nous procéderons donc à l'étude de la mise en musique depuis un point de vue extrêmement large et diachronique avant de le restreindre à la période concernée par notre corpus, puis nous nous focaliserons sur cinq cas concrets pour observer quelques phénomènes en jeu lors de la mise en musique d'un poème par un mélodiste du XX^e siècle.

Première partie

Mettre en musique : Approche de la pratique

Chapitre I : Poésie et musique – Un bref historique

Pour étudier le procédé de mise en musique, il nous semble essentiel d'examiner les rouages des relations entre musique et littérature. Considérés à certaines époques comme indissociables, à d'autres comme incompatibles, ces deux arts n'ont cessé de susciter des prises de position et d'animer les débats esthétiques. Ils ont donné lieu à d'innombrables formes qui soulèvent, par leur nature hybride, la question de la signification, puisqu'elles conjuguent différents systèmes sémiotiques. Nous étudierons donc rapidement les collaborations musico-littéraires au fil du temps, avant de nous pencher sur l'émergence de la pensée théorique à leur sujet, principalement à partir du vingtième siècle.

1. Collaborations musico-littéraires

Selon les périodes, les lieux et les sociétés, musique et littérature ont fait l'objet de différentes pratiques les liant plus ou moins étroitement entre elles. Ce sont ces pratiques dans toute leur diversité qui ont conduit à des formes comme la mélodie française, qui nous occupera dans cette étude.

1.1 Antiquité

Dès l'Antiquité, la finalité majeure de la poésie est la performance orale. Le théâtre est donc chanté, comme en témoigne la présence du chœur dans les tragédies, bien que son versant musical soit aujourd'hui largement méconnu². La principale raison en est l'absence de sources, notamment dans le cas des grands tragédiens, dont les seules traces conservées sont deux fragments très abîmés de la musique de l'*Oreste* et l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide. Annie Bélis, dans son article « Euripide musicien », rassemble divers témoignages indirects sur la musique vocale dans la tragédie grecque, généralement dévolue au chœur, et la décrit ainsi³ :

² BELIS (Annie), « Euripide musicien », dans PINAULT (Georges-Jean) éd., *Musique et poésie dans l'antiquité: actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 27-52.

³ *Ibid.*, p. 29.

Écrits pour être interprétés par des amateurs à la technique limitée, dont les voix manquaient d'amplitude et de souplesse, ces morceaux lyriques étaient nécessairement cantonnés à une tessiture restreinte et s'abstenaient de toute modulation.

Ainsi, si la musique est un élément essentiel de la pratique théâtrale antique, elle semble cependant subordonnée au texte dans ce contexte, comme l'indique l'amateurisme de son exécution. La question du professionnalisme des exécutants se posera également dans le cas de la mélodie française, puisque les productions de son ancêtre direct, la romance, étaient pour la plupart destinées aux amateurs.

1.2 Moyen-Âge

Il serait impossible ici de décrire de manière exhaustive la musique vocale médiévale, aussi nous attarderons-nous seulement sur quelques étapes clés pour comprendre comment elle préfigure les rapports modernes entre musique et poésie.

La poésie chantée des troubadours et des trouvères est un repère immanquable dans la constitution de la musique vocale profane en France. Les œuvres de Bernard de Ventadour, Jaufré Rudel, Adam de la Halle ou encore Colin Muset connaissent encore aujourd'hui un rayonnement important. Grâce à la popularisation de la notation musicale neumatique⁴ depuis le X^e siècle, puis de la notation carrée⁵ à partir du XIII^e siècle⁶, nous disposons aujourd'hui de nombreuses sources sur leur production mélodique. La forme *canso*, dont ces poètes-musiciens sont les inventeurs, est composée d'un nombre variable de strophes (*coblas*), « à la fois unités métriques, musicales et sémantiques⁶ ». Elle fusionne donc, tant par sa structure que par sa facture, les composantes textuelles et musicales. En revanche, on constate pour bon nombre de pièces l'absence interpellante de toute notation musicale. Le cas des troubadours est en ce sens frappant puisque, sur plus de 2000 chansons retrouvées, seules 260 environ comportent une notation musicale⁷. Ceci interroge la transmission de la musique de ces œuvres⁸ et suggère une différence de statut

⁴ Un lexique des termes musicaux est proposé à la fin de ce travail.

⁵ DENNERY (Annie), « Les notations musicales au Moyen Âge », dans *Médiévaux*, n°1, 1982, p. 101.

⁶ BUFFART-MORET (Brigitte), *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ L'ouvrage collectif de CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018 aborde la question de la transmission et le problème qu'elle pose aujourd'hui pour l'établissement d'une « partition » critique à partir des différents témoins. À ce sujet, y voir en particulier CARPEZZA (Francesco), « Transmission et interprétation. À propos des

et d'importance entre le matériel musical et le matériel textuel⁹. La présentation de la *canso* dans les manuscrits notés¹⁰ confirme cette impression d'un primat du texte sur la partie musicale : Christelle Chaillou-Amadieu remarque en effet que la mélodie, qui est monodique*, n'est écrite qu'au-dessus des mots de la première strophe¹¹, ce qui indiquerait que la musique n'était qu'un simple accompagnement, d'où son mépris relatif par le poète¹².

Le XIV^e siècle voit disparaître la chanson lyrique courtoise au profit de nouvelles formes poétiques qui se fixent rapidement. Une nouvelle poésie chantée émerge alors, caractérisée par l'usage de la répétition, périodique ou non, qui lui donne souvent une structure circulaire¹³. Ces formes, comme le rondeau, la ballade ou encore le virelai perdureront dans le temps et seront régulièrement reprises par des poètes jusqu'à l'époque contemporaine. Elles conservent encore la trace de leur origine chantée et peuvent constituer une forme d'invitation à la mise en musique, comme nous le constaterons avec « Le Pont Mirabeau » d'Apollinaire.

Avec la complexification des formes versifiées, la composition d'une musique accompagnant le texte ne semble plus être une nécessité. Buffart-Moret prend ainsi l'exemple des rondeaux qui étaient intitulés « chansons » au XIII^e siècle, alors qu'on les nomme parfois « ditiés » au XV^e siècle¹⁴. Pour Cerquigni, ce changement de dénomination « met l'accent sur le passage d'une pièce de nature essentiellement musicale à une pièce qui peut se suffire par son écriture¹⁵. » Parallèlement, le développement de la musique polyphonique au XIV^e siècle rend progressivement la composition musicale difficile d'accès pour le poète.

mélodies des troubadours » ; CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), « Philologie et Musicologie. Les variantes musicales dans la chanson des troubadours » ; ZINELLI (Fabio), « Musicologie et Philologie : deux disciplines auxiliaires ».

⁹ ZINCK (Michel), cité dans CHAILLOU-AMADIEU (Christelle) & ZINELLI (Fabio), « Entretien avec Michel Zinck », dans *Les Noces de Philologie et Musicologie. Texte et musique au Moyen Âge*, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁰ Manuscrit qui comporte une notation musicale.

¹¹ CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), « 'Faire gaia chanso' : la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°26, 2013, p. 61.

¹² VAN DER WERF (Hendrick), cité dans BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 26.

¹³ BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ CERQUILIGNI (Jacqueline), citée dans BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 25.

1.3 Renaissance

Avec les premiers traités de versification au XV^e siècle, la séparation se fait nette : la poésie se suffit à elle-même puisqu'elle comporte en elle une musique intrinsèque. On la perçoit notamment grâce à la rime, que Jacques Peletier, dans son *Art Poétique* de 1555, considère comme une « expresse marque de Chant : et par conséquent, de Poésie¹⁶ ». Si l'on cherche toujours l'unification des deux arts, celle-ci se réalise maintenant par la collaboration d'un poète et d'un musicien, qui ne se trouvent plus que rarement dans une même personne. C'est le modèle que l'on retrouve en immense majorité dans la mélodie française. Bien que l'on puisse citer quelques compositeurs ayant écrit le texte de certaines de leurs pièces vocales¹⁷, la plupart de la production mélodique des XIX^e et XX^e siècles est en effet composée sur un texte poétique autonome publié avant sa mise en musique.

Les musiciens de la Renaissance entretiennent un rapport au texte poétique qui diffère cependant grandement de celui qui caractérise la mélodie française du XX^e siècle. Ils s'autorisent une grande liberté, choisissant parfois de supprimer des strophes d'un poème ou d'en modifier le texte pour mieux l'adapter au contexte énonciatif. Buffart-Moret mentionne à ce sujet l'exemple de la *Petite pucelle angevine* de Ronsard, dont deux vers sont remaniés par Jean Chardavoine dans sa mise en musique. La figure du poète qui y était mentionnée à l'origine est remplacée par un « je », plus facilement endossé par le chanteur ou la chanteuse¹⁸. Les poètes semblent à cette époque animés d'un sentiment contradictoire vis-à-vis de la musique. Les mises en musique permettent de faire vendre l'œuvre écrite, mais maltraitent souvent le texte original, comme nous venons de le voir.

Ces collaborations auront des conséquences durables sur certaines composantes formelles de la poésie, comme la systématisation de l'alternance des rimes masculines et féminines, que préconise Ronsard dans son *Abrégé de l'art poétique* : « Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les autres féminins, et tu parachèveras de même mesure le reste de ton Elégie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus

¹⁶ PELETIER (Jacques), cité dans BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Claude Debussy (*Proses lyriques*, 1895 ; *Nuits blanches*, 1899) et Erik Satie (*Trois poèmes d'Amour*, 1916) sont par exemple les auteurs des textes de certaines de leurs mélodies.

¹⁸ « Mais en lieu d'un sacré Poète, / Qui si haut chantoit ton honneur » devient dans la chanson « Mais en lieu de l'amour parfaicte / Dont je l'aimais en tout honneur », *Ibid.*, p. 32.

facilement accorder¹⁹. » Pour éviter de voir leur texte estropié, les poètes commencent à composer des chansons assez brèves. Sur les quarante-deux chansons de Clément Marot, la plus longue comporte trente-deux vers et la plus courte seulement cinq²⁰. La saturation rimique²¹, surtout dans le refrain, est, elle aussi, fréquemment rencontrée dans les chansons de la Renaissance. Ces différentes caractéristiques, nous le verrons au chapitre III, sont toujours favorisées par les compositeurs du XX^e siècle dans le choix des textes. Les plus longs poèmes d'Apollinaire, ainsi que ceux écrits en vers libres ou non rimés ne sont pas ou peu mis en musique.

1.4 Classicisme

Au début du XVII^e siècle, le genre de la chanson perd en légitimité. Boileau va même jusqu'à questionner son appartenance au domaine de la poésie²². Libérée des exigences formelles du classicisme, elle se développe dans une grande diversité de formes. L'usage de mètres impairs, de structures polymétriques, ou la normalisation du quintil et d'autres types de strophes jusque-là inusités sont autant d'indices de cette prise de liberté²³. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans de nombreux textes d'Apollinaire choisis par les mélodistes. Des poèmes comme « Clotilde » et « L'Adieu » partagent en effet certaines de ces particularités formelles issues de la chanson. Un autre point mis en évidence par Buffart-Moret est la récurrence de certaines rimes. Elle mentionne à ce sujet les rimes sur *jours/toujours/amour/retour*, que l'on retrouve dans pas moins de sept chansons de Madame Deshoulières²⁴ et qui sont aussi utilisées par Apollinaire dans « Le Pont Mirabeau ».

1.5 XVIII^e et XIX^e siècles

Dès la fin du XVII^e siècle, il devient clair que la chanson est un genre musical et ne peut donc plus s'assimiler à de la poésie, qui se suffit à elle-même. Ses textes sont composés

¹⁹ RONSARD (Pierre de), cité dans BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ BUFFART-MORET, *op. cit.*, pp. 69-76.

²¹ « *Saturation rimique* (Principe de) : Dans la poésie littéraire classique, tout vers a la même forme catatonique qu'un vers voisin (pas séparé de lui par plus d'une autre couleur* rimique). On peut dire en ce sens que la suite de vers est rimiquement saturée (cependant certaines de ces rimes portées par les vers concernent, au-delà des vers, des modules*). » Voir CORNULIER (Benoît de), *Notions pour l'analyse métrique. Glossaire adapté d'après celui de l'ouvrage De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, 2009), Laboratoire de Linguistique de Nantes, décembre 2010.

²² BUFFART-MORET, *op. cit.*, p. 99.

²³ *Ibid.*, pp. 111-113, 117-119.

²⁴ *Ibid.*, p. 109.

explicitement pour la mise en musique, ce qui les différencie du reste de la production poétique. Buffart-Moret commence d'ailleurs à dénommer leurs auteurs « poètes-chansonniers » à partir du chapitre de son ouvrage consacré à cette période²⁵. Les textes des chansons prennent un tour de plus en plus populaire et s'écartent des genres reconnus pour leur poéticité.

La concurrence du Bel Canto italien pousse les musiciens français à se réinventer. De cette recherche d'une forme typiquement française émerge alors la tragédie en musique, fruit de la collaboration entre Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Bien que, dans ce cas aussi, les vers soient composés spécifiquement pour la pièce musicale, on leur reconnaît malgré tout à l'époque une certaine légitimité poétique. Girdlestone avance même que certaines tragédies en musique étaient lues sans leur support musical, ce qui indiquerait une certaine autonomie du texte, et souligne que Quinault était reconnu et loué comme poète par ses contemporains²⁶. Une étude de Lion Galluser s'attarde sur le processus de travail derrière la création des treize tragédies en musique de Lully-Quinault et y met en évidence l'attention qui était accordée à l'accentuation et à la prosodie²⁷.

Ce respect du texte et de ses accents naturels se perd avec l'invention de la romance, une nouvelle forme de musique vocale qui naît dans les salons bourgeois du début du XIX^e siècle. Les concerts publics sont encore rares sous l'Empire et la Restauration, mais la musique est abondamment pratiquée par la bourgeoisie et « prend une part active, comme la conversation ou le jeu, à une sociabilité mondaine²⁸ ». Au même moment, entre les XVIII^e et XIX^e siècles, le « style troubadour » explose dans les arts, et la romance n'est pas épargnée. La narration de nombreuses romances sentimentales est ainsi située dans un contexte médiéval lointain, seul trait d'originalité quand les émotions traitées, amour, douleur, tristesse, sont toujours identiques. La forme des poèmes mis en musique, alternant couplets et refrains ou proposant simplement une suite de couplets, est souvent beaucoup moins élaborée que l'étaient celles des poésies des troubadours. Le mot d'ordre, la simplicité, s'illustre aussi dans la ligne mélodique (ambitus* limité, petits intervalles*)

²⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁶ GIRDLESTONE (Cuthbert), *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, p. 5-7.

²⁷ GALLUSER (Lion), « Musicalité de la parole, mise en musique du texte. Fonctions de la ‘poésie musicale’ et de sa mise en musique dans la tragédie en musique », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n°5|2, 2020, p. 6.

²⁸ SCHNAPPER (Laure), « Chanter la romance », dans *Napoleonica. La Revue*, n°7|1, p. 3.

et l'accompagnement pianistique (harmonie élémentaire, pas de modulation*), afin de rendre la performance accessible à des exécutants amateurs²⁹. Dans ce souci de simplicité, le travail de la prosodie et la fidélité au texte original sont des préoccupations secondaires et n'animeront les compositeurs qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la popularisation du genre mélodique³⁰. Les compositeurs de romance n'hésitent pas, pour faciliter l'assimilation de la partie vocale par les interprètes, à calquer les différentes strophes du poème sur une même carrure mélodique³¹, ce qui dérègle le placement des accents dans la mélodie et dans le vers. On se préoccupe par ailleurs bien plus du sujet évoqué par le texte, généralement le sentiment amoureux, que de sa qualité littéraire.

Nous arrivons, par ce dernier détour dans les salons du XIX^e siècle, à la mélodie telle qu'elle nous occupera dans les chapitres suivants. L'histoire des interactions entre littérature et musique permet de mieux comprendre les enjeux derrière la séparation de l'écriture du texte de la composition, le niveau de qualification des exécutants, le contexte de production des œuvres et le conditionnement formel induit par la collaboration entre musiciens et poètes.

2. Études musico-littéraires

Les interactions entre musique et littérature étant omniprésentes dans l'histoire des arts, il n'est pas étonnant que leur évolution ait été accompagnée de commentaires et de réflexions théoriques. Plusieurs questions animent ces débats spéculatifs. Nous les aborderons l'une après l'autre en traçant par nos réponses les contours du domaine de la recherche musico-littéraire.

Ces deux arts s'opposent-ils ?

Comme le suggère Violaine Anger³², cette distinction entre musique et littérature, qui paraît évidente pour un lecteur/auditeur contemporain, est loin d'aller de soi à certaines époques. Nous l'avons vu plus haut, le théâtre et la poésie des Grecs de l'Antiquité sont

²⁹ *Ibid.*, p. 10. Voir aussi FAURE (Michel) et VIVES (Vincent), *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 21-39.

³⁰ MESSINA (Kitti), « Mélodie et romance au milieu du XIX^e siècle: Points communs et divergences », dans *Revue de Musicologie*, 2008, Tome 94, n°1, 2008, pp. 70-71.

³¹ FAURE & VIVES, *op. cit.*, p. 56.

³² ANGER (Violaine), « Musique et langage: quelques réflexions générales », dans *Fabula / Les colloques*, « *Littérature et musique* », 2010, p. 5.

chantés. Des théoriciens comme Saint Augustin ou Boèce ne reconnaissent pas d'opposition entre les deux arts, même si le second identifie déjà différents types de voix, continue, discontinue et intermédiaire, ce dernier type recouvrant les occasions où « on lit un poème héroïque³³ ». L'opposition devient visible sur le papier avec l'apparition de la notation musicale à partir de l'ère carolingienne, mais la démarcation entre poésie et chant n'est pas encore actualisée dans les pratiques. Au Moyen-Âge, c'est la musique qui donne au texte son caractère sacré, il serait donc illogique de l'en séparer³⁴. Le cas des troubadours, détaillé plus haut, laisse au contraire entrevoir un déséquilibre dans l'importance accordée aux aspects textuels et musicaux de la pièce, annonciateur de la scission à venir. Avant le xv^e siècle et la séparation nette, musique et poésie sont envisagées comme un tout indissociable, reflet des pratiques qui ont alors cours. La dissociation des deux arts renverse les perspectives et pousse les penseurs des siècles suivants à se demander s'ils sont vraiment conciliables.

Ces deux arts sont-ils *compatibles* ?

Durant très longtemps, la question de la compatibilité des deux systèmes sémiotiques et de la prévalence de l'un sur l'autre conduit les théoriciens à prendre une position tranchée. En témoignent les exemples de Paul Dukas, compositeur, qui rejette fondamentalement l'idée d'un équilibre au sein de la musique vocale³⁵, ou au contraire de Nicolas Ruwet, pour qui « il n'y a [...] aucune incompatibilité entre musique et langage, la relation musique-langage est toujours pertinente³⁶. » Au fil du temps, les penseurs délaisSENT les positions polémiques au profit d'approches plus nuancées. La question s'oriente alors vers une approche comparée des deux arts, dégagée de la dimension esthétique qu'elle revêtait jusqu'alors³⁷.

³³ *Ibid.*

³⁴ IMBERTY (Michel), « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2, décembre 1973, p. 177.

³⁵ « Véritablement, vers et musique ne se mêlent pas ; ils ne se confondent jamais. [...] *On ne met pas les poèmes en musique*. On donne un accompagnement aux paroles, et c'est bien autre chose. » DUKAS (Paul), cité dans GRIBENSKI (Michel), « Littérature et musique. Quelques aspects de leurs relations », dans *Labyrinthe*, n°19, 2004, p. 111.

³⁶ RUWET (Nicolas), « Fonctions de la parole dans la musique vocale », dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 53.

³⁷ GRIBENSKI (Michel), « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations. », *op. cit.*, p. 114.

Ces deux arts sont-ils *comparables* ? Comment s'articulent-ils au sein d'une œuvre hybride ?

Le XX^e siècle voit éclore plusieurs disciplines qui s'attellent à l'étude des interactions texte-musique. Parmi les premiers ouvrages de référence sur la question, on peut mentionner *La Correspondance des arts* de l'esthéticien Étienne Souriau³⁸, ou encore les travaux de Calvin S. Brown³⁹ et Steven Paul Scher⁴⁰, qui amorcent le passage des études musico-littéraires de l'esthétique à la littérature comparée. Souriau s'essaie surtout à un classement des différents arts, une typologie opposant les arts du temps et de l'espace, les arts présentatifs et les arts représentatifs. La musique et la poésie sont dans le premier cas regroupés, puisque tous deux sont considérés par le chercheur comme arts du temps, puis séparés dans le second, la musique ne pouvant prétendre à une fonction représentative et se classant donc du côté des « présentatifs⁴¹ ». Brown examine quant à lui les affinités des deux arts au sein d'une même œuvre⁴² et popularise grandement la recherche en ce sens dans la seconde moitié du XX^e siècle⁴³.

En France et en Belgique, après Souriau, la recherche s'oriente aussi vers la littérature comparée avec les travaux importants de Jean-Louis Backès⁴⁴, Jean-Pierre Baricelli⁴⁵, Jean-Louis Cupers⁴⁶, Thomas Munro⁴⁷ ou encore André Wyss⁴⁸. Ceux-ci s'attachent surtout aux rapports d'influence entre les différents arts et aux analogies, similarités et

³⁸ SOURIAU (Étienne), *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, «Bibliothèque de philosophie scientifique», 1947.

³⁹ BROWN (Calvin S.), *Music and literature. A comparison of the arts*, Athens (Géorgie, EU), Presses de l'Université de Géorgie, 1948.

⁴⁰ SCHER (Steven Paul) éd., *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines kompositorischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.

⁴¹ PIETTE (Isabelle), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987, pp. 20-26.

⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴³ Gribenski, dans « Littérature et musique. Quelques aspects de leurs relations », *op. cit.*, p. 114, mentionne à titre d'exemple la revue *Comparative Literature*, qui publie en 1970 un numéro spécial consacré à littérature et musique, sous la direction de Brown et le neuvième congrès de l'Association internationale de littérature comparée en 1979, consacré aux relations entre la littérature et les autres arts.

⁴⁴ BACKES (Jean-Louis), *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

⁴⁵ BARRICELLI (Jean Pierre), *Melopoiesis: Approaches to the study of literature and music*, New York, New York University Press, 1988.

⁴⁶ CUPERS (Jean-Louis), *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1988.

⁴⁷ MUNRO (Thomas), *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

⁴⁸ WYSS (André), *Éloge du phrasé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

différences qui peuvent en être tirées⁴⁹. Pour structurer le champ de recherche, Cupers reprend une subdivision proposée par Brown et identifie au sein du domaine quatre catégories⁵⁰ : (1) littérature et musique, (2) musique vocale - collaboration des deux arts (3) influence musicale sur la littérature et (4) influence littéraire sur la musique. Notre étude s'inscrit dans la seconde de ces catégories qui, malgré les difficultés qu'elle présente, a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs issus de différents domaines.

En se penchant sur le rapport entre paroles et musique dans le lied romantique⁵¹, le linguiste Nicolas Ruwet ouvre une voie plus centrée sur les implications sémiologiques des rapports musique-poésie, rapidement exploitée par Michel Imberty⁵² et Jean Molino⁵³. Leurs travaux ont inspiré ceux des sémiologues contemporains dont nous nous servirons au chapitre suivant pour établir notre méthodologie.

Plusieurs métriciens se sont eux aussi intéressés à la musique vocale, comme Benoît de Cornulier avec la chanson populaire⁵⁴ et Jacques Roubaud avec l'œuvre des troubadours⁵⁵. Leurs apports seront également pris en compte plus loin dans ce travail, puisque la métrique permet d'aborder une œuvre en mesurant précisément certaines données dans le poème avant de les comparer à celles observables dans la mélodie.

⁴⁹ MILLER (Catherine), « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869-1937) composées sur des poèmes de René Chalupt ((1885-1957)) », dans *Revue belge de Musicologie*, vol. 53, 1999, p. 198.

⁵⁰ CUPERS, *op. cit.*, pp. 103-105.

⁵¹ RUWET, *op. cit.*

⁵² IMBERTY (Michel), « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », *op. cit.*

⁵³ MOLINO (Jean), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009.

⁵⁴ CORNULIER (Benoît de), « Poésie et chant », dans *Poétique*, n°77, 1989, pp. 113-127 ; « Chercher rime 'Au clair de la Lune' », dans *Centre d'Études Métriques*, Laboratoire de Linguistique de Nantes, août 2024, disponible en ligne : <https://hal.science/hal-04797612v1>.

⁵⁵ ROUBAUD (Jacques), « Un problème combinatoire posé par la poésie lyrique des troubadours », dans *Mathématiques et sciences humaines*, n°27, 1969, pp. 5-12.

Chapitre II : Élaboration d'une approche méthodologique

1. La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ?

Ce point emprunte son titre à un article de Catherine Miller⁵⁶ qui, en 1999, recentre l'attention sur la musique vocale en tant qu'objet d'étude interdisciplinaire. Cet article annonce le développement que connaît cette branche depuis les années 2000, tout en articulant de façon synthétique les différentes approches attestées jusqu'alors dans le domaine des études musico-littéraires. Il nous permet d'amorcer la transition des interactions musique-littérature en général à notre objet particulier qu'est la musique vocale. Celle-ci a jusqu'ici suscité un grand nombre d'approches méthodologiques diversifiées mais toutes restent le fait de chercheurs et chercheuses isolés sans que se dessine une piste privilégiée. Par ailleurs, toutes ces positions se veulent relativement comparatistes, alors que d'autres domaines offrent des possibilités de renouvellement à la discipline, nous le verrons au point 2. Nous nous attacherons donc ici à croiser ces différentes pistes et à en retirer les éléments et outils nous paraissant pertinents pour notre recherche.

1.1 Croisement des pistes⁵⁷

1.1.1 Prosodologie

Dans sa thèse en littérature comparée sur le chant de la prose dans l'opéra⁵⁸, Michel Gribenski utilise des outils issus de la métrique, notamment des travaux de Benoît de Cornulier⁵⁹ et Jean-Michel Gouvard⁶⁰, et de la prosodie, en particulier son versant poético-musical⁶¹. Son travail se concentre principalement sur la réalisation des diérèses,

⁵⁶ MILLER (Catherine), « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869-1937) composées sur des poèmes de René Chalupt ((1885-1957) », *op. cit.*

⁵⁷ Pour ce point, nous n'avons retenu que les approches dont notre méthode d'analyse sera nourrie, mais soulignons l'intérêt des travaux de figures incontournables de la recherche musico-littéraire actuelle telles qu'Aude Locatelli (voir entre autres *Littérature et musique au XX^e siècle*, Presses universitaires de France, 2009) et Violaine Anger (« La mélodie française et Victor Hugo. Éléments pour une synthèse impossible », Communication au Groupe Hugo, avril 2015).

⁵⁸ GRIBENSKI (Michel), *Le chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne), 1659-1902 : éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2008.

⁵⁹ Il cite entre autres CORNULIER (Benoît de), *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « IUFM », 1995.

⁶⁰ GOUVARD (Jean-Michel), « Le vers français : de la syllabe à l'accent », dans *Poétique*, n°106, avril 1996, pp. 223-247.

⁶¹ Il renvoie en particulier aux travaux d'Émile Stiévenart (*Essai sur la prosodie musicale*, Paris, Heugel, 1924), d'Henry Woollett (*Petit Traité de prosodie. À l'usage des compositeurs*, Le Havre, Hurstel, 1903)

la prononciation de l' « e » caduc, l'accentuation et, plus généralement, sur le décalage entre diction parlée et prosodie musicale⁶². Avec ce dernier point, l'objet d'étude n'est plus seulement la partition et les choix compositionnels qu'elle implique mais aussi l'exécution de celle-ci lors de la performance. L'objectif ici est différent du nôtre, et l'étude des implications sémantiques des choix des compositeurs, qui sont notre principal point d'intérêt, passe au second plan. L'approche métrique et l'étude de la prosodie, que Gribenski propose de nommer « prosodologie⁶³ », se révèlent néanmoins indispensables pour qualifier précisément certains paramètres du vers souvent soumis à des modifications lors de la mise en musique.

1.1.2 Sémiotique

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, les linguistes et sémioticiens se sont souvent intéressés à la question des interactions texte-musique. Nous retenons parmi eux Jean Molino, musicologue et linguiste français, qui a consacré de nombreux articles à la question, regroupés aujourd'hui dans l'ouvrage *Le Singe musicien : Sémiologie et anthropologie de la musique*. Il y identifie trois modèles d'analyse distincts qui permettent d'étudier le rapport texte-musique : les modèles combinatoire, sémantique et figural. Le premier et le dernier nous intéressent particulièrement.

Le modèle combinatoire, tiré de la linguistique structurale, consiste, selon Molino, en « la segmentation ou en la réduction à des unités discrètes, ainsi qu'en l'étude des lois de combinaison des unités de chaque niveau, selon des configurations données ou possibles⁶⁴ ». La combinatoire étudie les relations syntagmatiques entre les éléments qui constituent son objet. C'est elle qui s'impose d'ailleurs naturellement au récepteur dans le cas de l'audition d'une mélodie, comme le confirme Lucia Pasini : « la présence du médium musical met en évidence les relations syntagmatiques à l'intérieur du texte, en

et de Vincent d'Indy (« Notions générales sur la Prosodie dans la musique vocale. Appendice », dans *Cours de composition musicale*, t. 3/3, rédigé par Guy de Lioncourt d'après des notes de cours entendus [vers 1900] à la Schola Cantorum, Paris, Durand, 1950, pp. 355-360).

⁶² GRIBENSKI (Michel), « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations. », dans *Labyrinthe*, n°19, 2004, p. 118.

⁶³ GRIBENSKI (Michel), « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », dans *Fabula / Les colloques, « Littérature et musique »*, 2010, p. 8.

⁶⁴ MOLINO (Jean), *op. cit.*, p. 135.

dépit des relations paradigmatisques, qui, dans l'immédiateté de la perception musicale, se font plus élusives⁶⁵. »

Miller s'intéresse à l'analyse figurale de Molino, qu'elle définit comme l'identification « des éléments mis en évidence par le compositeur pour exprimer les sentiments du poème, via l'emploi de figuralismes⁶⁶. » L'attention est ici centrée sur le compositeur et sa compréhension du texte, sur les éléments qui l'interpellent en tant que récepteur.

Cette notion de « figuralisme » revient également dans les travaux de Thomas Le Colleter. Sa proposition de « typologie des fonctions sémantiques de la musique relativement au texte⁶⁷ » nous sera utile pour nos analyses détaillées, notamment en ce qui concerne la partie de piano, qui joue souvent un rôle signifiant mais difficile à déterminer précisément. Le Colleter identifie donc trois fonctions, qui correspondent à trois degrés d'intervention sur le texte. La première fonction, survenant à un niveau micro-structural, est dénommée « fonction illustrative ». Elle se caractérise par les figuralismes, les procédés de redoublement du sens du texte par la musique. La seconde est la « fonction complémentaire ». Elle s'exerce lorsque la musique, par le choix de techniques ou de procédés d'écriture, s'inscrit dans une démarche complémentaire du texte, elle appuie son sens à un niveau macro-structural. Nous en trouverons un exemple dans nos analyses détaillées, avec « Il pleut ». La dernière fonction, que Le Colleter qualifie d'« autonome », suit cette fois « une démarche parfaitement étrangère au texte, concour[ant] à thématiser à elle seule⁶⁸ » une notion absente du texte. Le pouvoir signifiant de la musique est à ce degré complètement autonomisé face au texte.

D'autres approches sémiotiques récentes, comme celle de Mathilde Vallespir, inspirée de Jean-Marie Klinkenberg, nous apportent des éléments essentiels pour penser le lien entre les systèmes que sont musique et langage. Ces aspects nous intéressent particulièrement

⁶⁵ PASINI (Lucia), « La complication des voix du langage au poème, du poème au chant, du chant à la performance », Communication au colloque *Se taire, écouter, (en) parler: Voix et silences des récepteurs dans les arts et la littérature*, Novembre 2021, p. 8.

⁶⁶ MILLER (Catherine), « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869-1937) composées sur des poèmes de René Chalupt ((1885-1957) », *op. cit.*, p. 207.

⁶⁷ LE COLLETER (Thomas), « 'Je lui dépêcherais Pança'. Don Quichotte dans la mélodie française: quelques réflexions sur une adaptation.(Ravel/Morand/Cervantès). », dans *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Actes du XXXVIIe Congrès de la Bibliothèque comparatiste, SFLGC, 2014, p. 208.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 209.

dans la mesure où notre corpus comporte des poèmes dont la composante visuelle est importante.

Musique et langage entretiennent des rapports différents à leurs formes orale et écrite. En effet, l'écriture et la performance orale d'un discours peuvent être envisagées comme « deux réalisations différentes du système verbal⁶⁹ », alors qu'en musique, le versant écrit que constitue la partition n'est, pour Klinkenberg, que métalangage non verbal⁷⁰. Ils sont tous les deux des « chronosyntaxes⁷¹ », les unités de leurs énoncés sont ordonnées selon une séquence linéaire, qu'il faut appréhender dans un sens déterminé. Vallespir remarque en revanche que la musique est une chronosyntaxe « à signes simultanés, ou potentiellement simultanés⁷² », tandis que celle du langage est à signes « asimultanés ». Cette question de la simultanéité est une préoccupation importante d'Apollinaire et, nous le verrons au travers d'un exemple dans la seconde partie, il tente de conjurer cette « asimultanéité » du langage par l'invention des calligrammes et des poèmes-conversations. Pour l'étude de notre cas, nous ferons aussi appel aux travaux de sémioticiens qui se sont penchés sur l'aspect visuel des calligrammes et de la poésie apollinarienne, tels que Francis Édeline et Willard Bohn.

1.2 Obstacles

Dans son ouvrage synthétique de 1987, Isabelle Piette commente l'évolution de cette branche de recherche consacrée à la musique vocale et identifie certaines difficultés méthodologiques qui y sont rencontrées⁷³. Ces mêmes obstacles sont repris dans l'article de Catherine Miller, douze ans plus tard, et semblent toujours source de problèmes aujourd'hui. Ils découlent principalement du caractère hybride des objets d'étude, qui induit la mobilisation de compétences diverses, et se traduisent par des usages inappropriés de la métaphore et des problèmes relatifs aux choix de terminologie.

⁶⁹ VALLESPIR (Mathilde), « Langage et musique : approches sémiotiques », dans *Fabula / Les colloques, « Littérature et musique »*, 2010, p. 3.

⁷⁰ KLINKENBERG (Jean-Marie), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, Points Essais, 1996, p. 56.

⁷¹ *Ibid.*, p. 153.

⁷² VALLESPIR, *op. cit.*, p. 4.

⁷³ PIETTE (Isabelle), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987, pp. 91-101.

1.2.1 Caractère hybride de l'objet d'étude

La nature interdisciplinaire de la recherche musico-littéraire implique pour les chercheurs et chercheuses s'y intéressant de posséder des compétences d'analyse aussi bien musicologiques que littéraires. Les profils expérimentés dans les deux domaines sont rares, comme le souligne Gribenski⁷⁴, et les lacunes dans l'une ou l'autre des disciplines expliquent la diversité des méthodologies proposées dans ce domaine. Miller, musicologue, reconnaît que sa discipline, lorsqu'elle s'occupe de musique vocale, délaisse bien souvent l'aspect littéraire de l'œuvre, pourtant indissociable de la partie musicale⁷⁵. L'idéal serait encore de trouver « le critique littéraire et le musicologue [...] dans une seule et même personne⁷⁶ » ou, comme Vincent Vivès et François Faure pour l'élaboration de leur *Histoire et poétique de la mélodie française*⁷⁷, d'associer deux profils différents en mesure de pallier mutuellement leur manque de compétence. Dans le cas contraire, outre le risque de commettre des erreurs de vocabulaire technique, une démarche soucieuse d'un seul des deux versants de l'œuvre occulte parfois des éléments de compréhension fondamentaux pour l'analyse.

1.2.2 L'usage de la métaphore

Dans le cadre des études musico-littéraires, une attention toute particulière doit être portée au langage employé pour qualifier les objets et procédés d'analyse. Il peut ainsi être tentant d'utiliser métaphoriquement des termes issus du vocabulaire musical, comme « contrepoint », « thème » ou « harmonie », pour illustrer un aspect d'un texte. Thomas Le Colleter pointe en particulier le problème du recours fréquent au terme « musicalité » dans l'analyse de la poésie⁷⁸. L'usage de rapprochements verbaux imprécis, d'images se muant en jeux de mots presque inconscients peuvent brouiller la compréhension du

⁷⁴ GRIBENSKI (Michel), « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations. », *op. cit.*, p. 115.

⁷⁵ MILLER (Catherine), « La musique vocale : branche de la recherche musico-littéraire ? Un exemple d'analyse. Les mélodies d'Albert Roussel (1869-1937) composées sur des poèmes de René Chalupt ((1885-1957)) », *op. cit.*, p. 197.

⁷⁶ CUPERS, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁷ Faure (François) & Vivès (Vincent), *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

⁷⁸ LE COLLETER (Thomas), « Le poète et le musicien. Éléments de méthode pour penser le rapport musique/poésie », dans *Le Comparatisme comme approche critique. Littérature, arts, sciences humaines et sociales*, Tome 2, 2017, p. 332.

discours analytique, voire déformer le sens du propos⁷⁹. Piette cite à ce sujet Jean-Louis Cupers, qui considère lui aussi que, si « en critique générale, l'usage métaphorique de tels termes est inoffensif, il est à éviter dans le cadre de recherches musico-littéraires⁸⁰. » Elle suggère donc de pratiquer une « lecture serrée du texte, pour éviter les écueils de la paraphrase⁸¹ » et dissiper les imprécisions et la subjectivité parfois à l'origine de ce type d'usages.

1.2.3 La terminologie

Piette relève enfin le problème de la terminologie, dont le caractère encore imprécis entraîne l'utilisation inadéquate de certains termes. Elle prend ainsi pour exemple le mot « leitmotiv⁸² », dont l'usage est attesté aussi bien en littérature qu'en musique. C'est bien dans ce dernier domaine qu'il s'est cependant systématisé, notamment avec les opéras de Wagner, qui reconnaissait d'ailleurs ce procédé dans les épithètes homériques (Ulysse aux mille ruses, Danaé aux belles chevilles...). Le terme a fini par recouvrir un procédé technique précis en musique, là où il est resté « phénomène de mode⁸³ » en littérature et où son acception s'est étendue à diverses pratiques. Le même terme désigne donc des objets différents dans les deux disciplines, et est source de confusion dans le cadre d'analyses musico-littéraires. Dans des cas comme celui-ci, où le même terme connaît une pluralité de sens, Piette s'accorde avec Steven Paul Scher, qui suggère simplement de préciser quelle est l'acception légitime et de s'y tenir⁸⁴. Les emprunts de lexique d'un domaine à l'autre ne sont donc pas problématiques tant qu'ils sont accompagnés d'une définition claire et de justifications.

