

Violaine Anger  
Université d'Évry- Val d'Essonne

## **La mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible**

**Groupe Hugo, 4 avril 2015**

**Mots clefs** : ballade, Hector Berlioz, Georges Bizet, cantate, chanson, Charles Gounod, Victor Hugo, Franz Liszt, mélodie française, mètre, prosodie, romance.

Il est intuitivement reconnu que les poèmes de Victor Hugo marquent de façon régulière et prolongée toute la production de la mélodie française du XIXe siècle. Réussir, en revanche, à synthétiser ces intuitions relève de l'exercice périlleux, dans la mesure où une vue approfondie de l'ensemble du corpus est assez impossible en l'état actuel. Il s'agira donc ici de donner quelques orientations sur un sujet qui sera loin d'être épuisé.

### **Qu'appeler « Mélodie française » ?**

La mélodie française est un genre hautement raffiné et exigeant qui n'est plus vraiment en vogue aujourd'hui, même s'il perdure chez quelques compositeurs et interprètes fasciné par la force expressive qu'il peut réserver. Michel Faure en donne une définition

intéressante<sup>1</sup> : c'est un genre qui « s'efforce de prendre en compte musicalement la signification du texte ». Cela suppose en effet que la musique instrumentale (piano ou orchestre) ait les moyens expressifs suffisants pour pouvoir, de manière autonome, convoquer ce que l'on peut appeler rapidement une signification : le XIX<sup>e</sup> siècle est le moment de cette grande exploration dont le « poème symphonique » est l'une des formes. Mais la mélodie ajoute à la musique instrumentale le texte, dans une forme chantée : elle suppose donc que la diction et la conduite de la voix s'ajoutent à l'accompagnement instrumental et le complètent. La mélodie française est donc le lieu d'un questionnement profond sur ce que peut être la signification d'un poème et notamment sa prosodie.

Le mot est introduit par Berlioz, qui avec ses neuf *Mémoires irlandaises* de 1831 s'inspire du terme anglais de Thomas Moore, *Irish melodies*. Il désigne alors les chansons du folklore irlandais confisqué par l'Angleterre, et convie donc à une recherche d'authenticité, de nostalgie, de « sincérité », celle-ci passât-elle par la rêverie : la question de l'énonciateur est affichée comme centrale. Le genre et les recherches qui lui sont associées sont aussi liés à l'avènement d'une poésie, notamment celle de Lamartine et des *Méditations poétiques*, où une autre écoute des mots, de leurs couleurs sonores émerge : c'est le sillage des conceptions de la signification travaillées dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment avec *L'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau), loin de la transparence conceptuelle chère aux Encyclopédistes<sup>2</sup>. Dans le contexte de ce travail de la langue, il est évident que Hugo est une sorte de catalyseur, de phare : son projet poétique ne peut qu'être écouté par des musiciens eux-mêmes en recherche de cette nouvelle appréhension de la langue et de l'organisation sonore.

On peut alors chercher à dégager quelques constances du genre « mélodie française » : à la différence de la romance qui utilise des textes destinés à être chantés, la mélodie prend un texte qui existe d'abord de façon autonome, le poème. La romance n'a pas toujours une musique propre : elle peut prendre des timbres qui préexistent ; elle est une parole sentimentale, sensible, naïve, qui postule la possibilité de pouvoir émouvoir tout individu en deçà de son appartenance sociale ou culturelle. La mélodie cherche avant tout à dire en musique le texte d'un poème. L'invention musicale est sa préoccupation première. La mélodie s'écarte aussi de la chanson, car la chanson affiche qu'elle est chantée, alors que la mélodie se situe dans un entre-deux, souvent indéfinissable,

---

1 *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, article MELODIE

2 Je me permets de renvoyer à mon article « La voix dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau », *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*, dirigé par Emmanuel Reibel, Paris, Vrin, 2015

entre une mélodie musicale qui, à l'instar de la parole d'opéra, se veut d'abord parole avant d'être chant, et une mélodie qui s'affiche comme chant.

La mélodie française explore les frontières entre la parole parlée et la parole chantée. En revanche, elle n'est pas un moment d'opéra : le statut de l'énonciateur (le chanteur) n'est pas du tout le même. Dans l'opéra, il prétend être quelqu'un d'autre, le personnage, qui délivrera une parole dont il se trouve qu'elle est écrite et mélodique. Mais le personnage d'opéra prétend *parler*, même si, dans certaines occasions dramatiques, il lui arrive de chanter une chanson –chanson à boire, romance, etc. La mélodie française est chantée par un énonciateur qui *dit* un texte et n'oublie jamais qu'il n'est pas un personnage de fiction. En revanche, il peut lui arriver, par instant, de s'évader de façon imaginaire, dans ce qu'il est en train de dire, de la même façon que le lecteur d'un texte parlé peut, par instants, être pris par ce qu'il est en train de lire. Le chanteur de romance ou de chansons, lui, n'oublie jamais qu'il est en train de *chanter*. Ces différents degrés d'énonciation montrent à quel point la mélodie française se trouve située dans un entre-deux instable entre représentation imaginaire et diction d'un texte préexistant. Elle explore le point de bascule indécidable entre le parlé et le chanté, entre le lecteur et le personnage de fiction. C'est ce qui fait sa richesse. C'est aussi ce qui en fait un lieu redoutable pour les interprètes, toujours à la merci d'une minime faute de goût.

Il faut enfin rappeler que la mélodie française est le genre d'une époque qui ne possède pas de micro. La projection de la voix y est essentielle ; cette voix est d'autant plus importante que la musique instrumentale qui l'accompagne est elle-même explorée pour ses propriétés signifiantes de « *langue instrumentale* » comme le dit Berlioz. La prosodie – valeur des phonèmes, des voyelles, consonnes, exploration mélodico-rythmique du poème – y est elle-même pensée comme signifiante, prolongement de la langue instrumentale. L'enjeu prosodique d'une mélodie est donc intense : chaque compositeur imagine par avance comment il conçoit le fait même de signifier. Par exemple, il sait que confier des voyelles fermées ou des nasales à de grands élans dans l'aigu implique une perte de l'articulation donc de la compréhension du texte. En revanche, il peut imaginer que ces mêmes voyelles ou consonnes acquerront ainsi un timbre dont la valeur sera hautement signifiante dans le système qu'il a imaginé pour sa mélodie, et serviront ainsi le texte. Tout cela requiert une intelligence extrême de la part du chanteur qui doit comprendre le texte, sa diction, et ce qu'en a fait le compositeur.

