

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

par

Isabelle Desbiens

Ravel lecteur de Mallarmé

Septembre 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-65215-7

Canada

RÉSUMÉ

La mise en musique du poème « Placet futile » de Stéphane Mallarmé par Maurice Ravel pourrait-elle être considérée comme une réécriture du poème? C'est ce que ce travail tend à démontrer. En partant du fait que toute mise en musique implique une interaction entre le langage littéraire et le langage musical, nous abordons le fait qu'une telle entreprise constitue en elle-même un acte de réécriture du poème qui comprend nécessairement un acte de lecture de son auteur, Ravel.

Pour prouver notre hypothèse, nous nous appuyerons sur le mode de création des deux auteurs concernés, qui tous deux ont une grande préoccupation pour la pureté de leur langage respectif et la cohérence de la structure de leur oeuvre.

Dans les composantes de la mise en musique de Ravel, nous ferons ressortir des éléments de la structure du sonnet en montrant qu'elle participe, elle aussi, de l'oeuvre musicale: ce qui permet de dire qu'il y a prise en compte de certaines données structurales du poème pour l'élaboration de la partie musicale.

Dans les segments de la pièce où la partie musicale fait rupture avec la structure du poème, par exemple quand les phrases musicales ne suivent pas celles du texte, ou que les règles de versifications ne sont pas respectées, on peut voir que la musique, à ces endroits,

tente de rendre compte d'effets de lecture ravelienne ou de composantes plus rattachées au sens induit par cette lecture qu'à la structure du poème.

Les motifs et cellules rythmiques de la musique permettent de démontrer qu'il y a mise en scène du poème dans la musique; de ce fait, la musique vient influencer la perception que le lecteur se fait du poème. Ainsi, la présence d'un dialogue ou d'interactions entre la partie musicale de l'oeuvre et la partie texte démontre bien que le poème subit une profonde transformation par sa mise en musique qui ne peut se justifier que par le filtre de la perception que Ravel a eue du poème.

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier les étudiants de la classe de monsieur Fernand Roy qui m'ont permis de mettre mon sujet de maîtrise à l'épreuve pour la première fois. C'est à leurs questions et leurs réflexions que je dois l'ajout de la partie sur l'instrumentation dans le chapitre 3.

À monsieur Fernand Roy, je dois toute ma reconnaissance pour la confiance qu'il m'a accordée en me permettant de communiquer avec ses étudiants sur les relations entre les discours littéraire et musical dans l'oeuvre « Placet futile » à l'intérieur des deux cours qu'il a mis à ma disposition. En outre, les longues discussions que nous avons eues, dans le cadre du cours *Méthodologie de la recherche*, sur l'élaboration de mon sujet m'ont été des plus bénéfiques. Je veux aussi le remercier pour ses désaccords qui m'ont permis de me réajuster et de pousser plus loin mes démonstrations.

Enfin, je voudrais tout spécialement remercier monsieur Jean-Pierre Vidal, mon directeur de mémoire, pour sa confiance et ses encouragements. Ce mémoire n'aurait pas été ce qu'il est s'il n'avait été de sa patience pour la lecture, la relecture et la « re-relecture » des différentes parties de mon mémoire. De plus, sans son intervention, il ne m'aurait pas été possible d'aller discuter de mon travail de recherche au congrès de l'A.C.F.A.S..

Bref, merci pour tout le support que l'on peut retrouver au sein de l'équipe de professeurs de littérature de l'U.Q.A.C..

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : PRÉSENTATION DES OEUVRES ÉTUDIÉES.....	14
1.1 Présentation de l'oeuvre parallèle de Claude Debussy.....	15
1.2 Parallèles entre Ravel et Mallarmé.....	17
1.3 Présentation des oeuvres dans leur contexte d'écriture.....	18
CHAPITRE 2 : STRUCTURE DU SONNET.....	24
2.1 Introduction musicale.....	26
2.2 Premier quatrain.....	27
2.3 Transition musicale.....	29
2.4 Deuxième quatrain.....	30
2.5 Premier tercet.....	33
2.6 Deuxième tercet.....	34
CHAPITRE 3 : RUPTURES MUSICALES.....	38
3.1 Ruptures instrumentales et dissonances.....	39
3.2 Changements de chiffres indicateurs de mesure.....	52
3.3 Phrases musicales.....	58
3.4 Règles de versification.....	62

CHAPITRE 4 : MOTIFS ET CELLULES RYTHMIQUES.....	75
4.1 Rôle des motifs et des cellules rythmiques.....	77
CONCLUSION.....	121
BIBLIOGRAPHIE.....	124
ANNEXE 1.....	128
ANNEXE 2.....	129
ANNEXE 3.....	130

INTRODUCTION

Il est très intéressant de confronter les différentes lectures que suscite un texte. L'intérêt pour l'entreprise peut être décuplé si une telle lecture constitue en elle-même une oeuvre d'art. C'est ce que représente la mise en musique par Ravel du poème « Placet futile » de Stéphane Mallarmé. C'est sur cette oeuvre que se penchera ce mémoire de maîtrise.

Le poème « Placet futile » fait partie de l'oeuvre intitulée «Trois poèmes de Stéphane Mallarmé » de Maurice Ravel. On retrouve aussi parmi ces poèmes, « Soupir » et « Surgi de la croupe et du bond », mais ce mémoire ne s'y attardera pas. Dans la pièce « Placet futile », il ne faut pas perdre de vue qu'il y a deux éléments à étudier: le poème et la musique. Pour ce, plusieurs procédés seront analysés, classés sous trois rubriques: l'adaptation de la structure du poème à la musique, les ruptures¹ présentes dans la composition musicale et le sens qu'on peut attribuer à l'interaction de la musique avec le texte. L'analyse des trois poèmes, dans ce contexte, aurait constitué une entreprise monumentale plus appropriée à une thèse de doctorat qu'à un mémoire de maîtrise.

Quant au choix du poème, il s'est fait au moment de l'écoute sur disque de l'oeuvre de Ravel. Le poème « Soupir » est un poème plutôt descriptif qui semble assez bien servi par sa mise en musique: l'effet en est même multiplié par des sonorités assez surprenantes.

¹ Sont considérées comme ruptures, les changements de tempo, de chiffrage, de phrases musicales qui, si on se réfère à l'endroit du poème auquel ils correspondent, ne trouvent pas justification par un changement de vers, de strophe ou de ponctuation. Les dissonances, lorsqu'elles font contraste avec un milieu sonore plus harmonieux, sont aussi considérées comme des ruptures.

Le poème « Surgi de la croupe et du bond » semblait être le plus opaque des trois poèmes; d'emblée le sens pouvait sembler difficile à saisir et, là aussi, la musique le sert bien par des sonorités quasi « extraterrestres », si l'on peut dire. Le sonnet « Placet futile » qui semblait si léger se trouvait mis en musique d'une façon si surprenante qu'il méritait qu'on s'y attarde.

On retrouve dans la version « Placet futile » de Maurice Ravel de telles ruptures, de tels changements: de tempo, de sonorité, d'expression, de style, etc, qu'un questionnement s'imposait: toutes ces ruptures peuvent-elles trouver une justification dans un poème qui semble si sagement écrit?

La question à laquelle ce mémoire veut répondre est celle-ci: Quelle forme la musique a-t-elle reconnue au texte et quel contenu semble-t-elle lui avoir attribué? Les objectifs poursuivis sont au nombre de trois: le premier, retrouver les traces de la structure du poème de Mallarmé dans les composantes musicales; le deuxième, tenter de voir si l'on peut retracer la justification de ruptures observées dans le discours musical (changements de rythme, d'expression ou d'indication qui ne correspondent pas à des fins de vers, de phrase ou de strophe) par des ruptures équivalentes à l'intérieur du poème; et enfin, analyser le langage des motifs et des cellules rythmiques, qui sont l'équivalent de l'unité minimale de sens en musique, pour voir s'ils tiennent compte du sens du poème. Ce qui nous permettra de savoir s'il s'agit d'une véritable lecture du poème faite par le musicien ou d'un simple accompagnement permettant de transformer ce poème en mélodie qui témoignerait des fantaisies d'un compositeur.

Ce questionnement soulevait un problème épineux puisque dans les divers ouvrages lus sur les relations entre la littérature et la musique on peut retrouver presque autant de positions différentes que d'auteurs. La mise en musique de toute oeuvre littéraire convoque nécessairement deux structures qui se mettent en interaction. Même si la partie musicale naît du texte, la musique comporte ses propres exigences et donc impose ses lois et ses règles indépendamment du texte qui l'inspire. Les relations qu'entretiennent les deux formes peuvent être difficiles à définir et leur identification ne fait pas l'unanimité.

André Wyss, dans son livre *l'Éloge du phrasé*, pose bien ces diverses positions:

Bien que le but soit toujours une sorte d'alliance ou de mariage, et bien que les compositeurs procèdent en règle générale avec le plus profond respect, la chanson, le lied et la mélodie sont le lieu d'un rapport plutôt violent entre deux moyens d'expression: c'est qu'un poème sur lequel on a mis de la musique subit une métamorphose essentielle².

Il arrive aussi que la musique donne une toute autre dimension au texte³: « souvent chez Schubert ou Brahms - le lied fait d'un poème quelconque un petit chef-d'oeuvre. ». La musique fait percevoir le texte différemment. On ne peut pas nier qu'il y ait transformation.

² André Wyss, « L'éloge du phrasé », p.10.

³ André Wyss, « L'éloge du phrasé », p. 18.

Les paroles de Boris de Schloezer citées dans le livre de Nicolas Ruwet, amènent un tout autre point de vue:

Pour Boris de Schloezer - je cite ses propres termes - « Il y a incompatibilité, opposition profonde entre la musique, système fermé, qui est la chose même qu'il signifie, et le langage, système ouvert, qui n'est que l'expression de ce qu'il signifie (...) » Aussi, toute synthèse, tout compromis entre deux systèmes de nature radicalement différente sont impensables: « le problème ne peut être tranché que par l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre » c'est-à-dire de la poésie par la musique « L'oeuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique⁴ .

André Wyss, lui, prônera plutôt une autre façon d'appréhender l'oeuvre littéraire mise en musique:

dès que deux systèmes symboliques sont réunis, leur capacité de symboliser s'en trouve accrue par le fait même que des structures mises ensemble constituent plus que la somme des éléments qui composent le tout, que des formes ajoutées à des formes engendrent des formes sans limites assignables autres que la capacité du récepteur à les percevoir et à les rendre significantes⁵ .

À la lumière de ces extraits, il est apparu que l'analyse de chaque partie (musique et texte) de l'oeuvre séparément laisserait échapper tout le surplus de sens apporté par l'unification des systèmes symboliques de la musique et de la littérature, soit le facteur exponentiel du sens.

Enfin, ce dernier extrait pris dans le livre d'André Wyss illustre bien pourquoi une oeuvre ne reste pas indemne dans sa mise en musique: « Ce qui est source de la pièce

⁴ Nicolas Ruwet, « Langage, musique et poésie », p.41.

⁵ Nicolas Ruwet, « Langage, musique et poésie », p.68.

musicale, ce ne sont pas des mots, pas des sens, pas des images, même pas des idées vagues, (...), non, ce sont des formes pures, des consécutions de formes, des enchaînements, des rapports⁶. ».

Et c'est ce que le compositeur veut nous faire entendre. Son but n'est pas de retranscrire le poème en l'altérant le moins possible; ce qu'il veut rendre, c'est sa façon d'appréhender l'oeuvre. Comme pourrait le dire André Wyss, le texte est un centre et une absence. Le texte est la source d'inspiration, mais ce n'est pas de lui que parle le compositeur, il traite d'autre chose qui n'est plus le texte, qui le dépasse. C'est ce qui fait qu'on peut en arriver à des résultats si différents de ce que pouvait laisser suggérer le poème, comme dans la mise en musique de Ravel: un texte faisant référence au dix-huitième siècle peut être supporté par une musique moderne avant-gardiste pour le début du vingtième siècle où elle apparaît.

Y a-t-il eu assimilation pure et simple de l'oeuvre littéraire par la musique ou au contraire prise en compte? Seule une analyse vérifiant s'il y a interaction entre la musique et le poème nous permettra de répondre à cette question et c'est ce qui constitue l'objectif du travail ici présenté.

Différents concepts théoriques seront abordés pour effectuer l'analyse des interactions; on en comptera sept qui sont brièvement présentés ci-dessous.

Tout d'abord, pour vérifier s'il y a eu prise en compte du texte et de sa structure

⁶ André Wyss, « L'éloge du phrasé », p.241.

dans la mise en musique, nous avons dû mettre en relief les principales caractéristiques du sonnet, la forme fixe sur laquelle se construit le poème « Placet futile ». On peut définir le sonnet comme suit:

C'est un poème de quatorze vers, formé de deux quatrains et de deux tercets. Les huit vers des quatrains sont construits sur deux rimes, et les deux quatrains doivent être semblables de disposition, et présenter chacun à l'intérieur deux rimes plates. Les deux premiers vers du premier tercet riment ensemble. Le troisième vers du premier tercet rime avec le second vers du deuxième tercet, et le premier vers du deuxième tercet rime avec le vers final.⁷

L'*Encyclopaedia Universalis* ajoute, au sujet du sonnet, d'autres caractéristiques générales: « régularité des quatrains favorable aux parallélismes ou aux antithèses, effet du dernier vers préparé par toute la pièce », l'équivalent de ce qu'on appelle communément la chute.

Les autres notions appartiendront au domaine musical.

La phrase musicale qui sera un des éléments à l'étude peut être définie comme suit: « On considère en musique qu'une phrase musicale est constituée dès lors qu'elle présente par elle-même un sens autonome complet et cohérent, de préférence (mais non toujours) avec terminaison conclusive.»⁸

⁷ Jacques-B. Bouchard, « Sommaire de versification classique française », <http://www.uqac.quebec.ca/dal/poesie/definition.htm>.

⁸ Marc Vignal (dir.), « Dictionnaire de la musique ».

Maintenant, voici une petite définition des signes du phrasé:

Ils servent à rendre plus évidents ¹⁰ la structure des phrases, ce qui facilite l'analyse formelle, ²⁰ le phrasé suggéré ou voulu par le compositeur ou l'éditeur en vue de l'exécution. Le signe de phrasé le plus courant est la courbe de phrasé ou liaison, qui présente l'inconvénient de pouvoir être confondue avec la courbe d'articulation. Le plus souvent, on place la courbe de phrasé au-dessus de la courbe d'articulation. ⁹

La mesure ou chiffrage de mesure, aussi à l'étude, se définit comme suit:

La mesure s'indique en début d'oeuvre ou de fragments d'oeuvre par une fraction dont le dénominateur représente une division de la ronde, prise arbitrairement comme valeur de référence, et le numérateur le nombre de ces division par mesure (par ex.: $3/4$ = mesure formée par 3 quarts de ronde, soit 3 noires). ¹⁰

La liaison peut ainsi se définir:

(...) ligne arquée placée au dessus d'un groupe de notes et prescrivant une exécution liée. Elle sert également à indiquer les différents membres d'une phrase musicale et constitue l'un des éléments essentiels de l'accentuation musicale et du phrasé. Une liaison réunissant la tête de deux notes consécutives de même hauteur indique l'addition en une seule note des deux valeurs de durées. ¹¹

Le motif est un « élément de la syntaxe musicale possédant un sens expressif propre et qui confère son aspect caractéristique à un thème ou à une phrase mélodique. Le

⁹ Marc Honegger (dir.), « Dictionnaire de la musique, Science de la musique, Technique, Formes, Instruments ».

¹⁰ Marc Vignal (dir.), « Dictionnaire de la musique ».

¹¹ Marc Honegger (dir.), « Dictionnaire de la musique, Science de la musique, Technique, Formes, Instruments ».

motif se décompose en éléments très brefs appelés cellules. »⁷

La cellule est:

Le plus petit élément rythmique ou mélodique pouvant apparaître d'une manière isolée ou comme partie d'un tout plus étendu. La seule succession de deux valeurs de notes forme déjà une cellule rythmique, le seul intervalle entre deux notes, un cellule mélodique. Celle-ci peut engendrer la structure d'un thème, d'un développement ou même d'une oeuvre. Dans ce cas, on parle de cellule génératrice. Beethoven a souvent élaboré ses thèmes ou développements à partir d'une simple cellule. ⁸

Dans son livre *Langage, musique, poésie*, Nicolas Ruwet proposait un ensemble de conditions qui pourrait éventuellement permettre de trouver une base objective à un jugement sur la mise en musique d'une oeuvre littéraire. Une telle évaluation partirait, selon lui, de ce précepte:

C'est seulement quand l'analyse structurale, en linguistique et en musicologie, aura été poussée assez loin, jusqu'aux structures les plus fines - au niveau stylistique notamment - c'est seulement alors qu'il sera possible de déterminer ces rapports d'une manière précise. Alors, sans doute, il sera possible de donner une base objective à ces impressions subjectives qui nous font voir, par exemple, dans la mise en musique de tel poème par tel musicien, une réussite ou un échec. (p. 55)

Il proposait, à la page 110, une façon d'analyser une oeuvre musicale selon deux facteurs, paramétrique et non paramétrique, qui permettraient de regrouper ou de séparer

⁷ ibidem

⁸ ibidem

des parties de pièce. Les éléments paramétriques relèvent d'une opposition binaire entre des composantes telles que:

soliste/choeur

piano/forte

original/écho

complet/tronqué

mineur/majeur

registre grave/aigu

Les éléments non paramétriques ont comme caractéristique de comprendre un assez grand nombre de distinctions à l'intérieur d'une même dimension. Par exemple:

- les différents intervalles à l'intérieur d'une gamme diatonique ou chromatique
- les séries de durées
- les séries d'intensités
- les modes d'attaque
- les répétitions

Nous n'avons pas tenu compte de cette méthode car elle séparait l'analyse de la pièce musicale de celle du poème, qu'il aurait fallu analyser avec des notions stylistiques comparables. Il fallait tenir compte du fait qu'à l'intérieur de l'oeuvre de Ravel, nous ne

sommes pas en présence de deux structures distinctes: le poème en est une, mais seulement lorsqu'il est considéré dans un recueil de Mallarmé. Dans l'oeuvre de Ravel, la partie musicale s'est construite non seulement autour du poème mais intriquée dans celui-ci, de sorte qu'il existe un dialogue constant qui pourrait nous échapper si nous les distinguons pour l'analyse. On ne peut isoler les deux parties et faire comme si elles pouvaient fonctionner distinctement. Les effets créés par les deux parties de l'oeuvre pourront, dans leur combinaison, nous montrer comment la musique et le poème interagissent.

Par contre, André Wyss, dans *L'Éloge du phrasé* a posé un questionnement intéressant qui nous semblait être un bon point de départ pour notre méthodologie, car il ciblait mieux l'objectif du travail dont il est ici question. Il questionnait la musique ainsi: « Comment la musique du vers subsiste-t-elle à travers un revêtement mélodique aux contours amplifiés et nettement définis? Comment la musique se comporte-t-elle pour soutenir, pour envelopper le sens des paroles? » (p.21), pour en arriver à ce questionnement plus précis:

conformité de la mélodie à la respiration du vers, à ses rythmes, à ses inflexions ? Le dessin vocal rend-il sensibles la césure, la ponctuation, la séparation des vers? l'aspect strophique? (...) les répétitions formelles du texte trouvent-elles un analogue dans la musique? (p. 26)

C'est plutôt cette vision des choses qui a balisé notre méthodologie, mais pas nécessairement dans l'ordre évoqué ici par Wyss. Nous avons plutôt suivi l'ordre des objectifs proposés pour l'élaboration de la méthodologie. À titre de rappel, voici un bref

résumé des objectifs proposés: vérification de la prise en compte de la structure du poème dans la pièce, justification des ruptures de la pièce musicale par des ruptures équivalentes dans le poème et, enfin, analyse du langage propre de la musique, examen des motifs et cellules rythmiques sujettes aux variations et aux développements pour établir s'ils s'appuient sur le contenu du texte.

Pour bien cibler le premier objectif, nous avons pris la forme fixe sur laquelle s'établit le poème « Placet futile », le sonnet et nous l'avons décomposée en ses constituantes, telles que la longueur des vers, leur regroupement par strophes, la répartition des rimes, l'organisation des strophes par quatrains et tercets, et, enfin, la mise en relief de la chute du poème.

Nous sommes partie de ces composantes pour pénétrer dans la pièce et vérifier si elles étaient assumées par des constituantes musicales, telles que l'instrumentation, les changements de tempo, les changements d'expression, les dissonances, etc.

Pour le deuxième objectif, - qui tenait compte de l'équivalence des ruptures musicales et de celles du poème - nous avons dû établir ce qui faisait rupture à l'écoute de la pièce soit: les changements de mesure à l'intérieur des strophes et des vers, les fins de phrases musicales qui ne correspondent pas à la fin des vers, les changements brusques d'expression, les changements de tempo en cours de strophe, les altérations faites à la longueur des vers par l'écriture musicale, etc.

À partir de ces ruptures nous avons tenté de vérifier leur incidence sur le sens du poème pour voir si elles étaient significatives. Ce qui nous permettait de discerner, d'une part, si les ruptures s'expliquaient par le texte et, d'autre part, si elles témoignaient d'une lecture interprétative du poème par le compositeur.

Enfin, le dernier objectif tenait compte des motifs et cellules rythmiques qui sont les matériaux de base de la musique en tant qu'ils sont sujets à développement et à variation. Il s'agissait de voir si ce langage rendait compte du sens du texte, pour bien faire ressortir s'il y avait interaction entre les deux langages (musique et littérature) jusque dans leurs plus infimes composantes.

Nous avons donc établi une certaine banque de motifs et de cellules rythmiques qui étaient sujets à des retours et à des modifications. De ce fait, par leur emplacement et leur rapport avec les mots du poème, nous avons pu retracer s'ils relevaient de variations et de répétitions aussi présentes dans le texte. Ce fait nous permettait d'identifier, d'abord, si les deux langages étaient parallèles (les motifs suivant le déroulement des paroles) et, enfin, s'ils interagissaient (si le sens du poème avait une incidence sur les motifs, et si la transformation des motifs avait une incidence sur le sens du poème).

Compte tenu de tout ce qui précède, le travail se divisera en quatre chapitres.

Le premier, **Présentation des oeuvres étudiées**, traitera, dans un premier temps, de l'oeuvre parallèle de Claude Debussy (qui a lui-même mis en musique des poèmes de

Mallarmé: « Soupir », « Placet futile » et « Éventail » sous le titre « Trois poèmes de Stéphane Mallarmé » ainsi que le poème « Apparition »); dans un deuxième, des différentes versions du sonnet; dans un troisième, de la version de Ravel et de sa réception; et enfin, des parallèles que l'on peut établir entre les deux créateurs que sont Ravel et Mallarmé.

Le deuxième, **Structure du sonnet**, comprendra la décomposition du poème selon les éléments constitutifs de la forme sonnet, d'une part, et d'autre part, les équivalences et les licences musicales par rapport à cette structure.

Le troisième chapitre, **Ruptures musicales**, mettra en relief certains procédés musicaux qui infligent des ruptures à l'écoute du poème et les explications littéraires qu'on peut en donner. Ces procédés seront au nombre de quatre: les dissonances, les changements de chiffrages de mesure, de phrases musicales et, finalement, l'altération de la longueur des vers (due à deux facteurs: la liaison de certaines syllabes qui devraient être détachées et la prononciation de certains « e » muets).

Le quatrième chapitre, **Motifs et cellules rythmiques**, traitera du sens véhiculé par les motifs et cellules rythmiques en vertu de leur interaction avec les mots et le sens du poème.

