

Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles

On prête à Victor Hugo une peu engageante recommandation aux musiciens : « Défense de déposer de la musique le long de mes vers ! » Vérification faite, cette phrase ne se lit nulle part dans son œuvre publiée ; par contre, on trouve dans *Le Tas de pierres* un jugement plus circonstancié, quoique pas beaucoup plus amène :

Rien ne m'agace comme l'acharnement de mettre de beaux vers en musique.
Parce que les musiciens ont un art inachevé, ils ont la rage de vouloir achever
la poésie, qui est un art complet¹.

Un siècle plus tard, André Breton fera à la musique le même reproche absurde, décrétant « l'expression musicale, de toutes la plus confusionnelle »². Si l'on se souvient que Breton estimait que « Victor Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête »³, on ne manquera pas de remarquer que lui-même savait fort bien être bête lorsqu'il n'était pas surréaliste !

Encore Victor Hugo bénéficiait-il de la circonstance atténuante de ne pas avoir connu les mélodies de Fauré, Duparc, Debussy ou Poulenc ! De fait, l'on ne peut que constater, au vu de ce que les compositeurs français faisaient de la poésie au début du XIX^e siècle, que l'appréciation méprisante de Hugo n'était pas totalement sans fondement. Ce qui, pour des mélomanes nourris de Bach comme nous le sommes aujourd'hui, est une évidence, à savoir qu'il est plus difficile de réaliser une bonne basse de choral que de trousseur un alexandrin correct, apparaissait assez peu aux contemporains français du romantisme littéraire, abreuvés de « romances » aux lignes mélodiques floues et aux accompagnements aussi pauvres que répétitifs. Pour que la musique soit enfin prise au sérieux par les poètes, il fallait d'abord que les musiciens eux-mêmes recommencent à prendre leur métier au sérieux !

Il est vrai que toute l'histoire de la mise en musique de la langue française peut apparaître comme une suite d'aliénations et de pénibles réappropriations. Ne bénéficiant ni de la vocalité éclatante de l'italien ni de la plastique saisissante de l'allemand, le français en musique a constamment dû éviter l'écueil d'une italianisation abusive (et plus rarement – en particulier au plus fort du wagnérisme – d'une germanisation inappropriée), pour suivre la voie délicate d'un respect prosodique que d'aucuns ont pu trouver anti-musical : on connaît l'anecdote de Richard Strauss avouant à un Romain Rolland mal convaincu du contraire (mais jouant les avocats du diable pour sauver l'honneur de la France) qu'il n'y avait « pas de musique » dans *Pelléas et Mélisande*⁴ !

1. Victor HUGO, *Le Tas de pierres*, in *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, t. 29, Genève : Cercle du bibliophile, 1969, p. 384.
2. André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard (« Folio essais »), 2006, p. 11-12.
3. André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard (« Folio essais »), 1987, p. 37.
4. Cité in *Richard Strauss et Romain Rolland. Lettres et fragments de Journal*, Paris : Albin Michel, 1951 (« Cahiers Romain Rolland », 3), p. 159.

Et pourtant le français est sans doute, de toutes les langues modernes, celle qui peut se prévaloir de la plus longue tradition de mise en musique : dès les troubadours, ou plutôt, si l'on considère que la langue d'oc n'est pas à strictement parler du français, dès les trouvères, la poésie française s'est confrontée à la question de la musique. Parallèlement, c'est aussi chez le premier grand romancier français, qui fut d'ailleurs également le premier des trouvères, à savoir Chrétien de Troyes, que l'on trouve⁵ les premiers signes d'une prise de distance de la littérature française envers l'art des sons : toujours soucieuse de sa propre musicalité et de sa subtilité intrinsèque, la langue française s'est très vite prévaluée d'un désir d'autonomie qui a trouvé son expression la plus parfaite dans le classicisme⁶. En même temps, cependant, le siècle de Louis XIV sut trouver une solution originale au problème de l'opéra français, et ce qui aurait pu être, au vu des présupposés de Malherbe et de Boileau, une période de mépris absolu de la musique par la culture littéraire, s'est avéré, au contraire, l'un des plus incontestables âges d'or de la musique en France. La langue française avait-elle pour autant trouvé son modèle idéal de mise en musique ?

