

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	36 (1999)
Artikel:	La mise en musique du sonnet par les compositeurs français des XIXe et XXe siècles
Autor:	Corbellari, Alain
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-266416

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA MISE EN MUSIQUE DU SONNET PAR LES COMPOSITEURS FRANÇAIS DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES

*Pour André Gendre
À l'occasion de son 64^e anniversaire
Cordial hommage*

Il est dans l'histoire de la musique française deux hautes périodes où la mise en musique de la poésie a occupé une place privilégiée : aussi rayonnante que la Pléiade, qu'elle accompagne, l'école française de la Renaissance qui voit, de Clément Janequin à Claude Lejeune, l'apogée de la « chanson », et, de Berlioz à Poulenc, les cent ans qui, du romantisme finissant au crépuscule du surréalisme, illustrent l'âge d'or de la « mélodie française ».

Si les deux périodes ont évidemment comme point commun cette intense réflexion sur les rapports rythmiques qui peuvent (ou devraient) lier deux arts que toute une tradition française de « beau langage » n'a certes pas aidé à associer¹, on constate cependant assez vite que tout sépare les présupposés musicaux sur lesquels se fondent les compositeurs de deux époques coupées l'une de l'autre par ce que l'on appellera, pour faire court, la « révolution monteverdienne ». Ainsi la « chanson » de la Renaissance, nécessairement polyphonique, trouve-t-elle sa justification en deçà d'une expressivité individuelle que la « mélodie » post-romantique revendique au contraire comme son bien le plus cher. On comprendra que l'appréhension des poèmes

¹ L'article en forme de causerie intitulé « Les mots et les notes », dans le volume collectif *Qu'est-ce que la culture française*, dirigé par Jean-Paul Aron, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, pp. 133-156, rend bien compte de ce malaise. Voir aussi mon article, « La langue française dans la musique. Quelques notes sur un amour malheureux », *Équinoxe*, 9, « Des lettres dans la musique », Printemps 1993, pp. 23-35.

à forme fixe ait été, dans chacun des deux cas, radicalement différente ; plus : si le problème de la mise en musique du sonnet à la Renaissance a été plusieurs fois abordé par les érudits², lesquels ont apporté à cette question des réponses convaincantes, qui ne sont d'ailleurs pas toujours à l'honneur des compositeurs du temps³, on peut aller jusqu'à se demander si la même problématique, appliquée aux compositeurs des XIX^e et XX^e siècles, a réellement un objet. En d'autres termes, alors que la réflexion sur la structure musicale reste, pour les compositeurs de la Renaissance, intimement liée à la forme et au mètre choisis par le poète (l'extrême de cette attitude s'incarnant exemplairement dans la fascinante collaboration de Baïf et de Lejeune)⁴, l'attention des « modernes » à la linéarité du poème, semblant généralement primer sur toute considération proprement formelle, laisse planer un doute quant à l'opportunité de prendre en compte les différences métriques des poèmes mis en musique par Fauré, Debussy ou Poulenc. La poésie

² Voir entre autres les collectifs *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1973 et *Musique et humanisme à la Renaissance*, Cahiers V.-L. Saulnier, 10, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993 et Jean Pierre Ouvrard, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550) », *Revue de musicologie*, 67, 1981, I, pp. 5-31. Plus particulièrement sur Ronsard – incontestablement le poète du XVI^e siècle français le plus mis en musique par ses contemporains – on consultera : Julien Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps*, Paris, Fischbacher, 1902 ; Geneviève Thibault & Louis Perceau, *Bibliographie des poésies de Ronsard mises en musique au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1941 ; Brian Jeffery, « The Idea of Music in Ronsard's Poetry », in *Ronsard the Poet*, éd. par Terence Cave, Londres, Methuen, 1973, pp. 209-239 ; Louis-Marc Suter, « Les Amours de 1552 mises en musique », in *Ronsard*, Colloque de Neuchâtel, éd. par André Gendre, Neuchâtel, Publications de la Faculté des Lettres et Genève, Droz, 1987, pp. 85-133 ; Myriam Jacquemier, « La musique dans les *Amours* : du mythe à la réalité », in *Pierre de Ronsard. A propos des Amours*, Cahiers du Centre Jacques de Laprade, V, Biarritz, Atlantica, 1997, pp. 115-148.

³ Louis-Marc Suter a bien montré (*op. cit.*) que l'obligation de respecter les quatre schémas de rimes prévus par Ronsard dans son premier recueil, à l'attention expresse des musiciens, bride ces derniers plus qu'elle ne favorise leur imagination.