CHAPITRE 1
PRÉSENTATION DES OEUVRES ÉTUDIÉES

1.1 Présentation de l'oeuvre parallèle de Claude Debussy

Mallarmé a été une source d'inspiration pour un autre musicien, Claude Debussy, qui a, lui aussi, fait une sélection de trois poèmes pour les mettre en musique.

Il est plutôt étrange que cette entreprise, commune à Ravel et Debussy, se soit produite la même année pour les deux compositeurs et ce, sans qu'aucun des deux n'ait songé à mettre l'autre au courant de son projet. De plus, sur les trois poèmes choisis, deux étaient les mêmes pour les deux compositeurs: « Placet futile » et « Soupir ». Mais plus encore, ils les ont sélectionnés dans le même ordre alors que ces poèmes ne se suivent, ni ne sont regroupés dans le recueil sur lequel ils se sont basés. Seul leur troisième choix diffère: celui de Debussy s'est arrêté sur « Éventail » et celui de Ravel sur « Surgi de la croupe et du bond ».

Debussy, moins chanceux que Ravel, s'est vu refuser la permission d'utiliser les deux premiers poèmes par le Dr Bonniot, le beau-fils de Mallarmé, car il avait déjà accordé ce privilège à Ravel qui l'avait devancé de quelques mois seulement. Par la suite, grâce à l'intervention de Ravel, le tout s'est finalement arrangé pour Debussy.

Les versions musicales des deux premiers poèmes sont très différentes malgré la source commune d'inspiration. Il semble que l'influence schoenbergienne perceptible chez Ravel lui ait fait prendre une plus grande liberté tonale. L'oeuvre de Debussy présente une plus grande unité et semble moins novatrice au plan de la couleur de son orchestration; par contre, elle manifeste de plus grandes libertés au point de vue formel.

Ainsi, on dira de Debussy, qu'il :

a mis en question la structure formelle de la musique, basée sur le développement thématique, et dérivant d'une manière ou d'une autre de la forme sonate. Son idéal était de voir la musique garder le caractère de l'improvisation : « Ça n'a pas l'air d'être écrit »¹⁴.

Par contre, chez Ravel:

le rythme est franc, assez traditionnel comme la forme qui se réfère volontiers au moule classique (...) Par son goût d'un certain contrepoint, ses formes empruntant au passé, sa netteté, sa rythmique souvent proche de la danse, Ravel qui, en ce sens s'oppose à Debussy, s'achemine déjà vers une manière de néo-classicisme.¹⁵

¹⁴ HONEGGER, Marc (1970), Dictionnaire de la musique, *Les hommes et leurs oeuvres*, vol. 1 et 2, Bordas, Paris.

¹⁵ ibidem

1.2 Parallèles entre Ravel et Mallarmé

Les poèmes « Placet futile », « Soupir », et « Surgi de la croupe et du bond » sont trois prétextes privilégiés d'une rencontre entre un compositeur et un musicien. Deux génies en leur genre, deux parcours; mais des parallèles étonnants sont à établir. Et si une autre rencontre s'était déjà produite, évanescence celle-là, au sein de leur esprit, dans la perception même qu'ils ont de l'art?

C'est l'hypothèse que peut amener un regard sur leur façon d'appréhender leur art respectif. Lorsqu'on prend connaissance des articles consacrés à ces créateurs dans l'*Encyclopaedia Universalis*, on peut lire sur Ravel: « Musicien rigoureux, amoureux des agencements sonores longuement calculés et réfléchis ». On parle aussi de « perpétuel souci de la perfection » et on dit de lui que « dès ses premières compositions, il accède à la maîtrise ».

On lira sur Mallarmé que, « Cette parfaite maîtrise d'un débutant n'est pas un phénomène des plus fréquents », qu'il a une « impitoyable rigueur » et qu'il procède d'une « solidité d'enchaînement dans le détail ».

On pourrait faire beaucoup de parallèles entre Mallarmé et Ravel. Par exemple, cet extrait semble particulièrement évocateur, au sujet de Ravel, qui fait mention de la recherche d'« un refuge, une « tour d'ivoire » dans laquelle il pouvait méditer longuement une oeuvre qui est le type même de la perfection préméditée ». Cette préméditation, on ne

peut s'empêcher de la rapprocher de la fameuse idée du *Livre* entrevue par Mallarmé qui aurait été l'aboutissement total de la cohérence de son oeuvre. Finalement, on pourrait encore mettre en relation le segment d'analyse fait de « Las de l'amer repos.. », encore dans l'*Encyclopaedia Universalis*, faisant état d'un travail marqué sur la répétition du mot « roses » qui, dit-on, « s'irise de nuances », avec le fameux *Boléro* de Ravel qui, lui, travaille sur la répétition d'un segment mélodique. Tous deux semblent préoccupés par une recherche sur la forme et la pureté de leur langage respectif.

1.3 Présentation des oeuvres dans leur contexte d'écriture

Les versions de Mallarmé

Nous commencerons cette présentation par le poème, car c'est lui qui a servi de base à Ravel. Tout d'abord, il est important de prendre en considération qu'il y a eu différentes versions du poème « Placet futile », et que chacune d'elles contenait des variantes notables. En annexe 1 et 2, sont retranscrites les deux principales versions; les quelques changements transitoires apparaîtront en notes de bas de page.

La première version du poème, celle dont le titre est « Placet », a été publiée sous la date postiche de 1762, soit un siècle avant son écriture. Dans cette version, on peut remarquer une plus grande préoccupation pour une légèreté et une galanterie affichées, alors que la deuxième version, modifiée en 1887, semble nous montrer qu'une certaine préciosité

a relégué au second plan des moeurs plus libertines, par une expression plus ornementée, plus contournée qui dissémine les idées plus directes de la première version. Dans la première version, la galanterie est confirmée par l'apparition du nom de Boucher, peintre galant par excellence, qui a vécu de 1703 à 1770.

Dans la deuxième version, on peut remarquer que le titre « Placet » a été changé pour « Placet futile ». Nous pouvons en déduire que le terme « futile » n'était pas nécessaire dans le titre de la première pour la compréhension du poème, puisque la futilité était très présente dans le sonnet. La demande qui était faite à la duchesse par l'abbé (abbé de cour ou poète) était de l'ordre de la reconnaissance ou d'une mise en fonction auprès d'elle et donc ne prétendait en rien être une demande sérieuse, puisqu'à la deuxième strophe, au troisième vers, on nous dit qu'elle a déjà succombé au narrateur.

Dans la deuxième version, le terme « futile », parallèlement à l'expression plus ornementée du poème, nous invite à poser un autre regard sur le rapport de l'auteur à son texte qui témoignerait d'une plus grande distanciation. Ainsi, l'importance est peut-être moins mise sur l'idée que sur les formulations précieuses et évocatrices. Comme si l'on devait le considérer avec moins de sérieux que la première version.

L'ajout de l'adjectif « futile » dans la deuxième version vient faire porter un second regard sur ce placet maintenant d'apparence si noble et chaste. De sorte que nous pourrions bien ne garder, de ce poème, que l'idée d'un abbé n'osant même pas figurer, ne serait-ce que dans sa plus grande simplicité, sur la tasse où daignent se poser les lèvres de

la belle.

Quant aux mots relevant du paradigme de l'artifice, tels que « bichon embarbé », « pastille », « rouge » et « jeux mièvres », ils n'auraient pu caractériser que son entourage et exclure la princesse, qui aurait été au-dessus de tout cela: uniquement perçue dans son rapprochement au divin. En outre, dans le regard clos qui est tombé sur lui, nous pourrions ne voir qu'un regard hautain, qui négligemment, lors d'un relâchement, tomberait sur l'abbé. Le clos n'amènerait alors que l'idée de fermeture.

Nous pourrions voir les rires de la princesse se joindre en troupeau bêlant et l'abbé demandant à être nommé berger des sourires de la princesse pour accéder à la plus infime fonction qui soit: même pas l'approcher, mais seulement garder ses sourires.

L'épithète « futile » peut nous amener alors à faire une seconde lecture ramenant la princesse comme faisant elle aussi partie de l'artificialité et de la mièvrerie qui participent de la scène; dès lors, en finale, la princesse ne resterait pas si pure et idéale que pouvait le laisser penser une première lecture. Elle se retrouve elle-même identifiée au paradigme animalier par le biais de ses sourires, amené par le troupeau d'agneaux, le fait de brouter, de bêler et enfin avec l'arrivée du bercail et de la fonction de berger. La princesse publique de la strophe deux et trois aurait donc un rôle artificiel et libertin. Elle serait une belle dont il voudrait faire taire les sourires destinés aux autres pour tous se les approprier. Il voudrait la princesse pour lui seul.

La version de Ravel

Ravel composa cette oeuvre en 1913, soit dans la période la plus productive de sa carrière (de 1905 à 1913). Cette oeuvre, à l'époque, était considérée comme très moderne. Un article écrit par Robert Gronquist cite des extraits de journaux qui illustrent la réaction de la critique lors de la représentation de ces trois poèmes. Aucune équivoque n'est laissée sur l'esprit novateur de cette mise en musique:

When the three songs were performed the following January, they were met with favor, and, when heard in London a year later, were judged by the « Daily Mail » as being « among the most recent and interesting examples of modern song. The tiny orchestra is handled with utmost delicacy and intimacy of expression... Mr. Thomas Beecham conducted and Mme. Jane Bathori-Engel sang the very difficult vocal part with great insight and expressiveness. » In the « Westminster Gazette » a markedly different, yet equally credible tone prevailed:

An attentive audience listened in absolute bewilderment to some of the strangest exercises in ultramodern cacophony which it would be possible to imagine... Now and then the divergence between the voice part and the accompaniment seemed so pronounced as almost to suggest that Mme. Bathori-Engel was singing one number while the instrumentalists were playing another.¹⁶

En fait, quelque temps avant l'écriture de ces trois pièces, Ravel avait fait la découverte, par le biais de Stravinsky, du *Pierrot Lunaire* de Schoenberg qui, on le sait, a bouleversé le système tonal de l'époque: « Schoenberg's influence on Ravel's work can be seen in its intervallic structure, instrumental disposition, and his use of orchestral color »¹⁷

¹⁶ Daily Mail and Westminster Gazette, March 18, 1915. Quoted in Orenstein P. 68.

¹⁷ Robert Gronquist, Ravel's *Trois Poèmes*, page 510.

On peut aussi y retrouver des fragments d'accompagnement pentatoniques qui donnent une sonorité peu commune, voire orientale. Et finalement, M. Gronquist va conclure sur cette pièce en disant:

That technique as well as new uses of instrumental color and the free juxtaposition of phrases and other rhythmic units - which serve the poetry so well in « Placet futile » - are applied even more experimentally in the last song, « Surgi de la croupe... ».¹⁸

Ces oeuvres étaient considérées comme tout à fait modernes au moment de leur exécution. Ce fait devient intéressant si on le met en relation avec la date postiche sous laquelle est publiée la première version du poème. Mallarmé l'a écrite en pensant au 18^{ième} siècle et Ravel en a fait une pièce du 20^{ième} siècle par son langage musical. Entre les deux, le 19^{ième} siècle est représenté par la réécriture du poème de Mallarmé. Ce qui pourrait nous faire dire que la mise en musique de Ravel serait à considérer comme une réécriture du poème, par le langage musical, qui tend à le moderniser. La lecture qu'a faite Ravel s'est transformée en réécriture par son processus de création musicale, aux colorations schoenbergiennes. Il a introduit dans l'oeuvre de nouvelles références extratextuelles, de nouvelles structures et l'a adaptée à un nouvel auditoire, moderne celui-là. La première version emprunte le style Louis XV, la deuxième, une expression précieuse et Rococo et la dernière, de Ravel cette fois, donne plutôt dans le moderne.

On pourrait s'insurger contre le fait que nous identifions la version musicale à une troisième version du poème. Mais c'est que la mise en musique amène une autre lecture.

¹⁸ idem, page 519.

La musique n'est pas seulement accompagnatrice, mais créatrice d'un sens auquel elle participe. Et puisque, dans cette version, le texte devient inséparable de la musique (on ne peut pas parler d'un texte et d'une musique), le dialogue de la musique et du poème forme un tout indissociable.

L'hypothèse de cette analyse est que les ruptures identifiées au plan des concepts musicaux vus dans le cadre théorique ne peuvent apparaître de façon aléatoire chez un compositeur tel que Ravel. Il est si minutieux dans son écriture qu'il a fort probablement dû faire une véritable lecture (au sens littéraire du terme) du texte de Mallarmé de façon à bien se l'approprier pour en faire une écriture musicale qui enrichisse le poème.

CHAPITRE 2
STRUCTURE DU SONNET

Ce chapitre a pour objectif de retracer des composantes de la structure du sonnet dans l'oeuvre musicale de Ravel de façon a vérifier s'il y a eu prise en compte de la forme du poème dans la pièce ou si la musique a totalement imposé ses structures au poème sans les reconnaître. Y a t'il eu assimilation de la forme littéraire par la forme musicale ou dialogue entre le poème et la musique. Nous tenterons donc de voir si le regroupement des vers opéré par la musique respecte les dispositions de la structure du sonnet. Enfin, nous vérifierons la présence ou l'absence, dans la mise en musique, des similitudes qu'on reconnaît généralement entre les deux quatrains et les deux tercets dans la forme sonnet.

Pour ce faire, nous analyserons trois composantes propres à la musique : les instructions pour l'exécution (qui regroupent les indications se rapportant à la vitesse, au caractère expressif et aux changements de chiffrage de mesure), l'instrumentation (qui établira le rôle et l'importance des instruments ou des familles d'instruments) et les motifs (de façon à bien voir si leur répartition peut avoir quelque parenté avec la forme sonnet).

Puisque le sonnet est une forme littéraire, nous n'analyserons pas les passages strictement orchestraux comme faisant partie de cette structure. Au début de l'oeuvre de Ravel, il y a en effet une introduction musicale qui précède les mots du poème de

Mallarmé. Il serait absurde de tenter d'y retracer une sorte d'évocation des règles de versification. Son utilité est musicale: elle est le lieu d'un échange silencieux de regards par l'exposition de motifs masculins et de cellules rythmiques identifiables à la réaction féminine à ces regards¹⁴. Mais nous analyserons quand même les composantes musicales de l'introduction dans la mesure où elle renferme des cellules et motifs rythmiques qui seront des matériaux de première importance pour les strophes qui vont suivre. Entre les strophes un et deux, il y aura une autre partie musicale qu'on pourrait fonctionnellement appeler « pont » qui ne sera pas considérée comme ayant un rapport avec la forme sonnet, mais qui, elle aussi, verra ses composantes analysées.

2.1 Introduction musicale

Exécution

Dès le départ, on remarque l'indication « Très modéré » qui donne le ton à toute la pièce. Il est question d'une vitesse au métronome de 108 à la croche. Vitesse qui est ralentie à la mesure deux et trois par l'expression « Ralenti au mouvement », puis à la strophe trois et quatre par l'expression « Très ralenti au mouvement » expression qui sera encore reprise à la strophe cinq.

On retrouvera dans ces quatre premières mesures et demi (sur le sixième temps de la cinquième mesure commence le poème), une alternance de chiffrage 12/8 et 9/8. Un changement, sur ce plan, aura lieu à toutes les mesures, dans les trois premières (en commençant par 9/8), pour que le 12/8 se maintienne pendant les mesures trois et quatre

¹⁴ Cet aspect sera plus longuement expliqué dans le chapitre réservé aux motifs et aux cellules rythmiques.

et revienne enfin en 9/8 à la mesure cinq.

Instrumentation

Après les passages du 9/8 au 12/8 retrouvés au plan des chiffrages de mesure, on pourra remarquer que l'instrumentation est, elle aussi, élaborée sur le principe de l'alternance: de la famille des bois à la famille des cordes, qui se croiseront à peine dans ces quelques premières mesures. Leur sonorité ne se mélange que dans les notes tenues, excepté à la cinquième mesure où la grande flûte va exécuter un commentaire qui ressemblera rythmiquement et mélodiquement à celui exprimé par le deuxième violon (descente chromatique sur trois notes).

Motifs

Les principaux matériaux motiviques utilisés pour cette partie, viennent de l'exposition des motifs A1, A2, A3 et A4 que l'on pourra retrouver dans l'annexe 3.

2.2 Premier quatrain

Exécution

Le premier quatrain poursuit la tendance au ralentissement déjà amorcée dans l'introduction musicale: hormis l'indication « Très ralenti au mouvement » déjà citée à la mesure cinq, on peut voir, à la mesure six, l'expression « Retenez » et à la mesure huit,

« Un peu plus lent » et enfin, à la mesure dix, « De plus en plus lent ». Les changements de mesure, dans cette strophe, se font moins fréquents: à part un passage de 9/8 à 12/8 à la mesure sept, le chiffrage restera le même jusqu'à la fin de la strophe.

Instrumentation

Cette strophe se caractérisera par le rôle prépondérant de la partie vocale et par une présence plutôt discrète de la partie instrumentale. Les bois et les cordes se passent les motifs B (constitués d'une série de deux croches et de trois séries de trois croches) en ne se mélangeant que peu: la famille d'instruments qui ne joue pas le motif effectue des notes tenues de valeurs longues qui ne viennent pas détourner l'attention du motif B exprimé par l'autre. Les instruments qui n'exécutent pas le motif se contentent d'apporter une touche de couleur à l'ensemble par leurs notes tenues.

Motifs

L'unité du quatrain est bien maintenue par les motifs et cellules rythmiques. Cette strophe se constitue principalement autour du motif B1, B2²⁰ et l'anticipation du motif B que l'on retrouve à la partie vocale (une croche liée à trois doubles croches suivie de deux séries de trois croches: voir mesure six sur la partition en annexe). Ces motifs ne se seront, dans cette strophe, que peu ou pas modifiés. Hormis ces motifs, on peut remarquer la présence de A2 , à la mesure neuf, qui apparaît à l'extérieur de l'introduction musicale, partiellement et passablement modifié (à la partie vocale, première et dernière cellule rythmique de la mesure neuf).

²⁰ Les thèmes B ne seront pas différenciés pour le reste du travail puisque seule les distingue une différence de hauteur de son, facteur qui n'est pas pris en compte dans ce travail. Par contre, nous ferons la différence entre le thème B (général) et son anticipation.

Malgré le changement de chiffrage à la mesure sept, l'unité de la strophe est bien conservée par les autres composantes musicales. On le constate bien à l'écoute de la pièce.

2.3 Transition musicale

Entre le premier et le deuxième quatrain, se trouve une transition musicale qui vient changer significativement l'atmosphère par rapport au caractère du premier quatrain.

Exécution

D'emblée, on annonce à la mesure douze que cette partie doit se jouer de façon modérément animée. Le tempo de la croche se voit augmenté de 108 à 132. De plus, des valeurs de notes plus courtes viennent intensifier l'effet tumultueux : on y retrouve majoritairement des triples et des quadruples croches. Ce fourmillement de notes vient introduire le bruyant entourage présent dans la deuxième strophe, alors que la première strophe se déroulait dans la troublante intensité d'un regard, celui de l'abbé.

Instrumentation

Là aussi, on se retrouve avec un contraste marqué: le piano qui s'était fait silencieux, jusqu'à ce moment, fait une entrée en force, comme soliste. Il assume très bien le côté roccoco et contourné du poème. Le style rocaille se caractérise, en effet, par les courbes, contre-courbes et ornements qui se trouvent très bien illustrés dans cette partie

pianistique aux arabesques montantes et descendantes.

Motifs

Un seul motif est cité dans cette mesure: entremêlé à la volubilité méandreuse du piano, on peut voir le motif B féminin. Il débute dans la portée du bas, remonte à celle du haut pour, en conclusion, revenir à celle du bas, tout intriqué à la partie ornementale et rapide des triples croches.

2.4 Deuxième quatrain

Exécution

C'est dans l'esprit de la transition musicale que s'amorce le deuxième quatrain, conservant la même exécution rapide (même tempo, mêmes valeurs de notes courtes et même expressivité très ornementée du piano). D'ailleurs, la continuité de la transition et du deuxième quatrain est fort bien amenée par les deux séries de trois croches au début de la mesure treize qui s'annoncent comme une prolongation du motif B énoncé à la mesure précédente.

On peut tout de même voir, à la mesure quatorze, un ralentissement (« peu à peu ») qui va trouver sa culmination aux mesures seize (« très lent ») et dix-sept - dix-huit (« encore ralenti »).

Instrumentation

Le premier vers du quatrain est récité avec seulement, pour accompagnement, le piano. Pour le deuxième vers, le piano est un peu moins animé, mais l'effet de foisonnement de notes est pris en charge par les bois (grande flûte, petite flûte et clarinette). Chaque instrument énonce ses motifs en style fugué avec effet de superposition. Ce déferlement sonore va s'apaiser sur le dernier mot du deuxième vers de la strophe, « mièvres », où tout se calme de façon surprenante. Les bois se taisent pour laisser la place aux cordes dans le vers suivant (mes. 16). L'enchevêtrement arpégé et rapide du piano, lui, va se poursuivre jusqu'à la fin de la mesure quinze.

Au troisième vers, la partie vocale est supportée par de lents et graves accords au piano et l'exécution, aux cordes, d'un segment rythmique (motif B) identique pour les quatre instruments. Le dénuement se fait encore plus grand à la mesure 17 (début du dernier vers) puisque la partie de piano se simplifie jusqu'à l'exécution d'une note et d'un accord à l'octave, pendant que les cordes égrènent leur motif qui apparaît, cette fois, tronqué, troué de silences. Le mouvement va reprendre son cours à la mesure 18 où le piano reprend ses accords et où, aux quelques notes jouées par les cordes, s'en ajouteront deux, timides, aux bois.

Motifs

Cette partie est très riche en matériel motivique: on retrouvera le motif B et son anticipation, quelques unes de leurs variations, en plus de A1 et A2, des motifs masculins.

L'unité du quatrain n'est pas, ici, préservée; il semble même que la musique tende à scinder cette strophe en deux parties égales. Les deux premiers vers, d'exécution plus rapide, plus ornementée et de style plus contourné, ont pour accompagnement le piano en arabesque et les bois. Les deux derniers vers, d'exécution beaucoup plus lente et d'idées plus directes (parallélisme des cordes), ont pour accompagnement le piano en accord lent et grave et les cordes. Dans les deux premiers vers, l'accompagnement est presque prépondérant sur la partie vocale, créant une forme de dispersion sonore. Dans les deux derniers vers, l'accompagnement prend un rôle plus traditionnel et la voix ressort plus que l'accompagnement puisque les instruments ne détournent plus l'attention des paroles du poème.

Entre les deux vers, il y a même un changement de tempo, la croche devant être ralentie à 72. On remarquera également un changement de chiffres indicateurs de mesure. Tout est mis en place pour séparer la strophe en deux parties distinctes. L'unité n'est donc pas conservée. Chose intéressante, les deux vers écartés de la strophe sont exactement situés au centre du sonnet (il s'agit des vers sept et huit). Il y a six vers avant eux, et six après. Le septième, constitué de l'échange senti de regards, se rapproche beaucoup de l'introduction musicale (par son sujet) et le huitième se rapprochera plus du dernier (par son sujet). Les mots « Blonde » et « Princesse » qui sont deux adresses à la belle, « dont les coiffeurs divins » et « nommez-nous berger » sont deux titres ou fonctions auprès de la princesse, enfin, « orfèvres » réfère directement à la partie du corps auquel l'assigne sa fonction, l'or de la chevelure de la princesse et les « sourires », celle assignée au berger, les lèvres. Mais nous le verrons mieux dans la partie réservée aux phrases

musicales.

