

Le cycle de mélodies comme structure signifiante : les *Paysages tristes* de Paul Verlaine mis en musique par Charles Bordes

Lucia PASINI (Berne)¹

Summary

This article explores Charles Bordes's cycle *Paysages tristes*, composed in 1884 but first published in 1902, which sets to music four poems by Paul Verlaine from the "Paysages tristes" section of *Poèmes saturniens* (1866). Bordes's reordering and selection of these poems from Verlaine's original sequence raise questions about their impact on the intertextual network created by the poet. Examining Bordes's interpretations reveals a creative dialogue where the musical pieces reshape the narrative coherence and thematic unity of Verlaine's texts. Additionally, this article explores in detail the themes of time and human presence within both Verlaine's poems and Bordes's musical interpretations.

Introduction

La mélodie française, genre musical dans lequel le chant s'inspire de textes poétiques conçus indépendamment de toute adaptation musicale, émerge progressivement au cours du XIX^e siècle, dans un contexte européen marqué par le développement du *Lied* allemand, où l'intimité entre poésie et musique devient un enjeu esthétique central. Bien que l'on considère souvent *Irlande* d'Hector Berlioz comme l'une des premières manifestations de cette convergence, c'est surtout à partir de la seconde moitié du siècle que le genre s'affirme véritablement. Les compositeurs de cette tradition, de Duparc à Debussy, en passant par Fauré, cherchent à établir un dialogue entre musique et texte, dépassant la simple illustration littérale pour en prolonger les résonances expressives. Dans cet esprit, il n'est pas rare que plusieurs mélodies soient regroupées en cycles, c'est-à-dire en ensembles cohérents sur les plans thématique, narratif ou formel. Ces cycles répondent à une logique de construction dépassant la juxtaposition de pièces isolées et s'appuient souvent sur des sources poétiques homogènes, qu'il s'agisse d'un même auteur ou d'un même recueil. Ainsi, *Les ariettes oubliées* de Debussy, *La bonne chanson* de Fauré, et *Les paysages tristes* de Charles Bordes illustrent tous des structures musicales pensées dans leur globalité. Il importe dès lors de distinguer un cycle véritablement conçu comme tel, selon une intention explicite du compositeur, d'un

simple recueil assemblé a posteriori par un éditeur, souvent pour des raisons pratiques ou commerciales (cf. Dupraz 2020, 295).

La mise en musique d'un poème ne saurait être réduite à un geste purement technique ou ornemental. Elle implique une lecture singulière du texte et donne lieu à une œuvre autonome qui prolonge, transforme ou redéploie le sens initial. Ce processus peut être envisagé comme un travail herméneutique, dans la mesure où le compositeur adopte d'abord la posture d'un lecteur, avant de proposer une interprétation donnant naissance à un objet artistique inédit : la pièce musicale (Anger 2010, 67-71). Dans le cas des cycles, cette dynamique interprétative s'étend à l'ensemble de l'œuvre : le choix et l'agencement des textes, le traitement musical de chaque mélodie, ainsi que les liens formels et expressifs qui les unissent, participent à un tissu de significations élaboré aussi bien par la musique que par les mots. Par conséquent, la narrativité et le réseau intertextuel établis par l'organisation des poèmes à l'intérieur du recueil poétique sont transformés dans le cadre d'un cycle, qui en propose d'autres, fondés non seulement sur les relations verbales, mais aussi sur les structures musicales.