⁴ Les critiques ont souvent été sévères avec les prétentions de Baïf à retrouver une métrique à l'antique. Voir Myriam Jacquemier, *op. cit.*, p. 135 : « il s'agissait davantage de ranimer la grandeur antique en « lustrant » un présent en quête d'identité ». Pour une mise au point récente, voir la longue notice de Paul Van Nevel pour son disque du *Printans* de Claude Lejeune, Sony Classical SK 68259, 1996.

française des XIX^e et XX^e siècles ne comptant pour ainsi dire qu'une seule forme fixe, le sonnet (ballades et rondeaux n'étant guère cultivés qu'à titre d'archaïsmes)⁵, dont la vogue de surcroît ne saurait guère que chez les Parnassiens se comparer à celle qui fut la sienne à la Renaissance, la présente enquête se propose donc d'examiner si l'on peut remarquer des différences notables entre mise en musique de sonnets et de formes strophiques plus libres chez les compositeurs de ce deuxième âge d'or.

Une difficulté supplémentaire vient s'ajouter quand on considère que l'épanouissement de la « mélodie » est contemporain de la redécouverte des poètes de la Pléiade, sous l'impulsion de Sainte-Beuve. Je signalerai, à titre d'anecdote cocasse, que la première mise en musique moderne que je connaisse de « Mignonne allons voir si la rose » est due à la plume de... Richard Wagner, œuvre de jeunesse datant (1840) de son séjour parisien ! Mais nombreux seront les compositeurs à mettre en musique Ronsard et ses contemporains aux XIX^e et XX^e siècles, certains s'en faisant même une spécialité, tel Jacques Leguerney (né en 1906), ennemi déclaré des poètes de son propre temps et dont l'essentiel de la production se tourne vers Ronsard, Desportes, Théophile ou Saint-Amant. À l'inverse de cette attitude, et parmi les compositeurs de la même génération, un Poulenc s'est montré le chantre privilégié d'Apollinaire et d'Éluard, ses *Cinq poèmes de Ronsard* se signalant comme l'un des seuls (semi-) ratages d'une production miraculeuse qui domine le genre au XX^e siècle ; c'est d'ailleurs parmi ces textes que l'on trouve les deux seuls sonnets qu'il a mis en musique : « Ballet » et « Je n'ai plus que les os ».

Plusieurs compositeurs, à l'œuvre mélodique pourtant abondante, n'ont mis aucun sonnet en musique : c'est le cas de Berlioz, dont l'œuvre précède, il est vrai, le grand renouveau symboliste du sonnet, mais aussi de Chabrier, Satie, Maurice Emmanuel, Honegger. Fauré, l'immense Fauré, n'a, dans une production de 105 mélodies, mis en

⁵ L'étude de la mise en musique moderne de ces formes serait intéressante, mais sort de notre propos. Rappelons toutefois la préférence marquée de Debussy (en cela relativement isolé parmi ses contemporains) pour le rondeau et la ballade, puisqu'il a mis en musique trois ballades de Villon et cinq rondeaux de Charles d'Orléans (deux pour soprano et piano et trois pour chœur a capella) : la dimension épiphanique du refrain bref semble visiblement mieux lui convenir que celle, dialectique, du sonnet (cf. *infra*).

musique qu'un seul sonnet : « Le Parfum impérissable » de Leconte de Lisle. Duparc, par contre, comprend dans son modeste bouquet de dix-sept mélodies deux sonnets, et si « Le Manoir de Rosemonde » d'après Robert de Bonnières peut apparaître d'un vérisme qui n'en fait peut-être pas l'œuvre la plus attachante de son auteur, l'autre est « La Vie antérieure » de Baudelaire, double sommet de la poésie et de la musique française du XIX^e siècle. Nous aurons à y revenir.

Il semble donc bien qu'aucun compositeur moderne n'a montré une préférence particulière pour le sonnet, ceux qui l'ont le plus pratiqué étant souvent en même temps ceux qui ont davantage affectionné les auteurs de la Renaissance, chez lesquels ils n'ont pas hésité, parfois à faire des coupes : de manière assez curieuse, les deux mises en musique que j'ai trouvées – dans mes recherches certes fort peu systématiques – du mythique « Heureux qui comme Ulysse... » de Du Bellay (par André Caplet et René Gerber – sous le titre « Le beau voyage ») n'en retiennent que le début, comme si les deux compositeurs n'avaient voulu mettre en musique que les quelques vers que chacun sait par cœur et qui avaient sans doute bercé leurs années d'école.

Il faut donc se rendre à l'évidence : la forme du sonnet n'a presque jamais été pour les compositeurs de la modernité le prétexte déterminant à leur mise en musique d'un poème qui leur parlait. Chaque cas s'avère particulier et plutôt que de chercher à établir des généralités introuvables, nous essaierons ici d'évoquer quelques exemples particulièrement réussis qui resteront sans doute toujours irréductibles à toute théorisation.