2.5 Premier tercet

Exécution

Le premier tercet vient se différencier de toute parenté avec la strophe précédente par cette première indication: « 1er mouvement un peu plus lent ». Il s'identifie plus à l'introduction musicale et à la première strophe qui constituent le premier mouvement. On peut aussi remarquer un changement de chiffrage de mesure qui vient agrandir cet écart. L'indication métronomique est aussi réajustée: la croche devra être jouée à 92.

Dans ce tercet, et pour la première fois depuis le début de la pièce, les trois vers devront être chantés de façon constante: aucune indication de ralentissement ou d'accélération n'y est relevée.

Instrumentation

Pour les deux premiers vers il se fait un contraste avec la strophe précédente par la simplification instrumentale. Nous nous retrouvons avec la partie vocale et le piano comme seul accompagnateur: un retour à la simplicité. Le dernier vers sera plus mouvementé; de fait, il s'harmonisera mieux avec le dernier vers du deuxième tercet, son homologue de rime. Au piano et au chant, s'ajouteront au troisième vers du premier tercet, les cordes, en parallèle, et les bois, pour la dernière partie de l'avant dernière syllabe et la

dernière (10, 11 et 12 ième temps de la mesure 21).

Motifs

Les motifs que nous retrouverons dans cette section seront soit du nouveau matériel soit des variations de motifs très éloignées de leur forme originale.

On peut dire qu'à l'exception, en finale, des ruptures occasionnées par l'effet de la rime, dans cette strophe, l'unité est conservée.

2.6 Deuxième tercet

Exécution

Pour ce changement de strophe, le passage est bien marqué, quoiqu'il ne soit pas aussi catégorique qu'entre les deux quatrains ou entre les quatrains et les tercets. On indique un ralentissement, non mesuré par une indication métronomique, et un changement de chiffrage de 12/8 à 9/8 (pour les deux premiers vers seulement).

Instrumentation

L'instrumentation est sensiblement la même excepté que, comme en écho, on entendra la première grande flûte répondre à la partie vocale, encore une fois, seulement pour les deux premiers vers. Le rôle du piano reste lui aussi constant.

Motifs

Les principaux motifs utilisés seront l'anticipation du motif féminin et quelques transformations de motifs déjà exposés. On pourra aussi remarquer l'entrée de valeurs ternaires telles que des doubles croches en triolet. On y verra aussi du nouveau matériel qui se rapproche de celui retrouvé dans le tercet précédent.

Le dernier vers est nettement différencié du reste de la strophe, un peu comme les deux premiers vers et les deux derniers du deuxième quatrain. De plusieurs façons, on le sent isolé des autres. Pour cette raison, nous le traiterons comme une entité autonome.

Exécution

Premièrement, on change l'indication d'exécution de « 1er mouvement un peu plus lent », on passe à « Très lent ». L'indication métronomique est elle-aussi changée, la croche se jouant maintenant à 72.

Instrumentation

L'instrumentation se transforme aussi; pour la première partie, le piano se tait, les cordes exécutent une longue note tenue et la grande flûte termine sa phrase du vers précédent par une noire suivie de plusieurs figures de silence. L'alto fait une timide intervention à la moitié de la mesure 25. Bref, l'instrumentation est simplifiée à l'extrême. Elle vient rappeler la première apparition du mot « Princesse » au début de la première strophe (mes. 5).

Le « nommez-nous » vient nous installer dans un autre climat. Un changement de chiffrage de mesure entre le « nommez » et le « nous » vient renforcer cette impression. De plus, il représente maintenant la cellule rythmique allongée de sa première apparition à la mesure 19; il vient donc se différencier de la première partie du vers (« Princesse »), qui, elle, renvoyait à la première partie du poème. Par contre, à la mesure 26, l'entourage devient beaucoup plus dissonant. Le rôle du piano est de beaucoup simplifié (un accord tenu, plus une note transitoire), mais les cordes, en particulier le violoncelle, prennent une nouvelle importance. En plus de participer à l'effet dissonant qui ressort de cette section, elles viennent créer un déséquilibre rythmique qui débalance la partie vocale déjà chancelante. L'effet est accentué par la lenteur indiquée au vers 25 qui vient s'intensifier (« Encore ralenti ») à la mesure 26.

Chose surprenante, avec l'apparition du motif A1, motif masculin, à la mesure 27, l'ensemble redevient plus équilibré et harmonieux. Le thème A1 apparaît à la famille des bois, lieu de son apparition de départ. Comme s'il y avait succès de la demande; mais ce fait s'expliquera de façon plus précise au chapitre trois de ce mémoire, dans la section réservée aux dissonances. Avec la mesure 27, on voit un retour en force des valeurs ternaires. La mesure 28 est interprétée de façon assez vive, comme si une certaine libération s'était effectuée, du moins au plan du tempo.

À la lumière de ces données, on peut voir que la forme sonnet n'a été respectée qu'en partie. L'unité de la strophe un est conservée, ainsi que la continuité avec la strophe deux, assumée par les motifs utilisés; par contre, cette deuxième strophe se voit divisée en

deux par la musique.

Le premier tercet est constant et le rapprochement avec le second est très bien amené par les motifs et l'instrumentation en un effet de gradation (intensification), jusqu'à l'avant dernier vers du poème. Car le dernier vers du deuxième tercet, nous l'avons bien vu, fait rupture avec les deux autres vers de cette strophe, selon les caractéristiques musicales étudiées: au plan de l'instrumentation notamment, de son rôle, au plan de l'exécution, de la parenté motivique, ...etc.).

La chute est assumée par la résolution de la longue dissonance qui ne se fait qu'un temps avant la dernière syllabe, alors qu'on aurait pu croire qu'on nous laisserait dans ce climat de forte tension.

Il semble que Ravel ait tenu compte de la forme sonnet pour mieux l'assujettir aux effets de sens qu'il voulait créer par les ruptures. Car s'il avait occulté la structure du poème, ses distances n'auraient pas nécessairement fait rupture et auraient donc moins attiré l'attention. Il s'est servi de la structure du sonnet pour mieux s'en éloigner, ou plutôt pour s'en éloigner de façon plus productive et significative au niveau du sens. Cette façon de s'en dissocier relève d'une adaptation musicale qui va enrichir le texte plutôt que de citer bêtement ce que le poème disait déjà très bien. Qu'on se rappelle la célèbre formule de Goethe défendant que l'on dépose de la musique « au pied » de ses vers puisqu'ils sont déjà en eux-mêmes musique.

CHAPITRE 3
RUPTURES MUSICALES

3.1 Ruptures instrumentales et dissonances

L'instrumentation a déjà été abordée dans la partie traitant de la forme sonnet dans la musique de Ravel. Elle était alors considérée comme un élément permettant de regrouper et de séparer des sections du poème: que ce soit les vers, les strophes ou encore les séries de quatrains et de tercets.

Nous étudierons maintenant ces changements comme étant potentiellement signifiants pour le poème et révélateurs d'une lecture ravélienne. En annexe 3, on retrouvera la partition musicale de l'oeuvre étudiée qui contient les détails de l'instrumentation. Dans cette section, l'instrumentation ne sera considérée que dans sa relation avec les mots du texte. Cette relation nous permettra de trouver certaines explications aux dissonances contenues dans la pièce de Ravel. C'est pourquoi nous ne séparerons pas les ruptures instrumentales des dissonances.

La première strophe

On peut retrouver dans la première strophe une forme de dualité entre les vers 1-2

et 3-4. Les deux premiers traitent d'un « tu », la princesse ou l'objet convoité, dans son rapprochement avec l'entité divine, Hébé. Les deux derniers vers vont plutôt faire état d'un sujet « je » qui se place dans une position basse (« use mes feux ») comme ne faisant pas partie de l'élément divin (« abbé ») et ne pouvant même y accéder (« ne figurerai même nu sur le Sèvres »).

La dualité pourrait aussi se remarquer à un autre niveau, accentuant encore l'inaccessibilité de la princesse: dans les deux premiers vers, il est question d'une divinité grecque issue d'une croyance polythéiste; dans les deux derniers vers, on retrouve un abbé de la religion catholique et donc de croyance monothéiste. Envisagée selon ce point de vue, il est certain que même la nudité évoquée dans le dernier vers de la première strophe ne saurait suffire pour sa représentation sur le Sèvres. Malgré leur ressemblance phonique mise en relief par la rime, un monde idéologique sépare Hébé d'un abbé.

L'instrumentation va bien illustrer cette dualité. Les deux premiers vers auront pour instrumentation la famille des cordes seulement, jusqu'à la rentrée des bois sur la neuvième syllabe²¹ du deuxième vers, soit sur le segment: « (bai) ser de vos lèvres ».

L'accompagnement des bois se poursuivra jusqu'à la fin de la première strophe.

²¹ Nous parlerons de syllabes plutôt que de pieds puisque la longueur des vers ne semble pas toujours respectée par la mise en musique, comme nous le verrons plus loin, de sorte que le douzième pied puisse être traité comme une treizième syllabe, par exemple. Il nous semblerait erroné de parler, alors, d'un treizième pied puisque ces vers sont tous, dans le poème, des alexandrins. Le remplacement de pied par syllabe ne vaut cependant que parce qu'il s'agit de rendre compte de l'adaptation musicale qui se distancie du poème d'origine.

Il semble que Ravel ait choisi les cordes pour illustrer l'admiration du sujet, le narrateur, pour la princesse. Sur la partition, avant l'apparition du mot « princesse », les bois se taisent pour laisser exécuter aux cordes un discret accompagnement en notes tenues. Le lyrisme des cordes connaîtra une montée à la mesure 7, sur la dernière syllabe du premier vers (« bé ») où le rapprochement avec la divinité correspondra à l'exécution du motif B (motif féminin qui est l'un des principaux matériaux motiviques) par les cordes, les violons plus précisément.

Les deux derniers vers de cette srophe seront marqués par l'entrée de la flûte et de la famille des bois, alors qu'il est question du sujet plus simple de l'abbé. Mais avant, attardons-nous au petit segment du vers deux où les bois font leur première entrée (mes. 8). Il est intéressant de voir que les bois rejoignent les cordes exactement au centre du mot « baiser », comme si l'image du poème voulait que le sujet envie la situation d'Hébé (entre les lèvres de la princesse qui se posent sur la tasse à la façon d'un baiser) était assumée aussi par la musique: les bois associés à l'abbé, apparaissent entre les deux syllabes que compte le mot « baiser », comme si les deux syllabes venaient représenter les deux lèvres. Le mot « baiser » serait le symbole de l'union de la princesse et de l'abbé.

L'abbé semble représenté par la sonorité plus intime des bois. Cette correspondance trouve son sens dans les mots du poème. Un abbé, dans la métaphore religieuse, est un pasteur rassemblant les brebis, les croyants. D'ailleurs, au dernier vers, il voudra se faire berger des sourires de la princesse pour les endormir à l'aide d'une flûte.

Cette association des familles d'instruments aux personnages peut se vérifier à d'autres endroits dans le poème. À la mesure 19, qui correspond au début du premier tercet, on voit à l'accompagnement une croche exécutée par les cordes, à la suite de laquelle les cordes se taisent. Cette croche n'équivaut, à la partie chantée, qu'au mot « nommez » désignant la princesse par l'usage de la deuxième personne du pluriel. À la mesure 22, début du deuxième tercet, la flûte entre sur le deuxième temps qui correspond exactement au mot « nous » qui désigne l'abbé.

Pour revenir aux vers 3 et 4 de la strophe 1, nous pourrions remarquer que même si, à l'écoute, on entend presque uniquement les bois qui exécutent le motif B, si on regarde la partition, aux mesures 9 et 10, on verra la participation des cordes en longues notes tenues. Parallèlement, dans le poème, il est question du sujet usant ses feux (sa passion pour la princesse étant représentée par les cordes) puisqu'il ne pourra figurer sur la tasse où se joignent ses lèvres. La prédominance des cordes, remarquée aux vers précédents, s'atténue, comme l'usure des feux le laisse entendre.

Maintenant, si on se réfère à l'écoute de la pièce, nous pourrions remarquer que cette strophe est plutôt harmonieuse, que les frictions ou tensions qu'on y retrouve sont rapidement résolues et donc passagères. Excepté pour le dernier vers, qui est plus dissonant.

Cet aspect correspond au fait que, lorsque le sujet se situe dans le rêve ou l'idéal, tout est harmonieux, mais lorsqu'il se situe dans le réel de l'impossibilité de leur relation,

on se retrouve dans la dissonance, une tension musicale non résolue. C'est lors de la constatation qu'il ne figurerait pas sur le Sèvres même dans la nudité caractéristique des dieux au moment de leur représentation, qu'on bascule vers la dissonance. Quand il rêvait d'être à la place d'Hébé, dans l'espace du rêve, l'environnement musical ne restait pas tendu.

La tension du dernier vers semble se résoudre sur la dernière syllabe du mot « Sèvres » créant un effet de rime avec le mot « lèvres », lui aussi consonnant. Michel Delahaye dans son analyse disait même que la lenteur caractérisant ce passage illustre bien la déception du sujet de ne pouvoir recevoir ce baiser par objet interposé, la tasse¹⁷.

La deuxième strophe

Entre ces deux strophes, nous l'avons vu dans le chapitre deux, se trouve un passage pianistique très animé et de style contourné. C'est dans cet esprit que débute la strophe 2. On remarque également l'entrée du piano qui était silencieux jusqu'alors. Le piano nous semble représenter l'artifice, l'éclat de ce qui fait partie du décor entourant la princesse, surtout lorsque son jeu s'apparente au style rococo. Dans cette strophe, nous pouvons bien l'entendre à l'écoute de la pièce, le piano prend presque toute la place, allant jusqu'à reléguer au second plan la voix, dans le deuxième vers (à l'écoute de l'oeuvre, les paroles sont plus difficiles à saisir puisqu'elles sont disséminées à travers les éclats des bois et du piano).

¹⁷ DELAHAYE, Michel, *Ravel et Mallarmé. Rencontre privilégiée d'un musicien et d'un poète*, page 287.

Pour le premier vers, le seul accompagnement de la voix est le piano. Dans le poème, il est question de la non association du sujet à un animal de compagnie, le bichon. Par contre, dans le deuxième vers, même s'il est encore question de l'exclusion de l'abbé de l'entourage artificiel constitué autour de la princesse, les bois entrent en scène. Un peu comme au deuxième vers de la strophe précédente, même si le sujet n'était pas représenté sur le Sévres, la flûte apparaissait tout de même à la mention du baiser et des lèvres. Excepté qu'à la première strophe, à ce moment, il était dans le rêve et la musique était de sonorité harmonieuse, alors qu'à la deuxième strophe, il est dans la réalité de son exclusion de cet entourage et l'ambiance musicale est dissonante.

Ainsi, la pastille est un bonbon qui a un contact direct avec la bouche de la princesse, le rouge serait celui recouvrant ses lèvres ou celui, s'il s'agissait d'un vin, qu'elle porterait à ses lèvres. Les jeux mièvres seraient les discours un peu fades et enfantins qui sortiraient de ses lèvres lors des rencontres publiques, selon le rôle qu'une princesse doit tenir. Le mot « jeux » démontrerait l'artificialité du rôle qu'elle y joue.

Par contre, la dissonance semble s'annuler sur la dernière syllabe du mot « mièvres » qui, par la rime, vient rappeler le mot « lèvres » d'où la rime en « èvres » est partie.

Dans le vers trois de cette strophe, il est à nouveau fait allusion à la princesse, à son regard. On peut, alors, constater que les cordes prennent la relève des bois qui se font alors

silencieux. La présence du piano et l'effet dissonant qui ressort de ce vers nous montrent bien qu'il est encore question de la princesse publique qui joue sur les apparences et non de celle, privée, que le narrateur rêve d'avoir pour lui seul.

Le dernier vers de cette strophe est accompagné par les cordes et le piano: il y est question de la description de la chevelure de la princesse, ici rapprochée de l'or par sa couleur (blonde) et par l'association de ses « coiffeurs divins » à des « orfèvres ». L'or la rapproche de l'éclat et de l'apparat dispersés autour d'elle. Cette association est confirmée par la présence du piano qui entre en force et en dissonance sur le mot « orfèvres » (mes. 18), alors qu'avant, le piano s'était beaucoup assagi (mes. 17).

À la fin du dernier vers, il se passe quelque chose de particulier sur les deux dernières syllabes du mot « orfèvres »: la flûte fait son entrée (mes. 18, deux grandes flûtes). Encore une fois, nous pouvons remarquer l'importance mise sur le jeu de la rime des mots en « èvres », tous reliés au sens des lèvres par l'instrumentation qui offre une constante: la présence des bois. L'abbé ne peut cueillir le baiser qui lui serait offert par l'intermédiaire de la tasse, ce sera donc par ses lèvres à lui, entrouvertes dans la position du baiser sur la flûte du berger, qu'il veut métaphoriquement obtenir ce baiser.

Les sourires de la belle destinés aux autres seraient endormis, ses lèvres seraient refermées par le son de la flûte où se poseraient les lèvres du berger dans la même position (baiser) que les lèvres de la princesse sur la tasse au début. L'intermédiaire serait, dans ce cas, la flûte et non la tasse. Bref, le jeu sur les lèvres est de première importance, d'autant

plus qu'il est mis en relief par les bois rappelant la flûte du berger et par le constant retour de sa rime (musicalement et littérairement).

Nous pouvons voir que cette union ne pourrait être obtenue que par objets interposés, la tasse, qui est un élément du fastueux décor de la princesse, et enfin, la flûte, mais seulement dans sa représentation sur une toile qui serait, elle aussi, un objet du décor de la princesse, mais nous y reviendrons.

La troisième strophe

L'harmonie et la sérénité règnent pour le début de ce tercet. Le piano représentant l'entourage, se fait calme et harmonieux. Comme nous l'avions mentionné au début de la présente section, le « nommez » est exécuté de concert par le piano et les cordes, référant à la princesse.

Le deuxième vers est moins harmonieux, mais il n'y a pas de tensions maintenues entre les diverses parties instrumentales et la voix. L'augmentation des notes attaquées, à la mesure 20, vient bien rendre l'effet de pluralité du troupeau, mais sans tensions trop grandes. Selon le sens du poème, demandant à être nommé, le sujet vit dans l'espoir et donc le rêve, mais plus on avance dans le deuxième vers, plus la princesse est replacée dans la réalité de la superficialité du rôle qui lui est assigné et qui est, en apparence, de plaire à tous, frivole et libertine. Ce qui amène le dernier vers, tout à fait dissonant, où le poète

l'identifie au paradigme animalier au point d'associer la dispersion de ses sourires (ses expressions) à des broutements et des bêlements.

Nous pouvons voir, en outre, dans le dernier vers du premier tercet, que les cordes entrent exactement sur le mot « vœux ». Ces « vœux » pourraient être mis en relation avec les propres vœux du sujet (son hommage à la princesse) et les délires, qui sont des passions avouées, ainsi que ceux suggérés par les feux usés de l'abbé exprimés à la première strophe (feux qui peuvent aussi désigner des passions). Donc, les délires représenteraient ce qui, jusqu'alors, a été exprimé avec la présence des cordes de façon harmonieuse (où le sujet se situait dans le rêve) ainsi que les compliments et désirs exprimés par tout un chacun.

On remarquera, de plus, que sur le « lires » du mot « délires », les bois font une entrée. Un peu comme lorsqu'il était question du son « èvres » se rapportant aux lèvres, ici nous retrouvons encore une fois l'effet de la rime, mais dans un mouvement inversé. Contrairement aux rimes en « èvres », « délires » fait, certes, allusion aux lèvres, mais plutôt à celles des autres prétendants qu'à celles de la princesse. Mais cet effet de rime souligné par la présence de la flûte illustre tout de même un passage, des lèvres féminines aux lèvres masculines. Il ne peut être atteint par les lèvres de la femme, puisqu'il ne peut figurer sur la tasse, mais par ses lèvres à lui, il pourra tenter sa chance, à l'aide d'un autre médium.

La dernière strophe

Le début de la dernière strophe ressemble beaucoup, au plan de l'expression, au début de l'avant dernière. Excepté que, dans l'harmonie de la voix et du piano, l'emphase est plutôt mise sur les bois que sur les cordes. L'accent est mis sur le sujet, le narrateur, plutôt que sur l'objet, la princesse, par la mise en relief du « nous » par l'entrée des bois sur ce mot (alors que dans la strophe précédente, les cordes soulignaient le « nommez »).

L'accord idéal entre l'entourage et l'abbé est, une fois de plus, souligné par l'usage du « nous »; par contre, dans cette strophe, la flûte s'en distancie: l'abbé s'élève au-dessus des autres en faisant entendre la particularité de sa voix, à la mesure 22, en répétant comme en canon, avec un léger décalage, le segment musical correspondant aux paroles « nommez-nous ». L'effet qui en ressort, est qu'il s'était mêlé à l'entourage pour ne plus être exclu et que maintenant il s'élève au-dessus de ce « nous » confondant pour enfin être distingué.

D'ailleurs, dans une autre version du dernier vers, on retrouvait « nommez-moi » plutôt que « nommez-nous », ce qui démontre bien cet appel à la différenciation lancé par le narrateur.

Le deuxième vers continue le premier par l'instrumentation et l'effet sonore agréable, même entre les bois et le piano (abbé et entourage), sauf pour les deux derniers mots: « ce bercail ». Ces mots démontrent une certaine tension qui renvoie à l'aspect jalousie du tercet précédent (la jalousie étant elle-même textualisée au premier vers du

poème).

Le dernier vers débute dans un climat sonore agréable. Le mot « Princesse », comme à sa première apparition, n'est accompagné que des cordes, sans piano, ni bois. Le mot « nommez » a le même accompagnement, excepté qu'il est chargé d'une plus grande tension due à la dissonance (à cause du bécarre présent sur le si, à la mesure 25, dans l'intervalle de quinte sur le « nommez », alors qu'en tonalité de fa, il est bémolisé à l'armure²³).

Mais c'est sur le « nous » que se concrétise cette ambiance dissonante facilement reconnaissable à l'écoute de la pièce. Avec le « nous », aussi, s'ajoute le piano. On se retrouve avec le même environnement instrumental qu'au dernier vers du tercet précédent et, dans les deux cas, cet effet débute à la sixième syllabe. Excepté qu'à la strophe précédente les cordes s'ajoutaient au piano (c'était la princesse qui intervenait auprès de l'entourage par les broutements et les bêlements), alors qu'ici, le piano s'ajoute aux cordes (l'entourage est, ici, intrusif et le rôle de la princesse est passif, c'est plutôt « Amour » qui posera l'action de peindre pour unir la princesse à l'abbé, et le narrateur, par la toile, fera l'action de garder les sourires). En outre, l'effet dissonant de la mesure 26 (« nous berger de vos sou (rires) »), n'est pas sans nous rappeler celui des mesures 12, 13 et 14 où il était question du bruyant entourage de la princesse dont l'abbé se disait exclu.

²³ « Terme désignant la ou les altérations constitutives d'une tonalité, écrites immédiatement après la clef, affectant toutes les notes de même nom, quelle que soit leur octave, et dont l'effet se prolonge pendant toute la durée du morceau. Les dièses et les bémols constitutifs du ton majeur ou mineur sont écrits dans un ordre établi. » (Marc Vignal (dir.), 1996, *Dictionnaire de la musique*, Larousse-Bordas, Paris.)