Ce qui suit vise à examiner ces questions en s'appuyant sur l'exemple des *Paysages tristes* de Charles Bordes, composés entre 1884 et 1886 mais publiés pour la première fois en 1902. Compositeur principalement connu de ses contemporains grâce à la Schola Cantorum, qu'il a fondée avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant (Lespinard 2003, 165), Bordes est également maître de chapelle de l'église de Saint-Gervais. Les offices de la Semaine sainte qu'il y tient de 1892 à 1902 sont célèbres (Gribenski/Favard 2016). À cette occasion, tout comme plus généralement dans son activité musicale, il valorise la musique ancienne et la musique religieuse, ce qui lui vaut la reconnaissance du pape Pie X. En 1904, ce dernier lui adresse une lettre après avoir promulgué une réforme liturgique reprenant le modèle proposé par Bordes à Saint-Gervais. La célébrité que lui apportent la Schola et ses offices à Saint-Gervais le conduit dans les salons mondains et les salles de concert (Chimènes 2004, 404 et 478), mais rarement en tant que compositeur. En effet, ses mélodies et morceaux instrumentaux, dont le plus connu est assurément la *Suite basque, op. 6* (1901), ont été pour l'essentiel exécutés juste après sa mort subite en 1909. Pendant les années qui suivirent, l'héritage de Bordes a été peu à peu mis en sommeil, d'une part par Vincent d'Indy, qui prit la direction de la Schola quand Bordes, malade, ne pouvait plus s'en charger, et d'autre part par l'administration de l'église de Saint-Gervais, qui refusa de célébrer sa mémoire par l'érection d'un monument ou même par l'installation d'un bas-relief (Ploch 1912). Il a donc été largement oublié pendant une bonne partie du XX^e siècle. Son nom apparaît dans quelques ouvrages consacrés à la mélodie française (François-Sappey/Cantagrel 1994 ; Flothuis 1996 ; Le Roux/Raynaldy 2004) et la réhabilitation de sa figure est en cours (Lespinard 2006 ; Hala 2017) : sa production comprend environ trente mélodies, dont la moitié portent sur des textes de Verlaine. En général, ces morceaux révèlent l'influence d'autres compositeurs célèbres de l'époque, comme Duparc, Chausson et Fauré, mais l'ascendant le plus manifeste est sans aucun doute celui de César Franck, dont Bordes fut l'élève (Flothuis 1996, 78-82).

Dans le cycle des *Paysages tristes*, le compositeur met en musique quatre poèmes de Paul Verlaine provenant de la section homonyme du recueil *Poèmes saturniens* (1866). Mais, s'il

y avait une intention programmatique de la part de Verlaine dans le choix du titre de sa section, les poèmes qui la composent ne correspondent nullement au modèle générique pictural du paysage (Murphy 2007, 43-44). Ici, Verlaine utilise plutôt le terme de manière métaphorique, explorant des états d'âme, des atmosphères et des impressions intérieures au-delà des descriptions de paysages physiques. Bordes, quant à lui, supprime certains poèmes et modifie l'ordre établi par le poète. Ainsi, après avoir examiné la composition de la section verlainienne et du cycle musical élaboré par Bordes, il conviendra d'analyser les effets des choix du compositeur sur les dynamiques internes des poèmes de Verlaine. Deux axes thématiques principaux se dégagent : d'une part, la représentation du temps ; d'autre part, les modalités de présence, ou d'effacement, du sujet humain au sein des paysages évoqués.

Les Paysages tristes

La première considération à propos des structures parallèles des *Paysages tristes* verlainiens et bordiens concerne le choix des poèmes effectué par le compositeur, qui se limite à quatre des sept poèmes de la section homonyme des *Poèmes saturniens*. Chez Verlaine, les *Paysages tristes* comprennent les titres suivants : « Soleils couchants », « Crépuscule du soir mystique », « Promenade sentimentale », « Nuit du Walpurgis classique », « Chanson d'automne », « L'heure du berger » et « Le rossignol ». Chez Bordes, en revanche, le cycle se compose de quatre mélodies : « Soleils couchants », « Chanson d'automne », « L'heure du berger » et « Promenade sentimentale ». Cette sélection restreinte opérée par Bordes incite à réfléchir sur les critères et les raisons qui ont guidé son choix, ainsi que sur les conséquences de celui-ci sur la cohérence thématique et l'évolution narrative du cycle musical. En examinant de plus près cette différence, il s'agira de comprendre comment Bordes interprète et adapte le matériel poétique de Verlaine pour le transformer en une œuvre musicale distincte.

Tout d'abord, on peut observer que les choix de tonalité effectués par Bordes contribuent à la cohérence du cycle et à sa continuité expressive. Trois des quatre mélodies gravitent autour de ré mineur. La parenthèse en si bémol mineur introduite par *Chanson d'automne* instaure un bref contraste tonal, qui renforce la charge émotionnelle de cette mélodie centrale. Cette organisation tonale peut dès lors être comprise comme une figuration en boucle, dont la circularité fait écho à d'autres structures cycliques présentes dans cette œuvre, et dont il sera question plus loin.