C'est que la mélodie française se situe en fait dans le cœur incandescent d'une série d'enjeux concernant le langage et la signification. À cet égard, la double paternité du genre est significative : si Berlioz est en effet un père fondateur, d'autres compositeurs, au nombre desquels Maurice Ravel, ont préféré attribuer cette place à Gounod. Cette tension marque une évolution du rapport au texte : Gounod est en effet le compositeur qui, l'un des premiers, recherche une ligne mélodique fluide épousant l'intonation globale de la phrase syntaxique et non pas du groupe de mots. Il faut rappeler que la théorisation même de l'accentuation française nourrit un débat qui occupe tout le siècle. La « prosodie » française, c'est-à-dire l'écoute de la langue française dans ses caractéristiques sonores émerge au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec l'abbé d'Olivet, dans un contexte où le latin cesse de devenir le modèle d'appréhension théorique du fait linguistique. Influencé par l'émergence d'une musique instrumentale capable d'émouvoir (donc de signifier) indépendamment des mots articulés, Jean-Jacques Rousseau met en avant « l'accent » comme élément essentiel de la construction linguistique du sens. L'abbé Scoppa, au début du siècle, réélabore cette notion en proposant l'idée d'un accent tonique universel percussif, et en décrivant pour la première fois avec précision le système d'accentuation mobile et grammatical de la langue française. On peut accentuer le français selon les groupes de mots ou selon l'unité syntaxique entière de la phrase. Cette idée est très fortement débattue pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, les musiciens travaillent également le rythme et on pourrait décrire l'histoire rythmique du XIX<sup>e</sup> siècle comme le passage d'une phrase « carré », organisée en groupements de mesure à une recherche rythmique fluide où prévalent les notions de dynamique, d'élan, d'organisation du mouvant. Ces questions métriques habitent aussi tous les poètes, et on connaît l'importance nodale de Hugo à ce sujet. La mélodie française se trouve donc au cœur d'une évolution qui voit s'opposer Scoppa et Mazaleyrat, le mètre et le poème en prose, la phrase musicale « carrée » et la battue à la plus petite unité. N'oublions pas que l'enregistrement, dont les possibilités techniques sont claires dès les années 1870-1880, traite comme une seule entité le flux vocal et les articulations : aboutissement, en un sens, des intuitions expressives rousseauistes, il oblige aussi à repenser le fait sonore qu'est la parole dans la mesure où il le réifie d'une façon insoupçonnée jusque-là, même dans les écritures les plus précises.

La mélodie française, par son projet même, s'inscrit au cœur de ces tensions. Tension métrique entre l'accentuation prosodique de la phrase et celle du vers ; entre le vers écrit et ses multiples possibilités de diction ; entre la scansion dite et le rythme proprement musical. La

composition d'une mélodie française est écoute extrêmement attentive de la prosodie d'un poème, au sens le plus large du mot « prosodie ». Le *Lied* allemand poursuit une trajectoire comparable, à ceci près qu'il s'agit de langue allemande et non pas française. L'influence du *lied* sur la mélodie française est un sujet de travaux importants. Il faut donc souligner le fait que les poèmes de Hugo traversent le siècle et nourrissent des mélodies aussi bien en 1830 qu'en 1870. Ils s'avèrent suffisamment riches pour résister à toutes ces questions, les unifier, voire à les conduire vers des solutions.

### À la recherche d'une approche quantitative

Comment rendre compte de la place de Hugo dans la mélodie française ? Une approche quantitative est tentante mais difficile.

Situons d'emblée le contexte sociologique dans lequel les mélodies éclosent. Il est courant de penser que la mélodie française, art de salon, est aussi l'art qui met en valeur les jeunes filles à marier.



Illustration de Grandville des *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, édition Hetzel et Paulin, 1842. Maison Balzac BAL 926-1(2).

Michel Faure et Vincent Vivès remarquent à juste titre que le salon brouille les frontières entre spectateur et musicien<sup>3</sup>. Mais l'ampleur des qualités vocales nécessaires pour chanter une mélodie de Berlioz, Liszt, Gounod ou Bizet écartent tout amateurisme. Un sondage sur les dédicataires des mélodies le prouve : par exemple, Saint-Saëns dédie *La Cloche* à Pauline Viardot, *Guitare* à Augusta Holmes ; Reynaldo Hahn dédie *Quand la nuit n'est pas étoilée* à Madame Colonne, Bizet *Les Adieux de l'hôtesse arabe* à Madame Miolan-Carvalho, *Guitare* à Madame Eugénie Garcia ; Gounod dédie *Aubade* à Madame van den Heuvel-Duprez, *Sérénade* à Madame Lefébure-Wély ... : ce sont des femmes mariées, musiciennes professionnelles reconnues ou totalement engagées auprès de musiciens professionnels, ce qui permet d'écarter un niveau musical trop faible. On peut penser que Mademoiselle Vernet, dédicataire de *La Captive* à la Villa Médicis, savait chanter. Par ailleurs, s'il y a clairement une majorité de femmes, on trouve aussi des hommes : Emmanuel Jadin pour *La Chanson du fou* de Bizet, Hippolyte Lecourt (le créateur du *Requiem* de Berlioz à Saint-Eustache) pour *Sara la baigneuse* ... Il faudrait préciser ce qui n'est qu'un sondage et l'étoffer par la connaissance des salons dans lesquels évoluaient tous ces dédicataires pour en déduire des éléments précis sur la sensibilité politique et sociologique à laquelle ils appartenaient.