Parmi les compositeurs de la fin du siècle dernier, Fauré et Duparc sont sans doute les représentants les plus caractéristiques de l'art de la mélodie : ils en incarnent d'ailleurs les deux pôles opposés et il n'est pas étonnant que le premier, chez qui la structure musicale prime sur l'illustration du texte⁶, n'ait guère été à l'aise dans la mise en musique du sonnet ; Fauré privilégie en fait les formes « lied » (ABA) et par là, les poèmes en trois strophes. L'exemple canonique est bien sûr les fameux « Berceaux » d'après Sully Prudhomme où le parallélisme musical des première et troisième strophe ne fait que redoubler le parallélisme introduit par le poète lui-même (str. 1 : « Le long du quai

⁶ Je proposais (*op. cit.*) d'appeler son point de vue « objectif », lié à l'esthétique de la musique pure, alors que celui de Duparc, qui transpose en quelque sorte le dramatisme wagnérien dans la mélodie, serait « subjectif ».

les grands vaisseaux...»; str. 3 : «Et ce jour-là les grands vaisseaux...»). Bien sûr, il y a aussi des mélodies, chez Fauré, qui montrent une progression dramatique, mais ce ne sont pas celles qu'il considérait comme ses plus réussies. Le «Chant d'automne» d'après Baudelaire est clairement articulé, comme le poème lui-même, en deux parties ; mais la comparaison formelle s'arrête ici, car Fauré réduit à quatre les huit quatrains de Baudelaire, opposant les n° 1, 3 et 4 au n° 5 pour lequel il module en majeur. Cette modulation, cependant, semble plus correspondre à une nécessité musicale que littéraire car, si le premier vers du cinquième quatrain annonce bien un espoir («J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre»), nous replongeons dans le spleen dès le vers suivant («... mais tout aujourd'hui m'est amer»), ce dont Fauré n'a cure. Il n'empêche que la structure resserrée que réorganise Fauré tend à suggérer, par le contraste et l'effet de «bascule» qu'introduit la dernière strophe, le fantôme de ce que l'on aimerait dire un «quasi-sonnet»⁷, comme si les trois premières strophes avaient développé un comparant et la quatrième un comparé : l'antithèse musicale parvient ainsi à induire un effet de sens que le texte, paradoxalement, ne soutient guère.

À ce taux-là, les «quasi-sonnets» ne sont pas rares dans la poésie française et l'on pourrait penser à «L'Albatros» de Baudelaire qui développe exemplairement une structure comparant-comparé sur quatre strophes certes régulières : Ernest Chausson a utilisé cet illustre poème dans sa première mélodie, réduisant significativement à trois les quatre strophes baudelairiennes (il est vrai que le «gauche et veule» ou le «comique et laid» de la strophe 3 – supprimée – pouvaient poser problème à un musicien) : de même que dans l'exemple précédent emprunté à Fauré, on note un passage du mineur au majeur dans l'ultime strophe, mais la musique souligne cette fois-ci pleinement le sens du poème. Chausson semble ainsi réconcilier avec bonheur, dans cet essai de jeunesse, structures «objective» et «subjective», mais le compositeur volontiers élégiaque de la «Chanson perpétuelle» ne marquera pas pour autant un intérêt marqué pour le sonnet.

Seul sonnet mis en musique, nous le disions, par Fauré, «Le Parfum impérissable» appartient à la maturité du compositeur (1894)

⁷ C'est naturellement à André Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1996, que je renvoie pour tout ce qui concerne les virtualités de la forme du sonnet.

et ne cherche en rien à reproduire la structure visiblement dialectique du poème (les quatrains développant très classiquement le comparant et les tercets le comparé) : une longue et souple mélodie s'y développe au contraire sur de calmes accords régulièrement égrenés par le piano : le dramatisme, que Fauré cultivait encore dans sa jeunesse, se résout ici dans l'unicité d'une trajectoire réconciliée, lancée comme d'un seul souffle et qui annonce directement ses dernières œuvres, telles le *Treizième nocturne*, le *Quatuor à cordes* ou les poèmes de *L'Horizon chimérique* (on pense en particulier à l'immense phrase de « La Mer est infinie »).

Tendant ainsi à disparaître chez Fauré, par l'effet d'un épurement continu du style et d'un primat sans cesse plus exclusivement accordé à la ligne mélodique, la structure en contraste est en revanche fréquente, pour ne pas dire habituelle, chez Duparc, où elle s'appuie fortement sur le contenu des textes utilisés. « La Vague et la cloche », d'après François Coppée, développe une antithèse presque caricaturale, mais très efficace, entre les deux objets qui se partagent le titre du poème, lequel raconte dans un style grandiloquent un rêve au symbolisme lourdement métaphysique, prétexte pour Duparc à opposer le mouvement furieux d'une tempête et le balancement lancinant d'une cloche énorme. Mais le poème de Coppée n'est pas un sonnet : il lui manque de surcroît cette tension caractéristique entre deux moments dialectiquement opposés qui fait la marque, comme je le suggérais, des sonnets et des poèmes qu'on peut leur assimiler.