« Soleils couchants » ouvre les deux ensembles : le recueil de Verlaine et le cycle de Bordes. Le poème se compose de deux huitains métriques en rimes croisées, bien que cette bipartition ne soit pas explicitement signalée par la typographie. Bordes choisit néanmoins de souligner cette structure par un interlude pianistique (m. 25-31) inséré entre les deux strophes. Si la pièce n'adopte pas une forme strophique stricte, elle n'est pas pour autant entièrement *durchkomponiert* : certains motifs vocaux reviennent de manière reconnaissable, notamment pour mettre en valeur les récurrences lexicales du poème. Ainsi, le mot « mélancolie » (v. 3 et 5) est chanté deux fois sur le même dessin mélodique (m. 13-14 et

17-18), tandis que le syntagme « soleils couchants » (v. 4 et 8) donne lieu à deux versions proches, mais différenciées, du même motif : d'abord une tierce majeure ascendante suivie d'une tierce majeure descendante (m. 15-16), puis une tierce mineure ascendante suivie d'une tierce mineure descendante (m. 23-24).

Ensuite, Bordes choisit la « Chanson d'automne » comme deuxième mélodie, alors que ce poème figurait en cinquième position dans les *Paysages tristes* de Verlaine. Ce choix de positionnement souligne la liberté interprétative du compositeur dans la sélection et l'ordonnancement des poèmes. Le morceau, quant à lui, est remarquablement bref et se compose seulement de 24 mesures. Le point culminant est atteint par la voix à la m. 12, précisément à la moitié de la mélodie, où la ligne vocale monte jusqu'au sol#5 puis descend pour s'épanouir dans un pas chromatique sur le mot « pleure » (v. 12), intensifiant le contenu émotionnel du texte.

La troisième mélodie du cycle bordien est « L'heure du berger », dont la structure peut être résumée comme suit :

Tableau 1. Structure de « L'heure du berger »

Introduction	A	B	C	D
m. 1-3	m. 4-13	m. 14-30	m. 31-35	m. 36-53
v. 1	v. 2-4	v. 5-8	v. 9-10	v. 11-12



Ex. 1. « L'heure du berger », m. 12-13

Ainsi, si Bordes suit la suggestion de Verlaine en plaçant « L'heure du berger » juste après « Chanson d'automne », il enrichit la structure en trois quatrains de décasyllabes en détachant le premier vers, qui fait fonction d'introduction dans la mélodie, et en divisant le dernier quatrain en deux sections de deux vers. Cependant, il demeure respectueux des articulations majeures du poème, identifiables aux jonctures interstrophiques. Les quatre sections bordiennes se distinguent principalement par l'accompagnement pianistique et son rapport à la voix. Dans la section A, ces deux composantes restent en équilibre. La transition vers la section B se fait par l'apparition d'un motif mélodique à la main gauche (ex. 1), qui encadre le v. 5 en lui conférant un rôle introductif similaire à celui du v. 1 dans A, et par l'intensification de la trame des croches au piano. Le motif mélodique réapparaît à la main gauche, transposé d'une octave vers le bas, lors de la transition de B à C, où l'accompagnement devient statique, tandis que la voix atteint son point culminant à la m. 35, bien que cette montée

soit immédiatement refroidie par l'intervalle d'octave descendante qui la suit. Avec le début de la section D, le mouvement reprend au piano de manière analogue à l'accompagnement de A, et l'équilibre est retrouvé. Dans la ligne vocale, les deux derniers vers sont mis en musique sur des valeurs allongées : alors que la section A, introduction incluse, comptait 13 mesures pour 4 vers, la section D en compte 12 pour 2 vers. Le piano, après avoir fait entendre le premier et unique arpège du morceau, correspondant à un passage en majeur qui annonce l'apparition de Vénus, retourne au registre grave et propose une quatrième fois le motif mélodique qui clôturait également la section B.

Et finalement, Bordes conclut son cycle par « Promenade sentimentale », qu'on trouvait en troisième position chez Verlaine, la rapprochant ainsi de « L'heure du berger », que le poète avait placée en avant-dernière position, et faisant apparaître plus clairement un lien entre « les fleurs des eaux » (v. 5 de « L'heure du berger ») et les « nénuphars blêmes » (v. 2 de « Promenade sentimentale »). Cette mélodie est structurée en trois parties, formant une structure en arche :

Tableau 2. Structure de « Promenade sentimentale »