2. Approches contemporaines

2.1 Intertextualité

Dans un article⁸⁵ de 2016 publié dans *Musurgia*, Sylvie Douche propose une approche tournée vers la question des interactions texte-musique à travers le prisme de

⁷⁹ PIETTE (Isabelle), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987, p. 92.

⁸⁰ CUPERS (Jean-Louis), cité dans PIETTE, *op. cit.*, p. 93.

⁸¹ PIETTE, *op. cit.*, p. 93.

⁸² *Ibid.*, pp. 96-98.

⁸³ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 95

⁸⁵ DOUCHE (Sylvie), « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l'intertextualité », dans *Musurgia*, 2016|1 Vol. 13, 2016, p.47-65.

l'intertextualité. Elle part du constat que le poème entretient des relations avec d'autres textes avant sa mise en musique puis que, par le procédé de mise en musique, il entre aussi dans un rapport que l'on pourrait qualifier de transtextuel avec son support musical. Enfin, la pièce musicale elle-même dialogue avec d'autres œuvres, et ne pas en tenir compte signifierait se fermer à de nombreuses pistes de compréhension. L'intertextualité sert donc de « levier pour l'interprétation⁸⁶ » et s'applique aussi bien à l'objet littéraire qu'à son pendant musical. Elle constitue donc une porte d'entrée possible pour l'analyse. Douche l'accompagne d'une attention importante au paratexte, qui pourrait également se révéler pertinente, notamment dans le cadre de notre travail sur la partition.

Par ailleurs, il est indéniable que la mélodie entretient un rapport citationnel avec le poème qu'elle met en musique. Il est cependant difficile d'en préciser la nature, et Douche renvoie aux travaux d'Antoine Compagnon sans développer son analyse en ce sens. Il nous semble cependant que cette piste pourrait être approfondie avec d'autres cas que celui choisi dans son article. Nous nous essaierons donc à une analyse de ce type dans la deuxième partie de ce travail. À la lumière de l'ouvrage majeur de Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*⁸⁷, nous tenterons notamment d'éclaircir les notions de *valeur* de la citation, d'*incitation* ou encore de *sollicitation* par leur application à un cas tiré de notre corpus.

L'autrice concentre ici son analyse sur le concept d'intertextualité et choisit son exemple en conséquence. La mélodie « Sur un vieil air » de Charles Bordes, composée sur la cinquième des *Ariettes oubliées* de Verlaine se révèle un support intéressant pour ce type d'approche. Le poème s'inscrit déjà avant sa mise en musique dans un réseau de textes puisqu'il reprend un motif poétique attesté dans d'autres œuvres, celui de la jeune fille au piano. Il décrit cette dernière en train de jouer un air « bien vieux, bien faible et bien charmant⁸⁸ », sans le nommer explicitement. Or, la mélodie de Bordes fait entendre au piano le thème d'un air populaire qui s'impose alors comme « le vieil air » et induit chez l'auditeur une certaine lecture du poème⁸⁹.

⁸⁶ HOUDART-MEROT (Violaine), citée dans DOUCHE, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁷ COMPAGNON (Antoine) *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2014 [1979]. Les notions travaillées ici sont surtout traitées dans la séquence II de l'ouvrage, « Structures élémentaires ».

⁸⁸ VERLAINE (Paul), *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées » n°5, v. 4.

⁸⁹ DOUCHE, *op. cit.*, pp. 60-62.

Outre les rapports transtextuels, plus encore qu'un effet de citation, Douche identifie ici une allusion. Celle-ci se distingue de celle-là dans la mesure où elle « suppose une forme de connivence avec le lecteur qui l'identifie⁹⁰. » Elle remarque cependant que sa perception dépend avant tout de l'instance réceptrice et du capital culturel dont elle dispose, et qui conditionne la compréhension de l'allusion. Elle souligne ainsi une fois de plus l'importance du procédé de réception dans l'analyse d'une œuvre. Les pistes méthodologiques les plus récentes disponibles sur la question de la mise en musique vont dans ce sens et s'inscrivent dans les domaines de la phénoménologie et des théories de la réception.

2.2 Théorie de la réception et phénoménologie

Au début des années 1990, Imberty, que nous avons mentionné au chapitre précédent, identifie déjà la réception du poème par le compositeur comme le nœud du problème posé par la mise en musique. Il s'intéresse à la démarche d'un exécutant qui chercherait à « interpréter⁹¹ » l'œuvre⁹² et souligne que la multiplication des facteurs impliqués complexifie la détermination du rôle de chacune des instances dans le processus de production/réception. Quelle part créative attribuer au poète, au compositeur, à l'exécutant ? Depuis le poème jusqu'à l'audition de la mélodie, l'énoncé passe en effet par différents acteurs, ce que nous pourrions schématiser comme suit :

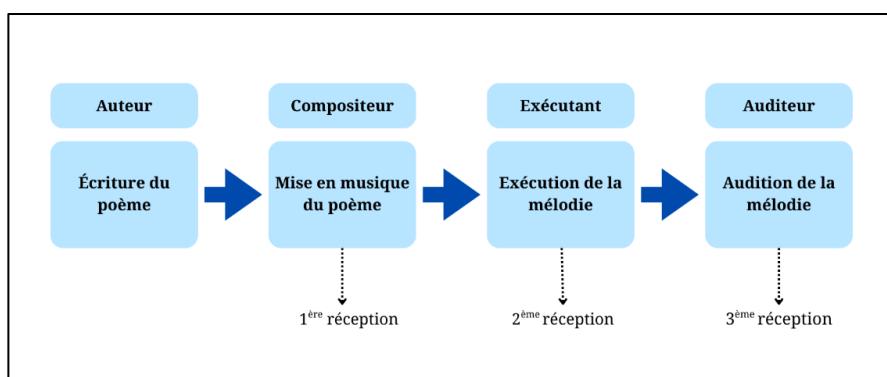


Fig. 1 : Chaîne de production/réception – de la production du poème à l'audition de la mélodie

⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹¹ Afin d'éviter des confusions lexicales avec ce que l'on nomme « interprétation » en théorie de la réception, lorsque nous voudrons parler de la performance des musiciens qui jouent une mélodie, nous emploierons pour la suite de ce travail les termes « exécutants » et « exécution ».

⁹² IMBERTY (Michel), « De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale », dans DALMONTE (Rossana) & BARONI (Mario) dir., *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento, Università degli Studi di Trento, 1992, p. 41.

Le procédé de mise en musique ne se situe qu'au début de cette chaîne, entre ses premier et deuxième maillons, mais il est impossible de l'étudier sans se positionner soi-même en tant que récepteur ou réceptrice. Que ce soit par la lecture de la partition, éventuellement en vue d'une performance et donc en position d'exécutant, par l'audition lors d'un concert, en position d'auditeur, ou même par la lecture du poème, en position de lecteur, notre réception induit forcément notre insertion dans la chaîne.

Pour son approche de la mise en musique de poèmes dans la mélodie française du XIX^e siècle, Lucia Pasini part de ce premier constat relatif au rôle de la réception. C'est dans cette optique qu'elle se propose d'envisager, comme le suggère le titre de l'un de ses articles, « la mélodie française comme témoignage d'une réception⁹³ », celle du poème par le compositeur. Bien qu'elle combine des instruments de l'analyse musicale, comme l'harmonie fonctionnelle*, et littéraire, comme la métrique, c'est vers l'esthétique de la réception qu'elle se tourne pour construire son « appareil conceptuel⁹⁴ ». Dans cette perspective, elle fait appel à deux pôles théoriques : la notion de « fenêtre herméneutique », proposée par Lawrence Kramer, et celle du « réseau des textes possibles », telle que la présente Michel Charles. Toutes deux nous paraissent pertinentes pour notre étude et, appliquées ensemble, elles fourniront un cadre à nos analyses détaillées.

Le concept de « fenêtre herméneutique », que Kramer propose dans *Critical Musicology and the Responsibility of Response*⁹⁵, désigne « l'endroit où l'objet de l'interprétation apparaît comme explicitement problématique⁹⁶. » Elle s'applique dans notre cas aux lieux précis d'une mélodie où l'on peut identifier que la lecture proposée par le compositeur au travers de la partition entre en contradiction avec le poème dans sa version autonome. Il est essentiel de repérer de tels lieux car ils fournissent des informations sur l'attitude globale du compositeur vis-à-vis du texte et sur sa compréhension de celui-ci.

⁹³ PASINI (Lucia), « La mélodie française comme témoignage d'une réception: le cas d'Invocation », dans *Revista Criação & Crítica*, n°31, 2021, pp. 259-279.

⁹⁴ PASINI (Lucia), *À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Università degli studi (Turin, Italie), 2023, pp. 32-38.

⁹⁵ KRAMER (Lawrence), *Critical Musicology and the Responsibility of Response : Selected Essays*, Ashgate, 2006.

⁹⁶ PASINI (Lucia), *À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, *op. cit.*, p. 33.

Michel Charles, dans son article « Trois hypothèses pour l’analyse, avec un exemple⁹⁷ », propose une définition de ce qu’il appelle « réseau des textes possibles ». Elle est reprise par Pasini, qui en applique le principe à cinq poèmes mis en musique.

L’ensemble de ce que l’on appelle les lectures d’un texte sera défini comme un ensemble de textes appartenant à un même réseau. Plus précisément, si l’on considère tout texte comme une collection d’énoncés, on posera que le réseau en question est un réseau d’énoncés, qu’une multitude de textes peuvent être construits en reliant ces énoncés, et que les lectures renvoient de l’un à l’autre, les connectant de proche en proche au prix de multiples transformations et variations. Le texte, ou ce qu’on nomme communément « le texte », sera donc ultimement un réseau textuel qui se monnaie en détail pour donner une multitude de textes possibles qu’actualisent les interprètes⁹⁸.

Apollinaire, nous le verrons en début de seconde partie, est un auteur abondamment commenté, ce qui implique qu’une partie importante du réseau est effectivement « actualisée par les interprètes ». Nous tenterons donc, dans nos analyses, d’exposer la partie visible du réseau en réunissant de la littérature secondaire sur les poèmes étudiés et en mettant en lien les différentes lectures proposées. Les mises en musique des poèmes, envisagées elles-mêmes comme des lectures, et donc des « textes possibles », seront situées au sein du réseau, selon les points qui les rapprochent ou les éloignent des autres interprétations du texte.

Nous emprunterons encore à Pasini les dénominations des deux grandes parties de sa thèse, « écoute de près » et « écoute de loin », calquées sur les modèles de *close reading* et *distant reading*. Le premier désigne à l’origine le fait de « lire attentivement un texte unique avec pour objectif de fournir l’analyse la plus complexe possible de celui-ci⁹⁹ ». Le second, utilisé par la critique computationnelle, est forgé par Franco Moretti qui s’en sert « pour décrire l’analyse informatique à grande échelle de quantités massives de textes littéraires, souvent de l’ordre de milliers ou de millions de livres dans une seule expérience¹⁰⁰ ». Cette approche permet d’envisager un nombre d’œuvres plus important,

⁹⁷ CHARLES (Michel), « Trois hypothèses pour l’analyse, avec un exemple », dans *Poétique*, vol. 164, n°4, 2010.

⁹⁸ CHARLES (Michel), cité dans PASINI (Lucia), *À l’écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁹⁹ MORETTI (Franco), « Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique. An Interview with Franco Moretti », dans *Le Foucauldien*, vol. 2, n°1, 2016, pp. 1-17 : « [close reading is] the activity of reading closely a single text, having as your object the most complex possible analysis of that text as such. » Traduction personnelle.

¹⁰⁰ MORETTI (Franco), cité dans PASINI (Lucia), *À l’écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, *op. cit.*, p. 119.

dont une grande partie n'appartient pas aux canons¹⁰¹, musicaux dans notre cas. Nombre de mélodies composées sur des poèmes d'Apollinaire sont en effet le fruit de compositeurs aujourd'hui oubliés, ce qui explique par ailleurs la difficulté d'en trouver les partitions. Ainsi, au contraire de Pasini, qui interroge son corpus selon des critères relatifs à la facture des mélodies, nous ne pourrons nous pencher que sur les critères formels qui orientent le choix des compositeurs parmi les poèmes, faute de support musical, écrit ou enregistré, pour effectuer des analyses plus poussées.

L'approche de Pasini offre des principes méthodologiques concrets pour approcher la mise en musique et ses conséquences sur le sens du poème. Combinée aux divers outils issus de la métrique, la sémantique, la musicologie ou la littérature comparée, elle nous permettra, dans la seconde partie de cette étude, de nous pencher sur des cas tirés de notre corpus. Nos recherches ont cependant abouti à une dernière piste qui semble prometteuse, mais dont la focalisation, plus centrée sur l'auditeur et le lecteur, n'est pas parfaitement adaptée dans le cas présent.

Dans sa prise de parole lors du colloque « Poetry, Music and Performance » en 2014¹⁰², Marie-Clotilde Roose suggère d'envisager les interactions musique-poésie sous un angle phénoménologique¹⁰³. Si la proposition n'est pas suffisamment étayée pour constituer une méthodologie solide, elle apporte un point de vue neuf sur la question de la mise en musique. Le cas présenté dans son étude, Dominique Massaut, poète belge contemporain, est très différent de l'objet qui nous occupe, mais certains concepts et remarques formulés dans sa démarche en trois temps retiennent notre attention.

Bien que nous reconnaissions l'intérêt de cette approche pour l'appréhension d'une œuvre et l'identification de clés de lecture, il nous semble difficile, dans notre position d'analyse,

¹⁰¹ Ce constat est matérialisé dans le concept de « great unread », une fois encore théorisé par Franco Moretti. Pasini fournit un aperçu de ses travaux sur la question dans sa thèse : *À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, *op. cit.*, pp. 120-122.

¹⁰² ROOSE (Marie-Clotilde), « Approche phénoménologique des interactions entre poésie et musique selon trois postures : auditeur, lecteur, auteur. Brève étude de cas », Communication au colloque *Poetry, Music and Performance*, University of Birmingham, juillet 2014.

¹⁰³ La phénoménologie « a pour objet l'expérience subjective qui se décrit généralement à la première personne : le bâton dans l'eau me paraît plié, l'eau du bain me paraît trop chaude, il me semble qu'il pleut, etc. » SERON (Denis), *Introduction historique à la philosophie phénoménologique*, Syllabus de cours, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 4. Son application à la musique passe donc par la description de l'expérience d'écoute par le sujet qui la vit. L'article de Roose propose d'approcher de cette façon l'œuvre d'un poète sonore, qu'elle fait écouter à une assemblée de chercheurs et chercheuses.

d'entrer à « école de la naïveté¹⁰⁴ », telle que l'autrice le suggère en reprenant ici un concept de Gaston Bachelard. Ce type d'analyse privilégie une lecture vivante, sans appareil critique, comme porte d'entrée dans la réception. Appliquée à notre type d'objet, elle placerait cependant la focalisation sur le lecteur de la partition ou l'auditeur de la mélodie, alors que nous cherchons ici à étudier le maillon précédent dans la chaîne.

La seconde partie de son intervention porte sur le contexte de production de l'œuvre et sur la genèse de celle-ci¹⁰⁵. Nous le verrons, les mentions ou remarques laissées par certains compositeurs au sujet de leur travail donnent des indices sur leur compréhension du poème, et sur la façon dont ils ont l'intention de la transmettre dans leur mélodie. Nous verrons aussi avec l'exemple de Poulenc que les annotations apposées par le compositeur sur le texte peuvent guider l'analyse de la mélodie qui en découle.

Le troisième point mis en évidence dans le propos de Roose concerne la « visée intentionnelle¹⁰⁶ » de l'auteur, ainsi que la nomme Edmond Husserl (1859-1938), père de la phénoménologie. L'étude de cette visée intentionnelle nécessite que l'auteur soit « capable de décrire son expérience d'écriture¹⁰⁷ ». Si nous souhaitons appliquer une telle méthode à certaines des mélodies de notre corpus, il est nécessaire de disposer de documents rédigés par les compositeurs attestant de cette « expérience d'écriture ». Le *Journal de mes mélodies*¹⁰⁸ de Poulenc est en ce sens un support précieux, puisqu'il constitue un témoignage personnel à propos de chacune des mélodies du compositeur.

2.3 Conclusions

Les diverses méthodes examinées ici permettent toutes d'étudier ce que la mise en musique fait au texte. Il nous semble que, dans son application à un cas concret, une approche de la mélodie et son poème par le prisme des théories de la réception est celle qui s'avérera la plus fructueuse pour notre étude. Elle devra cependant s'accompagner d'analyses métriques, stylistiques, figurales ou encore sémiotiques qui serviront à mettre en lumière les éléments susceptibles de mesurer le décalage entre le poème autonome et l'œuvre musicale qui en est tirée.

¹⁰⁴ BACHELARD (Gaston), dans ROOSE, *op. cit.*, pp. 1-2.

¹⁰⁵ ROOSE, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁸ POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, Paris, Cicéron éd., Salabert, 1993 [1964].

Chapitre III : Apollinaire et la mélodie française – « Écoute de loin »

1. Établissement du corpus

Un auteur, des compositeurs

Pour étudier les effets de la mise en musique sur le texte, deux voies s'ouvrent quant au corpus à établir. La première est de centrer l'analyse sur un seul compositeur et d'étudier la façon dont il travaille les textes de différents auteurs. Elle supposerait, par exemple, de choisir le compositeur Francis Poulenc et d'examiner les différences entre ses mélodies sur des poèmes d'Apollinaire, de Louise de Vilmorin ou de Paul Éluard. Cependant, cette option nécessite une posture et une approche d'ordre musicologique, plus centrée sur la mélodie et les rouages de sa facture que sur le texte poétique. Un travail de ce type demande des compétences en harmonie et en prosodie que nous ne pouvons prétendre posséder. L'étude du langage musical propre à un compositeur ou à un courant est un travail musicologique, nous le laissons donc aux musicologues.

La seconde possibilité implique de se concentrer sur un seul poète et d'examiner le traitement de ses textes par divers compositeurs. C'est pour elle que nous opterons ici, puisque son objet de focalisation est avant tout le texte, l'étude des pièces musicales survenant dans un second temps. Il ne s'agit donc plus d'étudier comment un compositeur comprend les textes de différents auteurs, mais comment l'œuvre d'un seul et même auteur est comprise par des compositeurs différents, et comment ceux-ci transmettent leur interprétation dans une œuvre musicale.

1.1 Le texte : Apollinaire

Une fois choisie la voie de l'auteur unique, reste à le sélectionner. Pour de multiples raisons, notre choix s'est porté sur Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky (1880-1918).

1.1.1 L'auteur

La musique a peu d'attrait pour moi et je la tiens en peu d'estime¹⁰⁹.

Voici des propos qui ne promettaient pas aux textes d'Apollinaire la place de choix qu'ils occupent pourtant aujourd'hui dans le quatrième art. Les nombreux musiciens qui l'ont mis en musique depuis Arthur Honegger en 1916 ne semblent pas s'être formalisés de

¹⁰⁹ Apollinaire pour PÉREZ-JORBA (Jean), « Interview à Apollinaire », dans *La Publicidad*, 24 juillet 1918.

l'ostensible indifférence dont le poète faisait montre à l'égard de leur discipline. Or, malgré ses déclarations, on sait que celui-ci était un amateur des cafés-concerts¹¹⁰, qu'il savait jouer du piano et chantait avec plaisir, et qu'il entretenait des relations amicales avec quelques musiciens. Alessandro Maras, chercheur en musicologie, propose une étude complète et diachronique de ces rapports paradoxaux dans son ouvrage *Apollinaire, les musiciens et la musique*¹¹¹. Nous en présenterons ici un aperçu qui permettra de mieux saisir leur impact sur l'œuvre du poète.

Ce rejet de la musique peut s'expliquer par divers facteurs sociaux, historiques et esthétiques. On peut également le nuancer : de *quelle* musique parle le poète lorsqu'il dit avoir peu d'attrait pour elle ? Au vu de ses habitudes, il semble que son mépris soit surtout dirigé vers la musique « cultivée, bourgeoise¹¹² », radicalement différente de la musique populaire qu'il a maintes fois insérée dans ses poèmes¹¹³.

La position sociale d'Apollinaire fournit une première explication à cette distance. Maras note en effet que le poète et les musiciens « savants » de son époque évoluaient dans des champs différents, le premier dans le champ de l'avant-garde, de la « littérature à côté¹¹⁴ » comme la décrit Valery Larbaud, les seconds dans le champ de la bourgeoisie¹¹⁵. Ce constat est à nuancer puisque, à son retour du front, le poète rencontre Erik Satie, qui l'amène à fréquenter d'autres personnalités de la sphère musicale, comme le Groupe des Six, dont nous parlerons plus loin. C'est par ailleurs à ce moment de sa vie qu'il entame la rédaction du livret de *Casanova*, comédie lyrique du musicien Henri Defosse, autre signe de sa position ambivalente¹¹⁶.

Concernant les raisons historiques de la position du poète, Décaudin met en avant l'héritage symboliste qui marque sa génération et son œuvre poétique. Il remarque néanmoins que la fin du XIX^e siècle a vu s'élever de nombreuses voix contre ce courant, et que l'avant-garde naissante des années 1910 n'y est pas plus favorable. La musique est

¹¹⁰ MARAS (Alessandro), « Quelle musique pour Apollinaire ? », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2021, vol. 121, n°1, p. 78.

¹¹¹ MARAS (Alessandro), *Apollinaire, les musiciens et la musique*, Classiques Garnier, 2021.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ On trouve par exemple dans sa poésie les figures du saltimbanque, du musicien de rue (« Le Musicien de Saint-Merry ») et le recours fréquent à des formes s'apparentant à la chanson.

¹¹⁴ LARBAUD (Valery) cité dans BOSCHETTI (Anna), *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, p. 28.

¹¹⁵ MARAS (Alessandro), *Apollinaire, les musiciens et la musique*, op. cit., p. 16.

¹¹⁶ MARAS (Alessandro), « Quelle musique pour Apollinaire ? », op. cit., p. 77.

alors destituée de sa place de choix auprès de la poésie pour être remplacée par les arts plastiques, avec le triomphe du cubisme¹¹⁷.

Enfin, d'un point de vue esthétique, les aspirations d'Apollinaire à un « art pur », détaché de la réalité, sont aux antipodes de la production « savante » de son époque. Des compositeurs comme Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas ou encore Manuel de Falla proposent en effet une musique souvent qualifiée d'impressionniste, reflet de la nature et du réel. Il faut toutefois noter qu'à la fin de sa vie, alors qu'il cherche à concrétiser sa pensée esthétique en musique, le poète fait la connaissance du musicien Alberto Savinio, qu'il voit comme « un représentant de l'éloignement social et esthétique des conceptions bourgeois¹¹⁸ ». Le jeune compositeur, frère du peintre Giorgio De Chirico, écrit une musique « horizontale », organisée autour de la mélodie et non de l'harmonie, et superposant parfois plusieurs tonalités* pour tenter d'approcher la simultanéité glorifiée par Apollinaire. Les deux hommes organisent ensemble plusieurs événements musicaux à l'occasion des déjeuners des Amis du *Paris-Journal*¹¹⁹.

Comme nous l'avons vu, si la musique n'est plus pour les avant-gardes ce qu'elle avait été pour les symbolistes, les arts visuels, et en particulier la peinture, occupent chez eux une place majeure. Apollinaire est l'un des plus fervents défenseurs des cubistes, dont il fréquente d'ailleurs les membres établis à Montmartre, comme Pablo Picasso, Juan Gris, Valentine Hugo, et Marie Laurencin, avec qui il partage sa vie de 1907 à 1912. Sa production poétique est donc sensiblement impactée par ce courant, qui propose « l'affranchissement progressif des contraintes de la représentation¹²⁰ ». La déponctuation, les calligrammes, les poèmes-conversations et plus généralement la recherche de simultanéité sont des marques de cette influence sur son œuvre poétique.

Une figure contemporaine

Personnalité incontournable du début du XX^e siècle, Apollinaire évolue dans le même Paris que nombre des mélodistes qui le mettront en musique. Sa courte vie ne lui permet

¹¹⁷ DÉCAUDIN (Michel), *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française – 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981. pp. 470-477 ; 501-502.

¹¹⁸ MARAS (Alessandro), *Apollinaire, les musiciens et la musique*, op. cit., pp. 95-96.

¹¹⁹ BOHN (Willard), « Sur la butte : Apollinaire et Savinio », dans *Que Vlo-Ve ?*, Série 2 n°13, janvier-mars 1985, pp. 5-9.

¹²⁰ DAVIES (Margaret), « Apollinaire, la peinture et l'image », dans *Que Vlo-Ve ? - Actes du colloque de Stavelot 1975*, Série 1 N°21-22, juillet-octobre 1979, p. 4.

pas de connaître la place importante que prendra son œuvre dans la musique vocale, mais il assiste tout de même à la naissance de la mélodie d'entre-deux-guerres, qui sera abordée plus loin. Ainsi, si peu des compositeurs qui choisissent ses textes l'ont connu personnellement, il reste pour eux une figure emblématique de la modernité, un contemporain, au contraire de poètes symbolistes, romantiques ou encore parnassiens, eux aussi abondamment représentés dans la mélodie française. Le cas des poètes de la Renaissance ou du Moyen-Âge, pourtant choisis par de nombreux compositeurs, présente un écart encore plus grand entre le moment de la production du poème et celui de sa réception par les mélodistes. Choisir Apollinaire nous permet donc de minimiser cette question du décalage temporel entre le poète et le compositeur dans l'étude du procédé de réception.

Un autre atout de ce poète est l'abondance des mises en musique que ses textes ont suscitée, aussi bien dans la mélodie que dans la chanson française. Il offre donc un corpus large et diversifié, comme nous le verrons au point 2 de ce chapitre. En outre, certains poèmes plus célèbres ont été adaptés par plusieurs compositeurs, ce qui permettra d'étudier différentes réceptions d'un même texte. Des figures remarquables, comme Francis Poulenc et Robert Caby, qui ont chacun mis en musique plusieurs dizaines de poèmes de cet auteur se révèleront également intéressantes pour étudier la relation du compositeur au poète.

1.1.2 L'œuvre

Un rapide coup d'œil sur les deux recueils majeurs publiés du vivant du poète, *Alcools* (1913) et *Calligrammes* (1918), suffit pour prendre conscience de l'éclectisme qui habite la poésie d'Apollinaire. Bizarre, hétéroclite, telle une « boutique de brocanteur¹²¹ », son œuvre comporte aussi bien du vers libre que régulier, une grande variété de tons et de registres lexicaux, le tout souvent regroupé chez les commentateurs du poète sous l'étiquette d'« esthétique de la surprise¹²² ». Qu'est-ce qui, dans une œuvre aussi multifacette, attire les compositeurs ? Existe-t-il des points de rencontre, des poèmes

¹²¹ DUHAMEL (Georges) dans le *Mercure de France* du 15 juin 1913, cité dans DÉCAUDIN (Michel), *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1993.

¹²² Dans « L'Esprit nouveau et les poètes », Apollinaire consacre une part de son discours à la notion de surprise : « Mais le nouveau existe bien, sans être en progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau.* », APOLLINAIRE (Guillaume), « L'Esprit nouveau et les poètes », dans le *Mercure de France*, tome 130, n° 491, 1er décembre 1918, pp. 392-393.

régulièrement choisis ? Quels sont les critères qui paraissent motiver le choix de l'un ou l'autre texte ? Quelques pistes de réponses à ces questions seront envisagées dans notre analyse.

L'œuvre d'Apollinaire mérite également d'être étudiée sur le plan de la forme et de l'aspect visuel, où se côtoient une fois de plus les structures les plus innovantes et les plus traditionnelles. Lors de la mise en *son* d'un poème, son impact visuel sur le lecteur est amoindri, parfois même complètement annihilé, ce dont des œuvres comme les calligrammes souffrent particulièrement. Il en va de même pour la question de la ponctuation ou, dans le cas de la plupart des poèmes d'Apollinaire, de la déponctuation. Comment rendre au temps un texte dont on a retiré une composante rythmique essentielle ? Est-il même envisageable de le faire alors que ce choix émane explicitement de l'auteur ?

L'approche méthodologique sur laquelle s'appuie ce travail, exposée dans la première partie, nécessite par ailleurs de choisir un poète suffisamment commenté, afin de pouvoir situer la position des compositeurs dans le réseau des lectures, des interprétations du texte qu'ils mettent en musique. Le cas d'Apollinaire est en ce sens tout à fait adapté, puisque sa poésie est encore aujourd'hui très étudiée. L'abondance de ces lectures, qu'elles soient globales ou centrées sur un poème, s'explique par la polysémie toujours enrichie de cette œuvre, qui impliquera pour les compositeurs de se positionner en tant que lecteurs au sein des diverses interprétations possibles.

Tous les poèmes d'Apollinaire mis en musique dans les conditions définies au point suivant sont compris dans notre corpus, à l'exception de ceux du *Bestiaire*. En effet, ce dernier et ses mises en musique ayant déjà fait l'objet d'études ciblées¹²³, nous avons choisi de l'exclure de nos analyses. Il représente en outre un ensemble tellement homogène et différent du reste des recueils que l'inclure aurait faussé des résultats que nous voulions représentatifs de la tendance générale.

¹²³ À ce sujet, voir entre autres DUMERY (Aline), *Les mises en musique du Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1911) d'Apollinaire par Francis Poulenc, Louis Durey et d'autres compositeurs: Analyse et étude stylistique*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2014 ; CHOW (Jessica), *Le Bestiaire in the Melodies of Ravel, Caplet, and Poulenc*, Doctoral dissertation, Juilliard School, 2010 ; STIELER (Kathryn), *Louis Durey's Le Bestiaire: A Performance Study*, Doctoral dissertation, University of Cincinnati, 2008.

1.2 La musique : La mélodie française

Par son omniprésence dans l'ensemble des mises en musique de poèmes d'Apollinaire, la mélodie est rapidement apparue comme le genre idéal pour notre étude. Cependant, nombre des œuvres répertoriées étant le fruit de compositeurs peu ou complètement inconnus, les partitions sont indisponibles à l'achat. Certains compositeurs ne sont pas encore entrés dans le domaine public, l'obtention de numérisations pour les partitions en main privées ou à la BnF s'avère donc compliquée. Les œuvres pour lesquelles nous ne disposons ni de support écrit ni d'enregistrement ont été comptabilisées pour les statistiques et les tableaux du point 2, mais ne pourront naturellement faire l'objet d'analyses détaillées dans la seconde partie.

1.2.1 Délimitation du genre

Au contraire de la chanson française, la mélodie est un genre obéissant à des codes explicites et bien établis, et dont l'histoire a fait l'objet de nombreux travaux. L'ouvrage de Faure et Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*¹²⁴, et celui de Marius Flothuis, *Essai sur la mélodie depuis Duparc*¹²⁵, prolongements de l'étude de Noske¹²⁶ sur la question, nous ont permis d'en identifier les limites et les caractéristiques.

On situe généralement la naissance du genre avec les *Mélodies irlandaises* de Berlioz, en 1831¹²⁷. La production mélodique forgée sur les textes d'Apollinaire, s'étalant sur tout le XX^e siècle, a cependant peu de points communs avec ce premier cycle fondateur. C'est en effet un genre en perpétuelle évolution, bien que l'on puisse identifier quelques schèmes récurrents dans son histoire, comme la poéticité du texte mis en musique et sa préexistence à la mélodie, son influence sur la structure de celle-ci¹²⁸, et surtout « la conjonction de la voix et du piano¹²⁹ ». Cette formation instrumentale propre à la mélodie en facilite l'étude puisqu'elle fournit un socle commun à toutes les œuvres de notre corpus. Cette relative homogénéité nous sert donc d'argument pour exclure de notre

¹²⁴ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*

¹²⁵ FLOTHUIS (Marius), *Exprimer l'inexprimable... : Essai sur la mélodie depuis Duparc en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

¹²⁶ NOSKE (Frits), *La mélodie française, de Berlioz à Duparc: Essai de critique historique*, Paris, PUF, 1954.

¹²⁷ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ MILLER (Catherine), *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six: rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2004, pp. 228-229.

¹²⁹ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, p. 13.

corpus toutes les œuvres explicitement reliées à un autre genre que la mélodie (chanson française, oratorio...) et celles composées pour une autre formation que le duo piano/voix (compositions pour chœur, pour voix et orchestre).

La délimitation de notre corpus à la seule mélodie piano/voix permet ainsi de comparer les productions dans le traitement qu'elles réservent au texte poétique sans s'attacher à des différences inhérentes aux genres et instrumentations.

1.2.2 Délimitation temporelle

Depuis les premières mises en musique d'Apollinaire par Arthur Honegger (1892-1955), en 1916, des compositeurs de divers horizons et nationalités n'ont cessé de s'emparer de ses textes. Un premier inventaire de ces œuvres, réalisé à partir du catalogue général de la BnF¹³⁰, du répertoire du Centre de la Mélodie française¹³¹ et de la base de données The LiederNet Archive¹³² porte leur nombre à plus de quatre-cent-trente. La restriction de cette sélection au seul genre mélodique opère déjà un tri, mais le nombre d'œuvres reste important. Nous avons donc choisi d'introduire des bornes temporelles pour circonscrire encore cet échantillon et le rendre relativement cohérent sur le plan de l'esthétique. Difficile, en effet, d'approcher de la même façon le *Guetteur mélancolique pour baryton et piano* de Benoît Menut, composé en 2020, et les *Calligrammes* de Poulenc, datant de 1948. Malgré leur commune appartenance au genre mélodique et leur choix d'effectif identique (voix et piano), tout diffère dans leur style, leur facture et leur approche du texte.

Nous avons fixé pour cette étude les bornes temporelles de 1916, date des premières mélodies d'Honegger sur des poèmes d'Apollinaire, et 1963, date de la mort de Poulenc (1899-1963). Si ce *terminus ad quem* peut sembler arbitraire, il faut comprendre que ce qui meurt avec Poulenc, c'est toute une génération de grands mélodistes, derniers représentants d'une pratique qui, à l'époque, prend déjà une tournure nouvelle. Un rapide passage sur le contexte historico-musical de cette période nous semble nécessaire pour saisir pleinement les raisons qui motivent notre choix de délimitation.

¹³⁰ Bibliothèque nationale de France, catalogue en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/index.do>.

¹³¹ Centre de la Mélodie française, catalogue en ligne : <https://www.melodiefrancaise.com/bibliotheque/>.

¹³² The LiederNet Archive, en ligne : <https://www.lieder.net/lieder/>.

La musique de l'entre-deux guerres

Dans l'immédiat après-guerre dominent la bonne humeur et le sentiment patriotique¹³³. Rien d'étonnant donc dans le succès du *Bestiaire* auprès des compositeurs de l'époque. C'est d'ailleurs avec celui-ci que Poulenc débutera sa longue collaboration (indirecte) avec Apollinaire. Les poètes de la Pléiade, figures emblématiques et prestigieuses de la littérature française, sont aussi mis à l'honneur dans la musique vocale. Jacques Leguerney (1906-1997), compositeur néo-classique, s'en inspire par exemple pour trente-deux mélodies regroupées dans ses recueils intitulés *Poèmes de la Pléiade*¹³⁴. L'esthétique musicale de mise est alors tonale, ou tout au plus polytonale, pour continuer de véhiculer les « valeurs françaises ». Comme l'expliquent Faure et Vivès, « leur musique affirme son attachement à la clarté, à la régularité, à l'équilibre de la construction, ces qualités prétendument intrinsèques de notre race¹³⁵. »

Cette période est aussi marquée par l'émergence du Groupe des Six, regroupement de jeunes compositeurs qui jouera un rôle important dans notre étude. Parmi ces Six, Louis Durey (1888-1979), Germaine Tailleferre (1892-1983), Arthur Honegger et Francis Poulenc ont mis en musique des poèmes d'Apollinaire. Si tous sont de proches amis et sont au cœur de la vie musicale et culturelle de leur époque, Honegger souligne bien qu'ils ne se revendiquent pas d'une école unique à la production homogène : « Il n'y a pas 'd'esthétique du groupe', chacun de nous travaille librement, sans mot d'ordre. Les tendances de Darius Milhaud sont aussi différentes de celles de Germaine Tailleferre que celles d'Auric sont loin des miennes¹³⁶. » Leur attachement à un noyau tonal, malgré quelques explorations polytonales et chromatiques, les inscrit cependant tous dans l'esthétique musicale qui se développe durant l'entre-deux-guerres. Au même moment, une nouvelle génération héritière du groupe des Jeunes-France, initié par Olivier Messiaen, Yves Baudrier, Daniel Lesur et André Jolivet nourrit déjà une conception nouvelle de la mélodie. Ses conséquences sur l'esthétique de la production musicale de l'époque ne sont pas aussi notables qu'on pourrait le croire, mais elle mobilise des outils du sérialisme et de l'atonalité déjà célébrés dans le *Pierrot Lunaire* de Schönberg (1923),

¹³³ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, p. 244-264.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 294-295.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 248.

¹³⁶ HONEGGER (Arthur), cité dans MILLER (Catherine), *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, *op. cit.*, p. 12.

sur un texte d'Albert Giraud¹³⁷. Les usages sociaux de ces compositeurs les éloignent également des salons, principal lieu de création musicale du Groupe des Six, pour destiner leurs œuvres à la performance dans des salles de concert. La Seconde Guerre Mondiale, et les changements sociétaux qu'elle induit, entraîne une reconfiguration des sociabilités et instances culturelles, avec d'importantes conséquences pour la pratique des compositeurs.

La fin d'une pratique

En effet, les années 1940 changent le visage de la société parisienne, où la mélodie prospérait jusqu'alors dans les salons des mécènes. En 1943, le décès de la princesse de Polignac, amie et protectrice de nombreux musiciens, dont Poulenc, cause la fermeture de son salon, alors un important lieu de création pour les compositeurs¹³⁸. Celui de sa nièce, Marie-Blanche, très proche du groupe des Six, perdurera jusqu'à ce qu'elle décède à son tour, en 1953¹³⁹. Comme le remarquent Faure et Vivès¹⁴⁰, la production mélodique des années 1950 à 1970 connaît donc un creux qui, en plus de la disparition des salons, s'explique par une révolution esthétique. Ces décennies sont en effet marquées par l'essor du sérialisme intégral et la naissance de la musique électro-acoustique. Durant cette période, seuls les mélodistes déjà en activité continuent à composer dans leur esthétique tonale, loin des innovations sonores qui ont cours. Avec la disparition de Marie-Laure de Noailles, importante mécène de cette génération, en 1970¹⁴¹, la mélodie telle que l'avaient conçue les compositeurs de l'entre-deux-guerres finit de s'essouffler et laisse la place à une forme neuve.

Une nouvelle ère

Reste encore, à l'époque, le salon de Suzanne Tezenas, « dont ‘l’âme’ est Pierre Boulez¹⁴² ». Ce jeune compositeur est l'un des acteurs du changement qui s'amorce dans le style mélodique après la génération des Six. Avec sa pièce *Le Marteau sans maître* (1955), le rapport au texte change radicalement. « Le poème est le *centre* de la musique,

¹³⁷ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, pp. 299-314.