À chaque fois que la princesse est citée avec son entourage, les cordes jumelées au piano, l'effet obtenu est dissonant (voir vers 7, 8, 11 et 14). Comme si la frustration du sujet était supportée par la musique. Une seule exception se présente, la première apparition du « nommez-nous » (vers 9). Mais dans ce cas, les cordes terminent une note tenue et donc leur jeu est discret. Dans tous les autres cas, (vers 7, 8, 11 et 14), les cordes exécutaient des notes attaquées et non tenues. On pourrait dire que lorsque les cordes et le piano prennent tous deux une part active, l'effet est dissonant. L'effet frustrant du réel, pour le sujet, est obtenu lorsqu'il y a interaction de la princesse avec l'entourage (cordes et piano), puisqu'il n'obtient pas alors l'exclusivité. Dans le cas où les cordes n'étaient que soulignées par une note tenue et discrète, comme s'il y avait présence mais non intervention de la princesse, ses rêves ne sont pas menacés et ne sont pas cause de frustrations.

Dans la mise en musique du poème, les cordes et les bois s'unissent sur les rimes en « èvres » référant aux lèvres. Excepté dans la deuxième strophe, au vers 2, sur le mot « mièvres », où l'instrumentation se limite au piano et aux bois. Peut-être que la négation régnant dans ce vers y est pour quelque chose...

Au onzième vers, les cordes et les bois se rencontrent sur les dernières syllabes du mot « délires » mais dans un environnement tout à fait dissonant. Dans le dernier vers, par contre, une rencontre de ces deux familles, bois et cordes, s'effectuera dans un environnement harmonieux: il s'agit des deux dernières syllabes du mot « sourires ».

Pourrions nous conclure que l'harmonie entre les cordes et les bois ne peut être atteinte que dans le rêve (strophe 1) et dans une relation exclusive avec la princesse (dernière syllabe du dernier vers, c'est le sujet qui est peint berger des sourires et non les autres, la présence du « m'y » en témoigne)? Par ailleurs, la situation qui permettrait à l'abbé d'être uni à la princesse ne constitue-t-elle pas aussi un acte imaginaire: être peint par « Amour » et, en plus, sur ses ailes ? Parmi son entourage, sur « orfèvres » et sur « délires », leur rencontre n'apporterait alors au sujet que la frustration, d'où la dissonance.

Sur le mot « sourires », la princesse et l'abbé (bois et cordes) se rencontrent en harmonie avec le piano; par contre, le contact métaphorique des lèvres est encore plus indirect qu'au début puisqu'il y a plusieurs intermédiaires: Amour peignant, l'éventail comme lieu de représentation, la flûte (contact avec les lèvres de l'abbé) et le son (qui fait se refermer les lèvres de la belle). De la sorte, le piano montre bien que cette rencontre se produit dans l'artifice, puisqu'une toile est un élément de décor qui se situe au même plan que la porcelaine de Sèvres.

Ainsi, « Amour ailé d'un éventail » a pu permettre à l'abbé de s'élever jusqu'à la princesse en le peignant sur ses ailes, mais la réalité d'une toile ne correspond en rien à une rencontre directe. La toile restera un appareil, même si la satisfaction de la demande semble illustrée par l'harmonie obtenue, même dans la réunion des familles d'instruments: les bois, les cordes et le piano (c'est le seul endroit dans tout le poème où ils s'accordent). C'est le signe de la futilité de la demande exprimée.

3.2 Changements de chiffres indicateurs de mesure

La mise en musique du poème effectuée par Ravel, est caractérisée par de fréquents changements de chiffres indicateurs de mesure. Ces changements peuvent se produire entre deux strophes, entre deux vers d'une même strophe, à l'intérieur d'un vers, ou même entre deux syllabes d'un même mot. Nous tenterons de démontrer que ce procédé peut être producteur de sens et témoigner des marques de la lecture faite par Maurice Ravel.

Dans cette analyse, nous ne tenterons pas de justifier les changements de chiffres indicateurs de mesure à l'intérieur de l'introduction musicale. L'intention est plutôt de mesurer l'incidence de ces changements sur le sens du poème. Tenter de faire ressortir des effets de sens de la partie musicale et les appliquer sur le texte qui n'apparaît que quelques mesures plus loin pourrait paraître arbitraire. Il s'agirait de définir à quelles parties de texte ces modifications pourraient s'appliquer pour être productrices de sens. Le niveau d'inférence serait trop élevé.

Dès le premier vers, nous pouvons constater qu'entre les deux syllabes du dernier mot, il y a un changement de chiffrage de mesure: entre le « Hé » et le « bé ». Puisqu'il s'agit du dernier mot du vers, cela donne un effet d'enjambement. Nous pouvons donc voir la première partie du vers en 9/8 (ayant pour unité de temps la croche et en comptant neuf par mesure). L'arrivée du « bé » coïncide avec un changement de mesure en 12/8 (ayant comme unité de temps la croche et en comptant douze pour une mesure complète). Après

ce changement, il faut attendre au deuxième quatrain pour voir les chiffres indicateurs de mesure transformés à nouveau.

Le mot « Hébé » fait donc partie du premier vers par son statut physique, mais le « bé », lui, par son chiffre indicateur a plus en commun avec le reste de la strophe, et surtout avec son voisin immédiat, le deuxième vers. Cette rupture pourrait s'expliquer dans le texte par le fait que Hébé est présente dans le premier vers comme comparatif et dans le deuxième par son apparition sur la tasse. Mais s'il ne s'était agi que de cet aspect, la rupture aurait tout aussi bien pu se trouver avant le mot « Hébé » qu'au milieu. Ce qui est le plus marquant dans cette situation, c'est que le « bé », séparé de la première partie du mot, fait figure de syllabe autonome.

Nous en arrivons alors à un deuxième niveau d'explication qui permettrait de justifier la mise en relief de cette syllabe. Le « bé » seul peut renvoyer à une autre partie du poème, à un autre paradigme. Si on le prononce de vive voix, il pourrait être le mimétisme du paradigme animalier amené par les moutons et leurs bêlements (les brebis de sourires gardées par l'abbé). Ce serait, dans ce cas, un effet de réflexion tel qu'entendu par Lucien Dällenbach¹⁹ qui symboliserait, dès l'introduction, la rupture opérée dans l'image de la princesse liée à ce paradigme, présent dans les deux tercets. Le mot « Hébé » illustrerait une superbe synthèse du personnage de la princesse, puisqu'en lui-même il désigne une divinité et par le « bé » isolé, le bêlement.

¹⁹ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, éditions du Seuil, 1977.

Dans le deuxième quatrain, un autre effet de sens est créé par un changement de chiffrage de mesure. À la fin du deuxième vers de ce quatrain, juste avant le dernier mot, « mièvres », on passe de l'indication 12/8 à 9/8, mais juste pour le temps d'un mot. Après le mot « mièvres », on retourne en 12/8. Ce mot se retrouve donc mis en relief. Par son chiffrage, il ne s'apparente ni au vers duquel il fait partie, ni au suivant. De plus, l'exécution des notes de valeurs courtes de la première partie du vers fait rupture avec les valeurs longues qui caractérisent l'exécution de ce mot (blanche pointée et noire pointée). L'effet créé est une sorte de cristallisation sonore. Le mouvement qui habitait le début du vers s'abolit sur ce mot pour céder la place à une forme de statisme.

Attardons nous maintenant à l'effet de sens créé. Si on regarde la fonction du mot « mièvres », on peut voir qu'il constitue un commentaire personnel du sujet du poème, l'abbé, sur les jeux qu'il qualifie de puérils. Le mot « mièvres » crée l'image d'un dédain du narrateur à l'endroit des jeux observés. C'est aussi ce qui va effectuer le lien avec le vers suivant: le regard clos de la princesse qui tombe. Récapitulons: nous avons d'abord le regard de dédain posé sur les attitudes artificielles de la princesse et ce même regard de dérision descendant du sujet nous amène directement au regard de la princesse qui tombe sur le sujet. L'effet de mépris causé par cette attitude peut aussi s'entendre à l'écoute de la pièce dans les deux premiers vers de la deuxième strophe, par la sonorité de la voix noyée parmi les autres instruments qui sont supposés l'accompagner, ainsi que par l'effet de dissonance qui en découle.

Le commentaire fait par l'abbé vient donc aussi préciser la nature du regard porté

sur lui. Ce mot mis en relief vient créer un effet de miroir: ce qui s'appliquait aux deux premiers vers s'applique aux deux derniers, mais avec une inversion de sujet. Le parallèle entre les vers deux et trois du deuxième quatrain qui permet que le mot pivot « mièvres » les qualifie tous les deux est créé par l'utilisation du même chiffre indicateur, 12/8, en vigueur dans ces deux vers. Ravel les a donc posés comme relevant du même. Avant, nous ne pouvions être certains de la nature que Ravel prêtait à ce regard: il aurait pu être de la séduction, de la distraction, etc.

Ce phénomène est aussi renforcé par la légère dissonance que l'on peut retrouver sur les mots « clos tombé » comme si cette dissonance connotait elle aussi le commentaire porté sur la nature du regard. D'autant plus que l'expression « clos tombé » pourrait aussi renvoyer au paradigme animalier: en plus d'un regard fermé, il amène l'idée d'un « clos » tombant, et qui, soit emprisonnerait l'abbé, soit libèrerait quelque chose qui pourrait être l'articulation animalière présente dans les deux tercets. L'image du clos serait d'autant plus riche, que se jumelant à celle du regard, on a l'impression que le regard tombant, ce sont les cils de la belle qui emprisonneraient le narrateur sous son emprise. Ou encore que ce serait son regard qui permettrait de libérer, dans le sujet, cette association, jusqu'alors retenue, de la belle au paradigme animal.

Au vers 4 de cette deuxième strophe, il y a encore un changement de chiffrage de mesure: nous nous retrouvons alors en 15/8, et pour cause. Il ne s'agit plus d'un regard tombant de la princesse, mais, au contraire, d'un regard de l'abbé qui s'élèverait vers l'aspect divin de la princesse.

Tout comme au premier vers du poème, nous nous retrouvons, encore une fois, avec le dernier mot coupé par un changement de chiffres indicateurs: de 15/8 sur la syllabe « or », nous passons en 12/8 sur le « fèvres ». Ici, on peut y voir une association de la princesse au paradigme des apparats (vu dans les vers cinq et six), et en conclure, donc que cette composante ne s'applique pas seulement à son entourage. Le vers huit mentionne le fait que les coiffeurs de la princesse sont des orfèvres. Les orfèvres sont réputés pour travailler l'or, en particulier. Parallèlement, le mot qui est mis en relief par la séparation du mot « orfèvres » est le mot « or ». Il vient nous rappeler que la blondeur de la princesse s'apparente à l'or, donc à l'éclat et à l'artifice.

On pourrait aussi le comprendre d'une autre façon: le mot « mièvres » et les syllabes « fèvres » viennent mettre en relief la sonorité en « èvres » qui pourrait rappeler le rapport aux lèvres qui ressort dans tout le poème. Cependant, on ne retrouve pas le même chiffrage pour ces deux segments, « mièvres » est en 9/8 et « fèvres » est en 12/8.

Le premier tercet fait lui aussi face à un changement de chiffres indicateurs, il commence en 9/8, tout comme l'adresse du premier vers (« Princesse! à jalouser le destin d'une Hé (bé) »). Parallèlement, le « Nommez-nous » est aussi une adresse directe à la princesse.

Un changement de chiffrage intéressant se produit entre le vers 2 et le vers 3 de ce tercet: entre « apprivoisés » et « Chez tous ». Dans les deux premiers vers du tercet, on avait un effet de rassemblement des rires: par leur mise en troupeau (« toi de qui tant de

ris (...)»). Par contre, après le changement de chiffrage, on a l'effet inverse: le troupeau va créer un effet de dispersion en s'en allant vers tous (« Chez tous broutant les voeux (...) »). Maintenant le troupeau va se défaire pour aller brouter les voeux et bêler les délires chez tous et chacun. La princesse a un rôle actif dans le jeu d'échanges superficiels décrits, elle n'est pas seulement passive ou spectatrice.

Le dernier tercet commence lui-aussi en 9/8, alors qu'encore une fois son premier vers est constitué d'une adresse directe à la princesse. À la moitié du deuxième vers, il y a un changement de chiffres indicateurs: on passe de 9/8 à 12/8. Si on se réfère à l'homologue de cette strophe, le premier tercet, on passait de 9/8 à 12/8 lorsqu'il se faisait une forme d'inversion du mouvement: on passait de l'entourage vers la princesse à la princesse vers l'entourage. Donc, à ce moment, la princesse devenait explicitement visée par le paradigme animalier. Dans le cas du deuxième tercet, si on regroupe les sections de vers par leur chiffrage on obtient: en 9/8 « Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail / M'y peigne flûte aux doigts », en 12/8 « endormant ce bercail, / Princesse, nommez-» et de retour en 9/8 « nous berger de vos sourires. ».

On retrouve encore une inversion. Le premier changement de mesure au deuxième tercet met sur un même plan le bercail endormi et la Princesse par leur chiffrage commun, incluant le « nommez » qui la désigne directement. Ce rapport de similitude créé par le rapprochement dû au même chiffrage de mesure, nous fait associer la princesse et ce qui la désigne au paradigme animalier amené par le mot « bercail ». Finalement, la dernière modification de chiffres indicateurs, nous ramène en 9/8 qui habituellement est le lieu de

l'adresse à la divine princesse, mais cette fois nous y retrouvons l'abbé: par la présence du « nous » et du berger. C'est le même phénomène qui se produit au niveau du sens: en devenant berger des sourires de la princesse, il obtient alors la position haute. La situation initiale est inversée.

Les changements de chiffrage révèlent moins des éléments du texte (poème) rendus par la musique que des traces d'interprétation ravéliennes. L'instrumentation, par exemple, plaçait dans la musique les relations entre la princesse, l'abbé et l'entourage. Les changements de chiffrage vont plutôt mettre en relief de petits effets, trop subtils pour apparaître à la simple écoute de la pièce. Ces effets semblent davantage rendre compte des perceptions de Ravel de certains segments du texte. Aucune constante remarquable ne nous a semblé ressortir entre les parties exécutées en 12/8, en 9/8 ou en 15/8, sinon, qu'à quelques reprises, les mesures en 9/8 contiennent une adresse à la princesse.

3.3 Phrases musicales

Si on observe les phrases musicales, de façon générale on peut constater qu'elles correspondent à des exigences textuelles renvoyant directement à la structure du poème ou aux règles de la langue. Majoritairement, les phrases de Ravel s'accordent à la longueur des vers du poème. C'est-à-dire qu'elles commencent avec la première syllabe du vers et se terminent sur la dernière. Il en est ainsi aux vers 1, 2, 3, 4, 5, 7, 10 et 11.

Dans tous les cas où le vers comportera des signes de ponctuation, la phrase musicale s'y soumet. Par exemple, au vers six, on retrouve une virgule entre « ni du rouge » et « ni jeux mièvres », on a donc une fin de phrase après le mot « rouge » et une autre recommence avec le « ni » du segment suivant. La même situation se reproduit avec les trois points de suspension après le « nommez-nous » des vers 9 et 12. Dans un seul cas on n'a pas tenu compte de la ponctuation, au vers 1, après le mot « Princesse », il y a un point d'exclamation. Par contre, dans ce vers, Ravel a tout simplement fait prédominer la règle du « e » caduc sur celles de la ponctuation: on ne saurait mettre une fin de phrase entre le mot « Princesse » et le « à » puisque le « e » final du mot « Princesse » ne doit pas être prononcé, il doit s'élider avec le « à ». Ainsi, dans ce cas, le respect de la ponctuation aurait représenté une licence par rapport aux règles de versification.

Tout de même, dans le poème, on peut retrouver trois vers qui font exception: les vers 8, 13 et 14. Dans ces vers, il n'y a pas de signes de ponctuation, mais pourtant, les phrases musicales ne correspondent pas aux alexandrins.

Le vers 8 ressemble beaucoup, de disposition, au vers 14. Ils sont tous deux constitués de trois phrases musicales. Au vers 8, la première couvre le mot « Blonde », la deuxième, « dont les coiffeurs divins » et la dernière, « sont des orfèvres! ». Au vers 14, la première phrase musicale n'inclut que le mot « Princesse », la deuxième, « nommez-nous berger » et la dernière, « de vos sourires. ». Il y a un parallèle établi entre ces deux vers par leurs similitudes phrastiques. Dans les deux cas, la première phrase musicale est constituée d'une adresse à la demoiselle convoitée. La deuxième phrase, elle, fait état d'une fonction

occupée auprès de la princesse: dans le premier cas, le fait d'être un coiffeur divin et dans l'autre, le fait d'être un berger. Dans la troisième phrase, il est question de la partie du corps de la princesse dont chacune des deux fonctions doit s'occuper. Dans le vers 8, il s'agit de la chevelure, par le fait que le mot « orfèvres » y renvoie, car dans ce cas il vient établir une métaphore entre la chevelure et l'or par la couleur qui les unit et par la référence aux bijoux, à quelque chose de précieux. Dans le vers 14, la partie dont devra s'occuper le berger, sera la bouche. La bouche dans son rapport aux lèvres et aux sourires.

Si on met ces segments en relation avec leur chiffrage de mesure, un effet intéressant peut en ressortir. Le vers 8 est le seul vers du poème à être en 15/8, il est situé presque au centre du poème. Dans ce vers, il est question de coiffeurs manipulant la chevelure de la princesse et donc ayant un contact direct avec elle. Ils sont aussi qualifiés de divins. Comme si le fait d'être en fonction auprès d'elle leur permettait de rejoindre le paradigme divin. Tout comme le destin tant envié d'Hébé, le narrateur voudrait, par sa mise en fonction, devenir l' élu de son coeur. Ainsi, Hébé est tout d'abord la servante des dieux, elle leur sert le nectar; ce faisant, elle rencontre Héraclès qu'elle va épouser.

Au dernier vers, on a un mélange de 9/8 et de 12/8. Il y est question d'un simple abbé qui rêve d'entrer en fonction auprès de la princesse pour garder ses sourires, contact indirect, à l'aide d'une flûte et de plus sur une représentation faite par « Amour ». La mise en fonction de l'abbé lui donnerait accès à la représentation avec la belle par « Amour » sur l'éventail que constituent ses ailes, qui lui permettrait de s'élever à la hauteur de la princesse pour qu'il puisse enfin garder les sourires de la princesse par flûte et

représentation interposées. Le vers 8, qui comporte le plus haut chiffrage de mesure, serait donc une sorte d'idéal à atteindre par le signataire du placet: une fonction qui lui permettrait de toucher à la princesse. Par contre, s'il obtenait la fonction qu'il désire, il n'aurait pas de contact direct avec elle pour autant. Il s'agit d'une fonction futile, contrairement à celle, idéale, illustrée au vers 8.

Le dernier vers qui fait écart aux règles générales vues dans les phrases de la mise en musique du poème par Ravel, est l'avant dernier vers. Il comporte deux phrases musicales, l'une se terminant avec le mot « doigts » et l'autre à la fin du vers. La phrase musicale correspond aussi à un changement de chiffres indicateurs de mesure, de 9/8 à 12/8. Ce cas-ci peut sembler plus complexe, car il est le seul dans cette situation, contrairement aux deux précédents. Ce que cette rupture peut nous démontrer, c'est la distance que Ravel a voulu illustrer entre le sujet et l'objet convoité: le lien entre les lèvres de l'abbé sur la flûte et la fermeture des lèvres de la princesse est beaucoup moins direct que s'il avait eu le contact des lèvres de la belle en pouvant figurer sur le Sèvres. Malgré le fait qu'ils puissent être réunis sur une toile, il ne s'agira toujours que d'un espace de représentation. Dans les faits, ils ne se rejoignent pas, comme semble le dire ce niveau de lecture de la pièce musicale. Le changement de phrase musicale vient séparer exactement ce qui se rapporte à l'abbé (les doigts) de ce qui se rapporte à la princesse (le bercail de sourires).

Bref, les phrases musicales viennent majoritairement s'accorder à la longueur des vers, sauf en présence de signes de ponctuation auxquels les phrases musicales s'accordent. Seule la règle du « e » caduc prédomine sur celles de la ponctuation. Dans les trois vers qui

font exception, les phrases musicales viennent établir un rapport de similitude entre les deux vers qui ont une structure de phrase identique ou, au contraire, viennent faire ressortir l'opposition qui règne au sein d'un même vers, en l'occurrence, le 13.

3.4 Règles de versification

Comme nous avons pu le voir au deuxième chapitre, Ravel a tenu compte du fait qu'il mettait un sonnet en musique. Par contre, la musique est une forme structurante, en elle-même, qui parfois vient imposer ses lois au texte. Par exemple, on pourra remarquer, à l'écoute de l'oeuvre, que la règle des « e » muets en fin de vers n'est pas respectée au profit d'un souci, esthétique celui-là, qui fait qu'en musique on chante les « e » muets en fin de phrase. Sur la partition, ce fait aura une incidence sur la longueur des vers. Au lieu de ne retrouver que des alexandrins, certains vers se trouveront allongés d'une syllabe.

Un autre phénomène est à observer. Parfois, dans sa composition, Ravel liera deux notes de même hauteur à l'intérieur de la partie chantée. Lorsque de telles notes sont liées, on ne doit effectuer qu'une seule attaque, sur la première note, la deuxième, à ce moment, sert à prolonger la durée propre de la première. Par exemple, si une noire est liée à une croche, plutôt que de se trouver devant deux valeurs distinctes de un et un demi temps, nous nous retrouvons avec une valeur de un temps et demi. L'effet est le même que si on se trouvait devant une noire pointée. Ce fait altèrera encore la longueur des vers.²⁵ Cette

²⁵ On ne peut toutefois remarquer ces particularités qu'à l'examen de l'écriture musicale (sur la partition de Ravel). Puisque l'interprète doit chanter tous les mots et toutes les syllabes qui sont écrits, il n'en paraît rien à l'écoute de la pièce.

partie de chapitre fera état de ces licences.

On verra pourtant, dès le premier vers, que Ravel se préoccupait plus de la règle du « e » muet que de la ponctuation. Tout au long du poème, Ravel fait en effet correspondre des fins de phrases musicales à chaque signe de ponctuation. Partout, sauf au premier vers, après le mot « Princesse ». Même si on retrouve un point d'exclamation, il n'a fait finir sa phrase qu'à la fin du vers. L'explication en est fort simple: le « e » final du mot « Princesse » doit s'élider pour se lier au « à » qui le suit. Au dernier vers, après la dernière apparition du mot « Princesse » se trouvait une virgule et puisque le « e » final n'avait pas à être élidé, Ravel a fait finir sa phrase à la virgule. On voit donc bien que cette règle fait partie de ses préoccupations.

Par contre, au vers suivant, il lie les deux notes constituant le mot « cette ». De cette façon, le « e » de ce mot qui n'aurait, en temps normal, pas dû être élidé, devrait l'être, selon la partition de Ravel (cet' tasse).

Nous tenterons ici de démontrer que ces écarts pris par rapport au poème dénotent une compréhension approfondie du poème et qu'ils apportent plus d'intérêt au sens du texte que la simple imitation des composantes déjà présentes dans le poème. Par sa musique, Ravel semble préférer transformer des composantes au risque de faire licence au poème, que de dire ce que le sonnet disait déjà sans la musique. Ce qui pourrait avoir l'air d'une distance prise vis-à-vis du poème serait en fait un approfondissement.

Le premier vers du sonnet n'a, à cet égard, pas subi de transformation. Le deuxième, comme il était mentionné plus haut, en possède, en revanche, une fort intéressante: l'élision du « e » du mot « cette ». On peut voir l'extrait en question à la mesure 7 sur la partition. Une grande ligne courbe se remarque au-dessus de la totalité des mots de ce vers: c'est l'étendue de la phrase musicale. La liaison plus petite reliant les deux dernières doubles croches illustre le fait que ces notes ne doivent faire l'objet que d'une seule attaque, sur la première, en l'occurrence, et que la deuxième doit être tenue. Donc, selon la partition, on ne devrait pas prononcer ce mot en deux syllabes, ce qui est surprenant.