A	B	A'
m. 1-12	m. 13-32	m. 33-52
v. 1-4	v. 5-12	v. 12-16

Au début du morceau, après quelques mesures où la ligne vocale demeure statique, la mélodie survient à la m. 5 sur le mot « nénuphars ». À partir de ce moment, le piano prend le relais et, à la main droite, poursuit l'élan mélodique de la voix dans le registre aigu (ex. 2). Cette transition marque le début d'une exploration plus dynamique de l'espace musical, où la voix et l'accompagnement entament un dialogue expressif. Ce développement se poursuit jusqu'à ce que la voix rejoigne le piano à la m. 12 en conclusion de la section A, caractérisée dans son ensemble par le mouvement de l'accompagnement de l'aigu vers le grave. La section B, quant à elle, est marquée par des valeurs plus courtes, un tempo plus rapide et une dynamique plus forte. Le motif mélodique de A est repris aux m. 17-19, mais dans une itération légèrement variée et beaucoup moins élégiaque.

Ex. 2. « Promenade sentimentale », m. 4-7

Enfin, la section A' reprend le calme de la section A et repropose le motif mélodique en le transposant dans des registres de plus en plus graves jusqu'à la conclusion du morceau. Cette récapitulation finale offre une résolution thématique, renforçant la cohérence structurale de la mélodie tout en soulignant les variations et les nuances émotionnelles explorées tout au long du morceau.

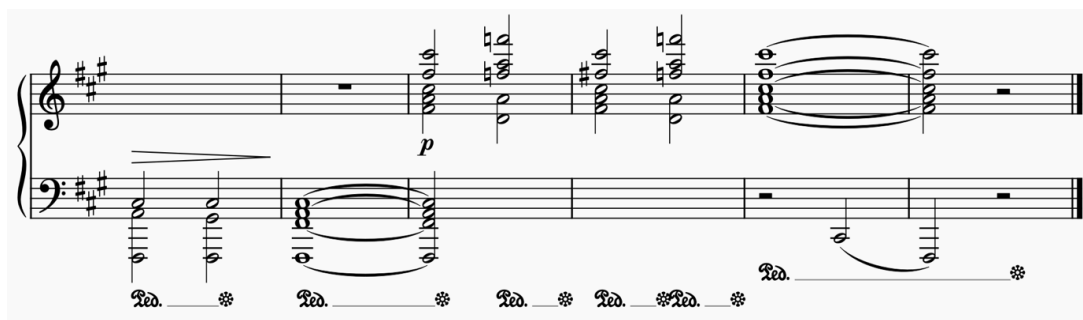
À l'issue de cette brève description, il apparaît que Bordes ne se limite pas à calquer la musique sur le texte dans une logique purement illustrative. S'il arrive que certains passages s'accordent étroitement avec des éléments lexicaux ou formels du poème, ces effets ne sauraient être réduits à de simples pendants sonores. Ils participent au contraire d'un travail d'interprétation. Chez Bordes, la musique ne se contente pas de refléter les mots de Verlaine : elle les prolonge et les amplifie parfois, et contribue ainsi à redéfinir l'espace émotionnel et imaginaire du texte.

Le temps

Après avoir parcouru brièvement les caractéristiques les plus saillantes du cycle de Charles Bordes et des poèmes de Verlaine qui y sont mis en musique, il est désormais possible de s'interroger sur des questions plus ponctuelles, à commencer par la représentation du temps.

Puisque les deux *Paysages tristes* commencent de la même manière, on peut s'attarder sur le début de « Soleils couchants ». Ce poème s'ouvre par « une aube affaiblie », alors que son titre laisse entendre que la scène se déroule au coucher du soleil, au début du soir, et non pas au début du jour. En posant une équivalence paradoxale entre deux moments *a priori* antithétiques du cycle solaire sur vingt-quatre heures, Verlaine « semble suggérer un univers sans commencement ni fin, en perpétuelle circulation » (Choi 1994, 44). Cette impression de temporalité cyclique trouve un écho particulièrement subtil dans le traitement musical proposé par Bordes, notamment à la fin de « Promenade sentimentale ». Alors que cette mélodie semble s'achever de manière convaincante à la m. 48, le compositeur introduit

un bref prolongement en reprenant littéralement l'accompagnement initial (m. 1-2), avant de conclure définitivement à la m. 52 (ex. 3). Ce retour inattendu déjoue les attentes de clôture et instaure un effet de boucle temporelle, d'autant plus frappant que ces mêmes mesures avaient déjà servi de conclusion à « Soleils couchants » (m. 48-50). Ainsi, la fin du cycle rejoint son commencement dans un effet de circularité sonore, abolissant toute notion linéaire de début ou de fin.