¹³⁸ CHIMÈNES (Myriam), *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIème République*, Paris, Fayard, 2004, pp. 107-09.

¹³⁹ CHIMÈNES, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁴⁰ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, pp. 317-321.

¹⁴¹ CHIMÈNES, *op. cit.*, p. 645.

¹⁴² FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, p. 319.

mais il est devenu *absent* de la musique¹⁴³ ». Ainsi, la voix n'est plus au premier plan tout au long de la pièce. Le texte, par moments chanté linéairement, est, à d'autres, complètement absent. À partir de cette pièce, la formation instrumentale se départit aussi de son habitude des duos piano/voix traditionnels pour se tourner vers des ensembles plus diversifiés, parfois orchestraux¹⁴⁴.

La mort de Poulenc survient donc lors d'une période de grande mutation dans l'esthétique de la mélodie française. Les compositeurs ayant produits des mélodies sur des textes d'Apollinaire durant l'immédiat après-guerre et jusqu'en 1963 sont soit de la génération de Poulenc, soit imprégnés du langage tonal ou polytonal de l'entre-deux-guerres. Ils ne s'inscrivent donc pas dans le mouvement innovant, ce qui nous a encouragée à les inclure dans notre corpus. Pour des raisons assez similaires, il nous a paru nécessaire de faire une exception à cette délimitation temporelle pour la production de Robert Caby (1905-1992), compositeur prolifique dont nous parlerons plus longuement au point suivant. En tant que compositeur marginal, ses œuvres, même tardives, conservent l'esthétique forgée dans sa jeunesse, dans les années 1920 et 1930¹⁴⁵.

1.2.3 Délimitation géographique

Il faut enfin noter que l'appellation « mélodie française » est souvent appliquée à des productions de compositeurs étrangers, dont certains ne résident pas sur le territoire français. Notre critère de départ pour l'inclusion ou l'exclusion des compositeurs relevant de ce cas de figure était donc que leurs œuvres aient été composées en France. Il permettait ainsi d'inclure des personnalités comme Bohuslav Martinů, Lennox Berkeley, ou encore Jean Binet. Tous trois ont suivi une formation musicale en France et ont fait partie des cercles culturels français de leur époque.

Le belge Robert Ledent, le néerlandais Daniel Ruyneman et l'américain Robert Cornman sont des cas plus problématiques. Le peu d'informations disponibles au sujet de leur vie et de leur œuvre suggère qu'aucun d'entre eux n'a suivi une formation en France ou n'y a résidé de façon prolongée. Nous ne disposons pas d'accès, écrit ou enregistré, à leurs

¹⁴³ BOULEZ (Pierre), « Son, Verbe, Synthèse », dans *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziek-wetenschap*, 13 – n° 1/4, 1959, p. 7.

¹⁴⁴ FAURE & VIVÈS, *op. cit.*, pp. 323-324.

¹⁴⁵ BODIN (Thierry) « Robert Caby, musicien-poète. Brève esquisse », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 2 n° 33, janvier-mars 1990, pp. 8-9.

pièces, ce qui complique également la compréhension de leur position par rapport au champ français. Ces raisons nous ont poussée à exclure ces trois compositeurs de notre corpus.

2. Disparités et régularité

2.1 Remarques préliminaires

Les critères d'inclusion et d'exclusion définis au point précédent ont permis de délimiter un total de 177 mélodies, forgées sur 121 poèmes différents¹⁴⁶. Ces derniers sont tirés des principaux recueils d'Apollinaire, y compris les posthumes (*Alcools*, *Calligrammes*, *Il y a*, *Poèmes à Lou*, *Le Guetteur mélancolique*, *L'enchanteur pourri*, *Poèmes retrouvés*), ou sont des inédits parus dans des revues et journaux, comme la revue surréaliste *Littérature*.

Une constatation doit être formulée d'emblée : les parts des compositeurs ne sont pas égales. L'omniprésence de Robert Caby et Francis Poulenc, qui comptabilisent respectivement 96 et 26 mélodies sur des textes d'Apollinaire et constituent ensemble 68,9% du corpus, est à prendre en compte dans le cadre de notre analyse. En raison de leur importance numérique particulière au sein du corpus, ces compositeurs seront donc envisagés à part.

2.2 Critères de choix d'un recueil

Comme il est précisé dans le point précédent, les analyses suivantes ne tiennent pas compte des pièces composées par Caby ou Poulenc, dont les choix de poèmes font figure d'exception en comparaison avec les autres compositeurs du corpus. Nous cherchons ici à identifier des tendances générales dans le choix des poèmes, tandis que l'analyse de ces deux cas particuliers sera envisagée plus loin. Nous travaillerons donc, pour la suite de ce point 2, sur un corpus de 55 mélodies composées sur 31 poèmes distincts et par 18 compositeurs et compositrices différents¹⁴⁷.

Le recueil le plus représenté dans notre corpus est *Alcools* (78,9%), publié du vivant de l'auteur, en 1913. Viennent ensuite *Calligrammes* (10,5%), *Le Guetteur mélancolique*

¹⁴⁶ Pour plus de clarté, voir le tableau récapitulatif de tous les poèmes et leur(s) mise(s) en musique en annexe I.

¹⁴⁷ Voir annexe II pour un tableau récapitulatif.

(5,3%), *Poèmes à Lou* (3,5%) et *Il y a* (1,8%). Les parts des différents recueils sont donc très inégales et *Tendre comme le souvenir* (1952) manque à l'appel. Si l'absence de ce dernier recueil et la sous-représentation du *Guetteur mélancolique* (1952) et des *Poèmes à Lou* (1955) s'expliquent en grande partie par leur date de publication, postérieure à la majorité des mélodies de notre corpus (85,5% composées après 1952), les cas d'*Il y a* et de *Calligrammes* (1918) sont plus interpellants.

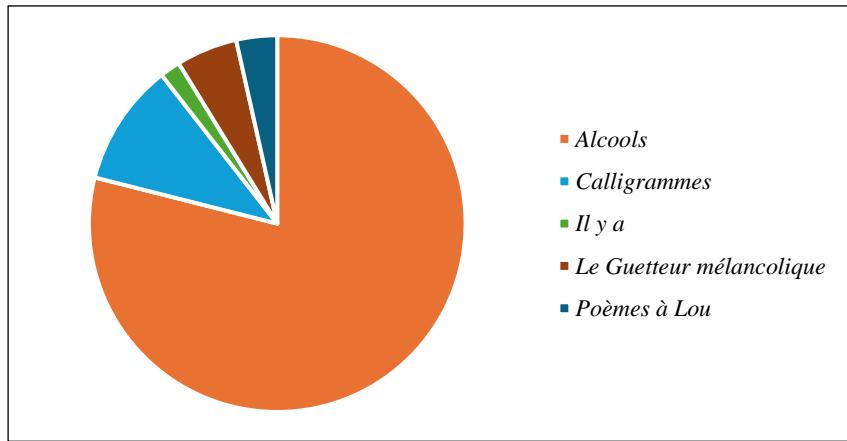


Fig. 2 : Parts des recueils au sein du corpus

Alcools comptabilise moins de mises en musique que le *Bestiaire* mais est utilisé comme support par beaucoup plus de compositeurs, quinze au total. Comme mentionné en début de partie, ces chiffres n'incluent pas Poulenc et Caby, qui ont tous deux mobilisé ce recueil dans leur œuvre, mais dont les choix méritent un commentaire à part. Pour tenter d'expliquer le succès d'*Alcools*, on peut se référer à certaines thématiques fortement universelles dont il traite : l'amour, parfois déçu, et le passage inéluctable du temps. La portée lyrique de ce type de sujet en fait un choix parfait pour une vague de compositeurs souhaitant retourner au charme de la tonalité et à des thématiques simples et désengagées¹⁴⁸. Il est en effet conforme aux idées et aux mœurs du public de l'époque, encore très majoritairement composé de l'élite bourgeoise et intellectuelle.

Calligrammes, malgré ou peut-être à cause des innovations qu'il propose sur les plans typographique et poétique, n'a été que très peu retenu par les compositeurs de notre corpus. Peut-être est-ce en raison du primat de l'aspect visuel, présenté comme indissociable du contenu textuel en lui-même, que peu de compositeurs ont souhaité

¹⁴⁸ FAURE (Michel) et VIVÈS (Vincent), *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 291-296.

mettre en son les calligrammes proprement dits. Nous le verrons avec « Il pleut », rendre compte à la fois du matériel textuel/sonore du poème et de son caractère visuel représente un défi supplémentaire pour tout compositeur. La réception du recueil par le public, notamment en raison des réalités qu'il dépeint (la Grande Guerre) et de la position du poète par rapport aux évènements, est une autre piste pour comprendre la réticence des mélodistes. Comme le note Laurence Campa, « si le poète d'*Alcools* a vu sa renommée grandir au long du XX^e siècle, *Calligrammes* s'est imposé plus difficilement¹⁴⁹ » et l'attitude du poète durant la guerre a longtemps été mal comprise. « L'Adieu du cavalier », notamment, est interprété comme « du bellicisme, du nationalisme et de la fantaisie déplacée¹⁵⁰ ». Dans ce contexte polémique, il n'est pas étonnant que les compositeurs se soient tournés vers *Alcools*, dont le succès et la valeur poétique étaient établis. D'une façon plus générale, chez les poètes soldats contemporains d'Apollinaire, les recueils écrits en guerre connaissent moins de mises en musique que les autres. C'est entre autres le cas pour *Le Devoir et l'inquiétude* d'Éluard, *Feu de joie* d'Aragon ou *La Guerre au Luxembourg* de Cendrars, qui n'ont pas donné naissance à des mélodies, contrairement à d'autres ouvrages de chacun de ces auteurs.

Peut-être est-ce aussi une question de succès qui explique le peu de mélodies consacrées à *Il y a*, publication posthume de 1925 (Messein) reprenant des inédits et des textes parus dans des revues mais jamais insérés dans un recueil. Dans notre corpus, seuls Rivier, Caby et Poulenc l'ont utilisé pour leurs mélodies. Il est possible, enfin, que le recueil ait paru trop hétérogène ou sa composition trop artificielle aux compositeurs s'y étant intéressés, et que le succès d'*Alcools* ait suffi à maintenir sa position dominante.

2.3 Critères de choix d'un poème

Le choix des poèmes, au même titre que celui des recueils, mérite une attention particulière. Diverses caractéristiques formelles et thématiques propres à chaque poème conduisent les compositeurs à le choisir ou à le délaisser. L'étude de notre corpus à la lumière de ces caractéristiques permettra de dégager quelques tendances et d'établir, à

¹⁴⁹ CAMPA (Laurence), *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 27. Au sujet de la réception d'Apollinaire et des poètes de la guerre par la société d'après-guerre, voir aussi CAMPA (Laurence), « Première Guerre mondiale – La poésie » dans SEGLER-MEßNER (Silke), VON TRESKOW (Isabella), éd., *Traumatisme et mémoire culturelle: France et espaces francophones*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2024, pp. 115-128.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

l'issue de ce point, le profil du poème mis en musique. Les poèmes choisis par plusieurs compositeurs sont repris plusieurs fois dans les calculs statistiques, afin de souligner leur succès. Le poème « Clotilde » est ainsi comptabilisé six fois dans la mesure où il donne lieu à six mélodies.

L'examen du corpus révèle plusieurs choses assez nettes. 1) Les calligrammes sont pratiquement tous délaissés par les compositeurs, au profit de textes plus linéaires. 2) Les poèmes les plus choisis sont relativement courts, 3) sont écrits en vers isosyllabiques et 4) ces vers sont rimés.

- 1) Sur les 55 mélodies du corpus, une seule est composée sur un calligramme. Il s'agit du poème « Il pleut », mis en musique par Jacques Brillouin, que nous analyserons en détail dans la deuxième partie. Bien que disposé sur la page de façon non conventionnelle, le texte de ce calligramme conserve une forme ressemblant à des vers, courant du haut vers le bas de la page en lignes verticales. Ceci conditionne les modalités de lecture et de réception du poème mais chaque ligne reste perceptible comme un long vers linéaire, contrairement aux mots éclatés et disposés séparément sur la page dans des poèmes comme « Paysage ». La majorité des compositeurs ayant mis en musique Apollinaire semble donc s'être concentrée sur les poèmes ne rompant pas l'unité du mot et du vers, et exclut donc en masse les calligrammes.
- 2) La longueur du poème constitue aussi un critère d'exclusion pour la plupart des compositeurs. « Zone », « Le Larron », « La Maison des Morts » ou encore « La Chanson du Mal-Aimé » ne sont pas mis en musique, du moins dans le champ de la mélodie française¹⁵¹. Si Antoine Duhamel met en musique les 52 vers de « Rhénane d'automne », les autres textes choisis ne dépassent pas les 24 vers et 82,4% d'entre eux comptabilisent même moins de 15 vers. La longueur la plus fréquemment

¹⁵¹ Il existe une ambitieuse mise en musique de « La Chanson du mal-aimé » pour voix et orchestre composée par Léo Ferré (1916-1993) en 1954. Cette production ne s'inscrit cependant pas dans la lignée de la mélodie française, que ce soit du point de vue de la formation instrumentale à laquelle elle est destinée (chœur à quatre voix et orchestre) ou de son format de plus de quarante-cinq minutes. Elle s'apparente plutôt à un oratorio profane et appartient à la branche « savante » de la musique de Ferré. À ce sujet, voir le court passage sur les mises en musique de ce long poème dans MARAS (Alessandro), *Apollinaire, les musiciens et la musique, op. cit.*, pp. 178-179, et l'étude plus approfondie de PISTONE (Pascal), « Comprendre Léo Ferré: écoute et analyse. », dans *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, Hors-Série n°3, 2021, pp. 24-32.

rencontrée est de 12 vers (30,9%) le plus souvent répartis en quatrains (12 de ces 17 cas), suivie de près par celle de 5 vers formant un quintil unique (28,1%).

- 3) Les poèmes choisis sont majoritairement monométriques et composés d'octosyllabes. Certains cas comme « Clotilde » et « Le Pont Mirabeau » sont polymétriques (structure en quatrains 7.7.7.8 pour le premier, en alternance de quatrains 10.4.6.10 et de distiques 7.7 pour le second) mais cette diversité de mètres fait l'objet d'un système, d'une organisation régulière. On peut noter, en outre, la sous-représentation des poèmes en alexandrins dans ce corpus (14%), alors que la poésie d'Apollinaire en comporte une part importante.
- 4) 84,2% des mélodies du corpus sont composés sur des poèmes en vers rimés, dont 66,7% en rimes croisées, 18,8% en rimes plates et le reste (14,5%) dans un système hybride mêlant les deux autres. En dehors de cette majorité reste « Il pleut », seul calligramme de l'ensemble, et quelques autres poèmes en vers libre ou au mètre irrégulier. Il faut noter cependant que la rime n'est pas absente de ces derniers cas, mais qu'elle y est surtout non systématiques et parfois interne. Cet aspect semble donc constituer un critère important dans le choix d'un poème pour la mise en musique.

Enfin, « À la Santé – III » et « Le Pont Mirabeau », respectivement mis en musique une et trois fois, utilisent une structure impliquant la répétition de certains vers sur un principe proche de la chanson et du rondeau. Cette dernière forme, qui puise ses origines dans la poésie médiévale, se rencontre dans de nombreuses œuvres poétiques et musicales. Elle donne d'ailleurs son nom à une forme instrumentale basée sur la répétition cyclique d'une partie du thème, selon le même principe que dans la forme poétique. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs compositeurs s'y soient intéressés au travers de ces deux poèmes.

À partir de ces différentes observations, nous pouvons donc affirmer que ce qui motive le choix d'un poème par le compositeur est la *régularité*, tout ce qui, dans le poème, fait système et structure le texte. Le profil du poème choisi pour la mise en musique est donc *court*, idéalement sous la forme d'un quintil unique, *monométrique*, en octosyllabes ou éventuellement en alexandrins, et ses vers sont *rimés*, rimes qui sont le plus fréquemment croisées. Quant au recueil dont il serait issu, on peut raisonnablement supposer *Alcools*, avec une préférence pour les poèmes des « Rhénanes » ou sur la thématique de l'amour déçu. Les poèmes de notre corpus correspondant le plus fidèlement à ce portrait sont

cependant issus du *Guetteur mélancolique* : « L’Amour » et « Je ne sais plus ni si je l’aime ».

3. Figures remarquables

Nous avons mentionné plus haut la distinction de deux cas particuliers au sein de notre corpus mélodique. Poulenc et Caby sont des musiciens très différents, tant en termes d’esthétique que de rapport au texte et surtout de postérité. Tous deux méritent à notre sens d’être étudiés plus amplement, puisqu’ils représentent des facettes différentes de ce que peut constituer l’affinité particulière d’un compositeur pour un poète.

3.1 Francis Poulenc

Le cas de Poulenc est très bien documenté, dans la mesure où ses préférences sont explicitées dans sa correspondance, ses écrits publics et son *Journal de mes mélodies*¹⁵². Ce dernier, pensé par son auteur comme un guide pour les interprètes, comporte également des informations sur la méthode de travail du compositeur et sur la genèse de ses compositions. Il est un outil essentiel dans la compréhension du rapport qu’entretient le compositeur avec les poètes qu’il choisit de mettre en musique.

3.1.1 Poulenc et les poètes

Apollinaire et le jeune Poulenc se sont rencontrés en 1918 par l’intermédiaire d’une amie commune, Valentine Hugo, lors d’une soirée chez celle-ci¹⁵³. Nous savons qu’ils se sont croisés une dizaine de fois avant la mort du poète. Les deux hommes n’ont donc pas eu l’opportunité de devenir des amis intimes, mais Poulenc paraît avoir toujours « senti un lien, sûr et mystérieux, avec la poésie d’Apollinaire¹⁵⁴ » et trouvé dans celle-ci des échos à ses propres émotions et sensibilités artistiques.

(À propos de « Bleuet ») Ému simplement au plus profond de moi-même, par la résonance si humaine du poème d’Apollinaire¹⁵⁵.

¹⁵² POULENC (Francis), « Mes mélodies et leurs poètes » [Entretien avec Claude Rostand], dans *J’écris ce qui me chante*, Paris, Fayard, 2011.

¹⁵³ MILLER (Catherine), *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six*, op. cit., p. 142.

¹⁵⁴ POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

(À propos de « Dans le jardin d'Anna ») Si l'on ne comprend pas la mélancolie sexuelle du poème, il est inutile de chanter cette mélodie. Pour Apollinaire et pour moi, le boulevard de Grenelle est aussi rare et poétique que le sont, pour d'autres, les bords du Gange¹⁵⁶.

Ce dernier extrait démontre bien la certitude qu'a le compositeur de comprendre Apollinaire, de partager avec lui, entre autres, son amour pour Paris, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le fait de n'avoir que peu connu le poète de son vivant pousse en outre Poulenc à se renseigner auprès d'amis d'Apollinaire afin de traduire son « esprit » dans sa musique, de lui donner le ton juste¹⁵⁷. La voix et les inflexions du poète, qu'il a donc eu quelques occasions d'entendre, sont pour lui autant d'indices capitaux pour l'élaboration d'une mélodie fidèle au texte tel que l'imaginait son poète¹⁵⁸.

Chose capitale : j'ai entendu le son de sa voix. Je pense que c'est là un point essentiel pour un musicien qui ne veut pas trahir un poète. Le timbre d'Apollinaire, comme toute son œuvre, était à la fois mélancolique et joyeux. Il y avait parfois dans sa parole une pointe d'ironie, mais jamais sur le ton pince-sans-rire d'un Jules Renard. C'est pourquoi il faut chanter mes mélodies apollinariennes sans insister sur la cocasserie de certains mots.

La fascination que Poulenc nourrit pour Apollinaire est similaire à celle qu'il témoigne aux autres poètes avec lesquels il collabore. L'examen de sa bibliothèque révèle d'ailleurs l'omniprésence des auteurs et autrices contemporains du compositeur, surtout ceux avec lesquels il s'est lié d'amitié. Sa bibliothèque est donc le fruit d'un « entre-soi relativement condensé¹⁵⁹ », d'un cercle social restreint, qui se reflète dans la production mélodique, forgée en immense majorité sur des poèmes de ses amis intimes¹⁶⁰, parfois même rédigés à sa demande expresse¹⁶¹.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25. Nous soulignons.

¹⁵⁷ POULENC (Francis), « Mes mélodies et leurs poètes » [Entretien avec Claude Rostand], dans *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, p. 478.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ MONTPELLIER D'ANNEVOIE (Mélanie de), *Les Bibliothèques de Vincent d'Indy, Maurice Ravel et Francis Poulenc. Contribution à l'étude des pratiques de lecture et des dynamiques intellectuelles et créatrices des compositeurs, en France, entre 1850 et 1950*, Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 2021, p. 381.

¹⁶⁰ POULENC (Francis), « Mes mélodies et leurs poètes » [Entretien avec Claude Rostand], dans *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, p. 477.

¹⁶¹ Le *Journal de mes mélodies* raconte par exemple : « Depuis des années, Colette me promettait des poèmes. Un jour qu'assis auprès de son lit, [...] je les lui réclamais, 'tenez, prenez cela' me dit-elle en me lançant, en riant, un vaste mouchoir de gaze sur lequel était reproduit, en *fac-simile*, ce joli poème », p. 26.

3.1.2 Poulenc et les poèmes¹⁶²

C'est durant sa mobilisation à Pont-sur-Seine que le compositeur fera véritablement connaissance avec la poésie d'Apollinaire¹⁶³, d'abord avec le *Bestiaire*, qu'il mettra en musique alors qu'il est au front en 1918, puis avec les *Calligrammes*, recueil qui ne connaîtra de mise en musique que beaucoup plus tardivement, en 1948¹⁶⁴. Il tirera également de nombreuses mélodies d'*Il y a*, recueil posthume édité en 1925, et de la revue *Littérature*, qui fait paraître plusieurs poèmes inédits d'Apollinaire dans les années suivant sa mort.

D'un point de vue formel, notre examen des mélodies de Poulenc sur des poèmes d'Apollinaire révèle une grande diversité : le compositeur choisit aussi bien des calligrammes (15,4%), que des poèmes en vers réguliers (38,4%) ou en vers libres (46,2%). La longueur des poèmes choisis est elle aussi variable, entre 4 et 34 vers, avec néanmoins une prédominance des poèmes plutôt courts : 61,5% des poèmes comptent 15 vers ou moins, ou sont des calligrammes et sont assez brefs.

C'est sur le plan thématique qu'il est possible d'établir des ensembles au sein des poèmes sélectionnés. Outre le *Bestiaire*, que nous comprenons comme un ensemble en lui-même, la majorité des poèmes ayant inspiré Poulenc est tirée d'*Il y a*. Le ton de certains poèmes du recueil n'est pas sans rappeler les chansons gaillardes ou les airs de café-concert qu'Apollinaire aimait tant, et répond tout à fait aux critères de la musique d'entre-deux-guerres, qui se veut légère, humoristique, ludique¹⁶⁵. Cette veine se retrouve dans toute l'œuvre mélodique du compositeur, non seulement dans les mélodies sur des poèmes d'Apollinaire, mais aussi dans les mises en musique de poèmes de Louise de Vilmorin, Max Jacob, ou encore dans le cycle des « Chansons gaillardes » composées sur des textes anonymes du XVII^e siècle.

¹⁶² Voir annexe III pour un tableau récapitulatif.

¹⁶³ MILLER (Catherine), *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des Six*, op. cit., p. 56.

¹⁶⁴ Poulenc n'en garde pas moins un souvenir ému de sa première lecture du recueil. Voir POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, op. cit., p.55 : « *Calligrammes* se rattachera toujours à ce printemps de 1918 où, avant de monter au front, j'avais acheté chez Adrienne Monnier le volume du 'Mercure'. (À vrai dire je crois que c'est Raymonde Linossier qui me l'avait offert.) »

¹⁶⁵ FAURE (Michel) & VIVÈS (Vincent), *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éd., 2000, p.243.

Il y a déborde par ailleurs de portraits de la vie parisienne, thématique privilégiée de Poulenc. Elle se retrouve déjà très jeune dans la bibliothèque du compositeur avec les *Fleurs du Mal* de Baudelaire, qui font forte impression sur le jeune homme¹⁶⁶. Comme il le déclare souvent publiquement, Apollinaire « a trouvé l'écho parisien de [sa] nature¹⁶⁷ », « cette poésie de Paname, ce style de romance à deux sous, cette joie de banlieue, des canots sur la Marne, qui [le] touchent plus que tout car c'est l'un des éléments essentiels de [sa] vie¹⁶⁸. » On retrouve donc cette affection pour la Ville Lumière dans de nombreuses mélodies, parmi lesquelles « Allons plus vite », « Voyage à Paris » ou encore « Montparnasse », dont Poulenc déclara souvent qu'elle était l'une de ses plus réussies. Le recueil posthume donne ainsi naissance à quelques mélodies que l'on pourrait associer à la facette « légère » du compositeur, que celui-ci oppose souvent à celle plus lyrique qu'il dit avoir trouvé avec Éluard¹⁶⁹. Claude Rostand, qui a mené de nombreux entretiens avec Poulenc, déclare d'ailleurs qu'il y a chez le compositeur un « voyou » et un « moine¹⁷⁰ », un « compositeur léger qui joue avec les subversions des avant-gardes littéraires¹⁷¹ » et un autre plus sérieux, attaché au lyrisme et à la tradition catholique dont il tirera notamment son *Stabat Mater* et son *Dialogue des carmélites*.

Il faut également noter la présence plutôt singulière de tout un cycle de mélodies tirées du recueil *Calligrammes*, délaissé par la plupart des compositeurs qui ont mis en musique Apollinaire. Ce choix peut s'expliquer par les thématiques abordées dans le recueil, qui renvoient Poulenc à son expérience sur le front à Pont-sur-Seine. Il se pourrait également que la nouveauté que représentait l'aspect visuel des calligrammes ait constitué un défi compositionnel.

¹⁶⁶ MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, p. 371.

¹⁶⁷ POULENC (Francis), « Des "Mamelles de Tirésias" au "Stabat Mater" Francis Poulenc a deux côtés » [Entretien avec Paul Guth], dans POULENC, *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, p. 605.

¹⁶⁸ POULENC (Francis), « Poulenc à Montmartre » [Entretien avec Nino Franck], dans POULENC, *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, p. 552.

¹⁶⁹ Poulenc témoigne de cette opposition à plusieurs reprises, notamment lors d'un entretien avec Paul Gruth : « Apollinaire a trouvé l'écho parisien de ma nature. Si paradoxalement cela puisse paraître, Éluard a touché mon lyrisme religieux. » POULENC (Francis), « Des "Mamelles de Tirésias" au "Stabat Mater" Francis Poulenc a deux côtés » [Entretien avec Paul Guth], dans POULENC, *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, p. 605.

¹⁷⁰ ROSTAND Claude, « Première Audition du Concerto de Francis Poulenc », dans *Paris-Presse* (26 juillet 1950), cité dans MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, pp. 255-256.

¹⁷¹ MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, p. 258.

Alcools, en revanche, ne s'illustre chez Poulenc qu'avec « *Rosemonde* ». Le compositeur met aussi « *La blanche neige* » et « *Marie* » en musique dans ses *Sept chansons* pour chœur *a capella*, mais la formation pour laquelle le cycle est écrit l'éloigne de la mélodie, ce qui explique son exclusion de notre corpus. Jacqueline Bellas suggère qu'il aurait choisi, « *parmi les poèmes d'Apollinaire, [ceux] qui avaient besoin d'un prolongement lyrique pour être portés à un plus haut degré d'intensité expressive*¹⁷² ». Selon elle, il aurait donc considéré *Alcools* comme un recueil trop parachevé pour pouvoir le magnifier par une mise en musique. Il nous est difficile de nous prononcer avec autant de certitude sur ce point, aussi nous contenterons-nous d'émettre l'hypothèse que les thématiques qui ont pu l'intéresser dans les autres recueils du poète (Paris, l'inventivité formelle des calligrammes, l'aspect ludique du *Bestiaire*) sont moins présentes dans celui-ci.

Il semble donc que le choix des poèmes à mettre en musique chez Poulenc est motivé par des critères thématiques et stylistiques plutôt que formels, avec dans le cas d'Apollinaire, une préférence marquée pour les poèmes tirés d'*Il y a*. Le compositeur y trouve à la fois des poèmes légers traitant de la vie parisienne comme « *Le Pont* » ou « *La Grenouillère* », et d'autres plus intimes et lyriques comme « *Linda* » ou « *Sanglot* ».

Nous noterons par ailleurs la très grande réflexivité et l'attention au détail qui caractérise le rapport de Poulenc au texte, comme en témoignent son *Journal de mes mélodies* et ses annotations à même le texte¹⁷³ ou dans des carnets d'essais de prosodie¹⁷⁴. Nous aurons l'occasion, dans la seconde partie, d'étudier l'une de ses mélodies à partir de ce précieux matériel qui nous renseigne sur la génétique de l'œuvre et en améliore la compréhension.

3.2 Robert Caby

Ce compositeur est un cas singulier au sein de notre corpus, d'abord parce qu'il comptabilise plus d'une centaine de mélodies sur des poèmes d'Apollinaire écrites entre

¹⁷² BELLAS (Jacqueline), « Peut-on mettre *Alcools* en musique ? », dans DÉCAUDIN (Michel) dir., *Apollinaire et la Musique – Actes du colloque*, (Journées Apollinaire, Stavelot, 27-29 août 1965), Éditions Les Amis de G. Apollinaire, Stavelot, 1967, p. 52.

¹⁷³ Mélanie de Montpellier d'Annevoie consacre un chapitre de sa thèse aux habitudes de lecture et d'annotation de Francis Poulenc. Voir « Francis Poulenc : lire et relire pour devenir compositeur » dans MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, pp. 242-263.

¹⁷⁴ Le compositeur mentionne avoir fait usage d'un tel carnet dans le cadre de son travail sur les *Mamelles de Tirésias* lors d'un entretien avec Claude Rostand. Voir POULENC (Francis), *J'écris ce qui me chante*, *op. cit.*, pp. 819-820.

1939 et 1991, ensuite parce que son statut de compositeur autoproclamé « amateur¹⁷⁵ » le distingue de ses contemporains compris dans notre corpus. Si certains d'entre eux ont laissé dans l'histoire une trace plus ténue que d'autres, tous, sauf Caby, sont en effet repris dans les encyclopédies et dictionnaires de la musique du XX^e siècle. Leurs œuvres, pour la plupart, ont été publiées, là où seules quelques mélodies et un quatuor de Caby ont fait l'objet d'une édition en bonne et due forme. Celui-ci est cependant loin d'être un musicien anonyme à son époque puisque nombre de ses mélodies ont été créées par des interprètes célèbres comme Jane Bathori, Pierre Bernac ou Camille Maurane. Bien qu'un peu officieuse, sa formation chez Erik Satie, additionnée de quelques mois passés à la Schola Cantorum nous assurent son statut de compositeur confirmé.

3.2.1 Caby et son poète¹⁷⁶

Du fait de son manque de notoriété, le travail de Caby est principalement resté entre des mains privées et les partitions de ses mélodies sont presque inaccessibles aujourd'hui, à l'exception de celle de « Funérailles », publiée dans le numéro de *Que Vlo-ve ?* qui lui est consacré¹⁷⁷. L'Association des Amis de Robert Caby paraît à l'origine d'une édition de ses œuvres complètes en *fac-simile*¹⁷⁸, mais il ne nous a pas été possible d'en obtenir une copie. La formation de Caby et l'identité de ses interprètes permettent cependant de classer ses œuvres vocales dans la catégorie des « mélodies » et non des « chansons », contrairement à ce que suggèrent l'enregistrement de « La Boucle retrouvée » par Kiki de Montparnasse¹⁷⁹, célèbre chanteuse de cabaret des années 1930-1940, et la page Wikipédia du compositeur¹⁸⁰.

Après un examen du catalogue de ses œuvres à la BnF et la base de données Lieder.net, nous avons pu constater la présence d'autres poètes dans son œuvre vocal. Ses cycles

¹⁷⁵ Il se serait attribué ce qualificatif dans la dédicace de l'une de ses mélodies à Valentine Hugo selon BODIN (Thierry), « Robert Caby, musicien-poète. Brève esquisse », *Que Vlo-Ve ?*, Série 2 n°33, Janvier-Mars 1990, p. 8.

¹⁷⁶ Voir annexe IV pour un tableau récapitulatif.

¹⁷⁷ *Que Vlo-ve ?, Série 2 n°33, Janvier-Mars 1990.*

¹⁷⁸ CABY (Robert), *Œuvres complètes : édition manuscrite*, Paris, Association des Amis de Robert Caby, 1991. Notice complète disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, n°FRBNF39583346.

¹⁷⁹ Audio disponible sur YouTube.com : <https://www.youtube.com/watch?v=fMn1h2GhI3k&list=PLpS1Cym7Gi9VGYy9kjh2-ckFNNNoQvaHc&index=2>.

¹⁸⁰ « Caby a écrit plus de 9000 œuvres, les *chansons* y étant majoritaires ». Nous soulignons. La version anglophone de la page utilise le terme de « *songs* », alors que l'anglais fait le plus souvent usage de l'emprunt au français « *melodies* » pour qualifier le style mélodique. Page Wikipédia du compositeur, disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Caby.

pour chœur, notamment, sont forgés sur des poèmes de Thibault de Champagne, Gérard de Nerval, Goethe ou encore le compositeur lui-même¹⁸¹. Apollinaire est en revanche l'auteur des textes de la plus grande majorité de ses mélodies pour voix et piano.

Au vu des conditions matérielles détaillées plus haut, nous ne pourrons envisager une analyse détaillée de mélodies de Caby, mais les quelques sources disponibles permettent tout de même de dégager des informations quant au choix des poèmes mis en musique.

3.2.2 Caby et les poèmes

L'analyse du corpus de mélodies révèle chez Caby une prédominance des poèmes issus d'*Alcools* (27,1%) et de *Calligrammes* (26%). Des recueils posthumes (*Poèmes à Lou*, *Poèmes à Madeleine*, *Le Guetteur mélancolique*, *Poèmes retrouvés*, *Le Poète assassiné*) sont encore tirés une trentaine de poèmes, avec une part relativement importante consacrée aux *Poèmes à Lou* (15,6%).

D'un point de vue chronologique, *Calligrammes* est le premier recueil à être mis en musique, d'abord en 1925-1927 dans des esquisses aujourd'hui perdues¹⁸², puis en 1939 dans des versions définitives. Caby lui-même explique ce choix par sa fascination pour le message d'espoir véhiculé par Apollinaire dans ce recueil, par le « suprême défi [du] poète¹⁸³ » qui choisit encore la beauté et la puissance de l'amour face au deuil et à la mort qui se déchaînent autour de lui. Comme Poulenc, ce recueil renvoie aussi le compositeur à sa propre expérience de la Première Guerre, qu'il a vécue en tant qu'enfant « à proximité des soldats et des tranchées » et qui, à l'aube de la Seconde Guerre, « remontèrent dans [son] esprit comme un inquiétant décor¹⁸⁴ ».

Les *Poèmes à Lou* ou *Alcools* constituent une veine plus lyrique dans le corpus de mélodies. Ainsi, le choix de poèmes tels que « Le Pont Mirabeau », « L'Adieu », « Rosemonde » sont autant d'exemples de cette poésie d'amour qui, nous l'avons vu, a tant plu aux compositeurs dans l'œuvre d'Apollinaire.

¹⁸¹ Catalogue du compositeur dans la BnF, disponible en ligne : https://data.bnf.fr/fr/see_all_activities/12594246/page1.

¹⁸² « Poèmes de Guillaume Apollinaire mis en musique par Robert Caby », dans *Que Vlo-Ve ?*, Série 2 n°33, Janvier-Mars 1990, p. 24.

¹⁸³ CABY (Robert), « Cent poèmes d'Apollinaire », dans *Que Vlo-Ve ?*, Série 2 n°33, Janvier-Mars 1990, p. 15.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

Nous pouvons enfin noter le choix de plusieurs poèmes au ton plus populaire ou apparenté à la chanson – « Le Pont », « La Grenouillère », « Chanson », « Mutation » – également mis en musique par Poulenc. Les onomatopées et les thématiques légères peuvent justifier l'attrait des deux compositeurs pour ce type de poèmes. Chez Caby, il peut également s'expliquer par son apprentissage auprès de son maître, Erik Satie. Celui-ci est en effet l'un des patrons de l'École d'Arcueil, créée officiellement au Collège de France lors d'un concert de ses membres principaux, Henry Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet. Satie les baptisa ainsi en référence à la banlieue parisienne dans laquelle il résidait. Caby, faute d'en être un membre officiel, suivait malgré tout les principes du groupe, prônant un retour à la simplicité, la pureté harmonique et rythmique, tout en s'inspirant des sonorités jazz ou même music-hall. Il n'est donc pas étonnant que notre compositeur ait élu ces textes au ton plus léger, parfaitement compatibles avec sa démarche « anti-intellectualiste » et son esthétique¹⁸⁵.

Nous soulignons enfin qu'à côté des poèmes célèbres cités plus haut, l'important œuvre vocal de Caby s'inspire aussi de poèmes épistolaires tirés de la correspondance d'Apollinaire ou parus dans des revues, comme les lettres à André Billy « En a marre, mon cher André » et « J'ai reçu tes rimes où traînent ». Le compositeur a donc largement dépassé les recueils les plus célèbres et nous pouvons supposer qu'il disposait d'une connaissance poussée de l'œuvre poétique d'Apollinaire, bien qu'il nous soit impossible d'en étudier les effets sur ses mélodies.

¹⁸⁵ Au sujet de l'École d'Arcueil et de son esthétique, voir entre autres FULCHER (Jane), « Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. n°110, décembre 1995 - *Musique et musiciens*, pp. 22-35 ; MICHOT (Jérémy), « L'horizon critique d'Erik Satie », dans *Quand l'artiste se fait critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 31-40.

Deuxième partie

Apollinaire et la mélodie française : « Écoute de près »

Après avoir examiné le corpus dans son ensemble et questionné le choix des poèmes par les compositeurs, notre étude s'attachera dans ce chapitre à des cas précis. Les deux premiers concerteront des poèmes ayant suscité des mises en musique chez différents compositeurs, ce qui doublera notre analyse d'une dimension comparative. Les autres cas seront envisagés un peu plus brièvement, selon un angle propre à chacun qui permettra de mettre en lumière un aspect spécifique de leur mise en musique.

En fonction de la nature des poèmes, du contexte de composition ou encore du nombre de mélodies, nous favoriserons certains outils ou méthodes détaillés dans le chapitre II de la première partie. Une approche génétique comme celle qui sera proposée pour « Montparnasse » n'est ainsi possible que dans la mesure où les sources génétiques sont abondantes, ce qui fait exception dans notre corpus. Dans le cas de ce poème moins fréquemment commenté, une analyse établissant le réseau des textes possibles aurait certainement été moins fructueuse. Les méthodes, donc, diffèreront, mais la question de recherche demeurera : comment la mise en musique, en ce qu'elle constitue le témoin de la réception du poème par le compositeur, agit-elle sur le sens du poème ?