On sait que Hugo avait une attitude très ouverte pour donner les textes de ses poèmes à des musiciens. Il reversait ses droits à sa fondation de secours pour les proscrits et les pauvres<sup>4</sup>. Quantifier sa présence suppose en revanche d'être clair sur le contexte de référence choisi. Plusieurs fichiers ont déjà accompli un travail précieux : le fichier manuel « parolier » de la Bibliothèque nationale est la base fondamentale. Signalons aussi la base de données du Centre international de la mélodie française<sup>5</sup>, l'outil formidable qu'est la Bibliothèque musicale Petrucci<sup>6</sup>, ou des sites moins denses mais intéressants dans la mesure où ils essaient de recenser la musique enregistrée<sup>7</sup>. Le CIMF sort 708 titres de mélodies sur un poème de Hugo, sur un total de 20 000 documents, écrites par 288 compositeurs différents. Il s'agit d'une conception très extensive de la mélodie française, dont certains considèrent, avec des arguments tout à fait

---

3 Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS, 2000, p. 34

4 C'est ce qu'affirme Jean Gaudon, dans le livret accompagnant l'enregistrement de *Mélodies sur des poèmes de Victor Hugo*, par Félicity Lott et Graham Johnson, Harmonia Mundi 1901138, Arles 1985.

5 <http://www.melodiefraançaise.com/>

6 <http://imslp.org/wiki/Accueil>

7 <http://www.recmusic.org/lieder/>

valables, que le genre est toujours vivant aujourd'hui<sup>8</sup>. Il faut aussi savoir si l'on se contente d'une forme chant-piano stricte, ou si l'on ajoute les duos, les versions orchestrales, voire les chœurs, si les différentes versions comptent pour 1 ou non, etc. Graham Johnson a fait un décompte différent, en étudiant le nombre de compositeurs différents ayant mis Hugo en musique<sup>9</sup>. Il trouve 38 compositeurs pour Hugo, contre 25 pour Baudelaire et Musset, 21 pour Gautier, 26 pour Ronsard et 40 pour Verlaine. Cela situerait Hugo dans les auteurs bien représentés dans le répertoire. À noter que tous ces chiffres sont relativisables : Michel Faure et Vincent Vivès recensent 20 compositeurs pour Verlaine, 15 pour Hugo, 10 pour Musset et 9 pour Baudelaire<sup>10</sup>. Tout dépend en effet ici de ce que l'on appelle « compositeur » : faut-il s'en tenir aux noms connus ? Faut-il y ajouter un deuxième cercle, celui de ceux qui ont joué un rôle important à leur époque, mais n'ont pas réussi à produire des œuvres demeurées vivantes (Hippolyte Monpou, Louis Niedermeyer, Henri Reber, Charles Bordes, Henri Barraud, par exemple, contribuent de façon non négligeable à la mise en musique des poèmes de Hugo, et souvent de manière intéressante). Faut-il enfin y ajouter l'immense quantité de noms totalement tombés dans l'oubli, mais qui attestent de la vie compositionnelle d'une époque ? Adèle Hugo a paraît-il composé des mélodies sur des textes de son père... On peut aussi prendre les choses d'une façon un peu pragmatique : ajoutons la production mélodique de Berlioz, Liszt, Meyerbeer, Bizet, Gounod, Lalo, Saint-Saëns, Fauré, Massenet, d'Indy, Widor, Hahn, Chabrier, Debussy, Ravel, sans être trop strict quant à la définition du genre et en arrondissant. On arrive alors à un total d'à peu près un millier. Sur cet ensemble, les poèmes de Hugo sont de l'ordre de 350. Tout cela conforte en tout cas l'idée selon laquelle Hugo est un auteur important pour la mélodie française.

Il faut ajouter à cela les mélodies sur des textes adaptés en Angleterre (Arthur Sullivan, Maude White, Britten...), en Italie (Donizetti, Respighi, Tosti...), en Allemagne (Mendelssohn, Spohr, Wagner...), en Russie (Rachmaninov, César Cui, Dargomyjski...), en Espagne (Ramirez Santillan...)..., que ce soit en français ou traduit.

On peut proposer une autre entrée : quels sont les poèmes de Hugo les plus mis en musique ? *Guitare* plus de 15 versions ; *Extase*, *L'Attente* dans *Les Orientales* ; la *Réverie des Voix intérieures* (« Puisqu'ici-bas toute âme ») : au moins 7 versions par des grands

---

8 Anne-Marie Faucher, *La Mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?*, Paris L'Harmattan, 2010

9 Graham Johnson et Richard Stokes, *French song music companion*, Oxford University Press, 2000

10 *Histoire et poétique de la mélodie française*, CNRS, 2000

noms. *L'Aurore des Chants du crépuscule* (au moins Fauré, Saint-Saëns, Widor... ). Un certain nombre de textes reçoivent des doublons (deux interprétations musicales différentes) : il est clair qu'il y a un effet d'entraînement, de suggestion. Les chansons des œuvres dramatiques on aussi intéressé : *Ruy Blas* « À quoi bon entendre les oiseaux des bois » par Saint-Saëns, Léo Delibes, Spohr, Mendelssohn, Chabrier... et au moins 4 autres compositeurs ; *Marie Tudor*, « Quand tu chantes, bercée », « Ami, vive l'orgie » de *Lucrece Borgia* ; *Cromwell* a inspiré Barraud). À noter que les textes de Hugo explicitement écrits pour être des chansons, mais sans personnage ni situation, notamment *Les Chansons des rues et des bois* n'ont pas inspiré tant que cela. Il y a bien sûr Fauré, Gédalge, Chabrier, mais le nombre de mises en musique rapportées au nombre de chansons est très faible.

Y a-t-il une chronologie des textes ? C'est beaucoup plus difficile à établir : il est clair que Berlioz s'empare des Orientales au moment où elles paraissent, et qu'il y trouve un parallélisme de préoccupations. Mais Massenet Fauré ou Saint-Saëns y retournent aussi (ce qui précise encore la pérennité de lecture mentionnée plus haut). On s'oriente ici beaucoup plus sur la place de Hugo dans l'imaginaire de chaque génération, de chaque compositeur. Rappelons les générations successives du XIXe siècle. Celle des contemporains de Hugo – Berlioz né en 1803, Liszt, né en 1811, propose déjà deux lectures très différentes du poète. La génération suivante, Gounod né en 1818, Lalo, né en 1823, est celle qui cherche une plus grande compréhension du texte des mélodies. Vient la génération de Saint-Saëns né en 1835, Bizet, né en 1838 : la variété du genre mélodie devient manifeste. Avec la génération de Massenet, né en 1842, Fauré, né en 1845, le genre raffiné de la mélodie française, de sa diction, des harmonies pianistiques qui l'accompagnent atteint un sommet. Chabrier, né en 1841, y est une figure à part dans cette esthétique (comme dans son choix des poèmes de Hugo : *Sommation irrespectueuse* y côtoie la *Sérénade* de *Ruy Blas* et *Le Pas d'armes du roi Jean*). Dans cette génération, des figures inattendues apparaissent, comme l'organiste Widor né en 1844, qui compose 17 mélodies sur des textes de Hugo (dont des duos) sur une production totale d'une cinquantaine de titres. Enfin, la génération suivante, celle de Debussy, né en 1862, de Ravel, né en 1875, laisse tomber Hugo, à l'exception notable de Reynaldo Hahn, né en 1874, qui est vraiment une figure à part dans le monde musical.