Ex. 3. « Promenade sentimentale », m. 47-52

Toutefois, si Verlaine semble effectivement instaurer un temps périodique dans « Soleils couchants », c'est-à-dire à partir du premier vers du premier poème de ses *Paysages tristes*, il est possible d'ordonner les poèmes de cette section dans un temps linéaire, bien que fictif :

1. « Promenade sentimentale » s'ouvre par « le couchant » (v. 1), évoquant une transition vers la fin du jour et le début du soir ;
2. Le « Crépuscule du soir mystique » suit le coucher du soleil ;
3. « L'heure du berger » s'ouvre par une lune encore rouge et basse sur l'horizon, et se termine par l'arrivée de « la Nuit » (v. 12) ;
4. La fin du *Rossignol* mentionne « une lune / se levant » (v. 15-16), lorsque le début de la nuit commence à changer l'azur en obscurité, marquant ainsi une phase successive du cycle nocturne ;
5. La « Nuit du Walpurgis classique » se termine par « l'aube » (v. 41), pointant vers le commencement de la journée et la fin de la nuit ;
6. « Soleils couchants » s'ouvre par « une aube affaiblie » (v. 1), en début de journée.

Reste « Chanson d'automne », dont la seule indication temporelle, « quand / sonne l'heure » (v. 8-9), pourrait faire référence à n'importe quel moment de la journée, laissant ainsi la temporalité du poème volontairement ambiguë. De cette façon, on pourrait imaginer que les poèmes, ainsi réordonnés, décrivent la progression d'une nuit en particulier, commençant par le coucher du soleil et se terminant par l'aube, dans une évolution temporelle séquentielle. Cette structure narrative implicite, bien que non énoncée de façon claire par Verlaine, permet une lecture où chaque poème représente un moment distinct d'une nuit imaginaire.

La question suivante se pose alors : pourquoi Verlaine n'a-t-il pas choisi cet ordre pour ses poèmes ? Une première réponse pourrait être sa volonté de ne pas mettre en avant une temporalité linéaire, en privilégiant plutôt une représentation du temps floue et vague. On a pu le remarquer, Verlaine semble délibérément éviter de disposer ses poèmes selon un ordre chronologique strict, préférant évoquer des moments où les transitions entre le jour et la nuit, le crépuscule et l'aube, se fondent dans une continuité imprécise. Une deuxième hypothèse, qui fera l'objet de la section suivante, concerne la présence humaine dans les paysages décrits.

