



HAL
open science

À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914

Lucia Pasini

► **To cite this version:**

Lucia Pasini. À l'écoute de la poésie. La réception des formes métriques contemporaines, 1871-1914. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università di Torino (Turin, Italie), 2023. Français. NNT : 2023PA030059 . tel-04532961

HAL Id: tel-04532961

<https://theses.hal.science/tel-04532961>

Submitted on 4 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Disciplines :

**Littérature et civilisation françaises
Spettacolo e musica**

présentée et soutenue par

Pasini Lucia

le 29 juin 2023

À l'écoute de la poésie.

**La réception musicale des formes métriques contemporaines,
1871-1914**

Directeur.ice.s de thèse :

Cécile LEBLANC

Andrea Stefano MALVANO

JURY :

Mme. Sylvie DOUCHE	MCF HDR, Sorbonne Université	Rapporteur
M. Paolo TAMASSIA	Professore ordinario, Università di Trento	Rapporteur
M. Paolo DAL MOLIN	Professore associato, Università di Cagliari	Examineur
M. Henri SCEPI	PU, Université Sorbonne Nouvelle	Président
Mme. Cécile LEBLANC	MCF HDR, Université Sorbonne Nouvelle	Directrice de thèse
M. Andrea Stefano MALVANO	Professore associato, Università di Torino	Directeur de thèse

À l'écoute de la poésie.

La réception musicale des formes métriques contemporaines, 1871-1914

Résumé

Ce travail tourne autour de deux problématiques principales. La première est la suivante : quelles sont les conséquences du processus de mise en musique sur un poème qui n'a pas été écrit dans ce but ? À partir d'une réflexion sur les dynamiques à l'œuvre dans ce processus de réception musicale, je décris un appareil conceptuel qui permet d'analyser des mélodies en rendant compte de la négociation de la signification qui se joue dans ces morceaux, tout comme des enjeux spécifiques relatifs à tel poète, à tel compositeur ou à telle forme poétique. Pour ce faire, je choisis cinq mélodies aux caractéristiques hétérogènes, qui ont connu des réceptions différentes auprès du public contemporain et subséquent.

La deuxième problématique concerne la réception des formes métriques. Tout au long de la période étudiée, la pratique poétique courante change dans son emploi des formes héritées des traditions classique et romantique. Ce changement est sensible mais graduel, et la question reste ouverte sur sa perception par les lecteurs contemporains. Pour cette raison, il est intéressant de comparer les analyses métriques de la production du XIX^e siècle français avec, dans un premier temps, les choix textuels opérés par les compositeurs et, ensuite, le traitement de ces mêmes textes du point de vue de l'adhésion aux formes métriques mises en jeu par les poèmes choisis. Dans la deuxième partie de ce travail, je décris et mets en œuvre une démarche permettant d'interroger la réception musicale des formes métriques issues de la production poétique contemporaines.

Mots-clés

Mélodie française, réception, poésie, lecture à distance

Listening to poetry.

The musical reception of contemporary metrical forms, 1871-1914

Abstract

This work revolves around two main issues. Firstly, what are the consequences of the process of musical setting on a poem that has not been written for this purpose? Based on a study of the dynamics at work in this process of musical reception, I describe a conceptual apparatus for analyzing the *melodies françaises* while considering the negotiation of meaning that takes place in these pieces, as well as the specific stakes related to a given poet, composer, or poetic form. To do so, I choose five heterogeneous *melodies* that have been received differently by contemporary and subsequent audiences.

The second issue concerns the reception of metrical forms. Throughout the period under study, common poetic practice changes in its use of forms inherited from the classical and romantic traditions. This change is noticeable but gradual, and the question remains open as to its perception by contemporary readers. For this reason, it is interesting to compare the metrical analysis of the French 19th-century production with, first, the textual choices made by the composers and, second, the treatment of these same texts from the point of view of the adherence to the metrical forms employed by the chosen poems. In the second part of this work, I describe and implement an approach that allows me to examine the musical reception of metrical forms stemming from the contemporary poetic production.

Keywords

French art song, reception, poetry, distant reading

Remerciements

Je remercie mes directeurs de thèse, Cécile Leblanc et Andrea Malvano, pour leur soutien et leur accompagnement au fil de ces années.

Je remercie tout aussi bien Myriam Chimènes et Henri Scepi, dont les conseils et les encouragements m'ont été précieux.

J'adresse tous mes remerciements à François Le Roux, pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour la confiance qu'il m'a témoignée.

J'exprime ma gratitude à Guido Bonino et à Paolo Tripodi, puisque les conseils qu'ils m'ont prodigués ont été d'une grande valeur pour la conception de la deuxième partie de ce travail.

Je remercie de tout mon cœur Yannick Simon et Joann Élart pour l'accueil chaleureux chez Dezède, pour leur soutien et leur intérêt.

Je tiens aussi à remercier De Sono Associazione per la Musica pour le soutien financier qui m'a été accordé de 2020 à 2022.

Merci aussi à mes parents : leur assistance a été essentielle pour que je puisse mener mon travail de thèse en toute sérénité.

Enfin, je tiens à remercier Antoine Lebrun, Sarah Muller-Moaty, Ondine Plesanu, Félix Pouillet-Pagès et Clara Ricci, pour leurs relectures patientes et méticuleuses.

Table des Matières

Introduction	11
Première partie. Une écoute de près	29
Introduction	29
L'appareil conceptuel	32
Lawrence Kramer et la « fenêtre herméneutique ».....	33
Michel Charles et le « réseau des textes possibles ».....	37
Edouard Cazaneuve et François Coppée : Invocation	38
<i>Invocation</i> dans son contexte.....	40
<i>Invocation</i> sous examen.....	45
Hippolyte Mirande et Charles Baudelaire : Recueillement	51
Maurice Ravel et Stéphane Mallarmé : Sainte	58
La Musique de Mallarmé.....	60
La musique de Ravel.....	71
Claude Debussy et Paul Verlaine : Clair de lune	77
Charles Bordes et Paul Verlaine : Sur un vieil air	90
La musique des <i>Romances sans paroles</i>	91
Charles Bordes et <i>Sur un vieil air</i>	98
Le compositeur se trompe-t-il ?.....	104
Conclusions	113
Deuxième partie. Une écoute de loin	115
Définition de la problématique	115
La lecture à distance	119
Le corpus	127
Les frontières et les sources.....	127
La préparation.....	132
Les données interrogées	140
Le choix des textes.....	140
Les choix musicaux.....	148
Les corrélations.....	150

Les catégories.....	155
71-98CR.....	156
71-98CO.....	170
71-98MR.....	176
71-98MO.....	185
99-14CR.....	191
99-14CO.....	199
99-14MR.....	202
99-14MO.....	208
Bilan.....	213
Les hypothèses à l'épreuve.....	220
Le temps.....	221
La renommée.....	225
L'habitude.....	229
Conclusions.....	234
Indexe.....	239
Annexes.....	243
Annexe 1. Questions employées pour annoter les morceaux.....	243
Annexe 2. Catégorisation des compositeurs en fonction de leur célébrité.....	248
Annexe 2a. Période 1871-1898.....	248
Annexe 2b. Période 1899-1914.....	260
Annexe 3. Catégorie des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes entre 1871 et 1898.....	270
Annexe 3a. Liste des morceaux.....	270
Annexe 3b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	290
Annexe 3c. Liste des poèmes mis en musique.....	295
Annexe 3d. Corrélations.....	308
Annexe 4. Catégorie des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes entre 1871 et 1898.....	315
Annexe 4a. Liste des morceaux.....	315
Annexe 4b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	319
Annexe 4c. Liste des poèmes mis en musique.....	321
Annexe 4d. Corrélations.....	324
Annexe 5. Catégorie des compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes entre 1871 et 1898.....	326
Annexe 5a. Liste des morceaux.....	326

Annexe 5b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	333
Annexe 5c. Liste des poèmes mis en musique.....	335
Annexe 5d. Corrélations	342
Annexe 6. Catégorie des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes entre 1871 et 1898.....	345
Annexe 6a. Liste des morceaux	345
Annexe 6b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	356
Annexe 6c. Liste des poèmes mis en musique.....	359
Annexe 6d. Corrélations	366
Annexe 7. Catégorie des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes entre 1899 et 1914.....	369
Annexe 7a. Liste des morceaux	369
Annexe 7b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	381
Annexe 7c. Liste des poèmes mis en musique.....	384
Annexe 7d. Corrélations	394
Annexe 8. Catégorie des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes entre 1899 et 1914.....	397
Annexe 8a. Liste des morceaux	397
Annexe 8b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	401
Annexe 8c. Liste des poèmes mis en musique.....	402
Annexe 8d. Corrélations	406
Annexe 9. Catégorie des compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes entre 1899 et 1914.....	407
Annexe 9a. Liste des morceaux	407
Annexe 9b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	413
Annexe 9c. Liste des poèmes mis en musique.....	415
Annexe 9d. Corrélations	420
Annexe 10. Catégorie des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes entre 1899 et 1914.....	422
Annexe 10a. Liste des morceaux	422
Annexe 10b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés.....	434
Annexe 10c. Liste des poèmes mis en musique.....	437
Annexe 10d. Corrélations	445
Annexe 11. Graphes concernant l'hypothèse de la diachronie.....	449
Annexe 12. Graphes concernant l'hypothèse de la renommée	457
Annexe 13. Graphes concernant l'hypothèse de l'habitude à la mélodie	463

<i>Bibliographie</i>	470
Sources littéraires primaires	470
Source primaires musicales	472
Sources de presse	474
Littérature secondaire : histoire de la littérature	476
Littérature secondaire : histoire de la musique	484
Littérature secondaire : méthodologie et théorie de la littérature	489
Littérature secondaire : méthodologie et théorie de la musique	495
Autres	498

Words? Music? No: it's what's behind.

James Joyce, *Ulysses*

Introduction

Toute mise en musique d'un texte, soit-elle *Lied*, *song*, *romanza*, mélodie, en tant qu'objet artistique hybride, pose une quantité importante de problèmes d'ordre esthétique, sémantique et réceptif. En effet, la relation esthétique entre l'instance productrice de la signification (tout d'abord le poète, mais aussi le « je lyrique », et dans ce cas le compositeur et l'exécutant également¹) et l'instance qui la reçoit (le lecteur, le spectateur ou l'auditeur) est rendue problématique de façon plutôt évidente par la multiplication des facteurs impliqués – dans les mots de Michel Imberty : « l'interprétation est en fait une interaction complexe entre l'œuvre écrite, le projet compositionnel d'un compositeur et la compréhension personnelle qu'en a l'interprète, sans compter ce que l'auditeur de cet interprète peut ajouter à cet échafaudage déjà bien chargé »². Évidemment, toutes ces questions doivent être prises en compte et, pour le faire, il est nécessaire de convoquer les instruments de l'analyse littéraire et ceux de l'analyse musicale, et de les employer conjointement. Mon but est donc assez proche de celui de Michel Gribenski, qui s'exprime ainsi à propos de sa démarche³ :

Dans une perspective résolument interdisciplinaire, sont convoquées à la fois la linguistique, la métrique, et la musicologie sous un double aspect analytique et historique. Mais plus encore qu'interdisciplinaire, ce travail se veut comparatiste. Comparer, c'est non seulement faire apparaître des similitudes et des différences, mais, de façon beaucoup plus dynamique, mettre en relation, c'est-à-dire en tension, pour faire surgir des spécificités. Or, il s'agit bien, en effet, de faire jouer, l'une par

¹ Je dis « exécutant », au lieu d'interprète, pour ne pas engendrer de la confusion par rapport à la double signification du mot « interprète », à savoir justement exécutant et herméneute. On sait l'usage qu'a fait Stravinsky de ce mot d'« exécutant » pour souligner comment celui-ci n'est qu'un moyen d'amplification pour le compositeur, et ne doit par conséquent apporter rien de personnel à l'exécution de la musique (dans *Chroniques de ma vie*, Denoël, 1962 [1935], p. 58 et 188). Ce n'est pas mon intention de convoquer ici cette connotation mécanique et impersonnelle du mot, et l'on peut ajouter en passant que, de temps à autre, l'exécutant et le compositeur sont une unique et même personne. Sur ce sujet, cf. également Cécile Leblanc, « 'Une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre', le paradoxe des exécutants dans la *Recherche* », dans Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Hermann, 2020, p. 351-352.

² Michel Imberty, « De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale », dans Rossana Dalmonte et Mario Baroni (dir.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992, p. 41. Toutefois, un peu plus loin dans ce même texte, Imberty relate une expérience conduite sur la mélodie *Mandoline* de Debussy sur un poème de Verlaine : « J'avais donc demandé aux interprètes d'enregistrer deux versions de *Mandoline*, l'une dans un tempo deux fois plus lent que l'autre qui respectait les indications de Debussy. Le résultat essentiel de cette expérience a été que ce ralentissement de tempo ne modifie pas sensiblement le climat émotionnel et expressif de la pièce qui tient à bien d'autres facteurs propres à l'écriture, et indépendants de l'interprétation elle-même » (p. 42-43). Par conséquent, il serait prudent de nuancer la portée de l'influence que l'exécution peut avoir sur la perception des auditeurs ; de l'autre côté, l'expérience d'Imberty n'interroge que les changements de tempo, et l'on peut imaginer que la modification d'autres paramètres saillants pourrait entraîner des résultats différents.

³ Dans « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations », dans *Labyrinthe*, n. 19, 2004, p. 129. Sa thèse, rédigée sous la direction de Jean-Louis Backès, est intitulée *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne), 1659-1902 : éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, et elle a été soutenue à Sorbonne Université en 2008.

rapport à l'autre, deux formes d'expression (musique et littérature, à la fois arts et langages) [...] – il s'agit donc bien, au sein même d'un corpus musico-linguistique donné, de confronter plusieurs lectures musicales d'un même texte, avec le souci de ne pas se contenter de jugements normatifs, mais de mettre à jour la pluralité des choix de lecture.

Je souscris largement à ce propos, mais je souligne également que sa recherche « vise à mettre à jour les relations entre rythmes verbal et musical à la fin du XIX^e siècle, en France et en Allemagne, à travers les réalisations ou performances qu'en offrent la diction et la prosodie musicale »⁴. Cela la situe transversalement par rapport à la mienne dans le sens où, si elle s'étend jusqu'en Allemagne et au répertoire opératique, elle se concentre spécifiquement sur les questions de la prosodie musicale, alors que celles-ci ne sont qu'une partie de ma perspective. Ceci m'emmène à situer mon point de vue et l'angle de ma recherche par rapport aux multiples possibilités d'approches auxquelles invite le phénomène de mise en musique d'un texte.

Dans le contexte contemporain, la théorie de la réception, développée à partir de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* et *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*⁵, est largement connue. Selon cette conception de la relation esthétique entre l'artiste et le récepteur, ce dernier joue un rôle actif dans la constitution de l'objet artistique en question. Dans ce cadre, le processus de mise en musique d'un texte poétique peut être considéré comme un travail herméneutique, plus ou moins conscient, plus ou moins approfondi, mais qui mérite d'être pris en considération dans le domaine des études littéraires. En outre, l'étude de la réception des poèmes aussi bien que de celle des morceaux eux-mêmes permet d'aboutir à une compréhension affinée des relations communicationnelles parmi les pôles du poète, du compositeur, des exécutants, et du public – bref, des instances mentionnées plus haut, qui par leur interaction négocient la signification. Il faut tout de même garder à l'esprit que cette négociation est spécifiquement déterminée par l'espace social et/ou géographique, tout comme par le moment dans le déroulement de l'histoire, où elle a lieu. L'étude de la réception pourra donc éclaircir les diverses façons dont les artefacts en question sont appréhendés comme significatifs par des communautés interprétatives différentes, mais qui interagissent, se superposent et se transforment au fil du temps.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Millet, Gallimard, 1978 ; et Wolfgang Iser, *L'Acte de la lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Mardaga, 1985.

La notion de « communauté interprétative » a été proposée par Stanley Fish dès 1976⁶. Selon lui, « les significations ne sont la priorité ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit »⁷. Dans ce contexte, la communauté interprétative constituée par les compositeurs peut être considérée comme un endroit privilégié pour la réception des textes poétiques⁸, étant donné que le compositeur est un lecteur habitué à lire de la poésie, mais qui n'est ni un technicien de la versification ni un lecteur professionnel. Du côté de la réception des pièces musicales, s'il est vrai que le concept de communauté interprétative a été élaboré à partir des notions établies dans le but d'une application aux textes littéraires, elle pourrait être appliquée avec un succès égal dans le domaine des études musicologiques, même si le décalage de cette notion cause une complication, notamment due à la multiplication des facteurs convoqués par la réception musicale, dont il a été question plus haut.

Bref, j'ai esquissé ici le principe fondamental à l'origine de mon travail de recherche, à savoir qu'une mise en musique d'un texte est une interprétation de ce texte, et que celle-ci, par conséquent, mérite d'être prise en compte en tant que telle, même lorsqu'elle n'est pas mise en avant, y compris lorsqu'elle est explicitement rejetée, par l'auteur de la mise en musique, en raison du fait qu'il me semble inévitable qu'une interprétation du texte ressortit de *toute* mise en musique. Une fois ceci établi, il faut délimiter un corpus qui permet d'enquêter d'une façon rigoureuse et engageante le processus de réception que je viens de décrire – un corpus dont les caractéristiques seront d'un côté la cohérence, manifeste dans un certain degré d'homogénéité et de caractéristiques communes à ses composantes singulières, et, de l'autre côté, d'hétérogénéité dans la provenance et dans le statut à l'intérieur de la réception contemporaine et subséquente. Pour poser un premier jalon très général, on peut d'ores et déjà établir une première limitation au corpus, à savoir que je ne prendrai en compte que des morceaux qui relèvent du genre de la mélodie française. Afin de délimiter cette notion, je m'appuierai sur le panorama des études existantes à ce sujet.

⁶ Cf. Stanley Fish, « Interpreting the 'Variorum' », dans *Critical Inquiry*, vol. 2, n. 3, 1976, p. 465-485 ; et *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, trad. Etienne Dobenesque, Éditions Les Prairies Ordinaires, 2007.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ La possibilité de considérer les compositeurs comme des interprètes à part entière est argumentée d'une façon très convaincante par Violaine Anger dans « L'Établissement du sens et l'extension de la notion d'interprétation. L'Invitation au voyage de Baudelaire-Duparc », dans Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt (dir), *Vers une musicologie de l'interprétation*, L'Harmattan, 2010, p. 67-71.

Tout d'abord, une question s'impose : qu'est-ce que la mélodie française ? Dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Michel Faure définit la mélodie française comme un genre qui « s'efforce de prendre en compte musicalement la signification du texte »⁹, et l'on pourrait y ajouter que, comme la locution l'indique, la mélodie française relève également d'une spécificité nationale et linguistique circonscrite au milieu français, ou du moins francophone. Toutefois, Michel Faure lui-même, dans son ouvrage co-écrit avec Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, émet en doute à l'égard de la possibilité de formuler une définition satisfaisante du genre mélodique, en raison du fait qu'il « reste vivant ; son genre est toujours en devenir. [Il] exige une définition évolutive, qui prenne en compte son passé, ses variations, la façon dont l'environnement artistique agit sur [lui] »¹⁰. D'autre part, le caractère général et inclusif de la définition donnée dans le *Dictionnaire* s'adapte bien même aux déclinaisons contemporaines du genre¹¹, sans oublier de souligner celle qui semble être la caractéristique la plus saillante de la mélodie française, à savoir l'expression musicale d'une compréhension du texte. Comme le remarque Violaine Anger, « la mélodie ajoute à la musique instrumentale le texte, dans une forme chantée : elle suppose donc que la diction et la conduite de la voix s'ajoutent à l'accompagnement instrumental et le complètent. La mélodie française est donc le lieu d'un questionnement profond sur ce que peut être la signification d'un poème »¹². Et c'est ce questionnement profond sur la signification, le sens, et bien évidemment l'interprétation, qui motive et soutient ma recherche. Avant de poursuivre, il est pertinent de se pencher sur les travaux à ce sujet qui ont déjà vu le jour. Comme ils ne sont malheureusement pas nombreux, il sera possible d'en donner un aperçu assez extensif.

Le premier ouvrage universitaire dédié à la mélodie française, et qui a également marqué et marque encore aujourd'hui les travaux qui l'ont suivi, est celui de Frits Noske, intitulé *La mélodie française de Berlioz à Duparc* et publié en 1954¹³. Ici, on trouve un premier aperçu du genre mélodique à partir de ses origines, à savoir de la romance, et jusqu'à ceux que Noske appelle « les premiers grands maîtres », c'est-à-dire Gabriel Fauré et Henri Duparc. À l'issue d'un premier chapitre introductif suit une partie qui se focalise sur les aspects littéraires de la

⁹ « Mélodie », dans Joël-Marie Fauquet (dir), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003, p. 768.

¹⁰ Michel Faure et Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, CNRS Éditions, 2000, p. 16.

¹¹ Cf. à ce propos Marie-Anne Faucher, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?* L'Harmattan, 2010.

¹² Violaine Anger, « La Mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », *Communication au Groupe Hugo* du 4 avril 2015, lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm>, dernière consultation : 16 avril 2021.

¹³ Noske, Frits, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Presses universitaires de France et North-Holland Publishing Company, 1954.

mélodie française, alors que le reste de l'ouvrage se penche sur plusieurs compositeurs remarquables et sur quelques-uns de leurs morceaux. Il est intéressant de remarquer qu'en dépit du caractère novateur et original du travail, Noske n'estime pas nécessaire de spécifier son critère de sélection des mélodies et des auteurs pris en considération, et introduit ainsi son « Avant-propos » : « le plan du présent ouvrage apparaît clairement de la table des matières. Aussi n'exige-t-il pas de commentaires spéciaux »¹⁴. Ce qui est saillant ici, c'est que la part de subjectivité, bien sûr inévitable dans un ouvrage de ce type, demeure un aspect épineux même dans les ouvrages successifs, vers lesquels je me tourne maintenant.

Il est possible de diviser en trois grandes catégories les ouvrages sur la mélodie française : ceux qui se proposent d'étudier des morceaux, l'un après l'autre, choisis en fonction de critères divers, dans le but plus ou moins explicite de donner un aperçu des productions les plus saillantes et saisissantes à l'intérieur du genre ; ceux qui se tournent au contraire vers un compositeur en particulier, et parcourent son répertoire de mélodies ; et enfin ceux qui envisagent au contraire de dresser une histoire du genre, que le point de vue adopté soit historique, social, voire esthétique ou poétique. Mais, avant même d'entrer plus en détail dans ces travaux, j'introduis un ouvrage qui se positionne comme une introduction générale au répertoire, c'est-à-dire la *Guide de la mélodie et du Lied*¹⁵, où

Il s'est [...] agi non seulement de répertorier et classer des corpus parfois immenses et éparpillés, d'opérer certaines sélections, mais aussi de mettre en lumière le rôle de la mélodie dans la production et le psychisme des créateurs, les connotations autobiographiques et affectives dont ils ont chargé des « Livres des chants » (Heine), les affinités électives qu'ils ont entretenues avec la poésie, le degré de subtilité stylistique et sémantique qu'ils engagèrent dans cette « mise en musique » de vers, célèbres ou ignorés, contemporains ou anciens.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. VII.

¹⁵ Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel, *Guide la mélodie et du Lied*, Fayard, 1994. Je signale aussi son homologue en langue anglaise, à savoir Graham Johnson et Richard Stokes, *A French Song Companion*, Oxford University Press, 2000, où il est expliqué que « la grande majorité des chansons abordées dans *A French Song Companion* ont été choisies dans la collection de travail d'un musicien [le ténor suisse Hugues Cuenod], plutôt qu'à la suite d'une recherche en bibliothèque, ce qui a permis de rassembler les artistes et les traductions sous la couverture d'un seul volume. Des lacunes et des oublis sont cependant inévitables, sans mentionner les compositeurs qui ont été exclus à regret, mais délibérément, pour laisser la place à quelqu'un d'autre, ou à la traduction d'une chanson supplémentaire » (« the vast majority of songs discussed in *A French Song Companion* were chosen from a musician's working collection, rather than as a result of library research and this has been as good a means as any of containing the articles and translations within the covers of a single volume. Gaps and oversights are inevitable, however, quite apart from composers who have been regretfully, but deliberately, excluded to make way for someone else, or for extra song translation ») (Graham Johnson, « Avant-propos », dans Graham Johnson et Richard Stokes, *op. cit.*, p. XV).

¹⁶ Brigitte François-Sappey et Gilles Cantarel, « Avant-propos », dans *Guide de la mélodie et du Lied*, *op. cit.*, p. 7.

Suite à cet ouvrage à la portée très étendue et générale, succède un certain nombre de travaux se concentrant sur des successions de morceaux, étudiés en série, dont je mentionne l'ouvrage de Marius Flothuis qui, à commencer par son titre, s'inscrit directement dans le sillage de Noske : « *Exprimer l'inexprimable... » Essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*¹⁷. L'auteur assume ouvertement le caractère subjectif du choix des morceaux¹⁸, en articulant les bornes temporelles délimitant son ouvrage. En effet, je touche ici au deuxième grand choix demandé par toute recherche sur la mélodie française, le premier étant celui du choix des morceaux, c'est-à-dire la mise en place des limites temporelles à son enquête. François-Sappey et Cantagrel, dans leur *Guide*, se donnent « pour bornes le préromantisme, avec les compositeurs actifs vers 1770 pour le Lied et vers 1840 pour la mélodie »¹⁹, alors que Flothuis pose comme frontière « l'année 1899, année de la naissance des plus jeunes compositeurs du Groupe des Six (Georges Auric et François Poulenc), qui marque le début de la période que j'ai choisie ; les compositeurs, nés en 1900, ou après, n'entrent pas en ligne de compte »²⁰, l'autre borne étant posé par celle où s'arrêtait l'étude de Noske.

Ensuite, l'ouvrage d'Anne-Marie Faucher, déjà mentionné plus haut, s'inscrit dans cette première catégorie, même si son étendue temporelle diffère de celle des autres ouvrages ici décrits, en ce qu'il se penche sur la contemporanéité et sur le XX^e siècle. En revanche, un travail qui fait tout à fait exception par la perspective adoptée, est celui de François Le Roux et Romain Raynaldy²¹, qui revendique sa position dans une lignée d'ouvrages dédiés spécifiquement à l'exécution du répertoire mélodique, notamment ceux de Jane Bathori et Pierre Bernac²². Toutefois, même cet ouvrage, dont les mérites sont indéniables, n'échappe pas au problème de la sélection des morceaux :

Concernant le choix des mélodies, devant l'immensité du répertoire (rien qu'entre 1870 et 1920, environ 30.000 mélodies ou objets musicaux apparentés sont recensés à la seule Bibliothèque nationale de France !), il a évidemment fallu arbitrer. D'une certaine manière, nous avons essayé de « compléter » ce que Bernac avait déjà fait, en choisissant des œuvres qu'il n'avait pas abordées, ou des compositeurs qu'il avait écartés. [...] De façon générale, je n'ai choisi que des

¹⁷ Amsterdam, Rodopi, 1996.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ Brigitte François-Sappey et Gilles Cantarel, *op. cit.*, p. 8

²⁰ Marius Flothuis, *op. cit.*, p. 2.

²¹ *Le Chant intime. De l'interprétation de la mélodie française*, Fayard, 2004. Ce livre vient de paraître en traduction anglaise : *Le Chant intime : The Interpretation of French Mélodie*, trad. Sylvia Kahan, Oxford University Press, 2021.

²² Jane Bathori, *Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy*, Les éditions ouvrières, 1953 ; et Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song*, Cassel, 1970.

mélodies que je connais bien. Et même avec cette – énorme – restriction, le répertoire est tellement vaste [...] qu’il a fallu faire des impasses...²³

Avant de conclure cet aperçu des ouvrages existants dédiés à la mélodie française, il faut encore mentionner ceux qui se concentrent exclusivement sur la production d’un auteur en particulier, par exemple Claude Debussy²⁴, Ernest Chausson²⁵, Charles Bordes²⁶, Fernand Halphen²⁷, Charles Koechlin²⁸, Henri Duparc²⁹ et Gabriel Fauré³⁰. Plus rares sont les contributions qui, également focalisées sur un auteur, prennent comme point de départ la production d’un poète et non pas celle d’un compositeur³¹. Et enfin, ma troisième catégorie est représentée par l’ouvrage déjà cité de Michel Faure et Vincent Vivès, qui se positionne différemment par rapport au reste des études publiées en ce qu’il esquisse une « histoire et poétique de la mélodie française », comme son titre l’annonce. Les deux auteurs disent avoir « suivi pas à pas l’aventure de la mélodie. Nous avons interrogé son langage musical et ses rapports avec la littérature, étudié son inscription dans la société et la culture françaises »³². Reste à mentionner le chapitre de Christophe Dupraz³³, qui choisit d’enquêter les relations entre la mélodie française et la poésie du XVI^e siècle, et l’étude approfondie et minutieuse d’Emily Kilpatrick³⁴.

²³ François Le Roux et Romain Raynaldy, *Le Chant intime. De l’interprétation de la mélodie française*, op. cit., p. 13.

²⁴ In-Ryeong Choi-Diel, « Parole et musique dans ‘L’ombre des arbres’ : Verlaine et Debussy », dans *Langue française*, n. 110, 1996, p. 16-34 ; Adrien Bruschini, *Tonalités, motifs et structures d’intervalles dans les mélodies de Claude Debussy (1887-1893)*, Thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, Université Nice Sophia Antipolis, 2014 ; et Mylène Dubiau-Feuillerac, « La Mélodie française comme déclamation de poèmes : l’exemple des ‘Ariettes oubliées’ de Claude Debussy », dans *Musicorum*, n. 11, 2012, p. 35-53, et de la même autrice, « Verlaine/Debussy : la ‘mise en sons’ de ‘Spleen’ », dans *Dix-neuf*, vol. 17, n. 1, 2013, p. 57-77.

²⁵ Isabelle Breteau, *Les mélodies de Chausson. Un parcours de l’intime*, Actes Sud, 1999.

²⁶ Sylvie Douche, « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l’intertextualité », dans *Musurgia*, vol. XXIII, n. 1, 2016, p. 47-65.

²⁷ François Le Roux. « Fernand Halphen mélodiste : le point de vue d’un interprète », dans Laure Schnapper (dir), *Du salon au front. Fernand Halphen (1872-1917)*, Hermann, 2017, p. 169-192.

²⁸ Sylvie Douche, « La mélodie pour voix et piano de 1895 à 1914. Vers une redéfinition des rôles », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir), *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, Vrin, 2010, p. 185-212.

²⁹ Rémy Stricker, *Les mélodies de Duparc*, Actes Sud, 1996.

³⁰ Graham Johnson, *Gabriel Fauré : The Songs and their Poets*, Ashgate, 2009 ; Michel Soulard, *La Bonne Chanson : du poème à la mélodie (Verlaine-Fauré)*, Mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, 1975.

³¹ Cf. par exemple Gilles Castagnès, « L’écriture de l’ode, ou l’autre aspect du lyrisme chez Musset », dans Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (dir), *L’Ode, en cas de toute liberté poétique*. Peter Lang, 2007, p. 178-182 ; et Violaine Anger, « La Mélodie française et Victor Hugo », op. cit.

³² Michel Faure et Vincent Vivès, « Avertissement », dans *Histoire et poétique de la mélodie française*, op. cit., p. 5.

³³ « Le XIX^e siècle, auditeur du XVI^e siècle. La poésie ancienne dans la mélodie française du XIX^e siècle », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 291-348.

³⁴ *French Art Song. History of a New Music, 1870-1914*, University of Rochester Press, 2022.

Il est enfin possible de citer tous ces travaux qui s'occupent d'une façon ou de l'autre des relations entre le médium verbal et le médium musical, dont le premier serait l'enquête de Fernand Divoire, parue dans *Musica* le 1^{er} mars 1911 et intitulée « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? ». Ils côtoient ainsi ma perspective en appuyant leur réflexion sur des répertoires et des problématiques quelque peu différentes. Il s'agit tout d'abord des ouvrages qui portent sur l'adaptation musicale³⁵ et la chanson, à partir des questions liées à la dimension performative de celle-ci³⁶ jusqu'à l'établissement d'un champ d'études à part entière, la cantologie³⁷, en passant par des investigations ponctuelles de moments précis tout au long de l'histoire du genre³⁸ sans négliger les approches visant à une théorisation à partir d'autres domaines disciplinaires, comme les études métriques³⁹ ou la mathématique⁴⁰. Plus en particulier, Stéphane Hirschi insiste sur la distinction entre mise en musique et mise en chanson⁴¹ :

On conçoit donc que toute mise en musique d'un poème ne détermine pas nécessairement sa *mise en chanson* : sans la présence sensible d'un *air fredonnable*, d'une *pulsation* et de formes de répétitions destinées à dilater la matière précieuse de cet air compté, on aboutit soit au genre aristocratique de la mélodie, illustrée par Fauré et Debussy, soit au *poème chanté*, comme lorsque Ferré met ses notes au service de Verlaine ou Rimbaud.

³⁵ Sylvie Douche, *Le Mélodrame français Belle Époque. Résurgences, métamorphoses et enjeux : le cas de l'adaptation musicale*, Antipode-Éditions du Puits du Roule, 2016.