Chapitre I : « Le Pont Mirabeau » – La réception d'une forme métrique

1. Le poème – réseau des textes possibles

Second poème du recueil *Alcools*, « Le Pont Mirabeau » propose une rupture abrupte avec « Zone », qui le précède et inaugure l'ouvrage sur un ton résolument moderne. Il procède d'une tradition médiévale et lyrique, nous allons le voir, tout en incluant des éléments de modernité qui l'inscrivent ainsi pleinement dans la poétique multifacette d'Apollinaire.

Le caractère assez régulier du poème, la présence de rimes et la structure répétitive font de ce poème un choix privilégié par les compositeurs, nous l'avons vu au chapitre précédent, et un objet d'étude pertinent pour nous en ce qu'il facilite et dérègle en même temps la mise en musique. Notre approche s'inscrira pour ce poème dans la lignée des travaux de Lucia Pasini en les combinant à des outils d'analyse issus de la métrique pour qualifier les aspects formels du poème et leurs enjeux pour la réception de celui-ci. Nous

établirons donc dans un premier temps un réseau de textes possibles à partir des commentaires de divers spécialistes d'Apollinaire et d'analyses personnelles. Nous confronterons ensuite les mises en musique à ces différentes pistes de lecture, examinerons les lieux de convergence et de discordance entre elles, avant de conclure en situant chacun des compositeurs étudiés au sein du réseau établi au premier point.

1.1 Pistes d'analyse

Modèle médiéval...

Dans son article de 1948¹⁸⁶, Mario Roques identifie une chanson de toile du XIII^e siècle, « *Gaiete et Oriour* », parue dans la *Chrestomathie du Moyen Âge* de Gaston Paris (1900), comme le modèle formel ayant inspiré « *Le Pont Mirabeau* ». Celui-ci lui emprunte en effet sa forme (couplets en tercets de décasyllabes et refrain en distiques d'heptasyllabes), la structure grammaticale de son refrain et les rimes en -aine. Le rapport d'intertextualité entre les deux œuvres est donc évident pour qui connaît la source, mais même pour le lecteur l'ignorant, l'hypotexte médiéval est suffisamment perceptible pour donner à la métrique du poème d'Apollinaire une « connotation ancienne¹⁸⁷ ».

Les influences de la tradition ne se limitent d'ailleurs pas au Moyen-Âge. Ainsi, toutes les rimes du « *Pont Mirabeau* » sont féminines à l'exception de celles des tétrasyllabes, on y reviendra, et ne sont pas sans rappeler un certain héritage symboliste, comme le remarque Marie-Jeanne Durry¹⁸⁸. Cette influence couplée à celle de la poétique élégiaque de la chanson médiévale renforce donc cette sensation d'ancre dans la tradition poétique française.

L'identification de ce modèle permet aussi à Roques d'expliquer les derniers vers de « *Marie* », qui font allusion à « un livre ancien » porté « sous le bras » et empruntent au premier vers de « *Gaiete et Oriour* » sa substance thématique : « *Le samedi al soir faut la semaine* » devient chez Apollinaire : « *Quand donc finira la semaine*¹⁸⁹ ». « *Le Pont*

¹⁸⁶ ROQUES (Mario), « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », dans *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, n°2, 1948, pp. 311-321.

¹⁸⁷ CORNULIER (Benoît de), « Sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools*: À propos de *Zone*, *Le Pont-Mirabeau*, *Palais, Rosemonde* », dans *Fabula/Colloques : « Problèmes d'Alcools »*, Actes de la journée d'études organisée par Sylvie Patron, Université Paris Diderot-Paris, 7 janvier 2012.

¹⁸⁸ DURRY (Marie-Jeanne), citée dans CHEVRIER (Alain), *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 385.

¹⁸⁹ ROQUES, *op. cit.*, p. 321.

Mirabeau » et « Marie » se trouvent donc directement mis en lien en raison de leur filiation commune probable mais aussi des sujets qu'ils abordent, à savoir le passage du temps et la déception amoureuse.

... modernisé

Si l'examen des épreuves du « Pont Mirabeau » et de leur structure initiale alternant tercets et distiques confirme son lien de filiation avec son modèle médiéval, la version publiée dans *Alcools* s'en éloigne par le découpage du deuxième dizain de chaque tercet. Ces tercets monométriques deviennent donc des quatrains polymétriques (10.4.6.10)¹⁹⁰ par un procédé de découpage et de reformatage typographique¹⁹¹. Bobillot signale la présence de cette pratique de découpage dans le poème « Les Colchiques », où « le déboîtement d'un originel [alexandrin] 6-6 en deux présumés 6- [...] inscrit dans un cotexte « rimant » l'incongruité d'un *vers sans rime* soit, d'une finale que le cotexte environnant donne à entendre comme une *rime-attente* et qui ne trouve pas sa *rime-echo*¹⁹². » Comme « Les Colchiques », « Le Pont Mirabeau » comporte son lot de rimes orphelines, qui sont placées chez lui sur le deuxième vers de chaque quatrain. Le schéma des rimes ainsi impacté peut se traduire comme suit : *a*aa*. En plus d'affecter la métrique, cette rupture entraînée par le reformatage affecte aussi l'aspect visuel du poème. Cornulier propose d'interpréter ce choix comme une tentative de conditionnement de la perception des hémistiches en 4+6 ou de reponctuation du texte, privé des signes usuels de ponctuation¹⁹³. Nous reviendrons plus loin sur cette question de la déponctuation, car ses implications sémantiques et stylistiques sont nombreuses et complexes.

La mise à la rime de nouveaux mots est une autre conséquence directe de ce choix de disposition. Ces mots ne sont d'ailleurs pas forcément ceux que l'on trouverait à l'hémistiche si les vers 2 et 3 des quatrains étaient forgés en un seul dizain. C'est notamment le cas de « Tandis que sous / Le pont de nos bras passe », que l'analyse des

¹⁹⁰ Ce type de notation est un emprunt à Cornulier. Elle désigne ici un quatrain dont les vers se succéderont mesurent 10, 4, 6 puis 10 syllabes. Cette succession de mesures touche tous les quatrains du poème et fait système, ce qui nous permet de la qualifier de « polymétrique ».

¹⁹¹ CHEVRIER, *op. cit.*, p. 386-387.

¹⁹² BOBILLOT (Jean-Pierre), « La versification d'Apollinaire dans *Alcools* », dans *Que Vlo-Vé?*, Série 3 n° 25, janvier-mars 1997, p. 30.

¹⁹³ CORNULIER (Benoît de), « Sur *Le Pont Mirabeau* », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n°3 - Dossier agrégation, février 1997, p. 66.

préférences métricométriques¹⁹⁴ de Cornulier sépare après « pont », et non « sous ». Ici, la propulsion du clitique à la rime, si peu naturelle du point de vue de la concordance, met en lumière une construction syntaxique récurrente au sein du poème que Cornulier donne à voir dans ce tableau¹⁹⁵ :

1	la Seine	coule sous	le pont
2	nos amours	souviennent	à moi
8-7	l'onde / regards éternels	passe sous	le pont / nos bras
11	L'amour / cette eau	s'en va	
17	Ni temps passé ni amours	reviennent.	

Fig. 3 : Tableau de constructions parallèles au sein du poème (numéros des vers à gauche)

Le mouvement de l'eau qui « passe sous » le pont est donc associé à celui du temps et des amours, interprétation appuyée par Champigny qui encourage même à lire, « par résonance, le *souvenir* comme un *venir sous*¹⁹⁶ ».

Le clitique ainsi positionné en fin de vers joue donc un rôle dans l'élaboration de cette construction, mais aussi dans le système de rime, de manière plus générale. Cette finale du deuxième vers de chaque quatrain est en effet toujours masculine. Comme le fait remarquer Durry, elle est orpheline et isolée dans un flot de rimes féminines. Elle ne trouve aucun écho, si ce n'est au travers de quelques rimes internes et reste « dans une sorte de solitude du son qui correspond à la solitude mélancolique de l'âme¹⁹⁷. »

Ambiguité métrique

Les dizains graphiques¹⁹⁸ et leur découpe ambiguë en 6+4¹⁹⁹ sont une autre trace de modernité, moins évidente à première vue. À l'époque, le découpage des dizains en 6+4, mis en évidence comme c'est le cas ici avec le premier vers du poème, n'était pas encore

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁵ CORNULIER, « Sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools*: À propos de *Zone*, *Le Pont-Mirabeau*, *Palais, Rosemonde* », *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁶ CHAMPIGNY (Robert), « Analyse du *Pont Mirabeau* », dans *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. n°78 (4 part. 1), 1963, p. 380. Nous soulignons.

¹⁹⁷ DURRY (Marie-Jeanne) citée dans CHEVRIER, *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁸ Cornulier, dans les deux articles précédemment cités qu'il consacre au « Pont Mirabeau », désigne ainsi les dizains de début et de fin de quatrain, qui n'ont pas fait l'objet d'un découpage dans la version finale du poème. Ce sont ceux qui conservent l'aspect « graphique » d'un dizain, par opposition aux tétrasyllabes et hexasyllabes typographiquement reformatés.

¹⁹⁹ Cette notation 6+4 avec soulignement, que nous empruntons à Cornulier, désigne à la fois les dizains découpés en 6+4 et ceux découpés en 4+6.

normalisé en poésie française à l'exception de chez Verlaine, où on le trouve parfois couplé au 4+6 et au 5+5²⁰⁰.

Le vers 7, « Les mains dans les mains restons face à face », peut quant à lui être envisagé comme un taratantara, un dizain symétrique 5+5. C'est le seul vers du poème présentant ce schéma, il marque dès lors une rupture signifiante, renforcée par le changement de temps du verbe de l'indicatif à l'impératif présent. Cornulier²⁰¹ interprète l'isolement de ce vers au milieu des autres comme une représentation de ces amants isolés du monde, et sa symétrie, aussi bien métrique que syntaxique (« mains dans les mains », « face à face »), comme une métaphore de leur harmonie, de l'équilibre dans leur couple.

Ambiguïté sémantique

L'absence de ponctuation dans la version définitive du poème engendre par endroits des ambiguïtés syntaxico-sémantiques qui ont donné lieu à de nombreuses analyses, portant majoritairement sur deux portions précises du poème.

La première concerne le premier quatrain : « Sous le Pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu'il m'en souvienne / La joie venait toujours après la peine ». Bien que la graphie sépare les vers 2 et 3, Apollinaire, dans son enregistrement du poème pour les « Archives de la Parole », procède « au 'réempoîtement' inverse²⁰² », en disant ces deux vers comme un dizain. Il apparaît alors un décalage entre le « *lisible* et le *visible* du vers²⁰³ ». Si la *lecture* (à voix haute) prime et que les deux vers graphiques sont envisagés comme un dizain, « nos amours » est le complément d'objet du prédicat du vers suivant, « souvienne ». Le quatrain fonctionne alors comme un tercet dont le vers du milieu est le réempoîtement des vers 2 et 3. Si, en revanche, les vers sont interprétés tels qu'ils sont *visibles* dans la version finale du poème, il est possible de comprendre « nos amours » comme un sujet de « coule », coordonné à « la Seine » au moyen de la conjonction qui introduit le vers 2. Cette interprétation rejoint par ses effets l'analyse des constructions parallèles de Cornulier, puisqu'elle établit un parallélisme entre l'eau et les amours

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 62-64.

²⁰¹ CORNULIER (Benoît de), « Sur la versification d'Apollinaire dans Alcools: À propos de Zone, Le Pont-Mirabeau, Palais, Rosemonde », *op. cit.*, p. 10 ; CORNULIER (Benoît de), « Sur *Le Pont Mirabeau* », *op. cit.*, p. 68-70.

²⁰² BOBILLOT, *op. cit.*, p. 37.

²⁰³ *Ibid.*, p. 38.

« venant sous » le pont. La structure du quatrain est ici conservée puisque les deux vers du centre restent métriquement autonomes mais, d'un point de vue sémantique, les vers fonctionnent deux par deux.

<i>Lecture 1</i>	<i>Lecture 2</i>
<p>Sous le Pont Mirabeau coule la Seine. Et nos amours, faut-il qu'il m'en souvienne ? La joie venait toujours après la peine</p>	<p>Sous le Pont Mirabeau coule[nt] la Seine Et nos amours ; Faut-il qu'il m'en souvienne ? La joie venait toujours après la peine</p>

Fig. 4 : Lectures possibles des vers 1 à 4

Le deuxième lieu sujet à la polysémie se présente dans le troisième quatrain : « L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va / Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente ». Ici encore, c'est au niveau du dizain reformaté en deux vers que naît l'hésitation entre plusieurs voies d'interprétation. Le premier vers introduit une comparaison, usant de la particule « comme » pour établir le lien entre comparé et comparant, et le vers suivant répète simplement le premier hémistiche du précédent, qui correspond au comparé. Le troisième vers s'ouvre sur un nouveau « comme », ce qui pousserait à l'envisager comme une nouvelle comparaison, tout comme le quatrième vers qui viendrait l'appuyer. Dans cette interprétation, les trois « comme » sont équivalents d'un point de vue syntaxico-sémantique et sont dotés d'une valeur comparative. Or, les deux derniers peuvent aussi se doter d'une valeur exclamative, comme le suggère d'ailleurs le manuscrit (« L'amour s'en va ; Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente ! »)²⁰⁴. Cette lecture implique une division du quatrain entre le deuxième et le troisième vers, solution qui sera d'ailleurs appliquée par plusieurs compositeurs dans leur mélodie.

La rime des deux derniers vers de ce quatrain est un lieu très riche d'un point de vue sémantique. En plus du calembour « vie est lente » / « violente », la dièrèse est porteuse d'un écho thématique à travers l'équivalence phonétique « vi-o-lente » / « vie-eau-lente²⁰⁵ ». Elle vient ancrer un parallélisme entre l'eau et la vie, entre l'écoulement du temps et celui de l'eau passant sous le pont.

²⁰⁴ D'après le fac-simile présenté en annexe de l'article de CORNULIER (Benoît de), « Sur *Le Pont Mirabeau* », *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁵ HÉLEIN-KOSS (Suzanne), « La Fonction Poétique Du Calembour: Relecture d'un Vers Du 'Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire », dans *The French Review*, vol. 52, n°5, 1979, pp. 742-44.

Poétique du temps

Le thème de l’écoulement du temps est immanquable à la lecture du poème, il se retrouve donc naturellement dans de nombreux commentaires à son sujet. Pour structurer les aspects qu’il revêt dans les différentes lectures, nous avons choisi de suivre la subdivision en trois motifs proposée par Champigny²⁰⁶. Nous y accolons notre propre dénomination qui se calque sur le verbe « venir », lui aussi clé d’interprétation du poème.

1) Permanence – *Sou(s)venir*

Nombre d’éléments mettent en lumière cette thématique de la permanence au sein du poème. Son « déploiement au présent²⁰⁷ » ancre la narration dans une forme d’immobilité, qui contraste avec le passage des jours et des évènements. Cette dialectique immobilité/mouvement se retrouve également dans l’image du pont, immuable témoin du passage de l’eau.

2) Récurrence – *Revenir*

Autant par sa forme que par son contenu, le texte explore la notion de récurrence. Celle-ci s’observe d’abord dans la répétition du premier vers à la fin du dernier couplet, rappelant ainsi la forme « rondeau » médiévale²⁰⁸. La structure couplet-refrain, ensuite, induit par nature le retour cyclique de deux vers, mais ceux-ci sont teintés d’un sens différent à chaque nouvelle occurrence, en fonction du couplet qui les précède. On peut d’ailleurs le constater en examinant le manuscrit du poème, dont la ponctuation varie d’un refrain à l’autre. Ainsi, la répétition, principe moteur de la poésie d’Apollinaire, ne « se contente pas de reproduire, elle transforme²⁰⁹. »

L’existence d’un écoulement cyclique du temps, d’une boucle tranquille, est un autre aspect de la récurrence que l’on retrouve dans le poème, notamment au travers de l’usage du terme « toujours » dans le vers 4 : « La joie venait toujours après la peine ». Cependant, «ni [le] temps passé », « ni les amours [ne] reviennent », et ces éléments

²⁰⁶ CHAMPIGNY, *op. cit.*, p. 378.

²⁰⁷ WAHL (Philippe), « Apollinaire: Alcools, ou le mouvement perpétué », dans *Champs du signe*, 1996, Concours et Recherche, 1997, p. 119.

²⁰⁸ CHEVRIER, *op. cit.*, p. 388.

²⁰⁹ HÉLEIN-KOSS, *op. cit.*, p. 743.

se trouvent exclus du cycle. Ce sont eux qui nous introduisent au troisième motif, indissociable de la récurrence : celui du changement.

3) Changement – *Devenir*

La fuite incessante du temps et de l'amour anime tout le texte. Elle est évidemment symbolisée par l'écoulement de l'eau, comme en témoigne le vers 13 : « L'amour s'en va comme cette eau courante ». Le fleuve est à la fois toujours identique et changeant ; la Seine garde son nom et son lit au fil du temps, mais l'eau qui s'y écoule est différente à chaque instant. Ce changement est aussi marqué par la succession d'expériences diverses – joie et peine –, par le passage du temps avec ses unités de mesure – jours, semaines, heures – et par les multiples occurrences du verbe « passer ».

Le refrain est une synthèse de ces trois motifs. Il est par nature récurrent, et pourtant chaque fois changeant dans la valeur qu'il prend à la suite de chaque couplet. En ce qui concerne le motif de la permanence, l'examen des verbes et de leur conjugaison apporte un éclairage supplémentaire. Wahl souligne notamment la paire *venir/(s'en) aller*, les verbes du deuxième vers du distique, qui s'opposent « par la négation du trait /dynamique²¹⁰ » et rejouent la dualité immobilité/mouvement que nous évoquions plus haut.

1.2 Invitation à la chanson ?

Cornulier, dans ses deux articles consacrés à la versification du « Pont Mirabeau », souligne les nombreuses caractéristiques que ce poème partage avec les textes chantés²¹¹ : forme polystrophique avec alternance des mesures, usage exclusif de la rime féminine, non saturation rimique. L'origine du poème puisée dans la chanson de toile induit certains de ces traits, auxquels on peut ajouter le décasyllabe à césure médiane²¹², lui aussi présent dans la chanson. En ce qui concerne la réception de la forme à la lecture, il attire

²¹⁰ WAHL, *op. cit.*, p. 116.

²¹¹ CORNULIER (Benoît de), « Sur la versification d'Apollinaire dans Alcools: À propos de Zone, Le Pont-Mirabeau, Palais, Rosemonde », *op. cit.*, p. 9 ; CORNULIER (Benoît de), « Sur *Le Pont Mirabeau* », *op. cit.*, p. 57, pp. 65-66.

²¹² Ce dernier trait est étudié par Cornulier dans le cadre d'une étude métrique de « Comédie de la Soif » de Rimbaud, poème qui partage lui aussi ce découpage 5+5 avec la chanson. Pour le chapitre complet, voir CORNULIER (Benoît de), « Style métrique de chant. Exemples chez Baudelaire et Rimbaud », dans *De la métrique à l'interprétation*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 477-510.

l'attention sur le risque de non-respect de la règle de discrimination des mètres, les heptasyllabes du refrain pouvant être assimilés au long hémistiche des dizains 6+4 des couplets.

L'étude approfondie de Michèle Aquien sur l'enregistrement du poème par Apollinaire met en évidence d'autres éléments caractéristiques de la poésie chantée. En effet, le poète lui-même prononce les œ en fin de vers alors même qu'ils sont métriquement surnuméraires. Sa diction est plutôt unitonale mais distingue des syllabes brèves et longues, ce qui entraîne une accentuation et un rythme particuliers²¹³. Ces choix de déclamation, différents de ceux effectués dans les parties en vers libre du « Voyageur », autre poème enregistré lors de cette séance aux « Archives de la Parole », indiquent chez Apollinaire « une conscience aiguë des formes²¹⁴ », soit ici un poème calqué sur un modèle de chanson et exigeant de se conformer aux caractéristiques de ce genre éloigné de la simple parole.

Il est aussi possible de rapprocher le premier vers du poème de la chanson populaire « Sous le pont d'Avignon », comme le propose Roques²¹⁵. Ce parallèle n'est pas incongru quand on sait l'affection d'Apollinaire pour la musique populaire²¹⁶ et que l'on connaît l'habitude du poète de composer ses vers sur des airs enfantins²¹⁷, dont certains de son invention. Aquien trouve ainsi dans le poème une trace de l'oralité qui l'a engendré dans l'esprit du poète, une sorte de « nostalgie du chant²¹⁸ » très liée à la voix poétique. C'est peut-être elle qui a poussé tant de compositeurs, de mélodies comme de chansons, à mettre en musique le poème.

2. Les mélodies

Notre corpus comprend quatre mises en musique pour ce poème. Nous avons pu obtenir des audios et des partitions pour trois d'entre elles, celles de Jean Rivier (1935), Louis Beydts (1940) et Georges Dandelot (1944), mais celle de Robert Caby (1939) nous est

²¹³ AQUIEN (Michèle), « La voix d'Apollinaire », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n°3 - Dossier agrégation, février 1997, pp. 12-14.

²¹⁴ PURNELL (Gérald), « Verhaeren diseur de ses poèmes », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°50-51, 2017, p. 84.

²¹⁵ ROQUES, *op. cit.*, p. 317.

²¹⁶ MARAS (Alessandro), « Quelle musique pour Apollinaire ? », *op. cit.*, p. 78.

²¹⁷ DAVIES (Margaret), (Margaret), « La petite musique d'Apollinaire », dans DÉCAUDIN (Michel), dir., *Apollinaire et la Musique – Actes du colloque*, *op. cit.*, pp. 43-48.

²¹⁸ AQUIEN, *op. cit.*, p. 22.

malheureusement restée inaccessible. L'analyse qui suit se concentrera donc sur les trois premières puisqu'il est impossible de travailler sur la mélodie de Caby sans partition ni enregistrement. Pour une idée concrète de ce à quoi ressemblent ces mélodies, des enregistrements disponibles sur YouTube sont accessibles via les codes QR et liens hypertextes suivants.

« Le Pont Mirabeau » de Jean Rivier interprété par Geneviève Touraine (soprano) et Odette Pigault (piano) - à partir de 2min50 dans l'audio :

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YIOL3aVu9Cc&list=PLpS1Cym7Gi9VGYy9kjh2-ckFNNNoQvaHc&index=9>.



« Le Pont Mirabeau » de Louis Beydts interprété par Cyrille Dubois (ténor) et Tristan Raës (piano) :

URL : https://www.youtube.com/watch?v=AFF_Iiz1Aww.



« Le Pont Mirabeau » de Georges Dandelot interprété par Camille Maurane (ténor) et Lily Bienvenu (piano) :

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SDcwkeDKijg&list=PLpS1Cym7Gi9VGYy9kjh2-ckFNNNoQvaHc&index=6>.



2.1 Lieux de convergence

L'accompagnement

Les trois mises en musique étudiées ici comportent un *ostinato** ou un mouvement continu dans leur partie de piano, l'accompagnement. Dans les cas que nous étudions, c'est l'aspect rythmique qui prime dans la formule, bien qu'elle comporte aussi un aspect mélodique. Là où Beydts propose de longues notes régulières, ponctuant la partie de chant à la manière d'une horloge, chez Dandelot et Rivier, le mouvement est rapide et ininterrompu.

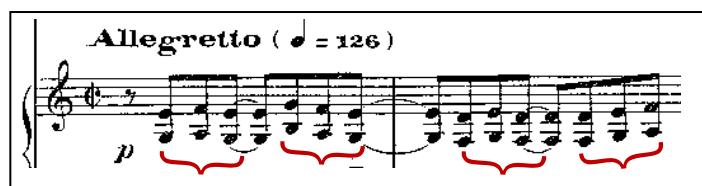


Fig. 5 : Dandelot, mesures 1-2 (main droite du piano)

Certes, la régularité du motif rythmique est assez fréquemment rencontrée dans la mélodie de la fin du XIX^e siècle, dont le langage pianistique tend vers le simple accompagnement

éclipsé par la partie de chant, plus élaborée et mélodique²¹⁹. Au-delà de leurs conséquences esthétiques, ces choix compositionnels sont souvent effectués en raison de l'amateurisme des interprètes visés et de la nécessité de pouvoir s'accompagner en chantant sans trop de difficulté. Inversement, les mélodies étudiées ici sont composées à une époque où le genre mélodique sort des salons mondains et où les interprètes sont des professionnels, pianistes comme chanteurs et chanteuses. La partie pianistique des mélodies de cette période tend à se complexifier au fil des explorations polytonales, modales, ou encore sérialistes des compositeurs²²⁰. Poulenc est un parfait exemple de cette génération partagée entre une volonté d'anti-intellectualisation et un besoin de renouvellement des codes. Ses recherches le mènent ainsi à prêter une attention particulière à la partie de piano, dont il soutient d'ailleurs qu'elle est au moins aussi importante et mélodique que celle du chant : « Dans un accompagnement [...] il y a le *chant du piano et son accompagnement propre*²²¹ ».

L'adoption de cette technique d'accompagnement par nos trois mélodistes est donc un choix délibéré de leur part, non pas dicté par une nécessité esthétique de leur époque mais par le besoin de signifier quelque chose, comme le cours inarrêtable du temps ou de l'eau. Cet *ostinato** occupe donc une fonction complémentaire, selon la typologie de Le Colleter, et commente le texte à un niveau macro-structural.

De cette adoption d'un *ostinato** découle parfois une volonté de greffer le texte sur le motif rythmique de l'accompagnement ou sur la carrière mélodique d'autres parties du texte, comme c'est le cas pour certaines parties de la mélodie de Dandelot. En effet, l'*ostinato** à la main droite du piano fait à chaque fois entendre deux notes brèves, des croches, puis une note longue, deux croches liées entre elles prenant la valeur d'une noire. Les sons sont donc regroupés par trois selon la formule brève-brève-longue, comme dans l'alexandrin apollinarien. Si le texte du premier hémistiche (« Sous le pont Mirabeau ») peut être superposé sans encombre au motif de l'accompagnement, c'est parce qu'il comporte six syllabes articulables trois par trois.

²¹⁹ FAURE & Vivès, *op. cit.*, p. 71-80.

²²⁰ *Ibid.*, p. 265-274.

²²¹ POULENC, *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, p. 49.

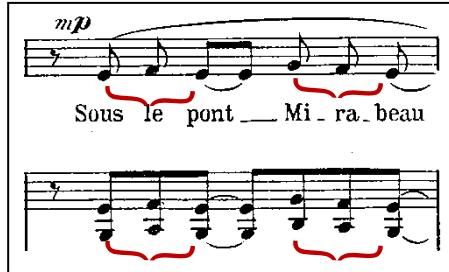


Fig. 6 : Dandelot, mesure 3 (chant et main droite du piano)

Ce n'est cependant pas le cas pour la suite du vers, dont la troisième syllabe est l'article « la », qui ne peut porter l'accent. La ligne vocale adapte donc légèrement la rythmique de l'*ostinato** pour y insérer une syllabe supplémentaire. Au lieu de s'arrêter sur le dernier mot du vers, « Seine », elle enchaîne donc directement avec « Et nos amours », le v.2. Cet enchaînement, traité plus loin dans le point sur les tétrasyllabes, s'explique entre autres par les besoins du mouvement de l'accompagnement. Comme nous l'avons vu, celui-ci fonctionne par groupe de deux mesures comprenant chacune deux fois le motif rythmique évoqué (voir fig. 6). Le texte superposé sur ce schéma doit donc suivre son modèle d'accentuation, soit deux mesures comprenant deux fois le motif de 3 notes/syllabes, articulé trois par trois. Dans le cas qui nous intéresse, en reléguant la dernière syllabe à la mesure suivante, ayant ainsi une syllabe de moins à placer parmi les douze, le deuxième vers se retrouve annexé au premier. Il y est donc directement relié syntaxiquement et sémantiquement.

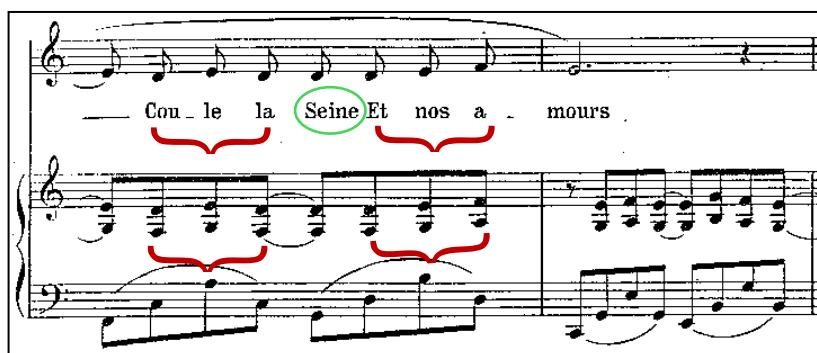


Fig. 7 : Dandelot, mesures 4-5

Dans le refrain, à nouveau, la voix suit le motif de l'*ostinato** du piano. Cependant, puisque les vers sont des heptasyllabes, il faut encore forcer le texte dans la structure. La première longue note du motif est donc remplacée par deux brèves pour faire rentrer le premier hémistiche dans une cellule rythmique.

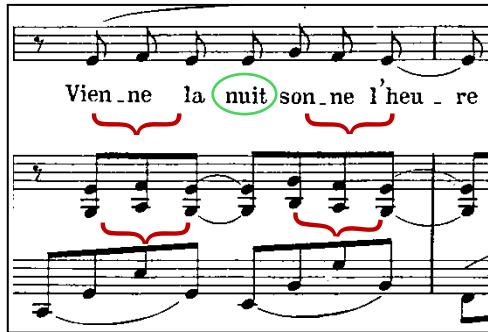


Fig. 8 : Dandelot, mesures 11-12

La contrainte de discrimination des mètres de Cornulier²²² n'est donc pas respectée ici, puisque l'heptasyllabe du refrain est déclamé sur le même motif rythmique que le long hémistiche des dizains des couplets. Ainsi assimilé, il est très probable que l'auditeur perçoive leur longueur comme identique.

Dans la mélodie de Rivier, le traitement du troisième quatrain présente un phénomène assez similaire. Le compositeur reprend la carrure mélodique qu'il utilise pour le premier quatrain mais doit l'adapter pour la rendre compatible avec le positionnement des accents. L'utilisation d'une même carrure mélodique pour plusieurs couplets était très en vogue dans la romance²²³ et se pratiquait énormément dans la chanson populaire, ce qui pourrait expliquer l'attrait de Rivier pour cette pratique. Malheureusement, elle induit des tensions entre l'accentuation du texte et la carrure dans laquelle il est forcé d'entrer, et en résultent parfois des difficultés de compréhension, une articulation peu naturelle ou l'élation de certaines syllabes. Rivier fait donc le choix d'adapter quelque peu la ligne mélodique pour éviter ce type de problème.

L'état du texte

Mis à part chez Dandelot, qui transmet un texte presque fidèle au poème original²²⁴, les mises en musique présentent des états du texte très différents de celui édité dans le recueil *Alcools*. Ajout de signes de ponctuation, ajout et suppression de majuscules transforment le texte. Nous ne pouvons assurer que ces modifications ont été apportées par les compositeurs eux-mêmes, puisque nous ne disposons d'une édition originale que pour la

²²² CORNULIER (Benoît de), *Notions pour l'analyse métrique*, op. cit., p. 14.

²²³ FAURE & VIVÈS, op. cit., p. 41-42.

²²⁴ On peut en effet y constater l'ajout d'une majuscule à la césure du vers 22. Les versions du texte du poème transmises par les trois partitions sont reprises dans les pages suivant cette analyse.

partition de Dandelot. Il paraît cependant plausible que ceux-ci, ou leurs éditeurs postérieurs, aient ajouté de la ponctuation en voulant faciliter la compréhension du texte et guider son interprétation.

La musique étant un art du temps, savoir comment organiser celui-ci, où situer les pauses et les repos, est absolument capital et conditionne la perception du sens et des unités, aussi bien textuelles que musicales. La mise en *rythme* des vers est donc déjà en elle-même un acte de re-ponctuation. Peut-être le résultat obtenu dans les mises en musique de Beydts et Rivier ne paraissait-il pas suffisamment clair pour remplacer définitivement les signes de ponctuation visuels.

Quoi qu'il en soit, le texte qui est transmis sur la partition induit forcément une réception, et par conséquent une actualisation au travers du chant, différente de celle du texte déponctué de l'édition originale. Il fige et résout certaines ambiguïtés sémantiques et oriente, ou brouille, la perception de la métrique, notamment par le déplacement des majuscules qui marquent traditionnellement le début des vers.

2.2 Lieux de divergence

Les enjambements

Le poème original ne présente que deux enjambements, l'un à la suite de l'autre, dans le second quatrain : « Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l'onde si lasse ». Dans son enregistrement du poème, Apollinaire nie le premier, comme pour restituer le dizain de son manuscrit, mais marque le second d'une légère pause²²⁵. Les compositeurs ne souscrivent pas à cette diction plus proche de la métrique et font primer l'unité syntaxique. Le premier enjambement est ignoré dans toutes les mélodies et, comme dans l'enregistrement d'Apollinaire, les vers 2 et 3 du quatrain sont chantés comme un dizain. Le vers 3, avec son enjambement final, est traité différemment selon les compositeurs.



Fig. 9 : Dandelot mesures 16-18 (partie de chant)

²²⁵ AQUIEN, *op. cit.*, p. 17.

Dandelot enchaîne les vers 2 à 4 d'une traite, de sorte que le marquage entre les vers est brouillé. Il place par contre la respiration du chant²²⁶ avant « passe » et lie de cette façon le prédicat à son sujet, postposé au vers suivant. La rime, comme la séparation métrique des v. 2, 3 et 4, disparaît à l'audition. On pourrait donc résumer ainsi sa façon de procéder : vers $2 + 3 + 4 =$ unité de 21 syllabes.

fa _ ce, **Tandis que sous Le pont de nos bras**

Cédez

pas _ se Des é _ ter_nels regards l'on_de si las _ se...

Fig. 10 : Beydts, mesures 15-18 (partie de chant)

Beydts, déposant « bras » sur une blanche, une note longue, crée un repos s'apparentant à une marque de ponctuation ou à une fin de vers. La structure du dizain est ainsi complètement déconstruite : « passe » se greffe au vers suivant en le transformant en un alexandrin et en dépouillant le vers 3 de sa dernière syllabe. La rime disparaît totalement, dans la mesure où « passe » n'a plus du tout une position accentuée. Cette version pourrait être schématisée comme suit : vers 2 + 3 = ennéasyllabe, vers 4 = alexandrin.

L'ons face à la - - - ce tan - - dis que sous le pont de nos bras

pas - - se des é - - ter - - nels re - - gards

L'on - - - de si las - - - - - se

rall.

Fig. 11 : Rivier, mesures 12-17 (partie de chant)

²²⁶ Dans les partitions de musique classique, les respirations sont indiquées par des virgules ou de grandes parenthèses englobant tout le texte à dire d'un souffle. Elles sont placées à des endroits de la phrases où l'on considère que le texte ne souffrira pas d'une coupure. Le découpage se fait donc souvent selon la syntaxe, au détriment de la m^étrique.

Rivier reprend les vers 2 à 4 dans une même respiration et place « passe » au sommet d'une unité mélodique*, à la jonction entre les vers 3 et 4. Il est difficile de qualifier avec certitude la perception métrique de ce passage dans la mélodie, aussi proposons-nous la formule suivante comme une hypothèse : vers 2 + 3 + début du vers 4 = unité de 17 syllabes, fin du vers 4 = unité de 4 syllabes. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la rime « passe »/« lasse » reste perceptible à l'audition.

Les tétrasyllabes

L'absence de ponctuation dans le poème original renforce parfois l'aspect discordant des enjambements et crée de l'ambiguïté, comme nous l'avons remarqué au point précédent. Certains passages du texte, en particulier les 2^e et 3^e vers de chaque quatrain, donnent lieu à des interprétations différentes chez les compositeurs. Dans la version manuscrite, ces deux vers forment un seul dizain. Ils sont cependant séparés dans la version finale et deviennent deux vers autonomes. Si les hexasyllabes sont assez bien assimilés par les compositeurs, les tétrasyllabes ont un statut plus particulier et sont traités de diverses manières.

Pour le vers 2, « Et nos amours », Rivier et Beydts privilégient l'interprétation en décasyllabes, que nous nommions « Lecture 1 » au point précédent. Tous deux regroupent les vers 2 et 3 dans la même respiration et la ponctuation, chez Beydts, accentue encore la scission avec le vers 1 par l'ajout de points de suspension à la fin de celui-ci. Chez Dandelot, en revanche, le tétrasyllabe est fusionné mélodiquement et rythmiquement avec le 1^{er} vers. Le segment fonctionne alors à l'audition comme un sujet de « coule » coordonné avec « la Seine ». Cette solution atténue la perception de la rime (« Seine ») et de la métrique. L'oreille ne peut plus se fier au premier vers du poème pour calibrer sa perception du mètre de celui-ci. Ce choix a aussi d'importantes conséquences sémantiques, puisque c'est ici la « Lecture 2 » qui est privilégiée, l'autre option n'étant plus du tout identifiable par l'auditeur.

En ce qui concerne le vers 8, « Tandis que sous », les trois compositeurs s'accordent sur la suppression totale du découpage typographique en deux vers dans ce 2^e quatrain. Aucun d'entre eux ne marque réellement la pause. Ce choix dissout « sous » dans le flot du vers,

alors que sa mise à la rime dans le poème participait de la thématique du sous-venir, du temps qui passe et s'écoule comme l'eau sous le pont.

Les cas des vers 14 « L'amour s'en va » et 20 « Ni temps passé », sont traités de façon assez similaire dans les mélodies. Contrairement à ceux des deux premiers quatrains, les tétrasyllabes des deux derniers quatrains du poème sont effectivement peu sujets à la fusion avec le sizain qui les suit, ce qui peut se justifier par leur insertion dans un procédé de répétition. « Ni temps passé / Ni les amours reviennent » se construit sur le procédé d'anaphore. Le fait d'insérer une pause avant la répétition de la particule « ni » au début du 3^e vers ne fait que renforcer l'impact rhétorique de cette répétition. Seul Dandelot préfère une fois de plus juxtaposer les deux vers pour n'en faire qu'un décasyllabe.