Avec une sévérité étonnante, Jean-Jacques Rousseau le contestait vivement, considérant que la métrique trop uniforme et contraignante héritée de la tragédie classique bridait la libre expression de la parole chantée :

Il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage ; qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien surtout qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou la valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés⁷.

Ne dirait-on pas que Rousseau décrit ici, avec cent-cinquante ans d'avance, la prosodie debussyste ? Le paradoxe est que l'auteur du *Devin du village*, champion, dans la fameuse « Querelle des bouffons », de l'opéra italien, allait contribuer, suite au triomphe de cette dernière forme sur la scène française, à éloigner encore plus la mise en musique du français du modèle qu'il préconisait. Il est, de fait, à peine exagéré de voir en Rousseau le principal responsable, à la fois musicalement (par son goût des mélodies simples et qui justement, pour reprendre son expression, « ressemblent au chant ») et littérairement (par son influence sur le goût « sentimental »), du triomphe de la « romance » qui, durant un siècle (1750-1850), sera le véhicule essentiel de la mise en musique de la poésie française.

5. À en croire la grande médiéviste Emmanuèle BAUMGARTNER, qui dans son article « La Musique pervertit les mœurs », in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris : Champion, 1998, t. I, p. 75-89, décèle dès les débuts de la littérature romanesque française une « suspicion proche de la condamnation » (p. 88) à l'égard de la musique.
6. Voir le dialogue, à la fois frustrant et révélateur, car il ne parvient pas à dégager vraiment les rapports de la culture française et de la musique, entre Jean-Paul ARON, Roger KEMPF, Jean-Pierre PETER, Yves PETIT-DEVOIZE et Michel PHILIPOT, « Les Mots et les notes », in *Qu'est-ce que la culture française ?*, essais réunis par Jean-Paul Aron, Paris : Denoël/Gonthier, 1975, p. 133-56.
7. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. V, 1995, p. 319-320.

Il est vrai que cette dernière, jusque vers 1820, ne brille pas au firmament de la littérature européenne. De fait, c'est bien la soudaine renaissance du lyrisme poétique français qui va, mais avec une génération de retard, constituer le principal facteur d'éclosion du genre qui sera le digne pendant du lied germanique : la mélodie française. Rien de plus difficile, au demeurant, que d'assigner une date de naissance précise à ce genre musical : de même que le lied n'est pas né avec Schubert, la mélodie n'est pas née avec Fauré.

Hector Berlioz & Charles Gounod

Deux compositeurs peuvent se disputer, vers les années 1850, la paternité de ce qui est davantage le fruit d'une lente mutation de la romance qu'une création *ex nihilo* : Hector Berlioz (1803-1869) et Charles Gounod (1818-1893). Si l'on s'accorde à faire remonter le terme aux *Neuf mélodies irlandaises* de Berlioz (1830), c'est plutôt l'ultime recueil de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, les fameuses *Nuits d'été* (écrites dès 1834, mais orchestrées seulement en 1856), qui semble en approcher, pour la première fois, l'idéal. Cela dit, cet idéal il convient de le définir ici un peu plus précisément, car le critère de la réussite n'a aucune pertinence lorsqu'il s'agit de déterminer l'acte de fondation d'un genre⁸.

On proposera donc de définir la mélodie française par les trois critères suivants :

- utilisation d'un texte dont la valeur poétique est (ou se veut) indépendante d'une quelconque destination musicale ;
- attention scrupuleuse à la prosodie du texte (refus des mélismes et autres vocalises) ;
- respect de l'économie du texte (les vers non répétés dans le poème ne doivent pas l'être par le musicien).