³⁶ Jean Nicolas De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*. ENS Éditions, 2010 ; Stéphane Hirschi, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant (dir), *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006 ; Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir), *La Poésie délivrée*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

³⁷ Stéphane Hirschi (dir), *Les Frontières improbables de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001 ; et, du même auteur, *La Chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Presses universitaires de Valenciennes, 2016. Mentionnons aussi la courageuse intervention de Stéphane Hirschi au Séminaire MaMuPhi, le 13 novembre 2021, intitulée *La Chanson entre mesure et démesure ? De la cantologie comme horizon d'une appréhension de l'art du temps compté*.

³⁸ Dietmar Rieger, « De Béranger à Bruant. Chansons sur les gueux – chansons pour les gueux ? », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n. 5, 2020, p. 1-18 ; Benoît de Cornulier, « Quelques chansons de (non)travail », dans Pierre Musso et al. (dir), *Qu'est-ce qu'un régime de travail réellement humain ?* Hermann, 2018, p. 289-298.

³⁹ Henriette Chataigné, « A propos d'une 'règle' de la chanson française », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n. 2, 1994, p. 92-99.

⁴⁰ Moreno Andreatta, « Chanter les poètes avec (ou sans) les maths », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n. 6, 2021, p. 1-14. Cf. également les activités de l'équipe de recherche Algomus de l'Université de Lille (lien : <http://algomus.fr/>), et en particulier leur participation au « AI Song Contest 2021 » (lien : <http://algomus.fr/before-you-fly/>). Dernière consultation des liens : 9 août 2022.

⁴¹ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 70.

Ensuite, on peut évoquer les textes concernant les relations entre musique et littérature d'un point de vue théorique⁴², et plus spécifiquement ceux qui s'intéressent aux rapports entre la musique et la poésie⁴³.

Mais comment est-ce que je situe mon travail à l'intérieur de ce panorama ? Tout d'abord, celui-ci tourne autour de deux problématiques principales qui le placent dans une piste parallèle aux directions adoptées par les ouvrages que je viens de décrire. D'une façon générale, ma première problématique est la suivante : qu'est ce qui se passe lorsque l'on met un texte en musique ? J'ai déjà donné des éléments de réponse à cette question, mais il faudra également développer une réflexion sur la façon dont les dynamiques à l'œuvre dans le processus de la réception musicale agissent dans le cas des mises en musique des textes. Ensuite, je décrirai un appareil conceptuel qui permet de conduire ce que la tradition des études littéraires appelle d'habitude des *close readings*, des lectures (ou des écoutes, dans ce cas) de près, de quelques mélodies pour pouvoir rendre compte de la négociation de la signification qui se joue dans ces morceaux, tout comme des enjeux spécifiques relatifs à tel poète, à tel compositeur ou à telle forme poétique. Pour ce faire, j'ai choisi cinq mélodies d'auteurs aux caractéristiques hétérogènes, qui datent de moments divers à l'intérieur de la période 1870-1914, et qui ont connu des réceptions assez différentes auprès du public contemporain et subséquent.

Ensuite, ma deuxième problématique concerne la réception des formes métriques. En effet, tout au long de la période étudiée, la pratique poétique courante change considérablement dans son emploi des formes héritées des traditions classique et romantique. Ce changement est sensible mais graduel, et la question reste ouverte sur sa perception par les lecteurs contemporains. Pour cette raison, il serait intéressant de comparer les analyses métriques de la production poétique du XIX^e siècle français avec, dans un premier temps, les choix textuels opérés par les compositeurs et, ensuite, le traitement de ces mêmes textes du point de vue de

⁴² Andrée-Marie Harmat (dir), *Musique et littératures : intertextualités*, Presses universitaires du Mirail, 2002 ; Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (dir), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001 ; Pierre Brunel, *Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Klincksieck, 1997 ; Albert Gier et Gerold W. Gruber (dir), *Musik und Literatur*, Peter Lang, 1995 ; Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses universitaires de France, 1994 ; Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, 1990.

⁴³ Céline Barral, Marina Seretti et Katerina Paplomata (dir), *La Portée musicale du poème. Des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*, Editions Delatour, 2021 ; Veronica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, 2014 ; Florent Albrecht, *Ut musica poesis : modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé, 1857-1897*, Honoré Champion, 2012 ; Michèle Fink, *Poésie moderne et musique, « Vorrei e non vorrei »*. Essai de poétique du son, Honoré Champion, 2004 ; Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Honoré Champion, 2003 ; Bernard Flament, *Poésie/musique ou des notes sur des poèmes. Cinq études prosodico-musicales*, Université de Nantes, 1998 ; Edmond Reboul, *Musique et poésie*, Lacour, 1996 ; Michael von Albrecht et Werner Schubert (dir), *Musik und Dichtung*, Peter Lang, 1990.

l'adhésion aux formes métriques mises en jeu par les poèmes choisis. Dans la deuxième partie de ce travail, je décrirai et mettrai en œuvre une démarche qui permettra de demander si le comportement des compositeurs par rapport aux formes métriques change au fil du temps, en raison de leur renommée et en raison de leur familiarité avec le genre de la mélodie. Toutefois, on reviendra brièvement sur les enjeux de la chaîne de réception, pour ainsi dire, constituée par les dynamiques à l'œuvre dans le processus qui relie l'auteur du texte, le poète, au récepteur ultime, à savoir l'auditeur qui écoute le poème dans la salle de concert après l'intervention du compositeur dans un premier moment, mais aussi après celle de l'exécutant. Il sera donc question des multiples passages qui conduisent du langage au poème, du poème au chant, et dernièrement du chant à la performance⁴⁴.

On pourrait envisager de rapprocher ce parcours du schéma tripartite de Jean-Jacques Nattiez, que celui-ci reprend à son tour de Jean Molino, décrivant le processus de symbolisation de la musique⁴⁵. Ce schéma est en effet proche du chemin esquissé ici, mais il n'y est pas tout à fait superposable, en premier lieu parce que Nattiez ne se préoccupe pas spécifiquement de l'artefact hybride qu'est la mise en musique d'un texte et, de plus, d'un texte qui n'a pas été écrit en envisageant sa mise en musique. Deuxièmement, l'analyse sémiologique, telle que la définit Nattiez, s'occupe de « la spécificité de la manière dont la musique devient un *fait symbolique pour ses utilisateurs* »⁴⁶, et c'est dans ce but que l'auteur s'appuie sur les trois pôles des niveaux neutre, poétique et esthétique. Si ces niveaux sont liés par un rapport de ressemblance aux étapes que je décrirai tout de suite, mon but n'est pas celui de l'analyse sémiologique. Au contraire, il s'agit de rendre compte des façons hétérogènes dont les multiples instances responsables de la signification d'une mise en musique d'un poème (le poète, le compositeur, l'exécutant, l'auditeur) interagissent dans la négociation de cette signification, qui n'est pas, me semble-t-il, forcément d'ordre symbolique.

Pour bien traiter de ces enjeux, il faut tout d'abord situer historiquement la perspective offerte par un focus sur la mélodie française. Conventionnellement, la date considérée comme la fondation du genre remonte à 1830, lorsque Hector Berlioz compose ses *Mélodies irlandaises*⁴⁷. On se trouve dans une France post-révolutionnaire et romantique, et ce sont ces

⁴⁴ La section qui suit a été présentée dans une communication intitulée « La Complication des voix du langage au poème, du poème au chant, du chant à la performance » lors du Colloque international *Se taire, écouter, (en) parler : voix et silences des récepteurs dans les arts et la littérature*, qui s'est déroulé à l'Université de Lorraine, à Nancy, du 3 au 5 novembre 2021.

⁴⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 50 et suivantes.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Cf. Peter Bloom, *Berlioz in Time. From Early Recognition to Lasting Renown*, University of Rochester Press, 2022, p. 100-101.

années qui annoncent également la parution des quatre recueils lyriques d'avant l'exil de Victor Hugo, qui, « plus jamais, par la suite, [...] ne publiera de recueils lyriques à intervalles aussi rapprochés »⁴⁸. C'est dans ce cadre que se dessine la possibilité d'une individualité poétique nouvelle – possibilité qui serait garantie par l'avènement de la révolution :

La Révolution française actualise cet individu nouveau. Elle modifie en effet la représentation que l'individu a de lui-même. Désormais reconnu en tant que personne juridique, il est en droit de prendre part en son nom à la vie de la cité ; la loi morale qui régit ses actes est celle que lui dicte sa conscience : il est, par conséquent, en mesure de prendre la parole en tant que sujet. En ce sens, la Révolution rend donc possible l'existence d'une énonciation assumée par un « je ».⁴⁹

Or, ce « je » politique, au sens étymologique du terme, peut être rapproché du sujet lyrique romantique⁵⁰, qui se charge en effet d'une énonciation visée à l'articulation d'une expérience subjective à la fois irréductible et partagée universellement. Wurtz continue en remarquant que « la conception du sujet qu'implique cette représentation du 'moi' lyrique ouvre la voie aux théories de l'énonciation développées au XX^e siècle »⁵¹, par exemple par Dominique Maingueneau et Ruth Amossy⁵², parmi d'autres. Et c'est la notion d'ethos, développée dans le cadre de l'analyse du discours, qui est particulièrement appropriée ici. Mais qu'entend-on par « ethos » ? Maingueneau le situe au niveau de l'énonciation : l'ethos est constitué de tout ce qui, n'étant pas posé dans l'énoncé, est impliqué par l'énonciation⁵³. A ce propos, Jérôme Meizoz affirme également que « l'ethos n'est donc pas 'dit' explicitement, du moins en général, il est 'montré' ou impliqué par l'attitude de [celui qui énonce] »⁵⁴, relevant ainsi « à la fois des préférences de tous ordres d'un individu donné et des modes d'être de son milieu »⁵⁵.

⁴⁸ Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998, p. 530. Ces recueils sont *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les Ombres* (1840).

⁴⁹ Ludmila Wurtz, « Les Interlocuteurs de la poésie lyrique de V. Hugo », *Communication au Groupe Hugo* du 21 janvier 1995, lien : groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-01-21Wurtz.htm, dernière consultation : 13 octobre 2021.

⁵⁰ Cf. Judith Wulf, « Les Poèmes où le *je* s'éclipse », dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir), *Lectures des Contemplations*. Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 272. Cf. également Régine Foloche, *Baudelaire et la vérité poétique*, L'Harmattan, 2019, p. 85-87 ; et Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 11-38.

⁵¹ Ludmila Wurtz, « Les Interlocuteurs de la poésie lyrique de V. Hugo », *op. cit.*

⁵² Cf. notamment Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, 2003 ; Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, 2010 ; Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Colin, 2004, et *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Academia-L'Harmattan, 2016.

⁵³ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation et société*, Dunod, 1993, p. 137.

⁵⁴ Jérôme Meizoz, « Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la 'posture' », dans *Pratiques*, n. 117-118, 2003, p. 243.

⁵⁵ Dominique Viart, « Littérature et sociologie, les champs du dialogue », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 15.

Pour revenir à ma première étape, à savoir le passage du langage au poème, on peut affirmer avec Henri Scepi que « le travail de la subjectivation dans le discours [...] accorde à l'énonciation un pouvoir instaurateur »⁵⁶, ce qui revient à dire que c'est *dans* l'énonciation et *par* l'énonciation que le sujet qui s'exprime parvient à instaurer, à établir l'irréductible dans l'expérience partagée. Qu'il me soit permis d'ajouter deux remarques à ce propos, dont voici la première : je parle d'expérience irréductible puisqu'on est situé dans une époque, le milieu du XIX^e siècle, où l'esthétique dominante est celle du romantisme, avant que s'imposent les tendances parnassiennes et

les parnassiens, on le sait, ont fait du poème le lieu où s'énonce l'art poétique comme valorisation exclusive de la forme ; mais cette énonciation ne va pas sans un nécessaire effet de détour, dans la mesure où elle assigne à la forme ainsi visée un statut de contenu, dont l'explication n'échappe pas à un certain didactisme. [...] Le poème demeure subordonné au visuel, et donc à la représentation, dans une relation de pure analogie et de transposition théorique avec son modèle abstrait.⁵⁷

En dépit de la prévalence qu'a eu l'esthétique du Parnasse parmi les poètes français actifs autour de la moitié du siècle, la poésie lyrique, comprise comme l'endroit privilégié d'une expression personnelle, subjective et intime, est sans doute restée le paradigme dominant de production poétique jusqu'à aujourd'hui, à quelques exceptions près, parmi lesquelles on trouve les avant-gardes historiques et non.

Ma deuxième remarque porte sur le fait que l'on aurait tendance à identifier l'aspect individualisant « du travail de la subjectivation dans le discours » à la notion de style, dont plusieurs définitions existent, mais je propose celle de Leonard B. Meyer, dont le souci premier est le style musical, mais on pourrait étendre cette définition au style tout court : « le style est une reproduction de motifs [...] qui résulte d'une série de choix faits à l'intérieur d'un système de contraintes »⁵⁸. Une question s'impose : quel est l'agent opérant ces choix ? Je l'identifie au sujet qui parle et qui imprime sa marque spécifique à son énonciation. Mais quelle est la différence entre l'ethos et le style ? À partir des définitions que j'ai données, les deux notions peuvent sembler très proches. Mais, comme Maingueneau le rappelle, l'ethos n'est pas uniquement un fait discursif ; au contraire, il relève également des caractéristiques du locuteur extérieures à sa parole proprement dite, à savoir par exemple sa posture, son statut, etc. Ensuite,

⁵⁶ Henri Scepi, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, École Normale Supérieure, 2008, p. 222. Sur ces mêmes questions, cf. également Anton Hureaux, « Vers et prose dans les discours poétiques du XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 195, n. 1, 2022, p. 90-91.

⁵⁷ Henri Scepi, *Poésie vacante*, op. cit., p. 101.

⁵⁸ « Style is a replication of patterning [...] that results from a series of choices made within some set of constraints ». Leonard B. Meyer, *Style and Music : Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 3.

l'ethos est également perceptible dans un processus interpersonnel d'influence sur les autres, et ne peut être saisi hors d'une situation communicationnelle spécifique et située dans le continuum spatio-temporel. Or, dans le cas présent, je suis confrontée aux productions d'auteurs qui ne sont plus vivants, et, par conséquent, il me semble que l'étude de ces enjeux puisse prendre au moins deux directions différentes. L'une, peut-être plus évidente, serait l'étude des circonstances autour de ces productions, leurs contextes historiques, géographiques, socio-économiques – et je remarque en passant que celle-ci est l'option que j'adopte tout au long de ce travail – et l'autre, l'étude de ce que Françoise Escal a appelé les *aléas* de l'œuvre⁵⁹, musicale dans ce cas, mais on peut étendre l'expression vers des œuvres relevant d'un autre médium. Ces aléas se superposent quelque peu à la notion de *paratexte* de Gérard Genette⁶⁰, et ils sont constitués par les pratiques et les messages qui accompagnent l'œuvre, de sa conception puis de sa naissance jusqu'à sa perception par les récepteurs. Ces pratiques, me semble-t-il, se substituent dans une certaine mesure à l'ethos de l'auteur quand celui-ci n'a plus une présence tangible dans les contextes de réception posthume. Très brièvement, et avant de poursuivre le parcours du langage à la performance, je voudrais encore mentionner une proposition pour l'étude de ces aléas, à savoir la poétique historique du support mise en avant par Marie-Ève Thérénty⁶¹. Dans le cadre de son programme, elle invite à une réflexion autour de la question du support, de la forme matérielle sous laquelle se présente l'œuvre, du *médium* qui participe à part entière de l'expérience d'appréhension de l'œuvre par le récepteur et qui participe également, dans une certaine mesure, à sa création, comme l'ont constaté Vincent Capt et Vincent Verselle à propos des « lettres du Voyant » de Rimbaud⁶². Évidemment, cette piste pourrait être poursuivie ultérieurement, mais je m'arrête ici, étant donné que des compétences en histoire du livre et de la publication littéraire et musicale sont nécessaires pour mener sérieusement des enquêtes de ce type, et ces compétences me font malheureusement défaut. Pour cette raison, comme je l'ai mentionné précédemment, je me limiterai dans le cadre de ce travail à l'étude des contextes autour des productions prises en considération, sans entrer dans les détails d'une histoire matérielle des supports qui mériterait de toute façon une étude dédiée.

Pour revenir à ma question principale, le poème est donc compris comme le lieu d'un travail de subjectivation qui s'exprime par l'énonciation. Mais qu'en est-il lorsque ce poème est mis

⁵⁹ Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Hermann, 1996.

⁶⁰ *Seuils*, Seuil, 1987, p. 7-8.

⁶¹ Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, vol. 143, n. 1, 2009, p. 109-115.

⁶² Dans « Faire problème au texte : les 'lettres du Voyant' de Rimbaud et la continuité textuelle », dans Jean-Michel Adam (dir), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 120-122.

en musique ? Lorsque l'on passe du poème au chant ? D'une façon un peu schématique, on peut affirmer que deux choses principales se passent : tout d'abord, une deuxième individualité s'ajoute à celle exprimée par le texte, à savoir celle du compositeur, qui en quelque sorte met en avant dans son morceau sa propre lecture du poème, sa propre compréhension du texte, qui évidemment ne correspond pas nécessairement à celle du poète. Dans ce contexte, comme l'exprime Violaine Anger,

[la musique] dit la lecture partielle et sensible d'un sujet particulier, l'auteur de la mélodie, à un moment donné de son existence, celui de l'écriture de la pièce : elle est interprétation. A ce moment, le sens d'un texte n'existe plus en soi. Il est sans arrêt à reprendre, dans l'actualisation perpétuellement recommencée de sa lecture.⁶³

Deuxièmement, il y a un changement de médium : le poème, c'est-à-dire un objet verbal, s'inscrit dans un nouveau médium, c'est-à-dire la musique. Or, cette pratique, la pratique de mise en musique des textes, n'est pas neutre. En effet, on pourrait avancer que le compositeur s'approprie l'instance qui est à l'origine de l'expression verbale dans le poème, qu'il s'agisse du poète lui-même ou d'un narrateur fictif, ou au moins y apporte-t-il des modifications. En ce sens, il est possible de considérer la transposition musicale comme une pratique invasive dans sa nature propre, puisqu'elle consiste à exporter un texte poétique vers quelque chose d'autre, à détourner fondamentalement sa nature de texte. La question de la valeur esthétique du nouvel objet artistique ainsi produit n'est pas pertinente ici : ce qui importe, c'est que le poème cesse d'être tel et devient *Lied*, *song*, *mélodie*. De cette manière, on peut considérer tout processus de mise en musique comme une exportation du texte de son contexte, de son médium, de son intention d'origine, et le compositeur comme un récepteur-créateur, ou un récepteur-médiateur, c'est-à-dire comme le site d'une réception qui à son tour engendre une production inédite, où la subjectivité et l'ethos du compositeur se superposent, pour ainsi dire, à ceux qui trouvent leur expression dans le texte brut.

Évidemment, cette façon de comprendre les mises en musique des textes, ces derniers conçus indépendamment de l'intervention possible d'un compositeur, est quelque peu provocatrice et problématique à bien des égards, puisque, par exemple, elle semble impliquer une conception qui propose de penser au texte comme à un objet fixe dans le temps et dans l'espace, et qui appartient exclusivement à son auteur, ce qui me semble peu tenable. Je

⁶³ Violaine Anger, « L'Établissement du sens... », *op. cit.*, p. 70. C'est aussi ce que propose Emmanuel Reibel dans « Schubert et Wolf face au *Ganymède* de Goethe », dans Véronique Gély (dir.), *Ganymède ou l'échanson*, Presses Universitaires de Nanterre, 2008, p. 190.

reviendrai sur cette question lorsque j'étudierai une mélodie, *Sur un vieil air* de Charles Bordes, qui pose ce problème d'une façon incontournable.

Néanmoins, si d'un côté l'identité du poème mis en musique, au-delà des changements qu'il peut subir, reste identifiable – et en effet nous, les auditeurs, nous l'identifions chaque fois que nous écoutons une mélodie et nous comprenons que nous écoutons un texte chanté qui est *le même texte* que nous pouvons lire dans tel ou tel recueil de tel ou tel poète, peut-être même lorsqu'il est modifié ou coupé par le compositeur – cette identité est soumise à des modifications, qui influencent la perception ultime, celle de l'auditeur.

Mais, avant même d'arriver à l'auditeur, le poème devenu pièce musicale a encore une étape à franchir, celle de l'exécutant, qui non seulement prête son corps et éventuellement sa voix aux deux individualités déjà présentes dans le morceau, celle du poète et celle du compositeur, mais qui doit se faire interprète de ce que le compositeur lui transmet, c'est-à-dire la partition⁶⁴. Or, la notation musicale occidentale est extrêmement précise quand il s'agit d'indiquer les hauteurs, mais à d'autres égards, notamment la dynamique et l'agogique, les compositeurs font souvent usage de prescriptions assez floues, telles que « adagietto » ou « lentissimo », ou même de termes qui mélangent le tempo aux nuances émotionnelles, comme « allegro appassionato » par exemple. En suivant Nicolas Meeùs, on peut affirmer que « il est bien connu que la notation en général et la notation de portée en particulier n'enregistrent pas tous les aspects de la musique. La notation n'est pas et n'a jamais prétendu être une représentation du son musical »⁶⁵. Si cette dernière affirmation peut apparaître excessive, ce qu'elle signifie c'est que la notation conventionnelle en Occident est d'une nature entièrement prescriptive, puisqu'elle dit comment on peut produire de la musique, et non pas comment cette musique sonne, ce que ferait au contraire une notation musicale descriptive⁶⁶. Ceci est particulièrement évident dans la notation des instruments transpositeurs, dont les partitions s'écrivent, par convention, transposées, et les sons écrits ne sont pas les sons réellement produits par l'instrument. S'il est vrai que ce type de notation est motivé par une exigence pratique, celle pour un instrumentiste

⁶⁴ Pour désigner les rapports entre ces trois pôles, à savoir le sujet interprétant (l'exécutant), le sujet destinataire (l'auditeur) et un phénomène extérieur (la musique), l'on peut aussi employer le terme de *relationnalité*, établi par Michel Imberty dans « L'Épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », dans Michel Imberty (dir), *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires*, L'Harmattan, 2001, p. 15-30.

⁶⁵ « It is well known that notation in general and staff notation in particular do not record all aspects of music. Notation is not and never claimed to be a representation of the musical sound », Nicolas Meeùs, « Music Notation as Analysis », Communication au Symposium international *Analysis and Theory of Music*, Porto, 22 mars 2019, p. 1, lien : nicolas.meeus.free.fr/liste.html, dernière consultation : 13 octobre 2021. Ce même sujet a été repris par Meeùs dans sa conférence au *10th European Music Analysis Conference*, le 22 septembre 2021.

⁶⁶ Cf. Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », dans *The Musical Quarterly*, vol. 44, n. 2, 1958, p. 184-195.

de jouer d'instruments différents en employant le même doigté, l'instrument produit tout de même une note différente de celle que l'on lit sur la partition, qui, de toute évidence, prescrit au lieu de décrire. En outre, il est également évident que les symboles de la notation occidentale, pour qu'ils puissent noter quoi que ce soit, nécessitent d'une discrétisation du phénomène sonore, qui est, lui, continu – ce qui entraîne potentiellement une discordance entre les deux. Ceci est particulièrement évident dans le cas du timbre, dont « l'importance musicale [...], autrefois non essentielle, croît depuis le début du siècle [...]. Avec la disparition de la priorité de la hauteur et l'apparition de la nouvelle importance structurelle du timbre, la notion de matériau de la musique voit s'effacer l'exclusivité de la valeur musicale du son discret »⁶⁷, c'est-à-dire du son tout prêt à être noté. Donc, pour revenir aux questions principales, l'espace d'indétermination inhérent à la notation musicale est le lieu où l'exécutant inscrit sa propre interprétation des prescriptions présentes dans la partition, qui, comme on l'a vu, ne sont que rarement univoques. Et s'il est vrai qu'une pratique d'exécution établie existe, la présence d'une tradition n'exerce pas en soi une contrainte infranchissable pour l'exécutant, qui devient par conséquent un récepteur-créateur ou un récepteur-médiateur, au même titre que le compositeur.

Et enfin, on peut se tourner vers l'auditeur, le récepteur ultime, en commençant, s'il m'est permis de constater une banalité, par le fait qu'il y a une différence entre lire et écouter. Et il y a donc une différence entre le poème tel qu'il est perçu par ses lecteurs et le poème tel qu'il est écouté par le public d'un récital de mélodies. En effet, en ce qui concerne la perception immédiate de la signification du texte poétique, celle-ci est assurément altérée par la mise en musique : si dans le poème le son fait sens, le sens change quand change le son. Plus précisément, si l'imagination est le lieu où la signification prend forme, les images évoquées par le texte ne sont pas les mêmes qu'évoque la musique, sans doute même quand celle-ci imite celui-là. Et finalement, lorsque l'attention de l'auditeur est déplacée des mots, au centre du poème, aux sons, au centre de la pièce musicale, le résultat est l'oblitération de la signification ultérieure que l'imagination accorde aux mots situés dans un contexte poétique en faveur de leur statut ordinaire, auquel ils sont relégués par la coexistence avec un autre médium d'expression artistique qui devient prépondérant dans la mise en musique. Pour le dire d'une façon plus rigoureuse, la présence du médium musical met en évidence les relations

⁶⁷ Marie-Elisabeth Duchez. « L'Évolution scientifique de la notion de matériau musical », dans Jean-Baptiste Barrière (dir). *Le Timbre. Métaphore pour la composition*. Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 70-71.

syntagmatiques à l'intérieur du texte, en dépit des relations paradigmatiques, qui, dans l'immédiateté de la perception musicale, se font plus élusives.

A ce stade, il est important de remarquer que cette observation va dans le sens d'une considération de la mise en musique comme un processus d'expropriation, que j'ai décrit plus haut. Et je voudrais souligner une tension qui me semble inhérente à cette façon de concevoir cette pratique : s'il est vrai que le texte mis en musique se retrouve changé dans la pièce musicale, il garde son identité de texte. Mais en quelle mesure est-il reçu comme un texte ? Quelle est la portée de ce changement dans la façon dont le poème d'un côté et sa mise en musique de l'autre sont perçus ? J'ai essayé de décrire les différentes instances dont les voix se superposent à l'intérieur de l'expression unique du poème chanté sur scène. Chacune de ces instances, à partir du poète et en passant par le compositeur et l'exécutant, revendique son droit à intervenir et à construire le sens du morceau exécuté par le moyen de leur propre compréhension de la pièce. Et la question du sens, le sens qui revient à l'auditeur et que chaque auditeur apercevra sans aucun doute à sa propre façon⁶⁸ – la question du sens motive et soutient l'interrogation sur les différents niveaux de réception et de médiation, sur les étapes que je viens de décrire. Et c'est bien à cette question que ce travail se propose d'apporter une réponse, ou des réponses, en reconnaissant tout de même leur caractère partiel et provisoire.

Avant de poursuivre, il faut toutefois s'arrêter rapidement sur la possibilité de généraliser cette réflexion autour de la chaîne de réception à d'autres répertoires, notamment aux *Lieder* de langue allemande ou aux *songs* de langue anglaise. Au-delà des spécificités langagières, historiques, géographiques et sociales différentes selon le corpus pris en compte, il me semble que ces remarques se prêtent à une généralisation de ce type. Néanmoins, il est nécessaire de souligner que, si cette généralisation est possible, c'est premièrement parce que le répertoire des *Lieder*, tout comme celui des *songs* savants de langue anglaise, est ancré dans une tradition lyrique. Le lyrisme, et notamment le lyrisme hugolien, a été mon point de départ lors de cette réflexion, et je remarque en la concluant que, le texte lyrique instaurant un rapport dialogique entre l'instance à l'origine de l'expression verbale et son lecteur⁶⁹, la translation de celui-ci vers le médium musical ne peut que déplacer ce dialogue vers d'autres interlocuteurs, tels les compositeurs, les exécutants et, crucialement, l'auditoire. C'est de ce dialogue que j'ai essayé d'esquisser les étapes. Ensuite, il est également licite de généraliser ces remarques au-delà de

⁶⁸ Cf. Xavier Hascher, « Écoute musicale et imaginaire », dans Mondher Ayari, Jean-Marc Chauvel et Lætitia Petit (dir), *Michel Imberty. La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives*, Éditions Delatour France, 2021, p. 145, 147 et 155.

⁶⁹ Cf. Ludmila Charles-Wurtz, *op. cit.*, p. 699-700.

la mélodie française parce que les textes choisis pour des mises en musique dans le cadre des *Lieder* ou des *songs* ont été écrit pour la plupart indépendamment d'une éventuelle élaboration de la part d'un compositeur. Ce trait exclut d'emblée de la discussion la majorité des opéras, dont le livret est habituellement conçu en fonction de l'écriture musicale, sans compter bien sûr le fait que les opéras sont mis en scène et que cette caractéristique réclame des approches très différentes par rapport à des musiques qui d'ordinaire ne s'accompagnent pas d'une installation théâtrale.

Première partie. Une écoute de près

Introduction

Cette première partie ne prend en considération que 5 mélodies. Ce nombre si contenu est dicté par la méthode elle-même : en effet, il s'agira ici de conduire ce que la tradition des études littéraires appelle d'habitude des *close readings*, des lectures (ou des écoutes, dans ce cas), de près¹. Les mélodies choisies pour ce type d'analyse² doivent être saillantes par rapport à la configuration générale du répertoire ; pour cette raison, on aura affaire ici à des morceaux d'auteurs aux caractéristiques hétérogènes, qui datent de moments divers à l'intérieur de la période examinée, et qui ont connu des réceptions assez différentes auprès du public contemporain et subséquent. Voici la liste de ces mélodies :

1. Édouard Cazaneuve et François Coppée. « Invocation », dans *Douze mélodies pour chant et piano*. Henri Tellier, 1879.
2. Hippolyte Mirande et Charles Baudelaire. « Recueillement », dans *Mélopées pour chant et piano*. J. Naus éditeur, 1884.
3. Maurice Ravel et Stéphane Mallarmé. *Sainte*. A. Durand et fils, [1896] 1907.
4. Claude Debussy et Paul Verlaine. « Clair de lune », dans *Fêtes galantes*, 1^{er} recueil. E. Fromont, 1903³.

¹ Dans un interview avec *Le Foucauldien* (Ruben Hackler et Guido Kirsten, « Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique. An Interview with Franco Moretti », dans *Le Foucauldien*, vol. 2, n. 1, 2016, p. 1-17), Franco Moretti fait l'observation suivante à propos de l'expression *close reading* : « For me, close reading is usually the activity of reading closely a single text, having as your object the most complex possible analysis of that text as such. You can have a very attentive reading, which, however, is thinking not in terms of text, but in terms of corpora, of grammars, of conventions. It seems useful to distinguish the two activities » [Selon moi, un *close reading* est habituellement l'activité de lire attentivement *un texte unique*, afin de produire une analyse la plus complexe possible de ce texte en tant que tel. En revanche, on peut imaginer une lecture très attentive, qui n'est pas conduite en termes de texte mais en termes de corpus, de grammaires, de conventions. Il me semble utile de distinguer entre ces deux activités]. Si l'on se tient à cette distinction, les *close readings* dans ce travail seront assurément plus proches de ces derniers que des premiers ; cependant, je garderai l'expression *close readings* pour les identifier, parce qu'elle permet de souligner l'aspect qualitatif qui les caractérise. Pour plus d'éléments sur l'histoire de l'expression, cf. Michael Hancher, « Re : Search and Close Reading », dans Matthew K. Gold et Lauren F. Klein (dir), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2016, lien : <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/1bb926b5-130e-42e6-8f1b-03401917883e#ch12>, dernière consultation : 18 avril 2022.

² Quand on emploie le mot « analyse » dans le domaine musicologique, il indique normalement une pratique éminemment descriptive, qui ne se soucie pas trop de la réalité perceptive de ses résultats. En revanche, le même mot employé dans le domaine des études littéraires désigne bien une interprétation, un travail herméneutique. C'est ce dernier sens auquel je fais référence ici.

³ Les mélodies de Debussy ont été rééditées avec commentaires et traductions en anglais par James R. Briscoe, dans *Songs of Claude Debussy*, vol. II : Medium Voice, Hal Leonard Publishing Corporation, 1993. C'est cette édition de *Clair de lune* (p. 60-63), que j'ai gardé comme source pour mon analyse.

5. Charles Bordes et Paul Verlaine. *Sur un vieil air*. Rouart, Lerolle, 1914 (publication posthume).

Quelques remarques sur cette liste. Tout d'abord, on observe que l'on n'y trouve aucune mélodie tirée d'un cycle plus large. La raison en est que, dans le contexte d'une lecture de près, un cycle représente déjà une structure indépendante et raisonnée, construite pour être telle et posant donc des contraintes sur tous ses éléments, et il serait périlleux d'en extraire une composante singulière sans prendre en considération l'ensemble. Étant donné que l'analyse de cycles entiers serait trop onéreuse pour pouvoir l'entreprendre ici, je me suis limitée à des mélodies indépendantes.