« L'amour s'en va » répète le premier hémistiche du vers précédent, ce qui l'y lie sémantiquement et pousse Beydts et Dandelot à l'en rapprocher. Ce vers est aussi une proposition qui se suffit à elle-même pour construire du sens, ce qui la rend plus facile à isoler que les cas vus plus haut. La principale conséquence de l'adoption d'une pause après ce vers est l'imposition de la valeur exclamative pour les « comme » des vers suivants. La lecture des vers 15 et 16 comme des comparaisons, dans le prolongement du début du quatrain, disparaît alors complètement à l'audition. Dandelot, peut-être pour renforcer l'effet exclamatif de la fin du quatrain, supprime d'ailleurs la dièrèse sur « violente » en plaçant les deux premières syllabes du mot (vi-o-) sur une seule note. En plus de rendre imperceptible le calembour, il prive ainsi le terme de sa charge thématique (vie-eau-lente). Chez Rivier, qui propose de chanter les vers 14 et 15 dans la même respiration malgré une courte pause entre les deux, la valeur comparative des « comme » est toujours perceptible, tout comme la valeur exclamative. Les inflexions de la partie de chant ne nous permettent pas de garantir la domination de l'une sur l'autre et l'ambiguïté qui planait sur le texte dans le poème demeure dans la mélodie.

La gestion de la forme et du phénomène de répétition

La forme couplet-refrain est assez nettement perceptible dans chacune des mélodies, autant grâce à la répétition effective du texte que grâce à l'emploi d'un motif mélodique similaire pour chaque refrain.

Chez Dandelot, l'*ostinato** conditionne fortement l'usage de motifs répétitifs dans la partie du chant, en assimilant par exemple le vers 1 au thème du refrain. Les quatre occurrences du distique-refrain sont identiques, à l'exception du ton de la troisième. Ce changement s'explique par la modulation* survenue au début du troisième quatrain. La « couleur » harmonique du distique est donc différente, affectée par celle du quatrain précédent. Le retour du vers 1 n'est pas marqué ostensiblement. Celui-ci était lié au vers suivant (« Et nos amours ») dans sa première occurrence, son thème est donc transformé et adapté pour pouvoir exister de manière indépendante dans sa répétition à la fin du dernier quatrain. Néanmoins, cette transformation l'empêche d'être directement identifiable à l'oreille.

Chez Beydts, aucun thème ne se répète sauf ceux du vers 1 et du refrain. Le premier vers est chanté presque à l'identique dans ses deux occurrences mais l'harmonie sous-jacente est différente d'une fois à l'autre. Sa réapparition est doublée du retour du motif d'accompagnement du début – les longs accords plaqués tous les deux temps – ce qui rend très nettement perceptible la forme cyclique du poème. Les refrains sont tous chantés sur le même thème mais l'harmonie qui les accompagne au piano change à chaque occurrence. Ils sont donc à la fois récurrents et changeants, à l'image de deux des motifs temporels identifiés dans notre réseau des textes possibles.

Rivier fait chanter le vers 1 et sa répétition sur deux motifs différents ce qui, comme chez Dandelot, atténue la perception de la forme rondeau à l'oreille. Les refrains, en revanche, sont tous forgés sur un même thème mais sont chantés dans des tons différents à chaque apparition. Ils sont donc, comme chez Beydts, à la fois changeants et récurrents, et leur ton est influencé par l'harmonie du quatrain qui les précède.

3. Situation dans le réseau des textes possibles

À partir des différents éléments analysés au point précédent, nous pouvons situer chaque mélodie comme une lecture du poème parmi les autres dans le réseau des textes possibles, tissé au point 1.

La mélodie de Dandelot est celle que l'on pourrait, sur beaucoup d'aspects, considérer comme la plus éloignée des autres lectures. En effet, bien que le compositeur soit le seul à fournir le texte du poème dans son état original, sans ponctuation et avec les majuscules

en début de vers, sa mélodie est celle qui impose le plus de modifications à la métrique. Des vers distincts sont regroupés sous une même respiration et d'autres, à l'origine unis dans une même strophe, sont séparés. Les vers 1-2 et 3-4, qui forment normalement une strophe unique, sont séparés par plus de temps de silence que le sont les couplets des refrains. Des portions de texte en hexasyllabes et en heptasyllabes sont chantées sur un même motif, signe que le compositeur n'accorde pas particulièrement d'importance à la distinction des mètres et au rôle que jouent ceux-ci dans la forme du poème. La suppression de nombreux enjambements au profit de la syntaxe efface ou atténue certaines rimes signifiantes, comme « sous », au vers 8, marquant « venir sous ». Le compositeur supprime encore par synérèse le calembour sur les mots « vie est lente // vi-o-lente », et réduit d'une syllabe la longueur du vers 16. La structure couplet-refrain du texte est perceptible, mais le retour du vers 1 est trop transformé pour être réellement perçu comme un indicateur de répétition, d'une fin de cycle. Les ambiguïtés d'ordre syntaxico-sémantiques causées par la déponctuation sont levées, là où le poème original laissait coexister les différentes interprétations possibles. Le compositeur paraît en revanche avoir saisi les thématiques temporelles évoquées dans le texte, et les avoir traduites au moyen d'outils de composition. Ainsi, l'usage de l'*ostinato** peut être assimilé à la thématique de la récurrence et le fait qu'il soit ici évolutif²²⁷ le rapproche aussi de la thématique du changement.

Chez Beydts, à l'inverse, la conscience de la forme et des retours cycliques du refrain et du vers 1 sont les éléments les plus clairement perceptibles. Le compositeur joue énormément sur les paramètres de récurrence/changement en réutilisant du matériel thématique pour son accompagnement, mais en l'harmonisant différemment à chaque répétition. Quant à l'unité métrique des vers, elle est parfois rompue au profit de la syntaxe dans les cas de discordance (« Tandis que sous/Le pont de nos bras passe/Des éternels regards l'onde si lasse »). Dans les cas où l'absence initiale de ponctuation engendrait une ambiguïté sémantique, Beydts choisit l'option la plus proche de la métrique (« Et nos amours » chanté d'une seule respiration avec « Faut-il qu'il m'en

²²⁷ Nous qualifions cet *ostinato* d'« évolutif » dans la mesure où la hauteur des notes qui le composent s'adapte à l'harmonie sous-jacente. Le rythme, lui, ne varie pas. Si nous devions le qualifier selon la typologie de Schnapper, nous dirions qu'il s'agit d'un *ostinato rythmique à hauteurs libres avec configuration mélodique répétée*. Voir le tableau récapitulatif dans « Analyse et Typologie de l'*ostinato* », dans *Musurgia*, vol. 2, n°3, 1995, p. 83.

souvienne »). Il semble donc que cette mise en musique tient compte des effets de la forme et de la structure du poème et a cherché à les restituer le plus fidèlement possible, mais que subsiste un tiraillement entre rendre justice aux exigences métriques, et faire entendre les pistes de sens échappant à celles-ci. Certains effets liés à la récurrence et à la permanence trouvent une réalisation concrète grâce à des procédés musicaux comme l'évolution de l'harmonie d'une occurrence du refrain à l'autre ou l'emploi d'un matériau répétitif dans l'accompagnement au début et à la fin, figurant l'égrènement des secondes et du temps. L'écart majeur de cette mise en musique vis-à-vis du poème original et des autres lectures qui peuvent en être faites réside dans l'ajout de signes de ponctuation et de majuscules qui brouillent la perception de la forme à la lecture de la partition. Comme mentionné plus haut, nous n'en tirerons pas de conclusions pour nourrir notre analyse de la lecture du poème par Beydts, dans la mesure où il est possible que ces modifications soient le fruit d'une édition postérieure, non revue par le compositeur. Elles conditionnent cependant la réception de la forme pour quiconque lit le poème tel qu'il est écrit dans la dernière édition de la partition, ce qu'il est important de noter.

Rivier, enfin, se situe dans une position intermédiaire, un peu plus consciente de la métrique que Dandelot et proposant parfois des alternatives respectueuses des enjambements, là où Beydts a tendance à les ignorer simplement. L'aspect cyclique et la répétition du vers 1 ne sont cependant pas mis en avant, ce qui affaiblit la perception de la structure, tout comme les modifications apportées au texte dans l'édition dont nous disposons. Dans son accompagnement, il fait usage, comme les deux autres, d'un motif répétitif qui pourrait figurer l'eau courante et inscrire alors cet élément poétique dans la réalisation musicale elle-même.

Pour donner un aperçu de l'écart entre le poème original et ce qu'il est possible de percevoir du poème au travers des mélodies, nous avons établi des versions alternatives du texte à partir de chacune des partitions. Les séparations entre les strophes et les vers sont motivées par la position des respirations et les pauses dans la partie chantée. Ces versions sont reprises en annexe V, tout comme le poème tel qu'il est édité dans *Alcools*.

Chapitre II : « Il pleut » – Un calligramme musical ?

1. Le poème – réseau des textes possibles

Comme « Le Pont Mirabeau », « Il pleut » a suscité de nombreux commentaires. Différents aspects, de la disposition spatiale du texte et ses conséquences sémantiques aux liens qu'il entretient avec d'autres poèmes du recueil, méritent en effet l'attention et induisent différentes pistes d'interprétation. Nous commencerons donc par recouper ces multiples lectures avant de situer les compositeurs et les mélodies par rapport à celles-ci.

1.1 Un calligramme – aspects visuels

« Il pleut »²²⁸ est un poème qui « se donne à voir»²²⁹, dont la composition typographique et la disposition sur la page s'écartent des normes en vigueur pour la poésie. Si l'on s'en tient à la typologie de Goldenstein²³⁰, il peut être classé parmi les calligrammes « auto-représentatifs » ou « mimogrammes », qui dessinent à l'aide des mots la chose nommée par ceux-ci²³¹.

L'élément le plus saillant du poème est incontestablement sa composition visuelle. Le texte s'étale en cinq grands traits obliques partant du coin supérieur gauche de la page. Les lettres sont disposées les unes en-dessous des autres, mais l'unité des mots est conservée par des espaces qui les séparent les uns des autres. Francis Édeline, sémioticien, s'est intéressé à « Il pleut » dans le cadre d'un essai de typologie de la poésie visuelle. Il assimile les lettres du poème à des *morphogrammes*²³², en raison de la relation symbolique entre la forme des caractères typographiques et ce qu'ils décrivent. Les lettres représentent ainsi des gouttes de pluie et leur superposition donne naissance à un *kinégramme*, qu'Édeline définit comme un « assemblage de lettres ou de mots faisant usage de la direction de lecture (vectorialité) pour en produire le sens, ou disposés de

²²⁸ Le poème complet est repris en annexe VI.

²²⁹ DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004, p. 22.

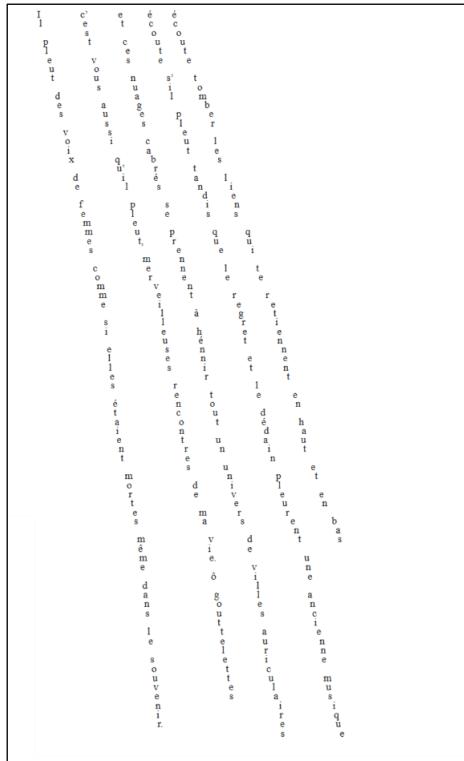
²³⁰ GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), « Pour une sémiologie du calligramme », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, pp. 1-8. D'autres essais de classement sont proposés par Alain-Marie Bassy (« Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire », dans *Scolies*, n°3-4, 1973-1974, pp. 161-207) et par Pénélope Sacks-Galey (*Calligramme ou écriture figurée / Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres modernes, 1988) dans le prolongement des travaux de celui-ci.

²³¹ DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 23.

²³² ÉDELINE (Francis), *Entre la lettre et l'image*, Louvain-la-Neuve, Academia – L'Harmattan, 2020, p. 97.

Le morphogramme y est défini comme le « produit d'associations diverses, iconiques ou non, engendrées par la forme d'une lettre (ou d'un signe graphique). »

façon à former l'image d'un processus temporel²³³. » Ici, le sens de la lecture, par vectorialité unidirectionnelle²³⁴, de haut en bas pour chaque trait oblique, rappelle le mouvement de la pluie qui tombe.



Conséquences sur la lecture

Pour Bohn²³⁵, la réception du poème visuel se déroulerait en trois étapes, reprises par Édeline²³⁶ : 1) perception de la figure d'ensemble, indépendamment de l'aspect textuel, 2) déchiffrage du texte et 3) synthèse des deux composantes, prise de conscience de leurs interactions.

1) Le calligramme est, entre autres, une façon pour Apollinaire d'approcher le simultanéisme. En effet, dans la mesure où le poème « montre avant de dire²³⁷ », la forme visuelle est perceptible avant même le déchiffrage du texte, et le reste tout au long de l'étape suivante.

L'ensemble du poème est ainsi perçu d'un coup

d'œil. Pour Édeline, le calligramme permet à Apollinaire de « figer le temps du poème », d'en laisser une trace visuelle dans l'esprit du lecteur. L'élément qui revient d'abord en mémoire lorsque l'on pense à « Il pleut » est bien la forme schématique des traits sur la page, et non les mots qui les composent²³⁸. À ce stade du procédé de réception du poème, c'est donc bien cet aspect visuel qui prime. Si la lecture du titre pousse le lecteur à faire le rapprochement avec l'expression « il pleut des cordes », ou à assimiler d'une façon générale les traits à de la pluie, la disposition spatiale du poème peut aussi représenter

²³³ *Ibid.*, p. 98.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 120-121.

²³⁵ BOHN (Willard), *Reading visual poetry*, Vancouver, Fairleigh Dickinson, 2010, p. 15.

²³⁶ ÉDELINE, *op. cit.*, p. 107.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 121-122.

²³⁸ Notons d'ailleurs qu'Apollinaire lui-même accordait une importance primordiale à l'aspect visuel de son poème, comme en témoigne sa lettre à Serge Fréat du 29 juillet 1914 : « Avant-hier il pleuvait. J'ai fait un joli poème intitulé « *Écoute s'il pleut* » et dont voici le schéma » Suivent des traits obliques figurant les lignes du poème. » voir DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, pp. 29-30.

simplement une exploration de la page. Lockerbie argue en ce sens que les cinq lignes du texte « sont disposées de manière à suggérer une main dont les doigts fouilleraient l'espace²³⁹ ».

2) Une fois le visuel appréhendé, le lecteur cherche à déchiffrer le texte en recomposant les mots. La superposition des lettres entraîne un ralentissement dans la vitesse de la lecture. Le lecteur doit en effet tâtonner pour établir le sens et prend donc une part active à la constitution de l'énoncé. Cette étape induit par ailleurs une forme d'oralisation du texte, puisque, dans sa recherche, il éprouve les différentes combinaisons de lettres possibles en les faisant sonner, même seulement dans son esprit s'il effectue une lecture silencieuse. À côté de ce procédé relativement laborieux, la forme visuelle est directement perceptible et durable. Elle est toujours visible pendant la lecture du texte, alors que celle-ci ne peut se faire en regardant simplement la forme visuelle complète. La nature même du calligramme induit donc une réception à deux vitesses, l'une visuelle et immédiate, l'autre sonore, secondaire et ralentie.

3) Après cette forme de dialectique entre les aspects visuels et textuels du calligramme vient une fusion des deux composantes dans la formation de ce que Bohn nomme « collage psycho-visuel²⁴⁰ ». Whiteside identifie ainsi un mouvement d'aller-retour entre la forme générale et la substance du texte²⁴¹ puis la prise de conscience de leurs interactions, notamment sur le plan symbolique. Elle prend notamment l'exemple du début du second trait/vers, « c'est vous aussi qu'il pleut », que le lecteur peut rapprocher des caractères qu'il est en train de lire, puis celui du dernier trait, « les liens qui te retiennent en haut et en bas », qui fait explicitement référence à ce qui figure sur la page.

1.2 Un poème – aspects textuels

Forme

Le poème est composé de cinq longs traits de texte, que nous assimilerons à des vers, tous composés d'une vingtaine de syllabes, entre dix-sept et vingt-cinq. Leur longueur,

²³⁹ LOCKERBIE (S. I.), « Forme graphique et expressivité dans les calligrammes », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, p. 9.

²⁴⁰ BOHN (Willard), « L'imagination plastique des calligrammes », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, p. 16.

²⁴¹ WHITESIDE-ST.LEGER LUCAS (Anna), « Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire », dans *Tangence*, n°44, 1944, p. 15.

supérieure à huit syllabes, les empêche d'être perçus comme des unités métriques uniques et induit forcément un découpage en leur sein, lors de la lecture.²⁴² Celui-ci s'effectue logiquement selon les unités syntaxiques contenues dans chaque vers, dans la mesure où leur longueur n'excède pas huit syllabes. Par exemple, le dernier vers peut être découpé en trois sous-unités : « écoute tomber les liens // qui te retiennent // en haut et en bas ». Les compositeurs tiendront compte de ces sous-unités dans l'agogique* de leur mélodie.

Les vers ne riment pas, ni selon le système classique masculine/féminine, ni selon l'alternative consonantique/vocalique d'Apollinaire, ce qui empêche l'identification d'une structure au sein de l'ensemble constitué par les cinq traits/vers.

Relations intertextuelles

Dans recueil dont il est issu, « Il pleut » occupe une place signifiante. Il clôture la première section, intitulée « Ondes », qui reprend principalement des poèmes rédigés avant la guerre, bien que lui-même soit un peu plus tardif²⁴³. Sa position le met en relation avec le poème qui ouvre cette même section, « Liens »²⁴⁴, tout comme sa disposition spatiale, qui instaure une opposition visuelle entre les deux poèmes charnières d'« Ondes ». L'un est vertical et l'autre horizontal, l'un en caractères romains, l'autre en italique, et tous deux traitent des « paradoxes de la libération impossible²⁴⁵ ». Tantôt entraves (« qui te retiennent en haut et en bas », « Libres de tous liens »), tantôt moyen de contact, de connexion à l'autre (« Tous les amoureux qu'un seul lien a liés », « Câbles sous-marins »), dans les deux textes, les « liens » jouent un rôle ambivalent. La poétique du contact²⁴⁶ occupe ainsi une place importante dans tout le recueil, comme en témoignent d'autres poèmes comme « Lettre-Océan », « Carte postale » ou « Venu de Dieuze ».

« Il pleut » invite par ailleurs, selon Lukes, à une « lecture 'auriculaire'²⁴⁷ » de son pendant horizontal par le début de son dernier vers « écoute tomber les *liens*²⁴⁸ ». Les

²⁴² Voir « Loi des huit syllabes » dans CORNULIER, (Benoît de), *Notions pour l'analyse métrique*, op. cit., p. 27.

²⁴³ DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, op. cit., pp. 41-42.

²⁴⁴ Le poème complet est repris en annexe VII.

²⁴⁵ DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 62.

²⁴⁶ Elle est traitée en détail dans DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, op. cit., pp. 122-130.

²⁴⁷ LUKES (Alexandra), « À l'écoute des Calligrammes d'Apollinaire », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 121e année - n° 1, janvier 2021, p. 44.

²⁴⁸ APOLLINAIRE, « Il pleut », *Calligrammes*. Nous soulignons.

deux poèmes comportent en effet un certain nombre de termes issus du lexique sonore, ce que nous examinerons en détail plus loin.

La place d'« Il pleut » au sein du recueil est donc importante, autant que le seront les conséquences lorsque le poème sera isolé pour être mis en musique. La reconfiguration au sein d'un nouvel ensemble risque en effet de bousculer les liens établis avec les autres poèmes.

La pluie métaphore des pleurs, thématique verlainienne emblématique, induit également des rapports transtextuels avec d'autres poèmes, comme « Il pleure dans mon cœur²⁴⁹ », troisième des *Ariettes oubliées* de Verlaine. Elle se rapproche également du thème de l'eau courante, symbole du temps, de l'amour déçu et de la tristesse, que l'on retrouve déjà dans *Alcools* avec « Le Pont Mirabeau » (« Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours ») ou « Marie » (« Le fleuve est pareil à ma peine »). La récurrence du motif de la pluie dans *Calligrammes* est soulignée par Lockerbie, qui l'attribue au vécu de soldat d'Apollinaire, particulièrement soumis aux intempéries durant la rédaction de ce recueil²⁵⁰.

Cependant, alors que Verlaine met l'accent sur le « bruit doux » de la pluie, c'est plutôt son caractère plastique qui intéresse Apollinaire. La forme calligrammatique d'« Il pleut » en est un premier témoignage mais d'autres occurrences décrivent le phénomène dans des termes plutôt visuels. La pluie tombe ainsi comme de « grands ressorts d'horlogerie » (« Poème du 9 février 1915 ») ou comme une « harpe aux cordes d'argent » (« Visée »). Nous pouvons par contre noter que ces exemples comportent également un caractère auditif, comme notre calligramme²⁵¹.

1.3 Un défi pour les mélodistes ?

Ce poème est très éloigné du profil dégagé dans la première partie à partir de nos observations générales sur le corpus (point 2.3). Sa forme n'est pas linéaire, son « vers » irrégulier et dénué de rime, et il appartient à un recueil souvent délaissé par les compositeurs. Comment expliquer dès lors son succès auprès de deux d'entre eux ?

²⁴⁹ VERLAINE (Paul), *Romances sans paroles*, Ariettes oubliées, n°3.

²⁵⁰ LOCKERBIE, *op. cit.*, p. 8.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

La spatialisation du texte d'« Il pleut » repose sur un jeu de hauteur, de verticalité. Ce paramètre peut être converti en langage musical, par exemple en usant de grands intervalles* ou de mélodies ascendantes ou descendantes. La verticalité, par le biais visuel de la partition et auditif de la hauteur du son (aigu ou grave), peut donc être transposée dans la mise en musique. En outre, la matière textuelle contient déjà une partie de ce que figure la matière calligrammatique : la pluie (« il pleut », « gouttelettes »), la verticalité (« en haut et en bas », « tomber »), les liens. Un calligramme comme « La colombe poignardée et le jet d'eau » est plus difficile à détacher de son aspect visuel, dans la mesure où celui-ci ajoute des éléments complètement absents du contenu du texte.

Les thèmes abordés par le poème peuvent aussi constituer un motif de choix pour les compositeurs. Ici, le souvenir, l'amour déçu et les femmes aimées, sujets de prédilection d'Apollinaire, ont une portée lyrique certaine, encore renforcée par l'usage du « ô » en apostrophe au deuxième vers. L'aspect visuel innovant qui pourrait décourager dans le cadre d'une mise en musique est donc contrebalancé par le caractère lyrique du texte.

L'aspect sonore du poème, enfin, joue peut-être un rôle dans son choix par les compositeurs. Lukes relève en effet la présence de nombreux termes issus du lexique sonore dans le texte²⁵² : « des voix de femmes », « hennir », « villes auriculaires », « musique » ou encore « écoute », présent deux fois en début de vers. Elle note encore que, lors du procédé de reconstitution du texte, comme nous l'avons mentionné plus haut, le lecteur était amené à faire « sonner » chaque lettre du texte individuellement, ce qui accorde une certaine importance à l'oralité. Le dernier vers, notamment, comporte une allitération sur « t » qui peut rappeler le son de la pluie. Des éléments comme ceux-ci pourraient susciter une attention particulière à certains mots ou à leurs sonorités de la part des compositeurs.

2. Les mélodies

Deux musiciens de notre corpus, Jacques Brillonin (1892-1971) et Francis Poulenc, ont choisi de mettre en musique ce poème. Le premier, ingénieur acousticien avant d'être compositeur, n'a pas marqué l'histoire de la musique par ses quelques mélodies et préludes pour piano. Le second, en revanche, est bien plus reconnu, notamment pour ses

²⁵² LUKES, *op. cit.*, p. 44.

nombreuses œuvres vocales. Le statut de ces deux pièces n'est donc pas égal, mais l'objectif n'est pas ici de juger de leur qualité ou de les classer entre elles. Nous en étudierons plusieurs aspects qui permettront de cerner leur rapport au poème dont elles sont tirées. Un enregistrement de chacune d'entre elles est disponible via les liens hypertextes et codes QR suivants.

« Il pleut » de Jacques Brillouin interprété par Françoise Masset (soprano) et Anne Le Bozec (piano) :

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ddKbYOCJ4WI>



« Il pleut » de Francis Poulenc interprété par Pierre-Yves Pruvot (baryton) et Charles Bouisset (piano) :

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3O07KxtulMw>



2.1 Un *calligramme* musical ?

La conversion du poème visuel, fruit d'un art « de l'espace », vers la mélodie, fruit d'un art « du temps » peut-elle s'effectuer sans perte ? Les compositeurs prennent-ils en compte la composante visuelle du poème et, si c'est le cas, comment la rendent-ils musicalement ?

On peut noter qu'aucune des deux mélodies ne mentionne la nature calligrammatique du poème dans son paratexte. Le texte est simplement repris sous la ligne vocale, en écriture syllabique. Cette nouvelle disposition empêche aussi la lecture lettre par lettre et la perception du kinégramme que celles-ci forment par leur superposition dans le poème original. Pour pallier autant que possible les pertes sémantiques engendrées par ce passage du visuel au sonore, les compositeurs usent de techniques et d'éléments de langages musicaux spécifiques.

Brillouin fait abondamment usage de chromatismes*, qui sont des intervalles d'un demi-ton, les plus petits que l'on puisse rencontrer dans une gamme occidentale. Ces mouvements chromatiques, notamment dans la partie vocale (voir fig. 13), pourraient imiter la superposition des lettres les unes en-dessous des autres, conjointes mais chacune isolée sur sa ligne. On retrouve d'ailleurs le même procédé de façon plus ponctuelle dans la ligne vocale de la mélodie de Poulenc.

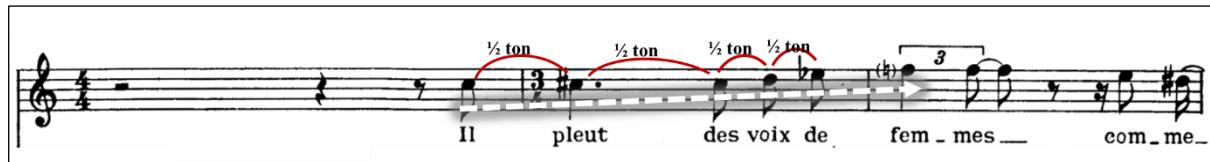


Fig. 13 : Brüllouin, partie vocale, mesures 4-7

On notera cependant que, dans cet exemple, la mélodie est ascendante, contrairement au texte du poème. Ce choix de direction va totalement à l'encontre du sens original du poème, particulièrement à cet emplacement du premier vers, qui conditionne l'écoute du reste de la pièce. Ses premiers mots, « Il pleut », accentuent encore l'importance de cette lecture ascendante du texte. On pourrait donc identifier ici ce que Kramer nomme « fenêtre herméneutique », qui est donc un lieu où l'interprétation est explicitement problématique. Elle implique ici que le compositeur a choisi de délaisser l'aspect descendant du texte en le calquant sur une mélodie ascendante. On peut aussi postuler que le compositeur n'a simplement pas eu conscience de ce paramètre lors de sa lecture du poème.

Poulenc use lui aussi des intervalles chromatiques, bien que de façon plus parcimonieuse, et construit d'ailleurs toute la mélodie du dernier vers sur une descente chromatique. Cette descente ne s'arrête que sur les mots « en haut », où la ligne vocale remonte alors, avant de redescendre avec un saut de septième mineure sur « en bas ». Cet intervalle conséquent est encore un rappel de la verticalité qui régit la disposition typographique du poème.

Fig. 14 : Poulenc, partie vocale, mesures 22-27

On le notera plus loin, le paratexte est lui aussi un indice de la réception du poème par le compositeur. Ainsi, l'indication « céder »* à la mesure 25, sur « retiennent », indique aux

musiciens qu'ils doivent ralentir le tempo. L'effet ainsi créé suit donc l'intention du texte, comme le confirme l'équivalent italien de cette indication, « *ritenuto* », qui signifie « *retenu* ».

D'autres aspects de la musique rappellent encore des éléments visuels du poème, comme les lettres, morphogrammes des gouttes de pluie, symbolisés dans la mélodie de Poulenc par les courtes notes rapides au piano. Il faut noter en général que les deux accompagnements pianistiques sont très rapides, même si le tempo de la mélodie de Brillouin n'est pas respecté dans le seul enregistrement disponible. Ce ralentissement peut d'ailleurs s'expliquer par la difficulté de la partie vocale, qui paraîtrait compliquée à chanter en respectant le tempo indiqué. Notre objet d'étude étant la partition, nous resterons cependant centrée sur celle-ci. Dans les deux mélodies, la partie de piano suggère une course effrénée, « aussi vite que possible, très rythm[e] », comme l'indique Poulenc au début de la partition. Cette avalanche de notes correspondrait donc aux lettres-gouttes du calligramme.

Chez Poulenc, la pièce débute avec une envolée de notes rapides qui montent et descendent, rappelant les traits de lettres qui s'étalent sur la page. Cette exposition au piano peut être assimilée à la première étape de réception du poème visuel de Bohn, durant laquelle le lecteur perçoit la composition visuelle mais n'a pas encore déchiffré le texte. L'arrivée de la voix rappelle la seconde étape, celle du déchiffrement du texte, ralenti dans le cas d'« *Il pleut* » par la disposition des lettres les unes en-dessous des autres. La ligne mélodique est en effet plus lente et flottante que la partie rapide et rythmée du piano, ce qui représente bien cette « *lecture à deux vitesses* » que nous mentionnions plus haut. La troisième étape est induite par la nature même de la mélodie, puisqu'elle fait entendre les mots, la partie vocale, sur le visuel, figuré autant que possible par le piano. La fusion des différents paramètres est donc aussi simultanée que possible.

2.2 « *Il pleut* » dans *Calligrammes*

Une fois élu par un compositeur et mis en musique, le poème se trouve sorti de son recueil et séparé des poèmes qui l'avoisinaient. Cette opération entraîne indéniablement des conséquences sur le sens du poème, dont la disparition de certaines clés de lecture tirées des rapports transtextuels.

Chez Brillouin, la mélodie ne fait pas partie d'un cycle mais d'un recueil. Comme ce dernier est une simple compilation réalisée par l'éditeur, sans recherche de cohérence de la part du compositeur, nous ne pouvons en tirer de véritables conséquences sémantiques, si ce n'est que le poème est évidemment coupé de ses attaches à « Liens » et au reste du recueil dont il est tiré.

L'Espionne	▲ Fa# min - Fa# Maj
Mutation	Mib min
Vers le sud	Mi min – Mi Maj
Il pleut	Réb Maj – Réb min
La grâce exilée	Mi Maj
Aussi bien que les cigales	Mib Maj - Mib min
Voyage	▼ Fa# min

Fig. 15 : Organisation tonale du cycle *Calligrammes* de Poulenc – tableau inspiré de Nolan

mélodies, pourvu qu'on ne tienne pas compte de la couleur majeure ou mineure, sont organisées en symétrie orthogonale autour d'« Il pleut ».

Comme l'indique son *Journal de mes mélodies*²⁵⁴, Poulenc était très soucieux de l'ordre dans lequel ses mélodies devaient être chantées. Il peut donc être établi que, s'il avait conscience de séparer « Il pleut » des poèmes avec lesquels il entretenait des liens signifiants, le compositeur a néanmoins proposé des alternatives à ces derniers en positionnant stratégiquement le poème dans son cycle de mélodies. Placer le poème au centre est à la fois une façon de l'enfermer, le poème se retrouvant alors retenu par des liens « en haut et en bas », et de le mettre en lien avec toutes les autres mélodies du cycle, ce qu'appuie l'organisation tonale.

Le cas de Poulenc est différent. En effet, « Il pleut » est la 4^e mélodie du cycle *Calligrammes* (op. 140), composé à partir de sept poèmes du recueil éponyme. Sa position au sein du cycle est donc centrale, comme le remarque Nolan²⁵³, ce qui est d'ailleurs renforcé par l'organisation tonale du cycle. Les tonalités des différentes

²⁵³ NOLAN (Elizabeth), *The Melodies of Francis Poulenc: a Selective Musico-literary Study*, Travail de fin de master, Technological University Dublin, 1998, pp. 31-33.

²⁵⁴ De nombreux passages du *Journal* abordent cette question de l'organisation des pièces dans un cycle ou pour un récital. Bernac, ami de Poulenc avec lequel il forme un duo, a souvent fourni ses conseils, mais tout était toujours revu et approuvé par le compositeur. En témoigne, par exemple, le passage suivant : « Bernac, supervisant mes projets de recueils, s'est efforcé (comme pour l'élaboration de nos programmes de concerts) d'opposer chaque mélodie à la suivante, dans l'éclairage le plus favorable. C'est toute la question de l'accrochage, aussi capital en musique qu'en peinture. » dans POULENC, *Journal de mes mélodies*, op. cit., p. 46.

Comme mentionné plus haut, le paratexte des mélodies apporte aussi des éléments significatifs pour notre analyse. Poulenc propose énormément d'indications de caractère et de dynamique, ce qui n'est pas étonnant venant d'un compositeur aussi exigeant vis-à-vis des exécutants. Notons par exemple l'indication « Dans une buée de pédale », dont le choix des termes est intéressant. L'emploi généreux de la pédale est en général très apprécié par Poulenc²⁵⁵ et on peut supposer que le compositeur le prescrit ici plus par goût que par souci du respect du texte, mais l'utilisation du substantif « buée » rappelle la pluie évoquée dans le poème. Ainsi, le compositeur ne se contente pas, dans son indication de se référer à l'aspect technique, mais s'inscrit aussi dans l'univers poétique qu'il cherche à dépeindre dans sa mélodie.

2.3 Figuralismes

Parmi les fonctions sémantiques de la musique proposées par Le Colleter²⁵⁶, détaillées au chapitre II, la fonction illustrative est la plus présente dans les deux cas étudiés ici. On pourrait éventuellement attribuer la fonction complémentaire au jeu du piano, en ce qu'il figure les gouttes d'eau et illustre ainsi le texte à un niveau macrostructural, mais outre ce point, les interventions musicales relèvent plutôt du niveau microstructural, et donc du figuralisme. Nous en proposons ici quelques exemples mais une analyse complète de chacune des mélodies permettrait d'en souligner encore bien d'autres.

Dans la version de Poulenc, écrite pour une voix d'homme, originellement le baryton Pierre Bernac, le début de la mélodie est écrit dans une tessiture assez haute, *mimant* ici les « voix de femmes » que le texte mentionne. Le dernier mot du syntagme est d'ailleurs mis en évidence par une courte pause au piano, laissant de l'espace à la voix. La musique sert donc ici à souligner un détail du texte.

Une autre occurrence intéressante de ces figuralismes survient sur le mot « mortes », au milieu du premier trait/vers. Les compositeurs marquent tous deux un suspens ou un arrêt, comme pour commenter le texte et en appuyer un mot qu'ils jugent impactant. Poulenc, uniquement sur ce terme, remplace les sextolets qui courent durant tout le début de la mélodie par un triolet, deux fois plus lent. Rivier, lui, introduit à cet endroit un demi-

²⁵⁵ Voir par exemple POULENC, *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, p. 38 : « Il me faut du chant avec une bonne sauce de pédale (le beurre quoi !) ; sans cela ma musique en crève. »

²⁵⁶ LE COLLETER (Thomas), « 'Je lui dépêcherais Pança'. Don Quichotte dans la mélodie française : quelques réflexions sur une adaptation.(Ravel/Morand/Cervantès) », *op. cit.*, p. 208.

soupir de pause dans la partie vocale. Pour tous les deux, « mortes » paraît donc suffisamment important pour mériter une illustration instrumentale.

Un dernier cas, lui aussi commun aux deux mélodies, est celui du troisième trait/vers, qui fait l'objet d'un *crescendo** culminant avec un *double forte* (*ff*) sur « hennir » chez Rivier et sur « tout », le mot suivant, chez Poulenc. Malgré le léger décalage entre les deux versions, il est clair que pour toutes les deux se dessine ici un pic d'intensité. L'utilisation du verbe « hennir » ou la puissance évocatrice de « tout un univers » sont certainement à l'origine de cette recherche de volume, de puissance. Notons par ailleurs que Poulenc introduit des dynamiques extrêmement précises et contrastées dans différents endroits du poème. Il donne à chaque trait/vers un caractère unique ce qui diffère fortement du poème original, là où le lecteur doit choisir seul l'intensité qu'il donne à chaque portion du texte. On peut enfin mentionner l'usage de « céder »*, détaillé précédemment, puisqu'il remplit lui aussi une fonction illustrative.

3. Situation dans le réseau des textes possibles

Il paraît évident après cette analyse que le calligramme ne ressort pas indemne de ses mises en musique. Il perd son caractère visuel, bien que celui-ci soit compensé par des figuralismes et l'emploi d'éléments comme le chromatisme, et son rapport avec « Liens ».

Les deux mélodies témoignent d'une attention particulière à certains mots du poème, comme « mortes » ou « hennir », peut-être, pour le second, en raison de ses implications sonores. D'une manière générale, la déclamation n'est pas linéaire et une forme de climax peut être observée à la fin du troisième trait/vers. Ce dernier aspect éloigne ces pièces des autres lectures du réseau, relevées au point 1. Par son caractère déponctué et sa disposition inhabituelle, « Il pleut » paraît en effet se lire sans variation de dynamique ou de rythme, au contraire de ce que proposent ici les compositeurs. Ce point pourrait constituer une autre fenêtre herméneutique mais il nous paraît difficile de l'affirmer, dans la mesure où certains paramètres du poème, comme l'espacement entre les traits, pourrait suggérer des variations similaires à celles que nous avons soulignées pour les mélodies.

Chapitre III : « Les Colchiques » – La mélodie à l'épreuve de l'élasticité métrico-prosodique

Nous l'avons vu avec le cas du « Pont Mirabeau », tradition et modernité se confondent souvent dans la poésie d'Apollinaire. « Les Colchiques », tant par leur aspect formel que par leur fond, n'échappent pas à ce constat. Nous en examinerons les différentes particularités métriques et structurelles l'une après l'autre, en les confrontant successivement à leur réalisation dans la mélodie de Jean Rivier.

« Les Colchiques » de Francis Poulenc interprété par Geneviève Touraine (soprano) et Odette Pigault (piano) :
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YIOL3aVu9Cc>.