Après 1870, Hugo est beaucoup moins mis en musique, voire pas du tout. Il y a plutôt des feux d'artifice, des exceptions personnelles. Graham Johnson considère *L'Absent* de Fauré en 1871 comme un adieu à Hugo. Le problème est d'interpréter cette désaffection. Jean Gaudon soutient la thèse que c'est un poète difficile pour un musicien, pour des

raisons politiques comme esthétiques. Après son exil, Hugo aurait été trop populaire pour plaire à des salons comme celui de Madame Verdurin, et trop maudit pour des salons bien-pensants<sup>11</sup>. Il y a peut-être quelque chose de vrai dans cette intuition, mais il faut en tout cas la nuancer : que faire de la très grosse production hugolienne de Saint-Saëns, de Widor ou de Hahn ? Surtout, c'est peut-être donner une trop grande importance au nom « Hugo », au détriment du poème écrit par Hugo et mis en musique. Lorsque les mélodies sont éditées, son nom n'est jamais affiché comme un argument de vente, et il se trouve mêlé à d'autres poètes : par exemple Baudelaire dans l'opus 5 de Fauré (un Baudelaire et 2 Hugo), ou Baïf, Passerat, un anonyme, et Musset dans les *Mélodies* de Gounod (ce qui montre que Hugo peut passer comme convaincant au milieu de poètes du XVI<sup>e</sup> siècle). Il n'y a pas de recueil édité qui annonce « *Mélodies de M. ... sur des poèmes de Victor Hugo* ». On manque en fait d'une étude sociologique précise sur la mélodie française du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les raisons esthétiques avancées par Jean Gaudon sont-elles plus convaincantes ? Hugo serait un « poète large » qui fait peur, les musiciens mettant en musique surtout des poèmes brefs, ni trop caractéristiques, ni trop grandioses, ni trop longs. Ils évitent les alexandrins. Il n'est pas sûr que ces raisons ne soient pas dictées par des implicites verlainiens imposés à des compositeurs comme malgré eux. En effet, lorsque l'on songe à *La Captive* ou au *Pas d'arme du roi Jean*, on ne peut pas dire qu'il s'agit de poèmes courts. Les alexandrins des *Adieux de l'hôtesse arabe*, de *La Cloche*, ou du *Papillon et la fleur* n'ont pas effrayé. Le côté caractéristique et plus précisément médiéval, espagnol ou oriental de certains poèmes a clairement été au contraire un facteur positif de choix. On touche ici la question cruciale de l'enjeu esthétique « Hugo » dans la mélodie française.

### **Le poème hugolien et la mélodie française : vers une approche qualitative**

La question théorique, abstraite et au fond vaine, de savoir quels sont les vers les plus appropriés pour la musique, a été débattue sans fin. Il est plus opportun d'aller regarder ce qui est considéré comme une réussite et de l'interroger. Hugo se trouve clairement un poète qui accompagne des moments charnières du développement de la mélodie française en tant que genre. On peut en énumérer quelques-uns : ceux-

---

11 Livret accompagnant l'enregistrement de *Mélodies sur des poèmes de Victor Hugo*, par Félicity Lott et Graham Johnson, Harmonia Mundi 1901138, Arles 1985

ci pointent aussi des possibles du texte hugolien. Nous irons très vite ici, pointant simplement des orientations d'analyse.

### **Hector Berlioz et Hugo : *La Captive*, acte de naissance de la mélodie française<sup>12</sup>**

Berlioz s'empare du texte des *Orientales* lorsqu'il est à la villa Médicis ; il en propose plusieurs versions au fil des années, et ces versions montrent clairement une conscience de plus en plus grande d'un traitement du texte qui s'écarte de la romance comme de la cantate dramatique. Le sous-titre « Rêverie » que l'on peut situer le poème dans une continuité qui passerait par Rousseau comme par la prosodie baudelairienne, « assez souple et heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme<sup>13</sup> ». De fait, Berlioz casse totalement la métrique hugolienne, multipliant les accentuations sur des syllabes non-accentuées : « si JE n'étais captiVE J'aimerais CE pays, et CETTE mer plaintiVE, [...] et CES astRES sans nombRE... ». Il ne cherche en aucune façon à clarifier la syntaxe hugolienne, très contournée, qui mélange la logique et l'appréhension affective du paysage : « j'aimerais ce pays si je n'étais pas captive » d'une part, et « je vois et aime ce pays, cette mer, ces astres... mais je vois aussi le sabre des spahis qui me tuera si je sors » ... Bien plus, Berlioz ne cherche pas à donner de contenu référentiel aux mots : la strophe-refrain alterne au contraire un grand élan lyrique de fusion avec l'extérieur et une petite mélodie chantonnée, qui, dès la première strophe, marque les mots menaçants comme prononcés sans faire attention. Les « sabres des spahis » font l'objet d'une petite ritournelle ternaire indifférente. Il s'agit bien d'une rêverie, où l'état d'âme général est plus important que les mots. D'ailleurs, la chanteuse se met à jouer avec eux, en vocalisant et en les répétant à l'occasion, comme si leur contenu était vide : l'énonciatrice a l'esprit occupé au-delà des mots. Notons la fin, assoupissement, points de suspension musicaux... La souplesse syntaxico-logique de la phrase hugolienne nourrit la construction générale du discours musical. Berlioz choisit cinq strophes dans l'ensemble hugolien, pour leur potentiel contrastif, et les organise selon la rêverie musicale qu'il souhaite construire. Il témoigne aussi d'une écoute extrêmement attentive de la poésie hugolienne, et notamment des rimes, qui sont

---

12 <https://youtu.be/3FqNoIDs5Wc>;

Partition : [http://imslp.org/wiki/La\\_captive,\\_H\\_60\\_\(Berlioz,\\_Hector\)](http://imslp.org/wiki/La_captive,_H_60_(Berlioz,_Hector))

13 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, dédicace des *Petits poèmes en prose*.

l'origine de la forme musicale : Berlioz a choisi les strophes en « i » pour les faire ressortir dans ses refrains musicaux.