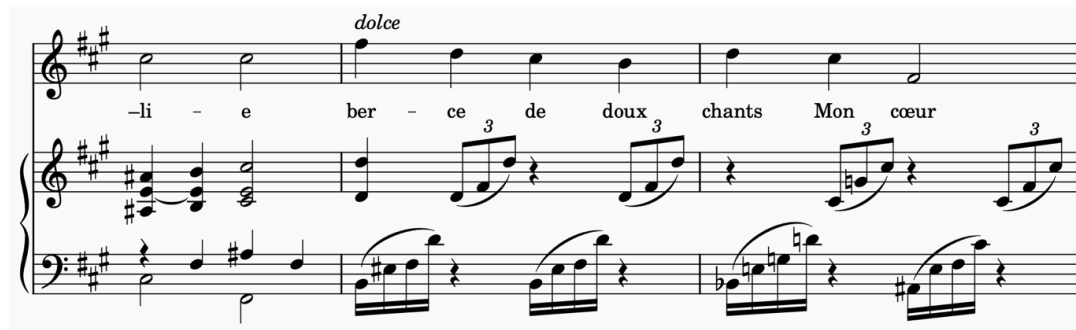
L'humain

En effet, celle-ci s'avère un élément central chez Verlaine comme chez Bordes, bien que les deux *Paysages tristes* la représentent différemment. Chez Verlaine, la dissolution de soi et la perte des points de repères sont mises en valeur par plusieurs éléments : le cœur du poète, ou du sujet lyrique, qui s'oublie aux soleils couchants (v. 7-8, « Soleils couchants ») ; ses sens, son âme et sa raison noyés dans le poison des parfums lourds et chauds (v. 9-11, « Crépuscule du soir mystique ») ; ou l'abandon au vent mauvais comme une feuille morte (v. 13-18, « Chanson d'automne »). De plus, la première personne, le « je », est toujours seule dans le paysage, et sa solitude n'est jamais brisée par l'arrivée d'autres êtres humains. Elle évoque aussi des présences fantomatiques, qu'il s'agisse de « fantômes vermeils » (v. 12, « Soleils couchants »), d'un « fantôme laiteux » (v. 8, « Promenade sentimentale »), de « fébriles fantômes » (v. 37, « Nuit du Walpurgis classique ») ou de « spectres incertains » (v. 7, « L'heure du berger »). Ces présences se situent à mi-chemin entre le concret et l'abstrait : quand le poète les évoque en relation avec des entités abstraites, celles-ci deviennent plus concrètes ; *a contrario*, lorsqu'elles sont liées à des entités concrètes, celles-ci deviennent plus abstraites. Par exemple, les entités fantomatiques ont pour effet de solidifier les « étranges rêves » de « Soleils couchants » (v. 9) et la « brume vague » de « Promenade sentimentale » (v. 7), tout en restant désancrées de la réalité des arbres et des branches dans « Nuit du Walpurgis classique » (v. 23-25) pour être ensuite identifiées à « la pensée / du poète ivre, ou son regret, ou son remords / [...] ou bien tout simplement [à] des morts » (v. 29-32). Dans « L'heure du berger », la représentation des peupliers comme des « spectres incertains » a également pour conséquence de rendre leur existence tangible moins sûre et plus éthérée, les situant entre la réalité et une condition d'évanescence.

La disposition des poèmes choisie par Verlaine laisse entrevoir un principe ordonnant lié à l'intensité de la présence de la première personne ou à son absence. Ainsi, les *Paysages tristes* verlainiens sont organisés selon une forme en arche, où chaque poème révèle une variation dans la présence humaine :

1. le sujet est présent dans « Soleils couchants », bien que dilué et perdant progressivement ses repères (Bernadet 2014, 817-818) ;
2. il est absent dans « Crépuscule du soir mystique », à l'exception du mot « Souvenir » (v. 1) qui évoque implicitement le souvenir de quelqu'un ;
3. il est très présent dans « Promenade sentimentale », où sa figure est clairement détachée de l'arrière-plan du paysage par l'emploi de la dislocation à gauche (« moi j'errais tout seul », v. 5), soulignant une solitude marquée et consciente ;
4. il est absent dans « Nuit du Walpurgis classique », bien que la parole soit deux fois adressée à autrui. Ainsi, un interlocuteur est postulé par l'usage de l'impératif « Imaginez » (v. 3), qui pourrait être destiné à un interlocuteur singulier vouvoyé par le poète ou à des interlocuteurs pluriels, tels que les lecteurs du poème. Une deuxième adresse à la deuxième personne du singulier survient aux v. 33-34, destinée au même interlocuteur qu'au v. 3, qui serait cette fois tutoyé dans la véhémence des questions successives, ou au poète lui-même ;
5. il est très présent dans « Chanson d'automne », où le paysage extérieur au sujet est quasiment absent, focalisant l'attention sur l'intériorité émotionnelle ;
6. il est absent dans « L'heure du berger », où aucune mention n'est faite d'une présence humaine quelconque ;
7. il est présent dans « Le rossignol » (« tous mes souvenirs s'abattent sur moi », v. 2), où une deuxième figure humaine en plus du poète est évoquée tout en étant paradoxalement appelée « l'Absente » (v. 11).

De cette manière, les *Paysages tristes* alternent entre des poèmes où le sujet s'exprime à la première personne et des poèmes où il est complètement absent, tout en chargeant sa présence d'une intensité particulière dans les deux poèmes centraux, « Promenade sentimentale » et « Chanson d'automne », que ce soit par une tournure langagière ou par l'effacement d'une réalité extérieure qui serait indépendante du sujet qui la décrit.