Toutefois, le lecteur remarquera tout de suite que trois des mélodies parmi celles nommées plus haut proviennent bien d'ensembles plus larges : « Invocation » est tirée de *Douze mélodies pour chant et piano*, « Recueillement » des *Mélopées pour chant et piano*, et « Clair de lune » du premier recueil des *Fêtes galantes*. Cette observation est tout à fait correcte, et m'emmène à poser une distinction utile : celle entre cycle et recueil⁴. Par cycle, je comprends une suite de mélodies, liées entre elles par la récurrence des thèmes, par un système global gouvernant le choix des tonalités, et/ou par une visée narrative explicite⁵. En revanche, le recueil est généralement un artefact d'éditeur – un groupe de morceaux publiés ensemble, mais qui ne présente pas de relations étroites dans son articulation interne. C'est le cas des *Douze mélodies* de Cazaneuve et des *Mélopées* de Mirande. Les *Fêtes galantes* de Debussy, quant à elles, se situent à mi-chemin entre ces deux pôles, dans le sens où, dans les trois mélodies qui les composent, on ne trouve pas de thème récurrent, ni de narration, ni d'autres éléments que l'on pourrait comprendre comme appartenant à un système d'organisation supérieur à la mélodie dans sa singularité ; mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un « artefact d'éditeur ». J'ai choisi de retenir cette mélodie, en dépit de ces considérations, car il me semble que son analyse ne souffrira pas de l'absence du reste du recueil.

La deuxième observation qui s'impose concerne les concessions considérables que cette liste fait aux auteurs, qu'ils soient poètes ou musiciens, appartenant au canon établi de la tradition musicale et littéraire occidentale : on y trouve Ravel et Debussy d'un côté, Baudelaire, Verlaine (deux fois) et Mallarmé de l'autre. Ceci pourrait sembler étrange, surtout parce que ce sont des auteurs largement inconnus et mineurs qui constituent la majorité de la production

⁴ Cette distinction, dans des termes un peu différents mais à peu près équivalents, est également posée par Christophe Dupraz dans « Le XIX^e siècle, auditeur du XVI^e siècle. La poésie ancienne dans la mélodie française du XIX^e siècle », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 295.

⁵ On pourrait citer en exemple *La Bonne Chanson* op. 61 de Gabriel Fauré.

musicale de l'époque examinée, et la plupart des mélodies composées pendant ma période n'a pas survécu dans la mémoire collective. Comment donc expliquer cette présence prépondérante du canon dans cette première partie ? Tout d'abord, comme il deviendra clair une fois abordée dans les détails l'appareil conceptuel qui soutient la possibilité même de ce travail, ces analyses bénéficient énormément de l'existence d'un travail herméneutique préalable, mené par d'autres spécialistes, et l'on sait que les œuvres du canon ont toujours été l'objet privilégié de l'attention des herméneutes. Cependant, j'ai estimé nécessaire de retenir au moins quelques morceaux qui ne font pas partie de ce petit groupe d'ouvrages élus, c'est-à-dire ceux de Cazaneuve et de Mirande⁶. Ce choix répond également à un souci d'exactitude historique : comme le rappelle Michel Duchesneau⁷, à partir du début des activités de la Société Nationale de Musique en 1871,

Il est désormais possible d'affirmer que la création musicale en France ne fut pas seulement l'affaire d'un Fauré, d'un d'Indy, d'un Chausson, d'un Franck, d'un Debussy ou d'un Ravel. Ainsi, les forces neuves [...] ont pour noms Paul de Wailly, Charles Lefebvre, Émile Bernard, Marie Jaëll, Sylvio Lazzari, Cécile Chaminade, Léon Boëllmann et Louis Diemer. Autour de ces noms gravite une constellation de compositeurs moins connus, dont les œuvres, plus ou moins oubliées, contribuèrent cependant à édifier un vaste répertoire de musique de chambre, de mélodies et d'œuvres chorales. Citons Clémence de Reiset Vicomtesse de Grandval, Lucien Lambert, Georges Alary, Eugène Lacroix, Blas-Maria Colomer et Camille Benoit.

Ensuite, Debussy s'est imposé comme l'auteur canonisé par excellence, et « Clair de lune » représente bien l'une de ses mélodies les plus étudiées. En revanche, Bordes fait ici figure d'un auteur beaucoup moins étudié, mais bien connu par ses contemporains, même si son succès est lié à la *Schola Cantorum* et à son rôle d'animateur musical dans l'église parisienne de Saint Gervais plutôt qu'à ses exploits de compositeur⁸.

Mallarmé, quant à lui, demande d'être pris en considération à cause des problématiques toutes particulières que son esthétique soulève : en effet, dans ses poèmes et sa poétique, la

⁶ Et l'on pourrait avancer que l'inclusion de ces ouvrages dans les *close readings* agit toute seule comme un puissant antidote aux préjugés du canon tel qu'il est conçu traditionnellement.

⁷ *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, 1997, p. 150.

⁸ Ce rôle est bien illustré dans Fanny Gribenski et Margot Favard, « Perspectives croisées pour une esthétique de la disparition des corps : 'Divagations' (1897) de Mallarmé en regard des auditions de musique ancienne de la semaine sainte de Saint-Gervais (1892) », dans *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, colloque en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document4038.php>. Page consultée le 26 juillet 2020. En outre, on en trouve plusieurs témoignages dans la presse contemporaine ; pour ne citer que quelques articles : Charles Darcours, « La musique sacrée à Saint-Gervais », dans *Le Figaro*, 24 mars 1892 ; André Hallays, « En flânant : une école de musique religieuse, comment est née la *Schola cantorum*, l'œuvre de M. Charles Bordes, la maîtrise des enfants chanteurs, l'avenir de la *Schola* », dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1898 ; Julien de Narfon, « La suppression des chanteurs de Saint-Gervais », dans *Le Figaro*, 31 mai 1902 ; Raymond Bouyer, « Critiques musicaux de jadis ou de naguère », dans *Le Ménestrel*, 19 mars 1910 ; Georges Ploch, « Un peu de marbre pour Charles Bordes », dans *Gil Blas*, 24 août 1912.

distinction entre langage verbal et musical, qui réside dans la référentialité de l'un devant l'absence des référents établis par une convention *a priori* de l'autre, n'est pas pertinente. De cette façon, la poésie et la musique se trouvent à signifier de la même manière, c'est-à-dire de manière immanente, par le moyen du rapport formel parmi les éléments qui en constituent le signifiant, la forme de la forme : les thèmes, les cellules rythmiques, les harmonies récurrentes, etc., en ce qui concerne la musique ; pour ce qui est de la poésie, en revanche, les mots et les structures syntactiques déréférentialisées dans leurs rapports réciproques, mais aussi, et crucialement, l'espace blanc et la ponctuation, qui supplient au manque des référents externes en s'appropriant d'un surplus de signification. Pour cette raison, le changement que la mise en musique apporte au signifiant relève d'un intérêt particulier dans le contexte de ce travail. Et finalement, l'investissement sémantique qui s'opère sur le silence implique une interrogation à propos de l'équivalence ou de la différence des statuts formel et sémantique du silence en poésie et en musique. Toutes ces questions seront traitées en détail dans l'analyse de *Sainte*, à savoir la mise en musique d'un poème qui évoque lui-même ces enjeux de nature théorique.

Dans ce qui suit, il sera premièrement question de l'appareil conceptuel à la base de ce travail, et, ensuite, on procédera aux analyses. Mon espoir est que, en conduisant des enquêtes sur des objets assez différents entre eux, il sera possible de démontrer l'intérêt de la conception proposée. En outre, on aura l'occasion de toucher de plus près à un certain nombre de problématiques diverses, qui se révéleront pertinentes dans le contexte de chacune des analyses.

L'appareil conceptuel⁹

En proposant un appareil conceptuel pour concevoir littérairement la mélodie française, je m'appuie sur trois pôles théoriques, dont la provenance est hétérogène, à savoir : la théorie de la réception (dont j'ai déjà traité dans l'introduction générale à ce travail) ; la notion de « fenêtre herméneutique », telle que la présente Lawrence Kramer ; et la notion de « réseau des textes possibles », telle qu'en parle Michel Charles. Je voudrais également souligner, en début d'exposition, que ce qui suit est pensé justement comme un panorama d'outils conceptuels qui justifient la possibilité de concevoir la mélodie française comme le lieu d'une réception proprement littéraire, et que, par conséquent, il est question ici non pas d'une véritable méthodologie mais plutôt d'une esquisse théorique. Celle-ci se trouve évidemment en dialogue

⁹ Ce qui suit a été publié dans mon article « La Mélodie française comme témoignage d'une réception : le cas d'*Invocation* », dans *Criação & Crítica*, n. 31, 2021, p. 259-280.

avec la pratique analytique et interprétative, mais ce n'est pas mon intention à ce stade d'établir un programme avéré.

Lawrence Kramer et la « fenêtre herméneutique »

Dans *Critical Musicology and the Responsibility of Response*¹⁰, Kramer propose la notion de « fenêtre herméneutique », comprise comme l'endroit où l'objet de l'interprétation apparaît comme explicitement problématique. Selon sa formulation, « l'interprétation s'envole à partir des points de rupture, qui apparaissent habituellement comme des points de sous- ou de sur-détermination : d'un côté un créneau, un manque, un lien défailant ; de l'autre, un excès dans le dessin, une répétition supplémentaire, un lien excessif »¹¹ (p. 12). L'identification, dans un premier moment, et l'analyse, ensuite, de ces endroits de problématisation explicite apporte non seulement une compréhension hyper-localisée de ces points spécifiques, mais informe aussi la compréhension générale du morceau, qui se trouve changée par la prise en compte des interactions entre les différentes composantes convoquées dans l'enquête des fenêtres herméneutiques.

Kramer prend ouvertement en compte la possibilité d'appliquer cette notion à l'étude de la musique accompagnée d'un texte (p. 13), mais sa préoccupation principale demeure la musique instrumentale. Son insistance sur la pertinence de l'approche herméneutique est en partie justifiée précisément par ce souci : l'herméneutique en tant que discipline a ses origines dans l'étude des textes¹², alors que, historiquement, l'analyse musicale a tendance à rejeter des approches qui l'emmènerait hors d'elle-même. En effet, Kramer souligne que, s'il a choisi de nommer cette notion « fenêtre herméneutique », c'est justement pour « s'opposer à l'idée qui voit la musique comme purement suffisante à elle-même, comme autoréférentielle, comme une monade sans fenêtres »¹³.

¹⁰ Lawrence Kramer, *Critical Musicology and the Responsibility of Response : Selected Essays*, Ashgate, 2006.

¹¹ « Interpretation takes flight from breaking points, which usually means from points of under- or overdetermination : on the one hand, a gap, a lack, a missing connection ; on the other, a surplus of pattern, an extra repetition, an excessive connection ».

¹² Pour un traitement global du développement de la discipline herméneutique à partir de l'antiquité grecque et jusqu'à aujourd'hui, cf. Franco Bianco, *Introduzione all'ermeneutica*, Editori Laterza, 1998. Voir aussi Johann Michel, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?* Presses universitaires de France, 2023. Pour un petit aperçu de l'influence de l'herméneutique sur l'analyse musicale, cf. Danièle Pistone, « Musique et contextualisation : constats et propositions », dans Marc Battier et Danièle Pistone (dir), *Analyse et contextualisation*, Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 8-9.

¹³ « One reason I call these points hermeneutic windows is to counter the idea of music as purely self-sufficient and self-reflective, a windowless monad », dans Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, University of California Press, 2012, p. 68.

Or, la conception de la musique que Kramer propose ne va pas de soi : le débat sur la signification de la musique, qu'elle soit définie tour à tour comme référentielle, analogique, métaphorique, émotionnelle, intrinsèque, voire inexistante – ce débat n'est pas nouveau. On pourrait le résumer en isolant trois positions principales, même si, à l'intérieur de ces positions, il est possible de nuancer considérablement les stances de chaque penseur : la position formaliste, qui défend l'autonomie de la musique ; la position sémiologique, qui comprend la musique comme fondamentalement symbolique ; et la position socio-historique, si l'on veut, qui voit la musique comme ancrée dans son contexte social et historique, justement. Ces deux dernières stances sont quelque peu superposées, puisque les symboles musicaux enquêtés par la sémiologie renvoient, en tant que symboles, à quelque chose d'autre que la musique elle-même, et ce quelque chose pourrait bien être une réalité sociale ou historique.

Le formalisme musical a été défendu en particulier par Eduard Hanslick dans son *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), où il propose une conception selon laquelle la musique signifie sans convoquer des éléments externes à elle-même, soient-ils de caractère associatif ou émotionnel. Ce propos, tel que Hanslick le formule, est plutôt tranchant et devient problématique lorsque l'on essaie de l'appliquer systématiquement. Toutefois, il serait imprudent de le rejeter complètement. En effet, au cours du XX^e siècle, il a donné lieu à des réflexions qui me paraissent tout à fait partageables, comme celles de Leonard B. Meyer¹⁴. Selon ses formulations, un auditeur expérimenté dans un certain style musical comprend des motifs ou des événements musicaux comme suggérant ou impliquant des modalités de continuation ou d'élaboration spécifiques à l'intérieur du morceau. Ceci renvoie ouvertement à la position formaliste, puisque, dans ce cadre, la perception musicale est déterminée par la structure et par la forme. Or, vu que chaque analyse musicale a la prétention de décrire son objet comme il serait entendu par un auditeur imaginaire, c'est exactement le prototype de l'auditeur savant proposé par Meyer qui sera pris comme point de référence dans mes lectures de près. En ce sens, ce type de *formalisme modéré*, pour ainsi dire, doit être retenu : d'un côté, il n'empêche pas l'intégration d'autres modalités (externes) de signification de la musique, et, de l'autre, il serait incorrect, me semble-t-il, de nier toute pertinence à la structure formelle du morceau dans une enquête sur la signification musicale. Pour ces raisons, dans le contexte de mes analyses et quand ceci s'avérera pertinent, cette structure formelle sera décrite dans son ensemble, à un niveau macrostructural, mais aussi à un niveau plus local, notamment celui de

¹⁴ Dans *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1956 ; et *Explaining Music : Essays and Explorations*, University of California Press, 1973.

l'harmonie fonctionnelle, dans le cas où celle-ci est bien le langage employé dans le morceau. En revanche, dans le cas des ouvrages qui apportent des modifications consistantes à ce langage, comme ceux de Debussy, pour prendre un exemple célèbre (mais il n'est pas le seul), il sera question de décrire ces changements, notamment en répondant aux questions suivantes : quel type d'entité musicale (accord, échelle, fragment d'échelle, arpège, etc.) repère-t-on dans le morceau ? quelles sont les relations entre ces entités musicales ? comment ces relations sont-elles comprises ? En effet, si, dans un tel morceau, on prend comme point de comparaison le langage harmonique traditionnel, toute modification devient une fenêtre herméneutique demandant une explication (et l'on pourrait avancer que, pendant les dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e, celui-ci était bien la référence principale pour les contemporains de Debussy et de ses collègues).

De son côté, la sémiologie musicale trouve ses origines dans l'œuvre de Susanne Langer¹⁵, qui s'est engagée dans la construction d'une théorie de l'intelligence humaine en tenant compte de l'importance cognitive des pratiques artistiques, et qui a exercé une influence immense sur la réflexion philosophique autour de la signification de la musique. À partir de ses réflexions une conception qui voit la musique comme symbolique a pu être défendue efficacement : en France, cette lignée sémiologique a été bien représentée par Jean-Jacques Nattiez¹⁶ et, plus récemment, par Marta Grabocz¹⁷. Tout comme dans le cas de l'approche formaliste, l'approche sémiologique ne peut pas être rejetée dans son ensemble : il est indéniable que certains traits musicaux sont symboliques. Par exemple, prenons la mélodie *Le Chant de la pluie* (1911) de Georges Anglebel (ex. 1) :

¹⁵ A partir de *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 1942.

¹⁶ Cf. *Musicologie générale et sémiologie*, C. Bourgois, 1987.

¹⁷ Cf. « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique », dans *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, 2009 ; *Sens et signification en musique*, Hermann, 2007 ; et *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Hermann, 2021. Pour des références anglophones, cf. Leonard C. Ratner, *Classic Music : Expression, Form, and Style*, Schirmer, 1980 ; Kofi Agawu, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, 1991 ; et Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, 1994.



Ex. 1: Georges Anglèbel (1911). *Le Chant de la pluie*, m. 10-12.

On aura reconnu la troisième ariette oubliée, *Il pleure dans mon cœur*, de Paul Verlaine¹⁸. Or, comme l'on sait, la pluie est un motif récurrent dans le poème, qui place une certaine emphase sur l'effet que le bruit de la pluie cause dans le cœur de celui qui parle. De même, on peut reconnaître dans les doubles-croches de la main droite une représentation symbolique de ce bruit¹⁹. Cet exemple montre bien l'efficacité de l'approche sémiologique, qui permet promptement de voir dans ce trait musical un *topos* de la représentation de la pluie, mais il montre également ses limites : en effet, une fois que l'on a reconnu cette représentation, on ne sait rien sur les raisons qui justifient sa présence ou sur ses conséquences sur la façon dont le morceau dans son entièreté pourra être perçu²⁰. (Dans ce cas, ces raisons sont plutôt évidentes : il s'agit d'une imitation musicale de la pluie évoquée dans le texte.)

Et finalement, l'approche socio-historique est bien celle de Kramer et celle qui informe cette étude et ses présupposés principaux. Pour résumer, la notion de fenêtre herméneutique présente plusieurs avantages :

1. elle permet de concevoir la musique comme une réalité historique, ancrée dans son contexte social en ce qui concerne sa production, son exécution et sa réception ;
2. elle permet de convoquer des approches différentes pour l'analyse musicale, comme par exemple l'approche formaliste ou sémiologique, alors que celles-ci deviennent appropriées pour expliquer un trait particulier de l'objet de l'analyse ;

¹⁸ Paul Verlaine, *Romances sans paroles*. Léon Vanier, [1874] 1891, p. 6-7.

¹⁹ Représentation symbolique que l'on pourrait également appeler *figuralisme* ou *madrigalisme*, cf. Claude Abromont, *Petit précis du commentaire d'écoute*, Panama, 2008, p. 54.

²⁰ Dans *Le Langage musical* (Fayard, 1993), André Boucourechliev, décrit ce qu'il appelle une « sémantique musicale élémentaire » (p. 10), et, même s'il n'emploie pas de termes renvoyant à la sémiologie, il me semble que c'est bien à ce type d'approche qu'il fait référence. Il s'exprime également sur le poids à donner aux considérations fondées sur cette perspective : « on voit à quel niveau il convient de situer cette sémantique qui [...] ne saurait, en tout cas, être confondue avec le sens » (p. 11).

3. elle exclue d'emblée toute question non pertinente, vu que son point de départ est le morceau musical.

Michel Charles et le « réseau des textes possibles »

L'ensemble de ce que l'on appelle les lectures d'un texte sera défini comme un ensemble de textes appartenant à un même réseau. Plus précisément, si l'on considère tout texte comme une collection d'énoncés, on posera que le réseau en question est un réseau d'énoncés, qu'une multitude de textes peuvent être construits en reliant ces énoncés, et que les lectures renvoient de l'un à l'autre, les connectant de proche en proche au prix de multiples transformations et variations. Le texte, ou ce qu'on nomme communément « le texte », sera donc ultimement un réseau textuel qui se monnaie en détail pour donner une multitude de textes possibles qu'actualisent les interprètes²¹.

Michel Charles esquisse ici une conception du texte et de sa réception qui promet d'être fructueuse dans le cadre de cette étude. Tout d'abord, il souligne comment un texte peut être compris de plusieurs façons différentes – pour le dire d'une façon plus fleurie avec Michel Deguy, « le sens par signification s'y retient en excès, en attente des lectures généreuses imprévisibles »²² – et qu'il serait futile de classer ces interprétations multiples en fonction de leur degré de vérité : en effet, si l'on peut réfuter une interprétation fautive, il est impossible de prouver définitivement la justesse d'une interprétation valide lorsqu'elle est confrontée par une autre interprétation valide. Tout de même, il est important de souligner que cette pluralité ne permet nullement de dire n'importe-quoi à propos d'un texte donné : c'est le texte lui-même qui donne des limites à l'herméneute, au-delà desquelles l'interprétation devient fautive.

Ensuite, cette conception du réseau des textes possibles pose une tâche devant l'analyste :

Il est légitime de penser que l'analyse gagnera considérablement à se préoccuper de cet objet étrange qu'est le réseau textuel. S'intéresser à l'ensemble des textes qu'il est possible de construire, c'est en effet s'intéresser aussi, et peut-être surtout, à leur articulation, à la manière dont les énoncés qui les constituent sont reliés dans la constitution du réseau ; c'est étudier l'architecture même de ce réseau, ses nœuds, ses bifurcations, ses connexions, ses équilibres provisoires ; c'est analyser les modes de coexistence des textes possibles, leurs superpositions, les mécanismes de substitution, les effets de mémoire et d'oubli. [...] On peut dès lors s'intéresser au filtre herméneutique du critique : quel type de regard lui a permis de construire le texte qu'il a construit (la problématique est connue), soit aux énoncés qui, dans le réseau, ont été accentués, à ceux qui sont restés dans l'ombre, à ceux qui ont été déplacés, bref à ce qui a rendu possible, justement, l'élaboration de tel texte. C'est

²¹ Michel Charles, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », dans *Poétique*, vol. 164, n. 4, 2010, p. 389-390.

²² *La Pietà Baudelaire*, Belin, 2012, p. 96.

en effet dans la mouvance de la réception active que s'esquissent les textes possibles, cette mouvance qu'il convient en premier lieu d'essayer de décrire²³.

C'est exactement cette description que j'envisage d'entreprendre dans mes lectures de près, mais une analyse de ce type demande plusieurs passages. Tout d'abord, il faut justement comprendre l'articulation du réseau d'énoncés qui constitue le texte. Pour le faire, on doit convoquer les instruments habituels de l'analyse littéraire, à commencer par l'analyse linguistique des relations syntagmatiques et paradigmatisques. Ensuite, l'on décrira quelques exemples de textes possibles, et l'on mettra en évidence les liens et les oppositions entre les différents pôles du réseau, tout en gardant à l'esprit la relation aux énoncés textuels de départ, à ceux qui « ont été accentués, à ceux qui sont restés dans l'ombre, à ceux qui ont été déplacés ».

Toutefois, je voudrais avancer encore un peu par rapport aux propositions de Charles : une fois décrit ce réseau des textes possibles, on devra le confronter à la mise en musique. Le présupposé ici est double : d'un côté, la mise en musique se situe elle-même dans le réseau des textes possibles, en tant qu'interprétation du texte poétique ; de l'autre, la mise en musique doit être interprétée à son tour avant de pouvoir être intégrée dans le réseau. Par conséquent, l'analyse proprement dite de la mélodie doit être accompagnée d'une comparaison constante aux articulations du réseau textuel : par exemple, si l'on a constaté dans l'étude du réseau que la mise en évidence d'un certain énoncé aboutit à une certaine compréhension du texte, l'on pourrait avancer que la mise en évidence du même énoncé dans la mélodie (par d'autres moyens, évidemment) signale que le compositeur a compris le texte d'une façon similaire. Si cette démarche est quelque peu risquée, l'on serait peut-être plus à l'aise en déterminant les façons dont le compositeur n'a pas compris le texte. En tout cas, le but du processus demeure le même : situer la mise en musique dans le réseau des textes possibles engendré par le poème qu'elle prend comme source.

Edouard Cazaneuve et François Coppée : *Invocation*

Comme j'ai mentionné plus haut, j'ai choisi cette mélodie en tant que représentante de cette partie de la production musicale qui a été largement oubliée au fil du temps. Mais pourquoi choisir *cette* mélodie, et non pas une autre qui ait subi le même destin d'oubli ? Du reste, celles-ci abondent.

²³ Michel Charles, « Trois hypothèses pour l'analyse », *op. cit.*, p. 389-390.

La réponse la plus honnête ne voit pas de raisons spécifiques pour préférer *cette mélodie particulière* à la pléthore des morceaux qui lui ressemblent. Toutefois, on peut avancer quelques éléments qui ont emmené à ce choix – éléments qui ne pourraient pas être des conditions suffisantes si on les considère séparément, mais qui, si on les regarde dans leur ensemble, révèlent dans ce morceau une option tout à fait intéressante.

En premier lieu, un souci pratique. Au moment où j'écris, en janvier 2021, l'accès aux bibliothèques est toujours précaire à cause de la crise sanitaire. Par conséquent, il a été nécessaire de me tourner vers un morceau qui soit accessible à distance, c'est-à-dire digitalisé et disponible sur le web. Ceci est bien le cas d'*Invocation*²⁴. Deuxièmement, j'ai essayé de parvenir, dans l'ensemble de cette première partie, à un équilibre entre des facteurs multiples, tels que la renommée des compositeurs et des poètes convoqués tout comme leur appartenance aux courants esthétiques hétérogènes, et les dates de publications et de composition des morceaux. Il fallait donc trouver, parmi les mélodies accessibles sur le web, un ouvrage d'un compositeur assez obscur, mise en musique d'un poète également méconnu par ses contemporains, situé chronologiquement dans les deux premières décennies après 1870. *Invocation* remplit bien deux de ces trois conditions, à savoir la première et la troisième ; en ce qui concerne la deuxième, François Coppée n'est pas un poète méconnu, surtout par ses contemporains²⁵. Cependant, sa renommée semble être souvent liée à d'autres poètes, plus connus que lui (comme Verlaine²⁶, dans ses années de jeunesse, et Banville et Gautier, en ce qui touche à sa production parnassienne), et sa contribution la plus singulière à la poésie contemporaine, c'est-à-dire la célèbre *dizaine réaliste* ou *coppée* – elle n'est pas convoquée

²⁴ En effet, le recueil *Douze mélodies pour chant et piano* est intégralement digitalisé et accessible sur la plateforme Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321821w>. Page consultée le 4 janvier 2021.

²⁵ Dans les mots de Steve Murphy, « Coppée [...] allait bientôt être considéré comme l'une des étoiles montantes de la poésie française, mais ce fut surtout après le succès du *Passant* en 1869 » (Steve Murphy, « Éléments pour l'étude des 'Poèmes saturniens' », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 255). *Le Passant*, comédie en un acte en vers, « avait été jugée digne d'intérêt par la famille impériale et jouée aux Tuileries le 14 janvier 1869 » (Steve Murphy, « Le Premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », dans *Revue Verlaine*, n. 6, 2000, p. 190). Vingt ans plus tard, en juin 1892, Coppée est élu à la présidence de l'un des dîners de *La Plume* (Anonyme, « Notes et notules », dans *Entretiens politiques et littéraires*, n. 27, juin 1892, p. 274 ; et Anonyme, « Le Cinquième Banquet de La Plume », dans *La Plume*, 15 novembre 1892, p. 496). Cependant, en 1894, il n'obtient que douze voix dans l'élection du « poète de la jeunesse française » : l'honneur ira à Verlaine (77 voix), suivi à son tour par Sully Prudhomme (36 voix) (Adolphe Brisson. « M. Paul Verlaine », dans *Les Annales politiques et littéraires*, 11 novembre 1894, p. 13), mais la sienne reste une plume prestigieuse : « au *Journal*, François Coppée reçoit, au milieu des années 1890, entre 700 et 1000 francs par chronique », alors que Clément Vautel, un chroniqueur moins connu du *Gaulois*, ne touche que 90 francs pour ses articles (Christian Delporte, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Seuil, 1999, p. 116 ; cf. aussi du même auteur *Histoire du journalisme et des journalistes en France (du XVIIe siècle à nos jours)*, Presses universitaires de France, 1995, p. 36-37).

²⁶ Sur l'amitié entre Coppée et Verlaine, cf. Alain Buisine, *Verlaine. Histoire d'un corps*, Tallandier, 1995, p. 104-106.

par le texte choisi par Cazaneuve pour sa mise en musique, sans compter qu'elle a été abondamment ridiculisée par les innombrables parodies et pastiches dont elle a été l'objet sous la plume de Verlaine, de Rimbaud, et de Charles Cros, parmi d'autres²⁷. En tout cas, il sera plus précisément question de la carrière poétique de Coppée lorsqu'il s'agira de situer *Invocation* à l'intérieur de sa production.

Invocation dans son contexte

Avant d'entreprendre l'analyse proprement dite, il faut tout d'abord s'interroger sur la place d'*Invocation* dans les productions respectives de Cazaneuve et de Coppée. Je commencerai par ce dernier, pour passer au premier dans un deuxième moment.

Comme j'ai laissé entendre plus haut, François Coppée a laissé des traces nombreuses dans la mémoire collective de ses contemporains²⁸. Né en 1842, la même année que Mallarmé et José-Maria de Heredia, Coppée se lie dans un premier moment au cercle parnassien, dont font partie Sully Prudhomme, Léon Dierx, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Anatole France, Louis Xavier de Ricard, Leconte de Lisle tout comme Paul Verlaine et Théodore de Banville. C'est dans ce même milieu, et surtout grâce à son amitié avec Verlaine, qu'il fait la connaissance d'Emmanuel Chabrier au début des années 1860s²⁹. En 1871, à la suite du succès du *Passant* en 1869³⁰, un autre compositeur célèbre, Henri Duparc, met en musique son poème *La Vague et la cloche*, mais cette mélodie ne sera publiée qu'en 1894 par Rouart, Lerolle et Cie³¹. Quelques années plus tard, en 1875-76, lorsque le troisième recueil du *Parnasse contemporain* est en préparation, il fait partie du jury chargé du choix des poèmes, à côté de

²⁷ Pour une tractation plus approfondie des coppée, cf. Jean-Louis Aroui, *Métrie et poétique du discours versifié*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, spécialité : linguistique générale, Université de Nantes, 2006, p. 59. A propos des essais humoristiques aux dépenses des dizaines réalistes, voir, dans ce même ouvrage, p. 111.

²⁸ Je signale, pour ceux qui souhaitent s'informer ultérieurement sur le poète, le volume de Léon le Meur : *La Vie et l'œuvre de François Coppée*, Éditions Spes, 1932. Deux études plus brèves, mais plus récentes, sont : Jean-Jacques Lefrère et Michel Piersens (éd), *Les Têtes de Turc : Charles Baudelaire, les Belges, Edgar Bérillon, Émile Zola, François Coppée, Isidore Issou*, Septième colloque des Invalides, 28 novembre 2003, Du Lérot, 2004 ; et Patrick Picornot, *Six Poètes aux alentours du Musée Rodin, avec un choix de poèmes des six poètes présentés : Léon-Paul Fargue, François Coppée, Jean Loisy, René Char, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau*, DL, 2010. Je mentionne enfin l'entrée biographique assez brève que donne Verlaine à propos de son collègue dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, dans *Œuvres complètes – Tome V*. Vanier, 1905, p. 294-299, tout comme l'édition critique de ses écrits en prose : François Coppée, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, éd. Yann Mortelette, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

²⁹ Chabrier notera sur son exemplaire de *Jadis et naguère* : « Pendant 2 ou 3 ans, de 1860 à 1863, rue Lécluse, aux Batignolles, j'allais dîner chez Madame Verlaine, presque tous les samedis [...]. Étaient commensaux Mérat, Racot, Coppée, L.X. de Ricard, Ed. Lepelletier » (cité dans Roger Delage, « Chabrier et Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 8). L'on sait en outre que Coppée fréquente également Théophile Gautier, les frères Goncourt et Théodore de Banville (cf. Concetta Condemi, *Les Cafés-Concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Promeneur, 1992, p. 124).

³⁰ Cf. la note n. 25.

³¹ Cf. Charles Darcours, « Notes de musique », dans *Le Figaro*, 26 décembre 1894.

Banville et d'Anatole France³². Le recueil qui contient *Invocation*, intitulé *L'Exilée*, paraît l'année suivante, en 1877. En 1884, il entre à l'Académie française et continue à publier des recueils de vers jusqu'en 1906, deux ans avant sa mort.

A partir d'une étude sur la nature des alexandrins présents dans ses recueils, Jean-Michel Gouvard esquisse une répartition en quatre segments de la production de Coppée³³ :

1. « jusqu'en 1868, époque de la jeunesse et, entre autres, de l'amitié et de la collaboration avec Verlaine », quand « environ 3 alexandrins du poète sur cent sont a-classiques », c'est-à-dire qu'ils présentent des irrégularités à la césure, par exemple un marquage, une féminine en septième position syllabique ou un mètre de substitution ;
2. les deux années qui suivent, quand « moins de deux sur cent présentent un marquage anté-césural » ;
3. de 1870 à 1875, quand « il faut lire près de 200 alexandrins pour en trouver un marqué » ;
4. après 1875 et jusqu'à la mort du poète, quand « ce sont 250 vers qu'il est nécessaire de parcourir pour rencontrer une occurrence CPM6 ».

Comme on le voit, Gouvard remarque une progressive normalisation des alexandrins du poète, qui deviennent de plus en plus réguliers au fil du temps. Cette trajectoire inverse à celle de la production poétique fin-de-siècle dans son ensemble s'explique par le désir de Coppée d'entrer à l'Académie et « puis, y étant entré, de se comporter en Immortel »³⁴, ce qui réclame une versification parfaite.

On peut maintenant se tourner vers le compositeur.

Contrairement au cas coppéen, on ne sait pas grand-chose à propos d'Édouard Cazaneuve, mais il est possible de reconstruire, au moins partiellement, quelques repères à propos de sa trajectoire à l'intérieur du milieu musical français à partir des quelques informations qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui. Sa date de naissance est l'un des éléments qui ne sont malheureusement pas disponibles. Toutefois, on sait que sa première publication date de

³² Cf. Pierre Popovic, « Les deux 'arts poétiques' de Paul Verlaine », dans *Études françaises*, vol. 29, n. 3, 1993, p. 108-109.