Moment intime de rêverie, mais pour grand orchestre ; déclamation d'un poème qui pourtant n'est que rêverie ; surgissement de moments carrément chantés ou chantonnés à l'intérieur d'un texte dit ; organisation strophique et pourtant expressive : ces ambiguïtés travaillées ouvrent la voie d'un genre.

Rappelons au passage que Berlioz est marqué par Hugo, de manière claire : les rimes riches et appuyées des *Orientales* l'accompagnent pendant toute sa vie, jusque Béatrice et Bénédict (couplets de Somarone, duo d'Ursule et Héro). Au-delà de la proximité des deux auteurs, déjà bien travaillée, le Hugo que Berlioz fait ressortir dans ses mélodies est le Hugo de la recherche rythmico-mélodique et celui de l'ailleurs.

On peut mettre en parallèle de *La Captive* une autre mélodie très différente qui, elle-aussi, a marqué le genre.

### **Les Adieux de l'hôtesse arabe de Bizet<sup>14</sup>**

Comme *La Captive*, c'est un poème long, fait d'alexandrins, c'est-à-dire de vers longs, tiré des *Orientales*. Bizet applique au poème le traitement inverse de Berlioz : Berlioz s'épanchait dans une crescendo fluide propre à la rêverie, qu'il coupait par des intonations rappelant la chanson. Bizet, lui, impose au texte un mètre préétabli et un ostinato, pour en faire comme une chanson strophique, se souciant peu de la prosodie (par exemple, il ne cherche pas à réélaborer l'organisation musicale et coupe sans problème « ô jeune homme eût aimé/// te servir à genoux » au lieu de « ô jeune homme, eût aimé te servir à genoux »). De plus, les intervalles augmentés de la mélodie de cette chanson « font » immédiatement exotique, de même que l'ostinato rythmique du piano. Il s'agit bien d'une chanson arabisante et la mélodie est connue pour être, historiquement, parmi les premières qui introduisent des modes inhabituels pour donner à la musique elle-même un caractère orientalisant, indépendamment du contenu des paroles. Bizet se sert de l'alexandrin heurté de Hugo, qui s'insère sans

---

14 [http://www.dailymotion.com/video/x9y65e\\_les-adieux-de-l-hotesse-arabe-de-b-music](http://www.dailymotion.com/video/x9y65e_les-adieux-de-l-hotesse-arabe-de-b-music);

partition :

[http://imslp.org/wiki/Adieux\\_de\\_l%27h%C3%B4tesse\\_arabe\\_\(Bizet,\\_Georges\)](http://imslp.org/wiki/Adieux_de_l%27h%C3%B4tesse_arabe_(Bizet,_Georges))

problème dans le rythme de chanson qu'il lui impose. En revanche, il fait affleurer, au milieu de la chanson, des exclamations et des intonations dont les tournures, directement issues de l'opéra « adieu, beau voyageur », créent non plus une chanteuse mais une femme en train de dire adieu. Cette hésitation continue entre une énonciatrice-chanteuse et le personnage d'une femme déchirée par le départ de celui qu'elle aurait aimé culmine dans la vocalise finale très virtuose mais sans cadence : jeu sur la voix, chanson, cri, ou simplement dédoublement de la femme qui continue de chanter alors qu'elle a le cœur brisé. Cet indécidable en fait la force. Bizet donne une voix à l'hôtesse. Peut-on aller jusqu'à dire qu'il réinterprète en musique le jeu métrique plein de ruptures que Hugo a choisi ?

*Les Adieux de l'hôtesse arabe* sont l'une des mélodies célèbres du répertoire. Hugo a suggéré à Bizet une œuvre moins connue, *La Coccinelle*, extraite des *Contemplations*, qui est un chef d'œuvre théâtral, ironique, gouaillieur, préfigurant une veine que l'on connaît davantage chez Ravel, Chabrier ou *Le Pas d'arme du roi Jean* de Saint-Saëns. Le Hugo de Bizet (qui s'empare aussi de *Guitare, Après l'hiver*, et *La Chanson du fou*) est un Hugo extérieur, théâtral, et très fin à la fois.

Il se trouve que chez Franz Liszt, un certain nombre de chefs d'œuvre qui font prendre à la mélodie une autre voix sont aussi écrits à partir de poèmes de Hugo.

### **Oh ! Quand je dors de Franz Liszt ou la mélodie intime, proche de certains lieder allemands<sup>15</sup>**

Franz Liszt n'est pas un compositeur d'opéra. En revanche, il contribue à introduire en France le lied allemand et toutes ses transcriptions au piano seul, le nocturne ; son amour pour Lamartine, les *Harmonies poétiques et religieuses*, et Senancour est connu. C'est sans doute à travers cette sensibilité qu'il lit les *Rayons et les ombres*. Sa lecture de Hugo va être celle du suspens, de l'alexandrin dont on ne sait pas où il va nous mener alors que dans le même temps l'élan affectif qui le conduit est clair. Il va aussi savoir écouter les ruptures de mètre. Hugo écrit trois strophes composées chacune de trois décasyllabes et de deux vers de quatre syllabes, dont les derniers riment ensemble. Au lieu d'en faire le refrain, Liszt en fait l'acmé du discours musical, tandis que les décasyllabes sont le lieu où il installe le motif mélodique unique

---

<sup>15</sup> <https://youtu.be/ej2Cy8fpzTU>;

Partition : [http://imslp.org/wiki/Oh!\\_quand\\_je\\_dors,\\_S.282\\_\(Liszt,\\_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Oh!_quand_je_dors,_S.282_(Liszt,_Franz))

unifiant l'œuvre et donnant un sentiment strophique à ce qui n'en a pas. Il rend ainsi très clair la façon dont Hugo part du motif de quatre syllabes pour construire l'ensemble du texte, et ose, à son époque, un traitement des *e* muets d'une souplesse inconnue, en lien avec un poème qui en est plein. Une analyse approfondie serait nécessaire. Disons que Hugo a inspiré ici une veine totalement lyrique et totalement retenue à la fois, ainsi qu'une orientation encore inconnue de la mélodie française.