Les critères 2 et 3 souffrent de légères exceptions, mais à trop les transgresser on sort du genre de la mélodie. À cet égard, les *Nuits d'été* de Berlioz nous confrontent à des cas limites. Ainsi, dans *L'Absence*, le -e muet qui termine le vers-refrain « Reviens, reviens, ma bien-aimée » n'est pas assourdi dans le prolongement de la note qui précède, comme il devrait l'être dans un respect scrupuleux de la déclamation française, mais au contraire accentué sur un temps fort qui constitue, de surcroît, la résolution (pour le moins inattendue et comme telle critiquée par les tenants des « règles » de l'harmonie tonale !⁹) d'une cadence harmonique ; il est évident que, dans ce cas, le geste purement musical a primé sur le respect de la matière textuelle. Et cette impression est encore renforcée, dans la suite de la mélodie, par de petits mélismes sur « fleu-eur » et sur « sole-eil », dont l'aspect un peu disgracieux n'est racheté que par la beauté d'une ligne mélodique à cet égard encore légèrement italianisante.

Ces exemples restent, malgré tout, sujets à caution : constater l'absolu respect de la teneur des e muets ou le plus ou moins d'« italianité » d'une mélodie est affaire de ce que Vladimir Jankélévitch, qui fut précisément l'un des plus fins exégètes de la mélodie française, appelait « le je-ne-sais-quoi et le presque-rien » : on trouvera des e muets sur des

8. Exemple classique : si l'on admet généralement que les premiers nocturnes « réussis musicalement » sont ceux de Chopin, ceux, antérieurs, de Field, que l'on ne joue plus guère, ne peuvent se voir refuser l'honneur d'être à l'origine du genre !

9. Voir Charles ROSEN, *La Génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains* (1995), trad. de l'anglais par Georges Bloch, Paris : Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), p. 681-682.

temps forts jusque chez Debussy et des lignes « italiennes » jusque chez Fauré ; en l'occurrence, seul le caractère moins ostentatoire (par rapport à celui de Berlioz !) du style debussyste et l'ondoyante subtilité de l'harmonie faurénne (par rapport à la « grossièreté » de celle de Verdi ?) feront la différence. Est-ce suffisant pour franchir les limites d'un « genre » ? La question reste difficile. Banni au nom de l'objectivité scientifique, le critère impondérable mais prégnant de l'émotion musicale revient toujours par la petite porte.

L'idée que Gounod serait à l'origine du genre de la mélodie française s'est très vite imposée comme un lieu commun, répandu, entre autres, par Saint-Saëns¹⁰. L'expressivité de l'auteur de *Faust* est assurément plus contenue (donc plus « française » ?) que celle de Berlioz, mais le caractère strophique et la ligne charmeuse (« italienne » ?) de ses mélodies ne sont pas sans rappeler, parfois avec insistance, la défunte romance. Ce ne serait, au demeurant, pas le seul exemple d'un changement de paradigme artistique qui, avec une distance temporelle suffisante, nous apparaîtrait beaucoup moins révolutionnaire qu'il n'a pu sembler de son temps... Il n'en reste pas moins que les meilleures mélodies de Gounod, par la « justesse » (pour reprendre le mot de Saint-Saëns) de leur déclamation, anticipent largement sur la finesse d'un Fauré et d'un Duparc. En outre, Gounod semble avoir été l'un des premiers compositeurs qui ait cédé au charme de la poésie du XVI^e siècle, que Sainte-Beuve avait remise à l'honneur dans la foulée de l'exaltation de la nouvelle école romantique. Il y a ainsi chez Gounod des mélodies qui sont presque des pastiches, mais faits avec goût et finesse, d'une certaine idée que l'on se faisait alors de la musique prétendument « simple » de la Renaissance. Les trois couplets de « Heureux sera le jour », d'après une « chanson »¹¹ de Ronsard, en offrent, avec leur accompagnement légèrement sautillant, un excellent exemple. Certes, la triple répétition, en guise de refrain, des deux derniers vers de chaque strophe, semble contredire à l'un des principes essentiels de la mélodie ; mais qui ne sent, à l'écoute de ces trois répétitions de « Cœur qui ne vit sinon | D'amour et de ton nom », de « Heureux quand je les voy | Endormis dessous moy », et, plus encore, de « Heureux sera le jour | Que je mourray d'amour ! », avec la longue insistance sur la syllabe où tombe la rime, à quel point la répétition échappe à la simple rhétorique pour approfondir de manière particulièrement poignante le sens de ces vers émouvants ? Par là, « Heureux sera le jour » participe de plein droit à l'esthétique de la plus pure mélodie française.