³³ Dans « Sur le statut phonologique de 'e' : la notion de 'e' féminin dans l'alexandrin de Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 93.

1859³⁵, et qu'il est mort en 1903. Un regard jeté sur les sections musicales dans la presse de l'époque³⁶ permet d'ajouter des détails à ce mince portrait.

En 1863, l'auteur est nommé comme pianiste dans deux publications³⁷. Ensuite, vers la fin des années 1870s, Cazaneuve est mentionné dans quelques journaux comme « un jeune musicien du plus grand avenir »³⁸ et, plus tard, comme professeur du cours d'ensemble instrumental à l'École classique de musique et de déclamation de la rue Charras³⁹. On annonce également un opéra-comique dont la première audition est attendue au Théâtre-Lyrique⁴⁰, et l'acceptation de la part de l'Opéra-Comique de « trois actes de sa composition intitulée, le *Carrosse du gouverneur*. [...] Le livret est de M. Cormon »⁴¹. En 1888, un « fort joli opéra-comique [...], un acte, intitulé *Partie double* »⁴² est censé être terminé, mais ce travail n'est pas présenté aux directeurs de théâtre pour le moment. Par ailleurs, on ne trouve aucune trace des exécutions de ces opéras dans les années suivantes, et l'on pourrait donc en déduire que ces travaux n'ont finalement jamais vu la scène.

En ce qui concerne les *Douze mélodies pour chant et piano*, celles-ci apparaissent dans la « Bibliographie musicale » de *La Revue et Gazette musicale de Paris* du 7 mars 1880 (p. 76).

³⁵ Édouard Cazaneuve, *Les Échos du bal. Mazurka-caprice pour piano*, op. 1. G. Flaxland, 1859. Le numéro d'opus pourrait être pris comme un indice utile à tracer la production du compositeur au fil des années. Malheureusement, ceci s'avère une tâche assez complexe : dans WorldCat, après l'op. 1, on rencontre tout de suite l'op. 17, publié en 1863 (*Les Esprits Follets : grande valse de concert, composée pour le piano par Édouard Cazaneuve*, E. Chailiot). Ensuite, on se heurte aux opus de 45 à 48 en 1872 (*Priola : polka pour piano*, op. 45, E. Chatot ; *Sérénade pour piano*, op. 46, Heugel ; *Bolero pour piano*, op. 47, Heugel ; *Berceuse pour piano*, op. 48, E. Chatot). Puis, les numéros d'opus disparaissent, même si la production s'intensifie, surtout pendant les années 1890s. Si l'on accepte donc le présupposé que certains de ces ouvrages sont probablement perdus aujourd'hui, l'on pourrait avancer provisoirement l'hypothèse, à partir de la distribution des ouvrages connus et des numéros d'opus, que, en 1902 (une année avant sa mort), Cazaneuve aurait atteint le numéro d'opus 190, au moins. Ce nombre en tant que tel est probablement fautif, mais sa grandeur considérable indique que l'auteur a été vraisemblablement un compositeur prolifique, ce qui est confirmé par le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, où l'on peut trouver plus de 300 ouvrages à son nom.

³⁶ En guise d'avertissement, il faut signaler au lecteur que le M. Cazaneuve le plus présent dans la presse fin-de-siècle est le commissaire de police du quartier de la Madeleine, le frère du compositeur.

³⁷ Dans Adolphe Botte, « Auditions musicales », dans *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 mai 1863, p. 147 ; et Anonyme, « Music Abroad. Paris », dans *Dwight's Journal of Music*, 27 juin 1863, p. 53.

³⁸ « A la récente inauguration du nouveau théâtre des Nouveautés, Mlle Lina Bell a chanté une composition due à un jeune musicien du plus grand avenir : M. Édouard Cazaneuve. [...] C'est la célèbre *Aubade*, de Victor Hugo, que M. Cazaneuve a mise en musique. [...] La mélodie de M. Cazaneuve est d'une poésie pénétrante, et d'une allure large et simple. Rarement les vers du grand poète ont été aussi bien compris et interprétés. L'éditeur de M. Cazaneuve pour cette œuvre délicate, est M. Chatot, 19, rue Neuve-des-Petits-Champs. Je recommanderai en même temps du même compositeur l'adorable romance de *Sainara*, sur les paroles de M. Ernest d'Hervilly », dans Dancourt, « Courrier de Paris », dans *La Gazette*, 21 juin 1878, p. 2.

³⁹ Dans la rubrique « Paris et départements » du *Ménestrel* du 13 mars 1892, p. 7-8.

⁴⁰ On sait toutefois qu'en mars 1881 aucune œuvre de Cazaneuve n'avait été jouée aux théâtres lyriques (Dancourt. « Théâtres », dans *La Gazette*, 2 mars 1881, p. 3).

⁴¹ Kran, « Courrier des théâtres », dans *Le Réveil (Paris)*, 7 novembre 1881, p. 4. Ce même opéra est annoncé par *Le Ménestrel* le 13 juin 1875, p. 8.

⁴² M. de Thémynes, « Revue musicale », dans *La Patrie*, 21 février 1888, p. 3.

Elles ont été également recensées dans la rubrique « Musique », signée S.B., de *La Gazette* du 14 janvier de la même année (p. 3) :

Aujourd'hui, M. Cazaneuve publie chez Tellier, 12, boulevard des Capucines (Grand-Hôtel), *douze mélodies* pour chant et piano, qui méritent l'attention et les suffrages de tous les dilettantes. Le choix seul des poésies sur lesquelles le compositeur a brodé ses fines mélodies, indique l'artiste de goût et le musicien de race. On lit les noms de M. Coppée [...]. Puis les noms de MM. Eugène Manuel, Armand Silvestre, Albert Delpit – dont la *Ballade* a été rendue par M. Cazaneuve avec un sentiment, une couleur archaïque des plus pénétrantes. [...]

Tout cela, et bien d'autres morceaux charmants, est rendu gracieusement, et parfois avec un sentiment très grave et très profond [...]. Aussi le succès de ce nouveau recueil du jeune et distingué compositeur n'a-t-il pas été un instant douteux.

Puis par Dancourt encore dans *La Gazette* du 2 mars 1881 :

J'ai déjà eu plus d'une occasion de citer avec éloges les compositions musicales de M. Édouard Cazaneuve. Ce sera, je le crois, l'un des plus distingués parmi les jeunes. Il a la mélodie, une grande science et le sentiment dramatique. Les *Douze mélodies* nouvelles qu'il publie chez Girod (16, boulevard Montmartre) forment une gerbe lyrique dont Th. de Banville, Armand Silvestre, Coppée, J. Truffier, ont fourni le lien. Qui ne connaît la *Nuit d'étoiles*, de Banville [...].

M. Cazaneuve a brodé sur ces jolis vers une mélodie pénétrante et mélancolique, tout argentée de paillettes. Tout autre est la musique qui accompagne *Pantomime* d'Armand Silvestre et l'*Aubade* de J. Truffier.

Ensuite, *Invocation* est explicitement nommée dans la recension parue dans *La Patrie* du 15 novembre 1880, dans la rubrique « Revue musicale », sous la plume de M. de Thémines :

Signalons aussi une publication nouvelle de M. Édouard Cazaneuve, un mélodiste celui-ci, mais un mélodiste qui connaît son harmonie sur le bout des doigts – c'est le cas de le dire – et qui sait l'employer sans lui laisser se faire la part du lion, comme il n'arrive que trop fréquemment de nos jours.

Il vient de publier chez M. Tellier (ancienne maison Gérard) un recueil de *Douzes* [sic] *mélodies* nouvelles [...]. M. Cazaneuve est resté fidèle à ses poètes favoris : François Coppée, Théodore de Banville, Edmond Sylvestre [sic]. [...]

L'idylle qui ouvre le recueil et qui s'intitule *Jeanne* est une délicieuse pastorale [...]. Le *Bonsoir* de M. Sylvestre est, à coup sûr, la meilleure de ces mélodies, n'en déplaise aux autres ! parmi lesquelles il serait injuste de ne pas mentionner le *Printemps* de M. de Banville, et surtout l'*Invocation* [...] de M. Coppée : *Enfant blond aux yeux doux, ô rose de Norvège* ; elle devrait être bien jolie, cette blonde sœur d'Ophélie « d'or vivant coiffée », pour que le poète lui adressât d'aussi beaux vers – il est vrai qu'il ne sait pas en faire autrement – et pour que le musicien chantât si suavement les vers du poète. J'en voudrais citer bien d'autres parmi ces *Douze mélodies* de M. Cazaneuve ; mais je crains de faire du tort à celles que je ne nommerais pas – et que peut-être vous aimerez davantage. Tous mes compliments à M. Cazaneuve.

Mais le premier commentaire paru dans les journaux semble être celui de Victorin Joncières dans le feuilleton « Revue musicale » de *La Liberté* du 8 décembre 1879 :

Avant de clore ce feuilleton, nous voulons signaler à nos lecteurs, amateurs de chant, un recueil de douze mélodies, de M. Édouard Cazaneuve, sur des poésies de MM. Armand Silvestre, Eugène Manuel, François Coppée, Albert Delpit et Jules Truffier.

M. Édouard Cazaneuve a la phrase élégante et poétique, d'un tour naturel et original, exprimant avec justesse le sentiment des vers ; ses accompagnements, d'un style correct, sont intéressants sans nuire à la clarté du motif.

Nous croyons ne pas nous tromper en prédisant un vif succès dans les salons et les concerts à la *Berceuse*, à la *Ballade*, à la *Chanson d'exil*, à la *Ritournelle*, en un mot à toutes les charmantes inspirations qui composent le recueil de M. Cazaneuve.

Résumons donc ce que l'on sait sur Édouard Cazaneuve : il publie sa première composition en 1859 ; en 1863, il joue comme pianiste en concert ; en 1879, le recueil des *Douze mélodies* est publié, et il reçoit des recensions favorables dans la presse ; et enfin, en 1892, on le retrouve comme professeur. Ajoutons que, au fil de ces années, il compose au moins trois opéras-comiques, qui ne seront vraisemblablement jamais exécutés. Pendant la période immédiatement subséquente et jusqu'à la mort du compositeur, il n'y a guère d'informations à propos de ses occupations. Toutefois, l'on peut compléter le cadre par une dernière précision : l'on aura remarqué que Cazaneuve est souvent décrit comme « mélodiste » et son public désigné comme composé d'« amateurs » et de « dilettantes » dans les commentaires cités plus haut. Par conséquent, l'on pourrait imaginer que le succès (relatif) de Cazaneuve était dû probablement à ce type de morceaux de chambre, destinés au marché privé des amateurs et des dilettantes justement (et, parmi ces morceaux, les *Douze mélodies* semblent être le recueil qui a été reçu le plus bienveillamment). En effet, pendant cette période,

à une époque où les procédés d'enregistrement ne permettent pas encore de renouveler l'écoute après le concert et d'approfondir notamment la connaissance des œuvres nouvelles, la pratique en amateur demeure extrêmement développée. L'avènement du phonographe surprend, intéresse mais ne décourage pas immédiatement les amateurs ni les auditeurs des concerts.⁴³

Une fois complétée cette présentation rapide des deux auteurs, on peut maintenant se tourner vers le fond de la question. Tout de même, une observation s'impose avant de pouvoir poursuivre dans mes démarches interprétatives : il faut signaler que, à cause de la pénurie de littérature secondaire concernant Cazaneuve et Coppée, il est ardu d'aligner mes propos dans

⁴³ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, 2004, p. 41.

la discussion qui suit avec ce que je viens de dire à propos du réseau des textes possibles. En effet, le réseau est ici presque inexistant, dans le sens où je ne connais pas d'interprétation préalable de ce texte, tout comme de cette mélodie, et il faudra donc se contenter du réseau, assez réduit, qui peut être établi à partir de mes propres considérations à leur sujet. Mais pourquoi donc s'obstiner et choisir un morceau méconnu ? J'ai déjà mentionné quelques-unes de mes raisons plus haut, mais j'ajoute ici qu'il s'agit, me semble-t-il, d'un compromis entre deux désirs contrastants : d'une part, le souhait d'enquêter de plus près des pièces qui ont été oubliées au fil du temps, de l'autre la possibilité de bénéficier d'un réseau textuel articulé et riche. Dans ce cas, le premier impératif l'a emporté sur le deuxième – l'antidote à ce type de problème serait d'étudier d'une façon systématique une portion considérable des morceaux méconnus.

Invocation sous examen

Après cette petite mise en contexte de la mélodie, l'on peut maintenant passer à l'analyse proprement dite. Tout d'abord, je transcris le texte complet du poème de Coppée⁴⁴.

Enfant blonde aux doux yeux, ô rose de Norvège,
Qu'un jour j'ai rencontrée aux bords du bleu Léman,
Cygne pur émigré de ton climat de neige !

5 Je t'ai vue et je t'aime ainsi qu'en un roman,
Je t'aime et suis heureux comme si quelque fée
Venait de me toucher avec un talisman.

Quand tu parus, naïve et d'or vivant coiffée,
J'ai senti qu'un espoir sublime et surhumain
Soudain m'enveloppait de sa chaude bouffée.

10 Voyageur, je devais partir le lendemain ;
Mais tu m'as pris mon cœur sans pouvoir me le rendre,
Alors que pour l'adieu je t'ai touché la main.

A ce dernier bonheur j'étais loin de m'attendre,
Et je me croyais mort à toutes les amours ;

⁴⁴ François Coppée, *Œuvres complètes de François Coppée*, vol. 2, L. Hébert, 1892, p. 291-292.

15 Mais j'ai vu ton regard spirituel et tendre ;

Et tout m'a bien prouvé, dans les instants trop courts
Passés auprès de toi, blonde sœur d'Ophélie,
Que je pouvais aimer encore, et pour toujours.

Et je ne me dis pas que c'est une folie,
20 Que j'avais dix-sept ans le jour où tu naquis ;
Car le triste passé, je l'efface et l'oublie,

Et tu ne peux savoir à quel point c'est exquis !

Quelques remarques s'imposent à propos de l'organisation rimique, surtout lorsque l'on s'aperçoit que Cazaneuve n'a pas mis en musique le poème dans sa totalité – ce qui apporte des modifications considérables au schéma des rimes. On a donc ici une première fenêtre herméneutique, à savoir un point de sous-détermination engendré par la suppression d'une partie du texte, qui demande une explication, ce que j'essaierai tout de suite.

Invocation est écrit en *terza rima*, une forme empruntée à l'Italie, et en particulier à la *Divine Comédie* de Dante, où, à cause de l'alternance des terminaisons, chaque tercet est accroché au suivant par sa rime orpheline⁴⁵. Ceci appelle une solution irrégulière pour mettre fin à la succession rimique, qui pourrait idéalement se poursuivre à jamais – ce qui est exemplifié ici par le monostiche final, une conclusion qui n'est d'ailleurs pas à l'emploi exclusif de Coppée, et que l'on retrouve par exemple tout aussi bien dans les poèmes contemporains en *terza rima* de Verlaine⁴⁶. Mais, comme je l'ai anticipé plus haut, les coupures que Cazaneuve opère sur le texte à mettre en musique viennent perturber le schéma régulier des rimes ; en particulier, il est impossible de supprimer des tercets dans un poème en *terza rima* sans engendrer des rimes orphelines, ou, au moins, des rimes qui n'ont que deux instances en lieu des trois prévues. Cazaneuve supprime les tercets 4, 5, et 7, tout comme le monostiche final. Par conséquent, la rime en -lie (v. 7) reste orpheline, tout comme la rime en -main du v. 8. Toutefois, cette dernière

⁴⁵ Cf. Michèle Aquien, *La Versification*, Que sais-je? 2018, p. 97 et 106.

⁴⁶ Pour une liste complète de ces poèmes, cf. Jean-Louis Aroui, « Le Monostiche verlainien », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 113-114. En ce qui concerne en revanche la *terza rima*, « [son] histoire est comparable à celle du sonnet, et son cours à partir du milieu de la décennie 1830 résulte de la redécouverte des poètes du XVI^e siècle, même si la référence italienne est souvent mise en avant » (Emmanuel Buron, « 'Renouvelons aussi / Toute vieille pensée'. L'usage des poèmes du XVI^e siècle par les poètes romantiques (Hugo, Gautier) », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 279).

bénéficie de l'assonance avec la rime en -man des tercets précédents (v. 2, 4, et 6), et pourrait donc être comprise comme une quatrième instance irrégulière de la rime B. La rime en -ours des v. 16 et 18, quant à elle, perd sa première instanciation (v. 14).

En revanche, Cazaneuve réalise des répétitions qui ne sont pas présentes dans le poème tel que Coppée l'a publié – une ultérieure fenêtre herméneutique, hyper-déterminée cette fois-ci. Au niveau local, au v. 4, le syntagme « je t'aime » est répété deux fois à l'intérieur du vers, ce qui intensifie l'anaphore déjà mise en œuvre dans le texte par la reprise au vers suivant ; ensuite, le deuxième hémistiche du v. 7 est entièrement repris dans une exacerbation de l'emphase confiée à la ligne vocale⁴⁷ ; et finalement, au v. 18, le mot « encore », qui apparaît sans le *e* final dans l'édition Tellier, est répété à l'intérieur du vers, ce qui engendre de façon postiche un vers de quatorze syllabes. Au niveau global, en revanche, il n'y a qu'une reprise saillante : celle des deux premiers tercets à la fin de la mélodie. Il s'agit d'un procédé assez commun et on le retrouve souvent chez d'autres compositeurs – il me semble qu'il signale ici simplement la conclusion imminente du morceau.

D'un point de vue formel, donc, la mélodie suit la forme ABA, où A représente les deux premiers tercets, qui sont repris tels quels et dans la ligne vocale et dans l'accompagnement. A la fin du dernier A, Cazaneuve ajoute une petite coda, en modifiant la mise en musique du dernier hémistiche du v. 6⁴⁸, qui est suivi par une mesure où l'on entend le piano seul. B, quant à lui, comprend les tercets 3 et 6. Une ultérieure répétition au niveau macrostructural concerne, cette fois-ci, la partie de piano, qui introduit les deux parties A de manière similaire : dans les mesures 1 à 3, tout au début, l'on entend une échelle descendante de do dièse éolien, qui présente le do dièse en tant que tonique du morceau malgré l'absence de la sensible⁴⁹ (ex. 2) ; en revanche, lorsque la même échelle descendante est reprise dans les m. 32 et 33, l'on retrouve l'altération accidentelle du septième degré, et toute ambiguïté est donc dissipée (ex. 3). L'on verra plus loin quelle est plausiblement la raison de cette différence.

⁴⁷ Aux m. 19-21, l'hémistiche « et d'or vivant coiffée » apparaît la première fois en correspondance d'une échelle descendante complète en do dièse majeur, alors qu'elle est répétée sur une harmonie de dominante, en montant de nouveau vers le registre aigu.

⁴⁸ La première fois que l'on entend la voix chanter ces mots, « avec un talisman », la ligne vocale est harmonisée par un accord de do dièse majeur, alors que, la deuxième fois, elle se termine sur un accord de do dièse mineur, qui sera prolongé jusqu'à la fin.

⁴⁹ Il serait peut-être possible de considérer ce passage comme un simple mi majeur se terminant sur un accord de tonique en premier renversement, surtout si l'on considère que, à partir des m. 6 et 7, le mi majeur devient évident. Toutefois, il me semble que ces premières mesures, jusqu'à m. 4 au moins, soient clairement centrées sur le do dièse, en particulier parce qu'il s'agit justement du début du morceau et il n'y a pas par conséquent un contexte préalable qui pourrait pousser l'écoute dans la direction du mi majeur.

Andante. (♩ = 50)

CHANT.

PIANO.

dolce

Enfant

dolce dim.

p

pp

blon - de aux doux yeux; ô ro - se de Nor - vè - ge, Qu'un

Ex. 2: Édouard Cazaneuve (1879). *Invocation*, m. 1-5.

dolce. I^o tempo

-jours. a tempo

Enfant blon - de aux doux yeux, ô

I^o tempo

dim.

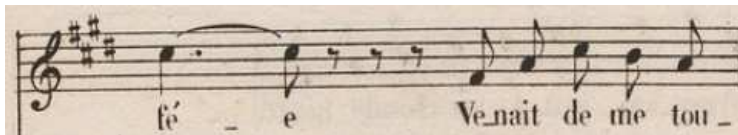
p

pp

dolce.

Ex. 3 : Édouard Cazaneuve (1879). *Invocation*, m. 32-33.

Un dernier point à remarquer, relativement à l'architecture du poème, est constitué par les enjambements. L'on sait que ceux-ci se multiplient sous la plume de Coppée, dont les vers se



Ex. 4 : Édouard Cazaneuve (1879). *Invocation*, m. 16 (chant).



Ex. 5 : Édouard Cazaneuve (1879). *Invocation*, m. 28 (chant).

trouvent ainsi marqués d'une qualité quelque peu prosaïque⁵⁰.

Le premier que l'on rencontre en lisant le poème se vérifie entre les vers 5 et 6 : le sujet du verbe « venait », qui se trouve au début du v. 6, figure à la fin du vers précédent. En dépit du fait que la

relation syntaxique impliquée dans ce phénomène est assez contraignante, Cazaneuve insère tout de même des pauses entre les deux vers (ex. 4). S'il est vrai que la durée de ces dernières n'est pas suffisamment longue pour créer des problèmes de compréhension pour les auditeurs, il est indéniable que, au moins ici, l'enjambement ne perturbe pas la disposition des vers dans leur mise en musique – l'on pourrait peut-être imaginer une fenêtre herméneutique qui reste fermée. A l'inverse, l'enjambement qui se vérifie entre les v. 16 et 17, où le référent du participe passé « passés » (v. 17), à savoir « instants », se trouve au v. 16, cause une modification dans l'organisation métrique des vers : en effet, le dernier hémistiche du v. 16 et le premier du v. 17 sont joints ensemble dans un alexandrin pour ainsi dire inédit, qui crée à ses deux côtés des vers de six syllabes (ex. 5). Ce type d'occurrence a pour effet de neutraliser l'une des fonctions de l'enjambement, c'est-à-dire la mise en relief du premier vers concerné, qui reste ici largement inaperçue. En revanche, le rapprochement des vers intéressés, une fonction ultérieure de l'enjambement, est ici intensifié à l'extrême.

En ce qui touche au contraire à l'organisation structurale de la mélodie, ajoutons une dernière observation. J'ai proposé plus haut de considérer ce morceau comme arrangé en ABA+C. Il faut maintenant compléter cette description par une précision ultérieure à propos de B : en effet, cette section peut être à son tour divisée en deux sous-sections, dont le point de raccord se trouve à la m. 24, en correspondance de l'indication agogique « Animato » et du mot « Soudain ». J'ai également noté que B comprend les tercets 3 et 6, et si l'on s'attend de trouver des sous-sections en correspondance de l'articulation strophique, l'on sera déçu, car les sous-sections, que l'on appellera désormais B1 et B2, se révèlent asymétriques en ce sens : B1 s'étend sur les v. 7 et 8, alors que B2 inclut les v. 9, 16, 17 et 18. L'on peut ainsi dresser un tableau complet de la structure d'*Invocation*.

⁵⁰ Cf. Steve Murphy, « Le Premier Verlaine », *op. cit.*, p. 189 et 203 ; et Jean-Michel Gouvard, « Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 46.

A	B1	B2	A	C
m. 1-18	m. 18-24	m. 24-32	m. 33-47	m. 47-49
v. 1-6	v. 7-8	v. 9 ; 16-18	v. 1-6	v. 6
t. 1-2	t. 3	t. 3 ; 6	t. 1-2	t. 2

Cette absence de symétrie peut paraître assez étrange compte tenu du fait que le v. 9 non seulement renferme un tercet mais présente également la dernière instance de la rime en -fée. Toutefois, une réflexion plus détaillée sur ce point permet de mieux comprendre une observation que j'ai faite plus haut, lorsqu'il était question des suppressions opérées par Cazaneuve sur le texte de Coppée : j'ai dit qu'il élimine les tercets 4, 5, et 7, et le monostiche suivant ce dernier. Je me suis déjà penchée sur les conséquences que cette opération entraîne sur le schéma rimique, mais j'ai passé sur la question des effets sur l'organisation sémantique du poème. En général, ce texte est assez homogène : il se présente, comme son titre l'annonce, en tant qu'une invocation à la femme aimée, un genre qui n'est certainement pas nouveau dans la poésie lyrique ; son lexique ne donne pas de difficulté particulière⁵¹ ; et il serait difficile d'indiquer avec exactitude un moment de dénouement ou d'emphase particulière. Cazaneuve est présenté ainsi avec la possibilité de sélectionner librement le mot, le vers, le tercet, où le point culminant se trouvera à l'intérieur de sa mélodie. Or, celui-ci est identifiable à l'entière de la sous-section B2, où, après le changement *soudain* de tempo, l'accompagnement se tait pendant le chant, qui se fait ainsi entendre seul jusqu'à la fin du segment (m. 32). En mettant en relation cette position de prééminence de B2 et les coupures qui l'intéressent, l'on s'aperçoit que certains traits de ces suppressions contribuent au sens de pathos qui caractérise cette partie. En particulier, dans le texte de Coppée, le v. 9 est suivi, au tout début du v. 10, par une apposition, qui précède à son tour une clarification sur la situation qui a causé l'apparition de l'amour. Il s'agit donc d'un moment de stagnation narrative : si des nouveaux éléments sont apportés au contexte, ceux-ci ne sont qu'un adjectif superflu au squelette du poème, lequel est déjà bien ébauché dans le premier tercet. En revanche, le v. 16, qui suit immédiatement le v. 9 dans la version remaniée par Cazaneuve, commence par la conjonction « et », dont l'effet est de projeter l'attention vers ce qui suit. Or, dans le texte de Coppée, cette conjonction est reprise en anaphore aux v. 19 et 22, ce qui configure ce dernier vers comme une augmentation de l'urgence émotive. Le compositeur, en effaçant le dernier tercet et le monostiche qui le suit,

⁵¹ C'est ce qu'observe déjà Émile Verhaeren dans « La Poésie », publié dans *L'Art moderne* le 4 janvier 1891, p. 4-6.

coupe court à la suite. Mais, par la répétition du mot « encor », que l'on a déjà remarqué, il compense en créant un dénouement sur le mot « toujours », qui clôt ainsi B2 et qui est suivi par l'échelle descendante que l'on trouve au piano en guise d'introduction à la reprise de A. L'on comprend mieux maintenant la présence du si dièse, qui neutralise ici l'ambiguïté modale du début (ex. 3).

En conclusion de cette première analyse, on peut ajouter quelques remarques plus générales en considérant la mélodie comme l'endroit où l'interprétation du poème avancée par le compositeur se manifeste. Tout d'abord, si l'on envisage la forme métrique du poème et la narration d'un épisode d'amour comme deux éléments en tension, il me semble assez clair que Cazaneuve donne la priorité à ce dernier : si l'on observe les coupures qu'il apporte au texte, il est évident qu'il ne se soucie pas des caractéristiques propres à la forme strophique choisie par Coppée, et en particulier des enjeux spécifiques à la *terza rima*. En revanche, le compositeur ne perturbe jamais les occurrences toutes régulières des césures dans les alexandrins de Coppée, même quand un enjambement le pousse à rapprocher deux vers l'un de l'autre. Ce que l'on peut affirmer pour terminer, c'est donc que Cazaneuve ressent comme contraignant la forme métrique des vers seulement à un niveau micro-structural, celui de l'articulation interne du vers lui-même, alors qu'il ne perçoit pas l'organisation strophique comme restrictive, et choisit dans tous les cas de privilégier la narration.

Hippolyte Mirande et Charles Baudelaire : *Recueillement*

La mélodie suivante est la mise en musique du poème *Recueillement* de Baudelaire par le compositeur lyonnais Hippolyte Mirande. Ce texte, publié pour la première fois dans le recueil du *Parnasse contemporains* en 1866, n'apparaît pas dans les deux premières éditions des *Fleurs du mal* et fait partie des ajouts à la troisième édition posthume de 1868. La mélodie, quant à elle, date de 1884. S'il n'est probablement pas nécessaire de s'attarder sur la figure de Baudelaire, il est en revanche utile de dédier quelques mots à Mirande. En effet, il fait partie de cette majorité d'auteurs dont on a oublié les œuvres, mais il a pourtant laissé des traces dans la presse de l'époque, et non seulement parce qu'il a été le correspondant en province des journaux comme *Gil Blas* (en 1903) et *Comoedia* (en 1913 et 1914). Par exemple, il est également mentionné dans une « Lettre de l'Ouvreuse »⁵² :

Hippolyte Mirande, rasé comme un Américain chic, conduisit sa *Marche solennelle*, bellement sonore et dont les thèmes sont tripatouillés avec une maestria

⁵² Dans *L'Écho de Paris* du 6 avril 1903.

indéniable, œuvre qui aurait très bien pu se passer des bafouillages surérogatoires dont l'orchestre crut devoir l'agrémenter.

Mais, afin de parcourir brièvement la carrière de Mirande, on peut compter sur le nécrologe paru dans *Le Petit Marseillais* du 4 janvier 1938 :

Né à Lyon en 1862, Hippolyte Mirande s'adonna d'abord à la littérature et fit des études de droit, mais sa vocation musicale était irrésistible et, après un séjour à Paris, où il connut des maîtres comme Th. Dubois, César Franck, Guiraud, il résida à Genève, où il avait été nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de cette ville. En 1892, il remplit les mêmes fonctions à Lyon, y témoignant de la meilleure érudition.

Mirande, comme chef d'orchestre, dirigea la Musique municipale de Genève, puis, à Lyon, les Concerts symphoniques. On lui doit des pièces symphoniques, des ballets, des mélodies, des pièces pour piano, des chœurs et d'autres œuvres, notamment un opéra inédit, toutes marquées d'un mérite de compositeur de brillantes qualités.

Depuis qu'il était venu se fixer à Marseille, Mirande avait conquis de nombreuses sympathies dans nos milieux artistiques. Professeur d'histoire de la musique au Lycée musical, il était, d'autre part, le critique musical du *Soleil de Marseille*, où ses articles étaient des plus appréciés.

Hippolyte Mirande, qui meurt à 76 ans, laissera le meilleur et le plus durable souvenir parmi tous ceux qui l'ont connu.

Il s'agit donc d'un compositeur prolifique et d'un savant, mais qui, peut-être à cause de sa distance du centre névralgique de la culture qu'était Paris, n'a pas laissé une trace sensible dans l'histoire de la musique française.

Après avoir situé le compositeur géographiquement et chronologiquement, on peut se tourner vers la mélodie elle-même et vers le poème de Baudelaire, que je reporte ici dans son intégralité⁵³ :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

- 5 Pendant que des mortels la multitude vile,
 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
 Va cueillir des remords dans la fête servile,
 Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

⁵³ Charles Baudelaire, « Recueillement », dans *Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, Alphonse Lemerre, 1866, p. 78,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
 10 Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;
 Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
 Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
 Entend, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

On est donc confronté à un sonnet d'alexandrins, et l'on sait que le sonnet a été considéré comme une forme fixe particulièrement hostile à la mise en musique en raison de la difficulté de l'adapter à des formes musicales préalables⁵⁴ : par exemple, il serait complexe de le contraindre dans un schéma ABA', tel à peu près que celui d'*Invocation* ; il serait également compliqué de le forcer dans la forme strophique d'une ballade ; et il serait pareillement ardu de l'obliger dans une forme de rondo telle que ABACA, etc. Or, l'existence de nombreuses mises en musique trouvant leur source dans des sonnets semble aller quelque peu à l'encontre de cette conception, mais la question reste de savoir comment les compositeurs s'y prennent. Dans la spécificité de ce cas, Mirande fait preuve de stratégie et, qu'il s'en rende compte ou non, peu importe, il transforme ce sonnet classique⁵⁵ en un sonnet élisabéthain, autant que faire se peut⁵⁶. Ce qui revient à dire qu'il compose une première partie A pour le premier quatrain, suivi par une partie B pour le deuxième. Celui-ci est à son tour suivi par une reprise de A, légèrement changé en ce qui concerne la ligne vocale, le rythme et la dynamique, pour un troisième quatrain artificiel composé par le premier tercet et le v. 12. Et finalement, la mélodie se clôt sur une coda en correspondance des deux derniers vers, ainsi que le montre le tableau suivant.

A	B	A'	C
Q1	Q2	T1 + v. 12 (Q3)	v. 13-14
m. 1-16	m. 16-34	m. 35-48	m. 49-59

⁵⁴ Helen Abbott discute longuement de cette question dans *Parisian Intersections : Baudelaire's Legacy to Composers*, Peter Lang, 2012, p. 80-83.

⁵⁵ Je remarque par ailleurs que le degré de classicisme d'un sonnet quelconque varie en fonction du modèle choisi. Par exemple, si l'on se rapporte au *Petit traité de poésie française* de Banville, *Recueillement* serait irrégulier, ou libertin, à cause des rimes croisées des quatrains, qui devraient, selon ce texte, être embrassées dans tout sonnet classique.

⁵⁶ Évidemment, le schéma rimique du sonnet élisabéthain n'est pas superposable à celui de ce poème.



Ex. 6: Hippolyte Mirande (1884). *Recueillement*, m. 30-34.