Ex. 4. « Soleils couchants », m. 18-20

Chez Bordes, en revanche, le contraste entre les moments où le sujet devient central et ceux où il disparaît de la scène poétique est articulé d'une façon différente, bien qu'il reste un élément essentiel au point d'assumer une fonction structurante dans les deux mélodies liminaires du cycle. Dès « Soleils couchants », Bordes semble insister sur une opposition entre une nature calme et équilibrée et une présence humaine inquiète, exprimant continuellement son malaise. Ainsi, le bercement qui caractérise l'accompagnement au piano en ouverture de cette mélodie s'arrête pour céder la place à des arpèges plus rapides lorsque l'apparition de l'humain (« Mon cœur », v. 7) injecte de l'inquiétude dans un paysage jusque-là serein (m. 18-20, ex. 4).

« Promenade sentimentale » présente une organisation en arche (ABA') qui traduit une tension entre la présence humaine et la nature environnante. La section A, marquée par une atmosphère paisible, s'ouvre sur des paysages dénués de figure humaine. En revanche, la section B introduit une irruption du sujet lyrique à travers une affirmation individualisée : « Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie / Au long de l'étang, parmi la saulaie » (v. 5-6). Bordes dramatise fortement cette apparition du moi, en soulignant ce moment par un motif pianistique distinct : deux groupes de quatre croches descendantes. Ce motif réapparaît plus tard sur des vers quasi identiques : « Parmi la saulaie où j'errais tout seul / Promenant ma plaie [...] » (v. 11-12). Cette répétition musicale redouble la syntaxe verlainienne, qui soumet le sujet à une série de propositions relatives en cascade. Le moi, initialement affirmé en position de force, en tête de phrase et de vers, se trouve progressivement dissous dans le tissu syntaxique du poème et absorbé par le paysage environnant.

Les deux mélodies centrales, « Chanson d'automne » et « L'heure du berger », sont entourées par ce contraste. Comme mentionné précédemment, « Chanson d'automne » est centrée sur la mélancolie du sujet, dont Bordes exprime clairement la plainte par un pas chromatique dans la ligne vocale sur le mot « pleure » (v. 12, m. 12-14, ex. 5). Il est d'ailleurs notable que le compositeur souligne l'attitude passive du sujet qui s'abandonne à ses émotions, telle qu'elle était évoquée par Verlaine : « Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà, delà / Pareil à la / Feuille morte » (v. 13-18). La ligne vocale reste statique pendant le v. 16, « Deçà, delà ». Ainsi, l'emportement n'est pas celui fougueux des émotions fortes, mais plutôt un laisser-aller indifférent à la monotonie, où « deçà » ou « delà » se valent. Comme la feuille morte dépourvue de toute velléité d'action, le sujet s'efface dans le paysage, abandonné au vent, mimétisé parmi les feuilles. Suit « L'heure du berger », où aucune figure humaine n'intervient. De cette manière, on peut imaginer une continuité entre la fin de « Chanson d'automne » et la section B de « Promenade sentimentale », où le sujet lyrique prend la parole à la première personne après son silence dans « L'heure du berger » et dans la section A de « Promenade sentimentale ».



Ex. 5. « Chanson d'automne », m. 12-14

En outre, la troisième mélodie du cycle met en avant des présences quasi humaines, à savoir les fantômes et les spectres. Ainsi, aux m. 22-23 de « L'heure du berger », lorsque la voix évoque « leurs spectres incertains » (v. 7, ex. 6), elle chante *recto tono* dans une posture d'écoute de l'accompagnement. Celui-ci atteint en ce moment son registre le plus aigu dans ce morceau, et qu'on pourrait peut-être identifier à un registre spectral. Une montée dans l'aigu semblable est également perceptible dans *Promenade sentimentale*, où la mention du « fantôme laiteux » est soulignée par le *sforzando* (m. 21). On pourrait alors avancer l'hypothèse que l'évocation des présences fantomatiques de la part de Verlaine a été un critère important dans le choix du compositeur, qui a sélectionné trois des quatre poèmes où apparaissent des spectres, à l'exception de « Nuit du Walpurgis classique », dont la longueur considérable aurait sans doute posé un défi au musicien. Cependant, on peut aussi remarquer que les « fantômes vermeils » mentionnés dans « Soleils couchants » (v. 12) ne font pas l'objet d'un traitement musical particulier, ce qui pourrait confirmer la valeur de l'opposition entre le sujet lyrique et la présence humaine, d'une part, et la nature, d'autre part, comme principe ordonnateur principal à l'œuvre dans le cycle de Bordes.