Le « Lamento » de Duparc prend trois strophes d'un poème bien plus long de Théophile Gautier pour les organiser en une structure AAB d'une grande tension :

Connaissez-vous la blanche tombe
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if ?
Sur l'if une blanche colombe,
Triste et seule au soleil couchant,
Chante son chant.

On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement,
Bien doucement.

Ah ! jamais plus près de la tombe
 Je n'irai, quand descend le soir
 Au manteau noir,
 Écouter la pâle colombe
 Chanter, sur la branche de l'if,
 Son chant plaintif.

L'accablement de la « blanche tombe » dessine, dans les deux premières strophes, le tableau immobile d'une irréconciliable fatalité, soulignée par les accords hiératiques du piano. Soudain, la troisième strophe, sous une houle d'arpèges, fait intervenir l'élément dynamique : le je lyrique, décidant douloureusement de ne jamais revenir sur la tombe, reprend, mais dans un contexte transformé, les mots-rimes de la première strophe. De manière remarquable, la musique, en passant si visiblement de la résignation à la révolte, accentue cette dialectique de l'autre et du même et rehausse le sens d'un texte déjà recomposé par l'élection de trois strophes seulement. Traînant et quelque peu monocorde, le long poème de Gautier voit sa force expressive multipliée ; en l'abrégeant, Duparc lui a donné plus qu'un sens : une directionnalité qui le rapproche, par l'efficacité des ellipses opérées, de l'art bref et tendu du sonnet.

« Le Manoir de Rosemonde », sur un authentique sonnet, met en lumière une trajectoire inverse ; à la chevauchée des quatrains :

De sa dent soudaine et vorace
 Comme un chien l'amour m'a mordu
 (...)
 Prends un cheval de bonne race.
 Pars et suis mon chemin ardu,
 (...)

s'oppose la lassitude du sizain :

En passant par où j'ai passé,
 Tu verras que seul et blessé
 J'ai parcouru ce triste monde,
 (...)

La musique s'exténue jusqu'à la reprise conclusive, au seul piano, du motif de chevauchée constituant le leitmotiv de la pièce, motif dont une transformation rythmique césurait déjà exemplairement le poème en quelques mesures instrumentales qui opéraient, au centre de l'œuvre, un aussi rigoureux qu'expressif effet de bascule.

Mais le sonnet musical le plus parfait de la musique française reste sans doute «La Vie antérieure» du même Duparc, fusion miraculeuse de logique musicale et de pensée poétique ; on distingue, dans la mélodie, trois sections suivie d'un épilogue. La première section recouvre la première strophe («J'ai longtemps habité sous de vastes portiques...»), imperturbablement scandée à chaque mesure par le retour d'un si bémol – pédale de dominante – qui illustre à la fois le rêve immobile du je poétique et, par un subtil effet de figuralisme, les colonnes même des «portiques» évoqués.

À l'image des rimes inversées qui opposent les deux quatrains (ABBA / BAAB), la musique du second («Les houles, en roulant les images des cieux...») est aussi agitée que celle du premier était marmoreenne : elle se termine sur un vaste arpège qui mène, en même temps qu'à la troisième section, à l'acmé du morceau, la voix s'élevant sur des batteries d'accords fortissimo pour évoquer la paradisiaque vie «antérieure» («C'est là que j'ai vécu...») ; le sizain est traité en un seul mouvement de vaste decrescendo voluptueux, les accords répétés s'espaçant progressivement pour laisser la voix scander le dernier vers sur un rythme douloureusement syncopé au-dessus d'une pédale de mi bémol (mineur, cette fois-ci) dont l'aspect lancinant relie de manière à la fois subtile et évidente cet épilogue à la première section : de même que «le secret douloureux qui [le] faisait languir» invite à réinterpréter la trajectoire du je poétique en revenant sur les premiers vers du poème, le retour de la pédale initiale – ici cependant davantage axée sur la tonique que sur la dominante – semble effacer d'un coup toute la vaste arche de la mélodie pour nous reconduire à l'état d'intemporalité si bien installé dans les premières mesures ; la mélodie plaintive qui soulignait la «douleur» du «secret» se résout elle-même dans le battement syncopé d'une cadence répétée sur l'immuable tonique.

La libre allure des mélodies de Debussy les rend difficiles à analyser : préférant les jeux de miroirs discrets aux architectures contraignantes, l'auteur de *Pelléas* semble ne tomber que par hasard sur des sonnets et le ton de récitation que prennent souvent ses mélodies nous interdit des inférences trop strictes sur les rapports structuraux qui uniraient le discours musical au développement de la pensée poétique. Poète de l'instant, Debussy privilégie toujours le mot plutôt que la phrase, l'émotion immédiate plutôt que la progression. L'évidente parenté des invocations «Princesse» aux premier et dernier vers de sa mise en musique du «Placet futile» de Mallarmé est plus

significative pour l'analyse de cette mélodie que la recherche d'une rigoureuse gradation des effets.