Tout de même, cette description requiert d'être affinée par quelques précisions. En particulier, le rejet entre le deuxième quatrain et le premier tercet vient bouleverser l'architecture du sonnet, et Mirande préfère de l'intégrer pleinement au quatrain qui le précède et de placer le point d'orgue signalant la séparation entre B et A' après le segment « loin d'eux » (ex. 6). On a déjà rencontré ce traitement de l'enjambement, mais ici, en raison de sa position entre les quatrains et les tercets d'un sonnet, sa suppression est particulièrement remarquable. En effet, de cette façon, Mirande neutralise le trait singulièrement subversif de ce rejet, dont le placement semble également s'aligner avec la distance qu'il exprime. Mais la solution adoptée par le compositeur n'est pas anodine, et l'on pourrait avancer qu'elle était en quelque sorte suggérée par Baudelaire lui-même : comme s'exprime Dominique Billy, « tout se passe ici comme si la délimitation quatrains/tercets se trouvait repoussée de quelques syllabes, décalée après le rejet du second quatrain »⁵⁷, et Mirande n'aurait que suivi l'invitation du poète.

Cependant, en ce qui concerne d'autres aspects, Mirande semble s'éloigner quelque peu des suggestions baudelairiennes, à commencer par celle du titre. En effet, le mot *recueillement* semble indiquer une condition de retrait du sujet en lui-même, ou même peut-être une situation de prière. Ce scénario semble dans tous les cas loin de l'enfer urbain qui fait souvent figure d'objet de l'attention de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*⁵⁸. Or, dans la mélodie, les parties A et B s'accordent peu avec la possibilité d'une atmosphère de prière à cause notamment des indications dynamiques, qui atteignent plusieurs fois le *fortissimo*, évoquant ainsi plutôt un cri qu'une prière. En revanche, dans les sections subséquentes les prescriptions dynamiques s'arrêtent au *piano* et le rythme, qui suit ici un dessin de triolets staccato, se fait plus souple, ce qui s'adapte mieux à une situation de recueillement, justement.

⁵⁷ Dans *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Honoré Champion, 2015, p. 260.

⁵⁸ Cf. Anne-Marie Amiot, *Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Ellipses, 2002, p. 32.

Tout de même, en dépit de la situation solitaire, le sonnet prend la forme d'un monologue du sujet lyrique à sa Douleur, allégorisée par le biais de la lettre majuscule⁵⁹ et au même moment par la stratégie interpellative qui actualise son existence. En effet, ce soliloque, ne sortant jamais de l'espace de la subjectivité, dynamise la souffrance du sujet parlant et configure pour ainsi dire l'intrasubjectif sous une forme d'intersubjectivité⁶⁰. En ce qui concerne la Douleur, si, d'un côté, elle est donc le double du sujet, de l'autre elle est actualisée en tant qu'entité externe et indépendante par les verbes à l'impératif qui lui sont directement adressés, et elle arrive même à assumer quelques caractéristiques d'une figure féminine réelle, mais elle demeure silencieuse et ne répond pas aux exhortations du sujet lyrique. Cette typologie de situation énonciative, où un sujet parlant s'adresse à une figure féminine qui reste pourtant absente ou, tout au moins, muette, est typique de la poésie lyrique tout comme de la musique vocale, et, par conséquent, ne s'avère pas problématique lors de la mise en musique du poème.

Ensuite, un autre trait distinctif de la poésie baudelairienne est la présence de plusieurs éléments allégorisés ou du moins personnifiés par l'usage de la majuscule, et *Recueillement* ne fait guère exception en ce sens. Au-delà de la Douleur, que j'ai déjà discutée, l'on retrouve d'autres entités qui subissent le même processus. Curieusement, toutes ces lettres majuscules sont supprimées dans l'édition musicale, alors que le « ciel », dont l'initiale est minuscule dans le poème, gagne la majuscule. Toutefois, l'on ne saurait donner trop de poids à cette singularité, qui ne signale peut-être qu'une insouciance philologique de la part de l'éditeur, puisque la distinction entre majuscule et minuscule n'est en aucun cas perceptible lorsque le morceau est exécuté.

⁵⁹ Cf. Pierre Dufour, « Une dédicace secrète des *Fleurs du mal*. Je te donne ces vers afin que si mon nom », dans *Poétique*, vol. 151, n. 3, 2007, p. 340.

⁶⁰ John E. Jackson, « 'Le Jeu des voix : de l'interpellation' et de quelques autres formes énonciatives dans *les Fleurs du mal* », dans *L'Année Baudelaire*, n. 6, 2002, p. 74.

Ex. 7: Hippolyte Mirande (1884). *Recueillement*, m. 21-24.

Ex. 8: Hippolyte Mirande (1884). *Recueillement*, m. 56-59.

Parmi ces entités, Mirande semble donner le plus d'importance au « Plaisir », paradoxalement décrit au v. 5 comme un « bourreau sans merci » armé d'un « fouet ». Le compositeur prescrit de chanter ce vers dans le registre aigu de la voix, en *fortissimo*, sur un accompagnement d'accords *sforzando* assez lourds et lugubres en raison de leur tessiture grave (ex. 7). Comme j'ai déjà mentionné brièvement plus haut, cette expression puissante et presque violente suggère plutôt le hurlement que la méditation mélancolique, qui semble pourtant visée par le poème. Tout de même, la manifestation d'une inquiétude profonde n'est pas seulement sensible en ce moment précis, mais s'étend au contraire à un usage de l'harmonie qui se montre plutôt réticent à l'égard de la possibilité de rejoindre aisément le repos garanti par l'accord tonique. Celui-ci, par exemple, n'est entendu pour la première fois qu'à la sixième mesure du morceau, et il est subséquemment érodé par la présence du cinquième degré à la basse (m. 14 et 46). Ces tensions ne seront apaisées qu'à la fin du morceau, qui se clôt sur un accord de tonique en *pianissimo* (ex. 8), mais elles sont quelque peu atténuées par l'étouffement des indications dynamiques. Ce n'est donc qu'à partir de A' qu'un véritable air de contemplation

devient reconnaissable, mais comme je l'ai dit, l'agitation sous-jacente demeure persistante ; elle devient uniquement plus sourde.

Une dernière question reste encore à aborder pour compléter la discussion de ce morceau : celle de la représentation du mouvement. En effet, dans le texte de Baudelaire on retrouve des motions descendantes et ascendantes aux v. 2, 9 et 11, où le Soir descend, les Années se penchent et le Regret surgit. Or, la musique est souvent conceptualisée en termes de mouvement vers le haut ou vers le bas, où le haut correspond à l'aigu et le bas au grave. Si Mirande choisit de ne pas suivre les suggestions du poème en ce sens, ce n'est donc pas à cause d'un défaut des moyens, et, de fait, la descente du soir est figurée dans la pièce par la chute graduelle de la ligne vocale, doublée à la main droite par le piano (m. 6-9). En revanche, les deux motions contraires de l'inclination des Années et du surgissement du Regret ne trouvent pas de correspondant musical direct. Ceci n'est guère surprenant si l'on se souvient que le premier tercet, où se trouvent les deux vers concernés, fait partie de la section A', qui ne propose pas des matériaux musicaux inédits mais répète au contraire les éléments qu'on a déjà entendus en concomitance avec le premier quatrain. Et finalement, le mouvement de la Nuit qui clôt le poème est arrêté aussitôt par la conclusion du morceau : si, comme le suggère Gérard Gasarian, « la Nuit est convoquée, *mobilisée* en tant que figure, afin de lever, par sa 'marche', l'engourissement douloureux provoqué par sa tombée »⁶¹, l'on pourrait avancer que, chez Mirande, puisque la mobilisation de la Nuit n'en est pas une, le ralentissement mélancolique aboutit au silence qui suit aux dernières notes du morceau, menant ainsi à un recueillement *ex post facto* que la présence de la musique, criarde et bruyante avec ses *fortissimo*, a empêché jusqu'ici.

En guise de conclusion, donc, on peut réfléchir plus globalement sur l'interprétation du poème émergeant de ce morceau. Il me semble en effet que Mirande souligne premièrement l'atmosphère d'inquiétude et de malaise dépeinte dans le poème de Baudelaire, mais que, au-delà de cette caractérisation générale, qui trouve son point de départ dans le texte, l'architecture et l'organisation de la pièce apparaissent assez oubliées des enjeux soulevés par le poème dans sa nature de sonnet en premier lieu, mais aussi en ce qui concerne ses idiosyncrasies particulières, telle par exemple l'enjambement entre les quatrains et les tercets. Il serait par conséquent possible d'avancer l'hypothèse que, dans ce cas-ci, l'intuition musicale aurait précédé ou, en tout cas, aurait eu la priorité sur le texte.

⁶¹ Dans *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Honoré Champion, 1996, p. 251.

Maurice Ravel et Stéphane Mallarmé : *Sainte*

Le poème *Sainte*, que Mallarmé décrivait comme « un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique »⁶², a été écrit en 1865. Initialement, il portait le titre « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin » et il était dédié à Cécile Brunet, marraine de Geneviève, à l'occasion de sa fête⁶³. Il est par conséquent évident que la musique en tant que thématique joue un rôle proéminent dans ce poème, et que la *Sainte* mentionnée dans le titre est bien Sainte Cécile, patronne de la musique justement⁶⁴. Il sera donc nécessaire de comprendre comment le thème de la musique et celui, spéculaire, du silence s'entrelacent dans le poème et dans la mélodie tout comme dans les réflexions du poète. Avant d'entamer la discussion du morceau de Ravel, il convient de situer brièvement la pièce à l'intérieur de la carrière du compositeur et de se pencher sur le rôle joué par la musique dans la poétique mallarméenne.

Bien que la mélodie ne soit publiée qu'en 1907, sa composition date d'à peu près dix ans plus tôt, en 1896, à savoir au tout début du parcours de Ravel, et il est en effet remarquable que, mise à part la *Sérénade grotesque* pour piano de 1893, « le début de la carrière de compositeur de Ravel, tout comme la fin, est marqué par des œuvres vocales »⁶⁵ : *Sainte* à l'extrémité initiale et *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-33) à l'extrémité finale. De plus, parmi les morceaux mélodiques pour piano et voix qui ponctuent la production de Ravel dans son ensemble l'on peut mentionner les *Deux épigrammes de Clément Marot* (1897-99), les *Histoires naturelles* (1906), les *Cinq mélodies populaires grecques* (1907), les *Deux mélodies hébraïques* (1914), *Ronsard à son âme* (1923-24) et *Rêves* (1927). A ceux-ci, il faut également ajouter les *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) pour voix et orchestre de chambre, qui représentent la deuxième et dernière fois que Ravel choisit des textes de Mallarmé pour ses pièces.

Mais revenons à *Sainte*. Globalement, il s'agit d'un morceau dont l'étendue dans le temps est assez limitée : on n'est confronté qu'à 31 mesures de musique, qui restent d'ailleurs grosso modo homogènes et « sans aucune nuance jusqu'à la fin », comme l'on peut lire dans la première mesure. En effet, Ravel emploie un langage décidément modal plutôt que tonal ou

⁶² Stéphane Mallarmé, « Lettre à Aubanel », décembre 1865, dans *Correspondance*, Gallimard, 1995, p. 260.

⁶³ Michela Landi, « 'La Muse moderne de l'impuissance' : studio di un'anamorfoosi in 'Sainte' di Mallarmé », dans *Francofonia*, n. 38, 2000, p. 50.

⁶⁴ Cf. Jeanette Leigh Callet, « The Performative Voice in Mallarmé's Poetic Rêverie », dans *French Forum*, vol. 28, n. 3, 2003, p. 47.

⁶⁵ Marius Flothuis, *Exprimer l'inexprimable... : essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Brill | Rodopi, 1996, p. 131.

fonctionnel⁶⁶, et l'accompagnement demeure statique dans ses articulations rythmiques et plus encore dynamiques : le « p très calme » de m. 2 est interrompu uniquement par un crescendo immédiatement suivi par un decrescendo (m. 11-12) avant d'aboutir au « pp » (m. 28) qui signale la fin du morceau. Si ce caractère de cohésion peut suggérer également une apparence de simplicité et de transparence, il deviendra clair au fur et à mesure que la discussion avance que derrière cette impression initiale se cache une complexité qu'il faudra interroger dans tous ses détails.

Toutefois, il convient de s'arrêter quelque peu sur la poétique de Mallarmé et sur ses aspects que l'on pourrait qualifier de « musicaux », parce que cette discussion pourra à son tour informer la compréhension du poème choisi par Ravel pour sa mélodie. En particulier, je voudrais me concentrer sur un phénomène qui me semble central pour bien rendre compte des caractéristiques spécifiques de la poésie mallarméenne, à savoir la fusion, ou le transfert, si l'on veut, des traits typiques du langage musical vers le langage verbal, à partir d'une réflexion sur les relations réciproques des deux. La fusion de ces modalités d'expression, effectuée par la mise en acte d'une neutralisation de leur différence essentielle, c'est-à-dire la référentialité du premier devant l'absence des référents établis par une convention *a priori* de l'autre – cette fusion réclame une interrogation à la fois sur ce qui lui a permis de se produire, au croisement des circonstances qui relèvent également de l'histoire des formes artistiques littéraire et musicale et de la réflexion personnelle du poète français. Pour le faire, il faudra tout d'abord définir la position toute particulière du langage musical par rapport à son correspondant verbal⁶⁷, pour pouvoir dans un deuxième temps s'interroger efficacement sur le statut des procédés musicaux employés couramment dans la pratique poétique. Ensuite, je reviendrai au

⁶⁶ Cf. sur ce point *ibid.*, p. 131-132. En outre, ce choix expressif est à mettre en relation avec l'indication « liturgiquement » en début de partition, et les deux, conjointement, renvoient vraisemblablement au chant grégorien.

⁶⁷ Cette problématique hante depuis longtemps les théoriciens et les philosophes de la musique, et les contributions en ce sens sont multiples. Je me limite à en citer une, qui se distingue en raison du fait que son auteur est un linguiste de formation, à savoir Ray Jackendoff, « Parallels and Nonparallels between Language and Music », dans *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, n. 3, 2009, p. 195-204. Il s'agit d'un article fort intéressant, et ma critique principale à son égard porte sur l'absence d'un angle herméneutique : en effet, il me semble que Jackendoff se limite à décrire, dans un premier moment, les parallèles et les différences des langages musical et verbal au niveau pour ainsi dire de la surface, et à généraliser ses observations aux autres capacités cognitives quand cette généralisation s'avère possible. Ceci n'est guère surprenant, surtout si l'on considère la perspective adoptée dans l'ouvrage éminent qu'il a rédigé avec Fred Lerdahl (*A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, 1983), mais il me semble que le manque d'une interrogation proprement herméneutique soit regrettable dans ces études. D'ailleurs, d'autres limites de cette approche ont été bien décrits par Antonio Rostagno dans sa conférence du 5 mai 2021, « L'analisi musicale e i rischi della reificazione. Orizzonti filosofici ed epistemologici dell'analisi musicale nel ventesimo secolo », qui s'est déroulée dans le cadre du séminaire ART – Aesthetics Research Turin.

cas spécifique de Mallarmé : surtout, il s'agira de montrer comment il arrive à effacer de sa production et la référentialité du langage ordinaire et sa propre instance d'auteur.

La Musique de Mallarmé⁶⁸

La façon de signifier caractéristique des articulations sonores, qu'elles soient proprement poétiques ou musicales, va essentiellement à l'encontre des modes de signification du langage verbal, tel qu'il est conçu dans son acception commune. Susan Bernstein a bien exprimé cette tension : « tandis que la musique semble vouloir dire *en général*, à un moment donné cette généralité cesse d'être langagière et devient quelque chose de fondamentalement autre, en engendrant une transmission qui n'est pas une communication, un langage qui ne suit pas le modèle du langage »⁶⁹. Parmi ses études de littérature comparée, Bernstein a consacré son ouvrage *Virtuosity of the Nineteenth Century* à la réflexion sur la relation entre la musique et le langage verbal pendant le XIX^e siècle. Ses perspectives sont également historiques et esthétiques, ce qui lui permet d'enquêter avec succès la notion de performativité telle qu'elle est engagée par les pratiques musicales et littéraires de la période. Son analyse aide ici à comprendre les enjeux qui surviennent alors que la musique est appelée à jouer un rôle dans l'effort théorique visant à définir le langage verbal et ses modalités de fonctionnement.

Ce que Bernstein souligne, c'est que, faute de référentialité, la musique se trouve dans une position ambiguë par rapport à son présumé statut langagier, dans le sens où, si elle est comprise comme signifiante, cette signification est appréhendée, au moins à un niveau instinctuel, comme générale, n'ayant pas de référent spécifique. En particulier, ce que l'on peut tirer du propos de Bernstein, c'est que la musique, considérée comme une entité dont la raison d'être demeure largement indépendante de son contexte, est comprise comme signifiante d'une façon *générale*, c'est-à-dire sans entraîner une référence précise à l'extramusical et, en même temps, sans entraîner des notions analytiques particulières, qui pourraient justifier ponctuellement la signification perçue à travers l'investigation des références intramusicales.

Or, cette caractéristique de la musique, sa capacité de signifier d'une façon générale dans le sens précisé, a deux conséquences principales dans son utilisation comme métaphore à

⁶⁸ Une version quelque peu modifiée de cette section a été publiée dans mon article « Des formes sonores en mouvement : le langage poétique de Stéphane Mallarmé », dans *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 14, n. 1, 2020, p. 143-154.

⁶⁹ « While music seems to want to say *in general*, somewhere that generality ceases to be language and becomes something fundamentally other, presenting a transmission that is not communication, a language that does not follow the model of language », dans Susan Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century : Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford University Press, 1998, p. 48. C'est l'auteurice qui souligne.

l'intérieur des réflexions sur le langage, poétique ou non : l'une dans son emploi par les théoriciens du langage du XX^e siècle ; l'autre dans sa participation, plus ou moins partielle, plus ou moins contestée, aux procédés proprement poétiques, comme le mètre et la rime. En ce qui concerne la première, je renvoie à mon article « Des formes sonores en mouvement »⁷⁰, et je me tourne ici vers la seconde.

En effet, le langage verbal, à partir de ses caractéristiques particulières, peut être employé *musicalement*, surtout dans le domaine poétique. Par conséquent, il se rend maintenant nécessaire de définir ce que l'on doit comprendre par *musical* dans ce contexte : « en fait, le musical n'est pas la musique elle-même, mais seulement une qualité de celle-ci, et d'autres phénomènes peuvent également posséder les qualités de la musique »⁷¹. Parmi ces phénomènes, on peut assurément compter le mètre et la rime :

Le mètre et la rime sont capables de changer les structures langagières et d'affecter leur compréhension, mais ils le font uniquement d'une façon indirecte et négative, et non pas parce qu'ils sont eux-mêmes porteurs d'informations sémantiques propres⁷².

Si la distinction entre la musique et le musical peut apparaître évidente au sens commun⁷³, il n'en va pas de même pour les conséquences de cette différence dans le cas des procédés comme ceux du mètre et de la rime. En effet, cette remarque de Harweg est d'une importance capitale pour la réflexion sur les interactions entre les langages musical et verbal : dans ce cadre, le mètre et la rime sont appréhendés comme des phénomènes qui se manifestent justement dans leur dimension sonore et qui signifient *en général*, dans le sens que l'on vient de préciser en suivant Susan Bernstein.

Toutefois, dans l'étude du cas mallarméen, l'influence de la musique ne se limite pas à sa manifestation par ce type de « qualités de la musique » ; au contraire, son rayon d'action est

⁷⁰ Cf. note n. 65.

⁷¹ « Das Musikalisch ist nämlich nicht die Musik selbst, sondern nur eine Eigenschaft derselben, und Eigenschaften der Musik können auch andere Phänomene als der Musik eignen », dans Roland Harweg, « Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik », dans Walter Bernhart (éd), *Die Sematik der musikalischen Gattungen. Methodik und Analyse*, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 141.

⁷² « Metrum und Reim sind zwar in der Lage, sprachliche Strukturen zu verändern und ihr Verständnis zu beeinträchtigen, aber sie sind dies nur auf indirekte und negative Weise, nicht, indem sie selber der Träger eigenen semantischer Informationen aufträten », dans *ibid.*, p. 140.

⁷³ Si l'on voit aisément que la musicalité est une propriété que plusieurs phénomènes peuvent posséder, et notamment des phénomènes autres que la musique, ceci n'est pas un constat sans problèmes. Par exemple, l'on pourrait se demander quels sont les traits communs qui permettent à ces phénomènes de pouvoir être compris comme appartenant à la même catégorie, à savoir celle de la musicalité. Or, parmi ces phénomènes, l'on pourrait lister notamment des gestes ou des attitudes, c'est-à-dire des entités non-langagières. Il s'agirait ici d'une réflexion fort intéressante, mais qui demeure hors de la portée de ce travail, surtout puisque mon intérêt reste lié à l'étude des interactions entre les langages verbal et musical.

bien plus étendu et arrive même à toucher les fondements de la réflexion du poète sur le langage.

Ensuite, il faut remarquer que, dans la France de la fin du XIX^e siècle, les questions relatives aux interactions entre le langage verbal et le langage musical et aux possibilités créatrices innovantes dont la réalisation dépendait de ces interactions, étaient bien en tête de l'ordre du jour, comme en témoignent par exemple les activités littéraires et de promotion artistique d'Edouard Dujardin⁷⁴ et de René Ghil⁷⁵, parmi d'autres. Le premier est le fondateur de la *Revue wagnérienne*⁷⁶, un organe de diffusion des théories et des *Musikdramen* de Richard Wagner en France, où la réception du maître allemand parmi les écrivains, notamment parmi ceux liés au milieu symboliste, était la source de nombreux essais littéraires plus ou moins convaincants. Par exemple, le roman de Dujardin *Les lauriers sont coupés*, dont la technique narrative est développée à partir des théories wagnériennes des *Leitmotive* et de la « mélodie infinie » est considéré aujourd'hui comme l'un des précurseurs de la technique du courant de conscience. En revanche, le *Traité du verbe* de Ghil, où il systématisait le principe des correspondances synesthésiques portant le nom d'*instrumentation verbale*. Ses fondements trouvaient également leur raison d'être dans *Opéra et drame*, et c'est dans ce contexte d'effervescence musico-littéraire que Mallarmé développa ses réflexions.

Dans *Crise de vers*, un texte originairement conçu comme préface au *Traité du verbe* de René Ghil et, par conséquent, à un traitement particulier de la question de la musicalité du langage, Mallarmé écrit :

Ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique⁷⁷.

La Musique véritable, celle qui porte un « M » majuscule, n'est donc pas celle produite par les instruments musicaux, les cuivres, les cordes, etc. : celle-ci, « la musique au sens concret du terme »⁷⁸, est destinée à devoir se contenter de son « m » minuscule. Au contraire, la

⁷⁴ Sur cet auteur, voir Stefan Buck, *Edouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle*, Königshausen & Neumann, 1987.

⁷⁵ Sur celui-ci, voir Jean-Pierre Bobillot, « René Ghil : une mystique matérialiste du langage ? », dans René Ghil, *De la poésie-scientifique et autres écrits*, éd. par Jean-Pierre Bobillot, Ellug, 2008, p. 5-86 ; et, du même auteur, « Recomposition(s) du champ poétique à la fin du XIX^e siècle », dans René Ghil, *Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Ellug, 2012, p. 5-80.

⁷⁶ Sur celle-ci, voir Michal Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l'enthousiasme, 1883-1893*, 2 vol, Symétrie, 2016, p. 56-201.

⁷⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard, 1961, p. 367.

⁷⁸ Laurent Jenny, « Mallarmé : musique, espace, pensée », dans *Poésie*, n. 85, 1998, p. 116.

Musique authentique se compose de relations significatives, y incluses celles numériques et proportionnelles qui forment le rythme du vers métrique, celui-ci étant compris comme le lieu privilégié pour la manifestation de ces relations. Si l'on y regarde de plus près, cette définition de la Musique peut être rapprochée à la définition de la notion de musicalité, entendue comme l'ensemble des caractéristiques musicales que l'on retrouve dans des entités, elles, non-musicales. Ce rapprochement, me semble-t-il, est tout à fait légitime, mais il faut toujours garder à l'esprit que la réflexion mallarméenne voit *la Musique* en termes de proportionnalité et de rigueur, alors que le terme de « musicalité » relègue forcément ces traits dans des domaines non-musicaux. De fait, si Mallarmé demeure attaché aux structures strophiques et rimiques traditionnelles, et surtout « au 'vieil alexandrin' césuré et strictement compté en cet époque de desserrement du vers, c'est que seul le vers strict prédispose à des rapports exacts »⁷⁹, et ces rapports exacts sont ceux qui forment la Musique proprement dite. Je reviendrai sur l'apparente anomalie de la rigueur métrique mallarméenne pendant une période, les dernières années du XIX^e siècle, où les expériences symbolistes poussaient le vers classique jusqu'à sa dissolution⁸⁰, mais il est possible, dès maintenant, de relire la citation qui a ouvert cette section, à savoir que *Sainte* est un poème « fait surtout en vue de la musique ». On comprend mieux en ce moment les complexités de la pensée qui se cachent derrière cette expression à la surface pourtant si simple.

Mais revenons à *Crise de vers*. Mallarmé poursuit : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »⁸¹. Dans ces quelques lignes extrêmement connues, Mallarmé suggère, semble-t-il, qu'il y ait une dissociation entre l'image de la chose évoquée par le son de son nom et la chose elle-même⁸². Autrement dit, il met en avant la considération que « écrire de la littérature 'dans un langage' ne garantit pas un processus de signification lexicale ou externe – c'est-à-dire référentiel »⁸³ ; le fait d'écrire, ou simplement de prononcer, des mots n'a aucune conséquence nécessaire par rapport à ce qui leur est externe, à la réalité. Cependant, l'effet de cet acte d'énonciation, qu'il soit écrit ou oral,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁰ Cf. sur ce point Jacques Roubaud, « Sur la forme du sonnet mallarméen », dans *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, vol. 56, n. 1, 2004, p. 228.

⁸¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 368.

⁸² Ici, il pourrait être utile de concevoir, au moins momentanément, l'imagination « définie comme faculté de rendre présente une absence », comme le fait Marie José Mondzain dans *Homo spectator*, Bayard, 2007, p. 212.

⁸³ Raymond Monelle, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », dans Marta Grabocz (éd), *Sens et signification en musique*, *op. cit.*, p. 180.

se manifeste dans l'imagination⁸⁴. Bref, dans ces circonstances, le champ de la signification n'est pas externe à celui de l'expression poétique⁸⁵. On peut trouver une confirmation de ceci dans la comparaison des versions subséquentes du *Monologue du faune*, d'où l'on comprend que, au fil du temps, Mallarmé choisit d'éliminer la référence directe à l'extra-poétique et, par conséquent, on voit disparaître la morsure sur laquelle le faune s'interroge. Comme le résume Éric Benoît⁸⁶,

[...] la première version allait plutôt dans le sens de la réalité, lorsque le Faune découvrait la trace de la morsure d'un baiser ; dans la version définitive au contraire, rien ne permet d'attester la réalité des nymphes, la morsure étant [...] immatérielle.

Mais, pour revenir au dernier passage cité de *Crise de vers*, sa clé fondamentale se trouve dans l'adverbe, *musicalement* : par ceci, la musique devient l'emblème de cette propriété évocatoire du langage, qui perd sa référentialité au monde externe, ce que l'on pourrait appeler son *Weltbezug*⁸⁷, littéralement sa *relation au monde*⁸⁸, relégué ici dans une condition d'absence. Dans ce cadre, la Musique, en opposition à la musique dans le sens que le langage quotidien lui donne ordinairement, « est donc cette activité de l'esprit, qui dans le mouvement d'une représentation détache les choses d'elles-mêmes »⁸⁹.

A ce stade de l'argumentation, il serait digne d'intérêt de se pencher encore brièvement sur un des poèmes les plus illustres de Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, attendu qu'il est possible de le comprendre comme l'exemple d'une mise en scène de l'effort défaillant de la

⁸⁴ Même s'il n'y a pas de contradiction entre les deux capacités du langage verbal d'être référentiel d'un côté, et, de l'autre, d'impliquer des processus imaginatifs, la cooccurrence de ces deux effets de langue n'est pas nécessaire : on pourrait envisager une occurrence langagière qui invoque l'imagination sans impliquer une référence à la réalité externe, alors que la possibilité d'une occurrence langagière qui implique une référence à la réalité externe sans convoquer l'imagination serait quelque peu douteuse, puisqu'il s'agirait dans ce cas de déterminer la nature des processus cognitifs qui sont également impliqués dans l'appréhension du monde et il serait par conséquent nécessaire d'établir le degré de participation imaginative voire physiologique de leur détermination dans le cerveau humain.

⁸⁵ Il s'agit d'un trait que l'on retrouvera chez certains théoriciens du XX^e siècle, comme Michael Riffaterre, chez qui le contexte, c'est-à-dire l'endroit où s'attache la fonction référentielle du langage, ne serait rien d'autre que le texte – du co-texte, donc, si l'on veut. Pour un résumé de ces questions, cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Point, 2014, p. 130.

⁸⁶ Éric Benoît, « Le Monde virtuel des *Poésies* de Mallarmé », dans José-Luis Diaz (éd), *Actes du colloque Mallarmé de la Société des études romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, 1998, p. 165.

⁸⁷ Il s'agit d'un mot employé par Albrecht Wellmer pour identifier l'une des entrées dans sa liste des cinq aspects par lesquels se manifeste le rapport entre la musique et le langage, dans « Sprache – (neue) Musik – Kommunikation », dans Gianmario Borio (éd), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, 2003, p. 249-281. Cf. aussi, du même auteur, *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser Verlag, 2009.

⁸⁸ L'on pourrait poser maintenant une question ultérieure, à savoir celle du rapport entre le référent et la réalité. Il s'agit assurément d'une réflexion qui ne peut pas trouver un développement adéquat ici, mais je renvoie aux travaux suivants : Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985 ; et Inge Crosman, « Reference and the Reader », dans *Poetics Today*, vol. 4, n. 1, 1983, p. 89-97.

⁸⁹ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 116.

sémantisation de la musique par l'attribution postiche d'une référentialité. En particulier, considérons ces vers⁹⁰ :

[...] Nous amusions
La beauté d'alentours par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule

Tout d'abord, remarquons en passant que le chant est qualifié de « crédule » parce que la crédulité est ici la condition même qui lui permet de signifier quelque chose : comme on l'a vu, la signification n'est pas celle, établie *a priori*, de la relation au monde, mais celle, conçue *a posteriori*, de l'évocation imaginaire, qui, qu'on s'en souviennne, « musicalement se lève ».

Pour poursuivre brièvement ce détour, ajoutons à ce dualisme une autre dichotomie qui lui est proche :

Deux événements au moins se produisent simultanément dans le poème mallarméen : la pratique du poétique, définie comme une réalisation verbale assimilable aux opérations du texte, et la théorie poétique, conçue comme une raison du poème, son amont et sa justification. Deux discours, ou plutôt deux figurations, souvent indissociables, qui constituent le sujet même du poème, à savoir ce que la poésie en acte contient essentiellement. L'éclaircissement de cette conscience poétique semble se faire au détriment de ce qui est : le monde, ce séjour terrestre et les corps sensibles qui le peuplent, seraient suspectés d'incompatibilité avec les impératifs d'un langage qui s'est dépouillé de toute attache événementielle, de tout lien anecdotique et (auto)biographique avec l'ordre des choses⁹¹.

On est donc maintenant en présence de quatre pôles différents à l'œuvre dans la poésie de Mallarmé, à savoir la relation au monde, la Musique, la pratique du poétique et la théorie poétique. Toutefois, en y regardant de plus près, il me semble que la Musique, telle que je l'ai discutée, peut être identifiée à la pratique du poétique « définie comme une réalisation verbale assimilable aux opérations du texte », quand ce texte est un poème en vers métriques. Ce qu'apporte ce petit passage d'Henri Scepi, c'est le constat que la mise en jeu de la Musique dans le texte n'est pas la véritable fin du poème, mais plutôt un moyen pour parvenir à la conscience d'une dimension idéale et essentielle du celui-ci, ce qui ne peut pas être dit mais uniquement exprimé par sa mise en acte. Cette dernière dimension, toutefois, m'intéresse moins en ce moment, puisqu'elle dépasse ma préoccupation autour des interactions entre les langages verbal et musical. J'ai tout de même estimé nécessaire de la mentionner, même en

⁹⁰ Stéphane Mallarmé, « L'Après-midi d'un faune », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 51.

⁹¹ Henri Scepi, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, École Normale Supérieure, 2008, p. 127-128.

passant, parce que, au-delà des interrogations du moment, elle reste une question centrale dans la critique de la poésie mallarméenne dans son ensemble.