La confrontation de Berlioz et de Gounod nous permet par ailleurs d'introduire une distinction qui nous semble importante dans la manière d'envisager le rapport texte-musique dans la mélodie : Berlioz, compositeur essentiellement dramatique et narratif, souligne volontiers les intentions du texte par des fréquents changements d'atmosphère. En bon musicien « à programme », il plie la structure musicale aux exigences d'une progression suivant autant que faire se peut le mouvement du poème : même quand il use de strophes, il rend celles-ci suffisamment longues et variées pour que soit rendue sensible

10. Voir Camille SAINT-SAËNS, *Harmonie et Mélodie*, Paris : Calmann-Lévy, 1885, p. 262 : « La réaction a commencé avec M. Gounod. Ce n'est pas un de ses moindres mérites de nous avoir ramenés vers la grande tradition du passé, en basant sa musique vocale sur la justesse de la déclamation ».

11. De fait, cette indication générique est trompeuse : la « chanson » du XVI^e siècle (comme celle du XV^e) est polyphonique, donc savante, et n'a rien à voir avec la « chanson populaire ».

la variété des sentiments exprimés par le texte. Gounod, au contraire, affectionne les formes simples dans lesquelles le poème se coule, privilégiant le rendu d'une atmosphère d'ensemble plutôt que la mise en relief des détails ponctuels du texte. On appellera ici la tendance suivie par Berlioz « subjective », parce qu'elle tend à rabattre la structure musicale sur la structure poétique, et la tendance illustrée par Gounod « objective », parce qu'elle se préoccupe d'abord de la cohérence strictement musicale de la pièce. Bien sûr, il n'y a pas de type pur : aucun auteur de mélodies françaises, aussi « objectif » soit-il, ne pourrait, comme Bach ou les anciens polyphonistes, utiliser indifféremment la même musique pour des textes complètement dissemblables ; à l'inverse, une mélodie complètement construite sur des principes déclamatoires « subjectifs » et *sui generis* n'est guère envisageable, du seul fait, déjà, que la mélodie est un genre bref où les principes de répétition musicale jouent nécessairement un rôle structurant, fût-ce de manière minimale. Certains compositeurs vont, d'une mélodie à l'autre, voire à l'intérieur d'une même mélodie, vers plus ou moins d'« objectivité », ou se permettent, à l'inverse, des moments de « subjectivité » qu'ils répriment par ailleurs. Classer de manière stricte les compositeurs dans deux catégories étanches serait évidemment absurde, il n'en reste pas moins que certaines tendances assez nettes se dessinent tout de même.

Gabriel Fauré & Henri Duparc

Une génération après Gounod, avec les musiciens qui participent directement du grand renouveau musical que l'on fait traditionnellement coïncider avec l'avènement de la Troisième République¹², la mélodie française connaît son âge d'or, et deux compositeurs particulièrement emblématiques vont nous permettre d'exemplifier, mieux encore que l'opposition de Gounod et de Berlioz, ce que nous appelons les tendances « objective » et « subjective » dans la mise en musique du français ; ces deux musiciens sont Gabriel Fauré (1845-1924) et Henri Duparc (1848-1934) sans qui un récital représentatif de mélodies françaises est assez difficile à concevoir, et qui incarnent peut-être, à l'intérieur du genre, les deux pôles expressifs les plus nettement opposés.

La structure musicale de prédilection de Fauré, dans ses mélodies, est non tant la forme strophique que la « forme lied », laquelle, contrairement à ce que suggère son nom, est plutôt associée à la musique pure : elle est celle, en particulier, des mouvements lents de la sonate, de la symphonie ou du quatuor, se caractérisant par une suite thématique ABA, enchâssant donc une partie centrale entre deux répétitions d'un même thème initial. La fameuse mélodie des « Berceaux », sur un poème de Sully Prudhomme, offre un bon exemple de la façon dont Fauré l'utilise. De fait, les trois strophes du poème suggèrent déjà en elles-mêmes la forme ABA, par le retour, à la troisième strophe, du thème – introduit dans la première – des berceaux restés à quai, tandis que la seconde strophe s'échappe sur l'image des marins qui « tentent les horizons qui leurrent ». La courbe mé-