1. Le découpage

- 1 Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
- 5 Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
- 10 Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
- 15 Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne²⁵⁷

Au premier coup d'œil, le poème tel qu'il est édité dans *Alcools* ne paraît pas construit sur une structure traditionnelle. Il comporte quinze vers complètement déponctués,

²⁵⁷ APOLLINAIRE, « Les Colchiques », *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, n°121, 1956, p. 60.

répartis en trois strophes inégales, et les second et troisième vers paraissent nettement plus courts que les autres. Les rimes sont plates, rompues dans leur régularité par la finale du second vers qui ne rime avec aucune autre, et ne suivent pas la structure strophique. Pourtant, si l'on recompose le second vers, qui est en réalité le fruit d'un découpage typographique comme ceux rencontrés dans « Le Pont Mirabeau », on s'aperçoit que le poème comporte au départ 14 vers, et que les deux premiers vers ainsi rétablis sont des alexandrins. Bobillot²⁵⁸ voit ici une allusion au sonnet, bien qu'elle ne se dise pas explicitement, et Décaudin suggère d'ailleurs qu'il s'agit probablement de la forme initiale dans laquelle le poème a été composé²⁵⁹. Comme pour « Le Pont Mirabeau », le découpage serait arrivé dans un second temps, après l'élaboration première du poème, comme un deuxième acte d'écriture qui viendrait multiplier les possibilités de lectures. L'un des effets du découpage strophique et, plus généralement, typographique est donc le brouillage des pistes qui relient le poème à une forme traditionnelle.

1.1 Les strophes

Au lieu de se répartir les vers en deux quatrains puis deux tercets comme dans un sonnet, les strophes sont de longueurs inégales : sept, cinq puis trois vers. Pour Décaudin, cette division figure l'éloignement²⁶⁰, thématique récurrente dans *Alcools* et en particulier dans les poèmes rhénans, rédigés par le poète lors de son séjour en Allemagne, de septembre 1901 à août 1902. Le poème qui nous occupe ici est issu de cette veine rhénane, bien qu'il ne soit pas repris dans la partie du recueil qui lui est consacrée²⁶¹.

La mélodie est elle aussi organisée autour de la division strophique. Les sept premiers vers du poème sont chantés dans un tempo relativement lent, avec un accompagnement pianistique flottant et atonal. Dans cette partie, la ligne vocale regorge d'indications telles que « *molto espressivo* » (mes. 11), « *très souple* » (mes. 9 et 14) ou encore « *lent, très enveloppé* » (mes. 1). Ces éléments contribuent à la création d'une ambiance sonore grave et mystérieuse. Peut-être est-ce là la manière dont Rivier a tenté de traduire le caractère « *vénéneux* » de cette première strophe. L'entrée dans la seconde strophe se traduit en musique par un changement d'atmosphère avec un tempo plus vif, des accents sur toutes

²⁵⁸ BOBILLOT (Jean-Pierre), « L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire. Une lecture formelle des 'Colchiques' », dans *Poétique*, vol. 84, 1990, p. 412.

²⁵⁹ DÉCAUDIN (Michel), *Alcools de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, pp. 52-53.

²⁶⁰ DÉCAUDIN, *Alcools de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, pp. 52-53, 82.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 36-40.

les notes de la ligne vocale et un jeu plus agité au piano. Le ton est ici plus joyeux, presque joueur, en écho aux « enfants de l'école » qui ouvrent cette partie du poème. Un retour au mode d'accompagnement initial et à une ligne vocale « très souple » (mes. 27) annonce la strophe 3 et le retour des vaches et du pré, rappel thématique de la première strophe. Rivier marque donc bien la séparation entre les unités typographiques, et la place de plus en plus réduite qu'elles occupent, par leur raccourcissement. La mélodie respecte donc cet aspect du poème, qui semble ainsi « s'atténuer jusqu'à l'effacement²⁶² ». Elle offre par ailleurs des variations d'ambiance d'une strophe à l'autre et lie la première à la dernière. On peut aussi affirmer en ce sens que ce procédé de rappel induit le même effet que le retour de l'alexandrin régulier au dernier vers, et soutient la structure métrique.

1.2 Le second vers

Le mode de découpage du second vers s'inscrit lui aussi dans la logique de dissimulation formelle que nous évoquions plus haut, mais ce n'est pas là sa seule fonction. Il permet également de souligner la césure et d'accentuer la pression métrique²⁶³ instaurée avec le premier vers, un dodécasyllabe 6+6 (alexandrin), tout en effaçant l'indice visuel de l'unité du vers par un retour à la ligne²⁶⁴. La mise en avant de la césure aurait pu s'obtenir en effectuant un décrochage vertical²⁶⁵, et la perception unitaire du vers aurait été plus évidente.

Coquet, dans son étude sémantique des « Colchiques », s'intéresse entre autres à la construction phonétique du second vers et y identifie une symétrie dont l'axe est « lentement ». Les accents toniques contribuent à cette organisation par leur chiasme, ce qui entraîne une redondance des sons au sein du vers, bien qu'il soit disloqué²⁶⁶. Cette

²⁶² *Ibid.*, p. 82.

²⁶³ Voir « Évidence immédiate de la structure métrique » dans CORNULIER (Benoît de), « Notions pour l'analyse métrique », *op. cit.*, pp. 18-19 : « C'est un principe fondamental de la poésie littéraire traditionnelle qu'un poème qui s'annonce d'emblée comme métrique par son formatage graphique présente une métrique évidente à première lecture, immédiatement et spontanément, au moins pour les lecteurs imaginés par l'auteur, c'est-à-dire familiers du système de son époque. [...] Cette évidence favorise la pression métrique subie par un lecteur familier de poésie classique « cherchant » spontanément à traiter le texte métriquement dans sa tête à mesure qu'il le lit. »

²⁶⁴ BOBILLOT (Jean-Pierre), « L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire », *op. cit.*, p. 413.

²⁶⁵ « une UT [Unité Typographique] est décalée vers la droite à une distance de la marge gauche égale à la longueur de l'UT de la ligne précédente, produisant un effet de «décrochage» qui paraît subordonner la seconde UT à la première. » PURNELL, (Gérald), « Pour une description typographique du poème », *op. cit.*, p. 6.

²⁶⁶ COQUET (Jean-Claude), « Sémantique du discours poétique. 'Les Colchiques' de Guillaume Apollinaire », dans *Littérature*, n°6, mai 1972, pp. 67-68.

construction, par le choix de son axe central, met l'accent sur la *lenteur* du processus toxique. Elle établit aussi un lien entre « paissant » et « s'empoisonnent », entre l'acte initial et sa conséquence funeste, renforcé par le découpage final qui place chacun des verbes en position forte, en fin de vers.

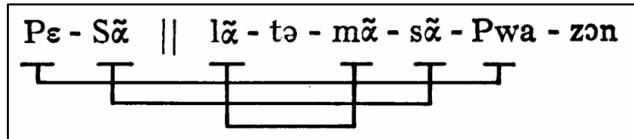


Fig. 16 : Coquet, symétrie phonétique des v. 2-3²⁶⁷

La mise en musique de Jean Rivier (1959), même si elle conserve le texte, réunifie le second et le troisième vers, tant dans l'articulation proposée, les douze syllabes forment une seule unité mélodique, que dans la typographie, la majuscule de « *lentement* », en début de vers, n'est pas présente sur la partition. La lecture proposée par le compositeur est, sur ce plan, assez problématique et pourrait constituer une fenêtre herméneutique, puisqu'elle entre directement en conflit avec la structure du texte. La position de Rivier par rapport à la symétrie soulevée par Coquet nous invite cependant à nuancer notre point de vue.

En effet, la lenteur mise en avant dans ce second vers est également prônée par la mise en musique dans la première et la dernière strophe. La ligne vocale du second vers disloqué (les v. 2-3 définitifs) va cependant à l'encontre de la symétrie mise en évidence par Coquet, puisque le compositeur isole le syntagme « *Les vaches* » du reste du texte par un court silence. Ce choix pourrait être perçu comme déséquilibrant pour le premier hémistiche, mais il n'impacte pas la coupe la plus importante qui est celle de la césure. « *Lentement* », malgré l'absence de majuscule déjà noté plus haut, reste le sommet de la phrase musicale, avec la note la plus haute sur « *-ment* », syllabe accentuée. Le terme occupe donc une place de choix dans la mélodie également, bien que l'on ne puisse affirmer que la symétrie sonore est perceptible.

1.3 Le rejet

Un autre lieu hautement signifiant est le v. 5, qui s'ouvre sur le seul rejet du poème « *Y fleurit* ». Le verbe « *fleurir* », par sa position clé en début de vers, est l'annonciateur de

²⁶⁷ COQUET, *op. cit.*, p. 67.

la comparaison des yeux à « cette fleur-là ». Cette fusion de l’œil et du floral est récurrente chez le poète²⁶⁸, et est ici mêlée à la poétique du désir-poison, comme le souligne Bevilacqua²⁶⁹ en se référant par ailleurs au célèbre « Poison » des *Fleurs du Mal*. C’est donc un des piliers sémantiques du poème qu’introduit le rejet du v. 5 et que prolonge le pluriel de « violâtres », premier mot du v. 6, qui rompt avec l’attente du lecteur. L’adjectif ne peut en effet que se rapporter aux yeux, et la comparaison qui suit « comme leur cerne » renvoie par chiasme à « couleur de cerne et de lilas », comparant de « colchique » du v. 4²⁷⁰. De ce fait, les comparaisons se mêlent et se superposent, contribuant à la fusion des différents éléments qui les constituent. La forme, par le rejet et par la position de « violâtres », contribue donc à rendre ces quelques vers très riches sémantiquement.

Nous avons vu avec d’autres exemples de mélodies que les lieux de discordance gênaient les compositeurs et que ceux-ci, lorsqu’ils étaient contraints de choisir, préféraient souvent la syntaxe à la métrique. L’absence de majuscule au début du v. 5 dans le texte de la mise en musique n’est donc pas surprenante. Outre l’absence de majuscule, le *rallentando poco** à la fin du v. 4 induit une attente, un suspens dans l’unité mélodique, qui prend fin avec le *a tempo** sur « y fleurit », ce qui renforce les liens syntaxiques au mépris de la métrique. Néanmoins, Rivier paraît avoir cherché une solution intermédiaire, qui lui permet de raccrocher aussi « y fleurit » au reste de son vers. Il insiste ainsi sur le prolongement de la syllabe « -rit » jusqu’à « tes yeux », malgré le laps de temps assez long qui les sépare²⁷¹. L’unité métrique est donc approximativement audible lorsque la mélodie est chantée, mais la version écrite du texte fausse la perception de la forme versifiée à la lecture de la partition.

²⁶⁸ BERRY (David), « Apollinaire et la poétique de l’œil », dans *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 70^e Année, n°4, 1970, pp. 646-647. Plusieurs recueils et contes d’Apollinaire tissent les mêmes liens entre œil et fleur, par exemple : « Comme ils cueillaient la rose ardente // Leurs yeux tout à coup ont fleuri » dans « Tourbillons de mouches » ou encore « Le galop bleu des souvenances // Traverse les lilas des yeux », dans « Reconnaissance », tous deux issus du recueil *Calligrammes*.

²⁶⁹ BEVILACQUA (Luca), « Déconstruction des modèles et ironie littéraire : quelques remarques sur l’effet de distanciation dans la poésie d’Apollinaire », dans *Revue italienne d’études françaises*, n°9, 2019, pp. 7-8.

²⁷⁰ DÉCAUDIN (Michel), *Alcools de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 64.

²⁷¹ Ceci est visible sur la partition par la liaison entre la note blanche (la 3^e de la portée) et la note noire qui la suit, et qui indique que leurs valeurs sont additionnées. Le trait horizontal dans la ligne de chant sur ces mêmes notes indique qu’il faut soutenir le son, et ne clôturer la syllabe qu’à la fin du trait.



Fig. 17 : Rivier, partie vocale, mesures 7-12

La question du découpage ne se pose plus dans la suite du texte, et pourtant, la seule marque des débuts de vers dans le poème, la majuscule, est absente plusieurs fois dans la suite de la mélodie. On ne peut plus attribuer ce manquement à la discordance ou à une division métrique surprenante, cette fois. Certains des cas pourraient être dus à une erreur ou une volonté de l'éditeur, puisqu'il n'est pas certain que l'édition de la partition dont nous disposons ait été revue par le compositeur, mais d'autres cas sont probablement explicables par les choix de Rivier dans la partie vocale. En effet, les v. 12-13, et plus particulièrement la jonction entre les deux («... et sont couleur de tes paupières // Qui battent... »), sont repris dans une seule unité mélodique, sans temps de pause ou d'appui entre les deux. La respiration n'est indiquée qu'après « battent », ce qui perturbe à nouveau la perception de l'unité du vers à l'audition et à la lecture, tout comme l'isolement du premier hémistiche du v. 12, « Filles de leurs filles », qui est plus probablement perçu dans la continuité du v. 11 que dans son lien avec la suite du vers.

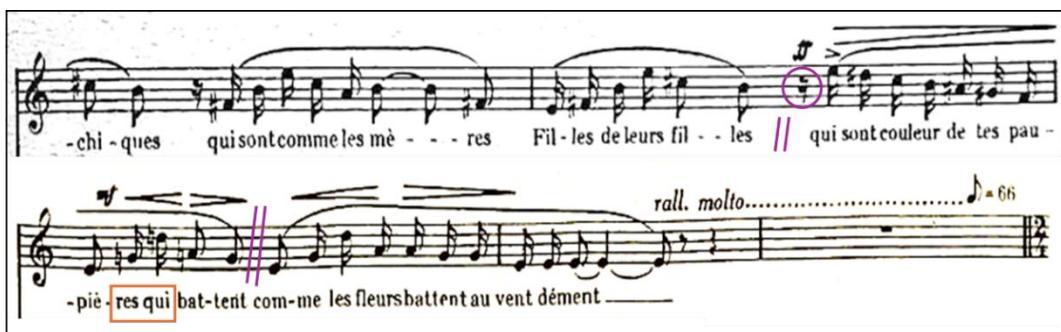


Fig. 18 : Partie vocale, mesures 20-24

Dans la mise en musique, les effets du découpage sont donc pour la plupart éclipsés par les exigences syntaxiques, dont le compositeur fait une priorité. Cette constatation pouvait déjà être formulée dans notre premier cas, « Le Pont Mirabeau », et peut-être pouvons-nous l'expliquer par l'absence de support écrit lors de l'audition d'une mélodie. Lors de la lecture du poème, même les structures syntaxiques les plus complexes ou les ruptures les plus abruptes sont intelligibles, puisqu'il est possible de s'arrêter et de revenir sur les mots précédents en cas d'incompréhension. Le lecteur prend d'abord conscience

de la structure métrique et lit en conséquence, notamment sous l'effet de la pression métrique, puis peut interrompre sa lecture si nécessaire pour mieux en saisir l'organisation syntaxique. L'absence de support écrit et le fait de ne pouvoir s'arrêter ou faire marche arrière lors de la réception auditive du poème dans sa mise en musique compliquent cette dernière démarche. Par ses choix pro-syntaxe, et surtout anti-métrique, le compositeur semble donc accorder plus d'importance à la compréhension du texte qu'à la perception de son organisation. Or, la forme du poème est elle aussi créatrice de sens, et en la négligeant, Rivier atténue certains effets qui y sont liés.

2. L'élasticité métrico-prosodique

À la première lecture, « Les Colchiques » doivent avoir perturbé plus d'une oreille attentive. On peut de fait s'imaginer la surprise du lecteur qui, après le premier vers et son alexandrin régulier, est confronté à la rupture du second vers disloqué. S'il lit *Alcools* dans l'ordre, il a déjà rencontré ce type de découpage dans « Le Pont Mirabeau » et, comme la trace du 6+6 installé au v. 1 subsiste malgré la coupe, il peut rapidement se rassurer. Les v. 4 et 5 paraissent réguliers, puis le sixième vers et ses quatorze syllabes bouscule l'équilibre. Le v. 7 laisse peut-être croire brièvement au lecteur qu'il s'agit d'un hoquet passager, mais les bouleversements recommencent dès le début de la seconde strophe, avec des vers que l'on ne sait plus comment dire pour les faire entrer dans le mètre instauré au départ. Après la seconde strophe, les choses se calment et le dernier vers clôture le tout sur un alexandrin absolument régulier.

Un poème induisant une telle expérience de lecture est atypique et il est compréhensible que Bobillot s'y soit intéressé pour ses particularités métriques. Il se trouve qu'en y regardant de plus près et en envisageant les différentes lectures possibles, la forme est encore plus complexe et plus riche qu'elle le laisse penser. Pour lire ces vers, trois solutions différentes se présentent. Le lecteur peut céder à l'attraction de différents horizons que Bobillot dénomment « horizon prosodique de vers », qui privilégie la prosodie habituelle de la poésie, « horizon prosodique de prose », qui innove et se rapproche de la prose, et « horizon métrique du vers », qui établit des compromis entre

les deux premiers pour tendre vers la métrique, ou du moins la métricité²⁷². Une illustration des trois possibilités sur quelques vers suffit pour en comprendre le principe :

(a) Horizon prosodique de vers :

Les enfants de l'école viennent avec fracas	V = 13
Vêtus de hoquetons et jou-ant de l'harmonica	V = 14
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères	V = 13
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières	V = 14
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément	V = 13

(b) Horizon prosodique de prose :

Les enfants d'l'écol' vienn'nt avec fracas	V = 10
Vêtus de hoqu'tons et jouant d'l'harmonica	V = 11
Ils cueill'nt les colchiqu's qui sont comm' des mères	V = 10
Fill's de leurs fill's et sont couleur de tes paupières	V = 12
Qui batt'nt comm' les fleurs batt'nt au vent dément	V = 10

(c) Horizon métrique du vers :

Les enfants de l'écol' :: viennent avec fracas	V = 6+6 = 12
Vêtus de hoquetons :: et jouant d'l'harmonica	V = 6+6 = 12
Ils cueillent les colchiqu's :: qui sont comme des mères	V = 6+6 = 12
Fill's de leurs fill's / et sont :: couleur de tes paupières	V = 6+6 = 12
Qui battent comm' les fleurs :: battent au vent dément	V = 6+6 = 12

Fig. 19 : Solutions prosodiques envisagées par Bobillot²⁷³

Tous les vers du poème se laissent donc ramener à douze syllabes, moyennant un compromis entre les différentes solutions prosodiques, ce qui est en soi remarquable et ne peut qu'être le fait conscient du poète, « qui en a soigneusement ménagé la possibilité²⁷⁴ ». Le passage d'un système à l'autre est cependant complètement aléatoire, ce qui, pour Bobillot, rapproche le poème autant que possible de la diction naturelle, tantôt favorisant l'apocope, tantôt réalisant un 'e' muet, dans une innovante tentative de « réalisme linguistique²⁷⁵ ».

Les seuls vers du poème qui restent des alexandrins, quelle que soit la solution adoptée, sont le premier, « Le pré est vénéneux mais joli en automne », et le dernier, « Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne ». Combinée à l'amplitude de l'élasticité métrico-prosodique des douze autres vers du poème, la fixité des deux vers d'encadrement agit comme si « le poète, de vers en vers, se sentait de plus en plus libre

²⁷² BOBILLOT (Jean-Pierre), « L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire », *op. cit.*, pp. 418-419.

²⁷³ Voir tableaux (a), (b) et (c) proposés aux pages 418-419.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 420.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 430.

par rapport à cet ancrage traditionnel et d'autant plus libre qu'il sait (il s'y emploie) que cet ancrage n'est en rien menacé²⁷⁶ ». Cet effet est d'ailleurs appuyé par le fait que les vers les plus « élastiques », porteurs de la plus grande amplitude, sont ceux de la deuxième strophe, milieu du poème.

Les particularités métriques de ce poème sont donc, comme souvent chez Apollinaire, les signes d'une modernité ancrée dans la tradition. Elles induisent une pluralité simultanée des lectures possibles en poussant le lecteur à innover, à s'affranchir des règles de prosodie de vers traditionnelles, à éprouver les différentes solutions et, de ce fait, à faire vivre le matériel sonore de chacune d'entre elles.

D'autres cas de poèmes impliquant un flottement prosodique peuvent être mentionnés, parmi lesquels « *Le Voyageur* », qui a fait l'objet d'un enregistrement par le poète en 1912. Aquien, dans son analyse, y relève l'alternance de deux dictions : « l'une – modulée – qui relève de la chanson ancienne (avec prononciation des *e* en fin de vers par exemple), l'autre – pour laquelle il adopte une voix non modulée – qui relève de la chanson populaire (avec apocopes et syncopes presque systématiques)²⁷⁷. » Purnelle remarque d'ailleurs que le poète passe de l'une à l'autre des solutions au sein même du poème, en fonction du cadre métrique : les passages en vers libres sont dits presque comme de la prose, en pratiquant l'apocope, et ceux en alexandrins sont déclamés selon l'horizon prosodique de vers de Bobillot, en prononçant toutes les syllabes numéraires et marquant les diérèses²⁷⁸. En plus de confirmer la maîtrise et la conscience qu'a le poète des formes qu'il génère, cet enregistrement démontre que, pour Apollinaire lui-même, une diction prosodique traditionnelle n'était pas la solution unique lorsqu'il s'agissait de déclamer ses poèmes, et que certains requéraient des innovations et une libération tendant vers la prose.

Rivier, certainement du fait de sa formation à la « prosodie de vers » dans le cadre de la composition, n'envisage nulle part dans le poème la possibilité de pratiquer l'apocope. Tout le texte est chanté selon la solution (a) de Bobillot. Si l'on additionne à cela l'absence de majuscules en début de vers et de pause entre ceux-ci, il semble peu probable qu'un auditeur ou un lecteur de la partition puisse identifier les enjeux formels de la prosodie.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 423.

²⁷⁷ AQUIEN, *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁸ PURNELLE (Gérald), « Verhaeren diseur de ses poèmes », *op. cit.*, pp. 7-8.

Peut-être le compositeur avait-il conscience du problème, et a-t-il simplement privilégié l'application systématique de la solution (a), moins transgressive que la solution (b), mais sa mise en musique ne permet pas de l'assurer. Le texte perd donc un énorme potentiel sonore, bien que l'on puisse reconnaître la validité des raisons qui ont poussé Rivier à effectuer ces choix compositionnels.

3. Conclusions

Dans le poème « Les Colchiques », le caractère formel occupe une place centrale et contribue largement à développer des pistes de sens. Les découpages typographique et strophique dissimulent les origines traditionnelles de la forme du poème, le sonnet, et accentuent l'effet d'éloignement, thème important du recueil. Les strophes sont toujours perceptibles dans la mise en musique de Rivier, qui tisse même des liens entre la première et la dernière, mais le découpage du second vers n'est pas visible dans le texte repris sur la partition, pas plus qu'il n'est audible dans la ligne vocale. On peut donc déceler, lors de la lecture de la mélodie, cette impression d'éloignement, thématisée par la diminution progressive du nombre de vers par strophe, et du nombre de mesures accordées à chacune de ces dernières, mais le lien avec le sonnet ne peut raisonnablement être saisi par un lecteur de la partition.

« Le Pont Mirabeau » nous avait déjà sensibilisé à la concurrence problématique entre la syntaxe et la métrique. Comme dans ce premier cas, le compositeur fait primer la syntaxe, mais cherche un compromis qui lui permettrait malgré tout de faire entendre l'unité métrique du vers. On ne peut cependant pas nier la victoire de la syntaxe, aussi bien sur le plan typographique, avec l'absence des majuscules en début de vers aux lieux plus discordants, que sur le plan musical, où la composition de la ligne mélodique favorise plus clairement la perception de l'unité syntaxique que celle du vers.

L'aspect le plus problématique de ce cas relève du sort réservé à l'élasticité métrico-prosodique dans la mise en musique. Il est indéniable que pour composer la mélodie, le compositeur doit opter pour l'une ou l'autre solution prosodique mais, ce faisant, il fige la substance sonore et met en péril la réception formelle du poème par l'auditeur et le lecteur de la partition. Ce point constitue une véritable fenêtre herméneutique, car la mélodie entre ici en complète contradiction avec les choix du poète, et annule par conséquent leurs effets sémantiques.

Chapitre IV : « Montparnasse » – Une approche génétique

En première partie de cette étude, nous avons mentionné l'approche phénoménologique proposée par Roose pour analyser la musique vocale. Si nous ne pouvons nous prétendre phénoménologue, nous nous permettons d'emprunter à cette méthode son attention au contexte de production et à la genèse de l'œuvre. Ceci nécessite cependant de disposer de sources suffisantes sur le processus de création du compositeur, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des mélodies de notre corpus. Les travaux de Mélanie de Montpellier d'Annevoie sur la bibliothèque littéraire de Poulenc nous ouvrent cependant une porte pour des analyses de ce type.

1. Dans le journal du compositeur

Montpellier étudie les possessions du compositeur, la façon dont il les organise et les acquiert, mais aussi sa méthode de travail. Dans la dernière partie de sa thèse, elle met en avant le rôle central de la relecture chez Poulenc, surtout en ce qui concerne le choix des poèmes et le procédé de mise en musique²⁷⁹. Ce constat rejoint celui de David Ravet, pour qui la mise en musique du poème passe « par sa compréhension très fine par le compositeur qui dissèque le texte en plusieurs niveaux : niveau typographique, niveau sonore, niveau hermétique du poème, niveau proprement musical et rythmique avec une lecture non linéaire du poème²⁸⁰ ». Cette compréhension du texte passe par différentes étapes d'appropriation que le compositeur lui-même résume dans un passage de son *Journal de mes mélodies*²⁸¹ :

Lorsque j'ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transposition musicale que des mois plus tard, je l'examine sous toutes ses faces. Lorsqu'il s'agit d'Apollinaire ou d'Éluard, j'attache une plus grande importance à la mise en page du poème, aux blancs, aux marges. Je me récite souvent le poème. J'écoute, je cherche les pièges, je souligne parfois d'un trait rouge le texte aux endroits difficiles. Je note les respirations, j'essaye de découvrir le rythme interne par un vers qui n'est pas forcément le premier. Ensuite j'essaye la mise en musique en tenant compte des densités différentes de l'accompagnement pianistique.

²⁷⁹ MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, p. 247.

²⁸⁰ RAVET (David), « Apollinaire et Poulenc », dans *Cahiers de Francis Poulenc*, n°1 (septembre 2008), p. 49.

²⁸¹ POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, p. 2.

Cette méthode de travail a d'ailleurs laissé des traces dans ses exemplaires personnels des recueils dont il a tiré des poèmes pour ses mélodies, comme nous le verrons au point suivant.

Pour notre étude d'un cas particulier, nous avons choisi la mélodie « Montparnasse », tirée du poème éponyme dans le recueil *Il y a*. Le compositeur y consacre un long passage dans son *Journal* et en parle à plusieurs reprises comme l'une de ses mélodies les plus réussies²⁸². Sa composition est cependant le fruit d'un travail lent et non linéaire, ainsi qu'il l'explique dans ce passage²⁸³ :

J'ai trouvé la musique du vers «Un poète lyrique d'Allemagne » à Noizay, en 1941. Toute la fin (depuis « Vous connaissez de son pavé ») à Noizay, en 1943. Les deux premiers vers, en 1944, à Paris. Restaient quelques vers dont la terrible incidente : « Donnez-moi pour toujours une chambre à la semaine ». Je l'ai cueillie au vol à Noizay, en 1943. Ensuite, j'ai laissé macérer ces fragments et tout mis au point, en trois jours, à Paris en février 1945. Cette méthode de travail, par bonds, pourra surprendre. Elle m'est cependant assez habituelle lorsqu'il s'agit de mélodies. [...] Comme jamais je ne transpose dans un autre ton, par facilité, la musique que je viens de trouver pour un vers ou même pour quelques mots, il s'ensuit que les raccords sont souvent difficiles et qu'il me faut du recul pour trouver l'endroit exact où parfois je dois sur place moduler.

Le résultat final de la mélodie révèle bien des modulations* à différents endroits du texte, visibles sur la partition par des changements brutaux d'armure* ou par des altérations accidentielles*. Elles impliquent des changements de couleur harmonique et donc d'atmosphère, qui impactent forcément la réception du texte. Nous approfondirons l'étude de ces modulations* au point suivant, puisqu'elles concernent plusieurs endroits du texte n'étant pas repris dans le *Journal*. Cet extrait permet aussi de comprendre que Poulenc envisageait les vers comme des entités relativement autonomes, certaines susceptibles de l'inspirer plus rapidement que d'autres, chacune porteuse d'un message singulier (« la terrible incidente... » l. 3 de l'extrait). Sa volonté de conserver chaque fragment dans le ton dans lequel il l'a trouvé, au mépris de la tonalité* générale du morceau, semble également aller dans ce sens. Ce qui lie l'ensemble de la mélodie, c'est la capacité du compositeur à articuler les différents tons, et donc les différentes unités poétiques et sémantiques, pour n'en faire qu'une seule œuvre continue et cohérente.

²⁸² *Ibid.*, p. 42 : « J'ai mis quatre ans pour écrire *Montparnasse*. Je ne regrette pas le soin que j'y ai apporté car c'est probablement une de mes meilleures mélodies. »

²⁸³ POULENC, *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, pp. 42-43.

« Montparnasse » de Francis Poulenc interprété par Sophie Karthäuser (soprano) et Eugene Asti (piano) :
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pQF4LNi2oXg>.



2. Anatomie d'une réception

La thèse de Montpellier nous renseigne sur les traces matérielles laissées par le travail de Poulenc, visibles dans ses exemplaires personnels des recueils qu'il met en musique. Ceux-ci sont en effet souvent porteurs d'abondants soulignements, traits de couleurs et autres annotations²⁸⁴. Pour illustrer son propos, elle donne cette photographie de la première page de « Montparnasse ».

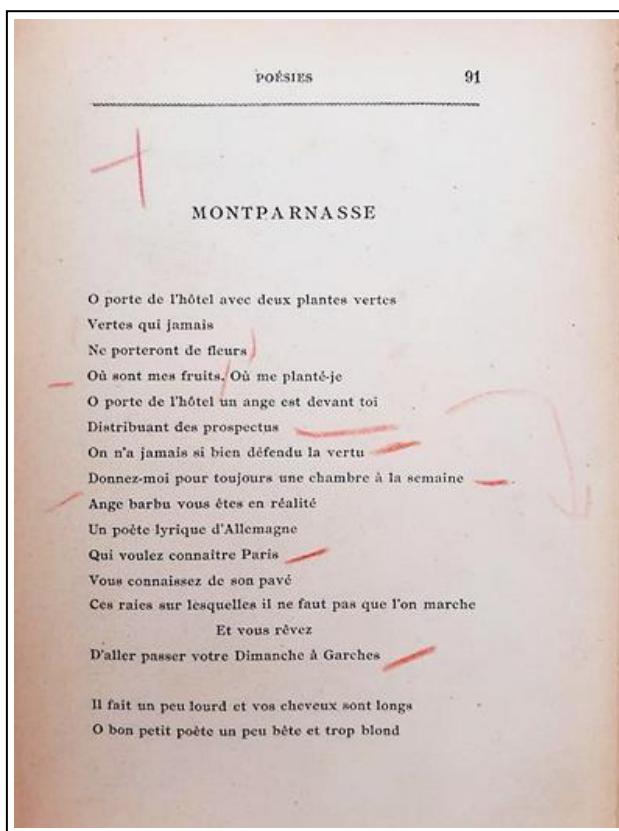


Fig. 20 : Annotations de Francis Poulenc sur le poème « Montparnasse » dans *Il y a d'Apollinaire* (Messein, 1925). Collection privée. Photographie : Frédéric Brun²⁸⁵

Les annotations sont réalisées au crayon rouge et consistent pour la plupart en des traits horizontaux séparant les vers. Le texte comporte encore deux traits verticaux, à la fin du

²⁸⁴ MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, p. 248.

²⁸⁵ MONTPELLIER D'ANNEVOIE, *op. cit.*, p. 249.

v. 3 et à la césure du v. 4, et une flèche semblant partir du v. 5 ou 6 pour se diriger vers le bas de la page. Nous ne parvenons pas à déterminer le sens de cette flèche, dont le rattachement à l'un ou l'autre vers n'est pas évident. Elle pourrait suggérer un retour de l'atmosphère des v. 5-6 au v. 12, après l'envolée des v. 9-11, mais la tonalité* est différente et la flèche ne pointe pas explicitement vers ce passage. Dans le coin supérieur gauche semble être tracée une croix, que nous interprétons comme une marque d'intérêt du compositeur pour le poème.

Les autres traits esquissent un découpage que suit Poulenc dans sa mélodie. En les confrontant à la partition, nous avons en effet constaté que la présence d'un trait horizontal concordait souvent avec un changement de tonalité* ou d'ambiance, indiqués respectivement par des altérations* et des nuances* contrastées (voir fig. 21, indications en orange). Les traits verticaux, comme ceux après « fleurs » et après « fruits », correspondent à des pauses dans la ligne vocale, que la notation musicale marque ici par des soupirs et demi-soupirs (en violet).

Ces annotations, bien qu'elle ne nous livrent qu'une des lectures possibles du poème, y sont apposées à des endroits signifiants. On remarquera en effet que les deux premiers traits verticaux, à la fin du v. 3 et à la césure du v. 4, isolent entre eux la première occurrence du locuteur, avec le possessif « mes ». Le v. 4, plus introspectif et interrogatif, rompt avec le ton des trois premiers vers, plus descriptifs. La ligne horizontale qui marque la séparation entre le v. 4 et le suivant peut s'expliquer par le retour des premiers mots du poème, « O porte de l'hôtel ». Le v. 7, alexandrin clairement martelé contraste à nouveau avec ce qui précède et avec ce qui suit, ce qui justifie son détachement par Poulenc. Avec le v. 8 apparaît l'adresse à un destinataire qui restera présent jusqu'à la fin du poème, point de rupture identifié par le compositeur. Les v. 9-11 renferment un fort pouvoir évocateur, convoquant par la mention de l'Allemagne et l'usage du syntagme « poète lyrique » tout un imaginaire romantique, et il n'est pas étonnant que le v. 10 ait été le premier à trouver sa musique. Il constitue d'ailleurs le principal climax d'intensité dans la mise en musique, « poète » étant chanté *forte* sur la note la plus aiguë de la mélodie avec un accord brisé* au piano. On pourra enfin noter que le dernier trait visible sur la photographie appuie un découpage horizontal déjà effectué par le poète grâce au blanc

horizontal, qui sépare deux unités typographiques²⁸⁶. Ceci confirme les déclarations du compositeur concernant son attention à la disposition spatiale du poème, à l'usage des blancs et des marges.

Fig. 21 : Correspondances des annotations du poèmes par Poulenc dans la mélodie (mesures 6-25)

²⁸⁶ PURNELLE (Gérald), « Pour une description typographique du poème », dans *Degré*, n°121-122, 2005, p. 6.

Le compositeur a repéré des points hautement signifiants au sein du poème et en a tenu compte dans sa mise en musique. On pourrait donc affirmer que sa mélodie, bien qu'elle ne donne à entendre qu'un des textes possibles, structure le message poétique qu'elle transmet en établissant différentes ambiances pour chacun des passages du texte. Sa réception à l'audition ou à la lecture de la partition en est donc orientée, mais la direction donnée n'est pas contraire à celle du texte. La mise en musique ne recèle pas de lieux problématiques, de fenêtres herméneutiques. Elle cadre l'interprétation, et en limite donc les possibilités, mais rend très lisible sa version du texte, guide son lecteur et facilite peut-être l'entrée dans le poème par cette voie alternative.

3. De la musique aux mots, des mots à la musique

On remarquera enfin la présence importante de l'oral dans le procédé créatif de Poulenc. Il s'en confie d'ailleurs à Claude Rostand alors qu'il est interrogé sur sa méthode de travail : « Je récite souvent le poème, je l'écoute, je cherche les pièges²⁸⁷ ». Apollinaire accordait lui aussi une place importante à l'oralité dans son processus d'écriture. Selon divers témoins, il composait souvent ses poèmes en chantonnant de petits airs de son invention et calquait ainsi ses vers sur une rythmique particulière. Des représentations musicales qu'il avait en tête, il nous reste l'exemple de son thème de prédilection pour composer les alexandrins, caractérisé par son rythme anapestique²⁸⁸. Ce procédé d'oralisation de la poésie et l'accentuation de la dimension phonétique du texte qu'il implique est donc bénéfique pour les deux créateurs de façon opposée : l'un part de sa « petite musique²⁸⁹ » intérieure pour construire la substance sonore de son texte, l'autre part de cette dernière pour construire sa mélodie.

²⁸⁷ POULENC (Francis), « Seizième entretien » [Entretiens avec Claude Rostand], dans *J'écris ce qui me chante*, op. cit., p. 774.

²⁸⁸ DAVIES (Margaret), « La petite musique d'Apollinaire », op. cit., p. 43. Une transcription musicale du thème auquel nous faisons allusion ici figure en première page de l'article.

²⁸⁹ Expression employée par Max Jacob, cité dans MARAS (Alessandro), « Quelle musique pour Apollinaire ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 121e année - n° 1, janvier 2021, p. 77.

Chapitre V : « L'Adieu du cavalier » – La mélodie comme dispositif citationnel

Cette analyse ne sera pas effectuée à partir du réseau des textes possibles, comme ont pu l'être les deux premiers cas abordés dans cette étude. Il nous semble cependant important d'examiner brièvement la réception du poème par la critique de l'époque, car nous verrons plus loin qu'elle est importante pour aborder ce que devient le poème dans la mélodie de Germaine Tailleferre. En effet, « L'Adieu du cavalier » a souvent été interprété comme une glorification de la guerre, ou un témoignage de l'inconscience du poète face à ses horreurs²⁹⁰. Claude Debon considère que cette conception du poème est largement contestable, et que le ton du premier vers, très souvent mal compris, est en réalité ironique et formule une critique de la guerre. Apollinaire y décrit la mort sur le champ de bataille, imprévisible et inexorable, surtout dans la seconde strophe du poème, dont le premier mot, « adieu », est un écho au « ah Dieu ! » du premier vers²⁹¹.

Lorsque Tailleferre choisit « L'Adieu du cavalier » pour texte à sa mélodie en hommage à Poulenc, décédé l'année de sa composition, en 1963, on peut non seulement questionner ce qui est fait de la signification première du poème, mais aussi s'interroger sur les répercussions du choix du poème sur le message transmis par la mélodie. Ceci revient à penser la mélodie comme un dispositif citationnel et à envisager les interactions entre le poème, son auteur, la mélodie qui reprend ses mots, et la compositrice qui les a choisis.

Ah Dieu ! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs
Cette bague je l'ai polie
Le vent se mêle à vos soupirs

Adieu ! voici le boute-selle
Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Riait au destin surprenant²⁹²

²⁹⁰ En témoigne notamment un article d'Antoine Fongaro dans un numéro de *Que Vlo-ve ?* : « Ce n'est évidemment pas pour ce seul vers [le 1^{er} du poème] que des esprits fins et sensibles parmi les critiques - et je ne citerai que Marie-Jeanne Durry - ou que de grands poètes à l'intuition géniale - et je ne citerai qu'André Breton (1) - ont disqualifié la production «guerrière» d'Apollinaire. Et ce n'est pas exactement parce qu'Apollinaire aurait été un «va-t-en-guerre» que plus d'un lecteur juge faibles les textes où celui-ci s'évertue péniblement à poétiser la matière de la guerre; » FONGARO (Antoine), « Apollinaire, la poésie et la guerre », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 3 n°1, janvier-mars 1991, pp. 17-19.