Revenons maintenant au *Faune*. On peut comprendre en effet les « confusions fausses » de deux façons différentes, selon le choix de prendre en considération la relation au monde ou de la laisser de côté dans la démarche interprétative. Si on la garde, les confusions sont fausses parce qu'elles proclament une équivalence inexacte entre la beauté et le chant qui prétend la figurer, mais ultimement ne la figure pas⁹². Si, au contraire, on la laisse de côté, les confusions sont fausses parce que la fusion entre la « beauté d'alentours » et le chant n'est effective qu'à un niveau imaginaire, de suggestion, mais qui n'empêche nullement que cette fusion soit perçue et comprise comme telle. On assiste ici à une divergence entre une compréhension non pas littérale, mais simplement référentielle du langage employé, et une compréhension imaginative, qui prend justement l'imagination comme sa raison d'être : c'est uniquement au niveau imaginatif de la construction de la signification qu'il est possible, dans un premier moment, de concevoir cette divergence, puis, dans un deuxième moment, d'abandonner la compréhension référentielle en faveur de l'autre et, enfin, d'accorder à cette dernière une existence fictive, mais qui demeure tout de même une existence qu'il serait impropre d'écarter en tant que triviale⁹³.

Les deux options sont possibles, mais il me semble que la deuxième s'accorde mieux avec les propos exprimés par Mallarmé lui-même. Avant tout, dans *La Musique et les lettres*, il écrit que « les mots, *d'elles-mêmes*, s'exaltent à mainte facette »⁹⁴. En deuxième lieu, dans la lettre du 5 décembre 1866 à François Coppée, on lit : « je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi l'on doit viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – *se reflètent les uns sur les autres* »⁹⁵. Et finalement, le sonnet « Toute l'âme résumée... », publié dans le supplément littéraire du *Figaro* du 3 août 1895, se termine par les vers : « Exclus-en si tu commences / Le réel parce que vil // Le sens trop précis rature / La vague littérature ». À propos de ce sonnet, Bertrand

⁹² Cf. à ce propos Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995, p. 165-176.

⁹³ L'on est proche en ce sens d'Alain Badiou, lorsqu'il écrit à propos des vers 15-22 : « Est-ce que l'eau ne porte pas témoignage de la froideur d'une des femmes désirées ? Est-ce que le vent ne se souvient pas des soupirs voluptueux de l'autre ? S'il faut écarter cette hypothèse, c'est que l'eau et le vent ne sont rien au regard de la puissance de suscitation par l'art de l'idée de l'eau, de l'idée du vent » (dans *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, 1998, p. 38).

⁹⁴ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les lettres », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 386. Je souligne.

⁹⁵ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète*, op. cit., p. 329-330. Cette fois-ci, c'est Mallarmé qui souligne.

Marchal parle de « combustion idéale du réel »⁹⁶, une image qui, bien qu'elle s'appuie sur la métaphore du cigare développée dans le poème, donne bien l'idée du propos mallarméen⁹⁷.

Si l'on observe donc cette deuxième option, c'est-à-dire si l'on choisit d'abandonner la relation au monde, on s'aperçoit que la démarche interprétative que l'on entreprend pour comprendre le texte poétique n'engage pas la réalité. Elle est toujours interne, et fait référence à son articulation. En ce sens, elle signifie musicalement, par le moyen de l'assemblage de ses propres formes et de leurs relations réciproques. Comme s'exprime Pierre Champion⁹⁸ :

Il s'agit, en effet, que l'esprit se donne le réel qui lui est extérieur, et cela de la seule manière qui lui soit adéquate : par la capacité qu'il a de substituer à chaque chose le signe de cette chose. Ce qui donne, dans la perspective mallarméenne : le propre de l'Esprit consiste à *abolir* la réalité des choses au sein des objets de sa propre fabrication, par un travail sur les vingt-quatre lettres.

Évidemment, ceci ne veut pas dire que la musique et la poésie soient la même chose ; au contraire, dans l'esthétique de Mallarmé, « la suprématie des mots est précisément qu'ils ne **commencent** pas au-delà de la nature ; ils **atteignent vers** l'état au-delà de la nature »⁹⁹. C'est ceci que l'on pourrait arguer à ceux qui avanceraient l'objection qu'il est impossible que le langage poétique puisse fonctionner sans aucune référence au monde. Dans le contexte de la poésie mallarméenne, les mots n'abandonnent pas immédiatement leur statut référentiel, et, à une première lecture, demeurent presque obstinément ancrés dans la réalité extérieure. Mais, comme c'était déjà clair pour les contemporains du poète¹⁰⁰, il est très difficile de rendre compte de la signification de ces poèmes sans laisser de côté, d'une façon plus ou moins radicale, la référence externe. Pour comprendre la poésie de Mallarmé dans toutes ses profondeurs, il est nécessaire, me semble-t-il, de ne pas se limiter à la référence externe, même s'il est indéniable que la surface des mots y demeure liée.

⁹⁶ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal. Gallimard, 1992. La citation est tirée d'une note, p. 273.

⁹⁷ Il est aussi intéressant de comparer à ce propos les remarques de Jean-Louis Backès sur ce même sonnet. En effet, il suggère que, dans ce contexte, « le réel est moins le tangible que la convention. Est dit 'réel' non ce que je touche, mais ce que nomme le langage à l'état brut », dans « La Comparaison comme principe de construction », dans José-Luis Diaz (éd), *op. cit.*, p. 156.

⁹⁸ Pierre Champion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, PUF, 1994. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁹ « The supremacy of words is precisely that they do not **begin** beyond nature ; they **reach toward** the state beyond nature », dans Peter Dayan, « Do Mallarmé *Divagations* Tell Us not to Write about Musical Works ? », dans Walter Bernhart, Werner Wolf et David Mosley (éd), *Words and Music Studies : Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, 2001, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁰ On peut lire, par exemple, dans le cadre d'une comparaison entre plusieurs poètes français : « M. Paul Verlaine est un poète très compliqué. Il y a des raffinés qui le préfèrent à Victor Hugo ; mais ils ne sont pas très nombreux. Plus généralement, on lui préfère Victor Hugo ou Stéphane Mallarmé. Ces diverses préférences s'expliquent parfaitement. Victor Hugo est intelligible, M. Paul Verlaine ne l'est guère et M. Mallarmé ne l'est point. Or, il est des êtres exquis qui adorent les vers, à condition que les vers ne signifient rien. [...] A ceux-là, M. Verlaine est cher et M. Mallarmé plus cher encore », dans Gêrôme [Anatole France], « Souvenirs d'un vieux critique », dans *L'Univers illustré* du 24 mars 1888.

Ce que l'on vient ici de déterminer, c'est que, indépendamment d'où ils commencent, la façon dont les mots « atteignent vers l'état au-delà de la nature » est musicale dans le sens que l'on a précisé par la référence au caractère général de la signification musicale quand elle est convoquée dans des procédés langagiers, aux qualités musicales des phénomènes poétiques comme le mètre et la rime, et à la différence toute mallarméenne entre la Musique des « rapports existant dans tout » et la musique produite par les instruments humains. Avant de se tourner véritablement vers cette musique produite par les instruments humains, et en particulier vers celle produite en suivant les instructions de Maurice Ravel, il faut encore poursuivre la réflexion sur la poétique mallarméenne un peu plus loin. En effet, pour bien pouvoir saisir l'importance des relations entre les mots, il est nécessaire de discuter avant tout l'élément qui les place bel et bien au centre du poème, à savoir la suppression de l'instance d'auteur en tant que garantie de la signification et de la forme de l'œuvre et, on pourrait y ajouter, de la cohérence du rapport entre les deux.

Tout d'abord, ceci est sensible dans la prédilection apparemment anachronique que Mallarmé accorde au vers classique, surtout dans sa forme la plus traditionnelle qui soit, à savoir l'alexandrin césuré en deux hémistiches de longueur égale¹⁰¹. En effet, les dernières années du XIX^e siècle en France sont une période où la pratique métrique traditionnelle se trouve profondément bousculée par les expériences des poètes symbolistes, qui abandonnent les carrures habituelles pour s'aventurer dans les terroirs jusqu'alors inexplorés du vers libre, ou libéré¹⁰². Toutefois, derrière cette opposition formelle, se cache une opposition substantielle : le vers métrique régulier va à l'encontre du vers non-métrique des symbolistes, qui, de leur côté, feront toujours plus d'efforts pour identifier le rythme à l'inscription du sujet dans le discours poétique¹⁰³. Évidemment, alors que la tradition établie cessait de se porter comme garantie de la cohérence formelle des vers, il fallait en trouver une autre, que les symbolistes identifiaient au sujet poétique lui-même. Dans ce cadre, l'étrangeté des formes poétiques symbolistes se trouvait toujours justifiée par le présupposé qu'elle correspondait dans sa configuration rythmique à une marque particulière et irremplaçable du sujet écrivant. En revanche, mais pour cette même raison, Mallarmé donne sa préférence au vers

¹⁰¹ Cf. sur ce point David Evans, *Rhythm, Illusion, and the Poetic Idea : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Rodopi, 2004, p. 160.

¹⁰² Sur ce point, il est particulièrement intéressant de noter les tentatives de théorisation du vers libre par Edouard Dujardin précisément en rapport avec la musique en général et celle de Wagner en particulier. Pour plus de détails, voir notamment William Angus Moore II, *The Significance of Late Nineteenth-Century French Wagnérisme in the Relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin. A Study of Their Correspondence, Essays on Wagner and Dukas's Opera Ariane et Barbe-Bleue*, thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 1986, p. 139-171.

¹⁰³ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, 2016, p. 118.

rigoureusement régulier, où, « effectivement, il assiste alors à la constitution des rapports qui semblent se produire sans lui »¹⁰⁴, justement parce que ces rapports le précèdent et ne dépendent pas de sa présence d'auteur pour affirmer leur légitimité.

Ensuite, Mallarmé réaffirme son propos dans deux autres endroits remarquables. Premièrement, dans *Autobiographie* (lettre à Verlaine du 16 novembre 1885), Mallarmé écrit dans une parenthèse : « à côté de mon travail personnel qui, je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur »¹⁰⁵, où l'on peut voir une ultérieure confirmation de la volonté de supprimer l'instance d'auteur dans la majuscule accordée au mot « Texte », qui devient ainsi en quelque sorte une entité indépendante de la main qui le rédige. En deuxième lieu, on lit, encore dans *Crise de vers* : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »¹⁰⁶.

Précisément donc, l'initiative est confiée aux mots : une fois aboli le référent et supprimé également l'auteur, restent les mots, leur son et leurs relations réciproques¹⁰⁷. Et c'est exactement par ce mouvement même que Mallarmé arrive à de-référencier le langage verbal : dans ce contexte, les sonorités qui constituent le signifiant des mots sont l'unique composante qui reste du langage verbal une fois que l'on s'est débarrassé de la référence et que la signification n'est plus garantie *a priori* par l'intention d'auteur.

A partir de ces considérations, on peut se tourner vers la mélodie de Ravel en bénéficiant d'un regard informé. Il est possible notamment se demander ce qui se passe lorsque l'on met en musique un texte dont les caractéristiques sont celles que je viens de décrire. Mon impression est qu'il se passe quelque chose d'inattendu et je tenterai à présent de le rationaliser en deux moments bien distincts.

Tout d'abord, on peut revenir quelque peu en arrière sur ce que je viens d'écrire à propos de l'esthétique mallarméenne. En effet, j'ai essayé de décrire le rôle que la musique y joue et, en le faisant, j'ai ajouté au fur et à mesure d'autres éléments qui se rendaient nécessaires pour pouvoir comprendre efficacement le propos de Mallarmé. Ce processus m'a emmenée assez loin de la conception ordinaire de la musique d'un côté et du langage de l'autre. Or, lorsque on est confronté à la musique de Ravel, une musique dont le « m » est indéniablement minuscule, une musique « des cuivres, des cordes, des bois », sa contrepartie dont l'initiale est majuscule

¹⁰⁴ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁵ Stéphane Mallarmé, *Autobiographie : lettre à Verlaine*, L'Échoppe, 1991, p. 17.

¹⁰⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 366.

¹⁰⁷ On pourrait parler à ce propos d'un « miroitement interne des mots », comme s'exprime Giorgia Testa dans « Tu sais / sais-tu... : formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé », dans Alessandra Preda et Eleonora Sparvoli (dir), *Il lettore per amico : strategie di complicità nella scrittura di finzione*, Ledizioni, 2021, p. 122.

se révèle pour ce qu'elle est, me semble-t-il, à savoir une métaphore. Si, jusqu'au moment de l'écoute de la mélodie de Ravel, j'eus l'impression que la construction théorique que Mallarmé bâtit autour de sa conception de la musique était bien telle, une construction théorique solide et sûre, dont la portée s'étend jusqu'à l'essence même des notions qu'elle touche et peut-être jusqu'à modifier la compréhension de leur étendue ontologique – en ce moment d'écoute, cet édifice révèle sa nature intime de métaphore. Lorsque la Musique de Mallarmé est confrontée à la chose réelle, à la musique de Ravel, elle ne peut qu'abandonner ses prétentions d'assimilation du langage, puisqu'il devient tout d'un coup manifeste que ce langage, qui partage avec le musical tous les aspects que j'ai décrits, ne peut que rester ce qu'il est, du langage, ni plus ni moins¹⁰⁸.

Ceci m'emmène au deuxième moment. Pourquoi le statut métaphorique de ce qui m'avait paru, jusque-là, une notion proprement théorique se manifeste-t-il si clairement au contact avec la musique ? Pourquoi n'était-il pas apparent dès le début de ma réflexion ? J'ai déjà anticipé plus haut ce que j'ai identifié comme une raison possible. En effet, la réflexion mallarméenne sur la musique, sur le rôle que le musical joue dans le langage poétique, et sur les conséquences de ces interactions dans les poèmes, emmène ceux qui veulent le suivre sur un chemin qui les conduit à entreposer une quantité considérable d'abstractions entre les notions de musique et de langage dont la discussion commence et leur représentation requise par la construction théorique dont elles font partie. Ces abstractions engendrent à leur tour des modifications des notions convoquées, qui doivent en être changées sous peine d'ébranler la réflexion entière. Or, il me semble qu'il s'agit ici d'une opération intellectuelle qui dépasserait la métaphore¹⁰⁹ : s'il est vrai que, dans cette démarche, des caractéristiques propres de la musique, c'est-à-dire ce que j'ai appelé le musical, sont transférées sur le langage verbal, ce transfert engendre des changements dans la conception même de ce dernier ; et c'est ce passage en particulier qui me semble dépasser la portée d'une figure métaphorique. Toutefois, comme je viens de le dire, au moment où ces notions, désormais changées dans leur nature même par leur interaction, sont

¹⁰⁸ Par raccroc, ces remarques aident peut-être à comprendre d'une façon inédite la maxime bien connue de Mallarmé sur la nécessité de « reprendre à la musique son bien ». Et, dans un deuxième moment, elles ouvrent peut-être la possibilité d'une réflexion sur les différences potentielles entre mettre en musique un texte et en faire une adaptation instrumentale : par exemple, est-ce que l'absence de la voix et des paroles serait plus proche de la Musique dans sa conception mallarméenne ? Ceci est assurément possible, et l'on pense notamment au *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, mais ces développements demeurent extérieurs à mon propos et je les confie à un travail futur.

¹⁰⁹ Pour une théorie cognitive de la métaphore, cf. George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, 1987 ; George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, University of Chicago Press, 1980 ; et George Lakoff et Mark Turner, *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, 1989.

confrontées à la réalité de l'une d'entre elles, à la musique effective « des cuivres, des cordes », etc., la qualité métaphorique sur laquelle est fondée l'opération intellectuelle à l'œuvre se montre dans son essence de procédé imaginatif.

La musique de Ravel

On peut maintenant se pencher sur la mélodie de Ravel, mais je reporte tout d'abord *Sainte* dans son intégralité¹¹⁰.

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

5 Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

A ce vitrage d'ostensoir
10 Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
15 Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

A partir de sa forme, *Sainte* indique déjà son argument : en effet, les quatrains d'octosyllabes à rimes croisées étaient couramment employés au XIX^e siècle dans les traductions des hymnes et des proses latines¹¹¹. C'est donc à partir de son aspect que ce poème est plongé dans un passé lointain, exemplifié tout aussi bien par l'anaphore de l'adverbe « jadis », par la présence du

¹¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Sainte », dans *Poésies*, Nouvelle Revue Française, 1914, p. 81-82.

¹¹¹ Cf. Alain Chevrier, « 'Ces effets de lointain' : les rimes enchevêtrées chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 9, 2004, p. 211.

Magnificat et de la mandore, typique du XIV^e siècle espagnol mais attestée en Europe jusqu'au XVII^e, et par la postposition de l'adjectif dans « le santal vieux » tout comme dans « le livre vieux », qui en souligne le caractère d'ancienneté. Toutefois, l'affichage de cette « aura de haut Moyen Âge »¹¹² et de ses instruments musicaux, désormais dépassés¹¹³, s'avère problématique lorsque l'on s'aperçoit qu'elle est actualisée pour ainsi dire dans son absence : les instruments ne jouent plus¹¹⁴ et la fenêtre est décrite comme « recélant », sans spécifier s'il faut comprendre par ceci qu'elle renferme uniquement la viole, ou bien qu'elle la cache¹¹⁵. En jetant un coup d'œil sur le morceau de Ravel, il est clair que le compositeur est resté dans les contours esquissés par le texte dans ces premiers moments : l'accompagnement de piano ne tente pas d'imitation des instruments mentionnés, qui demeurent ainsi méconnus, on n'entend non plus le Magnificat, et la ligne vocale demeure liée aux échelles de ré et de sol doriens tout au long des deux strophes initiales. Cependant, la modalité employée par Ravel dans ce morceau, qui ne s'abandonne jamais à l'harmonie fonctionnelle à l'exception près de l'accord final, sur lequel on reviendra – cette modalité est clairement filtrée par les oreilles d'un compositeur de la fin du XIX^e siècle, et ne se présente pas comme une reproduction fidèle des modes médiévaux. L'on pourrait voir dans ce trait un point commun entre le poème et la mélodie, qui affichent leur caractère anachronique par des moyens qui renvoient à un passé lointain et indéfini mais qui restent tout de même fermement liés à la réalité historique dont ils sont issus. L'effet est celui, me semble-t-il, de la fictionnalisation d'une ère antique plutôt que d'une représentation aux vellétés mimétiques.

Ce n'est qu'au deuxième quatrain qu'est introduite la protagoniste annoncée par le titre, la Sainte : son évanescence, manifeste dans sa pâleur et dans la distance temporelle qui semble la séparer du lecteur tout comme du poète, est quelque peu atténuée par la position chargée du verbe *être* au début de la strophe, qui pose et concrétise à la fois son existence. Ravel, quant à lui, continue à suivre les suggestions du poème : il maintient la division strophique en insérant une mesure irrégulière où il fait entendre une note toute seule dans le registre bas du piano, qui change selon la strophe, en guise d'introduction à la section subséquente dont le début est ainsi souligné. Cette figuration est présente au début de chaque strophe du poème, sauf la première, même quand l'enjambement strophique entre le troisième et le quatrième quatrain, liés l'un à

¹¹² Michela Landi, *op. cit.*, p. 62.

¹¹³ Cf. Éric Benoît, *Les Poésies de Mallarmé*, Ellipses Marketing, 1998, p. 81 ; et Heath Lees, *Mallarmé and Wagner : Music and Poetic Language*, Routledge, 2007, p. 140.

¹¹⁴ David Evans, *op. cit.*, p. 259.

¹¹⁵ Jeanette Leigh Callet, *op. cit.*, p. 47.

Ex. 10: Maurice Ravel (1896). *Sainte*, m. 22-24.

Ex. 9: Maurice Ravel (1896). *Sainte*, m. 14-16.

l'autre par le doigt de la Sainte, pousse le compositeur à enchaîner les deux strophes dans la ligne vocale (ex. 9 et 10).

Ensuite, c'est à la fin du deuxième quatrain que l'on trouve la ligne médiane du poème : les deux points, la seule articulation syntaxique majeure dans le texte, signalent une division en deux parties. Si la première était dédiée à une description de la Sainte et de son attirail désormais silencieux, la deuxième se tourne initialement vers le mouvement d'un personnage ultérieur, l'Ange¹¹⁶, mais l'action amorcée aboutit finalement dans l'itération des absences posées par les multiples négations. Cette coupure syntaxique est également sensible dans la mélodie, où l'on trouve un changement dans l'accompagnement de piano en correspondance de la charnière entre le deuxième et le troisième quatrain (ex. 10). Jusqu'à ce point (m. 14), le piano est resté remarquablement statique : une succession d'accords de noires, plus ou moins

¹¹⁶ Jeanette Leigh Callet (*op. cit.*, p. 48) propose de considérer l'Ange non pas comme un personnage ultérieur et distinct de la Sainte, mais simplement comme un autre nom pour la Sainte elle-même. Cette interprétation serait justifiée, selon elle, par l'emploi de l'article défini devant « Ange », qui connote ainsi l'entité qui le suit comme un élément déjà connu et présent auparavant dans la narration. Ceci me semble tout à fait possible, mais je remarque tout de même que l'application de la convention narrative prescrivant l'emploi de l'article indéfini lorsque l'on introduit un élément nouveau, dans un poème issu d'une pratique poétique qui se déclare désintéressée à suivre les usages ordinaires du langage, s'avère vraisemblablement peu apte. Par ailleurs, cette conception résulte dans l'exaspération de l'évanescence de la Sainte, qui, identifiée pleinement à l'Ange, est définitivement privée de son existence corporelle.

denses, plus ou moins chromatiques, soutient la ligne vocale sans se développer sensiblement, au point que la première mesure est transposée et reprise presque à la lettre plusieurs fois (m. 6, 9, 13). En revanche, à partir de m. 15, Ravel introduit deux éléments nouveaux : les croches superposées aux accords de noires, qui redoublent ainsi le rythme, et l'arpègement de ces derniers. Ce trait me semble particulièrement digne d'intérêt, parce que on a affaire ici à une imitation manifeste de la harpe mentionnée dans le v. 10, qui est rendue ainsi clairement perceptible dans le morceau en dépit de son existence physique incertaine dans la description qu'en fournit le poème. En effet, cette harpe est censée être formée par le vol de l'Ange, et la référence subséquente au « plumage instrumental » évoque la possibilité d'identifier tout court la harpe à son aile¹¹⁷. Dans ce cas, la tangibilité claire des arpèges dans la mélodie concrétise la figure de l'ange et la rend nettement perceptible en inscrivant par ce même mouvement le transcendant dans le sensoriel, alors que le texte poétique, de son côté, ne donne aucun indice manifeste qui permettrait d'affirmer avec certitude la réalité physique des éléments décrits.

La dimension de l'absence se poursuit subséquentement jusqu'au dernier quatrain, où le « vieux santal » et le « vieux livre » sont définitivement abandonnés en faveur d'une musique du silence. Évidemment, cette formulation demande des explications – on pourrait la concevoir comme une fenêtre herméneutique, puisqu'elle reste assez sous-déterminée en ce qui concerne la signification visée. Tout d'abord, si l'on veut rester à l'intérieur de l'univers peint par le poème, on pourrait avancer l'hypothèse que, si la musique est silencieuse, ce n'est qu'à cause de l'inconsistance de l'instrument, la « harpe » ou l'aile, qui la produit. Ce qui est certain, c'est que cette musique n'est pas entendue¹¹⁸, et elle est rapprochée par ce trait à la musique du passé évoquée dans la première partie du poème par le biais de la mandore et du Magnificat. S'agirait-il donc de la même musique ? Faudrait-il comprendre que la Sainte est une « musicienne du silence » puisque ses instruments musicaux se taisent, au moins à l'intérieur de la portée du poème, qu'il s'agisse d'appareils dépassés ou immatériels ? C'est possible, mais la question se pose désormais de la connotation du silence à l'intérieur de l'esthétique mallarméenne hors des éléments convoqués spécifiquement par ce poème.

Remarquons tout d'abord que, historiquement, la relation entre la musique et le silence dans la salle de concert en France subit un changement considérable vers la fin du XIX^e siècle grâce

¹¹⁷ Je signale par ailleurs que celle-ci est une image récurrente dans l'esthétique mallarméenne et on la retrouve notamment dans le *Démon de l'analogie*, où il est question de « la sensation d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument ». Pour plus de détails sur ce point, cf. Thierry Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du 'Démon de l'analogie' », dans *Langue française*, vol. 143, n. 3, 2006, p. 11.

¹¹⁸ Sur ce point, je renvoie à Robert Greer Cohn, « Mallarmé's Wake », dans *New Literary history*, vol. 26, n. 4, 1995, p. 897 ; et Margaret Miner, « Music Obscured : Mallarmé's Hermetic Mandore », dans *Dalhousie French Studies*, n. 33, 1995, p. 35.

à Charles Lamoureux, qui, en reproduisant le modèle de Bayreuth, « transforme complètement les mœurs musicales, exigeant le silence absolu pendant l'audition, sans hésiter à interrompre l'exécution en cas de bruit et à reprendre l'œuvre en entier »¹¹⁹, et qui fait ainsi de la musique un objet demandant un respect digne du sacré. Le silence devient de cette façon la *conditio sine qua non* de l'audition musicale, et il est dès lors façonné en tant que négation de la musique, voire comme son altérité¹²⁰. Surtout, le silence est désormais compris comme l'absence de son ou de bruit et peu importe si celui-ci provient d'un instrument qui joue ou d'une voix qui parle. En ce sens, le silence se fait synonyme de mutisme voire de taciturnité, et se propose par sa négativité même comme l'espace de l'ellipse et de l'aphasie¹²¹. Cependant, cette connotation du silence, somme toute centrée sur le manque, peut être aisément renversée en le considérant comme le site unique où se manifeste positivement la présence du manque, où l'existence de l'absence est sensible. C'est cette deuxième possibilité qui me paraît plus pertinente dans le cadre de la poétique de Mallarmé : dans ce contexte, en effet, le silence, perceptible sur la page dans l'espace blanc, est le lieu où le mot cesse et les significations s'ouvrent¹²². La description de la Sainte en « musicienne du silence » pourrait donc emmener à en faire une « Musicienne » : elle aurait désormais abandonné la musique avec un « m » minuscule pour se tourner vers la « Musique », à savoir « l'ensemble des rapports existant dans tout »¹²³. Cette conception entraîne à son tour une autre conséquence, c'est-à-dire le moyen de voir dans le « vieux santal », le « vieux livre », et tous ces autres accessoires devancés, l'attirail de l'expression poétique traditionnelle, également transcendée par Mallarmé¹²⁴.

Comment Ravel opère-t-il par rapport à ce dernier vers à la portée si étendue ? Il emploie deux éléments différents qui, me semble-t-il, vont dans la même direction. Tout d'abord, la ligne vocale, chantée en *pianissimo*, se tient sur une note unique tout au long du vers dans une stagnation sans précédent dans le morceau (ex. 11). Dans l'accompagnement de piano, ensuite, le rythme ralentit de plus en plus à partir des croches de m. 28 jusqu'aux rondes de m. 31. Il ne s'agit pas d'une pratique particulièrement remarquable, dans le sens où l'élargissement des valeurs rythmiques en proximité de la conclusion d'une pièce est une technique compositionnelle copieusement employée. Toutefois, c'est surtout le tout dernier accord qui

¹¹⁹ Joëlle Caullier, « La Quête d'Isis, ou la musique allemande dans la pensée française (1870-1914) », dans *Romantisme*, n. 73, 1991, p. 118.

¹²⁰ Cf. Alain Badiou, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Nous, 2010, p. 70-71.

¹²¹ Cf. Helen Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé : Voice, Conversation and Music*, Routledge, 2016, p. 125-126.

¹²² Cf. Laurent Mattiussi, « Emblèmes mallarméens de l'hybridité : 'silence au raisonneur' », dans *Poétique*, n. 114, p. 143, 146 et 149.

¹²³ Cf. note n. 73.

¹²⁴ Éric Benoît, *op. cit.*, p. 116.

Ex. 11: Maurice Ravel (1896). *Sainte*, m. 28-31.

Ex. 12: Maurice Ravel (1896). *Sainte*, m. 1-2.

attire l'attention. En effet, il s'agit d'une neuvième majeure, à savoir un accord qui, dans un contexte diatonique, aurait une fonction de dominante, et, si on est évidemment loin ici d'une telle teneur, l'affichage d'un accord clairement diatonique, et, ce qui plus est, de dominante, à la fin d'un morceau aux traits modaux et pandiatoniques serait quelque peu déconcertant. Mais, en y regardant de plus près, l'on s'aperçoit d'avoir déjà entendu ce même accord plusieurs fois, à partir de sa première occurrence en correspondance du troisième temps de la première mesure, où il est pourtant neutralisé dans son rôle présumé de dominante par le mouvement chromatique qui le lie à l'accord suivant (ex. 12). Dans tous les cas, sa présence en conclusion de la pièce met en évidence son caractère diatonique et de tension d'un côté, et sa complexité majeure du point de vue harmonique relativement à tout ce que l'on a entendu jusqu'à ce moment.

Pour revenir à ma question de départ, si l'on s'attache à reconduire à une intention unique l'usage conjoint d'une mélodie statique et de l'accord que je viens de décrire, il me semble que les deux, par des moyens différents, aboutissent à rendre perceptible la présence d'une forme absente. Autrement dit, la stase de la ligne vocale renvoie manifestement à l'absence de mélodie, alors que l'accord de neuvième majeure souligne le manque du diatonisme, à savoir du langage musical dominant à l'époque de la rédaction de cette mélodie, et peut-être également l'omission d'une conclusion proprement dite et aisément reconnaissable comme

telle, qui aurait nécessité d'achever le morceau par un accord de tonique, ou, au moins, par un accord libre de tensions internes. En ce sens, donc, il est possible de voir dans l'emploi de ces procédés une figuration du silence en tant qu'absence positive, qui, on l'a vu, s'aligne bien avec la conception mallarméenne. Est-ce que ceci implique que Ravel avait parcouru, comme je l'ai fait, les essais de Mallarmé à propos de sa poétique en s'interrogeant sur les relations que l'on peut y deviner entre les langages verbal et musical ? Vraisemblablement, ceci n'est pas le cas, mais il est tout de même digne d'intérêt d'observer que, si les expédients employés par le compositeur ne renforcent pas directement de telles réflexions, ils ne les invalident non plus.

Claude Debussy et Paul Verlaine : *Clair de lune*

Cette mélodie représente ici un morceau qui fait à plein titre partie du canon : Claude Debussy est l'un des auteurs les plus canoniques de son époque, et le même peut être affirmé pour Paul Verlaine. Comme l'on sait, *Clair de lune* est tiré du recueil des *Fêtes galantes*, publié en 1869. Si ce recueil n'attire pas d'attention considérable de la part de la critique lors de sa parution, son succès augmentera pendant les dernières années du XIX^e siècle et le tout début du XX^e, surtout auprès des musiciens¹²⁵ et des mouvements littéraires d'avant-garde, alors qu'il demeure au second plan dans l'imaginaire du public au sens large, pour y revenir au fur et à mesure tout au long du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. Debussy compose une première version de cette mélodie en 1882¹²⁶, mais il ne la publie pas tout de suite, et au contraire attend jusqu'à l'année 1903 pour publier un premier recueil des *Fêtes galantes*, considérablement remanié, chez Fromont. Celui-ci sera suivi par un deuxième recueil en 1904, publié chez Durand et fils. *Clair de lune* fait partie du premier recueil, où il occupe la dernière place après *En sourdine* et *Fantoches*. Comme j'ai déjà mentionné plus haut, il ne sera pas question ici du recueil dans son ensemble et encore moins du recueil éponyme qui l'a suivi, mais, de temps en temps, j'ouvrirai des questions vers l'ensemble de ces morceaux et de leurs relations réciproques, surtout par rapport à la position de *Clair de lune* dans le recueil de Verlaine, qu'il ne sera malheureusement pas possible de discuter de façon détaillée en ce moment. Je voudrais

¹²⁵ En ce qui concerne *Clair de lune*, par exemple, entre 1882, date de la composition de la première version de la mélodie de Debussy, et 1913, date de la publication du morceau de Madeleine Lemariey, ce poème est mis en musique par trois autres compositeurs : par Gabriel Fauré en 1889, par Joseph Canteloube en 1902, et par René Chansarel en 1910.

¹²⁶ Le manuscrit de celle-ci est conservé à la Bibliothèque nationale de France (côte : MS-17716 (1)). Je ne m'arrête pas sur la version de 1882, parce que ce qui m'intéresse, c'est la mélodie dans la forme que Debussy choisit comme définitive.

par ailleurs commencer cette étude par quelques paragraphes introductifs à propos du langage debussyste, ou, si l'on veut, de son style de composition, parce que l'on sait qu'il s'agit d'une question assez débattue dans l'analyse musicale, et je souhaite donc éclairer ma conception de l'expression musicale de Debussy avant de poursuivre dans cet examen.

Tout d'abord, remarquons que la discipline de l'analyse musicale a donné deux méthodes extrêmement efficaces pour décrire la musique qui se trouve chronologiquement sur les deux côtés de Debussy¹²⁷ : avant lui, la musique tonale peut être explorée efficacement en employant l'analyse schenkérienne ; après lui, la musique atonale peut être élucidée avec succès par la « set theory » d'Allen Forte¹²⁸. Dans ce cadre, le compositeur se situe à peu près au milieu : si sa musique n'est évidemment pas diatonique dans le sens traditionnel du terme, l'héritage de la tonalité classique y est tout de même sensible. La difficulté majeure, semble-t-il, réside dans le fait que définir précisément la nature de cet écart par rapport à la pratique musicale précédente tout comme à celles qui seront prépondérantes tout au long du XX^e siècle s'avère une tâche problématique : en effet, s'il est possible de remarquer des traits singulièrement typiques du style debussyste, la somme de ces aspects ne semble pas donner une représentation adéquate de l'ensemble de cette musique, ce qui est aggravé par l'absence d'une méthodologie analytique répandue qui soit conçue explicitement dans le but de rendre compte de cette subtilité¹²⁹. Tout de même, ceci ne signifie pas que la recherche sur ce sujet se trouve dans une situation désespérée ; au contraire, le défi du langage musical debussyste a été relevé par les chercheurs et les analystes à partir de la contemporanéité même de Debussy¹³⁰, et cet exploit critique a donné lieu à de nombreux essais sur la pratique compositionnelle de cet auteur¹³¹.