À la fin du vers, le mot « lèvres » qui devrait voir son « e » final élidé doit, lui, être interprété avec deux attaques distinctes, à cause des notes différentes sur le « lè » et sur le « vres ». On peut le voir aussi à la mesure 7 de la partition présente en annexe. Ces deux transformations faites au vers 2, retranchement d'une syllabe et ajout d'une autre, font que nous nous retrouvons avec un alexandrin modifié.

Le prochain vers à avoir subi une transformation est le quatrième, il voit la non élision de son « e » final. Si nous récapitulons, on peut voir que le vers se terminant par « Hébé » et celui se terminant par « abbé » n'enregistrent pas de transformation, alors que ceux comportants des rimes féminines voient leur « e » final prononcé plutôt qu'élidé. Nous pouvons y sentir l'effet de la rime, mais il y a plus.

Dans cette seule strophe, nous nous retrouvons face à trois types de vers: deux alexandrins réguliers, un alexandrin modifié et un de treize pieds, le dernier. Si l'effet de la rime avait été le seul effet escompté, Ravel aurait aussi retranché une syllabe au dernier vers, recréant ainsi un certain équilibre, alors qu'au contraire, on se retrouve avec un déséquilibre entre la longueur des vers et les rimes.

Le déséquilibre se poursuit dans la strophe suivante. Le premier vers de la deuxième strophe subit lui aussi une transformation surprenante: le « me » du mot « comme » est élidé, encore selon la partition musicale, et ce, malgré la présence du « je » qui le suit (comm' je ne suis). On pourra retrouver ce passage à la mesure treize de la partition. Encore une fois nous pourrions voir la petite liaison entre les notes semblables qui forment les deux premières syllabes (« Comme ») du vers. La prononciation du « me » final se perd dans la tenue de la liaison. Il s'agit donc d'un vers de onze pieds.

Le deuxième vers de cette strophe subit deux transformations: l'élision du « e » du mot « pastille » malgré l'entourage qui, en temps normal, ne le permettrait pas, et la non élision de la rime féminine en finale. Ce qui fait de ce vers un autre alexandrin modifié.

Le suivant à avoir subi des modifications, est le dernier: avec l'élision du « e » du mot « Blonde » et la non élision de la rime féminine en finale. Il rejoint donc la classe des alexandrins modifiés tout comme son homologue de rime.

À ce stade, nous pouvons observer que non seulement l'équilibre n'est pas préservé à l'intérieur de chaque strophe, mais que même entre les deux quatrains, il n'y a pas de constante.

Le prochain changement effectué sur la longueur des vers nous amène au deuxième vers du premier tercet. Le « ent » du mot « joignent » se trouve élide, comme on peut le remarquer par la présence, une fois de plus, de la liaison à la mesure 20. Ce vers vient rejoindre le rang de ceux de onze pieds.

Le dernier vers de ce tercet, lui, se voit rallongé d'un pied par la prononciation du son « e » en fin de vers; il devient ainsi un vers de treize pieds.

Enfin, il ne reste que le dernier tercet qui n'a de transformation qu'à son tout dernier vers, rallongé par sa rime féminine non élidée en finale. Il forme donc un autre vers de treize pieds.

L'équilibre de la forme du sonnet a été mis de côté au profit d'un autre, plus précaire, mais plus fondamental, que nous tenterons de rattacher au sens du poème. Pour ce faire, nous laisserons tomber l'ordre que nous donne la structure du sonnet pour regrouper les vers d'une autre façon: c'est-à-dire par leur parenté métrique nouvellement apportée par la musique.

Nous commencerons par les vers qui n'ont pas été altérés par la mise en musique. Nous ferons donc se succéder des vers qui ne se suivent pas dans le poème, pour mieux voir ce que Ravel leur a trouvé de commun au point de les réunir par leur métrique.

Les alexandrins non transformés

Princesse! à jalouser le destin d'une Hébé
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et que sur moi je sais ton regard clos tombé
 Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
 Nommez-nous...pour qu'Amour ailé d'un éventail
 M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail

Ce qui semble réunir ces six vers pourrait être une forme d'autonomie sémantique qu'ils partagent. Ils illustrent un des aspects fondamentaux du poème: la verticalité qui se résout dans l'horizontalité.

Le premier vers de cette série place la princesse au même niveau que Hébé, déesse de la mythologie grecque: elle se retrouve donc dans une position haute qui est inaccessible aux simples mortels. Hébé est la fille de Zeus et de Héra, elle aidait aux travaux domestiques et servait le nectar aux dieux. Puis, elle épousa Héraclès. Elle est la personnification de la jeunesse.

Le sujet (le « je » du poème) affirme au deuxième vers qu'il use ses feux. Un feu représente, tout d'abord, une matière qui brûle et par le fait de la combustion, il s'ensuit un

rayonnement; un mouvement vers le haut de la chaleur qui monte. On se retrouverait donc devant un mouvement ascendant si ce n'était de l'usure caractéristique des feux de l'abbé. En fait, les feux qui s'usent, au contraire, sont plutôt en train de s'amortir, de descendre. Le mouvement ascendant se trouve alors grandement étouffé. D'autant plus que le sujet s'identifie à une position d'abbé, la plus humble qui soit; il ne semble pas prétendre s'élever et ne s'attribue pas l'éclat qui caractérise habituellement le feu.

Le troisième vers regroupé nous illustre que quelque chose qui vient de la princesse atteint l'abbé: son regard. Par contre, le regard est clos et loin d'être direct puisqu'il ne voit pas ce regard mais le sait tombé sur lui. La princesse lui est transcendante et, de plus, fermée à lui si on en juge par le caractère de son regard « clos » sur lui.

Le « Nommez-nous » du vers suivant est une requête de l'abbé pour que l'objet convoité le place à son niveau. Ce « Nommez-nous » -ci veut passer par le son, celui des rires de la princesse. La seule chose qu'un abbé, dans la métaphore du pasteur gardien de moutons, manipule très bien, c'est la flûte. Les rires, rappelons-le, se regroupent dans un paradigme de troupeau. Ce pourrait donc être un excellent moyen d'exercer un ascendant sur la princesse: ses rires devenant troupeau, par la métaphore du pasteur, l'abbé pourrait en devenir le berger (position haute).

Une autre solution arrive au dernier vers regroupé, qui passerait cette fois par le personnage d'« Amour ». Cette entité divinisée par sa majuscule, qui chez Mallarmé vient souvent représenter l'idéal, illustre en elle-même une synthèse de l'horizontalité et de la

verticalité. Les ailes lui donnent un pouvoir d'ascension et de descente, mais une fois déployées, en cours de vol, elles représentent l'horizontalité. Ainsi, par la représentation de la princesse et de l'abbé sur les ailes d' « Amour », qui illustrent la synthèse de l'horizontalité et de la verticalité par leur pouvoir de faire s'élever ou descendre, ils pourraient enfin être réunis. En couchant les personnages sur l'éventail, la verticalité les séparant serait résolue au profit d'une alternance les unissant: qu'on pense à la constitution de l'éventail, fait de côtés repliés. Ce changement de plan pourrait aussi illustrer la relation dont il est question dans la première version du poème où leur union amoureuse est suggérée par le nom du peintre les représentant: Boucher, peintre galant par excellence. Boucher qui a fait des « biscuits » pour la porcelaine de Sèvres, et qui a également peint des scènes pastorales ainsi que des oeuvres mythologiques. Par l'allusion aux « biscuits » faits par Boucher, on pourrait aussi voir une résolution de la première strophe du poème qui nous montrait l'abbé rêvant de figurer sur le Sèvres.

Avec le fait d'endormir le bercail, nous aurions l'inversion de la situation de départ. Par son ascension rendue possible par la représentation sur l'éventail (qui permet à l'abbé de s'élever pour rejoindre la princesse), quelque chose de l'abbé pourrait maintenant descendre vers la princesse: étant donné qu'ils sont rendus sur un même plan (la quasi horizontalité de la représentation sur l'éventail). Le son de sa flûte de berger se déploierait sur le troupeau bêlant des sourires pour l'apaiser, le calmer. De plus, la seule apparition du terme « endormir » démontre bien l'horizontalité de la princesse par la fermeture des yeux, métaphoriquement, mais surtout des lèvres . Cette fois, ce serait le sujet qui appellerait la fermeture, aux autres cette fois, et l'on peut supposer l'ouverture de la

princesse à sa seule personne. Car ce sont les sourires adressés aux autres qu'il veut endormir, pas ceux qui pourraient lui être destinés.

Les alexandrins modifiés

Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Au premier abord, on peut remarquer que la rime finale est la même dans les trois vers; ce qui renforce la parenté. De plus, le verbe « poindre » du premier vers amène une articulation intéressante. Ce mot peut signifier, d'une part, « apparaître » et, d'autre part, « faire souffrir ». Avec le verbe « poindre », c'est l'effet visuel qui fait son entrée, mais il faut toutefois préciser que, dans ce poème, c'est justement l'apparat qui sépare le sujet de la princesse, ce qui recoupe ainsi le deuxième sens de « poindre »: « faire souffrir ». Comme si ces deux sens du mot « poindre » venaient, ici, démontrer un rapport de conséquence de l'un à l'autre. Ce qui poind, c'est l'Hébé, entité divine et, d'une certaine façon, la négation d'un simple abbé.

Dans le vers suivant, les « ni » illustrent bien cette négation de l'abbé dans l'apparat et l'artifice.

Enfin, dans le dernier vers du regroupement, nous pouvons voir l'éclat ressurgir, mais chez la princesse, cette fois. Mentionnant que la princesse a pour coiffeurs des orfèvres et sachant que les orfèvres travaillent les métaux précieux, dont l'or, la blondeur de la princesse vient directement refléter l'or, par sa couleur, et nous fait opérer un rapprochement de substances (l'éclat, la dureté, l'objet de luxe...). La princesse devient dans ce vers, la négation de l'abbé par ce qu'elle est et ce qu'il n'est pas.

Les vers de onze pieds

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés

Cette section de vers amène un autre aspect du poème qui serait aux antipodes de la première série de vers, les alexandrins non transformés. On voyait dans cette première section la position haute occupée par la princesse d'où son inaccessibilité. Ces deux vers de onze pieds démontrent qu'en filigrane le sujet ne maintient pas toujours ce point de vue, et même que cette princesse n'est pas toujours considérée comme idéale.

Dans le premier vers, le sujet s'exclut du paradigme animalier en disant ne pas être un « bichon embarbé ». En outre, comme on l'a vu par sa fonction d'abbé, il se place même au-dessus de ce paradigme puisqu'il s'en fait le gardien par le biais des agneaux.

Le deuxième vers annonce que les rires de la princesse viennent se joindre en troupeau d'agneaux apprivoisés. Le mot « apprivoisés », ici, pourrait renvoyer au bichon

qui est un animal de compagnie et donc qui implique la notion d'appivoisement. Ce faisant, il suggère, que la femme fait aussi partie de ce paradigme animalier duquel il s'exclut. Il se donne donc la position haute dans ce paradigme. L'opposition est bien amenée par ces deux vers, d'une part par son exclusion du paradigme et d'autre part, par l'identification de la princesse au règne animal.

Les vers de treize pieds

Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.
 Chez tous broutant les voeux et bêlant aux délires
 Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Ces trois vers peuvent démontrer l'évolution de l'ouverture de la princesse au sujet par l'intermédiaire de ses lèvres.

Dans le premier vers cité, il ne semble pas, à première vue, être question des lèvres de la princesse. Notons que ce vers est marqué par la négative: le « ne ». Par contre, dans ce contexte, le « ne » ne suffit pas à empêcher l'image suggérée par le vers de se créer. L'image niée serait celle de l'abbé figurant (« même nu ») sur le Sèvres. Ce vers exprimerait donc le fait qu'il ne peut accéder à cette entrouverture des lèvres de la princesse qui, on le sait, se posent sur le Sèvres.

Dans le deuxième vers se trouve une évolution de cette ouverture des lèvres: le fait de brouter et de bêler témoigne d'une ouverture manifeste des lèvres, par intermittence.

Cette ouverture; par contre, s'effectue autant envers lui qu'envers tous les autres: ce qu'il lui reproche.

Dans le dernier vers, la réapparition du mot « Princesse » témoigne d'une forme de retour à l'état initial. Lorsqu'elle était, comme en première strophe, une princesse, être idéal et transcendant pour le sujet, elle manifestait une fermeture au sujet qui se reconnaissait par un non accès à l'entrouverture de ses lèvres. Ainsi, en souhaitant être nommé berger de ses sourires, il veut, en quelque sorte, contrôler la fermeture de sa bouche, parce que l'ouverture orientée vers les autres l'agace (bêlement et broutement sont des connotations négatives), par l'entrouverture des siennes sur une flûte. Nous nous retrouvons donc avec l'image inverse de celle amenée par le premier vers de treize pieds et la première strophe.

Dans les quatre différents types de vers, les regroupements rendent compte de quelque chose qui sépare le narrateur de la princesse. Dans les alexandrins non transformés, on retrouve l'effet d'ascendance de la princesse, dans les alexandrins modifiés, l'apparat qui exclut l'abbé, d'une part, et inclut la princesse de l'autre. Dans les vers de onze pieds, on remarque le paradigme animalier qui vient souligner la distance entre les deux personnages par l'exclusion de l'abbé et l'identification de la princesse à cet aspect. Et finalement, dans les vers de treize pieds, on peut retracer l'évolution de la fermeture de la princesse au personnage de l'abbé, qu'on peut suivre par l'évolution de l'ouverture de ses lèvres. Dans ce dernier cas, seule l'inversion de la situation de la princesse et de l'abbé permettrait leur union.

Dans les autres sections de ce chapitre, nous avons pu voir que les ruptures amenées au poème par l'écriture musicale ne rendaient pas toutes compte du même niveau. Les ruptures instrumentales et les dissonances restaient plus près du poème en faisant ressortir, par exemple, l'évolution des relations entre les personnages du sonnet. Les chiffres indicateurs seraient plus à ranger du côté de Ravel, de ses interprétations et des détails qu'il a plus ou moins voulu mettre en évidence. Les phrases musicales se rapprochaient beaucoup du poème, mais de sa structure cette fois. Même dans les exceptions où elles ne correspondaient pas aux vers ou aux exigences syntaxiques du poème, elles font ressortir un parallèle structural entre deux vers et, à une exception près, une opposition de contenu.

Les quatre sections, chacune avec ses particularités, viennent se superposer aux autres pour recréer dans la mise en musique de Ravel, un volume équivalent à celui que l'on peut apercevoir dans l'écriture de Mallarmé. Même si ces aspects ne rendent pas compte d'un élément commun, malgré qu'ils soient regroupés sous un même chapitre, ils rendent magnifiquement compte de la pluralité interprétative de ce sonnet et des interactions entre ses diverses constituantes.

CHAPITRE 4
MOTIFS ET CELLULES RYTHMIQUES

Les motifs et les cellules rythmiques, en tant que principaux matériaux utilisés pour le développement thématique musical, méritent une attention toute particulière. Dans ce chapitre, nous les relèverons mesure par mesure, pour bien voir les répétitions et les variations auxquelles ils seront sujets. Avant de commencer, nous établirons une banque de motifs et de cellules rythmiques dont nous suivrons plus particulièrement l'évolution au cours de ce chapitre.

Nous nous servons, comme point de départ, de quelques motifs identifiés par Michel Delahaye dans sa thèse de doctorat²⁶, mais nous ne nous en tiendrons pas uniquement à ceux-ci, puisqu'à l'examen de la pièce, des cellules rythmiques ne constituant pas des motifs en soi se sont révélées être sujettes à d'importantes variations qui se sont avérées significatives pour le texte.

²⁶ DELAHAYE, Michel, *Ravel et Mallarmé. Rencontre privilégiée d'un musicien et d'un poète*, voir la partie analyse aux pages 391 à 444

4.1 Rôle des motifs et des cellules rythmiques

Les motifs identifiés par Michel Delahaye

Les motifs sont un moyen privilégié pour entrer dans l'aspect symbolique de l'introduction musicale, pour voir comment elle se situe par rapport au texte, puisqu'elle n'est pas accompagnée des mots du poème (qui commencent à la mesure 5). Dans la première mesure, M. Delahaye a identifié son motif A1 dans le segment musical constitué de trois triples croches suivies d'une blanche pointée que l'on retrouve à la mesure 1, jouée par la première des deux clarinettes en si bémol. Il l'a identifié comme un motif masculin. Ce serait par ce segment que Ravel aurait introduit le personnage du sujet, poète ou abbé, dans l'introduction, avant même l'apparition des mots pour le confirmer. Un autre motif, identifié A2, qui se compose de deux croches liées enchaînées de deux doubles croches suivies de deux autres croches jouées par le premier violon peut être reconnu, encore à la mesure 1. Celui-ci représenterait le regard de l'amant qui se pose sur la princesse, ce dont peut témoigner l'exécution descendante du motif qui illustre le mouvement visuel effectué. Le motif A3 représenté par le segment, constitué de trois séries de trois croches à la mesure 2, interprété par le violoncelle, viendrait, quant à lui, témoigner d'un regard, masculin encore une fois, qui saisirait la princesse sans toutefois la toucher. Remarquons simplement comment, hormis les articulations différentes, il s'apparentera au motif féminin. Enfin, M. Delahaye identifiera le segment musical interprété par les deux violons, composé de deux croches pointées liées suivies d'une noire pointée au violon 1 qui se poursuit au deuxième violon par une noire suivie d'une croche (mesure 2) comme le motif

A4.

On peut voir l'anticipation du thème B, toujours selon l'analyse de M. Delahaye, à la mesure six, dans le segment mélodique réservé à la voix constitué de toutes les notes exécutées sur les mots « à jalouser le destin d'une Hébé » (mesure 6 et 7) et la présentation de B1 arrive à la mesure 7, au premier violon; notons que le motif ressemble beaucoup au motif A3 par ses séries de trois croches, excepté que, dans la première série on a remplacé la première croche par un demi-soupir. M. Delahaye décrira ce motif féminin comme étant empreint d'une lisse et sereine confiance, comme une certitude. L'assurance donnée à la femme par l'effet qu'elle crée lorsqu'elle sent le regard posé sur elle. Le motif B2, quant à lui, entre à la mesure 8. Rythmiquement il ressemble beaucoup à B1, excepté que les liaisons ne se trouvent pas aux mêmes endroits et qu'il n'est pas empreint uniquement d'un mouvement ascendant; on verra plutôt à partir de la deuxième série de trois croches que l'exécution se fait descendante.

Dans son analyse musicale de la pièce « Placet futile », Michel Delahaye a immédiatement perçu l'aspect mise en scène de la musique de Ravel, telle que peut en témoigner l'introduction à l'analyse musicale de la pièce dont il est ici question:

Placet futile, interprétation musicale d'un sonnet? Certes: mais demande écrite pour obtenir une faveur, une grâce, le placet devient ici prière orale qui impose au compositeur la mise en scène physique et psychologique - thématique - du soupirant et de la dame de ses pensées, nécessaire à la peinture sonore des moments successifs du jeu amoureux: rencontre, caresses visuelles et compliments galants, caresses tactiles et possession charnelle, enfin requête « futile ».

Michel Delahaye a reconnu, dans l'identification de la mise en scène, l'association des groupes motifs A au personnage masculin et le motif B au personnage féminin. Il va ainsi décrire la cellule a1 :

Sans grande conviction, cette cellule imprime un mouvement de tension - détente: tension, assez relâchée, d'une anacrouse qui serait « électrique » n'était le tempo nonchalant troublant la douceur chaude d'un do tenu - à l'image d'un amant attendu se glissant dans un boudoir où il va partager une intimité complice (...)

Il poursuit avec la cellule a2 et a3:

La cellule a2 transcrit un mouvement visuel, le regard de l'amant - figuré, rubato au violon, par un arpège descendant de quartes et quintes - rappelle inévitablement celui du faune dont l'oeil « trouant les jons, dardait chaque encolure » des nymphes se baignant (...). Le regard caresse à distance, s'approprie de loin, en une opération mentale qui provoque une forme certaine de jouissance. L'objet aimé n'est pas matériellement mais idéalement possédé.

La cellule a3 se ressent de cette possession, tout en demeurant dans la sphère du motif masculin - c'est bien l'oeil de l'amant qui saisit sans toucher - elle s'inspire des croches régulières du motif B féminin à venir. Le tressaillement que procure le spectacle de l'aimée se pomponnant ne peut toutefois s'exprimer qu'en approximations de ces croches régulières (...).

Enfin, c'est dans ces mots que M. Delahaye va décrire la raison de son association du motif B au personnage féminin:

Cette cellule est lisse, sereine, empreinte d'une confiance, d'une certitude qu'apparemment rien ne semble capable d'entamer. Il est vrai que si « Princesse » est l'inspiratrice, le prétexte de ce placet, le poète s'avère être l'acteur principal de la scène. À elle, « belle écouteuse » au rôle passif, toute à sa beauté, le motif simple et charmant à l'électrocardiogramme quasi plat. À lui, en quelque sorte « donneur de sérénades » au rôle actif et entreprenant, les extrasystoles d'un motif riche de la diversité de ses contours et de ses rythmes.

À l'écoute de la pièce, on ne peut que remarquer l'effet descriptif donné à l'introduction musicale (jusqu'à la mesure 5). L'instrumentation y est épurée, les familles d'instruments se superposent peu ou pas du tout. Les phrases musicales sont brèves, tout comme le commentaire amené par chaque instrument. En outre, les matériaux rythmiques ne se trouvent répétés et développés que plus tard (fin de l'introduction: avec le début de la partie vocale). Sa principale fonction est de présenter les principaux matériaux qui seront utilisés au long de la pièce. On a véritablement l'impression d'assister à une scène d'échange de regards.

Sans entrer dans les détails harmoniques de la pièce, je voudrais tout simplement souligner qu'habituellement les thèmes A entrent dans le ton de la tonique et les thèmes B dans celui de la dominante, alors que dans ce cas-ci, les thèmes B entrent dans le ton de la dominante et les A dans celui de la tonique. Comme si l'introduction était le lieu d'un passage, du personnage masculin (qui n'est pas au centre du poème) au personnage féminin avec qui tout commence (et qui est l'objet du sonnet). Comme si, avant l'entrée du sujet féminin dans la pièce musicale, par ses motifs correspondants, nous ne pouvions entrer dans la tonique. La tonique a pour fonction de donner la tonalité de la pièce. Ce passage de la dominante à la tonique est, par contre, le lieu du passage de l'abbé à la

princesse par l'échange des regards avant l'entrée des mots du poème.

Interprétation de l'introduction musicale

Dans la partie précédente, nous faisons mention qu'il y avait non seulement eu regard du sujet sur l'objet convoité, mais échange de regards entre eux. Même si les motifs féminins ne font leur entrée qu'à partir de la mesure 6, le regard de la femme semble être illustré avant les motifs B qui font leur entrée avec les mots du poème.

Le regard féminin, à notre avis, serait représenté par la partie expressive du premier violon constituée des notes si, fa dièse, do dièse et mi (cinq derniers temps de la mesure 3 et la mesure 4). Ce segment apparaît alors que nous venons d'arriver sur la tonique, sur le premier temps de la mesure 3. Ce passage est lent, serein, charmeur, consonant, bref, il ne dénote aucune tension. C'est à la fin de son exécution qu'entre le motif A1 (masculin), à la flûte, qui viendrait concrétiser la rencontre des regards. Notons que le regard féminin revient après leur rencontre, interprété par le premier violon encore une fois, dans les notes tenues de la mesure 5, mais cette fois, avec les notes mi, si bémol, fa dièse et la. C'est d'autant plus intéressant si on le met en lien avec les associations instrumentales dont nous avons fait état dans le chapitre 3: les bois (la flûte) qui seraient le lieu de l'abbé et les cordes (le violon) celui de la princesse. Ravel aurait donc illustré dans l'introduction musicale, avant même que la princesse ne soit citée par le poème, ce regard amoureux qui aurait eu pour conséquence le sonnet ici étudié.