Liszt est revenu plusieurs fois à Victor Hugo. (*Guitare*, *Enfant si j'étais roi*, *Gastibelza*, *La Tombe dit à la rose*, *Le Crucifix S'il est un charmant gazon*, et *Oh ! Quand je dors*). Chacune de ses mélodies a fait l'objet d'un travail et de plusieurs versions. Celle de *Guitare* mérite une mention spéciale, là encore en termes d'histoire du genre.

### ***Guitare*, de Liszt ou la découverte d'un Hugo verlainien<sup>16</sup>**

*Guitare*, dans *Les Rayons et les ombres*, est l'un des poèmes de Hugo qui a été le plus mis en musique. Il suggère la plupart du temps une opposition musicale entre les deux voix, et de grandes vocalises ou espagnolades attribuées aux voix féminines. C'est d'ailleurs l'orientation que Liszt a prise dans sa première version. La deuxième en revanche est étonnante : ultra-rapide, (notamment par le tempo pressé de l'accompagnement *staccato* du piano), très condensée, très elliptique, faisant la place à une mini-vocalise ironique à la fin. On se dirige de manière très claire vers l'absence de rythme, le jet unique, la pirouette, la chanson grise, – une esthétique *a priori* inattendue chez Hugo, mais que Liszt a parfaitement sentie. Elle fait comprendre aussi à quel point la construction d'un Hugo grandiloquent est peut-être postérieure à la manière dont le poète a été écouté par ses contemporains, et même a suggéré une orientation mélodique encore peu travaillée.

Lalo, Widor, Gounod, Hahn, bien d'autres, se sont intéressés à Hugo. Il faudrait par exemple prendre un poème (*Guitare*, ou mieux *Puisqu'ici-bas toute âme*, ou encore *S'il est un charmant gazon*) et ses différentes mises en musique : les potentialités du texte apparaissent de façon assez marquante. On verrait aussi façon très claire l'évolution de

---

<sup>16</sup> <https://youtu.be/vwKkyQVmewA> (première version);  
partitions première et deuxième version : [http://imslp.org/wiki/Comment\\_disaient-ils\\_S.276\\_\(Liszt,\\_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Comment_disaient-ils_S.276_(Liszt,_Franz))

la scansion, pressentie dans *Guitare* de Liszt, qui passe très nettement d'une scansion au groupe de mots à une prise en compte de la phrase syntaxique dans sa globalité. Pour en rester à des œuvres qui sont des jalons marquants du genre, il faut mentionner que, lorsque la mélodie française s'oriente vers la ballade, c'est encore Hugo qui est là.

### ***Le Pas d'armes du roi Jean de Saint-Saëns ou la ballade dans la musique française***<sup>17</sup>

Le genre musical de la ballade a été pratiqué très tôt outre-Rhin, et s'est perpétué, de Schubert à Hugo Wolff. En revanche, la mélodie française l'a peu exploré, préférant travailler les ombres multiples de l'énonciation. Saint-Saëns, l'un des grands admirateurs de Hugo, s'en empare en y insérant une dimension ironique qui est souvent absente dans les ballades allemandes. Il s'agit d'un récit en musique, avec toutes les ambiances sonores qui lui correspondent. Le récitant est bridé par le mètre très court qui empêche toute expansion lyrique. On connaît par ailleurs toute la réflexion de Saint-Saëns sur le rythme, et l'accent, ses discussions avec d'Indy à ce sujet, et son affirmation de l'importance d'un mètre clair. Sa ballade en est une démonstration éclatante, morceau de bravoure pour les barytons et les basses.

Avec Saint-Saëns, engagé lui-même dans la musique française et la IIIe République, c'est le Hugo-écrivain fondateur, équivalent français de Shakespeare ou Goethe, que l'on retrouve. C'est aussi la mise en évidence de la puissance métaphorique du texte de Hugo qui suggère, non pas le pittoresque, mais le symbolisme musical (par exemple dans *La Cloche*).

Ce très rapide parcours dans un genre aux frontières mouvantes permet de s'ouvrir à des écoutes différentes de Hugo. Il est impressionnant de voir que les poèmes de Hugo ont résisté aux évolutions importantes de la diction et de la prosodie qui sont survenues autour de 1850. Les rimes des *Orientales* ne rebutent pas des musiciens qui, comme Gounod, Massenet ou Fauré, cherchent pourtant avant tout une fluidité de la scansion. Sans doute parce que le rythme hugolien, lié à son utilisation du pronom personnel de la première

<sup>17</sup> <https://youtu.be/R90qiqvIb4E>;

Partition piano : [http://imslp.org/wiki/Le\\_pas\\_d%27armes\\_du\\_Roi\\_Jean\\_\(Saint-Sa%C3%ABns,\\_Camille\)](http://imslp.org/wiki/Le_pas_d%27armes_du_Roi_Jean_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

personne du singulier, sont suffisamment riches et ouverts. Hugo laisse ensuite la voie à d'autres esthétiques : ni Debussy ni Ravel, intéressés musicalement par le malaise, l'ironie, le non-dit, n'ont pas su l'écouter chez Hugo. Ce parcours montre aussi que Hugo a inspiré des chefs d'œuvre, des œuvres charnières importantes. Il n'a rien d'exhaustif ni d'achevé.

## Annexe : Textes des mélodies

**NB. Il s'agit du texte de Hugo et non du texte retenu pour les mélodies**

### LA CAPTIVE (*Les Orientales*)

Si je n'étais captive,  
J'aimerais ce pays,  
Et cette mer plaintive,  
Et ces champs de maïs,  
Et ces astres sans nombre,  
Si le long du mur sombre  
N'étincelait dans l'ombre  
Le sabre des spahis.