¹²⁷ Les deux méthodes mentionnées ici ne sont évidemment pas les seules que l'on peut employer dans ce même but, et Debussy n'est pas le seul compositeur de la période à présenter des difficultés par rapport au diatonisme d'une part et à l'atonalité de l'autre. Par ailleurs, le fait que ces méthodes ont été pensées pour l'analyse d'un répertoire différent n'implique pas qu'il soit impossible de les appliquer efficacement aux morceaux de Debussy.

¹²⁸ Cf. en particulier *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973.

¹²⁹ Cf. à ce propos l'article de David Paul Goldman : « Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language », dans *The Musical Quarterly*, vol. 75, n. 2, 1991, p. 132. Toutefois, une méthode analytique dédiée à la post-tonalité fin-de-siècle a été récemment proposée par Kenneth Smith et elle me semble tout à fait prometteuse. Mais, comme il s'agit d'un projet très récent, les détails de ses applications possibles restent inexplorés. V. sur ce sujet Kenneth M. Smith, *Desire in Chromatic Harmony. A Psychodynamic Exploration of Fin-de-Siècle Tonality*, OUP, 2020 ; et, du même auteur, « The Enigma of Entropy in Extended Tonality », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 43, n. 1, 2021, p. 1-18.

¹³⁰ Cf. par exemple : Jean Marnold, « Musique », dans le *Mercure de France* du 1 avril 1902, p. 264 ; Eugène d'Harcourt, « Les Théâtres », dans *Le Figaro* du 1 mai 1902, p. 4 ; Henry Gauthier-Villars, « Musique », dans le *Mercure de France* du 1 juin 1907, p. 146 ; Octave Maus, « Divergences musicales », dans le *Mercure de France* du 16 juillet 1908, p. 8 ; Louis Laloy, « La Musique de l'avenir », dans le *Mercure de France* du 1 décembre 1908, p. 36 ; Henri Quittard, « Les Grands Concerts », dans *Le Figaro* du 27 janvier 1913, p. 4 ; Louis Vuillemin, « La Semaine musicale », dans *Comoedia* du 14 avril 1913, p. 3 ; et Émile Vuillermoz, « Musique », dans *Comoedia* du 22 juin 1913, p. 4.

¹³¹ Pour ne citer que les études les plus récentes sur les mélodies : Avo Somer, « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 17, n. 2, 1995, p. 215-241 ; Choi-

D'une façon assez générale, mais surtout en ce qui concerne la production mélodique, on peut rationaliser les innovations debussystes à partir de deux catégories : celle du plan rythmico-métrique, et celle du plan harmonique, en gardant à l'esprit évidemment que ces deux aspects ne sont pas complètement indépendants dans la réalité des morceaux. En ce qui concerne la première, « on assiste [...] à la remise en cause de la tyrannie de la mesure, c'est-à-dire de la périodicité métrique avec retour régulier du temps fort – remise en cause corrélative de celle du système mélodico-harmonique »¹³² : comme je viens de le dire, ces deux dimensions ne sauront pas être conçues comme entièrement séparées. Parallèlement à l'innovation métrique et rythmique, donc, l'œuvre de Debussy se caractérise également par son ambiguïté harmonique, et, parmi les nouveautés que le compositeur y introduit, on a remarqué que

la procédure la plus radicale de ce point de vue est l'adoption de la gamme par tons, dont l'effet est d'escamoter la notion même de tonique, puisque l'espace d'octave n'y est plus divisé en quinte et quarte, au sein desquelles prend place le demi-ton, mais en segments identiques d'un ton entier¹³³.

Ce processus d'escamotage des relations habituelles de l'harmonie fonctionnelle ne s'arrête pas à l'adoption de la gamme par tons, mais repose également sur l'emploi d'autres échelles non-diatoniques : en particulier, des échelles pentatoniques et acoustiques¹³⁴, accompagnées parfois par leurs correspondants octatoniques, majeures harmoniques¹³⁵, tout comme mineures harmoniques¹³⁶. Sans descendre dans la complexité des particularités qu'une étude de ces entités entraînerait, ce qui n'est d'ailleurs pas nécessaire pour mon propos interprétatif, ce qu'il importe de retenir ici, c'est que, du point de vue de la dimension harmonique, l'introduction de plusieurs échelles, parfois utilisées en même temps, ou, au moins, dans une même composition,

Diel, In-Ryeong, « Parole et musique dans 'L'Ombre des arbres' : Verlaine et Debussy », dans *Langue française*, n. 110, 1996, p. 16-34 ; Lori Seitz Rider, *'Lyrical Movements of the Soul' : Poetry and Persona in the 'Cinq poèmes de Baudelaire' and 'Ariettes oubliées' of Claude Debussy*, Thèse de doctorat, Florida State University, 2002 ; Mylène Dubiau-Feuillerac, « La Mélodie française comme déclamation de poèmes : l'exemples des 'Ariettes oubliées' de Claude Debussy », dans *Musicorum*, n. 11, 2012, p. 35-52 ; Adrien Bruschini, *Tonalité, motifs et structures d'intervalles dans les mélodies de Claude Debussy (1887-1893)*, Thèse de doctorat, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014 ; Paolo dal Molin et Jean-Louis Leleu, *Les 'Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé' de Claude Debussy : genèse et réception*, LIM, 2016.

¹³² Michel Gribenski, « Littérature et musique », *op. cit.*, p. 121.

¹³³ Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Presses universitaires de France, 1998, p. 114.

¹³⁴ Par *échelle acoustique*, je fais référence à l'échelle du mode lydien ♯7, ce qui signifie par exemple qu'une telle échelle en do se présente ainsi : do-ré-mi-fa#-sol-la-♭si.

¹³⁵ Avec *échelle majeure harmonique*, on doit comprendre une échelle diatonique majeure où le sixième degré est diminué.

¹³⁶ Pour une exploration détaillée des échelles typiquement debussystes et de leurs relations réciproques, cf. Dmitri Tymoczko, « Scale Networks and Debussy », dans *Journal of Music Theory*, vol. 48, n. 2, 2004, p. 245 ; et pour des exemples soigneusement discutés cf. Jean-Pierre Bartoli, *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Minerve, 2001, p. 189-193.

est bien l'innovation majeure de la pratique compositionnelle de Debussy. L'air familier qui flotte autour de sa musique peut se comprendre donc comme le résultat de l'application aux échelles non-diatoniques des procédés habituels à la pratique diatonique : « [on] applique les routines familières à la composition avec l'échelle diatonique dans le contexte d'une sélection d'échelles plus étendue, en obtenant ainsi des résultats différents – *mais pas trop différents* – par rapport à la musique de la tradition classique »¹³⁷. Cette conception centrée sur les échelles me semble bien la plus prometteuse pour concevoir le style de composition de Debussy¹³⁸, mais on ne doit pas oublier, toutefois, que celle-ci doit être intégrée par la prise en compte des enjeux métriques et rythmiques qui revêtent une importance égale dans l'étude des morceaux du compositeur.

Une dernière remarque générale avant de se tourner vers l'analyse de *Clair de lune*. Un aspect ultérieur à considérer dans ce panorama des innovations debussystes serait le traitement du texte et de la ligne vocale. L'endroit où ces nouveautés ont été particulièrement sensibles pour les contemporains du compositeur est évidemment l'opéra *Pelléas et Mélisande*¹³⁹, mais c'est déjà dans ses mélodies qu'elles commencent à voir le jour. Ainsi, Tristan Klingsor peut remarquer ceci, dans le *Mercur de France* du 1 novembre 1900 (n. 131, p. 145), deux ans avant la première représentation de *Pelléas* :

Le souci de l'exactitude de l'interprétation a en outre quelquefois conduit [Debussy] à essayer de calquer les formes rythmiques du vers, ou tout au moins à suivre trop servilement l'accentuation de la phrase. Sans doute il est absurde de frapper un temps fort sur une syllabe brève ou muette, comme on le faisait, sans trop de gêne, jadis ; mais il ne faut pas oublier pour cela que le rythme musical étant infiniment plus riche de mouvement et de variété que le rythme poétique, un souci exagéré de copier ce dernier risquerait fort d'appauvrir l'art en le privant d'une partie de ses ressources.

Au-delà du jugement de valeur avancé par Klingsor, dont il ne saurait être question ici, on peut remarquer que les traits innovants de la pratique debussyste sont donc le calque des « formes rythmiques du vers »¹⁴⁰ et la simplicité de la ligne vocale – traits que Klingsor

¹³⁷ « [They] apply familiar routines of diatonic-scale composition in the context of a wider range of scales, obtaining results that are different from – *but not too different from* – the music of the classical tradition ». Dmitri Tymoczko, « Scale Networks and Debussy », *op. cit.*, p. 225. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁸ Il s'agit aussi d'une perspective assez proche de celle avancée par Mauro Mastropasqua à l'occasion de son séminaire « Qu'est-ce que la néo-tonalité ? », tenu à l'Université de Bologne en 2018.

¹³⁹ Après la première représentation de *Pelléas*, Arthur Coquart, dans *La Vérité* du 2 mai 1902, remarque que Debussy « supprime la mélodie » (p. 2), tandis que Maxime-Auguste Vitu décrit cette musique comme « amorphe » (dans *La Nouvelle Presse* du même jour, p. 2).

¹⁴⁰ Il est également intéressant d'observer que, dans ce petit passage tiré du *Mercur de France*, Klingsor pose une équivalence entre le calque des « formes rythmiques du vers » et la servitude à « l'accentuation de la phrase ». On verra plus loin que, dans *Clair de lune* par exemple, mais aussi ailleurs, ces deux éléments, que l'on pourrait indiquer comme le *rythme du vers* et le *rythme de la langue*, sont en tension réciproque.

comprend comme interdépendants. En effet, Debussy emploie souvent un style vocal que l'on pourrait qualifier de récitatif¹⁴¹, c'est-à-dire que l'on retrouve dans ses morceaux des lignes mélodiques qui gravitent autour d'une même note sans s'en éloigner¹⁴² et qui présentent une correspondance quasi parfaite entre la syllabe et la note. Un exemple en est la disparition progressive des mélismes dans les mélodies du compositeur :

Si les premières mélodies composées par Debussy recourent aux mélismes, comme pour *Nuit d'étoiles*, première œuvre publiée, ceux-ci se font de plus en plus rares [...]. La réécriture de *Clair de lune*, sur un poème de Verlaine, pour son premier recueil des *Fêtes galantes* [...], est un exemple manifeste d'effacement des mélismes¹⁴³.

Tout de même, il faut nuancer quelque peu cette caractérisation, surtout par rapport au modèle wagnérien de la mélodie ininterrompue que les compositeurs du début du XX^e siècle ne peuvent que garder dans leurs souvenirs, bien que certains d'entre eux ne l'aient guère¹⁴⁴. Une fois sa période wagnérienne dépassée, qui touche à son apogée entre 1887 et 1889, Debussy se situe décidément entre ces derniers, et, bien qu'il demeure attentif à la versification tout comme à la prosodie, il préfère penser à la musique et au texte comme à deux composantes d'une même unité, plutôt qu'à la musique comme structurée par le texte jusque dans ses articulations formelles¹⁴⁵. Et finalement, une dernière nouveauté introduite par Debussy au niveau de l'organisation de la partition est la démultiplication des indications verbales qui accompagnent la notation musicale proprement dite¹⁴⁶. Cependant, je ne m'arrête pas sur ce point, puisque la partition de *Clair de lune* demeure en ce sens assez traditionnelle.

Après ce détour par quelques-unes des caractéristiques de la production debussyste, on peut se tourner vers *Clair de lune*. Mais, avant d'entrer dans le vif de la question, voici le texte Paul Verlaine¹⁴⁷.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

¹⁴¹ Cf. à ce propos Lori Seitz Rider, *Op. cit.*, p. 366.

¹⁴² Cf. à ce propos Mario Baroni, Rossana Dalmonte et Carlo Jacoboni, *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, 1999, p. 338.

¹⁴³ Mylène Dubiau-Feuillerac, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁴ Cf. Jean-Louis Backès, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Presses universitaires de France, 1994, p. 102.

¹⁴⁵ Cf. à ce propos Peter Dayan, « On Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writing », dans *19th-Century Music*, vol. 28, n. 3, 2005, p. 219 et 226 ; et Carlo Migliaccio, *Invito all'ascolto di Debussy*, Mursia, 1997, p. 87.

¹⁴⁶ Cf. sur ce point David Beard et Kenneth Gloag, *Musicology : The Key Concepts*, Routledge, 2016, p. 143.

¹⁴⁷ Paul Verlaine, « Clair de lune », dans *Fêtes galantes*, Léon Vanier, [1869] 1891, p. 5-6.

- 5 Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune,
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,

 Au calme clair de lune triste et beau,
 10 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Comme le remarque Henri Scepi, « *Clair de lune* présente à tout lecteur de Verlaine un air connu : le poème semble dérouler une partition à première vue dénuée de difficultés et de surprises »¹⁴⁸, en raison du fait qu'on y retrouve tous les éléments d'une esthétique fortement codée. *A première vue*. Si, en revanche, on regarde ce poème un peu plus à la loupe, on s'aperçoit assez vite de la complexité qui se révèle derrière cette apparence affichée.

Commençons donc par l'incipit du poème, « Votre âme », lequel présente immédiatement au moins trois problèmes que le reste du texte contribuera à façonner¹⁴⁹. Premièrement, ce « votre » est adressé à une personne inconnue¹⁵⁰, dont rien n'est dit par la suite – s'agit-il d'une personne réelle, dont l'identité n'est pas spécifiée mais qui était connue par le poète ? Ou bien s'agit-il d'une personne imaginaire ? Cette question ne sera pas résolue par le reste du poème, mais il me semble que lui donner une réponse définitive n'est pas nécessaire pour aboutir à une compréhension satisfaisante du texte. La deuxième question soulevée par ces mots initiaux concerne le statut de ce texte par rapport au genre de l'offrande ou de l'hommage, duquel il semble faire partie, à commencer justement par ce premier vers. « Si, à l'origine, le mot

¹⁴⁸ Henri Scepi, « Explication de texte : 'Clair de lune' », dans Arnaud Bernadet (dir), *Verlaine première manière : 'Poèmes saturniens', 'Fêtes galantes', 'Romances sans paroles' (1866-1874)*, Presses universitaires de France, 2007, p. 130.

¹⁴⁹ Dans la terminologie de Kramer, que j'ai évoquée précédemment, l'on a affaire ici à une véritable fenêtre herméneutique, à savoir un endroit où le texte est sous-déterminé, où quelque chose manque, comme il deviendra clair tout de suite.

¹⁵⁰ Jacques Robichez avance, dans une note de son édition critique des *Œuvres poétiques* de Verlaine (Garnier, 1969), que le destinataire de *Clair de lune* pourrait être « le poète lui-même. Un souci de discrétion retient Verlaine d'écrire 'mon âme', mais c'est bien un des aspects de son propre paysage qu'il évoque » (p. 550). Cette interprétation n'est pas contredite par le texte lui-même, mais elle me semble peu adaptée au contexte plus large des *Fêtes galantes*, un recueil où le sujet parlant ne pourrait être aisément identifié avec Verlaine lui-même, en raison de la distanciation sentimentale mise en place par une stratégie élocutoire qui en effet éloigne le sujet parlant d'une réalité historique quelconque d'un côté, et de son propre discours de l'autre (cf. à ce propos Anne-Marie Christin, « Le sujet de l'apparence : voir et dire dans *Romances sans paroles* », dans Martine Bercot (éd), *Verlaine 1896-1996 : actes du colloque international des 6-8 juin 1996*, Klincksieck, 1998, p. 46).

[hommage] désigne l'acte par lequel un vassal se déclare l'homme de son seigneur, l'hommage, dénué de son sens féodal, désigne le don et se présente comme un témoignage de respect, d'admiration, de gratitude et de reconnaissance. Sa visée est la glorification et la valorisation d'autrui »¹⁵¹. Ici, toutefois, Verlaine s'éloigne tout de suite du modèle du genre : tout d'abord parce qu'il omet toute indication qui pourrait identifier le destinataire de l'hommage, et, deuxièmement, parce que cette personne n'est pas au centre du texte, qui se concentre au contraire sur la description du paysage et sur les actions que les personnages convoqués y effectuent. Et finalement, la deuxième personne présuppose la présence implicite d'un sujet parlant¹⁵², qui reste lui aussi indéterminé. Tout comme c'était le cas pour le destinataire de cette offrande, le destinataire demeure lui aussi inconnu. En revanche, ce qui est affiché, c'est l'offrande elle-même dans la forme du poème. Si l'on poursuit maintenant la lecture de ce premier vers, on tombe aussitôt sur un point que je suis tentée d'identifier au tournant du poème, à savoir l'équivalence posée entre l'âme du destinataire et le paysage qui sera décrit dans la suite du texte – équivalence soulignée par l'ambiguïté du pronom relatif « que », dont l'antécédent peut être indifféremment l'âme ou le paysage. En effet, si l'on se charge de segmenter *Clair de lune* en des macro-sections, on a, semble-t-il, trois possibilités, au moins : en premier lieu, comme on vient de le voir, il est possible de suivre un critère conceptuel, pour ainsi dire, et comprendre l'établissement de l'identité entre les deux pôles convoqués par Verlaine, c'est-à-dire « votre âme » d'une part et le « paysage choisi » de l'autre, comme le véritable point de pivotement dans l'articulation du texte ; deuxièmement, on peut suivre la syntaxe et, dans ce cas, la division tomberait sur le point final qui clôt le premier quatrain, et qui sépare ainsi les deux phrases composant le poème ; et finalement, une dernière possibilité serait d'indiquer le v. 7 comme le point de segmentation principal du texte, parce qu'il amène au premier plan la mélancolie qui se devine derrière la mascarade et sa joie exhibée (je reprends ce point plus loin dans la discussion). Toutes ces possibilités sont également légitimes, mais elles entraînent des compréhensions légèrement différentes du texte, en choisissant de mettre l'accent sur certains aspects spécifiques : la première indique un entendement qui conçoit le poème dans son entièreté comme la description de l'âme invoquée dans le premier vers ; la deuxième signale une conception qui semblerait plutôt poser la fin de la description au v. 4, en

¹⁵¹ Fadila Laouani, Sarra Khaled et Emma Bel Haj Yahya, présentation de « Hommage et transmission dans l'œuvre littéraire », Colloque international en hommage aux Professeurs Afifa et Samir Marzouki, Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba – ENS Tunis. 3, 4, 5 Mai 2018, lien : <https://www.fabula.org/actualites/hommage-et-transmission-dans-l-oeuvre-litteraire-colloque-international-en-hommage-aux83274.php>, dernière consultation : 13 février 2021.

¹⁵² Cf. à ce propos Junko Fukuda, « L'Ironie lyrique dans les 'Fêtes galantes' », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 60-61.

entendant les deux strophes suivantes comme une sorte de pensée après coup par rapport à ce qui est établi dans le premier quatrain¹⁵³ ; et finalement, la troisième atteste une compréhension du poème fondée sur l'émergence de la mélancolie, qui affleure de façon de plus en plus évidente tout au long du texte.

La question se pose désormais de la conduite de Debussy par rapport à ces alternatives : quelle option a-t-il préféré dans sa mélodie ? Ou peut-être n'en a-t-il préféré aucune ? Tout d'abord, remarquons que, dans tous les cas, le morceau présente une unité considérable : exception faite pour le changement de tempo, dont on parlera tout de suite, la partie de piano tout comme la ligne vocale sont tout à fait homogènes, en ce qui concerne le rythme mais aussi du point de vue de l'articulation harmonique, dont il sera question un peu plus loin. Cependant, l'élément qui, me semble-t-il, contribue le plus à cet aspect de cohésion est l'intervalle de seconde, soit-elle majeure ou mineure, qui est joué *ostinato* à partir du tout début jusqu'à la fin, où il retourne isolé dans ce processus de dissolution motivique, qui, accompagné ici par

¹⁵³ Tout de même, cette vue devient légèrement problématique lorsque l'on y pense en relation au titre du poème : en effet, le clair de lune n'est introduit dans le texte que dans les deuxième et troisième quatrains, qui sont ici conçus comme largement indépendants par rapport au premier. Ceci laisse encore un choix : soit on situe le noyau du poème dans le premier quatrain (c'est ce que j'ai tendance à faire), soit on le place à l'inverse dans les deux strophes successives, ce qui aboutit à un renversement de ce que j'ai dit plus haut. De fait, cette dernière option subvertit également mes observations à propos de la pertinence du genre de l'hommage dans le cas de *Clair de lune* : dans ce contexte, celui-ci ne serait qu'un rajout postiche, qui servirait de cadre à la description du paysage centrée justement sur le clair de la lune.

Ex. 13: Claude Debussy (1903). *Clair de lune*, m. 27-30.

une diminution dynamique, par la prescription « *morendo* », tout comme par la descente mélodique de la voix (ex. 13), est si typique des conclusions debussystes.

Une réponse à la question que je viens de poser peut être avancée sur la base de l'articulation formelle du morceau : la coïncidence des points de raccord internes entre le texte et la mélodie serait indicative d'un choix interprétatif particulier de la part du compositeur. Or, le repérage de ces points de raccord s'avère une tâche compliquée, puisque le morceau ne présente pas une division en parties aisément reconnaissables, et l'on pourrait donc tenter, ici aussi, des descriptions concurrentes, fondées chaque fois sur des paramètres différents. A commencer par celui du tempo, qui semble indiquer une division en trois parties, chacune correspondante à une strophe : en fait, Debussy prescrit à la m. 13 (ex. 14), au début du deuxième quatrain, de jouer « Un peu animé », alors qu'il requiert de retourner au « I^o Tempo » à la m. 21, en correspondance de la troisième strophe. Ceci semble donc suggérer que le compositeur ait choisi une répartition ultérieure par rapport à celles que je viens d'aligner plus haut, fondée sur la division strophique entre les quatrains – répartition qui, d'un point de vue herméneutique, se révèle presque neutre, si l'on peut dire, dans le sens où elle ne se prononce pas pour une interprétation en dépit d'une autre, mais ne fait que suivre l'organisation typographique. Cependant, si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le point de jointure entre les v. 8 et 9 est compromis au niveau textuel par la répétition de la locution « au clair de lune » et au

Un peu animé

Tout en chantant sur le mo - de mi - neur L'a-mour vain -

p

Ex. 14: Claude Debussy (1903). *Clair de lune*, m. 13-14.

Très modéré

pp très doux

PIANO

Ex. 15: Claude Debussy (1903). *Clair de lune*, m. 1-4.

niveau musical par la conduite de la ligne vocale, qui ne s’interrompt pas, et au contraire continue en enchaînant sur les deux quatrains – ce qui indiquerait plutôt une préférence pour ma deuxième possibilité, celle fondée sur la syntaxe. Une troisième alternative peut être proposée à partir de la segmentation harmonique, pour ainsi dire : on peut en effet identifier une segmentation ultérieure à partir des échelles convoquées. Debussy commence sa mélodie par une introduction pianistique de quatre mesures, bâtie sur l’échelle pentatonique de ré dièse. Celle-ci se pose sur un sol dièse dans le registre grave du piano à la m. 5, et cette note sera dorénavant le point de référence principal : du mode éolien de ces mesures initiales, en passant par des moments qui renvoient explicitement au diatonisme (m. 12 et 25-27, par exemple), la mélodie se clôt sur un accord de sol dièse mineur après un moment rapide construit sur le mode dorien (m. 30)¹⁵⁴. En tout cas, on remarque une première partie centrée sur le ré dièse pentatonique (ex. 15) et une deuxième centrée cette fois sur le sol dièse (m. 5-32). Cette dernière possibilité n’est pas nécessairement en contradiction avec celles que j’ai avancées plus

¹⁵⁴ Pour des discussions détaillées de ces aspects je renvoie à Avo Somer, *op. cit.*, p. 223-224 ; et Adrien Bruschini, *op. cit.*, p. 87-88.

haut, car celles-ci se situent entièrement à l'intérieur de la section fondée sur le sol dièse. Il serait tentant d'y voir peut-être un clin d'œil de la part de Debussy vers l'option d'identifier le tournant du poème au verbe *être* dans le premier vers : dans ce cas-ci, on peut comprendre l'introduction pentatonique comme une allusion vers l'âme, alors que la suite du morceau se tournerait vers le paysage. Tout de même, il faut ajouter deux avertissements par rapport à cette hypothèse : premièrement, j'ai tendance à me méfier de toute interprétation qui pose des correspondances bijectives entre le texte et sa mise en musique¹⁵⁵ ; en deuxième lieu, il n'est pas certain du tout que l'on puisse vraiment assimiler l'introduction pianistique au début du texte. Quoi qu'il en soit, il serait futile, cette fois encore, d'essayer de donner une réponse définitive à la question de la correspondance, qu'elle soit manquée, imaginée ou effective, entre les découpages possibles du texte et de la mélodie ; je me limite donc à mentionner que l'ensemble de ces interprétations concurrentes reste licite. Ajoutons en conclusion de cette réflexion sur l'articulation du poème et de la mélodie qu'il ne s'agit pas d'un exercice formaliste et stérile, mais, au contraire, je souhaite souligner que chacune des possibilités que j'ai proposées correspond à l'aperçu d'un texte possible, qui subit des modifications en raison des traits saillants qui sont à chaque fois accentués, déplacés, ou qui, au contraire, restent dans l'ombre – pour paraphraser la citation de Michel Charles que j'ai reportée plus haut¹⁵⁶.

Cette première strophe pose encore une difficulté – difficulté qui se présente sous la forme de ce que j'ai appelé une *fenêtre herméneutique*, c'est-à-dire un endroit où les vers sont hyper-déterminés, où la forme de la versification est exhibée en tant que telle et devient problématique par rapport aux mots qui la remplissent¹⁵⁷ : il s'agit de l'enjambement entre les v. 3 et 4, « quasi / Tristes ». Le décalage apparaît quelque peu exhibitionniste, tant le lien grammatical entre l'adverbe et l'adjectif est fort. Plusieurs répercussions en résultent, à commencer justement par l'affichage du vers en tant que tel, qui devient perceptible dans sa fonction de contrainte au moment même où cette fonction est dépassée. Ensuite, cette divergence atténuée davantage la portée de l'adjectif en soulignant notablement le « quasi ». Enfin, dernier élément mais non des moindres, ce qui est signalé par cet écartement, c'est la présence d'un sujet parlant derrière le

¹⁵⁵ Surtout lorsqu'on a affaire à un morceau de Debussy, puisqu'il « ne tolérait pas [l']inclination à transformer la musique en une succession d'images sans équivoque », comme l'on peut lire dans Andrea Malvano. « Claude Debussy et la nozione di *lontain* », dans *Musica/Realtà*, vol. 85, n. 1, 2008, p. 30 (« non tollerava [l']inclinazione a trasformare la musica in una successione di immagini inequivocabili »). Cf. sur cette même question également Peter Dayan, *op. cit.*

¹⁵⁶ Cf. note n. 21.

¹⁵⁷ Pour une description détaillée de ces problématiques, cf. Jean-Pierre Bobillot, « Entre mètre et non-mètre : le 'décasyllabe' chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 1, 1993, p. 199-200.

texte¹⁵⁸, le même sujet impliqué par l'adresse à la deuxième personne, qui, ici, impose son propre mouvement au déroulement du poème¹⁵⁹. Qu'en est-il dans la mise en musique de Debussy ? Pour le dire vite, il n'en est rien, ce qui, en termes de fenêtre herméneutique, peut être compris comme un moment de sous-détermination musicale en correspondance d'un endroit hyper-déterminé poétiquement. L'enjambement est effacé tout comme ses conséquences que l'on vient d'énumérer, et on sait que celui-ci est un résultat nullement surprenant dans une mélodie de cette période. Dans ce cas-ci, « plus précisément, on a une note très longue sur 'luth', une autre, presque aussi longue, sur '-sant', mais trois notes brèves sur 'et quasi', qui enchaîne sans répit sur les notes un peu longues qui servent les trois syllabes 'Tri-stes sous' »¹⁶⁰. La ligne vocale suit également un mouvement voûté et unique tout au long des deux vers 3 et 4 : elle commence et se termine sur le ré#₄ pour atteindre son point culminant sur le do₅ en correspondance du mot « Tristes ».

En ce qui concerne le deuxième quatrain, et en vue de ce que l'on vient de dire à propos du premier, on peut comprendre celui-là comme une extension de celui-ci, dans le sens où on n'assiste pas à l'introduction d'éléments nouveaux, mais plutôt à une variation des thématiques déjà présentes auparavant. Cela est également sensible dans les jeux phoniques, à partir de la reprise des formes en « -ant », telles que « charmant », « jouant », « dansant » et « chantant », et du son [j], dans « choisi », « charmant » et « chantant ». Tout de même, Debussy ne semble pas souligner ce caractère de continuité : même si l'ambitus harmonique reste le même (on remarque ce que l'on pourrait comprendre comme une pédale de sol dièse dans les m. 13-15, ex. 14), le changement de tempo paraît plutôt signaler une transformation, comme je l'ai d'ailleurs déjà remarqué plus haut.

Mais un trait qui mérite d'être souligné dans cette strophe, c'est l'évocation du mode mineur : on sait que la musique occupe une place prépondérante dans les *Fêtes galantes*¹⁶¹, et qu'elle est au premier plan à partir du poème liminaire. Cependant, le mineur pourrait paraître mal assorti par rapport à l'apparence légère qui caractérise ce paysage : en effet, dans la tradition musicale occidentale, le mode mineur n'est normalement pas employé dans des

¹⁵⁸ En effet, l'on pourrait comprendre cet enjambement comme un « subjectivème », dans le sens de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le discours*, Colin, 1980, p. 32).

¹⁵⁹ On pourrait relever en fait chez Verlaine un « lyrisme impersonnel, où le sujet est agi par les mots », comme s'est exprimée Aude Jeannerod à l'occasion de l'Atelier du XIX^e siècle du 10 avril 2021, organisée par la Société des études romantiques et dix-neuviémistes et dédiée à l'approche écopoétique du XIX^e siècle.

¹⁶⁰ Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶¹ Cf. sur ce point Cécile Auzolle, « Verlaine et l'imaginaire musical : rhapsodie à trois voix », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 128 et 133.

contextes de gaîté et d'exaltation du sentiment amoureux¹⁶². Dans le cadre du poème, la mention du mode mineur s'inscrit dans le même fil mélancolique qui est tissé à partir des masques « quasi tristes » jusqu'aux sanglots. En effet, ce motif est tout concentré dans l'anaphore de « triste » au v. 9, qui unit définitivement le malheur, la tristesse d'un côté et la beauté de l'autre – ce qui trouve une validation ultérieure dans la locution « sangloter d'extase ». Et remarquons en outre que cette thématique semble également marquée phoniquement par l'allitération en [t]. Par ailleurs, en ce qui touche à la mise en musique, l'affichage explicite du mode mineur dans le poème pourrait sembler une indication presque prescriptive pour le compositeur, mais on ne saurait pas réduire la modalité debbussyste à une telle présomption d'obéissance : en effet, la gamme mineure subit ici diverses altérations substantielle, comme celle du cinquième et du septième degrés (ex. 14).

Un élément ultérieur à considérer se trouve à la joncture entre le deuxième et le troisième quatrain, et il s'agit bien évidemment du traitement de la locution qui donne le titre au poème tout comme à la mélodie : *clair de lune*. Cette expression est d'abord affichée dans le titre, et c'est par conséquent le premier point de contact entre le récepteur et l'œuvre : il parerait signaler la prépondérance de la dimension visuelle dans le texte qui suit, ce qui est confirmé par l'évocation d'un paysage. Toutefois, le décor est ici esquissé d'une façon très évasive, alors que la présence du chant dans le texte, que ce soit celui des masques ou celui des oiseaux, renvoie plutôt au domaine musical. Pourtant, la locution « clair de lune » revient plusieurs fois et elle est même soulignée et exhibée en tant qu'expression figée : elle figure à la rime dans le v. 8 ; on la retrouve reprise en anaphore entre les v. 8 et 9 ; et, dans ce dernier vers, elle est brisée par la césure qui tombe après le mot « clair » (*Au calme clair / de lune triste et beau*). La marque de la césure n'est évidemment pas sensible dans la mélodie, mais Debussy souligne tout aussi bien cette locution par l'augmentation des valeurs dans la ligne vocale (m. 20-22), dans un moment que l'on pourrait comprendre comme un alignement des intentions du poète et du compositeur. Néanmoins, il faudrait également garder à l'esprit que la coïncidence du résultat n'implique pas nécessairement la coïncidence de ses causes : surtout, si chez Verlaine l'insistance sur la locution figée exhibe justement son caractère d'artificialité, on ne pourrait

¹⁶² En revanche, on sait que ceci n'est pas le cas dans la tradition juive, tout comme dans d'autres traditions folkloriques : de nombreuses chansons traditionnelles, celles que l'on chante pour célébrer Hanoukka par exemple, sont dans le mode mineur. Ceci s'explique par le fait que le mode mineur serait perçu comme triste dans l'usage occidental à cause de sa relation au mode majeur : vu que, à l'intérieur de cette pratique, le mode majeur est prépondérant, le mode mineur est toujours conçu par rapport à lui, comme s'il ne s'agissait que d'un mode majeur diminué. Or, c'est justement cette diminution perçue qui serait à l'origine du sentiment de la tristesse – ce qui signifie que, dans des traditions où le mode majeur n'est pas employé dans la majorité des cas et qui préfèrent par exemple le pentatonisme ou le mode dorien au diatonisme, le mode mineur n'est pas reçu comme triste parce qu'il n'y a là aucune diminution par rapport au paradigme dominant.

pas être sûr que, chez Debussy, une insistance comparable ne réponde pas simplement à la volonté de souligner le syntagme qui donne le titre à sa composition.