Le motif A2, joué par le premier violon à la mesure 1, sera identifié, dans le présent travail, comme étant le motif du désir. On entend par désir, la notion telle qu'entendue par Jacques Lacan. Le sujet voulant être reconnu par la femme, dans son désir pour elle, et donc être nommé, comme il est fait mention dans le premier vers du premier tercet ainsi que dans le premier et le dernier vers du deuxième tercet: puisque « la demande n'a de signification que dans le langage »²⁷.

Nous pourrions aussi remarquer que le motif lent et expressif joué par les cordes, A3, sera un des principaux matériaux thématiques utilisés et fera l'objet de plusieurs modifications. La première étant celle donnant naissance au motif féminin qui verra sa première croche remplacée par un demi-soupir. Dans plusieurs cas, nous verrons les autres motifs et cellules rythmiques s'apparenter à ce segment par la présence, en finale, de deux groupes de trois croches. Nous reconnaitrons ce segment comme connotant la contemplation, ou la présence du regard masculin.

Cette remarque devient particulièrement intéressante si on la met en rapport avec une donnée du poème qui est que la description de la princesse, faite au cours du poème, est née du regard ou de la perception que l'abbé a d'elle. De ce fait, il apparaît comme tout à fait normal que le thème féminin découle du thème de l'appropriation par le regard masculin, puisqu'il n'est question que de ce que ce regard voit et perçoit. C'est à travers lui que nous est décrite la princesse.

²⁷ CHEMAMA, Roland, *dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse 1993.

Matériaux motiviques du premier quatrain

Si nous tentons de faire ressortir les principaux matériaux motiviques utilisés dans le premier quatrain (mes. 5 à mes. 11) , nous pouvons constater qu'ils sont plutôt uniformes. L'unité du quatrain est respectée par les matériaux rythmiques utilisés. Les deux principaux sont l'anticipation du thème B, à la mesure 6, à la partie vocale et les thèmes B tels que retrouvés aux mesures 7 et 8.

À partir de maintenant, je ne différencierai plus les thèmes B1 et B2 puisque le principal élément qui les distingue est la hauteur des sons, et que ce mémoire ne traite à peu près pas des données harmoniques et mélodiques. Ainsi, les groupes constitués d'une série de deux croches et de trois séries de trois croches, seront indifféremment appelés motifs féminins ou motifs B.

Le premier vers du poème est constitué essentiellement de l'anticipation du motif féminin. Parallèlement, il est intéressant de rapprocher cette anticipation du sens du poème. Elle apparaît accompagnant les paroles « à jalouser le destin d'une Hé (bé)», et non le mot « Princesse! », elle revient aussi dans la mesure suivante (mes. 7) avec les paroles « qui poind sur cette tasse au baiser de vos (lèvres) ».

Le mot « Princesse » nous situe dans la réalité de son adresse, le placet. Le reste du premier vers constitue, en quelque sorte, un regard imaginaire, introduit par l'expression « à jalouser ». Ainsi, tout comme Hébé, il s'imagine apparaître au baiser des lèvres de la

princesse créé par la réunion de la tasse et des lèvres. Puisque la fin du vers dit, « Et ne figurerai même nu sur le Sèvres », il s'agirait d'une anticipation d'apparition sur le Sèvres qui n'aurait pas de suite. On se retrouve alors non dans la réalité, mais dans le regard fictif du sujet porté sur la princesse. On peut se représenter l'abbé s'imaginant apparaître sur le Sèvres pour toucher la princesse: il anticipe la belle en train de lui donner un baiser.

À la mesure 7, sur le deuxième temps, le thème B fait son entrée. Pour nous, ce thème représentera, en plus du regard porté sur la femme aimée, l'effet que cette vision passionnelle produit. Nous pourrions voir que, dans le deuxième vers, se superpose à cet effet enivrant, l'anticipation. Ce fait amène l'idée que, à regarder la princesse (début de la mesure 7, entrée du thème B), il s'imagine avoir une place auprès d'elle, sur la tasse, à ses lèvres (anticipation, mesure 7, septième temps). Notons que cette alternance de l'effet du regard porté sur la belle et des fantasmes du sujet sera le principal matériau utilisé pour la première strophe. Au plan sémantique, il en va de même. Le sujet se désole de ne pouvoir, à cause de son humble fonction, atteindre cette princesse rehaussée au rang divin. En témoigne la coordination « Mais » au début du troisième vers qui marque bien l'opposition entre le rêve et la situation réelle.

Une seconde entrée du thème B se produit à la mesure 8 sur les mots « de vos lèvres », mais cette fois jouée par les flûtes. Nous pouvons retenir, ici, que la réalité de la contemplation des lèvres de la princesse le fait passer de l'anticipation du thème B au thème B proprement dit. Cette partie du corps réel lui fait quitter le regard imaginaire

porté sur la princesse.

On remarquera aussi un segment de valeurs ternaires joué par le violoncelle. Il arrive sur la syllabe finale du mot « baiser », à l'endroit même où le narrateur voudrait pouvoir figurer pour bénéficier de l'union des deux lèvres de la princesse. Nous verrons que les valeurs ternaires, dans cette pièce, arrivent à des moments précis où il est question d'une forme de représentation: dans ce cas-ci, la fortement souhaitée représentation de l'abbé sur le Sèvres.

Les deux derniers vers, dans la ligne vocale, introduisent du nouveau matériel, ou du moins, des segments remaniés. Dans ces vers, il n'est pas seulement question d'un regard porté sur la princesse, mais d'un regard que le narrateur porte sur lui-même.

La première partie du deuxième vers (« J'use mes feux ») semble venir, rythmiquement, de la fin du motif A2 à la mesure 1, dans l'introduction, où serait illustré le regard de l'amant tombant sur la princesse qui est essentiellement un regard de désir. Chose intéressante, il apparaît inversé, dans le contexte du deuxième vers: dans l'introduction, on avait une succession de deux croches, puis de deux doubles croches réunies avec deux autres croches et ce, dans un mouvement descendant. On peut voir à la mesure 9, correspondant au troisième vers, dans un mouvement ascendant, l'inversion rythmique de la fin de ce motif: c'est à dire la dernière cellule rythmique, excluant les deux premières croches. Au lieu des deux croches finales, on retrouve un demi-soupir (la valeur de silence correspondante) et une croche, liée à deux doubles croches. Cette version est

quelque peu modifiée par le demi-soupir qui remplace la croche de même valeur et qui donne au segment un effet de retard sur le temps. Parallèlement, dans le vers, il est question du sujet qui, même s'il use ses feux, ne semble pas pouvoir attirer le regard sur lui. Le désir n'est pas satisfait et n'est pas reconnu par la femme convoitée.

Le fait que le vers commence sur le deuxième temps, un temps faible plutôt que sur le premier, un temps fort, démontre bien l'impuissance, l'usure de ses feux. L'ascendance du mouvement, quant à elle, démontre bien, plutôt que le mouvement calme et descendant de l'introduction qui illustre un regard se posant, la recherche d'un regard, un appel qui ne se résout pas, s'apparentant plus à la forme interrogative.

L'extrait « mais n'ai rang discret », quant à lui, s'exprime avec le même motif, mais cette fois incomplet, que celui de la ligne vocale des deux premiers vers, plus communément appelé le motif de l'anticipation. Et pour cause: le rang discret fait directement référence à son rôle d'observateur ou d'admirateur secret. En fait, ses feux ne se sont manifestés jusqu'à présent que de façon imaginaire.

Le dernier segment rythmique présent dans ce vers, où il est question de l'abbé, ressemble à celui où il était question de l'usure des feux, mais en plus transformé encore; le segment est maintenant écartelé: on se retrouve avec une croche, suivie de deux doubles croches puis de la deuxième croche qui était, dans l'introduction, consécutive à la première.

On pourrait remarquer, ici, un parcours de transformation entre trois unités parentes: celle de l'introduction, celle du début du vers et celle de la fin du vers. Premièrement, un demi-soupir a remplacé la première croche du segment rythmique qui, à sa deuxième apparition, était renversé. Il avait aussi pour caractéristique d'être suivi d'une noire. Lors de sa troisième apparition, le demi-soupir a été retranché et sa valeur a été ajoutée à la fin par une croche. La noire qui suivait est toujours présente mais, cette fois, elle est liée à la croche et donc, non attaquée.

À ce segment, correspond la mention de la discrétion du rang de l'abbé, le sujet désirant. Comme si sa seule fonction lui empêchait l'accès à la reconnaissance de son désir. Avant que sa demande s'officialise dans les deux tercets par les « Nommez-nous », il reconnaît son désir comme futile et impossible à satisfaire. Musicalement, dans le dernier segment rythmique de la mesure 9, à la partie chantée, on remarquera le sabotage du motif du désir, qui voit ses valeurs de départ écartelées, tout comme le sujet entre son désir et l'impossibilité qu'il énonce, étant donnée sa fonction.

Au vers et à la mesure suivants, se trouve une formule rythmique s'apparentant au motif de l'anticipation, mais modifiée dans sa première partie. Plutôt que d'avoir, pour commencer, une croche pointée unie à trois doubles croches, on retrouve un quart de soupir suivi de cinq doubles croches, qui sont de valeur équivalente. Ce segment se terminera aussi par les deux séries de trois croches et la valeur plus longue à la fin, dans ce cas, la noire.

Nous appellerons ce segment rythmique, le motif de la frustration du sujet reliée à son exclusion de l'environnement immédiat de la princesse. Contrairement au motif qui lui a donné naissance, il serait plutôt constitué par un regard réel porté sur l'entourage artificiel de la princesse, que d'un regard imaginaire qui se constitue dans le rêve. Ce serait le pendant négatif du regard imaginaire et idéal. Textuellement, il se justifie par l'arrivée de la forme négative, la réalité de l'impossibilité de sa présence pour recevoir le baiser convoité, sa non représentation sur le Sèvres.

Cette ambivalence des points de vue causée par les divers motifs vus dans cette strophe, est soutenue, de plus, par la continuité de l'exécution du motif féminin B qui, à partir de la mesure 8, est joué par les bois jusqu'à la fin de la strophe. La vision de la princesse se révèle être troublante à bien des égards, pas seulement à ceux de la passion. Ce n'est peut-être pas un hasard si ce motif est rallongé au dernier vers, lors de l'exécution du motif identifié à l'exclusion du sujet de l'artifice caractéristique de son entourage. À cette occasion, on a rallongé le motif B d'une série de trois croches supplémentaires. Comme si Ravel avait voulu illustrer que le regard porté sur la belle se complexifie, que le sujet commence à apercevoir un aspect dont il n'avait jusqu'alors pas tenu compte.

Ce qui est étonnant, c'est que le dernier vers de la première strophe expose une nouvelle construction rythmique qui sera davantage exploitée dans la deuxième strophe. Nous verrons que dans le deuxième quatrain, ce motif remanié viendra exprimer l'artifice: le bichon embarbé, les jeux mièvres. Parallèlement, ce qui est dit dans la finale de la première strophe relève plus de l'artifice et de l'apparat, puisque la porcelaine de Sèvres

est un type de porcelaine reconnu, un luxe.

Les motifs utilisés dans le pont

Il est intéressant de constater que le passage animé entre la strophe 1 et 2 se tisse autour des motifs A1 et B. C'est la première fois que le motif de la présence masculine voisine le motif féminin. Mais plus encore, nous pourrions remarquer que contrairement aux autres apparitions du motif A1 à la flûte, à la mesure 12, ce motif est joué par la partie supérieure du piano (il est souligné sur la partition en annexe). Un quart de temps avant, dans la partie inférieure de la partition pianistique, débute le motif B. On pourra remarquer que la tendance à son rallongement, débutée au vers précédent, se poursuit. Ainsi, il ne s'agit plus d'une série de deux croches suivie de trois ou quatre séries de trois croches, mais bien d'une série de deux croches suivie de cinq séries de trois croches que l'on va retrouver dans cette section. En fait, le motif B qui débute à la mesure 12 ne se termine qu'à la moitié de la mesure 13, quoiqu'on retrouve un changement de phrase musicale entre les mesures 12 et 13.

Nous nous souviendrons que le piano, du point de vue de l'instrumentation, était relié à la présence de l'artifice dans le poème. À la mesure 12, c'est le piano qui reprend les motifs A1 et B. Se présente alors l'image d'une princesse qui, dans son entourage, est plutôt libertine et vient courtiser de façon frivole le narrateur du poème dont la présence est soulignée par l'entrée de son motif en même temps que le motif féminin. Cet aspect du poème se retrouve dans le vers « Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires » que

l'on verra plus loin. La musique vient souligner le contenu de ce vers avant son apparition. Leur rencontre ne peut se faire que dans l'artifice et non de personne à personne puisque le lieu de l'abbé est habituellement la famille des bois, la simplicité, et non le piano, plus relié à l'artifice. Le thème B, lui, est beaucoup plus versatile, on le retrouve aussi bien aux cordes, qu'aux bois, et maintenant au piano. Il vient illustrer le papillonnement qu'effectue la princesse, tour à tour chez l'un et chez l'autre, confirmé par l'expression « Chez tous » présente dans le vers 11.

Ce phénomène vient aussi rappeler les « jeux mièvres » dont il est question au deuxième vers de cette strophe. Les « jeux mièvres » viendraient, ici, illustrer le petit jeu de séduction sans suite qu'elle va jouer avec tout un chacun.

Les motifs utilisés dans le deuxième quatrain

À la mesure 13, survient le motif d'exclusion de l'abbé de l'entourage de la belle, motif que l'on peut dire aussi de frustration, qui vient bien illustrer avec l'effet dissonant présent dans cette section, le faux et l'artificiel qui ressort de ce jeu de séduction. Dans les mots du poème, on peut voir le refus de l'abbé de s'identifier au bichon embarbé: qu'on devrait pouvoir imaginer tout frétilant et remuant en quête de caresses auprès de la princesse.

À la mesure 14, on retrouve encore un enchevêtrement des motifs A1 et B, mais cette fois, dans l'instrument caractéristique de l'abbé: les bois. Ainsi, à la grande flûte se

déploie le motif féminin, à la petite flûte et à la clarinette on retrouve le motif masculin. Cette fois, il y a union du masculin et du féminin dans un espace plus privé, puisqu'il s'agit des bois aux sonorités plus intimes.

Certains prétendront qu'il y aura, dans ces deux vers, présence d'union charnelle. Michel Delahaye suggère que la passion s'illustre dans l'accélération, qu'on a pu observer entre les strophes un et deux, mais que l'extase, elle, sera plutôt illustrée par un ralentissement, tel qu'on peut le remarquer au vers 2 de la deuxième strophe qui finit sur une cristallisation sonore et temporelle sur le mot « mièvres ». On se souviendra, en outre, que dans une version précédente du poème, au vers 3 de cette strophe, on retrouvait « Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé », qui pourrait suggérer la thèse d'une relation entre ces deux personnages qui dépasse la chasteté.

Quoi qu'il en soit, quelque chose semble nous dire que, même s'il y avait union charnelle entre le sujet et la princesse, ce ne serait pas là la source du désir du sujet. Effectivement, même si elle avait succombé, il attend encore quelque chose d'elle dans la suite du poème, comme s'il n'avait rien obtenu ou, du moins, pas ce qu'il voulait. Les « Nommez-nous » des deux tercets en témoignent.

Musicalement cette insatisfaction est assumée par la succession et même la liaison du motif A1, masculin, à un tronçon du motif de l'anticipation, ainsi qu'à une cellule rythmique qui ressemble de façon surprenante à la première partie du motif de l'exclusion ou de la frustration. La sonorité dissonante nous démontre bien pourtant qu'il n'est pas

question de l'imaginaire du sujet dans cette strophe; qu'on se rappelle en effet comment la première strophe était harmonieuse pour illustrer les visions fantasmiques du sujet. S'il avait été question d'une union fantasmée, le piano n'aurait pas fait partie de l'instrumentation, puisque le sujet rêve d'obtenir la princesse, mais en dehors de son entourage: il désire l'exclusivité et le piano représente justement la présence de l'entourage.

La cellule rythmique qui va s'apparenter au motif de l'exclusion, se trouve être la dernière section rythmique de la mesure 14, à la petite flûte. Le motif de la frustration (exclusion) voit sa première partie constituée d'un quart de soupir suivi de cinq doubles croches (dont deux peuvent être ou non liées). Le segment que l'on retrouve à la mesure 14, est fait de six doubles croches; en fait, seul le quart de soupir a été remplacé par sa valeur de note correspondante. La parenté est indiscutable.

À la partie chantée, nous retrouvons du matériel différent de celui utilisé à la section des bois. On pourra reconnaître le motif, ici écartelé, du désir, tel qu'on le retrouvait à la mesure 9, lorsqu'il était question de la discrétion du statut d'abbé. Quant à la cellule rythmique correspondant aux mots « Ni la pastil (le) », elle peut laisser perplexe. Elle se situe à mi-chemin entre le début du motif d'anticipation et le début du motif de frustration-exclusion. On retrouve quatre doubles croches suivies d'une croche. Il pourrait tout aussi bien être la version renversée du motif d'anticipation, excepté qu'on commencerait par les valeurs courtes et que la valeur pointée de la croche serait remplacée par une double croche, une valeur de note équivalente.

On pourrait aussi le rapprocher du motif de frustration: plutôt que de retrouver un quart de soupir et cinq doubles croches, on retrouverait seulement quatre doubles croches et une croche; encore une fois, la valeur est équivalente. C'est une sorte de segment hybride.

Dans ces deux premiers vers de la deuxième strophe, on voit bien l'ambivalence du sujet quant à la princesse. Certains motifs habituellement isolés se retrouvent liés ensemble (motif A1 et anticipation de B); d'autres se décomposent jusqu'à rendre ambigües leurs racines. On verra aussi l'influence de la mesure 14, correspondant à la presque totalité du vers 6, sur le reste du poème, puisque ses motifs plus difficilement classables, deviendront des matériaux importants pour les vers à venir. On pourrait même aller jusqu'à dire que ce vers est un vers pivot qui vient marquer une transformation au niveau des matériaux motiviques.

Il y a une cellule rythmique dont nous n'avons pas encore fait état ici: il s'agit du motif que nous avons identifié comme étant la trace du regard de la femme sur le sujet. Il a été retrouvé dans l'introduction, à la fin de la mesure 3. Il est constitué d'une noire liée à une croche, suivie de deux autres, puis d'une blanche. Simultanément, dans la famille des cordes est jouée une noire, suivie d'une croche et d'une noire qui peut être ou non pointée, si l'on tient compte de la partie du deuxième violon et de l'alto. Ces cellules rythmiques reviennent à la mesure 5. La partie jouée par le premier violon ne réapparaîtra pas telle quelle, mais celle qui l'accompagnait au deuxième violon et à l'alto reviendra.

Nous pouvons remarquer, à la mesure 3, que cette cellule rythmique introduit l'entrée du motif masculin. Si on se réfère au stade du miroir tel qu'entendu par la psychanalyse lacanienne, il semble que le motif du regard féminin fasse advenir le sujet par son motif correspondant.

À la mesure 5, l'omniprésence de ce regard, dont on voit aussi apparaître l'accompagnement à la section des bois, donne naissance au début du poème. Comme si, obnubilé par cette vision, le narrateur ne pouvait que se lancer dans la déclaration du début du placet. Le motif accompagnateur du regard revient à la fin de la mesure 11, à la première grande flûte, cette fois. Dans la mesure suivante, encore une fois, on retrouve le motif masculin (A1), entrelacé au motif féminin (B). Le motif qui accompagnait le regard féminin amène l'apparition du motif masculin.

À la mesure 13, on peut voir ressortir à la main gauche, au-dessus des notes rapides, à partir du septième temps, le thème accompagnant le regard. Il se distingue du reste par le fait que la queue des notes est orientée vers le haut, en plus de leur orientation vers le bas, indiquant que ces notes doivent ressortir, à l'exécution de ce segment. Une légère modification peut être observée sur le motif; par contre: la croche qui suit la noire est liée à une autre croche.

Comme lors des apparitions précédentes de cette cellule rythmique, à la mesure suivante, on voit apparaître le motif masculin, à la petite flûte pour commencer, puis repris en canon à la clarinette, environ deux temps plus tard. Juste avant la deuxième apparition

du motif A1, on peut remarquer au piano une autre entrée de la cellule rythmique que nous identifions, ici, au regard. Encore une fois, elle se différencie des autres notes, par la double orientation de queues des notes qui la composent (à la fois en haut et en bas) et par le fait que ce segment est regroupé par une liaison indiquant que la cellule constitue une phrase musicale. Elle doit donc ressortir du flot de notes qui la baigne à ce moment, au piano. Encore une fois, le motif apparaît un peu modifié: une croche le rallonge au début du segment.

Le foisonnement de motifs et de cellules rythmiques que l'on retrouve dans cette mesure, illustre bien, par la musique, le bruyant entourage qui s'anime autour de la princesse et dont le narrateur se dit exclu. En fait, il y est inclus, mais seulement comme faisant partie du tout, ce qui n'a rien à voir avec la reconnaissance individuelle à laquelle il aspire.

La dissonance du vers, ainsi que la prédominance des instruments sur la partie vocale, nous illustrent bien que le résultat est plutôt frustrant et que le principal, la place auprès de la princesse, n'est pas obtenu: le regard qu'il obtient est plus lié à un jeu qu'à une quelconque reconnaissance sérieuse. Bref, l'on peut aussi voir, par la diversité des motifs apparaissant dans cette section, l'ambivalence du sujet quant à la princesse convoitée.

À la mesure 15, la situation se simplifie un peu, si on en juge par les matériaux motiviques. Le dernier mot du vers 2 de cette strophe (mes. 15) se termine dans un calme

manifeste. Seule reste la conclusion du motif féminin débuté à la mesure précédente au piano, et un segment interprété par la clarinette 2 que nous rapprocherons de la cellule de frustration-exclusion telle qu'introduite à la mesure 10. À la mesure 15, cette cellule débutera encore par le quart de soupir et sera suivie de cinq doubles croches, mais elle ne se terminera pas par les deux séries de trois croches tel qu'observé lors de ses premières apparitions. L'arrivée de cette section de cellule rythmique est justifiée, dans le texte, par le fait que le sujet soit une fois de plus exclu, des « jeux mièvres » de la princesse cette fois.

À la mesure 16, l'ambiance musicale se tranquillise au point de nous rappeler l'exécution de la première strophe. La sonorité est harmonieuse, on a moins l'impression d'avoir une superposition d'idées rythmiques et sonores, etc. Au plan des motifs, il en est de même. Le troisième vers du deuxième quatrain a comme seuls matériaux motiviques, le motif féminin (un demi-soupir, deux croches liées suivies de trois séries de trois croches) et le motif de l'anticipation. Par contre, au début de la mesure 16, à la partie chantée, on retrouve un segment constitué d'un quart de soupir suivi de trois doubles croches que l'on pourrait considérer comme un vestige du motif de frustration, venant nous illustrer qu'il ne s'agit pas d'un retour en arrière de la part du sujet, que le passage motiviquement tumultueux des vers suivants a laissé des traces. Mais on le retrouve amputé de deux doubles croches et des séries de trois croches en finale qui le caractérisent habituellement.