²⁹¹ DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, pp. 129-130.

²⁹² APOLLINAIRE, « L'Adieu du cavalier », *Oeuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 253.

La mélodie entretient de fait un rapport de citation avec le poème dont elle tire ses paroles, en plus des liens transtextuels qui la connecte à d'autres œuvres. Sylvie Douche, dans son article mentionné en première partie, souligne l'intérêt d'une approche centrée sur les l'intertextualité pour penser la musique vocale, mais renvoie aussi aux travaux de Compagnon sur la citation, tout en notant qu'il est complexe de qualifier la relation de la mélodie à son texte²⁹³. Nous avons souhaité nous emparer de ce point problématique et de tenter d'appliquer les concepts théorisés par Compagnon²⁹⁴ à l'un des cas de notre corpus.

Toute mélodie, dans la mesure où elle cite un poème, qui sert de texte à sa partie vocale, aurait pu faire l'objet d'une telle analyse. Il nous semblait cependant que le contexte de composition de « L'Adieu du cavalier » permettait l'observation de certaines caractéristiques particulières de la citation et leurs effets, comme l'incitation, certaines valeurs de répétition, ou encore le paratexte. Nous ne pourrons fournir, avec le seul exemple présenté ici, un aperçu complet des potentialités qu'offre cette approche, mais nous espérons avec lui démontrer sa pertinence pour l'étude d'objets musico-littéraires.

1. La naissance de la citation

La citation ne commence pas avec la répétition de l'énoncé dans un nouveau contexte. Elle prend ses racines dans la lecture du poème et son élection par le lecteur ou, dans le cas de cette mélodie, la lectrice, Germaine Tailleferre. Un élément, à un moment donné de l'expérience de lecture, capte l'attention et démarre la procédure de citation. C'est ce que Compagnon nomme « sollicitation », qu'il définit comme un « petit coup de foudre parfaitement arbitraire²⁹⁵ ». Tailleferre n'a pas laissé de trace de son expérience de lecture du recueil d'Apollinaire, mais on peut raisonnablement supposer que si elle a choisi de mettre en musique ce poème, et donc de le citer, c'est qu'il a eu sur elle un impact au moment de la lecture. Cette sollicitation participe également du sens de la citation, de la valeur dont la lectrice investit le texte. De cette première étape découle l'« ex(-)citation », la recherche et l'extraction par la lectrice, au sein du texte, du fondement de la sollicitation²⁹⁶. Qu'est-ce qui, *dans le texte*, a provoqué cette réaction émotionnelle ?

²⁹³ DOUCHE, *op. cit.*, p. 51.

²⁹⁴ COMPAGNON (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

Cette excitation laisse souvent une trace matérielle au travers de soulignements ou d'annotations, comme la croix qui marquait le coin de page de « Montparnasse » dans le recueil de Poulenc, dans notre précédent chapitre, signe que ce poème en particulier avait peut-être déclenché chez lui une sollicitation²⁹⁷. À nouveau, il n'est pas possible d'observer cette étape chez Tailleferre, puisque nous ne disposons pas de ses notes personnelles sur le poème ou de témoignages de la genèse de sa mélodie.

2. L'incitation

« L'Adieu du cavalier » de Germaine Tailleferre interprété par

Nanette McGuinness (soprano) et Dale Tsang (piano) :

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mu8qha2kmXk>.



Ce sur quoi nous pouvons émettre des hypothèses, en revanche, c'est la motivation, l'« incitation²⁹⁸ » chez Compagnon, ce qui pousse la compositrice à citer ce poème plutôt que tout autre texte dans le contexte spécifique de l'écriture, à savoir ici le besoin de rendre un dernier hommage musical à Poulenc. Nous notons cependant qu'une différence importante entre la citation littéraire et la citation musico-littéraire, réside dans la *nécessité* de citer. Pour se pourvoir d'un texte, à moins que le compositeur l'écrive lui-même, ce qui est relativement rare dans la mélodie du XX^e siècle, l'œuvre musicale doit, la plupart du temps, l'emprunter à une autre œuvre. Si cela tend à rendre cette pratique de la citation plus anodine, et donc à en diminuer l'impact, le fait que le texte poétique soit pratiquement le seul énoncé verbal de l'œuvre musicale rend à l'inverse son choix extrêmement signifiant, notamment sur le plan de l'image du compositeur.

Les correspondances et témoignages multiples montrent que ces musiciens étaient très proches : ils se sont rencontrés à la fin des années 1910 et ont appartenu au groupe des Six dans leur jeunesse. Toute leur vie, ils ont fréquenté les mêmes espaces de sociabilité et les mêmes salons. Tailleferre connaissait donc l'affection de Poulenc pour la poésie d'Apollinaire, et associait peut-être elle-même la lecture de ce poète au souvenir de son ami. Choisir de le citer pour honorer la mémoire de Poulenc, c'est une façon de consacrer

²⁹⁷ Il mentionne à plusieurs reprises dans son *Journal* avoir « élus » ou « désirés » certains poèmes, parfois longtemps avant de se décider à les mettre en musique. Nous pourrions assimiler ces « élections » à des sollicitations. Voir entre autres *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, p. 25, 28, 38.

²⁹⁸ COMPAGNON, *op. cit.*, p. 78.

celui-ci comme « le musicien d'Apollinaire²⁹⁹ » qu'il rêvait d'être aux yeux de la postérité, d'associer durablement son image à celle du poète.

Au-delà même du choix du poète, qui est une partie de l'incitation, il y a celui du poème, tiré du recueil *Calligrammes*. Les premiers mots du texte, « Ah Dieu ! » figurent évidemment un adieu, celui de Tailleferre à son ami, ce qui constitue déjà un motif de sélection probable. Ajoutons à cela la mort prématurée du boute-selle, contée par le poème, qui correspond par son caractère soudain à celle du compositeur, victime d'une crise cardiaque à soixante-quatre ans. Le sens du texte identifié par Debon résonne donc avec le contexte de composition de la mélodie. Ces observations nous donnent un aperçu partiel de l'excitation, des lieux du texte qui ont engendré la sollicitation chez Tailleferre.

3. La citation comme système

La citation, pour Compagnon, est « une relation entre deux systèmes [sémiotiques], chacun composé d'un texte et d'un sujet, relation complexe et multipolaire dont la relation $T_1 - T_2$ [le texte cité et le texte citant] n'est qu'une modalité particulière³⁰⁰ », ce qu'il schématise $S_{[système]1} (A_{[auteur]1} - T_{[texte]1}) - S_2 (A_2 - T_2)$. La première partie de cette équation représente donc, dans notre cas, le poème d'Apollinaire (A_1), « L'Adieu du cavalier » (T_1), et la seconde reprend la mélodie (T_2) de Germaine Tailleferre (A_2).

La citation est donc une énonciation qui répète S_1 , le poème (qui porte la trace de son auteur), dans S_2 , la mélodie (fruit du travail d'une compositrice). En plus de véhiculer la valeur de signification, le procédé de répétition a pour effet de réduire la citation toute entière à un *signe* dans le nouvel énoncé. Celle-ci est donc dotée de sens en tant que signe, indépendamment de la signification première de son énoncé (T_1). Ces différentes significations liées à la répétition de l'énoncé T_1 dans l'énoncé qui le cite sont reprises sous le nom de « vécus » ou d'« interprétants » chez Peirce, et de « valeurs de répétition » chez Compagnon, et se rapprochent des « textes possibles » de Michel Charles. Dans son essai, Compagnon propose une typologie des valeurs de répétition, qu'il classe en quatre catégories selon les pôles de chaque système, cité ou citant, qui sont mis en évidence³⁰¹.

²⁹⁹ POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, *op. cit.*, p. 39. : « Si l'on mettait sur ma tombe : 'Ci-gît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et d'Éluard', il me semble que ce serait mon plus beau titre de gloire. »

³⁰⁰ COMPAGNON, *op. cit.*, p. 66.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 91-99.

Nous nous concentrerons sur deux d'entre eux, qui nous semblent s'appliquer plus adéquatement à la mélodie. La relation de symbole, qui concerne les cas d'objets sans énonciation, comme la citation d'un théorème, ne convient pas pour penser la citation dans cadre de la mélodie, puisque l'énonciation y tient au contraire une part importante. Nous ne retiendrons pas non plus l'image, qui, par effet d'identification, tisse des liens de similarité entre l'auteur cité et la compositrice citant.

3.1 L'indice (A₁ – T₂)

On qualifie d'indice la relation qui concerne exclusivement l'auteur cité (A₁) et le texte citant (T₂). Elle se présente notamment dans le cas des citations d'auteur ou des notes de bas de page dans une thèse par exemple, lorsque l'auteur citant s'efface et renvoie l'énonciation à l'auteur cité. Compagnon note cependant que la relation indicelle n'est jamais pure, et qu'elle comporte toujours une part symbolique, puisque l'auteur citant s'abolit non seulement devant l'auteur cité, mais aussi devant l'énoncé cité, T₁.

Cette valeur nous semble importante dans « L'Adieu du cavalier », puisque Tailleferre choisit véritablement de confier l'énonciation à Apollinaire pour mettre en mots son adieu à son ami. Elle le fait, on l'a vu, à cause de ce que le poète, qui est ici A₁, représentait pour Poulenc, mais aussi parce que l'énoncé T₁, le poème sélectionné par elle, est approprié aux circonstances du discours. Le rapport entre les deux systèmes n'est donc pas purement indiciel mais effectivement teinté de la valeur symbolique, comme le suggérait Compagnon. La relation indicelle suppose néanmoins que l'énonciation soit entièrement dévolue à l'auteur cité. Est-ce réellement le cas dans la mélodie ? Certes, le texte est bien celui d'Apollinaire seul, et Tailleferre ne prend pas part *verbalement* à l'énonciation, mais la composition musicale qui se superpose à la partie verbale ne peut-elle pas être considérée comme relevant de l'énonciation propre de la compositrice ?

3.2 Le diagramme (T₁ – A₂)

La valeur de diagramme met en relation l'auteur citant avec le texte cité dans un rapport idéal. L'auteur citant se sert du texte qu'il cite pour construire son *ethos*, pour « exhiber sa [propre] structure³⁰² ». C'est la relation qui prime dans le cas de la citation d'une œuvre de référence dans une bibliographie, par exemple. Le rapport de Tailleferre à « L'Adieu

³⁰² *Ibid.*, p. 96.

du cavalier » (en tant que poème) relève partiellement de cette catégorie. En effet, citer ce poète dans une mélodie dédiée à Poulenc désigne la compositrice comme une personne proche du défunt, sachant que la meilleure voix pour le représenter est celle d'Apollinaire.

Comme l'indice, le diagramme n'est jamais pur. Derrière l'énoncé cité subsiste toujours la présence de son auteur, qui entretient avec l'auteur citant une relation d'image. Ce type de valeur de répétition a préalablement été écarté car il nous ne nous paraissait pas s'appliquer au cas de Tailleferre, dont les témoignages d'intérêt pour Apollinaire se limitent à la mélodie que nous étudions et ne relèvent pas d'une forme d'identification³⁰³. Cette qualification d'image pourrait en revanche être attribuée à bien d'autres cas, comme celui de Jacques Leguerney, compositeur de notre corpus qui, par le choix de nombreux poètes de la Pléiade pour ses recueils de mélodies³⁰⁴, justifie son style musical néoclassique. Le compositeur cherche ainsi à se doter, ainsi que son œuvre, des qualités artistiques et esthétiques attribuées à ces auteurs illustres.

Les différentes catégories de Compagnon coexistent donc au sein de la citation, s'y concurrencent et prennent chacune plus ou moins d'ampleur selon les cas. Nous avons vu que, pour Tailleferre, l'indice et, dans une moindre mesure, le diagramme, étaient les plus significantes, mais l'analyse d'autres mélodies sous cet angle théorique ferait certainement émerger d'autres configurations.

4. La mélodie comme corps étranger

La citation implique à la fois un acte de lecture et d'écriture³⁰⁵. Nous avons examiné plus haut l'émergence d'une citation, qui prend racine dans la lecture avec la sollicitation et l'excitation³⁰⁶, puis avons étudié l'incitation, qui déclenche l'acte d'écriture. Comme l'énoncé cité n'émane pas de l'auteur citant, il est « un corps étranger dans le texte³⁰⁷ ». Compagnon assimile ce procédé d'appropriation, de réécriture, à une greffe qui devrait prendre dans son nouveau corps, le texte citant. La particularité ici, c'est que la citation

³⁰³ MILLER (Catherine), *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des Six*, op. cit., p. 154.

³⁰⁴ FAURE & VIVÈS, op. cit., pp. 294-295.

³⁰⁵ COMPAGNON, op. cit., p. 41.

³⁰⁶ Compagnon identifie d'autres étapes clés parmi lesquelles l'ablation (pp. 20-22), le soulignement (pp. 23-24) et l'accompagnement (pp. 25-26), mais notre méconnaissance de l'expérience de lecture de Tailleferre rend leur étude difficile, et elles nous semblent secondaires dans l'élaboration de la mélodie.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

concerne les deux énoncés en entier, le poème est cité de son premier à son dernier vers, et la mélodie ne dit pas un mot de plus. Cependant, l'œuvre de Tailleferre comprend tout de même une composante musicale et un paratexte, qui appartiennent eux aussi à S_2 , le système sémiotique citant, bien que le second ne soit pas perçu lors de l'audition de la mélodie. Dans la mesure où nous étudions l'œuvre écrite et où ces deux éléments font partie de la lecture de la partition, nous les considérerons comme faisant partie de l'énoncé citant (T_2). Ces éléments contribuent à introduire la citation de la même manière que le feraient des guillemets. Le nom du poète est en effet mentionné sous le titre, sur la première page de la partition, et la mélodie commence par une courte introduction pianistique qui crée une ambiance sonore préparatoire à l'arrivée du texte, comme le ferait une formule du type : « Comme disait Apollinaire : ». Ces éléments favorisent la prise de la greffe, l'insertion de l'énoncé cité dans un nouveau contexte.

Grâce au paratexte, le lecteur de la partition reconnaît donc facilement le texte comme une citation, même s'il est dénué des marques indicielles de répétition caractéristiques de l'écrit, comme les guillemets. La reconnaissance est la première des trois étapes clés de la réception d'une citation selon Compagnon³⁰⁸. Pour que celle-ci soit complète, la citation doit encore être comprise et interprétée par le lecteur. Sa compréhension implique que le lecteur ait saisi la valeur de signification à savoir, dans le cas présent, le sujet de départ du poème, la description des horreurs du front et l'ironie derrière l'homophonie « Ah Dieu »/« Adieu ». L'interprétation correspond aux valeurs de répétitions, au(x) sens que revêt la citation dans le système citant.

Si l'énoncé est textuellement identique dans les deux œuvres, la présence d'un co-texte musical n'est pas sans incidence sur la valeur de signification. Dans « L'Adieu du cavalier », le piano, qui intervient avant, pendant et après la partie de la voix, joue un rôle non négligeable dans la réception du poème mis en musique. L'introduction au piano seul est très courte, elle donne donc peu d'informations au récepteur avant d'entendre le texte, mais le matériel de la partie pianistique reste le même durant toute la pièce avec un *ostinato** rythmique, qui donne au texte un ton solennel. L'ambiance sonore plus grave oriente donc la réception vers le sens décelé par Debon, et s'éloigne des interprétations critiques mentionnées en introduction.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 86-88.

La plupart des mélodies de notre corpus usent de ces mêmes outils pour faire prendre la greffe de la citation textuelle dans l'œuvre musicale. Toutes comportent un paratexte mentionnant l'auteur des vers cités, et beaucoup introduisent leur propos verbal par quelques mesures de piano qui installent une atmosphère sonore propice à une certaine réception. Par le choix du tempo, de l'harmonie ou encore de l'articulation, différentes mélodies sur un même poème induisent donc une compréhension différente du texte, comme l'a montré notre analyse du « Pont Mirabeau », par exemple.

5. La citation comme vecteur d'émotions

En dehors du nom du poète, du titre et d'autres informations bibliographiques, le paratexte comporte enfin la formule « Hommage à Francis Poulenc », qui sert de sous-titre à la mélodie. Cette formule a pour effet de renforcer l'influence du contexte de composition sur la réception de l'œuvre. Que l'on connaisse ou non Poulenc, l'association de son nom au thème du poème permet au lecteur de deviner qu'il s'agit d'un être cher à Tailleferre aujourd'hui disparu. La lecture de la pièce est alors teintée d'une composante émotionnelle qui oriente la compréhension du texte vers la question du deuil, et non pas vers une louange des « merveilles de la guerre ». Elle s'accorde en cela avec les effets induits par la composante musicale, en particulier l'accompagnement pianistique. En associant Poulenc au poète et au poème sélectionné, le paratexte place le compositeur au centre de ce que raconte le texte, lui prête les caractéristiques ou le destin du personnage du boute-selle, dont l'histoire est narrée par le poème.

Par son insertion dans un autre système sémiotique, le poème se charge donc d'une nouvelle composante sémantique, de l'ordre de l'affectif. Il est investi de la fonction de *rendre hommage*, de témoigner une dernière fois de l'admiration et de l'attachement de la compositrice pour son ami. Le texte, dans lequel on pouvait déjà déceler un adieu énigmatique et anonyme, prend une dimension plus personnelle en symbolisant le deuil de Tailleferre. Il est choisi pour son message vague évoquant la perte, mais aussi pour son poète et ce que celui-ci représentait pour Poulenc. Le texte prend donc un sens supplémentaire en tant que « signe » dans la citation, au-delà des mots de son énoncé : celui de lier une dernière fois les trajectoires artistiques des deux hommes et de consacrer Poulenc comme le « musicien d'Apollinaire ».

Conclusion

Par cette étude, nous avons voulu fournir une vue d'ensemble sur la pratique de la mise en musique et ses effets sur le poème. En fonction des époques et des pratiques, le rapport entre compositeur et poète, quand ils ne sont pas une seule et même personne, est tantôt conflictuel, tantôt complice, leurs arts tantôt indissociables, tantôt incompatibles. Le cas d'Apollinaire nous a permis d'aborder le procédé de mise en musique dans la production des mélodistes français du XX^e siècle, de nous pencher sur le choix du poète et des poèmes par ceux-ci et de mesurer l'impact de leur intervention sur le texte. Le parcours de mise en musique effectué par le compositeur est ainsi jalonné de différentes étapes que l'on peut reprendre sous trois points.

Mettre en musique, c'est d'abord choisir un poète, y lier sa trajectoire musicale. Cette collaboration peut être immédiate, comme lorsque Poulenc compose ses mélodies sur des textes de ses amis proches, ou différée, comme c'est le cas dans notre étude, où la plupart des mélodies sur des textes d'Apollinaire ont été composées après sa mort. Même dans ces « collaborations à distance », le compositeur peut nourrir un fort lien affectif avec le poète et son œuvre, et y puiser parfois abondamment, comme en témoigne la centaine de mélodies de Caby sur les textes d'Apollinaire.

Mettre en musique, c'est encore, chez ce poète, choisir un poème. Les critères de sélection sont parfois de nature formelle, d'autres fois thématique, mais sont surtout le reflet du goût et des conceptions esthétiques de chaque compositeur. La modernité de notre poète a ainsi pu en effrayer plus d'un, mais en a séduit d'autres, peut-être piqués de curiosité par le défi que des formes si novatrices pouvaient représenter pour la mélodie. Nous avons cependant constaté que la majorité des compositeurs s'était tournée vers des poèmes réguliers en vers rimés et relativement courts, pour la plupart issus du premier recueil du poète, *Alcools*. Comme nous cherchions à étudier aussi bien des cas représentatifs de cette norme que des productions y échappant, notre sélection d'exemples particuliers pour la partie qualitative de nos analyses ne reflète pas ces choix dans leurs proportions. De même, mobiliser différentes approches méthodologiques nous semblait nécessaire pour souligner les aspects uniques de chacun des cas, en fonction des particularités métriques ou de la nature calligrammatique du poème, de la possibilité d'étudier la genèse ou le contexte de la composition.

Mettre en musique, c'est enfin lire ce poème, l'interpréter. La diversité des résultats que peut susciter une seule œuvre est la preuve que la mise en musique est une réception du poème par le compositeur qui, « sollicité » durant son expérience de lecture, décide de témoigner de son interprétation personnelle en produisant une œuvre musicale. Cette œuvre porte ainsi la trace du rapport entretenu par le compositeur avec le texte, de la position plus ou moins interventionniste qu'il s'octroie. À partir des mélodies analysées plus en détail dans la seconde partie, nous pouvons identifier quelques tendances générales qui nous donnent un aperçu de ce rapport entre texte et compositeur et, surtout, de ce que la mise en musique fait au texte dans la mélodie du XX^e siècle.

Dans la mélodie, contrairement à la romance, le poème original fait autorité et les compositeurs de notre corpus n'y apportent pas de modifications évidentes. Les éditions de leurs pièces, cependant, présentent parfois des versions reponctuées et peu soucieuses de la position des majuscules, pourtant essentielle à la perception de la forme versifiée.

Si les répétitions de vers, suppressions de strophes ou modifications au cœur du texte qui avaient cours à d'autres périodes sont donc absentes de notre corpus, les choix des mélodistes ne sont pas toujours fidèles au poème sur d'autres aspects. La favorisation de la syntaxe au mépris de la métrique et l'inscription du texte dans des carrures mélodiques inadaptées à la longueur des vers peuvent, certes, s'expliquer par la nature orale de la mélodie, qui doit rendre compréhensible la structure syntaxique sans que l'auditeur puisse s'appuyer sur un support visuel, mais ne sont pas sans conséquence sur le sens. Rejets et découpages typographiques signifiants sont souvent tus dans la mélodie, ce qui amputent le texte d'une partie des lectures possibles, des interprétations qu'il pouvait générer.

Certains cas, comme la mise en musique des « Colchiques » par Jean Rivier, sont le fruit de choix plus problématiques, dans la mesure où ils limitent grandement les lectures possibles, et s'écartent radicalement du reste du réseau. En optant pour une diction prosodique de vers durant tout le chant du poème, Rivier empêche la réalisation des autres modes de lecture du texte et met en péril la perception de sa forme métrique par le récepteur suivant dans la chaîne, l'auditeur de la mélodie. Certes, il était nécessaire de choisir l'une des solutions, chanter trois fois les vers pour faire entendre chacune des possibilités ne pouvait s'envisager, mais cette décision entraîne la perte de l'« élasticité » des vers, caractéristique du poème, et induit un véritable appauvrissement sémantique.

Dans son dernier article avant la soutenance de sa thèse, « Le compositeur se trompe-t-il ? », Pasini envisage des conditions qui pourraient mener à concevoir la mise en musique comme un « espace de dérèglement³⁰⁹ ». Quelle est la limite, s'il en est une, qui, une fois dépassée, permettrait de considérer la mélodie comme problématique, en trop grand décalage avec le poème dont elle est issue ? Cette question concerne tous les cas étudiés ici, mais certains, comme les calligrammes, dont l'essence touche justement à leur caractère spatialisé, sont plus mis à mal par la transposition d'un art vers un autre.

Dans des poèmes comme « Il pleut », la substance visuelle du poème est l'une des composantes majeures du sens, elle est relevée par tous les critiques qui fournissent leur lecture du texte. L'élaboration du réseau des textes possibles ne fait que mettre en lumière précisément à quel point les lectures proposées par les compositeurs sont éloignées des autres et limitent la perception de certains paramètres du poème. Il n'est plus possible, dans ce cas, parler de simples fenêtres herméneutiques, qui ne concernent que des détails de la lecture. L'interprétation est ici problématique dans son ensemble, et nous invite à nous demander, comme Pasini, si le compositeur, en témoignant de sa réception du poème par un média musical, « se trompe ». Néanmoins, beaucoup de compositeurs semblent conscients du problème, comme le montre l'emploi de figuralismes et d'autres procédés techniques pour pallier la perte de représentation visuelle.

Le flou méthodologique qui caractérise encore aujourd'hui la recherche musico-littéraire nous a poussée à explorer différentes pistes théoriques développées dans des études récentes. L'appareil conceptuel proposé par Lucia Pasini, qui envisage la mélodie comme le témoignage de la réception du poème par le compositeur, s'est révélé être le dispositif le plus abouti et nous a fourni des bases solides pour explorer les deux premiers cas de notre seconde partie. Pour être appliquée dans notre étude qualitative, son approche à partir du réseau des textes possibles et des fenêtres herméneutiques nécessitait cependant d'être combinée avec des outils métriques, stylistiques, ou encore sémiotiques. Par ailleurs, là où Pasini se concentrat sur des exemples de mise en musique unique, nous avons choisi des poèmes travaillés par plusieurs compositeurs afin d'illustrer la diversité des positions de ceux-ci dans le réseau des textes possibles, ainsi que les conséquences

³⁰⁹ PASINI (Lucia), « Le compositeur se trompe-t-il? La mise en musique comme espace de dérèglement », dans *Captures* – Dossier « Imaginaires musico-littéraires. Métamorphoses et dérèglements », Vol. 8, n°1, mai 2023.

de ces positions sur le poème et son traitement dans la mélodie. Nous nous sommes également inspirée de l'étude quantitative menée dans la thèse de la chercheuse car elle permettait d'étudier un corpus assez étendu selon des critères formels stables et objectifs.

L'étude génétique de la mélodie « Montparnasse », rendue possible par l'abondance des sources sur les expériences de lecture et de composition de Poulenc, s'est révélée assez fructueuse pour observer la réception du poème par le compositeur. Elle a aussi servi à l'examen du texte d'un point de vue sémantique, puisque la mélodie découpaient celui-ci en plus petites unités qui en structuraient la lecture et en orientaient la compréhension. Nous n'avons pas trouvé d'études similaires menées sur un corpus de musique vocale. Peut-être cette absence découle-t-elle du manque de documentation sur la génétique des œuvres, mais nous pensons que, dans les cas où les conditions le permettent, cette méthode mériterait d'être éprouvée et développée.

Notre dernière analyse, conjuguant l'étude du phénomène de citation telle que l'a conçue Compagnon et l'observation du contexte de composition de l'œuvre, est une autre piste prometteuse pour l'analyse d'un corpus musico-littéraire. Le poème, lorsqu'il est cité par la mélodie, subit une décontextualisation et une insertion dans un nouveau système sémiotique. Le rapport qu'entretient son auteur avec le compositeur qui le cite, le rapport du texte lui-même avec ce même compositeur et son œuvre, le dotent de valeurs s'ajoutant à celles qu'il revêt déjà dans sa forme autonome. À nouveau, il nous semble que l'application de ces notions théoriques à des œuvres de musique vocale n'a pas encore fait l'objet de travaux poussés, mais pourrait constituer une voie d'exploration pertinente. À l'inverse de l'approche génétique, elle ne nécessite pas de disposer de nombreuses ressources sur le contexte de production de la mélodie et peut s'appliquer à toute œuvre vocale. Elle permettrait aussi d'identifier, dans l'étude diachronique de l'œuvre d'un compositeur, l'évolution des valeurs entrant en compte dans ses choix citationnels, ainsi que leur effet sur les poèmes cités dans les mélodies.

Nous pensons, enfin, que l'étude de la poésie au travers d'un média hybride tel que la musique vocale ouvre de nouvelles voies d'interprétation pour cette poésie elle-même. Le traitement de l'œuvre d'Apollinaire par les mélodistes français met en exergue certaines de ses caractéristiques, comme le lien avec la chanson populaire, l'alternance

métrique et rimique, le rythme ou les jeux de sonorités. La « poétique de la rupture »³¹⁰ qui caractérise ce poète, qui impacte la syntaxe, le registre de langue et le procédé d'écriture des poèmes trouve un écho dans certaines mélodies. La mise en musique, en ce qu'elle témoigne de la réception du poème par le compositeur, actualise donc l'un des textes possibles du réseau, plus ou moins éloigné de ceux proposés dans les analyses littéraires de l'œuvre. Elle offre un regard neuf sur des composantes sémantiques, métriques et stylistiques parfois jusqu'alors impensées.

Nous espérons, par notre travail, avoir soulevé quelques points illustrant la complexité du processus de mise en musique, et ses enjeux pour la réception des œuvres musico-littéraires. Outre cet objectif principal, nous souhaitions aussi dépeindre la diversité des attitudes possibles au sein d'un genre musical dont on a pu dire, au milieu du XX^e siècle qu'il avait « fait son temps³¹¹ » alors même que l'abondance de productions contemporaines venait détromper ce constat fataliste. Reconnaître ces objets et s'y intéresser pour leur valeur littéraire ouvre enfin un immense champ de possibilités et induit un regard différent sur la poésie, toujours bienvenu dans la mesure où, comme le dit Poulenc, « tant qu'il aura des poètes, il y aura des mélodies³¹². »

³¹⁰ Expression forgée par Jean Burgos et développée dans l'ouvrage de DÉCAUDIN (Michel), BURGOS (Jean) & DEBON (Claude), *Apollinaire, en somme*, Paris, Honoré Champion, 1998.

³¹¹ GOLDBECK (Fred), cité dans Poulenc (Francis), *Journal de mes mélodies*, op. cit., p. 38.

³¹² POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, op. cit., p. 39.

Lexique

A tempo : De l'italien. Indique que l'on doit reprendre le tempo initial, souvent après un changement temporaire comme un *rallentando*.

Accord brisé : Synonyme d'accord arpégé, « accord dont on fait entendre successivement et très vite toutes les notes, du grave à l'aigu. » Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/arp%C3%A9g%C3%A9> /1.

Agogique : « Du grec *agôgos* (conduite, direction). Qui concerne l'infexion plus ou moins marquée du tempo au cours de l'interprétation, que ce soit dans la durée effective des pulsations ou dans leur division interne. L'agogique joue un rôle dans [...] la réalisation des ponctuations musicales (*ritenuto*, respirations lors des cadences). » GOUTTENOIRE (Philippe) & GUYE (Jean-Philippe), *Vocabulaire pratique d'analyse musicale. Nouvelle édition revue et augmentée*, Delatour, 2020, p. 16.

Altération (accidentelle) : « Modification que l'on fait subir à l'intonation primitive d'une note en la haussant ou en la baissant au moyen de signes appelés signes d'altération. » Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/alt%C3%A9ration>. Une altération est accidentelle lorsqu'elle n'est pas reprise à la clé (dans l'armure*), mais simplement placée devant la note sur laquelle elle s'applique. Les trois altérations les plus fréquemment rencontrées sont les bécarrés, dièses et bémols.

Ambitus : « Intervalle entre le son le plus grave et le son le plus aigu d'une phrase, d'une mélodie ou d'une voix dans une polyphonie. L'ambitus est une donnée stylistique importante, notamment dans la musique vocale, certaines mélodies populaires pouvant se contenter d'une quarte alors que d'autres (lied, opéra) s'étendent sur une douzième ou plus. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 18.

Armure : Ensemble des altérations* reprises à la clé. Elle peut changer en cours de morceau, ce qui est signalé par une double barre en début de mesure* (voir fig. 21).

Céder : Employé fréquemment dans les partitions au début du XX^e siècle dans le sens de « *ritenuto* », de l'italien « *retenu* ». Pour « *ritenuto* », l'Académie Française donne

« indication portée sur une partition signalant qu'une note, un court passage doivent être joués ou chantés en ralentissant de façon notable le tempo. » Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, disponible en ligne : <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2720>.

Chromatisme : « Terme qui s'oppose à diatonique pour désigner un intervalle de demi-ton entre deux altérations différentes de la même note (comme do et do# par exemple). Dans l'échelle chromatique, tous les sons se trouvent à distance d'un demi-ton. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 36.

Crescendo : « croissant » en italien. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : « En augmentant progressivement l'intensité sonore. Abrév. : *cresc.* », disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/crescendo>.

Harmonie fonctionnelle : Système tonal hiérarchisé dans lequel chaque degré, « représenté par son accord ou par l'accord d'un degré associé, » joue un rôle spécifique. « On distingue trois fonctions, liées aux degrés principaux qui les représentent : la fonction de *tonique* : 1^{er} degré, centre de gravité, lieu de détente et de repos ; la fonction *dominante* : V^e et VII^e degrés, centre de tension et de suspension ; et la fonction *sous-dominante* : IV^e et II^e, voire VI^e degrés, fonction passagère, intermédiaire entre tension et détente. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 73.

Intervalle : « Distance mélodique entre deux sons consécutifs. L'analyse des intervalles, de leur qualité et de leur effet respectif, permet d'appréhender un paramètre premier de l'expressivité d'une mélodie. », GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, pp. 92-93.

Mesure : Division et organisation du temps dans un morceau de musique. La mesure regroupe les temps, les pulsations, dans des unités qui sont séparées sur la partition par des barres verticales : les barres de mesure.

Modulation : « Changement de tonalité par polarisation sur les degrés caractéristiques du nouveau ton. », GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 105.

Monodie : « Écriture mélodique à une voix seule, sans accompagnement. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 107.

Notation carrée : Avec l'apparition de la portée (système de lignes et d'interlignes où les notes prennent place de façon à figurer précisément leur hauteur), au XI^e siècle, l'écriture neumatique évolue vers la notation carrée. Au XII^e siècle, l'usage de la plume d'oie, qui remplace le roseau taillé, transforme le punctum des neumes en un carré noir. C'est ce que nous appelons aujourd'hui *notation carrée*. Sources : DEMERLIAC (Bérengère), « La notation musicale. Le signe et le son », BnF : Les essentiels.

Notation neumatique : « L'écriture neumatique se présente sous la forme de petites barres inclinées mélangées à des points : la mélodie est notée, mais sans mesure précise des intervalles. Loin de se prêter à une lecture directe, cette notation, nettement déficiente en signes si on la compare aux notations ultérieures, est conçue pour des hommes qui font appel au souvenir et à l'expérience lorsqu'ils veulent reproduire le chant noté. » DEMERLIAC (Bérengère), « La notation musicale. Le signe et le son », *op. cit.*

Nuance : « Intensité relative (selon l'instrument, le registre, etc.) notée sur une partition. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 113.

Ostinato : « 'Obstiné' en italien. Formule rythmique, mélodie ou harmonique répétée de manière ininterrompue. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 115.

Rallentando poco : « En ralentissant un peu » en italien.

Tonalité : « 1. Système de relations entre des notes ou des accords, fondé sur l'attraction vers un son perçu comme centre de gravité (la tonique), autour duquel se structure un langage hiérarchisé par des fonctions harmoniques. [...] 2. Cas particulier d'organisation tonale autour d'une note précise et d'une échelle. Ex. : la tonalité (ou le ton) de ré mineur. Il existe 24 tonalités différentes, 12 majeures, 12 mineures. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, pp. 166-167.

Unité mélodique : « Section mélodique formant un tout habituellement terminé par une cadence. L'unité mélodique est plus longue que le motif ou le dessin. » GOUTTENOIRE & GUYE, *op. cit.*, p. 178.

Bibliographie

Sources primaires

Poésie

APOLLINAIRE (Guillaume), *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, n°121, 1956.

Musique – partitions

BEYDTS (Louis), *Deux mélodies*, Paris, éd. Pierre Noël, 1945.

BRILLOUIN (Jacques), *Deux Mélodies*, Paris, Heugel Éditeur, 1926.

DANDELOT (Georges), *Cinq poèmes précieux*, éd. préparée par Lucien de Lacour, Éditions Costallat, 1944.

POULENC (Francis), *Calligrammes*, Paris, Heugel Éditeur, 1948.

POULENC (Francis), *Deux mélodies de Guillaume Apollinaire*, Paris, Éditions Max Eschig, 1945.

RIVIER (Jean), *Deux poèmes d'Arthur Rimbaud et deux poèmes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Société d'Éditions Musicales Internationales, 1959.

Musique – enregistrements

BEYDTS (Louis), « Le Pont Mirabeau », *Louis Beydts : Melodies and Songs*, Cyrille Dubois (ténor) et Tristan Raës (piano), Aparté Music, 2024, 3min51s, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AFF_Iiz1Aww.

BRILLOUIN (Jacques), « Il pleut », *Pour en finir avec la guerre (Les musiciens et la Grande Guerre, vol. 29)*, Françoise Masset (soprano) et Anne Le Bozec (piano), HORTUS, 2018, 2min34s, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ddKbYOcJ4WI>.

DANDELOT (Georges), « Clotilde » et « Le Pont Mirabeau », *Mélodies (Mono Version)*, Camille Maurane (baryton) et Lily Bienvenu (piano), , BnF Collections 2015, 1958, 1min28s et 2min5s, disponibles sur : <https://www.youtube.com/watch?v=znJ5c6zPh9g> et <https://www.youtube.com/watch?v=uJbpXXrPiB0>.

POULENC (Francis), « Il pleut », *Poulenc F., mélodies*, Pierre-Yves Pruvot (baryton) et Charles Bouisset (piano), Timpani, 2001, 1min13s, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=3O07KxtulMw>.

POULENC (Francis), « Montparnasse », *Francis Poulenc. Mélodies. Les anges musiciens...*, Sophie Karthäuser (soprano) et Eugene Asti (piano), harmonia mundi, 2014, 3min2s, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=pQF4LNi2oXg>.

RIVIER (Jean), « Les Colchiques » et « Le Pont Mirabeau », *Concert de musique de chambre du 27 janvier 1958*, Geneviève Touraine (soprano) et Odette Pigault (piano), Radiodiffusion Télévision Française, 1958, 5min46s, disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/p18155982/genevieve-touraine-lescolchiques-le-pont-mirabeau>.

TAILLEFERRE (Germaine), « L'Adieu du cavalier », *San Francisco's Noontime Concerts*, Nanette McGuinness (soprano) et Dale Tsang (piano), Noontime Concerts, 2016, 59s, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=mu8qha2kmXk>.

Sources secondaires

Apollinaire

Le Poète et son époque

APOLLINAIRE (Guillaume), « L'Esprit nouveau et les poètes », dans le *Mercure de France*, tome 130, n° 491, 1er décembre 1918, pp. 385-396.

BOHN (Willard), « Sur la butte : Apollinaire et Savinio », dans *Que Vlo-ve ?*, Série 2 n° 13, janvier-mars 1985, pp. 5-9.

BOSCHETTI (Anna), *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001.

DÉCAUDIN (Michel) dir., *Apollinaire et la Musique – Actes du colloque*, (Journées Apollinaire, Stavelot, 27-29 août 1965), Éditions Les Amis de G. Apollinaire, Stavelot, 1967.

DÉCAUDIN (Michel), *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française – 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

MARAS (Alessandro), *Apollinaire, les musiciens et la musique*, Classiques Garnier, 2021.

MARAS (Alessandro), « Quelle musique pour Apollinaire ? », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 121, n° 1, 2021, pp. 77-90, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26978617>.

MILLER (Catherine), *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2004.

PÉREZ-JORBA (Jean), « Interview à Apollinaire », dans *La Publicidad*, 24 juillet 1918.