Une comparaison intéressante s'offre d'ailleurs ici avec le compositeur que l'on a toujours (à tort ou à raison) opposé à Debussy : Ravel a en effet lui aussi mis en musique le « *Placet futile* »⁸ et l'on ne s'étonnera pas de constater que sa version montre un sens architectonique plus évident – et sans doute en même temps plus classique – que celle de Debussy : les quatrains observent une forme ABA où la partie B, sur les vers 5 et 6, offre le contraste de sa fluidité presque inquiète face à l'atmosphère beaucoup plus extatique des deux sections A. Dans une atmosphère d'une douce mélancolie, d'une magie presque enfantine (on songe aux enchantements sereins de *Ma mère l'oye*), le sizain se déploie alors comme une souple marche dans un jardin enchanté, d'un seul trait jusqu'à l'avant-dernier vers, presque imperceptiblement séparé du dernier, dans lequel se retrouvent les teintes contemplatives du début⁹. Visiblement, Ravel a davantage que Debussy réfléchi aux possibilités contrastives de la forme du sonnet.

Le XX^e siècle n'est pas avare en mises en musique de Ronsard : Poulenc n'y est pas à son meilleur, faisant montrer dans « *Ballet* » et dans « *Je n'ai plus que les os* » d'un pathos assez inhabituel sous sa plume : de surcroît, les deux mélodies se développent avec une linéarité assez plate, même si le dernier tercet de « *Ballet* », module avec bonheur en majeur, apportant à toute la mélodie un indéniable éclat. On s'attardera peu sur les nombreux sonnets mis en musique par Jacques Leguerney, compositeur toujours charmant, mais souvent fade et d'un esprit architectural peu développé. Il appartient en fin de compte à Frank Martin d'avoir donné l'une des plus attachantes, en même temps que l'une des plus simples mises en musique modernes d'un sonnet du prince de la Pléiade. Chant à deux voix accompagné par un seul violoncelle, son *Je vous envoie un bouquet* a la saveur d'une chanson populaire, dont il adapte d'ailleurs l'un des procédés les plus simples : la reprise strophique. Les deux premiers quatrains sont en

⁸ Notons l'étonnante coïncidence qui veut que les deux œuvres datent de 1913, ce qui exclut l'influence de l'un des compositeurs sur l'autre.

⁹ Vladimir Jankélévitch (*Ravel*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1954, p. 150) a donné une subtile analyse comparée des mélodies de Debussy et de Ravel sur le *Placet futile*, qui permet d'éclairer les différences stylistiques qui séparent le langage des deux compositeurs.

effet composés, comme souvent d'ailleurs dans les mises en musique de Ronsard au XVI^e siècle, sur la même mélodie. Le changement mélodique du premier tercet ne fait qu'accentuer l'effet de bascule, tout en mettant en relief ses vers célèbres :

Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame ;
Las, le temps non, mais nous nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame.

Quant au second tercet, il reprend dans ses deux premiers vers la musique des quatrains, effet qui n'est pas simplement d'économie, mais qui entre subtilement en résonance avec le mouvement rétrospectif du poème lui-même :

Et les amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts n'en sera plus nouvelles.

Quant au dernier vers du poème, il est isolé par une musique nouvelle et conclusive, qui met en valeur son caractère gnomique :

Pour ce aimez-moi, cependant qu'êtes belle.

Au delà de sa simplicité, cette petite pièce de Frank Martin réalise avec un rare bonheur la fusion d'une structure purement musicale et d'une intention poétique.

Les sonnets français du XX^e siècle mis en musique sont peu nombreux : compositeur rare, puissant et perfectionniste, Henri Dutilleux est l'auteur d'un chef-d'œuvre qui pourrait illustrer à lui seul la fécondité poético-musicale du sonnet dans la musique moderne ; et même si le cadre surtendu et vénétement des *Deux sonnets de Jean Cassou* menace sans cesse de faire verser leur expressionnisme dans l'atonalité, nous n'en restons pas moins au cœur de l'esthétique de la mélodie française. Ici encore, il serait difficile d'ignorer le lien métaphorique que la rigueur de la forme sonnet entretient avec la sévérité d'écriture d'un compositeur qui apparaît à bien des égards comme le dernier représentant (en même temps que comme son dépassement) de la « clarté française ». Seule œuvre vocale, sinon écrite, du moins publiée par Dutilleux, les *Deux sonnets de Jean Cassou*¹⁰ font pourtant

¹⁰ Écrits peu après la Libération, ils avaient été précédés, dès 1943 dit Dutilleux lui-même – ce qui est un peu étrange car cette date est antérieure à la parution officielle.

moins qu'on pourrait le croire appelle aux dons d'architecte de l'auteur des *Métaboles*. Les deux poèmes sont traités d'une manière linéaire et ample qui leur donne des résonances légendaires. Particulièrement impressionnant s'avère l'adaptation du huitième sonnet, qui monte graduellement d'une violence contenue à un éclat sauvage et flamboyant, en quatre étapes qui respectent parfaitement la structure «à l'anglaise» du texte de Cassou, sonnet 4-4-4-2 plutôt que 4-4-3-3 :

Il n'y avait que des troncs déchirés,
que couronnaient des vols de corbeaux ivres,
et le château était couleur [Dutilleux écrit «couvert»] de givre,
ce soir de fer où je m'y présentai.