12. On a beaucoup épilogué sur le prétendu mépris affiché par le Second Empire envers la musique sérieuse ; en réalité le renouveau de la musique pure se prépare, en France, dès les années 1860. Mais nous reprenons ici, pour simplifier, le découpage traditionnel exalté par les tenants de « la génération de 1870 ». Le terme de « renouveau » a été consacré par Romain ROLLAND qui a dédié à cette renaissance de la musique française un article retentissant, « *Le Renouveau : Esquisse du mouvement musical à Paris depuis 1870* », première publication en allemand : *Paris als Musikstadt*, Berlin : Marquardt, 1904, repris dans sa version originale in *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1908, p. 207-278.

lodique de Fauré n'a donc pas besoin de se départir d'une logique toute musicale (repositionnement-détente) pour épouser le mouvement du poème, et ce d'autant plus que son accompagnement immuablement balancé garantit à la mélodie une stabilité dans laquelle se résorbent les contrastes du texte.

De manière générale, toutes les mélodies de Fauré conservent une unité d'atmosphère trahissant l'aspect essentiellement « objectif » de l'imagination du musicien : le texte n'est pas sans susciter un certain nombre d'effets expressifs de surface, mais il ne va jamais jusqu'à générer directement des changements structurels. Dans son ultime cycle vocal, *L'Horizon chimérique*, Fauré pousse même sa prédilection pour la « mélodie infinie », caractéristique de ses dernières grandes œuvres de musique de chambre, jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Ainsi la première mélodie du cycle ne semble-t-elle tout entière gouvernée par l'image suscitée par les premiers mots du poème (« La mer est infinie ») que parce que ceux-ci permettent à Fauré de développer d'un bout à l'autre de la pièce une seule ligne mélodique dont l'ampleur de souffle ressortit d'abord au domaine de la musique pure.

Usant d'un procédé qui sera repris par Francis Poulenc¹³, Fauré aime aussi introduire la voix de façon subreptice par-dessus un accompagnement se suffisant apparemment à lui-même : ainsi « Clair de Lune » fait-il tout d'abord entendre un thème musical achevé, avec une cadence complète, avant que, sur une reprise du même thème, la voix ne fasse son apparition, de manière presque somnambulique. Bonne illustration, et souvent remarquée, des « effets de surface » que j'évoquais plus haut, c'est dans cette même mélodie que Fauré, sur les mots « tout en chantant sur le mode mineur » procède à une modulation ... en majeur !

On aura compris que l'« objectivité » faurénienne n'est en aucun cas indifférence à la lettre du texte, mais simplement prédominance des structures et des logiques proprement musicales sur les intentions textuelles qui pourraient les infléchir. Il suffit d'écouter la « Vocalise » que les chanteurs incluent à raison parmi les mélodies du compositeur, pour constater que sa logique « narrative », si l'on ose dire, n'est en rien différente de celle des œuvres de Fauré où la voix égrène un texte articulé. Cette « Vocalise » est même si suggestive que l'on en oublie très vite, à l'entendre, que le « texte », en fait, ne « dit rien » !

Duparc, quant à lui, en bon disciple de César Franck, est davantage que Fauré tourné vers l'Allemagne et vers l'expressivité wagnérienne. Certes, plusieurs des à peine quinze mélodies qui constituent la quasi-totalité de son maigre mais essentiel héritage musical se tiennent bien près de ce que nous nommons la tendance « objective » de la mélodie française. Mais les inflexions tendres et élégiaques de la « Chanson triste », de la « Sérénade florentine » ou de « Soupir » ne constituent pas la part la plus caractéristique de son art. En revanche, les grands contrastes dramatiques mis en scène dans « La Vie antérieure » (d'après Baudelaire), « La Vague et la Cloche » (d'après Coppée) ou « Phidylé » (d'après Leconte de Lisle) montrent assez – surtout dans les versions magistralement orchestrées qu'en a laissées le compositeur lui-même – la tendance au grand récit opératique qui est celle de ses mélodies les plus développées.