Une autre partie de l'environnement s'est modifiée, si on le compare aux deux premiers vers de la première strophe: la présence du piano. Bien qu'à la mesure 16, sa présence se fasse plus harmonieuse, en accords longs et graves, qu'aux mesures

précédentes, le piano connote habituellement l'artifice entourant la princesse ou caractérisant le rôle qu'elle joue parmi la masse de ses sujets. Il semble que ces faits illustrent leur regard qui se croise directement, l'espace d'un court instant. Comme s'il y avait peu ou pas d'intermédiaires entre la princesse et l'abbé, pendant ce bref moment. Ou bien la musique vient créer un effet de focalisation, à la façon d'une caméra, pour isoler l'abbé et la princesse dans son champ.

À la section des cordes, on peut remarquer que le premier violon, le deuxième, l'alto, et le violoncelle, énoncent en chœur la même idée: le motif passionnel féminin, ou l'effet de la contemplation. Sémantiquement, dans le poème, à cet endroit, le sujet se trouve obnubilé par la descente du regard féminin sur sa personne. La femme reprend, en quelque sorte, ses lettres de noblesse. Ce regard n'est pas celui qui se pose sur les divertissements l'entourant, puisque le sujet n'est ni le bichon, ni la pastille, ni le rouge, ni les jeux mièvres présents pour la divertir. Le regard qui se pose sur lui semble être un échange direct, d'elle à lui.

Sur ce vers, les bois se taisent, un peu comme on pouvait le voir aux mesures 6 et 7 de la première strophe, où la contemplation prenait toute la place.

À la mesure 17, on retrouve aux cordes, un motif qui s'apparente beaucoup au motif B de la mesure précédente. Il commence lui aussi par un demi-soupir, et deux croches; pour la suite, on dirait qu'on a truffé de silences la formule initiale qui devait à l'origine contenir des séries de trois croches. On retrouvera plutôt un silence, deux croches, un autre

silence, deux autres croches, et un troisième silence suivi de deux dernières croches.

À ce segment rythmique correspond la mention de la princesse par l'intermédiaire de la couleur de sa chevelure, la blondeur. S'il s'agit véritablement d'une modification tronquée du motif B initial, on peut aisément remarquer que ce qui en tient lieu, à la mesure 17, est beaucoup moins coulant. À cause des silences, on retrouve une formule saccadée et beaucoup moins équilibrée que celle rencontrée à la mesure précédente. On obtient un effet de claudication, puisque chaque temps fort est marqué par un silence plutôt qu'une valeur de note. Cet effet est d'autant plus surprenant que, sémantiquement, on réidentifiait la princesse au paradigme divin plutôt qu'à celui de l'artifice qui a dominé au cours de la deuxième strophe.

Cette usure ou plutôt la mutation imposée au thème B trouve écho, dans la partie chantée, dans la résurgence de la cellule rythmique hybride que l'on retrouvait dans la mesure 14, sur le segment « Ni la pastil (le) ». Cette fois, au lieu d'avoir les quatre doubles croches liées à une croche, on a une croche, liée à quatre doubles croches. Dans ce cas, on retrouvera encore, par contre, la première valeur prolongée par une note liée. Au deuxième vers de cette strophe, la première note de cette cellule rythmique était liée à une noire pointée de la mesure précédente, la mesure 13. À la mesure 17, une noire pointée vient se lier à la croche qui débute le segment. De plus en plus, on voit les motifs utilisés s'user jusqu'à se confondre avec du nouveau matériel.

Dans la mesure 17, on peut aussi remarquer que le piano s'efface presque complètement, se limitant à l'exécution d'une note et d'un octave (si bécarré). On a l'impression que même dans un climat moins artificiel, avec une présence ténue du piano, la princesse n'est pas entièrement réhabilitée dans sa situation initiale de femme idéale et inaccessible.

Les matériaux motiviques du premier tercet

Nous pouvons remarquer, au début du premier tercet, un phénomène intéressant: les mots « Nommez-nous » sont joués sur le même segment rythmique que la fin du syntagme « coiffeurs divins ». On a ici l'impression que Ravel a interprété le « nommez-nous » comme une aspiration à être élevé, par la reconnaissance, à une fonction auprès de la princesse tout comme les coiffeurs qui, par ce fait, sont rehaussés au rang divin .

Tout comme eux, il voudrait s'occuper des soins de la princesse, pour l'embellir, par le contrôle de ses sourires. De plus, si tout comme les coiffeurs, il s'élevait au rang divin, il pourrait enfin apparaître sur le Sèvres et recevoir le baiser qu'il a tant convoité à la première strophe.

La cellule rythmique suivante, à la mesure 19, illustre un passage d'une subtilité particulière. On remarque que l'expression « toi de qui » est chantée sur la même cellule rythmique que l'expression « J'use mes feux » de la mesure 9 (troisième vers du premier quatrain). Mettons ces deux extraits en relief pour mieux voir sur quelles bases Ravel

aurait pu les faire rimer par le biais de la musique. À la mesure 9, il est question d'un sujet (je), qui use ses feux. À la mesure 19, il est question de l'objet convoité, la princesse (tu).

Lorsqu'il était question de l'usure des feux, au vers 3 du poème, il était mentionné au vers suivant que le sujet ne pourrait, même dans la nudité caractéristique des dieux sur les représentations, figurer sur le Sèvres. S'il ne peut rejoindre la princesse dans l'élément divin, il reste une solution pour l'atteindre: qu'elle descende de son piédestal. N'est-ce pas ce qui se passe dans le premier tercet, alors qu'il introduit la princesse dans un paradigme animalier? À ce moment, la mise en place sur un même pied des segments « J'use mes feux » et « toi de qui » ne s'affairerait-elle pas à démontrer cet aspect? D'autant plus que le tutoiement présent dans ce segment semble renforcer cette hypothèse. Dans le sens de ce tercet, les feux de la princesse, illustrés par l'or de ses cheveux, ne seraient-ils pas, eux aussi, usés par son association au paradigme animalier souligné par les agneaux?

L'accès du sujet à l'objet convoité devrait alors passer par l'usure des feux de la princesse : de l'or qui l'entoure et de son appareil. Pour ce faire, quoi de mieux qu'un passage du divin au règne animal par les bêlements qui illustrent les réactions de la princesse aux délires amoureux de ses prétendants. La situation semble se renverser.

Nous nous souviendrons que la cellule rythmique dont il est question ici a été rapprochée de la notion de désir lacanienne. Elle apparaît juste après la demande du sujet

d'être introduit dans le désir, par le langage, grâce à la nomination de l'objet convoité. Mais cette fois, le motif du désir n'apparaît plus sur le « je » (« J'... »), mais sur le « tu » (« toi... »).

Le lien avec la mesure 9 se poursuit dans la fin de la mesure 19. Le segment rythmique correspondant aux mots « tant de ris framboisés » représente l'inverse de la cellule rythmique de la fin de la mesure 9 sur les mots « (dis) cret que d'abbé ». On retrouvait à la mesure 9, une diade de doubles croches encadrée par deux croches. La dernière croche était prolongée, en mesure 10, par une noire de même hauteur (ré) qui lui était liée. À la mesure 19, nous retrouvons une croche encadrée de deux diades de doubles croches. Une valeur longue (une noire double pointée) vient terminer la phrase, à la mesure 20, excepté qu'elle ne vient pas prolonger la dernière note de la mesure 19, puisque les sons ne sont pas de même hauteur (sol et la dièse).

Nous pourrions souligner que malgré leur parenté, l'antithèse que forment ces motifs, peut être justifiée sémantiquement. Admettons que la discrétion d'un abbé n'a rien à voir avec les rires framboisés d'une princesse fusant de toutes parts. L'usure des feux de l'abbé était dûe à la situation inverse d'un rayonnement, quelque chose qui ne provoque pas d'éclat. La princesse, quant à elle, voit son image s'user aux yeux du narrateur la désirant: son rôle de princesse l'amène à adopter une attitude artificielle envers les gens qui l'entourent; de là, les « ris framboisés ». Ce sont ces attitudes, de l'ordre de l'éclat, qui altèrent l'image idéale de la princesse aux yeux du narrateur.

À la mesure 20, on retrouve dans la cellule unissant six doubles croches à la partie chantée, une parenté avec le motif de la frustration-exclusion tel qu'on pouvait le voir au début de la mesure 13. La section rythmique accompagnant les mots « (a) gneaux apprivoisés » est la même, sauf qu'elle s'effectue dans un mouvement ascendant, contrairement au mouvement généralement descendant de celle retrouvée à la mesure 14 sur les mots « Ni la pastil (le) ». Il s'agit du motif que nous considérons comme hybride.

Notons que le motif ressemblant à la première partie de celui de la frustration-exclusion, à la mesure 20, (sans les séries de trois croches à la fin) est amplifié puisque l'on retrouve sept doubles croches plutôt qu'un demi soupir et cinq doubles croches. Parallèlement, on retrouve un effet dissonant comparable aux vers 5 et 6 du poème, correspondant aux mesures 13, 14 et 15 de la partition. Nous avons relevé précédemment que dans ces trois mesures, la dissonance connotait l'insatisfaction du sujet par rapport à l'attitude superficielle de la belle. À la mesure 20, nous avons des dissonances amplifiées par le mimétisme vocal des bêlements, sur ce segment. Il est apparent que l'attitude de la princesse permettant ce rapprochement avec l'agneau n'est pas pour plaire au narrateur du poème. Même que ce sont ces attitudes que le sujet veut réprimer en se faisant berger des sourires de la belle. Donc, l'arrivée du motif de la frustration n'est pas surprenante à cet endroit de la partition. Notons que les vers 5 et 6 ainsi que les vers 10 et 11, sont ceux qui représentent la perception la plus critique et la plus insatisfaisante par rapport à la princesse. À part le vers 4 (mes. 10-11), où l'on retrouve la première apparition de ce motif de frustration (frustration de ne pouvoir apparaître sur le Sèvres), ce motif n'est apparu jusqu'à maintenant qu'aux mesures correspondant aux vers: 5, 6, 10 et 11. Aux

vers 7, 8 et 9, qui sont plus élogieux pour la princesse, il n'y en a pas trace, sinon dans la cellule rythmique hybride dont nous avons fait mention et que nous éclaircirons à l'instant.

Le motif hybride correspondant à une croche reliée à quatre doubles croches, ou à quatre doubles croches reliées à une croche, selon qu'il se présente de façon inversée ou non, semble correspondre à la position du sujet de l'énoncé dans une situation de pouvoir (position haute ou basse).

À sa première apparition, à la mesure 14, sur les mots « Ni la pastil (le) », le sujet tente de s'exclure de la catégorie de sujet de divertissement qui le relèguerait au même rang que le bichon, les pastilles, le rouge ou encore les jeux et toute la masse de l'entourage de la princesse qui se prête à ce rôle. Ainsi, il veut se distinguer. Alors qu'il énonce ces vers, il n'est pas encore sorti de la masse d'artifices qui entoure la belle. On pourrait prétendre que cette différenciation apparaît sur le regard de la princesse qu'il sait tomber sur lui, bien qu'il s'exclue du paradigme artificiel, mais plus sûrement, ce sera le fait d'être nommé, reconnu par la princesse qui l'en sortira. Ainsi, notons que la forme initiale de cette cellule associée à la position prise dans la relation représentera la position basse ou la non situation de pouvoir. Dans ce segment, les quatre doubles croches sont au début et la croche est à la fin.

À sa deuxième apparition, à la mesure 17, la formule est renversée, c'est-à-dire que la croche précède les quatre doubles croches. Dans le poème, cette mesure correspond au vers 8. Le motif rythmique est exécuté sur les mots « Blonde dont les coif (feurs) ».

Nous incluons, ici, le mot « Blonde », puisque la note où débute l'énoncé de ce mot est liée à deux notes de même hauteur correspondant à la première croche et à la première double croche de la cellule étudiée. Ainsi, nous devons l'inclure dans ce segment. Dans cet extrait, il est question de la princesse et de ses coiffeurs, donc de la princesse en situation de pouvoir ou en position haute, puisque les coiffeurs font partie des sujets de la dame en question. Parallèlement, on remarque que le segment contenu dans cette mesure est la reproduction inversée de sa première apparition à la mesure 14.

Nous signalions, un peu plus tôt, qu'on retrouvait cette même cellule connotant la position occupée dans la relation de pouvoir à la mesure 20. Cette fois, elle revient dans sa forme originale, et donc à l'inverse de celle retrouvée à la mesure 14, connotant une situation de pouvoir. Le deuxième vers du premier tercet, correspondant à la mesure 20, fait état des sourires de la princesse qui « Se joignent en troupeaux d'agneaux apprivoisés ». Les sourires faisant partie de la princesse et les troupeaux d'agneaux apprivoisés venant plus rappeler la situation du bichon embarbé que celle de la princesse devant ses sujets, la formule originale de la cellule vient encore démontrer une position basse ou une situation de non pouvoir. Les agneaux en troupeaux sont habituellement sous la garde de quelqu'un qui, lui, serait en position de contrôle. Qui plus est, le mot « apprivoisés » vient faire directement référence à la présence d'un maître qui aurait apprivoisé les sourires de la princesse. La cellule musicale reste fidèle au sens du poème, du moins dans la lecture que nous en faisons.

À la mesure 21, on retrouve des cellules rythmiques équivalentes à celle retrouvée à la mesure 19 sur les mots « tant de ris framboi (sés) » (deux séries de doubles croches encadrant une croche). Nous avons alors fait état de l'inversion dont cette cellule a été l'objet à partir de la forme originale que nous lui supposons et qui apparaissait sur l'usure des feux et la discrétion de l'abbé (deux doubles croches encadrées par deux croches, mes. 9). L'inversion pouvait s'expliquer par le mouvement vers soi que sous-entendaient l'usure des feux et la discrétion de l'abbé, alors que « tant de ris framboisés » suggère plutôt une sortie remarquée vers l'extérieur. Bref, l'inversion dénoterait l'opposition intraversion / extraversion.

Dans la mesure 20, il est encore une fois question d'un mouvement marqué et remarqué vers l'extérieur, qui s'opposerait à la discrétion et à l'usure de l'abbé: « Chez tous broutant les voeux et bêlant aux délires, ». Ce vers nous illustre une attitude d'abandon complet vers les autres, attitude qui, selon les mots du poème, semblerait même extravagante. La première apparition de cette cellule dans la mesure 21 subit quelques modifications (croche pointée et double croche au lieu d'une croche suivie de deux doubles croches), mais nous pouvons considérer que cette modification entre dans le processus de déconstruction des motifs et cellules présentés dans les quatrains, que les tercets semblent s'employer à effectuer. De sorte que nous nous retrouvons de plus en plus loin de leur forme originale, tout comme, dans le poème, nous nous éloignons de plus en plus de la forme idéalisée de la princesse à mesure que le poème avance. Plus particulièrement encore, à partir du premier tercet, avec l'arrivée du paradigme animalier.

Nous proposons comme appellation pour ce motif, dans sa forme originale, que l'on retrouve dans l'introduction, à la mesure 1, au premier violon, le motif du désir. Dans l'analyse de la mesure 9, nous avons établi la parenté entre la formule rythmique composée d'un demi-soupir suivi d'une croche unie à deux doubles croches, et celle qui apparaissait en fin de mesure 9 et qui comptait deux croches, encadrant deux doubles croches, comme découlant toutes deux (ces deux formules rythmiques) du motif A2, ou motif du désir. La valeur de silence du premier segment rythmique de la mesure 9 aurait été remplacée par une valeur de note ajoutée à la fin du segment.

À la mesure 9, nous pouvions voir le narrateur déchiré entre son désir et l'impossibilité de son accomplissement, d'où la forme d'écartèlement que ce motif avait subie. À la mesure 21, le motif se trouve encore plus loin de sa forme considérée comme originale, puisque c'est maintenant les doubles croches qui encadrent la croche et dans sa première apparition dans cette mesure, une double croche a été remplacée par une valeur pointée ajoutée à la croche. Par rapport à la notion de désir, tout comme la forme originale du motif, le désir semble se perdre dans les manifestations plutôt désagréables de la présence de la princesse que constitue son identification aux comportements animaliers.

Par contre, le dernier segment rythmique de la mesure 21, à la partie vocale, est constitué du motif du désir, encore une fois, mais dans une de ses formes encore peu transformées: telle qu'on pouvait la retrouver sur les mots « discret que d'abbé », à la mesure 9. Ce segment, à la mesure 21, arrive sur les mots « (bê) lant aux déli (res) ». Les délires auxquels la princesse va répondre par des bêlements, façon sonore de manifester

le mécontentement chez le mouton, sont les délires amoureux. Ainsi, nous pouvons nous imaginer la princesse volage qui va brouter chez tout un chacun pour recevoir des compliments (« broutant les voeux »), mais s'insurger lorsque les prétendants deviennent trop sérieux (« bêlant aux délires »). Les délires dont il est question dans cette mesure sont à mettre en relation avec les feux que l'abbé use à la mesure 9. Les feux, on le sait, représentent l'ardeur des sentiments ou une passion amoureuse au sens littéraire.

Le dernier segment rythmique de la mesure 21, à la partie vocale, identique à celui retrouvé à la mesure 9, viendrait inclure le sujet désirant, l'abbé, dans le groupe de ceux qui ont eu comme réponse à l'exhibition de leurs sentiments pour la princesse, un bêlement.

Une autre chose intéressante se présente dans cette mesure, sur les mots reléguant les attitudes de la princesse au règne animal: on retrouve à la section des cordes, l'exécution du motif B, féminin, mais diminué de deux séries de trois croches. De plus, comme le démontrent les deux petites lignes parallèles sur la queue des croches, au lieu de lier les notes entre-elles dans un long coup d'archet, on doit au contraire les détacher en petits coups d'archet saccadés, leur donnant la valeur de triples croches (s'il n'y avait eu qu'une petite ligne sur la queue de la note, on aurait retrouvé l'équivalent d'une double croche). Ainsi, au lieu d'être lent, calme et plein de grâce, ce motif est rendu saccadé, entrecoupé par les petits coups d'archet et donc dépourvu de toute grâce. Tout comme le sujet dans les mots du poème.

Les matériaux motiviques du deuxième tercet

À la mesure 22, la deuxième apparition du « Nommez-nous » subit un changement significatif dans sa cellule rythmique correspondante. Dans sa première apparition, à la mesure 19, on retrouvait deux doubles croches regroupées, commençant sur le premier temps, liées à une noire. À la mesure 22, le segment ne commence pas sur le temps, on remarque un demi-soupir avant son entrée. On retrouve encore les deux doubles croches, mais elles sont regroupées à une croche, dans une même cellule rythmique. Bref, nous nous retrouvons avec la partie principale du motif du désir (A2) que l'on pouvait reconnaître dans l'introduction à la mesure 1, mais ici, avec une croche en moins.

Après avoir décomposé ce segment, jusqu'à le rendre quasi méconnaissable dans le premier tercet, on le réhabilite dans sa forme presque originale dans le début du deuxième tercet. Après la déconstruction, on semble entrer dans une phase de reconstruction. Ce qui est encore plus intéressant c'est que par cette parenté motivique, on établit un lien direct entre le désir créé par le regard du narrateur sur la princesse, dans l'introduction, et sa demande de satisfaction par sa nomination, ou l'entrée du sujet dans le langage par la princesse.

À la première grande flûte, le segment sonore correspondant au « Nommez-nous » est répété comme en canon. Excepté qu'il est répété avec la même formule rythmique que lors de sa première apparition (deux doubles croches liées entre elles, suivies d'une valeur longue, une noire pointée dans ce cas). Comme si Ravel avait voulu marquer le fait que,

malgré la transformation rythmique du segment, il s'agit d'une deuxième demande ou d'une répétition. Quoi de mieux, dans la situation, que de rappeler la forme de sa première apparition en canon et comme en écho?

Nous pouvons voir, à la mesure 22, qu'à la première grande flûte arrive le début du motif de l'anticipation que nous relierions dans les mesures précédentes à l'imaginaire du sujet. On le retrouvait alors que le sujet s'imaginait figurer sur le Sèvres, tout comme Hébé, pour recevoir le baiser, et lorsque le sujet disait qu'il savait le regard de la princesse tombé sur lui et non qu'il le voyait réellement. Dans le contexte du vers 22, il est joué en même temps que les mots « (A)mour ailé d'un éven (tail) », alors que la solution qu'il présente à la satisfaction de son désir est imaginaire.

L'entité idéale représentée par le mot « Amour » avec une lettre majuscule (tel que l'idéal entendu par Mallarmé sur les mots débutants par une majuscule comme le mot « Azur » couramment rencontré dans ses poèmes) est une personnification au même titre que Hébé ou quelque autre figure mythologique.

D'ailleurs, à la partie chantée, on retrouve simultanément au motif B anticipé, le motif d'exclusion-frustration représenté, cette fois, non par cinq, mais par six doubles croches, comme au deuxième vers du premier tercet. Par contre, dans ce cas-ci, l'environnement sonore est harmonieux et non dissonant comme au tercet précédent. Ainsi, l'entité idéale « Amour », aurait le pouvoir de résoudre toutes les exclusions causes de frustration du sujet. Le sujet ne pouvait pas s'élever au rang divin pour figurer sur le

Sèvres; mais en étant représenté sur les ailes d'« Amour », celui-ci lui permettrait de s'élever au rang de la princesse divine. Le sujet n'était pas reconnu par la princesse puisqu'il ne faisait pas partie de ses artifices à cause de son simple rang d'abbé; peint avec elle, il devient une représentation et donc un divertissement du regard de la précieuse princesse. Enfin, la demande qu'il fait à la princesse ne peut être réelle puisque devenir gardien de sourires est une demande futile et impossible; « Amour » peut la rendre possible par l'espace de la représentation.

À la mesure 23, a lieu le retour des figures ternaires (à la grande flûte, deux triolets de doubles croches) qui viennent illustrer les parties du poème où il est question d'un espace de représentation, dans ce cas-ci, les ailes d'éventail qui serviront de toile. La première manifestation de valeurs ternaires se remarquait à la mesure 8, sur la dernière syllabe du mot « baiser », au violoncelle. Rappelons simplement que c'est au baiser des lèvres de la princesse qu'apparaissait la position tant enviée d'Hébé: l'endroit où l'abbé se désolait de ne point figurer.

Sur les mots « peigne flûte aux (doigts) », on retrouve le motif inversé du désir, tel que remarqué dans sa forme originale à la mesure 1. L'inversion de ce motif pourrait être interprétée comme la résolution, en quelque sorte, du désir, puisqu'il apparaît en même temps que la cellule que nous identifions au regard féminin, cette fois, à la portée inférieure de la partition de piano. Par contre, le motif masculin n'arrivera que quatre mesures plus tard. Il est vrai que dans l'espace de représentation de la toile, le désir du narrateur serait satisfait, puisque le mouton reconnaît le berger qui le garde par l'aspect sonore, ici

représenté par la flûte. Toutefois, il ne faut pas oublier la futilité et l'imaginaire de la satisfaction dû à l'espace de représentation qui le permet.

À la mesure 24 revient le motif de l'anticipation, encore à la grande flûte. Après avoir accompagné l'arrivée de l'entité « Amour », il apparaît sur le segment « endormant ce bercail ». Une fois de plus, il correspond à une manifestation irréaliste ou imaginaire: qu'est-ce qu'un troupeau de sourires, au fait ? Comment peut-on représenter un troupeau de sourires endormi sur une toile? Le sujet se situe dans le fantasme de la réalisation de son désir.

À la partie inférieure, la partie vocale exécute deux séries de trois croches; il semble que le motif B soit en partie réhabilité à son tour. On le retrouvait à la mesure 21 exécuté de façon non liée, mais plutôt hachée par les cordes. Cette fois, il en manque encore une partie, la moitié, mais son exécution est liée.