Je n'avais plus avec moi ni mes livres,
ni ma compagne, l'âme, et ses péchés,
ni cette enfant qui tant rêvait de vivre
quand je l'avais sur terre rencontrée.

Les murs étaient blanchis au lait de sphynge
et les dalles rougies au sang d'Orphée.
Des mains sans grâce avaient tendu des linges
aux fenêtres borgnes comme des fées.
La scène était prête pour des acteurs
fous et cruels à force de bonheur.

Les diminutions rythmiques de l'accompagnement exacerbent la tension dans le deuxième quatrain, tandis que l'élargissement de l'ambitus du chant dans les vers 9 à 12 prépare le haussement surtendu de la voix dans les deux derniers vers. La bascule se fait clairement ici entre le douzième et le treizième vers, ce que la musique de Dutilleux met en évidence par la déclamation emportée des deux vers conclusifs, qui déplace (à la manière d'Honegger)¹¹ l'accent des deux mots-rimes «acteurs» et «bonheur» sur leur première syllabe. Le deuxième poème, «J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras», accuse une

cielle du recueil –, par une autre mélodie inspirée des mêmes 33 sonnets écrits au secret (première édition : clandestine sous le pseudonyme de Jean Noir, Paris, Minuit, 1944), «La Geôle», que Dutilleux a cependant refusé jusqu'ici de livrer au public.

¹¹ Ce procédé se retrouve à d'autres endroits de la mélodie, mais l'expressivité particulière de ses deux dernières occurrences les signale tout spécialement à l'attention de l'auditeur.

progression plus rêveuse, d'une rigueur moindre, et explique peut-être en partie pourquoi Dutilleux n'est jamais revenu, après cette œuvre de jeunesse, à la musique vocale, prétexte trop tentant à un dangereux relâchement de la structure formelle¹².

On pourrait croire que le cas de Boulez sort du cadre de cette étude : qu'il ait mis des sonnets en musique ne nous étonne guère, mais ce choix pourrait sembler, chez lui, subordonné à la fascination pour un poète (Mallarmé) dont l'ascèse a toujours tenté, on le sait, le maître de l'IRCAM ; la reprise de « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » et d' « Une dentelle s'abolit », dans *Pli selon pli*, s'inscrit certes dans la logique du projet néo-dodécaphonique, où la compréhensibilité du poème est souvent sacrifiée à l'exigence de la sérialité généralisée, mais la forme sonnet n'est pas seulement, pour Boulez, la métaphore de la pureté d'une structure musicale complètement « intégrée », au sein d'une esthétique aussi dissemblable de celle de la « mélodie » post-romantique que celle-ci l'était de l'esthétique de la Renaissance. On renverra sur ce point aux complexes analyses de Raphaël Brunner qui a montré comment la « Troisième improvisation sur Mallarmé » (notons l'aspect provocateur du titre, eu égard à l'extrême cérébralité de la composition !) traverse, successivement, dans sa genèse manuscrite les stades herméneutique, génératif et finalement sémiotique de l'intégration du poème à la structure musicale¹³. Il n'empêche que le texte de Mallarmé n'est pas, dans la mise en musique de Boulez, si inaudible qu'on le dit souvent¹⁴. De surcroît, le compositeur y est resté très fortement attaché à la structure du poème : chaque strophe est séparée de la suivante par un passage instrumental et si la transition entre les deux quatrains, comme celle qui unit les deux tercets, reste

¹² Proches stylistiquement, quoique plus atonaux, de Dutilleux, dont ils partagent le souci prosodique, le Suisse Jean Derbès et l'Allemand Aribert Reimann (qui, contrairement à Berg, utilise la version originale des sonnets qu'il met en musique) n'arrivent pas davantage à sortir d'un discours musical extrêmement linéaire.

¹³ Voir Raphaël Brunner, « Entre style musical : la stylisation – à partir des quatrièmes pièces de *Pli selon pli* de Pierre Boulez et de *Sept Haï-kaï* d'Olivier Messiaen », in *The Semiotics of Music : From Stylistics to Semantics*, Université de Toronto, 1997.