13. Voir par exemple le deuxième des *Quatre poèmes d'Apollinaire*, de 1931, « Carte postale ».

L'opposition, présente dès le titre du poème, des deux phases du rêve narré par Coppée dans « La Vague et la Cloche » offre à Duparc l'occasion de présenter un diptyque impressionnant (mais peut-être un peu figé) où l'évocation d'une tempête contraste avec celle du balancement d'une énorme cloche. Plus subtile, « La Vie antérieure » fait se succéder trois atmosphères, dont la dernière évolue *in fine* vers un retour à la première ; c'est d'abord (premier quatrain) l'immobilité marmoréenne des « vastes portiques », puis, contraste dynamique maximal sur un accompagnement agité en 4 contre 3 (deuxième quatrain), les « houles [...] roulant les images des cieux », et enfin, climax dramatique, ce « là »¹⁴ ou le je poétique aurait vécu « dans les voluptés calmes » : les batteries d'accords, d'abord triomphantes, s'assourdissent progressivement pour conclure en évoquant ce « secret douloureux qui me faisait languir », qui nous ramène au glas initial, admirable illustration du parcours même de tout le poème, lequel ne fait que reconduire un état de manque « antérieur » déjà inscrit dans le premier vers.

Mais c'est peut-être encore le très concis « Manoir de Rosemonde » (d'après Robert de Bonnières) qui offre le meilleur exemple du subjectivisme duparquien. Bâtie autour de ce que l'on pourrait appeler trois *leitmotivs* (un appel de cor, un rythme de chevauchée et une cadence au caractère héroïque), cette mélodie de deux minutes et demie est un récitatif en deux parties, sous forme de lettre, où un personnage en enjoint un autre à « suivre [sa] trace [...] en suivant [son] sang répandu » jusqu'au lieu où il s'« en fu[t] mourir » : l'improbable « manoir de Rosemonde ». Chevauchée fébrile dans un premier temps, puis errance harassée et épuisée, cette mélodie démontre deux choses : d'une part que Duparc, tout en soulignant les moindres intentions du texte (voir, par exemple, l'accord sec sur « l'amour m'a mordu » ou la répétition désolée de « bien loin »¹⁵), sait maintenir une tension qui parvient à ne tomber ni dans le maniérisme ni dans le pur anecdotisme ; d'autre part que la gloire que l'on attribue à Duparc d'avoir toujours su mettre en musique de grands poètes est visiblement un peu usurpée. Déclamé seul, ce poème du bien oublié Robert de Bonnières¹⁶ est ridicule ; dans l'œuvre de Duparc, pourtant, il ne rougit pas de la comparaison avec « La Vie antérieure » ou « L'Invitation au voyage ». La vérité est que tous les compositeurs de mélodies (et de lieder) ont mis en musique de bons et de moins bons poèmes, et que la qualité de ceux-ci n'est pas obligatoirement liée à la réussite de leurs propres œuvres. Certes, Baudelaire a mieux réussi à Duparc et à Debussy qu'à Fauré, mais ce dernier n'a pas de rival (sinon Debussy) dans Verlaine. Quant à Victor Hugo, que l'on a mis en musique encore plus souvent que le poète de *La Bonne chanson*, il n'a réussi à personne, ce que l'on peut, somme toute, trouver moral lorsque l'on se souvient de l'opinion méprisante que l'auteur de *La Légende des siècles* avait de l'art des sons !

14. Ce sommet d'intensité expressive de la pièce s'accompagne de l'une des seules entorses de Duparc à notre troisième critère définitionnel du genre de la mélodie : les mots « c'est là » sont répétés (« C'est là, c'est là que j'ai vécu »), introduisant deux syllabes de trop dans l'alexandrin de Baudelaire.
15. Répétition qui, contrairement à celle du « c'est là » de « La Vie antérieure », est bien voulue par le poète.
16. On trouvera quelques souvenirs sur le « comte Robert de Bonnières » dans *Si le grain ne meurt* d'André Gide (voir A. GIDE, *Souvenirs et Voyages*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 261-262).