DÉCAUDIN (Michel), BURGOS (Jean) & DEBON (Claude), *Apollinaire, en somme*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Alcools

AQUIEN (Michèle), « La voix d'Apollinaire », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 3 - Dossier agrégation, février 1997, pp. 5-23.

BELLAS (Jacqueline), « Peut-on mettre *Alcools* en musique ? », dans DÉCAUDIN (Michel) dir., dans *Apollinaire et la Musique – Actes du colloque*, (Journées Apollinaire, Stavelot, 27-29 août 1965), Éditions Les Amis de G. Apollinaire, Stavelot, 1967, pp. 49-57.

BERRY (David), « Apollinaire et la poétique de l'œil », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 70^e Année, n° 4, 1970, pp. 640-652.

BEVILACQUA (Luca), « Déconstruction des modèles et ironie littéraire : quelques remarques sur l'effet de distanciation dans la poésie d'Apollinaire », dans *Revue*

italienne d'études françaises, n°9, 2019, [en ligne], disponible sur :
<https://doi.org/10.4000/rief.3987>.

BOBILLOT (Jean-Pierre), « La versification d'Apollinaire dans *Alcools* », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 3 n° 25, janvier-mars 1997, pp. 1-47.

BOBILLOT (Jean-Pierre), « L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire. Une lecture formelle des 'Colchiques' », dans *Poétique*, vol. 84, 1990, pp. 411-433.

CHAMPIGNY (Robert), « Analyse du *Pont Mirabeau* », dans *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. n°78 (4 partie 1), 1963, pp. 378–383, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/461250>.

CHEVRIER (Alain), *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

COQUET (Jean-Claude), « Sémantique du discours poétique. 'Les Colchiques' de Guillaume Apollinaire », dans *Littérature*, n°6, mai 1972, pp. 66-77.

CORNULIER (Benoît de), « Sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools*: À propos de Zone, Le Pont-Mirabeau, Palais, Rosemonde », dans *Fabula/Colloques* : « Problèmes d'*Alcools* », Actes de la journée d'études organisée par Sylvie Patron, Université Paris Diderot-Paris, 7 janvier 2012, disponible sur :
<http://www.fabula.org/colloques/document1669.php>.

CORNULIER (Benoît de), « Sur *Le Pont Mirabeau* », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n°3 - Dossier agrégation, février 1997, pp. 55-71.

DAVIES (Margaret), « La petite musique d'Apollinaire », dans DÉCAUDIN (Michel), dir., *Apollinaire et la Musique – Actes du colloque*, (Journées Apollinaire, Stavelot, 27-29 août 1965), Éditions Les Amis de G. Apollinaire, Stavelot, 1967, pp. 43-48.

DÉCAUDIN (Michel), *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1993.

HÉLEIN-KOSS (Suzanne), « La Fonction Poétique Du Calembour: Relecture d'un Vers Du 'Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire », dans *The French Review*, vol. 52, n°5, 1979, pp. 740-744, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/388912>.

PURNELLE (Gérald), « Verhaeren diseur de ses poèmes », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°50-51, 2017, pp. 75-87.

ROQUES (Mario), « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », dans *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, n°2, 1948, pp. 311-321, disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/44852846>.

WAHL (Philippe), « Apollinaire: Alcools, ou le mouvement perpétué », dans *Champs du signe*, 1996, Concours et Recherche 1997, pp. 115-138, disponible sur : <https://shs.hal.science/halshs-01289009/>.

Calligrammes

BASSY (Anne-Marie), « Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire », dans *Scolies*, n°3-4, 1973-1974, pp. 161-207.

BOHN (Willard), « L'imagination plastique des calligrammes », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, pp. 1-23.

CAMPA (Laurence), *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

CAMPA (Laurence), « Première Guerre mondiale – La poésie » dans SEGLER-MEßNER (Silke), VON TRESKOW (Isabella), éd., *Traumatisme et mémoire culturelle: France et espaces francophones*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2024, pp. 115-128.

DAVIES (Margaret), « Apollinaire, la peinture et l'image », dans *Que Vlo-Ve? - Actes du colloque de Stavelot 1975*, Série 1 N°21-22, juillet-octobre 1979, pp. 1-20.

DEBON (Claude), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004.

FONGARO (Antoine), « Apollinaire, la poésie et la guerre », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 3 n°1, janvier-mars 1991, pp. 17-19.

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), « Pour une sémiologie du calligramme », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, pp. 1-8.

LOCKERBIE (S. I.), « Forme graphique et expressivité dans les calligrammes », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 1 n°29-30, Actes du colloque de Stavelot (1977), juillet-octobre 1981, pp. 1-23.

LUKES (Alexandra), « À l'écoute des Calligrammes d'Apollinaire », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 121e année - n° 1, janvier 2021, p. 35-46, disponible sur <https://dx.doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-11333-1.p.0035>.

PURNELLE (Gérald), « Pour une description typographique du poème », dans *Degré*, n°121-122, 2005, pp. 1-14.

SACKS-GALEY (Pénélope), *Calligramme ou écriture figurée / Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres modernes, 1988.

WHITESIDE-ST.LEGER LUCAS (Anna), « Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire », dans *Tangence*, n°44, 1944, pp. 106–124. <https://doi.org/10.7202/025817ar>.

Musique vocale – Mélodie française

Bases de données

Bibliothèque nationale de France, catalogue en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/index.do>.

Centre de la Mélodie française, catalogue en ligne : <https://www.melodiefrancaise.com/bibliothèque/>.

The LiederNet Archive, en ligne : <https://www.lieder.net/lieder/>.

Ouvrages et articles

BELIS (Annie), « Euripide musicien », dans PINAULT (Georges-Jean) éd., *Musique et poésie dans l'antiquité: actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 23 mai 1997*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 27-52.

BOULEZ (Pierre), « Son, Verbe, Synthèse », dans *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, 13 – n° 1|4, 1959, pp. 5–10, disponible en ligne : <https://doi.org/10.2307/3685947>.

BUFFART-MORET (Brigitte), *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

CARPEZZA (Francesco), « Transmission et interprétation. À propos des mélodies des troubadours », dans CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 145-148.

CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), « ‘Faire gaia chanso’ : la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°26, 2013, pp. 57-68, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/crm.13392>.

CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), « Philologie et Musicologie. Les variantes musicales dans la chanson des troubadours », dans CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 69-96.

CHAILLOU-AMADIEU (Christelle) & ZINELLI (Fabio), « Entretien avec Michel Zinck », dans CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 21-48.

CHIMÈNES (Myriam), *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

CHOW (Jessica), *Le Bestiaire in the Melodies of Ravel, Caplet, and Poulenc*, Doctoral dissertation, Juilliard School, 2010.

DEMERLIAC (Bérengère), « La notation musicale. Le signe et le son », BnF : Les essentiels, disponible sur : <https://essentiels.bnf.fr/fr/livres-et-ecritures/ecriture-un->

[code/42fc6929-8931-4a63-8e6d-49e00a869376-notation-musicale/article/d0cedca2-e3f3-4eef-a01a-decb25d05cb4-notation-musicale](https://doi.org/10.3406/medi.1982.886).

DENNERY (Annie), « Les notations musicales au Moyen Âge », dans *Médiévaux*, n°1, 1982, pp. 89-103, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/medi.1982.886>.

DUMERY (Aline), *Les mises en musique du Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1911) d'Apollinaire par Francis Poulenc, Louis Durey et d'autres compositeurs: Analyse et étude stylistique*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2014.

FAURE (Michel) et VIVÈS (Vincent), *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

FLOTHUIS (Marius), *Exprimer l'inexprimable... : Essai sur la mélodie depuis Duparc en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

FULCHER (Jane), « Style musical et enjeux politiques en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. n°110, décembre 1995 - *Musique et musiciens*, pp. 22-35.

GALLUSSER (Lion), « Musicalité de la parole, mise en musique du texte. Fonctions de la 'poésie musicale' et de sa mise en musique dans la tragédie en musique », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n°5|2, 2020, pp. 1-23, disponible en ligne : https://doi.org/10.15203/ATeM_2020_2.02.

GIRDLESTONE (Cuthbert), *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.

MESSINA (Kitti), « Mélodie et romance au milieu du XIX^e siècle: Points communs et divergences », dans *Revue de Musicologie*, 2008, Tome 94, n°1, 2008, pp. 59-90, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/25485885>.

MICHOT (Jérémy), « L'horizon critique d'Erik Satie », dans *Quand l'artiste se fait critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 31-40.

NOSKE (Frits), *La mélodie française, de Berlioz à Duparc: Essai de critique historique*, Paris, PUF, 1954.

PISTONE (Pascal), « Comprendre Léo Ferré: écoute et analyse. », dans *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, Hors-Série n°3, 2021, pp. 24-32.

SCHNAPPER (Laure), « Chanter la romance », dans *Napoleonica. La Revue*, n°7|1, pp. 3-20, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/napo.101.0003>.

SCHNAPPER (Laure), « Analyse et Typologie de l'ostinato », dans *Musurgia*, vol. 2, n°3, 1995, pp. 80–89, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/40590997>.

STIELER (Kathryn), *Louis Durey's Le Bestiaire: A Performance Study*, University of Cincinnati, Doctoral dissertation, 2008, disponible sur : http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1222939742.

ZINELLI (Fabio), « Musicologie et Philologie : deux disciplines auxiliaires », dans CAZAUX-KOWALSKI (Christelle), CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), RILLON-MARNE (Anne-Zoé) & ZINELLI (Fabio) dir., *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 125-134.

Musiciens de notre corpus

BODIN (Thierry) « Robert Caby, musicien-poète. Brève esquisse », dans *Que Vlo-Ve?*, Série 2 n° 33, janvier-mars 1990, pp. 6-12.

CABY (Robert), « Cent poèmes d'Apollinaire », dans *Que Vlo-Ve ?*, Série 2 n°33, Janvier-Mars 1990, pp. 13-16.

CABY (Robert), *Oeuvres complètes : édition manuscrite*, Paris, Association des Amis de Robert Caby, 1991.

MONTPELLIER D'ANNEVOIE (Mélanie de), *Les Bibliothèques de Vincent d'Indy, Maurice Ravel et Francis Poulenc. Contribution à l'étude des pratiques de lecture et des dynamiques intellectuelles et créatrices des compositeurs, en France, entre 1850 et 1950*, Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 2021, disponible sur <http://hdl.handle.net/2013/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/326299>.

NOLAN (Elizabeth), *The Melodies of Francis Poulenc: a Selective Musico-literary Study*, Travail de fin de Master, Technological University Dublin, 1998, disponible sur : <https://doi.org/10.21427/D7QG8K>.

POULENC (Francis), *J'écris ce qui me chante*, Paris, Fayard, 2011.

POULENC (Francis), *Journal de mes mélodies*, Paris, Cicéron éd., Salabert, 1993 [1964].

RAVET (David), « Apollinaire et Poulenc », dans *Cahiers de Francis Poulenc*, n°1 (septembre 2008), pp. 45-52.

Supports théoriques

Esthétique et littérature comparées

BACKES (Jean-Louis), *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

BARRICELLI (Jean Pierre), *Melopoiesis: Approaches to the study of literature and music*, New York, New York University Press, 1988.

BROWN (Calvin S.), *Music and literature. A comparison of the arts*, Athens (Géorgie, EU), Presses de l'Université de Géorgie, 1948.

CUPERS (Jean-Louis), *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1988.

LE COLLETER (Thomas), « 'Je lui dépêcherais Pança'. Don Quichotte dans la mélodie française: quelques réflexions sur une adaptation.(Ravel/Morand/Cervantès) », dans *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Actes du XXXVIIe Congrès de la Bibliothèque comparatiste, SFLGC, 2014, pp. 199-209, disponible sur : <https://sflgc.org/actes/traduction-et-partages/>.

LE COLLETER (Thomas), « Le poète et le musicien. Éléments de méthode pour penser le rapport musique/poésie », dans *Le Comparatisme comme approche critique. Tome 2 – Littérature, arts, sciences humaines et sociales*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 331-346, disponible sur : <http://dx.doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06527-2.p.0331>.

LOCATELLI (Aude), *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

MUNRO (Thomas), *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

PIETTE (Isabelle), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987.

SCHER (Steven Paul) éd., *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines kompositischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.

SOURIAU (Étienne), *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

Sémiologie

BARTHES (Roland), « Le grain de la voix », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BOHN (Willard), *Reading visual poetry*, Vancouver, Fairleigh Dickinson, 2010.

ÉDELIN (Francis), *Entre la lettre et l'image*, Louvain-la-Neuve, Academia- L'Harmattan, 2020.

KLINKENBERG (Jean-Marie), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, Points Essais, 1996.

MOLINO (Jean), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009.

RUWET (Nicolas), « Fonctions de la parole dans la musique vocale », dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

VALLESPIR (Mathilde), « Langage et musique : approches sémiotiques », dans *Fabula / Les colloques*, « *Littérature et musique* », 2010, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/document1274.php>.

Musicologie

ANGER (Violaine), « La mélodie française et Victor Hugo. Éléments pour une synthèse impossible », Communication au Groupe Hugo, avril 2015, disponible sur : <https://doi.org/10.58079/p863>.

ANGER (Violaine), « Musique et langage: quelques réflexions générales », dans *Fabula / Les colloques*, « *Littérature et musique* », 2010, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/document1271.php>.

GOUTTENOIRE (Philippe) & GUYE (Jean-Philippe), *Vocabulaire pratique d'analyse musicale. Nouvelle édition revue et augmentée*, Delatour, 2020.

IMBERTY (Michel), « De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale », dans DALMONTE (Rossana) & BARONI (Mario) dir., *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento, Università degli Studi di Trento, 1992, pp. 41-49.

IMBERTY (Michel), « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2, décembre 1973, pp. 175-196, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/836675>.

KRAMER (Lawrence), *Critical Musicology and the Responsibility of Response : Selected Essays*, Ashgate, 2006.

MILLER (Catherine), « La Musique Vocale: Branche de La Recherche Musico-Littéraire? Un Exemple d'analyse. Les Mélodies d'Albert Roussel (1869-1937) Composées Sur Des Poèmes de René Chalupt (1885-1957) », dans *Revue Belge de Musicologie* , Vol. n°53, 1999, pp. 197–218, disponible sur <https://doi.org/10.2307/3686854>.

Prosodie – métrique

CORNULIER (Benoît de), *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « IUFM », 1995.

CORNULIER (Benoît de), « Poésie et chant », dans *Poétique*, n°77, 1989, pp. 113-127.

CORNULIER (Benoît de), « Chercher rime ‘Au clair de la Lune’ », dans *Centre d’Études Métriques*, Laboratoire de Linguistique de Nantes, août 2024, disponible en ligne : <https://hal.science/hal-04797612v1>.

CORNULIER (Benoît de), *Notions pour l’analyse métrique. Glossaire adapté d’après celui de l’ouvrage De la Métrique à l’interprétation, Essais sur Rimbaud (Classiques*

Garnier, 2009), Laboratoire de Linguistique de Nantes, décembre 2010, disponible sur <https://hal.science/hal-03679832>.

CORNULIER (Benoît de), « Style métrique de chant. Exemples chez Baudelaire et Rimbaud », dans *De la métrique à l'interprétation*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 477-510.

D'INDY, (Vincent), « Notions générales sur la Prosodie dans la musique vocale. Appendice », dans *Cours de composition musicale*, t. 3/3, rédigé par Guy de Lioncourt d'après des notes de cours entendus [vers 1900] à la Schola Cantorum, Paris, Durand, 1950, pp. 355-360.

GRIBENSKI (Michel), *Le chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne), 1659-1902: éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2008.

GRIBENSKI (Michel), « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations. », dans *Labyrinthe*, n°19, 2004, pp. 111-130, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.246>.

GRIBENSKI (Michel), « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », dans *Fabula / Les colloques*, « *Littérature et musique* », 2010, disponible sur <https://www.fabula.org/colloques/document1254.php>.

GOUVARD (Jean-Michel), « Le vers français : de la syllabe à l'accent », dans *Poétique*, n°106, avril 1996, pp. 223-247.

ROUBAUD (Jacques), « Un problème combinatoire posé par la poésie lyrique des troubadours », dans *Mathématiques et sciences humaines*, n°27, 1969, pp. 5-12, disponible en ligne : http://www.numdam.org/item?id=MSH_1969_27_5_0.

STIÉVENART (Émile), *Essai sur la prosodie musicale*, Paris, Heugel, 1924.

WOOLLETT (Henry), *Petit Traité de prosodie. À l'usage des compositeurs*, Le Havre, Hurstel, 1903.

WYSS (André), *Éloge du phrasé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Intertextualité

COMPAGNON (Antoine) *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2014 [1979].

DOUCHE (Sylvie), « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l'intertextualité », dans *Musurgia*, 2016|1 Vol. 13, 2016, pp. 47-65.

Phénoménologie – Théories de la réception

CHARLES (Michel), « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », dans *Poétique*, vol. 164, n°4, 2010, pp. 387-417.

MORETTI (Franco), « Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique. An Interview with Franco Moretti », dans *Le Foucauldien*, vol. 2, n°1, 2016, pp. 1-17.

PASINI (Lucia), *À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Università degli studi (Turin, Italie), 2023.

PASINI (Lucia), « La complication des voix du langage au poème, du poème au chant, du chant à la performance », Communication au colloque *Se taire, écouter, (en) parler: Voix et silences des récepteurs dans les arts et la littérature*, 2021, disponible sur : <https://shs.hal.science/halshs-03466332v1>.

PASINI (Lucia), « La mélodie française comme témoignage d'une réception: le cas d'Invocation », dans *Revista Criação & Crítica*, n°31, 2021, pp. 259-279, disponible sur : <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/12245>.

PASINI (Lucia), « Le compositeur se trompe-t-il? La mise en musique comme espace de dérèglement », dans *Captures* – Dossier « Imaginaires musico-littéraires. Métamorphoses et dérèglements », Vol. n°8, n°1, mai 2023 [en ligne], disponible sur : <https://revuecaptures.org/node/6756/>.

ROOSE (Marie-Clotilde), « Approche phénoménologique des interactions entre poésie et musique selon 3 postures : auditeur, lecteur, auteur. Brève étude de cas »,

Communication au colloque *Poetry, Music and Performance*, University of Birmingham, juillet 2014, disponible sur : <http://hdl.handle.net/2078.1/156737>.

SERON (Denis), *Introduction historique à la philosophie phénoménologique*, Syllabus de cours, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016.

Annexes

I. Liste des poèmes et de leur(s) mise(s) en musique – par recueil

Titre	Compositeur	Recueil	Date de composition	Cycle ou recueil de mélodies éventuels
À la santé - I	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - I	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - II	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - III	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - III	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - IV	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - IV	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - V	Baron Supervielle Suzanne (1910-2004)	Alcools	1934	
À la santé - V	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - V	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
À la santé - V	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
À la santé - V	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - VI	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - VI	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
Adieu (L')	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Adieu (L')	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Adieu (L')	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Adieu (L')	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools	1947	<i>Deux mélodies</i>
Adieu (L')	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1930	<i>Trois mélodies</i>
Adieu (L')	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Adieu (L')	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Annie	Binet Jean (1893-1960)	Alcools	1933	<i>Trois mélodies</i>
Aubade	Binet Jean (1893-1960)	Alcools	1933	<i>Trois mélodies</i>
Aubade	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Aubade	Féjard Simone (1911-2012)	Alcools	1953	
Aubade	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Automne	Berkeley Lennox (1903-1989)	Alcools	1963	
Automne	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	

Automne	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Automne	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Automne malade	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1940
Automne malade	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools		1932
Blanche neige (La)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1945
Blanche neige (La)	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools		1930
Blanche neige (La)	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools		1962
Cloches (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1947
Cloches (Les)	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Cloches (Les)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Clotilde	Binet Jean (1893-1960)	Alcools		1933
Clotilde	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1939
Clotilde	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools		1932
Clotilde	Dandelot Georges (1895-1975)	Alcools	1942 - 44 (éd.1944)	<i>Cinq poèmes précieux</i>
Clotilde	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Clotilde	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools		1947
Clotilde	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Colchiques (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1945
Colchiques (Les)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools		1935
Cors de chasse	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1939
Crépuscule	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1939
Dame (La)	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools		1932
Fiançailles (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1946
Fiançailles (Les)	Devriès Ivan (1909-1997)	Alcools		1932
Hotels	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1944
Marizibill	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1954
Nuit rhénane	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1945
Palais	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1946
Pont Mirabeau (Le)	Beydts Louis (1895-1953)	Alcools		1940
Pont Mirabeau (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1939
Pont Mirabeau (Le)	Dandelot Georges (1895-1975)	Alcools	1942 - 44 (éd.1944)	<i>Cinq poèmes précieux</i>
Pont Mirabeau (Le)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools		1935
Rhénane d'automne	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1945
Rhénane d'automne	Duhamel Antoine (1925-2014)	Alcools		1959-1960
Rosemonde	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1945
Rosemonde	Poulenc Francis (1899-1963)	Alcools		1954
Saltimbanques	Caby Robert (1905-1992)	Alcools		1939

Saltimbanques	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Saltimbanques	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1930	<i>Trois mélodies</i>
Saltimbanques	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Tzigane (La)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Vent nocturne (Le)	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools	1945 (éd. 1988)	<i>Quatre mélodies</i>
Adieu du cavalier (L')	Tailleferre Germaine (1892-1983)	Calligrammes	1963	
Aussi bien que les cigales	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Avenir (L')	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Boucle retrouvée (La) - str. 1-2	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Cantilène (en style vulgaire) du fantassin masqué - str. 9-10	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Carte postale	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Carte postale	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
C'est Lou qu'on la nommait	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Chevaux de frise	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1990	
Cœur couronne et miroir	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Colombe poignardée et le jet d'eau (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	<i>Trois poèmes reliés</i>
Cravate et la montre (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1945	
Départ (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Départ (Le)	Rivier Jean (1896-1987)	Calligrammes	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Départ (Le)	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Calligrammes	1961	<i>Trois poèmes de G. Apollinaire</i>
Espionne (L')	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Espionne (L')	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Exercice	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Fête	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Feux du bivouac (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Grâce exilée (La)	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Il pleut	Brillouin Jacques (1892-1971)	Calligrammes	1926	<i>Deux mélodies</i>
Il pleut	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Il y en a tant	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1948	
La page de Calligrammes de Madame Van Lauwe	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1986	
Mutation	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	<i>Apollinaire</i>
Mutation	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Paysage	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1945	
Photographie	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Reconnaissance	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Refus de la colombe	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Calligrammes	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>

Saisons (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	<i>Apollinaire</i>
Simultanéités	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Traversée (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Traversée (La)	Jaubert Maurice (1900-1940)	Calligrammes	1928	<i>Trois sérénades</i>
Veille	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1946	
Vers le sud	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Voyage	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Voyage	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Billet-Madrigal à Natalie Barney	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1965	
<i>Comme la nuit après le jour</i>	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1953	
Lettre à André (<i>En a marre mon cher André</i>)	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1940	
Mendiant (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1947	
<i>Quand nous reverrons-nous encore</i>	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1946	
1904	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Allons plus vite	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1939	<i>Deux poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Anguille (L')	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Avant le cinéma	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Bleuet	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1940	
Chanson	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	
Chanson	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Trois poèmes de Louise Lalanne</i>
Dans le jardin d'Anna	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1938	<i>Deux poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Épousailles	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	<i>Trois poèmes d'amour</i>
Fagnes de Wallonie	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1940	<i>Banalités</i>
Grenouillère (La)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1947	
Grenouillère (La)	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1939	
Hyde Park	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1945	<i>Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire</i>
La cueillette	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1940	
L'art et l'amour - "Per te praesentit aruspex" chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1989	
<i>L'ombre de la très douce</i>	Rivier Jean (1896-1987)	Il y a	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Montparnasse	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1941	<i>Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire</i>
Pont (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1945	
Pont (Le)	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1946	<i>Deux Mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Sanglots	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1941	<i>Banalités</i>
Souvenirs du douanier (La Belle Américaine)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1947	

Un poème	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1946	<i>Deux Mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Ville et cœur	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	
Amour (L')	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Ballade	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	
Cité de Carcassone	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1961	<i>Trois Poèmes de G. Apollinaire</i>
Crépuscule	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1947	
Funérailles	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	
Hôtel	Poulenc Francis (1899-1963)	Le Guetteur mélancolique	1941	<i>Banalités</i>
<i>Je ne sais plus</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
<i>Je suis la rose...</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	
Les statues endormies - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1990	
Lettre-Poème	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1953	
<i>Ô mon cœur j'ai connu la triste et belle joie</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1986	
<i>Or, nous regardions les cygnes</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1952	
<i>Pareils à mes paroles</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1990	
Yvonne	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1991	
Les Propos de la Sage-Femme - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Le Poète assassiné	1952	
Chanson d'Orkenise - sans titre chez Apollinaire	Poulenc Francis (1899-1963)	L'enchanteur pourri	1940	<i>Banalités</i>
<i>L'orfèvre d'Orkenise</i>	Caby Robert (1905-1992)	L'enchanteur pourri	1950	
<i>Par les portes d'Orkenise</i>	Caby Robert (1905-1992)	L'enchanteur pourri	1940	
Allons-y mon cœur d'homme - "L'amour le dédain et l'espérance" chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1989	
Amour-Roi	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Trois poèmes d'amour</i>
<i>Au lac de tes yeux</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	
<i>Au lac de tes yeux</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Poèmes à Lou	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Chœur des jeunes filles mortes en 1913	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1990	
<i>Dans le crépuscule fané - str. 3-5</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
Faction	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Guirlande de Lou	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1943	
<i>L'amour est mort entre tes bras - str. 1-2</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Le jour tombe et dans le jardin - str. 8-10</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Lorsque nos deux nobles cœurs</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	<i>Trois poèmes d'amour</i>

<i>Lorsque nos deux nobles cœurs</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Poèmes à Lou	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Nos étoiles	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Nuit du 27 avril 1915 - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
<i>Ô ma jeunesse abandonnée</i> - str. 13-17	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Tu descendais dans l'eau si claire</i> - str. 11-12	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Tu n'as pas surpris mon secret</i> - str. 6-7	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
L'hiver revient - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Madeleine	1948	
Pour Madeleine seule	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Madeleine	1946	<i>Trois poèmes reliés</i>
<i>Puisque les jours nous abandonnent</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes retrouvés	1947	
Voyage à Paris	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes retrouvés	1944	
Voyage à Paris	Poulenc Francis (1899-1963)	Poèmes retrouvés	1940	<i>Banalités</i>

II. Liste des poèmes mis en musique – hors Caby et Poulenc

Titre	Compositeur	Recueil	Date de composition	Cycle ou recueil de mélodies éventuels
À la santé - I	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - III	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - IV	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - V	Baron Supervielle Suzanne (1910-2004)	Alcools	1934	
À la santé - V	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
À la santé - V	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
À la santé - V	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
À la santé - VI	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1961	
Adieu (L')	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Adieu (L')	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Adieu (L')	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools	1947	<i>Deux mélodies</i>
Adieu (L')	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1930	<i>Trois mélodies</i>
Adieu (L')	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Adieu (L')	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Annie	Binet Jean (1893-1960)	Alcools	1933	<i>Trois mélodies</i>
Aubade	Binet Jean (1893-1960)	Alcools	1933	<i>Trois mélodies</i>
Aubade	Féjard Simone (1911-2012)	Alcools	1953	
Aubade	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Automne	Berkeley Lennox (1903-1989)	Alcools	1963	
Automne	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Automne	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Automne malade	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1932	<i>Deux chansons</i>
Blanche neige (La)	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1930	<i>Trois mélodies</i>
Blanche neige (La)	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Alcools	1962	
Cloches (Les)	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Cloches (Les)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Clotilde	Binet Jean (1893-1960)	Alcools	1933	<i>Trois mélodies</i>
Clotilde	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	
Clotilde	Danelot Georges (1895-1975)	Alcools	1942 - 44 (éd. 1944)	<i>Cinq poèmes précieux</i>
Clotilde	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Clotilde	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools	1947	<i>Deux mélodies</i>
Clotilde	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>

Colchiques (Les)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1935	<i>Deux poèmes de Rimbaud et d'Apollinaire</i>
Dame (La)	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Alcools	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Fiançailles (Les)	Devriès Ivan (1909-1997)	Alcools	1932	
Pont Mirabeau (Le)	Beydts Louis (1895-1953)	Alcools	1940	<i>Deux mélodies</i>
Pont Mirabeau (Le)	Danelot Georges (1895-1975)	Alcools	1942 - 44 (éd.1944)	<i>Cinq poèmes précieux</i>
Pont Mirabeau (Le)	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1935	<i>Deux poèmes de Rimbaud et d'Apollinaire</i>
Rhénane d'automne	Duhamel Antoine (1925-2014)	Alcools	1959-1960	
Saltimbanques	Honegger Arthur (1892-1955)	Alcools	1915 -17 (éd. 1921)	<i>Six poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Saltimbanques	Martinu Bohuslav (1890-1959)	Alcools	1930	<i>Trois mélodies</i>
Saltimbanques	Rivier Jean (1896-1987)	Alcools	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Vent nocturne (Le)	Leguerney Jacques (1906-1997)	Alcools	1945 (éd. 1988)	<i>Quatre mélodies</i>
Adieu du cavalier (L')	Tailleferre Germaine (1892-1983)	Calligrammes	1963	
Départ (Le)	Rivier Jean (1896-1987)	Calligrammes	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Départ (Le)	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Calligrammes	1961	<i>Trois poèmes de G. Apollinaire</i>
Il pleut	Brillouin Jacques (1892-1971)	Calligrammes	1926	<i>Deux mélodies</i>
Refus de la colombe	Capdevielle Pierre (1906-1969)	Calligrammes	1932	<i>Cinq poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Traversée (La)	Jaubert Maurice (1900-1940)	Calligrammes	1928	<i>Trois sérénades</i>
<i>L'ombre de la très douce</i>	Rivier Jean (1896-1987)	Il y a	1925-26 (éd. 1929)	<i>Huit poèmes</i>
Amour (L')	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
Cité de Carcassone	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1961	<i>Trois Poèmes de G. Apollinaire</i>
<i>Je ne sais plus</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Le Guetteur mélancolique	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
<i>Au lac de tes yeux</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Poèmes à Lou	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>
<i>Lorsque nos deux nobles cœurs</i>	Roger Denise Isabelle (1924-2005)	Poèmes à Lou	1957	<i>Complaintes, 5 mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire</i>

III. Liste des poèmes mis en musique par Francis Poulenc

Titre	Compositeur	Recueil	Date de composition	Cycle ou recueil de mélodies éventuels
Rosemonde	Poulenc Francis (1899-1963)	Alcools	1954	
Aussi bien que les cigales	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Espionne (L')	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Grâce exilée (La)	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Il pleut	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Mutation	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Vers le sud	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
Voyage	Poulenc Francis (1899-1963)	Calligrammes	1948	<i>Calligrammes</i>
1904	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Allons plus vite	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1939	<i>Deux poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Anguille (L')	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Avant le cinéma	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Bleuet	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1940	
Chanson	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Trois poèmes de Louise Lalanne</i>
Dans le jardin d'Anna	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1938	<i>Deux poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Fagnes de Wallonie	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1940	<i>Banalités</i>
Grenouillère (La)	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1939	
Hyde Park	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1945	<i>Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire</i>
Carte postale [<i>L'ombre de la très douce</i>]	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1931	<i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Montparnasse	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1941	<i>Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire</i>
Pont (Le)	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1946	<i>Deux Mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire</i>
Sanglots	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1941	<i>Banalités</i>
Un poème	Poulenc Francis (1899-1963)	Il y a	1946	<i>Deux Mélodies sur des poèmes Apollinaire.</i>
Hôtel	Poulenc Francis (1899-1963)	Le Guetteur mélancolique	1941	<i>Banalités</i>
Chanson d'Orkenise - sans titre chez Apollinaire	Poulenc Francis (1899-1963)	L'enchanteur pourri	1940	<i>Banalités</i>
Voyage à Paris	Poulenc Francis (1899-1963)	Poèmes retrouvés	1940	<i>Banalités</i>

IV. Liste des poèmes mis en musique par Robert Caby

Titre	Compositeur	Recueil	Date de composition	Cycle ou recueil de mélodies éventuels
À la santé - I	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - II	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - III	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - IV	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - V	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
À la santé - VI	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Adieu (L')	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Aubade	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Automne	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Automne malade	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1940	
Blanche neige (La)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Cloches (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1947	
Clotilde	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Colchiques (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Cors de chasse	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Crépuscule	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Fiançailles (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1946	
Hotels	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1944	
Marizibill	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1954	
Nuit rhénane	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Palais	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1946	
Pont Mirabeau (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Rhénane d'automne	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Rosemonde	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1945	
Saltimbanques	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Tzigane (La)	Caby Robert (1905-1992)	Alcools	1939	
Avenir (L')	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Boucle retrouvée (La) - str. 1-2	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Cantilène (en style vulgaire) du fantassin masqué - str. 9-10	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Carte postale	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
C'est Lou qu'on la nommait	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Chevaux de frise	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1990	

Cœur couronne et miroir	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Colombe poignardée et le jet d'eau (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	<i>Trois poèmes reliés</i>
Cravate et la montre (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1945	
Départ (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Espionne (L')	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Exercice	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Fête	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Feux du bivouac (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Il y en a tant	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1948	
La page de Calligrammes de Madame Van Lauwe	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1986	
Mutation	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Paysage	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1945	
Photographie	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Reconnaissance	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Saisons (Les)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Simultanéités	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Traversée (La)	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1939	
Veille	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1946	
Voyage	Caby Robert (1905-1992)	Calligrammes	1947	
Billet-Madrigal à Natalie Barney	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1965	
<i>Comme la nuit après le jour</i>	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1953	
Lettre à André (<i>En a marre mon cher André</i>)	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1940	
Mendiant (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1947	
<i>Quand nous reverrons-nous encore</i>	Caby Robert (1905-1992)	Hors recueil	1946	
Chanson	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	
Épousailles	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	<i>Trois poèmes d'amour</i>
Grenouillère (La)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1947	
La cueillette	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1940	
L'art et l'amour - "Per te praesentit aruspex" chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1989	
Pont (Le)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1945	
Souvenirs du douanier (La Belle Américaine)	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1947	
Ville et cœur	Caby Robert (1905-1992)	Il y a	1952	
Ballade	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	
Crépuscule	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1947	
Funérailles	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	
<i>Je suis la rose...</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1989	

Les statues endormies - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1990	
Lettre-Poème	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1953	
<i>Ô mon cœur j'ai connu la triste et belle joie</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1986	
<i>Or, nous regardions les cygnes</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1952	
<i>Pareils à mes paroles</i>	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1990	
Yvonne	Caby Robert (1905-1992)	Le Guetteur mélancolique	1991	
Les Propos de la Sage-Femme - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Le Poète assassiné	1952	
<i>L'orfèvre d'Orkenise</i>	Caby Robert (1905-1992)	L'enchanteur pourri	1950	
<i>Par les portes d'Orkenise</i>	Caby Robert (1905-1992)	L'enchanteur pourri	1940	
Allons-y mon cœur d'homme - "L'amour le dédain et l'espérance" chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1989	
Amour-Roi	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Trois poèmes d'amour</i>
<i>Au lac de tes yeux</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	
Chœur des jeunes filles mortes en 1913	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1990	
<i>Dans le crépuscule fané - str. 3-5</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
Faction	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Guirlande de Lou	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1943	
<i>L'amour est mort entre tes bras - str. 1-2</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Le jour tombe et dans le jardin - str. 8-10</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Lorsque nos deux nobles cœurs</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1947	<i>Trois poèmes d'amour</i>
Nos étoiles	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
Nuit du 27 avril 1915 - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1948	<i>Quatre nocturnes d'amour</i>
<i>Ô ma jeunesse abandonnée - str. 13-17</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Tu descendais dans l'eau si claire - str. 11-12</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
<i>Tu n'as pas surpris mon secret - str. 6-7</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Lou	1955	<i>Vitam impendere amori</i>
L'hiver revient - sans titre chez Apollinaire	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Madeleine	1948	
Pour Madeleine seule	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes à Madeleine	1946	<i>Trois poèmes reliés</i>
<i>Puisque les jours nous abandonnent</i>	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes retrouvés	1947	
Voyage à Paris	Caby Robert (1905-1992)	Poèmes retrouvés	1944	

V. « Le Pont Mirabeau » : poème original et retranscriptions à partir des versions proposées dans les partitions des mélodies

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Texte original, tel que présenté dans *Alcools* (1913)

Sous le Pont Mirabeau coule la Seine...
Et nos amours,
Faut-il qu'il m'en souvienne ?
La joie venait toujours après la peine...

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure.

Les mains dans les mains, restons face à face,
Tandis que sous Le pont de nos bras
passe Des éternels regards l'onde si lasse...

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure...

L'amour s'en va comme cette eau courante.
L'amour s'en va.
Comme la vie est lente !
Et comme l'Espérance est violente !

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure...

Passent les jours et passent les semaines,
Ni temps passé
Ni les amours reviennent...
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit, sonne l'heure,
Les jours s'en vont, je demeure...

Sous le pont Mirabeau coule la Seine et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous Le pont de nos bras
Passe des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante l'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Texte établi selon la mélodie de Beydts

Texte établi selon la mélodie de Dandelot

Sous le Pont Mirabeau
Coule la Seine
et nos amours – Faut-il qu'il m'en souvienne (*dans une seule respiration*)
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
tandis que sous le pont de nos bras – passe des éternels regards (*dans une seule respiration*)
L'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va Comme cette eau courante
L'amour s'en va Comme la vie est lente
Et comme l'espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé, Ni les amours reviennent (*dans une seule respiration*)
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Texte établi selon la mélodie de Rivier

VI. « Il pleut », *Calligrammes* (1918), *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, n° 121, 1956, p. 203.

Il pleut et c'est écoule
vous coute et coute
des nuages si tombe
voix assi cabreut les
de qui bres tandis
femmes plante que que
comme merveillement le te
si leueuses ahennir regreter
elles étaient rencontrent le en
mortes étaient un tout d'edain haut
memes plantes univers plurent et en bas
dans vic de viles une
le gouttelettes auri culaires ancienne
souvenir

VII. « Liens », *Calligrammes* (1918), *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, n° 121, 1956, p. 167.

Cordes faites de cris

Sons de cloches à travers l'Europe

Siècles pendus

Rails qui ligotez les nations

Nous ne sommes que deux ou trois hommes

Libres de tous liens

Donnons-nous la main

Violente pluie qui peigne les fumées

Cordes

Cordes tissées

Câbles sous-marins

Tours de Babel changées en ponts

Araignées-Pontifes

Tous les amoureux qu'un seul lien a liés

D'autres liens plus ténus

Blancs rayons de lumière

Cordes et Concord

J'écris seulement pour vous exalter

Ô sens ô sens chéris

Ennemis du souvenir

Ennemis du désir

Ennemis du regret

Ennemis des larmes

Ennemis de tout ce que j'aime encore