¹⁴ Et que le voulait le compositeur lui-même. Cf. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », p. 60 : « Si vous voulez « comprendre » le texte, alors lisez-le ! ou qu'on vous le parle : il n'y aura pas de meilleure solution. »

relativement courte, le passage des quatrains au sizain représente, en revanche, la bascule sans doute la plus accusée de toutes les pièces que nous évoquons ici. Sans nous plonger trop avant dans une partition d'une effrayante complexité, on se contentera de remarquer que le temps d'arrêt qui sépare les deux parties de la pièce de Boulez est sensible dès la première audition et que ce fait devrait suffire à justifier l'intégration de l'auteur du *Marteau sans maître* à la longue histoire de la mélodie française dont on l'exclut trop souvent.

Ce petit voyage ne serait pas complet si nous n'évoquions pour terminer la chanson française contemporaine, héritière, dans ses meilleurs moments, de la tradition «mélodiste» du XIX^e siècle¹⁵. On ne sera cependant pas étonné de constater qu'elle a généralement fui le sonnet lorsque, d'aventure, elle a emprunté ses textes à des poètes «traditionnels»¹⁶; à cet égard, la mise en musique par Serge Gainsbourg du fameux sonnet d'Arvers nous offre sans doute la clé de la difficulté de l'intégration de cette forme dans le genre populaire, puisque Gainsbourg escamote tout bonnement la difficulté du passage des quatrains aux tercets en bricolant sa prosodie de manière à laisser libre de texte quelques notes de l'air dans les deux dernières reprises¹⁷: transformant ainsi son sonnet en un poème à quatre strophes égales (ou plutôt égalisées), il dit avec la plus éloquente simplicité l'impossibilité d'intégrer le sonnet au répertoire de la chanson populaire.

En fin de compte, on sera peut-être déçu de n'avoir trouvé ici que des considérations ponctuelles et des analyses particulières. Comme je le rappelais au début de cet article, aucun compositeur français de ces deux derniers siècles n'a réellement théorisé le rapport de la poésie et de la musique autrement qu'en termes de prosodie: lorsque Debussy se propose d'imiter la fluidité du langage parlé, lorsqu'Honegger utilise à des fins expressives le déplacement de l'accent tonique, ils ne

¹⁵ André Wyss, dans son bel *Éloge du phrasé*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1999, montre une attention toute particulière à ce genre souvent délaissé

¹⁶ Mentionnons tout de même l'exception de Léo Ferré, dans ses reprises de Rimbaud et de Baudelaire, mais ces chansons appartiennent davantage au genre hybride, mi-chanté mi-déclamé, que l'on aimerait dire du «tableau musical» qu'au domaine convenu de la chanson strophique.

¹⁷ Stratégie du même genre, quoique mélodiquement un peu plus complexe, chez Chantal Grimm, qui se voit obligée de répéter le dernier vers des sonnets qu'elle met en musique.

font que dialectiser le rapport *immédiat* du texte à son expression musicale ; la réflexion structurelle a toujours été pensée (sauf peut-être chez Boulez) au moment même de la composition, dans le contact contingent entretenu avec chaque nouveau texte abordé par le compositeur, ce dernier semblant toujours décider librement du plus ou moins d'adéquation de sa musique avec le sens profond du poème. Ainsi peut-on voir Duparc écrire tour à tour, dans la plus classique des formes lied (ABA), «Extase» et, avec l'extraordinaire souci dramatique que l'on a vu, «La Vie antérieure».

Ajoutons à cela que la musique a toujours davantage fait rêver les poètes que la poésie les musiciens. L'absence de la double articulation dans le langage musical¹⁸ a souvent fait figure (tout au moins pour les modernes) de *plus* formel, dont les écrivains ont volontiers été jaloux. Alors que la fugue et la variation ont obsédé nombre de poètes et de romanciers modernes¹⁹, le sonnet n'a guère hanté l'imagination des compositeurs. Cette conclusion, en apparence toute négative, nous montre cependant sans équivoque que les compositeurs des XIX^e et XX^e siècles estiment ne plus avoir de compte à rendre à la poésie et que s'il tardait à Mallarmé de «reprendre à la musique son bien», les musiciens, eux, ne se sont guère fait faute de demander à la poésie le soutien de leurs plus purement musicales inspirations.

Alain CORBELLARI

Université de Lausanne

ANNEXE

*Quelques sonnets français mis en musique
par des compositeurs des XIX^e et XX^e siècles*

AUBERT, Louis

«La Fontaine d'Hélène» (Ronsard)

¹⁸ Voir Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.

¹⁹ Voir Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1994.