On hésite donc aussi à dire que les tendances « subjective » et « objective » conviendraient mieux à certains poètes qu'à d'autres. Certes, les réussites baudelairiennes sont plutôt à situer du côté du « subjectif », mais Verlaine, que l'on imaginerait instinctivement mieux traité par l'option « objective » a, finalement, suscité des réussites des deux côtés. On peut ainsi douter de la pertinence des remarques de prime abord séduisantes de Vladimir Jankélévitch, lequel estimait qu'« au lieu que Debussy [...] va d'instinct aux plus grands [...], Fauré veut un texte mou, et qui cède sous les notes, et qui n'offre aucune résistance à la liberté de l'imagination musicale »¹⁷. En effet, cette opposition, qui pourrait recouvrir celle que nous proposons (le « résistant » serait subjectif, le « mou » objectif), se heurte aux faits têtus que les deux compositeurs cités ont partiellement, et avec un bonheur égal, usé des mêmes poètes (en particulier de Verlaine !) et qu'un simple relevé des auteurs des poèmes qu'il a mis en musique montre qu'il est abusif d'affirmer que Debussy (ou Duparc !) serait toujours allé « d'instinct aux plus grands ».

De la mélodie française ...

Il n'en est pas moins vrai que, bien que son style soit aux antipodes du dramatisme d'un Duparc, c'est essentiellement parmi les « subjectifs » qu'il convient de ranger **Claude Debussy** (1862-1918), et ce non seulement à cause de la souplesse *sui generis* des formes musicales qu'il invente qu'en raison de l'extraordinaire subtilité de sa déclamation. L'alternance des longues et des brèves, qui, en dépit de la finesse de leur prosodie, constituait encore l'ossature de la plupart des mélodies de Fauré et de Duparc, devient chez Debussy presque imperceptible et perd en tout cas de son pouvoir structurant : le triolet s'impose comme moyen terme d'une durée musicale en osmose presque totale avec le rythme de la langue parlée. Sa déclamation est si parfaite qu'elle s'est imposée comme modèle indépassable de chant dramatique français ; il en a résulté un certain marasme de l'opéra en France au xx^e siècle : revenir à des formes plus conventionnelles de déclamation était difficile et il n'est pas sûr que les écoles atonales aient réussi à créer un nouveau standard véritablement viable d'opéra français¹⁸.

Un seul compositeur a tenté d'aller plus loin dans ce qu'on pourrait appeler le « subjectivisme syllabique » de Debussy, mais, ce faisant, a dû outrepasser les règles classiques de la prosodie française : c'est **Maurice Ravel** (1875-1937), dans ses *Histoires naturelles* (1907), où une grande partie des *e* muets sont élidés, sans que l'on puisse nettement décider, tant le style ravélien est subtil, s'il en résulte un surcroît de naturel ou de préciosité...

De manière générale, la mélodie, qui n'est pas, comme l'opéra, sollicitée par des impératifs de vraisemblance dramatique, a mieux résisté au charme du debussysme. Les œuvres d'un **Francis Poulenc** (1899-1963), assurément le plus grand maître de la mélodie française au xx^e siècle, en témoignent éloquemment. Poulenc revient en effet à une manière « objective » qui tend à enchâsser les confidences lyriques, souvent très brèves, de

17. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Fauré et l'inexprimable*, Paris : Plon, 1974, p. 36.

18. Le *Saint François d'Assise* de Messiaen (1981) se signale sans doute par d'autres qualités que sa déclamation, et l'on attend toujours, parmi la pléthore d'autres opéras créés en France depuis trente ans, à la faveur d'une politique culturelle volontariste, celui qui s'imposera au répertoire.

ses poètes de prédilection (près de la moitié de sa production se concentre sur Apollinaire et Eluard¹⁹) dans des formes musicales ciselées selon des modèles relativement limités et étonnamment proches de ceux de ses pièces pour piano seul. On y reconnaît en particulier les facettes tour à tour « moine » et « voyou » que le compositeur lui-même reconnaissait dans son tempérament ; l'élégiaque, le mystique, le rêveur, le coquin ou le fugace ont ainsi chez lui leur propre grammaire bien reconnaissable d'une pièce à l'autre. Plus encore que Fauré, Poulenc procède par tableaux, voire par instantanés ; s'il veut varier les atmosphères, il multipliera les petites mélodies bien individualisées, mais n'installera pas le contraste à l'intérieur de la même pièce. Il aime ainsi jouer des décalages entre intentions textuelles et musicales. Ses *Chansons gaillardes*, par exemple (1926), alternant tempi rapides et lents selon une logique qui n'est pas toujours liée au caractère des textes : devinerait-on, de prime abord, une « chanson à boire » dans la funèbre pièce n° 2 ? Il est vrai que l'évocation des « rois d'Égypte et de Syrie » que l'on embaumait « pour durer plus longtemps morts » appelle un ton emphatique ; mais celui-ci une fois pris, on ne s'en départ pas et l'humour de la conclusion « Embaumons-nous avant la mort » naît précisément de la discordance entre le caractère démythifiant du texte et l'immuable solennité de la musique.