Ex. 6. « L'heure du berger », m. 21-23

Conclusions

L'analyse des *Paysages tristes* de Paul Verlaine mis en musique par Charles Bordes révèle la complexité et la richesse de l'interaction entre texte poétique et composition musicale dans le genre de la mélodie française. Le choix et l'agencement des poèmes par Bordes démontrent une intention claire de jouer avec les notions de temporalité et de présence humaine, des thèmes qui étaient déjà cruciaux chez Verlaine. Le compositeur, tout en respectant à la lettre les textes verlainiens, réinvente et réorganise les poèmes pour créer une nouvelle narration musicale, distincte de l'originale.

Par la reprise littérale de quelques mesures pianistiques, Bordes instaure une temporalité cyclique, créant une boucle entre les deux mélodies liminaires de son cycle. Tandis que Verlaine explore la dissolution du moi dans le paysage et l'interaction subtile entre le réel et le spectral, Bordes traduit ces thèmes par des choix musicaux et structuraux qui accentuent la tension entre la sérénité de la nature et l'agitation intérieure de l'humain. Enfin, la reconnaissance tardive de l'œuvre de Bordes et sa récente réhabilitation illustrent l'importance de revisiter et de redécouvrir les contributions de compositeurs moins connus, qui peuvent se révéler d'une richesse hors du commun. Ainsi, l'étude de Bordes et de son œuvre souligne non seulement la valeur de la musique comme medium d'interprétation littéraire, mais aussi l'importance d'élargir les études sur la mélodie française à des compositeurs non-canoniques.

Note

- 1 Lucia Pasini est post-doctorante au sein du projet « Helvetia through a Twelve-Note Lens » à la Haute École Spécialisée Bernoise et membre de l'Institut de l'Interprétation à la Haute École des Arts de Berne.

Bibliographie

- Anger, Violaine : « L'établissement du sens et l'extension de la notion d'interprétation. *L'Invitation au voyage* de Baudelaire-Duparc ». In : Armengaud, Jean-Pierre / Ehrhardt, Damien (éds) : *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris : L'Harmattan, 2010, 63-71.
- Bernadet, Arnaud : *Poétique de Verlaine : « en sourdine, à ma manière »*. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Bordes, Charles : *Paysages tristes*. Paris : Éd. Mergault, 1902, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10076093z> (consultation 25.06.2024).
- Chimènes, Myriam : *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*. Paris : Fayard, 2004.
- Choi, In-Ryeong : « « Impression, soleils couchants » : Verlaine et Monet ». In : *Revue Verlaine* 2 (1994), 31-48.
- Dupraz, Christophe : « Le XIX^e siècle, auditeur du XVI^e siècle. La poésie ancienne dans la mélodie française du XIX^e siècle ». In : Monferran, Jean-Charles / Védrine, Hélène (éds) : *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, 2020, 291-348.
- Faucher, Anne Marie : *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?* Paris : L'Harmattan, 2010.
- Flothuis, Marius : *Exprimer l'inexprimable... Essais sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*. Leiden : Brill-Rodopi, 1996.
- François-Sappey, Brigitte / Cantagrel, Gilles (éds) : *Guide de la mélodie et du Lied*. Paris : Fayard, 1994.

- Gribenski, Fanny / Favard, Margot : « Perspectives croisées pour une esthétique de la disparition des corps. *Divagations* (1897) de Mallarmé en regard des auditions de musique ancienne de la Semaine sainte de Saint-Gervais (1892) ». In : *Colloques Fabula* (2016), <https://www.fabula.org/colloques/document4038.php> (consultation 26.07.2020).
- Hala, Patrick : *La Schola Cantorum. Charles Bordes, Vincent d'Indy, Déodat de Séverac, René de Castéra*. Solesmes : Éditions de Solesmes, 2017.
- Le Roux, François / Raynaldy, Romain : *Le chant intime. De l'interprétation de la mélodie française*. Paris : Fayard, 2004.
- Lepinard, Bernadette : « Bordes, Charles ». In : Joël-Marie Fauquet (éd.) : *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 2003, 164-165.
- Lepinard, Bernadette : « La diffusion de la musique chorale en France après 1890. Les voies de la décentralisation selon Charles Bordes ». In : *Revue de musicologie* 92,1 (2006), 177-193.
- Murphy, Steve : *Lectures de Verlaine : Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Ploch, Georges : « Un peu de marbre pour Charles Bordes ». In : *Gil Blas* (24 août 1912), 5.