- BERG, Alban « Le Vin des amants » (Baudelaire, en allemand)
 « Le Vin du solitaire » (*id.*)
 BIZET, Georges « Vous méprisez nature » (Ronsard)
 « Ma vie a son secret » (Arvers)
 BOULEZ, Pierre « Une dentelle s'abolit » (Mallarmé)
 « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » (*id.*)
 CAPLET, André « Quand reverrai-je... » (Du Bellay – strophe 1 slmt)
 « Doux fut le trait » (Ronsard)
 « La Cloche fêlée » (Baudelaire)
 « La Mort des pauvres » (*id.*)
 CHAUSSON, Ernest « La Caravane » (Gautier)
 « Épithalame » (Bouchor)
 « Le Colibri » (Leconte de Lisle)
 CIRY, Michel « Sonnet sur la mort de son fils » (Malherbe)
 DEBUSSY, Claude « Le Son du cor s'afflige » (Verlaine)
 « Recueillement » (Baudelaire)
 « La Mort des amants » (*id.*)
 « Placet futile » (Mallarmé)
 DERBÈS, Jean « Les Aveugles » (Baudelaire)
 « Le Mort joyeux » (*id.*)
 « Recueillement » (*id.*)
 « La Mort des amants » (*id.*)
 « Le Revenant » (*id.*)
 DUPARC, Henri « Le Manoir de Rosemonde » (R. de Bonnières)
 « La Vie antérieure » (Baudelaire)
 DUTILLEUX, Henri « Il n'y avait que des troncs déchirés » (Cassou)
 « J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras » (*id.*)
 FARKAS, Ferenc « On voit mourir toute chose animée » (L. Labé)

- | | |
|--------------------|---|
| FAURÉ, Gabriel | « Le Parfum impérissable » (Leconte de Lisle) |
| GAINSBOURG, Serge | « Ma vie a son secret » (Arvers) |
| GERBER, René | « Sonnet pour Marie » (Ronsard) |
| | « Le Beau voyage » (Du Bellay – strophes 1 et 2 slmt) |
| GOUVY, Théodore | « Que dites-vous, que faites-vous, Mignonne? » (Ronsard) |
| | « Des beaux yeux de ma Diane » (Desportes) |
| GRIMM, Chantal | « Tant que mes yeus pourront larmes espandre » (L. Labé) |
| | « Je vis, je meurs: je me brûle et me noye » (<i>id.</i>) |
| | « Oh si j'estoys en ce beau sein ravie » (<i>id.</i>) |
| | « Que suis-je, hélas » (Marie Stuart) |
| KOECHLIN, Charles | « Le Colibri » (Leconte de Lisle) |
| LEGUERNEY, Jacques | « Genièvres hérissés » (Ronsard) |
| | « Je vous envoie » (<i>id.</i>) |
| | « Si mille œillets » (<i>id.</i>) |
| | « Un voile obscur » (<i>id.</i>) |
| | « Invocation: ciel, air et vents » (<i>id.</i>) |
| | « Comme un qui s'est perdu » (Jodelle) |
| | « D'une fontaine » (Desportes) |
| | « Sur la mort de Diane » (<i>id.</i>) |
| | « Nuit d'été » (Samain) |
| LISZT, Franz | « J'ai perdu ma force et ma vie » (Musset) |
| MAGNARD, Albéric | « Au poète » (Ropartz) |
| MARTIN, Frank | « Je vous envoie un bouquet » (Ronsard) |
| | « Qui voudra voir » (<i>id.</i>) |
| | « Nature ornant la dame » (<i>id.</i>) |
| | « Avant le temps » (<i>id.</i>) |
| | « Quand je te vois » (<i>id.</i>) |

- | | |
|--------------------------|--|
| PERRENOUD, Jean-Frédéric | « La Fin de la journée » (Baudelaire)
« Recueillement » (<i>id.</i>) |
| POULENC, Francis | « Ballet » (Ronsard)
« Je n'ai plus que les os » (<i>id.</i>) |
| RAVEL, Maurice | « Placet futile » (Mallarmé)
« Surgi de la croupe et du bond » (<i>id.</i>) |
| REIMANN, Aribert | « O beaux yeux bruns, o regards destournez » (L. Labé)
« O longs desirs, ô esperances vaines » (<i>id.</i>)
« On voit mourir toute chose animee » (<i>id.</i>)
« Je vis, je meurs: je me brule et me noye » (<i>id.</i>)
« Lut, compagnon de ma calamité » (<i>id.</i>)
« Oh si j'estois en ce beau sein ravie » (<i>id.</i>)
« Tant que mes yeus pourront larmes espandre » (<i>id.</i>)
« Je fuis la vile, et temples, et tous lieus » (<i>id.</i>)
« Baise m'encor, rebaise moi et baise » (<i>id.</i>) |
| ROUSSEL, Albert | « Rossignol mon mignon » (Ronsard)
« Ciel, aer et vents » (<i>id.</i>)
[« Le Bachelier de Salamanque » (René Chalupt)? – sorte de sonnet 4-3-3-4 en vers libres rimés] |
| SCHUMANN, Robert | « À la reine Elisabeth » (Marie Stuart, en allemand)
« L'Adieu au monde » (<i>id.</i>) |