L'âge d'or de la mélodie française a duré en gros un siècle : pour simplifier, de 1850 à 1950. Le lien intime entre poésie et musique a volé en éclat avec l'édifice de la musique tonale qui le légitimait et lui donnait une assise épistémologique, puisque, dans l'art de la mélodie, la compréhension immédiate du texte était solidaire de l'appréhension claire et linéaire de la structure musicale. Une fois le pacte tonal rompu, la jouissance simultanée de la musique et de la lettre du poème n'a plus de raison d'être ; un Boulez, s'appropriant Mallarmé et Char, ne considère plus les vers du poème que comme pure matière sonore destinée à être amalgamée à la trame abstraite de ses compositions.

... à la chanson française

L'art subtil de la mélodie française n'a, pour autant, pas totalement disparu. S'il n'est plus pratiqué, dans le domaine de la musique savante, que par des compositeurs nostalgiques (encore que l'épuisement de ce que l'on est tenté d'appeler l'avant-garde traditionnelle puisse nous réserver des surprises²⁰), il a en revanche grandement fécondé un art qui, chronologiquement, a pris sa suite : la chanson française. Issue de la vieille chanson de café-concert, et en particulier de sa variante « réaliste », la « chanson à texte » a en effet connu, à partir des années 1950, un essor extraordinaire, retrouvant même, chez certains de ses meilleurs représentants, le goût de la mise en musique des plus grands poètes de la littérature française : **Brassens** usant de Villon, de Paul Fort, de Verlaine ou de Lamartine, **Ferré** d'Aragon, d'Apollinaire ou de Baudelaire, **Ferrat** d'Aragon encore, **Gainsbourg** de Baudelaire ou de Nerval, ont transposé dans un art trop souvent injustement méprisé des doctes, la manière subtile des Fauré et des Duparc. Si le caractère « objectif »

19. Sur 151 mélodies, Apollinaire et Eluard sont représentés chacun par 34 titres.

20. Ce n'est pas sans plaisir que l'on a pu découvrir, il y a quelques années, un très beau disque de mélodies « à l'ancienne » signées d'un compositeur né en 1948 : Guy Sacre (*Mélodies*, chantées par Florence KATZ et Jean-François GARDEIL, et accompagnées par Billy EIDI, Timpani 1C1051, 1999).

de leurs mises en musique essentiellement strophiques semble parfois friser l'indigence²¹, l'on ne saurait oublier les tentatives plus « subjectives » d'un Ferré, voire d'un Gainsbourg ou d'un Michel Jonasz²². Ce qui est certain, c'est que grâce à eux une nouvelle chance a été donnée à la réconciliation de ce qui, à en croire les troubadours²³, n'aurait jamais dû être séparé...

© Alain CORBELLARI

21. La strophe peut être un lit de Procuste : dans sa mise en musique de la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon, Brassens, confronté au problème d'un envoi deux fois plus court que les trois strophes complètes du poème, s'en tire en jouant simplement à la guitare la première moitié de son quatrième couplet.
22. Voir la belle analyse d'une chanson de ce dernier par André Wyss, dans son *Éloge du phrasé*, Paris : PUF (« Écriture »), 1999, p. 93-95, qui parle, en référence à l'opéra monteverdien, de « *stile rappresentativo* ».
23. *Cobla ses so es enaisi | co-l molis que aigua non a* « Une chanson sans musique est comme un moulin sans eau », disait le troubadour Bertrand Carbonel de Marseille.