Je ne suis point tartare  
Pour qu'un eunuque noir  
M'accorde ma guitare,  
Me tienne mon miroir.  
Bien loin de ces Sodomes,  
Au pays dont nous sommes,  
Avec les jeunes hommes  
On peut parler le soir.

Pourtant j'aime une rive  
Où jamais des hivers  
Le souffle froid n'arrive  
Par les vitraux ouverts.  
L'été, la pluie est chaude,  
L'insecte vert qui rôde  
Luit, vivante émeraude,  
Sous les brins d'herbe verts.

Smyrne est une princesse  
Avec son beau chapel ;  
L'heureux printemps sans cesse  
Répond à son appel,  
Et, comme un riant groupe  
De fleurs dans une coupe,  
Dans ses mers se découpe

Plus d'un frais archipel.

J'aime ces tours vermeilles,  
Ces drapeaux triomphants,  
Ces maisons d'or, pareilles  
A des jouets d'enfants ;  
J'aime, pour mes pensées  
Plus mollement bercées,  
Ces tentes balancées  
Au dos des éléphants.

Dans ce palais de fées,  
Mon cœur, plein de concerts,  
Croît, aux voix étouffées  
Qui viennent des déserts,  
Entendre les génies  
Mêler les harmonies  
Des chansons infinies  
Qu'ils chantent dans les airs.

J'aime de ces contrées  
Les doux parfums brûlants,  
Sur les vitres dorées  
Les feuillages tremblants,  
L'eau que la source épanche  
Sous le palmier qui penche,  
Et la cigogne blanche  
Sur les minarets blancs.

J'aime en un lit de mousses  
Dire un air espagnol,  
Quand mes compagnes douces,  
Du pied rasant le sol,  
Légion vagabonde  
Où le sourire abonde,  
Font tourner leur ronde  
Sous un rond parasol.

Mais surtout, quand la brise  
Me touche en voltigeant,  
La nuit, j'aime être assise,  
Être assise en songeant,  
L'œil sur la mer profonde,  
Tandis que, pâle et blonde,  
La lune ouvre dans l'onde  
Son éventail d'argent.

## LES ADIEUX DE L'HÔTESSE ARABE (*Les Orientales*)

Puisque rien ne t'arrête en cet heureux pays,  
Ni l'ombre du palmier, ni le jaune maïs,  
Ni le repos, ni l'abondance,  
Ni de voir à ta voix battre le jeune sein  
De nos sœurs, dont, les soirs, le tournoyant essaim  
Couronne un coteau de sa danse,

Adieu, voyageur blanc ! J'ai sellé de ma main,  
De peur qu'il ne te jette aux pierres du chemin,  
Ton cheval à l'œil intrépide ;  
Ses pieds fouillent le sol, sa croupe est belle à voir,  
Ferme, ronde et luisante ainsi qu'un rocher noir  
Que polit une onde rapide.

[Tu marches donc sans cesse !]<sup>1</sup> Oh ! que n'es-tu de ceux  
Qui donnent pour limite à leurs pieds paresseux  
Leur toit de branches ou de toiles !  
Qui, rêveurs, sans en faire, écoutent les récits,  
Et souhaitent, le soir, devant leur porte assis,  
De s'en aller dans les étoiles !

Si tu l'avais voulu, peut-être une de nous,  
O jeune homme, eût aimé te servir à genoux  
Dans nos huttes toujours ouvertes ;  
Elle eût fait, en berçant ton sommeil de ses chants,  
Pour chasser de ton front les moucherons méchants,  
Un éventail de feuilles vertes.

Mais tu pars ! -- Nuit et jour, tu vas seul et jaloux.  
Le fer de ton cheval arrache aux durs cailloux  
Une poussière d'étincelles ;  
A ta lance qui passe et dans l'ombre reluit,  
Les aveugles démons qui volent dans la nuit  
Souvent ont déchiré leurs ailes.

Si tu reviens, gravis, pour trouver ce hameau,  
Ce mont noir qui de loin semble un dos de chameau ;  
Pour trouver ma hutte fidèle,  
Songe à son toit aigu comme une ruche à miel,  
Qu'elle n'a qu'une porte, et qu'elle s'ouvre au ciel

Du côté d'où vient l'hirondelle.

Si tu ne reviens pas, songe un peu quelquefois  
Aux filles du désert, sœurs à la douce voix,  
    Qui dansent pieds nus sur la dune ;  
O beau jeune homme blanc, bel oiseau passager,  
Souviens-toi, car peut-être, ô rapide étranger,  
    Ton souvenir reste à plus d'une !

Adieu donc ! – Va tout droit. Garde-toi du soleil  
Qui dore nos fronts bruns, mais brûle un teint vermeil ;  
    De l'Arabie infranchissable ;  
De la vieille qui va seule et d'un pas tremblant ;  
Et de ceux qui le soir, avec un bâton blanc,  
    Tracent des cercles sur le sable !

### **OH QUAND JE DORS (*Les Rayons et les ombres*)**

Oh! Quand je dors, viens auprès de ma couche,  
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,  
Et qu'en passant ton haleine me touche...  
    Soudain ma bouche  
    S'ouvrira !

Sur mon front morne où peut-être s'achève  
Un songe noir qui trop longtemps dura,  
Que ton regard comme un astre se lève...  
    Soudain mon rêve  
    Rayonnera !

Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,  
Éclair d'amour que Dieu même épura,  
Pose un baiser, et d'ange deviens femme...  
    Soudain mon âme  
    S'éveillera !

### **AUTRE GUITARE (*Les Rayons et les ombres*)**

Comment, disaient-ils,  
Avec nos nacelles,  
Fuir les alguazils ?  
— Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,

Oublier querelles,  
Misère et périls ?  
— Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,  
Enchanter les belles  
Sans philtres subtils ?  
— Aimez, disaient-elles.