On revient, à peu de choses près, au matériel motivique du premier quatrain: le motif de l'anticipation et le motif B. Par contre, le motif de l'anticipation était alors assumé par la voix et le motif B se promenait des cordes aux bois. À la mesure 24, c'est la flûte, le lieu du narrateur, qui exécute le motif anticipé et la voix qui exprime le motif B. On pourrait mettre cela en rapport avec le fait que, aux vers 1 et 2, c'était seulement la princesse que l'on rapprochait de l'entité divine représentée sur la tasse, alors qu'à la mesure 24, le sujet, représenté par la flûte, serait aussi en procès de représentation sur les ailes d'« Amour ». S'il n'est en procès de représentation, il est, du moins, en espoir ou en

demande.

De plus, même si le motif B est sectionné, c'est la première fois qu'il apparaît à la partie vocale: comme si, enfin, le narrateur pouvait exprimer sa passion, déployer son regard sur la princesse idéalisée dans l'espace du langage. Parallèlement, avec l'arrivée de la flûte, il a enfin une emprise sonore sur la belle convoitée. Comme si cette situation avait permis de tout mettre en place pour la formulation de son rêve et de son désir, comme si la flûte symbolisant l'écoute de sa voix par la belle, le plaçait enfin dans une position propice pour être écouté.

Le retour de l'appellation de la princesse, à la mesure 25, ressemble beaucoup à celui que l'on peut retrouver à la mesure 5. L'articulation rythmique est la même, une croche vient se lier à une valeur longue, une noire pointée dans les deux cas, puis à une croche pointée de même hauteur (une seule attaque). La différence fondamentale se trouve à un autre niveau, mélodique celui-là. Nous n'avons pas abordé cet aspect dans le reste du travail, mais dans ce cas, nous l'effleurons un peu, car la différence est facilement reconnaissable à l'écoute de la pièce.

Dans une section précédente, il était question d'une différence manifeste entre la première apparition du mot « Princesse » et son retour en finale. À la mesure 5, le « e » final s'élide pour se lier au « à » qui suit. Toute l'exécution du mot « Princesse », à la partie chantée, se fait dans un mouvement ascendant qui ne redescend que sur le mot « à » qui le suit. Parallèlement, la princesse est alors élevée au rang divin par le fait que le

narrateur dise qu'il lui faudrait un statut divin pour recevoir un baiser d'elle. La princesse reste donc dans une position très haute. L'écart retrouvé entre les notes appuyant les deux syllabes du mot « Princesse » est, dans ce cas, une quinte juste.

À sa deuxième apparition, le « e » final du mot « Princesse », à la mesure 25, ne s'élide pas. L'exécution de la première partie du mot se fait aussi de façon ascendante, dans un intervalle de quinte, mais diminuée cette fois. L'ascension de la princesse semble amenuisée. De plus, le « e » non élide va aussi faire face à un mouvement descendant: après la noire pointée liée à la croche pointée de même hauteur, la syllabe finale du mot est chantée un ton et demi plus bas. Plutôt que la princesse reste dans l'effet ascendant comme à la mesure 5, on peut sentir une légère diminution dans la musique qui peut témoigner d'une transformation dans son statut, selon la lecture du compositeur. Effectivement, plutôt que d'être rapprochée du divin, comme au premier vers, elle est plutôt associée au paradigme animalier, dans le dernier vers, puisque selon la demande, ses sourires seraient gardés par un berger qui habituellement garde les moutons.

La dernière apparition du « nommez-nous », se fait avec le motif augmenté de sa deuxième manifestation, à la mesure 22. Les valeurs du motif de la mesure 26 sont toutes doublées: au lieu de deux doubles croches suivies d'une croche, on se retrouve avec deux croches suivies d'une noire.

L'articulation va plutôt ressembler à celle du « Nommez-nous » présent à la mesure 19, car les deux croches ne sont pas reliées en une seule cellule rythmique avec la noire,

elles sont détachées. Ce qui a pour conséquence que ce segment n'a pas de parenté manifeste avec le motif du désir comme celui retrouvé à la mesure 22. De plus, le segment correspondant au « nommez-nous » de la mesure 22 n'est pas isolé comme à ses dernières apparitions avec des silences, il est lié au mot « berger » qui le suit.

Dans les deux cas où la section rythmique ne ressemble pas au motif du désir, le narrateur se trouve indifférencié dans le « nous », comme s'il désignait plusieurs personnes au lieu d'une seule (en plus de signifier un « nous » de majesté). Dans le premier tercet, au premier « Nommez-nous », il est question de la belle qui sème ses sourires à tous et on peut en déduire au narrateur aussi, mais non différencié.

Au deuxième tercet, malgré l'utilisation du pronom « nous », par le fait d'être nommé, c'est le narrateur qui veut être représenté par « Amour », le « M'y » en témoigne. Il se différencie donc. À cet extrait, correspond le motif ressemblant au motif du désir.

De ce fait pourrait-on déduire que lors de sa troisième apparition, selon les indications de Ravel, le « nommez-nous » désignerait encore le sujet indifférencié dans la masse? Le segment rythmique s'articule comme celui de la mesure 19 (sujet indifférencié) et de plus, un autre motif vient créer un effet de ressemblance avec le premier vers du premier tercet, le motif que nous appelions hybride. Nous nous souviendrons qu'il pouvait commenter la situation qui prévaut sur le segment du poème correspondant en fonction de la façon dont il se présentait: inversée ou originale.

Ainsi, si les quatre doubles croches se présentaient avant la croche, le segment correspondait à une position basse de la personne dont il était question sur ce segment. Si la croche précédait les quatres doubles, le segment correspondait à une position haute du personnage visé (comme sur les mots « Blonde dont les coif (feurs divins) »).

Après la mention du « Nommez-nous » à la mesure 19, on peut voir à la mesure 20 la section rythmique que nous disons hybride. Dans ce cas, le segment hybride correspondait à la position basse de la princesse amenée par le rassemblement de ses sourires en troupeau. À la mesure 26, ce motif rythmique apparaît pendant la note tenue arrivant sur le mot « nous ». Donc c'est du narrateur du poème qu'il est question cette fois et la présentation du motif est la même qu'à la mesure 20, correspondant à une position basse. Dans ce cas-ci, le « nous » correspondrait aussi à une position basse, si on se fie aux correspondances relevées avec ce motif.

Ce raisonnement serait plutôt logique, si on se base sur le retour du mot « Princesse » qui nous replace dans le climat du contexte initial du poème. D'autant plus que rehausser l'image de la princesse pour la demande finale et minimiser l'importance de celui qui effectue la demande et celle de la prière qui est faite pourrait être une bonne tactique pour la satisfaction d'une requête auprès d'un noble, comme il était de pratique courante à l'époque des placets.

En outre, juste après le motif hybride, on retrouve un segment de motif qui s'apparente beaucoup à A4, à la mesure 2, joué par le violoncelle. L'articulation est

sensiblement la même, on retrouve même la croche pointée suivie d'une double croche à la fin du segment. La hauteur des sons n'est pas la même, mais le rapport intervallique est conservé, ainsi que la liaison des notes de même hauteur.

Rappelons nous que M. Delahaye commentait ce motif comme un regard qui s'approprie sans toucher la vision de la belle convoitée. Pour sa demande finale, le narrateur semble réhabiliter la princesse dans son idéal initial. De plus, selon les mots qui correspondent à ce segment, il s'agirait réellement d'un regard qui s'approprie sans toucher: être berger des sourires, n'est-ce pas la façon par excellence de s'approprier la princesse sans la toucher ?

À la mention des sourires, à la partie chantée, correspond une cellule rythmique s'apparentant à celle du désir, mais dans la présentation la plus modifiée que nous ayons pu voir: ce sont maintenant les deux doubles croches qui encadrent les croches. Le désir qui est alors exprimé est aussi très modifié par rapport à sa forme originale. Le regard qui se déposait sur la belle, au début, semblait vouloir davantage que la fonction chaste auquel il aspire à la mesure 26. À moins qu'en dessous de la fonction de berger des sourires on ne voie une métaphore du baiser par la position des lèvres de l'abbé sur la flûte (qui se rapproche de celle du baiser) qui aurait pour conséquence d'endormir les sourires de la princesse et donc de causer la fermeture des lèvres. Ainsi, ce désir chaste exprimé pourrait être de façon très très détournée (tout comme la présence du motif du désir peut l'être) la manifestation d'un désir de contact charnel ressenti initialement par l'abbé, qu'on peut reconnaître, notamment, dans sa déception de ne pouvoir figurer nu au baiser de ses lèvres

sur la tasse où la princesse boit.

Aux mesures 27 et 28 on retrouve des segments rythmiques de valeurs ternaires dans lesquels viennent s'enlacer, à la clarinette et au piano, les motifs masculin (A1) et féminin. Excepté que le motif féminin se présente dans une forme diminuée, de deux sections de trois croches, et inversée: la cellule comportant deux croches est ici à la fin, et les croches sont pointées. Ces prolongations pourraient paraître nous éloigner du motif féminin, mais le motif masculin subit le même sort, à la clarinette. Plutôt que d'être exécuté par une série de trois triples croches et suivi d'une blanche pointée, on le retrouve avec deux doubles croches suivies de deux croches pointées, comme si son exécution traînait, s'étirait.

Parallèlement, les valeurs ternaires correspondent une fois de plus à l'espace de la représentation: sur les ailes d'« Amour » on croirait voir un berger garder des sourires. Ce ralentissement des valeurs comprises dans les motifs masculin et féminin ne pourrait-il pas illustrer de belle façon, l'intemporalité de leur présence sur la toile, l'union de ces personnages (les motifs se croisent) dans un espace de représentation? Un peu comme l'on peut voir à la fin de certains films, le point de vue de la caméra s'éloigner sur un décor final jusqu'à déformer l'image, la faire paraître plus longue qu'elle ne l'est réellement. Bref, s'il n'y a pas satisfaction de la demande à la fin de la pièce, l'image de cette satisfaction est du moins bel et bien créée.

Au cours de ce chapitre, on a pu voir que l'introduction musicale était le lieu de l'échange des regards, mais aussi celui de l'exposition des motifs masculins. Le premier quatrain, lui, est plutôt le lieu de l'exposition des motifs féminins (anticipation de B et B) excepté que la fin de son dernier vers ouvre davantage sur la partie suivante (pont musical et deuxième quatrain) par l'arrivée d'une nouvelle cellule rythmique qui relève de l'apparat. Le langage motivique se complexifie dans le deuxième quatrain par le procédé de superposition et se décompose dans les deux tercets. Dans le dernier tercet, on entre aussi dans une phase de réhabilitation: on ramène les motifs à une forme se rapprochant de leur présentation initiale, comme si une boucle, en quelque sorte, se fermait.

À travers ce foisonnement de motifs, certaines considérations générales peuvent ressortir par rapport à chacun des motifs.

Tout d'abord, le motif masculin A1, comme il est dit dans le corps du travail, est presque dans tous les cas précédé par la cellule rythmique correspondant au regard féminin, excepté à sa première apparition, à la mesure 1. On peut aussi remarquer qu'il est le seul motif qui ne subit que très peu le processus de transformation et pas du tout celui de décomposition: il est constant. Seules à la fin, à la mesure 27, ses valeurs se voient rallongées. Sa constance se remarque aussi à l'instrumentation: il apparaît à la flûte ou à la clarinette, qui sont tous deux de la famille des bois, lieu de prédilection de son personnage, excepté à la mesure 12 où il apparaît au piano.

Le motif féminin est le plus versatile, du point de vu instrumental, et le plus

répandu. À partir de l'entrée du thème B, à la mesure 7, il faut attendre la mesure 22, correspondant à la dernière strophe, pour n'en voir point de trace à l'intérieur d'une mesure. On le retrouve ensuite partiellement aux mesures 24 et 27, sur les mots « endormant ce bercail » et la dernière syllabe du mot « sourires ». Par contre, il va subir plusieurs transformations. Son environnement idéal est lorsqu'il apparaît avec le motif de l'anticipation, dit de l'imaginaire; alors il reste intact (mes. 7, 8, 9, 16). Avec le motif dit de frustration ou d'exclusion, il se voit modifié, rallongé de séries de trois croches en finale (mes. 10-11, 12-13, 14-15). Lorsqu'il se présente seul, c'est alors qu'on le voit dans sa forme la plus modifiée, renversée ou truffée de silences (mes. 17, 21, 27).

Il y a tout de même deux exceptions: à la mesure 20, avec un tronçon du motif d'exclusion, il apparaît écartelé sur deux portées et interrompu de silences, et, à la mesure 24, accompagné de l'anticipation de B, il se voit amputé de sa première partie. Dans les deux cas, les exceptions correspondent aux deuxièmes vers des deux tercets.

Le motif du désir est celui qui se voit le plus malmené au cours de la pièce. Il naît du motif A2, au violoncelle, à la mesure 1, mais, par la suite, on ne le retrouve plus sous sa forme rythmique originale et il ne se présente qu'à la partie vocale. C'est intéressant puisque le narrateur veut voir son désir nommé et reconnu par la princesse, mais après l'introduction, il n'apparaît plus dans le lieu de la princesse, les cordes, et est constamment mal servi par la voix: il est écartelé, décomposé, disséminé, alors que le sujet veut justement une reconnaissance par la voix de la princesse. Peut-on considérer que son désir ne se réalise pas bien que tout soit mis en place pour qu'il soit satisfait?

Enfin, le motif masculin A2, qui est identifié, selon M. Delahaye, à un regard qui s'approprie sans toucher, n'apparaît qu'au début, lors de l'échange de regards, et à la mesure 26 sur les mots « berger de vos sourires » qui sont tout à fait l'équivalent de la situation de départ: le narrateur regarde de loin sans toucher, convoite davantage qu'il n'obtient, même si réalisation du désir il y avait.

Nous ne reviendrons pas sur les valeurs ternaires qui apparaissent, comme nous l'avons déjà mentionné, à l'emplacement des lieux de représentation dans le poème. Le segment considéré comme hybride ne fera pas non plus l'objet d'un retour, car il ne semble pas avoir de règles d'apparition précises.

CONCLUSION

On a pu voir que le langage des motifs et cellules rythmiques a permis à Ravel de placer ses personnages dans la musique à la façon d'une mise en scène. Il s'est servi de leurs apparitions et de leurs transformations pour illustrer les relations entre la princesse, l'abbé, les gens les entourant, etc, qui, au fil de la mise en musique, se transforment et se complexifient. Aux motifs identifiés aux personnages masculin et féminin, se sont ajoutées des cellules rythmiques pouvant être considérées comme révélatrices de certaines situations ou réactions: regard, imagination, désir, frustration, situation en vigueur, artifice, espace de représentation, etc. Leur association, leur superposition et leur transformation ont créé de nouvelles réalités infiniment multipliables qui nous ont permis de suivre la saga se déroulant dans l'imaginaire du narrateur, témoin de l'évolution que l'on retrouve au fil du poème, mais surtout de la lecture vivante, dynamique et non pas figée qu'a faite Ravel du poème.

Les phénomènes de présentation, de transformation, de superposition, de décomposition et d'effet de rime des motifs et cellules rythmiques ici exposés peuvent sembler fort complexes, mais il ne faut pas oublier que Ravel avait à mettre en scène un poème de Mallarmé, que cette entreprise relevait d'une forme de défi pour lui et qu'il était bien conscient du type d'auteur auquel il avait affaire. Toutes les données que nous avons rassemblées sur les traces d'écriture de Ravel au cours des quatre chapitres exposés peuvent paraître un peu touffues: sa lecture se vérifie sur plusieurs composantes musicales que nous n'avons pourtant relevées qu'en partie, en ne tenant compte que des données

rythmiques et des indications annotées sur la partition, mais l'oeuvre « Placet futile » en contient bien davantage.

De la lecture de Ravel, nous n'avons fait ressortir que des traces, dont nous avons tenté de reconduire le sens, mais ces traces ne constituent probablement en elles-mêmes qu'une petite partie des manifestations de lecture et de réécriture que constitue la mise en musique de Ravel. Nous considérons qu'il n'en fallait pas plus pour démontrer que la lecture de Ravel du texte de Mallarmé pouvait bel et bien ressortir de son écriture musicale. Il est certain que nous aurions pu mettre en relation les traces relevées de bien d'autres façons encore, analyser les équivalences de la rime dans la musique de Ravel, traiter des cadences, des marches harmoniques, etc.

En fait, il ne s'agit que d'une constellation de traces lectoriales dont nous avons tenté, en ébauche, de reconduire les incidences sur le sens du poème. Ou plutôt, devant une nuée de traces, nous avons tenté de créer des regroupements, des constellations nous permettant d'y voir un peu plus clair. À l'épaisseur sémantique des mots occasionnée par leur association, Ravel a ajouté l'épaisseur de son écriture musicale, nous laissant devant quatorze vers dont nous ne pouvons ne serait-ce qu'entrevoir la totalité du sens créé par l'association de l'oeuvre poétique et de la musique. Nous pourrions revenir sur une citation d'André Wyss vue précédemment qui illustre bien cette réalité:

(...) dès que deux systèmes symboliques sont réunis, leur capacité de symboliser s'en trouve accrue par le fait même que des structures mises ensemble constituent plus que la somme des éléments qui composent le

tout, que des formes ajoutées à des formes engendrent des formes sans limites assignables autres que la capacité du récepteur à les percevoir et à les rendre signifiantes. (p.68)

La version de « Placet futile » réécrite par Ravel constitue un abîme de sens, un potentiel infini d'interactions, nous laissant devant l'appréhension de quelque chose d'extrêmement vaste, mais qui nous dépasse, dont nous ne pouvons réellement saisir la totalité. Peut-être l'oeuvre obtenue correspondrait-elle à l'idéal d'absolu entrevu par Mallarmé? Nous laissant tout comme lui impuissant devant une telle immensité de sens. On pourrait le citer, alors que, ne trouvant plus les mots, il ne retrouve que l'idée: « Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur! ».

BIBLIOGRAPHIE**LES SOURCES:**

RAVEL, Maurice (1992), *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, (The Best of Ravel and his time vol. 4) , compact disc digital audio, Marie-Thérèse Escribano ensemble instrumental, cond.: F. Cerha .

MALLARMÉ, Stéphane (1974), *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard.

RAVEL, Maurice (s. d.), *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Florida, Kalmus orchestra library.

LES OUVRAGES GÉNÉRAUX:

BAUMBERGER, Peter F., *Encyclopaedia Universalis* (s. d.), Paris, Éd. Encyclopedia Universalis.

BOUCHARD, Jacques-B. (1997), *Sommaire de versification classique française*, Chicoutimi, www.uqac.quebec.ca/dal/poesie/definition.htm.

CHEMAMA, Roland (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse.

HONEGER, Marc (dir.) (s. d.), *Dictionnaire de la musique, Science de la musique, Technique Formes Instruments*, vol.1 et 2, Paris, Bordas.

VIGNAL, Marc (dir.) (1996), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse/ Bordas.

L'encyclopédie de la musique (1997), (s. l.) ALSYD multimédia, Deutsche Grammophon.

LES ÉTUDES:

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.

DELAHAYE, Michel (1988-1989), « Symbolisme et impressionnisme dans soupir, premier des 3 poèmes de Mallarmé de Ravel » , *Cahier Maurice Ravel*, no 4 , 31-58.

DELAHAYE, Michel (1992), *Ravel et Mallarmé, Rencontre privilégiée d'un musicien et d'un poète*, thèse, Paris, Sorbone, Université de Paris IV.

GRONQUIST, Robert (1978), « Ravel's trois poème de Stéphane Mallarmé », *Musical Quarterly*, vol. LXIV/4 (octobre), 507-23.

RUWET, Nicolas (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du seuil (coll. « poétique »).

SABATIER, François (1998), *Miroirs de la musique*, (s. l.) Éditions Fayard.

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

ANNEXE 1

PREMIÈRE VERSION:

PLACET

J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse²⁸, l'Hébé
 Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres;
 Mais je suis un poète, un peu moins qu'un abbé,
 Et n'ai point, jusqu'ici,²⁹ figuré sur le Sèvres.

Puisque je ne suis pas ton bichon emparbé,
 Ni ton bonbon,³⁰ ni ton carmin, ni tes jeux mièvres,
 Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé,³¹
 Blonde dont les³² coiffeurs divins sont les orfèvres,

Nommez-nous... - vous de qui les souris framboisés
 Sont un troupeau poudré d'agneaux apprivoisés
 Qui vont, broutant les coeurs et bêlant aux délires,

Nommez-nous... - et Boucher sur un rose éventail
 Me peindra, flûte aux mains, endormant ce bercail,
 Duchesse nommez-nous³³ berger de vos sourires.³⁴

²⁸ Variante transitoire: ô Duchesse,

²⁹ jusqu'ici (non encadré de virgules)

³⁰ Ni tes bonbons

³¹ Et que sur moi, pourtant, ton regard est tombé.

³² ces

³³ Duchesse, nommez-moi

³⁴ Page 1415, Mallarmé Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1974 (1659 p.)

ANNEXE 2**DEUXIÈME VERSION:****PLACET FUTILE**

**Princesse! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.**

**Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!**

**Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,**

**Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.³⁰**

³⁰ Pages 30 - 31, Mallarmé Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1974 (1659 p.).

9 *B* 10 *B* 11 *acc. regard* 15

De plus en plus lent

Gde Fl. *Prenez la Pic Flûte*

Clar.

1er Violon

2d Violon

Alto

Vclle

A2 *desir* *curiosité* *desir* *pp*

J'u semes feux mais n'ai rang discret que d'abbé — Et ne figurerai même pas sur le Sè-vres *exclusion*

De plus en plus lent

12 *Modérément animé*

Gde Fl.

Alto

Vclle

Modérément animé

A1 *A1*

pp *B*

13 *exclusion*

Com - mo je ne suis pas ton bi - chon eu - bar - bé,

expressif acc. regard

10

17

18

17

Encore ralenti

Gdes Fl.

1er ven

2d ven

Alto

vclle

Musical score for measures 17-18. The vocal parts (1st, 2nd, Alto, and Tenor) are written in a common time signature. The woodwind parts (Grosses Flutes) are also in common time. The music is marked 'Encore ralenti'. Dynamics include *pp* and *ppp*. There are handwritten annotations: 'hybride' written above the woodwind part in measure 18, and 'pp' written above the vocal parts in measure 17.

Blon de dont les coiffeurs divins sont de or - fe - vres !

Encore ralenti

Piano accompaniment for measures 17-18. The score is in common time. Dynamics include *p* and *pp*. There are handwritten annotations: 'hybride' written above the piano part in measure 18, and 'pp' written below the piano part in measure 18.

19

20

4^{1er} Mouv! un peu plus lent

1er ven

2d ven

Alto

vclle

Vocal parts for measures 19-20. The score is in common time. The music is marked '4^{1er} Mouv! un peu plus lent'. Dynamics include *très doux*. There are handwritten annotations: 'hybride' written above the vocal parts in measure 20.

Nommez-nous... toi de quitant de ris franboi - sés Se joignent en troupeaux d'agneaux appri-voi-sés

4^{1er} Mouv! un peu plus lent. ♩ = 92

Piano accompaniment for measures 19-20. The score is in common time. Dynamics include *pp*. There are handwritten annotations: 'hybride' written above the piano part in measure 20.

21

22 Je nommez-nous

5 Ralentissez

Flûtes

Clar.

1^{er} ven

2^e ven

Alto

Violoncelle

Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires, Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un événement

Ralentissez

ternaire

23 ¹⁰ peu

24 peu

desir mes. 1 Inversée

-tail M'y peigne flûte aux doigts en-dor-mant ce bercail,

peu

peu

1^{re} Fl