### LE PAS D'ARMES DU ROI JEAN (*Odes et ballades*)

Plus de six cents lances y furent  
brisées ; on se battit à pied et à  
cheval, à la barrière, à coups d'épée  
et de pique, où partout les tenants et  
les assaillants ne firent rien qui ne  
répondit à la haute estime qu'ils  
s'étaient déjà acquise; ce qui fit  
éclater ces tournois doublement.  
Enfin, au dernier, un gentilhomme  
nommé de Fontaines, beau-frère de  
Chandiou, grand prévôt des  
maréchaux, fut blessé à mort ; et au  
second encore, Saint-Aubin, autre  
gentilhomme, fut tué d'un coup de  
lance. -- *Ancienne chronique.*

Ça, qu'on selle,  
Écuyer,  
Mon fidèle  
Destrier.  
Mon cœur ploie  
Sous la joie,  
Quand je broie  
L'étrier.

2. Par saint Gille,  
Viens-nous-en,  
Mon agile  
Alezan ;  
Viens, écoute,  
Par la route,  
Voir la joute  
Du roi Jean.

3. Qu'un gros carme  
Chartrier

Ait pour arme  
L'encrier ;  
Qu'une fille  
Sous la grille,  
S'égosille  
À prier ;

4. Nous qui sommes,  
De par Dieu,  
Gentilshommes  
De haut lieu,  
Il faut faire  
Bruit sur terre,  
Et la guerre  
N'est qu'un jeu.

5. Ma vieille âme  
Enrageait,  
Car ma lame,  
Que rongait  
Cette rouille  
Qui la souille,  
En quenouille  
Se changeait.

6. Cette ville  
Aux longs cris,  
Qui profile  
Son front gris,  
Des toits frêles,  
Cent tourelles,  
Clochers grêles,  
C'est Paris !

7. Quelle foule,  
Par mon sceau !  
Qui s'écoule  
En ruisseau,  
Et se rue,  
Incongrue,  
Par la rue  
Saint-Marceau.

8. Notre-Dame !  
Que c'est beau !  
Sur mon âme  
De corbeau,

Voudrais être  
Clerc ou prêtre  
Pour y mettre  
Mon tombeau !

9. Les quadrilles,  
Les chansons  
Mèlent filles  
Et garçons.  
Quelles fêtes !  
Que de têtes  
Sur les faites  
Des maisons !

10. Un maroufle,  
Mis à neuf,  
Joue et souffle  
Comme un bœuf  
Une marche  
De Luzarche  
Sur chaque arche  
Du Pont-Neuf.

11. Le vieux Louvre ! --  
Large et lourd,  
Il ne s'ouvre  
Qu'au grand jour,  
Emprisonne  
La couronne,  
Et bourdonne  
Dans sa tour.

12. Los aux dames !  
Au roi los !  
Vois les flammes  
Du champ-clos,  
Où la foule  
Qui s'écroule,  
Hurle et roule  
À grands flots !

13. Sans attendre,  
Çà, piquons !  
L'œil bien tendre,  
Attaquons  
De nos selles  
Les donzelles,

Roses, belles,  
Aux balcons.

14. Saulx-Tavane,  
Le ribaud,  
Se pavane,  
Et Chabot  
Qui ferraille,  
Bossu, raille  
Mons Fontraille  
Le pied-bot.

15. Là-bas, Serge  
Qui fit vœu  
D'aller vierge  
Au saint lieu ;  
Là, Lothaire,  
Duc sans terre ;  
Sauveterre,  
Diable et dieu.

16. Le vidame  
De Conflans  
Suit sa dame  
À pas lents,  
Et plus d'une  
S'importune  
De la brune  
Aux bras blancs.

17. Là-haut brille,  
Sur ce mur,  
Yseult, fille  
Au front pur ;  
Là-bas, seules,  
Force aïeules  
Portant gueules  
Sur azur.

18. Dans la lice,  
Vois encor  
Berthe, Alice,  
Léonor,  
Dame Irène,  
Ta marraine,  
Et la reine

Toute en or.

19. Dame Irène  
Parle ainsi :  
« Quoi ! la reine  
Triste ici ! »  
Son Altesse  
Dit : « Comtesse,  
J'ai tristesse  
Et souci. »

20. On commence.  
Le beffroi !  
Coups de lance,  
Cris d'effroi !  
On se forge,  
On s'égorge  
Par saint George !  
Par le Roi !

21. La cohue,  
Flot de fer,  
Frappe, hue,  
Remplit l'air,  
Et, profonde,  
Tourne et gronde,  
Comme une onde  
Sur la mer !

22. Dans la plaine  
Un éclair  
Se promène  
Vaste et clair ;  
Quels mélanges !  
Sang et franges !  
Plaisirs d'anges !  
Bruit d'enfer !

23. Sus, ma bête,  
De façon  
Que je fête  
Ce grison !  
Je te baille  
Pour ripaille  
Plus de paille,  
Plus de son

24. Qu'un gros frère,  
Gai, friand,  
Ne peut faire,  
Mendiant  
Par les places  
Où tu passes,  
De grimaces  
En priant !

25. Dans l'orage,  
Lis courbé,  
Un beau page  
Est tombé.  
Il se pâme,  
Il rend l'âme ;  
Il réclame  
Un abbé.

26. La fanfare  
Aux sons d'or,  
Qui t'effare,  
Sonne encor  
Pour sa chute ;  
Triste lutte  
De la flûte  
Et du cor !

27. Moines, verges,  
Porteront  
De grands cierges  
Sur son front ;  
Et, dans l'ombre  
Du lieu sombre,  
Deux yeux d'ombre  
[Pleureront]<sup>1</sup>.

28. Car madame  
Isabeau  
Suit son âme  
Au tombeau.  
[Que d'alarmes !  
Que de larmes ! ...  
Un pas d'armes,  
C'est très beau !]<sup>2</sup>

29. Ça, mon frère,  
Viens, rentrons

Dans [notre]<sup>3</sup> aire  
De barons ;  
Va plus vite,  
Car au gîte  
Qui t'invite,  
Trouverons,

30. Toi, l'avoine  
Du matin,  
Moi, le moine  
Augustin,  
Ce saint homme,  
Suivant Rome,  
Qui m'assomme  
De latin,

31. Et rédige  
En romain  
Tout prodige  
De ma main,  
Qu'à ma charge  
Il émarge  
Sur un large  
Parchemin.

32. Un vrai sire  
Châtelain  
Laisse écrire  
Le vilain ;  
Sa main digne,  
Quand il signe,  
Égratigne  
Le vélin.