Pour conclure, il faut poser une dernière question qui se présente par rapport au rôle du poème *Clair de lune* dans le recueil de Verlaine. Je me limite à une esquisse des enjeux qui se présentent en ce sens, mais il me semble qu'ils sont tellement dignes d'intérêt que je ne peux pas m'empêcher de les mentionner. Surtout, *Clair de lune* est le premier poème dans les *Fêtes galantes*, et donne donc le ton du recueil dans son ensemble : en effet, on y retrouve un véritable condensé de l'esthétique watteauesque de la fête galante¹⁶³. En ce sens, ce poème liminaire est posé comme emblématique de l'ouvrage entier. Or, lorsque Debussy organise ses propres recueils des *Fêtes galantes*, il ne garde pas cette position pour *Clair de lune*, et préfère au contraire ouvrir son florilège avec *En sourdine*. Ce statut pour ainsi dire privilégié que Verlaine confie à son poème d'ouverture est par conséquent révoqué par le compositeur, qui, en revanche, suit la disposition verlainienne lorsqu'il s'agit du dernier morceau, à savoir *Colloque sentimental*. Il serait assurément intéressant d'enquêter en profondeur sur les questions posées par la disposition des poèmes et des mélodies dans les ouvrages respectifs du poète et du compositeur, mais il est impossible de le faire ici. Toutefois, il me semble que ce remaniement réalisé par Debussy, et, par conséquent, la suppression du caractère emblématique de *Clair de lune* par rapport à ce qui le suit dans le recueil ouvrent un texte déjà ambigu à une ambiguïté encore majeure¹⁶⁴ : il apparaît en effet que les différentes possibilités interprétatives ouvertes par le poème demeurent également concevables une fois appliquées à sa mise en musique, qui ne se prononce pas définitivement sur ce sujet.

Charles Bordes et Paul Verlaine : *Sur un vieil air*

Cette mélodie a été publiée de manière posthume en 1914 par Rouart, Lerolle & Cie.¹⁶⁵, alors que sa composition date de 1895. Son titre est une invention de Charles Bordes, qui y met

¹⁶³ Cf. à ce propos le chapitre « Le Silence de Watteau », dans Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine. 'En sourdine, à ma manière'*, Classiques Garnier, 2014, p. 501-520 ; et Céline Moreira de Mello, « Champ littéraire/champ pictural. Le motif de la fête galante », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 75-84.

¹⁶⁴ Ce qui est d'ailleurs tout à fait en accord avec « l'écoute imaginative libre » décrite par Andrea Malvano dans le chapitre éponyme (« L'ascolto immaginativo libero », p. 23-27) de son ouvrage *L'ascolto di Debussy. La recezione come strumento di analisi*, EDT-De Sono, 2009. Celui-ci existe en traduction française : *Debussy, un nouvel art de l'écoute : la réception comme élément d'analyse*, Van Dieren, 2022.

¹⁶⁵ Il s'agit d'un arrangement d'une partition initialement prévue pour l'orchestre. Le manuscrit est conservé à la Yale University Library et *La Revue française de musique* du 1^{er} décembre 1912 mentionne une édition parue en 1895 chez l'Édition Mutuelle. Toutefois, cette publication n'a laissé aucune trace dans les catalogues des bibliothèques. Par conséquent, j'ai décidé de me concentrer entièrement sur la version pour piano et voix, dont la publication est certaine. J'ajoute que, dans son article « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de

en musique la cinquième « Ariette oubliée » des *Romances sans paroles* de Paul Verlaine, à savoir « Le piano que baise une main frêle ». À ma connaissance, celle-ci est la seule mise en musique de ce poème pendant la période examinée¹⁶⁶.

Avant de se tourner vers l'interprétation proprement dite, il est nécessaire de consacrer quelques mots au rôle de la musique dans le recueil verlainien des *Romances sans paroles*, et, dans un deuxième temps, à la figure de Charles Bordes et à son activité de compositeur et d'animateur de la vie culturelle.

La musique des *Romances sans paroles*

Romances sans paroles est publié en 1874¹⁶⁷ et se compose de quatre sections : « Ariettes oubliées » (neuf poèmes), « Paysages belges » (cinq poèmes), « Birds in the night » (un seul poème, mais assez long), et « Aquarelles » (six poèmes). Cette première édition paraît « dans une indifférence glaciaire »¹⁶⁸, mais elle sera suivie par une deuxième, publiée en 1887 par Léon Vanier, qui obtiendra au contraire un succès considérable¹⁶⁹. Un mois après la parution en mars 1874 de la première édition, Émile Blémont publie une recension dans *Le Rappel* du 12 avril, où il écrit que ce recueil, « c'est encore de la musique, musique souvent bizarre, triste toujours et qui semble l'écho de mystérieuses douleurs ». On a ici synthétisé tous les éléments qui ont caractérisé la réception des *Romances sans paroles*, dès le début et jusqu'à aujourd'hui : la musique et la bizarrerie, la tristesse et la douleur, le vague et le mystère. J'aborderai ici premièrement la question du rôle de la musique dans la poétique que Verlaine met en place dans ce recueil, mais il est clair que les autres aspects mentionnés par Blémont ne sont pas complètement séparables de la portée du musical et, au contraire, en couronnent l'action. Cette discussion, comme on sait, est constamment abordée par la critique verlainienne, tant elle est incontournable et centrale pour ce poète, et je me propose ici de faire le point sur ma compréhension de ces enjeux.

l'intertextualité » (paru dans *Musurgia*, vol. XXIII, n. 1, 2016, p. 47-55), Sylvie Douche mentionne une édition pour piano et voix parue chez Mergault en 1902, mais il m'a été impossible de repérer indépendamment cette édition. Par ailleurs, la version orchestrale a été donnée en première exécution au concert du 29 décembre 1895 de la Société Nationale de Musique, à la Salle d'Harcourt (cf. Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 256).

¹⁶⁶ Sylvie Douche (*op. cit.*, p. 57) mentionne une mise en musique par « Henry Defosse » (*sic*, Henry ou Henri Defossé, 1883-1956) en 1910, mais je n'ai pas pu tracer cette édition.

¹⁶⁷ Deux des poèmes de ce recueil avaient déjà été publiés en revue : il s'agit de la première « Ariette oubliée », « C'est l'extase langoureuse », publiée le 18 mai 1872 dans *La Renaissance littéraire et artistique*, sous le titre de « Romance sans paroles », et de la cinquième « Ariette oubliée », « Le piano que baise une main frêle », publiée dans la même revue le 29 juin sous le titre de « Ariette ». En outre, Verlaine avait déjà employé la locution « romances sans paroles » dans *Fêtes galantes*, et en particulier dans *A Clymène*.

¹⁶⁸ Pierre Popovic, *op. cit.*, 3, p. 108.

¹⁶⁹ Cf. Lori Seitz Rider, *op. cit.*, p. 89.

Il convient donc de commencer par le début, à savoir par le titre du recueil : le modèle musical y est manifestement exhibé. Ceci n'est guère surprenant dans le climat artistique et littéraire, mais plus encore poétique, de la période, surtout si l'on considère les relations personnelles de Verlaine avec le milieu musical contemporain : « on sait que, sans être musicien lui-même, [Verlaine] a tôt fréquenté les musiciens – Charles de Sivry ou Emmanuel Chabrier [...] – et il s'intéressait à toutes les formes de spectacles associant texte et musique », telles que l'opéra et l'opéra-comique¹⁷⁰. En outre, « toute une tradition romantique puis parnassienne avait favorisé la récupération poétique de la chanson, populaire et folklorique – Musset, Hugo, Nerval, Théophile Gautier, Banville ou Leconte de Lisle –, et Verlaine pourrait donc s'inscrire dans la continuité de ce mouvement »¹⁷¹. Cependant, si l'évocation d'un genre musical n'est pas surprenante en tant que telle, les *Romances sans paroles* demeurent « bizarres », selon le mot de Blémont, même dans un contexte littéraire qui se tourne favorablement vers la musique. Il faudra donc cerner les éléments qui constituent cet écart verlainien par rapport à une norme qui venait juste d'être établie par les grands poètes du romantisme et du Parnasse. Dans cette entreprise, le titre même du recueil peut aider à saisir, d'une part, la continuité entre la poétique verlainienne et l'ambiance artistique de l'époque et, d'autre part, la singularité de ce florilège : des *romances* jaillissant de la plume d'un poète ne vont étonner personne, mais, quand celles-ci sont *sans paroles*, le paradoxe ne peut pas être évité. En effet, une musique poétique ne peut qu'être une musique des mots, censés être absents ici. Je voudrais donc commencer par une interrogation sur la première moitié du titre et sur ce qu'elle représente par rapport au recueil et au milieu littéraire contemporain, pour envisager ensuite la deuxième moitié, ce qui permettra d'examiner les spécificités verlainiennes.

Dans la France de la première moitié du XIX^e siècle, la romance est un genre de musique vocale de chambre, caractérisé en premier lieu par la simplicité de l'accompagnement et par la forme strophique, qui prévoit la reprise d'une musique toujours égale sous des strophes identiques en longueur¹⁷². Ceci ne permet pas la mise en place, dans les textes de ces compositions, d'argumentation structurée ou d'éléments de polyphonie narrative¹⁷³ : la romance privilégie donc généralement des textes simples, dont la construction peut être aisément perçue. Le public favori de ce genre est sans aucun doute la bourgeoisie et

¹⁷⁰ La toute première épigraphe des *Romances sans paroles* est en fait tirée de *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour* (1755) de Favart.

¹⁷¹ Steve Murphy, *Lectures de Verlaine : Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, PU Rennes, 2007, p. 231.

¹⁷² Fritz Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc : essai de critique historique*, Presses universitaires de France, 1954, p. 104.

¹⁷³ Steve Murphy, *Lectures de Verlaine, op. cit.*, p. 236-237.

l'aristocratie, dans leurs différentes déclinaisons tout au long du siècle : « la romance est à usage domestique – on la chante dans les salons »¹⁷⁴, ce qui en fait dans la plupart des cas un genre mineur, souvent confié aux femmes¹⁷⁵. Elle sera par la suite progressivement supplantée par la mélodie, à partir de 1831 quand Hector Berlioz emploie pour la première fois le terme de *mélodie* pour indiquer le dépassement de la simplicité et de l'indigence de la romance pour accéder à un genre vocal plus sophistiqué¹⁷⁶.

Mais quelle est la signification de l'exhibition de ce type de musique vocale en tête du recueil verlainien ? Tout d'abord, elle signale que les poèmes qui suivent présentent des similarités avec les textes que l'on était habitué à trouver mis en musique sous la forme d'une romance : il s'agirait donc d'une écriture simple et transparente, mais aussi modeste et humble dans la revendication de son appartenance à un genre mineur. Cependant, le lecteur s'aperçoit dès le premier poème, à savoir « C'est l'extase langoureuse », que cet air de facilité n'est qu'apparent : si les poèmes des *Romances sans paroles* ne présentent pas de difficultés particulières du point de vue lexical, ils posent indéniablement des problèmes quand on s'attache à décrire les formes d'énonciation employées par Verlaine. En tant qu'exemple de cette complication, on peut penser justement à la première des « Ariettes oubliées »¹⁷⁷, dont la première strophe se présente ainsi :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

On a affaire ici à une liste, mais les présentatifs, pourtant destinés par définition à montrer clairement les objets, n'élucident guère le mystère de la source de l'énonciation ni des éléments

¹⁷⁴ François Le Roux et Romain Raynaldy, *Le Chant intime : de l'interprétation de la mélodie française*, Fayard, 2004, p. 34-35.

¹⁷⁵ Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Hermann, 1996, p. 144 ; et Christine Bard, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Ellipses, 2013, p. 137. La mélodie proprement dite n'échappe non plus à cette connotation et, en 1872, Arthur Pougin peut écrire qu'il veut « recommander à [ses] lecteurs – et surtout à [ses] lectrices – deux recueils de mélodies qui ont été récemment publiés, et qui sont dignes de leur attention et de leur sympathie » (« Revue musicale », dans *Le Soir*, 18 juin 1872).

¹⁷⁶ Violaine Anger, « La Mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », Communication au Groupe Hugo du 4 avril 2015, lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm>, page consultée le 16 avril 2021.

¹⁷⁷ Paul Verlaine, « C'est l'extase langoureuse », dans *Romances sans paroles*, op. cit., p. 3-4.

qui y sont énumérés. Ensuite, dans la deuxième strophe, l'apparition du mot « cela », également en anaphore, suivi par « tu dirais », ne fait que compliquer le vague qui caractérise les expédients énonciatifs employés dans ce poème, sans parler de l'usage impropre de la préposition « parmi »¹⁷⁸. On est confronté à une situation similaire au début de la troisième « Ariette oubliée », où le poète écrit qu'« il pleure dans mon cœur », comme si l'action de pleurer pourrait être détachée de la personne qui pleure. Bref, la transparence de l'écriture que semble suggérer le genre de la romance n'est qu'une illusion, et ces jeux sur les dispositifs énonciatifs contribuent à l'effet d'indétermination et de mystère si caractéristique de ce recueil¹⁷⁹. Malgré tout, cela ne signifie pas qu'on est autorisé à écarter d'emblée la pertinence du titre par rapport aux poèmes qui le suivent. En effet, Verlaine semble se conformer de plus près à la forme habituellement strophique des romances, comme en témoigne le fait que les textes des *Romances sans paroles* sont majoritairement constitués par des strophes de longueur égale, ce qui n'implique pas par ailleurs que ces mêmes strophes soient isométriques – les strophes bimétriques ou même trimétriques étant du reste assez répandues dans les textes destinés à être mis en musique¹⁸⁰.

Si les poèmes des *Romances sans paroles* ne répondent donc pas à la totalité des caractéristiques textuelles que l'on a l'habitude d'associer à ce genre, pourquoi Verlaine a-t-il choisi de placer ses textes sous l'égide d'un tel titre ? Ce qui me semble le plus important, c'est la connotation de minorité qui est attachée au genre de la romance dans l'imaginaire de l'époque, surtout pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, quand la mélodie avait désormais pris le relais de son homologue moins sophistiqué. En effet, ce positionnement dans un endroit relativement mineur du champ artistique¹⁸¹ permet à Verlaine de prendre le contrepied de la rhétorique lyrico-sentimentale du romantisme d'un côté et l'esthétique de neutralité et de

¹⁷⁸ *Parmi* signifie *au milieu de*, et est normalement censé être employé avec un pluriel ou devant un singulier à valeur collective (par exemple, *parmi la multitude*). Le substantif *étreinte* ne répond à aucune de ces caractéristiques.

¹⁷⁹ C'est aussi ce que souligne Yann Frémy dans « En dehors des romances », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 142.

¹⁸⁰ Pour le vérifier, il suffit de parcourir le répertoire métrique des *Chansons complètes* de Pierre-Jean de Béranger, compilé par Jean-Louis Aroui et inclus dans Jean-Louis Aroui, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 1996, p. 624-653.

¹⁸¹ Je fais référence ici par *champ artistique* à l'étude du *champ littéraire* menée par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992. En ce qui concerne en revanche ce que j'appelle le *positionnement* du poète à l'intérieur de ce champ, j'entends par cela ce que l'analyse du discours appelle désormais *ethos discursif*. Pour plus de détails sur ce sujet, cf. Ruth Amossy, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, Presses universitaires de France, 2010. Les relations entre l'analyse du discours et la sociologie des champs présentent des enjeux complexes qui sont discutés dans les contributions de Dominique Maingueneau, de Jean-Michel Adam, de Ruth Amossy, et de Galit Haddad, au volume dirigé par Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-178.

précision descriptive du Parnasse¹⁸² de l'autre¹⁸³, sans pour autant revendiquer un credo artistique affirmatif pour lui-même. Dans ce contexte, la musique est évoquée dans un premier temps par le poète, mais ensuite tout aussi bien par ses critiques, en tant que repère analogique qui pourrait saisir la nouveauté de l'esthétique que je viens de décrire. Je préciserai d'emblée les termes de cette analogie, en me concentrant sur la dernière partie du titre, à savoir le *sans paroles*, qui semble en effet pointer davantage en la direction du musical.

Quelle est donc la raison qui pousse Verlaine à écrire des romances *sans paroles* ? Tout d'abord, il faut remarquer que l'ensemble du titre du recueil est un calque du recueil de pièces pour piano de Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*, publiées entre 1830 et 1845¹⁸⁴. Peu importe qu'il s'agisse ou non d'une référence directe au compositeur allemand. Ce qui est essentiel en revanche, c'est la translation du titre du domaine proprement musical au champ littéraire, où il ne peut que se charger d'un caractère paradoxal. Si, dans le cas du compositeur allemand, l'absence de paroles soulignée dans le titre n'est qu'un trait distinctif, mais tout à fait innocent, de sa musique, dans le cas de Verlaine cette mention renvoie en revanche ouvertement à la dimension de l'ineffable, de l'impossibilité d'articuler précisément l'expression¹⁸⁵, qui est d'ailleurs typiquement associée à la musique. Dans un premier temps, donc, le titre des *Romances sans paroles* indique aux lecteurs qu'ils ont affaire à un discours poétique « dont le signe ne parvient pas à rendre compte » complètement¹⁸⁶, et il les invite par conséquent à dépasser le plan de la surface du texte¹⁸⁷, pour rechercher le sens ailleurs, par exemple dans les dynamiques mises en place par les dispositifs énonciatifs que j'ai mentionnés plus haut. Ensuite, l'apport de la musique à l'esthétique verlainienne semble être la mise en relief de la tension qui subsiste entre la lecture comme travail visuel, centré sur la parole écrite, et la lecture comme travail d'écoute, centré cette fois-ci sur la dimension phonétique des mots. Par conséquent, le poème, en tant qu'objet artistique unifié et organique, condense en soi cette divergence, ce qui aboutit à la dynamisation, et en même temps au sabotage, des mécanismes de lecture établis par la convention poétique de l'époque. Ceci pousse à son tour le lecteur à

¹⁸² L'on se souvient de ces deux strophes tirées de *L'Art* de Gautier : « Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail. [...] Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant ! » (« Émaux et camées », dans *Poésies*, vol. III, Alphonse Lemerre, 1890, p. 132-134).

¹⁸³ Cf. sur ce sujet Henri Scepi, « *Romances sans paroles* : crise du discours et valeur du poème », dans Arnaud Bernadet (dir), *op. cit.*, p. 103 ; et Steve Murphy, *Lectures de Verlaine*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 229.

¹⁸⁵ Cf. sur ce sujet Christian Hervé, « Prosodie et énonciation », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 78.

¹⁸⁶ Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine*, *op. cit.*, p. 425-426. Cf. également Jacques Borel, « Préface », dans Paul Verlaine, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard 1973, p. 11.

¹⁸⁷ Cf. à ce propos Arnaud Bernadet, « La Voix comme je ne sais quoi », dans *Revue Verlaine*, n. 10, 2007, p. 107.

problématiser le texte poétique et à en chercher le sens dans le dépassement du mot étalé sur la page – de ce que l'on pourrait appeler la dimension positive du poème –, en faveur de la suggestion qui s'envole justement vers l'ineffable et vers le musical, compris ici comme l'épitomé de l'indéfinissable¹⁸⁸.

Une ultérieure remarque s'impose, qui ajoute une nuance à ce que je viens d'exposer. En effet, jusqu'à présent, j'ai essayé de rendre compte de la référence musicale dans les *Romances sans paroles* et de ce qu'elle entraîne aux niveaux esthétique et poétique. Ce qui revient à dire qu'on a pris Verlaine au sérieux. Or, on connaît son goût pour l'humour et l'ironie et, par conséquent, il faut également prendre en compte la possibilité que, au-delà des propos sérieux que je viens de présenter, il y ait également une composante de plaisanterie dans l'affichage explicite du modèle musical et du paradoxe. Dans ce contexte, en effet, celle-ci accroîtrait la portée subversive de cette esthétique par rapport aux doctrines artistiques les plus répandues à l'époque, à savoir premièrement celle du Parnasse et de ses adeptes les plus sérieux, comme Leconte de Lisle¹⁸⁹.

Pour conclure, un dernier mot est nécessaire à propos des « Ariettes oubliées ». Je voudrais m'arrêter quelques moments sur les caractéristiques particulières de cet ensemble, parce que ce segment du recueil est le seul à porter un titre explicitement musical, alors que la plupart des sections subséquentes renvoie plutôt à des éléments visuels – c'est le cas des « Paysages belges » et des « Aquarelles ».

Tout d'abord, je voudrais remarquer le parallélisme qui s'instaure entre le titre des « Ariettes oubliées » et celui des *Romances sans paroles* : les deux syntagmes sont en effet construits sur le nom d'une forme de musique vocale suivi par une expansion qui en restreint la portée¹⁹⁰. J'ai déjà remarqué la connotation de minorité qui s'accompagne au genre de la romance, et le même peut être dit à propos de l'ariette, surtout en raison du fait que celle-ci est à comprendre comme le diminutif de l'air. Ce dispositif grammatical, en tout cas, ne se limite pas à réduire l'extension de l'ariette, qui, par rapport à l'air, serait plus brève, mais indique également une

¹⁸⁸ Sur ces questions, cf. les deux chapitres « Des 'vers chanteurs' » et « Récitatifs » dans Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine, op. cit.*, p. 349-394 et p. 395-439.

¹⁸⁹ On sait que celui-ci a souvent été la cible de la satire verlainienne. Par exemple, le 20 juillet 1894, *Gil Blas* transcrit une anecdote, reprise le 24 juillet par le *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, à propos de l'opinion de Verlaine sur Leconte de Lisle : « Euh ! murmura Verlaine, tout souriant dans sa barbe de faune, euh ! Leconte de Lisle ? Moi, je l'encense. [...] Oui, reprit Verlaine, moi, je l'encense. C'est-à-dire que... voilà... quand il passe près de moi sur le trottoir, je prends ma pipe et je lui fume dans le nez... ». Et je rappelle le poème *A Raoul Ponchon* publié dans les *Dédicaces*, où l'on lit : « Voyez de Banville, et voyez Lecon- / Te de Lisle, et tôt pratiquons leur con- / Duite et soyons, tels ces deux preux, nature ».

¹⁹⁰ Cf. Steve Murphy, *Lectures de Verlaine, op. cit.*, p. 231.

régression ultérieure vers la facilité et la légèreté de l'écriture¹⁹¹, typique des ariettes dans le genre de l'opéra-comique. Une troisième altération engendrée par le diminutif serait une diminution de la valeur à attacher à ces textes, qui se présentent justement comme appartenant à une production, celle de l'opéra-comique, généralement méprisée par le milieu littéraire, qui n'a habituellement pas d'opinion favorable sur la qualité esthétique des livrets d'opéra contemporains¹⁹². Ces traits rentrent tous dans « l'axiologie du mineur »¹⁹³ que j'ai exposée plus haut, mais il faut pareillement observer que la transformation de l'air en ariette lors du passage du domaine musical à celui de la littérature n'est pas un cas isolé : un cas célèbre est représenté par les *Odelettes rythmiques et lyriques* (1831) de Gérard de Nerval, et l'on pourrait également mentionner, plus proche de Verlaine, Théodore de Banville qui publie ses *Odelettes* (1856), avant même de faire imprimer ses *Odes funambulesques* (1857), où, si le diminutif disparaît, l'adjectif impose en tout cas une précision au genre de l'ode¹⁹⁴. En dépit de ce parallélisme et de l'adhésion de Verlaine aux deux premières anthologies du Parnasse, toutefois, l'on ne saurait confondre la particularité de la position esthétique verlainienne et celle de Banville : si celui-là publie des poèmes dans les éditions du *Parnasse contemporain* de 1866 et 1869¹⁹⁵, il ne faut pas oublier qu'en 1876, lors de la parution de la troisième anthologie, Verlaine venait de rentrer à Paris après un séjour en prison ; Banville, de son côté, est l'un des principaux animateurs du groupe des parnassiens et, en 1872, il publie son *Petit traité de poésie française*, qui était destiné à rester un ouvrage de référence jusqu'à aujourd'hui.

Pour résumer, les « Ariettes oubliées » sont tout à fait dans la lignée du recueil dans son ensemble, et cette section est en effet emblématique de l'esthétique du mineur et du vague que j'ai décrite plus haut.

¹⁹¹ Cf. Florent Albrecht, *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Honoré Champion, 2012, p. 99.

¹⁹² Par exemple, dans le *Fortunio* de Gautier, l'on peut lire que, à l'opéra, « la pièce qu'on joue est toujours la même, et les vers sont écrits par les plus mauvais poètes qu'on puisse trouver » (Théophile Gautier, « Fortunio », dans *Œuvres complètes*, t. 6, éd. Alain Montandon, Anne Geisler-Szmulewicz, Françoise Court-Perez et François Brunet, Honoré Champion, 2017, p. 644).

¹⁹³ Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁹⁴ Il faut toutefois souligner que l'on ne saurait en aucun cas appliquer à ces deux poètes la réflexion sur le mineur que je viens de proposer à propos de Verlaine, même si leur conduite lui est proche en ce qui concerne le choix des titres de certains de leurs recueils. En effet, leur adoption de l'odelette est surtout une référence à Ronsard, explicitée d'ailleurs chez Banville dans les *Améthystes* (1862), sous-titrées *Nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard*.

¹⁹⁵ Dans l'anthologie de 1866, l'on trouve six poèmes de Verlaine (*Vers doré, Dans les bois, Il Bacio, Cauchemar, Sub urbe, Marine et Mon rêve familial*), et l'on en trouve cinq dans le florilège de 1869 (*Les Vaincus, L'Angelus du matin, La Soupe du soir, Sur le calvaire et La Pucelle*).

Charles Bordes et *Sur un vieil air*¹⁹⁶

On peut maintenant examiner brièvement la figure de Charles Bordes, avant de poursuivre avec l'interprétation de son morceau.

Ce compositeur, né en 1863 et mort en 1909, était principalement connu par ses contemporains grâce à la *Schola Cantorum*, dont il est le fondateur. Il était également le maître de chapelle de l'église de Saint Gervais, et les Offices de la Semaine Sainte qu'il y tint de 1892 à 1902 devinrent célèbres. À cette occasion, tout comme dans son activité musicale plus généralement, il valorisa la musique ancienne et la musique religieuse, ce qui lui valut la reconnaissance du Pape Pie X qui lui adressa une lettre en 1904¹⁹⁷ après avoir promulgué une réforme liturgique qui reprenait le modèle proposé par Bordes à Saint Gervais¹⁹⁸. La célébrité que lui apportaient la *Schola* et ses Offices à Saint Gervais le conduisait également dans les salons mondains et dans les salles de concert¹⁹⁹, mais rarement en tant que compositeur. En effet, ses mélodies et ses morceaux instrumentaux, dont le plus connu est assurément la *Suite basque*, op. 6, publiée en 1901 par O. Bornemann, ont été pour l'essentiel exécutés juste après sa mort subite en 1909. Pendant les années qui suivirent, l'héritage de Bordes a été peu à peu mis en sommeil d'un côté par Vincent d'Indy, qui prit la direction de la *Schola* quand Bordes, à cause de sa maladie, ne pouvait plus s'en charger, et de l'autre par l'administration de l'église de Saint Gervais, qui refusa de célébrer sa mémoire par l'érection d'un monument ou même par l'emplacement d'un bas-relief²⁰⁰. Il a donc été largement oublié pendant une bonne partie du XX^e siècle, mais la réhabilitation de sa figure d'artiste est désormais en cours²⁰¹ et son nom

¹⁹⁶ Ce qui suit a été présenté pendant la séance du 14 avril 2022 du séminaire « Musique et Littérature : dialogues intersémiotiques » organisé par Nathalie Vincent-Arnaud et Frédéric Sounac à l'Université de Toulouse, dans le cadre d'une intervention intitulée « Le Compositeur se trompe-t-il ? La mise en musique comme espace de dérèglement ».

¹⁹⁷ Cette lettre est reproduite dans *L'Univers* du 29 septembre 1904, et on y lit ceci : « A Notre Cher Fils, Charles Bordes, à Paris. Pie X Pape. Cher Fils, salut et bénédiction apostolique. Elle Nous agrée beaucoup, comme on peut le penser, l'œuvre de ceux qui, grâce à leur labeur et à leur entente en la matière, bâtent la réussite du projet bien réfléchi que Nous avons entrepris de ramener le chant liturgique à son ancienne forme. Nous savons que parmi eux l'on doit vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous n'eussions rien prescrit sur la musique sacrée, aviez déjà, en rapport avec nos vœux, fondé là-bas la *Schola cantorum*, et qui ne cessez de propager la légitime étude du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez et la marque de Notre reconnaissance, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre talent et de votre diligence, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus abondants. Maintenant, comme gage des faveurs célestes et en témoignage de Notre bienveillance, cher fils, Nous vous accordons très affectueusement dans le Seigneur la bénédiction apostolique ».

¹⁹⁸ Cf. à ce propos Fanny Gribenski et Margot Favard, *op. cit.*

¹⁹⁹ Pour plus de détails, cf. Myriam Chimènes, *op. cit.*, Fayard, 2004, p. 404 et 478.

²⁰⁰ Cf. sur ces disputes Georges Ploch, *op. cit.*, et les « Échos » dans *Gil Blas* du 30 août 1912, p. 5.

²⁰¹ Cf. par exemple Bernadette Lespinard, « La Diffusion de la musique chorale en France après 1890 : les voies de la décentralisation selon Charles Bordes », dans *Revue de musicologie*, vol. 92, n. 1, 2006, p. 177-193 ; et Patrick Hala, *La Schola Cantorum : Charles Bordes, Vincent d'Indy, Déodat de Séverac, René de Castéra*, Éditions de Solesmes, 2017. Dans cet ouvrage l'on pourra également trouver une biographie du compositeur, qui comprend des renseignements détaillés sur sa connaissance et appréciation de l'œuvre de Verlaine.

apparaît également dans quelques-uns des ouvrages dédiés à la mélodie française²⁰² : sa production comprend environ 30 mélodies, dont la moitié portent sur des textes de Verlaine. En général, ces morceaux révèlent l'influence d'autres compositeurs célèbres de l'époque, comme Duparc, Chausson et Fauré, mais l'ascendant le plus manifeste est sans aucun doute celui de César Franck, dont Bordes fut l'élève²⁰³.

Le poème choisi par Bordes pour sa mélodie est la cinquième « Ariette oubliée », publiée pour la première fois dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 29 juin 1872, et subséquemment repris dans les *Romances sans paroles* en 1874. La voici²⁰⁴ :

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'un très léger bruit d'aile,
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
5 Rôle discret, épeuré quasiment,
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?
10 Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui va tantôt mourir vers la fenêtre
Ouverte un peu sur le petit jardin ?

D'un point de vue métrique, la forme en sizains de décasyllabes 4 + 6 n'est pas particulièrement problématique, même s'il s'agit d'une forme rare que Verlaine n'emploie qu'en cette occasion²⁰⁵. La mélodie suit la structure formelle du poème sans la modifier, et y ajoute uniquement une coda où Bordes reprend le v. 10 : l'on pourrait donc décrire ainsi son articulation.

m. 1-3	m. 4-16	m. 17-22	m. 23-36	m. 37-50
Introduction pianistique	Premier sizain	Interlude pianistique	Deuxième sizain	Coda

²⁰² On le retrouve évidemment dans la *Guide de la mélodie et du Lied*, dir. Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel, Fayard, 1994, mais aussi dans François Le Roux et Romain Raynaldy, *op. cit.* ; et dans Marius Flothuis, *op. cit.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 78-82.

²⁰⁴ Paul Verlaine, « Le piano que baise une main frêle », *Romances sans paroles*, *op. cit.*, p. 158.

²⁰⁵ Cf. sur ce sujet Jean-Louis Aroui, *Poétique des strophes de Verlaine*, *op. cit.*, p. 362.

Ex. 16: Charles Bordes (1895). *Sur un vieil air*, m. 1-2.

Toutefois, cette description demeure insatisfaisante dans la mesure où elle ne dit rien du matériau musical employé par le compositeur dans chacune de ces sections, et, lorsqu'on regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il faudrait ajouter une distinction ultérieure pour compléter le tableau ci-dessus.

En effet, Bordes opère un changement majeur quant à la substance même du poème de Verlaine : si celui-ci évite délibérément de spécifier à quel air il fait référence, le compositeur, quant à lui, cite ouvertement une romance bien connue, *Plaisir d'amour* de Jean Martini (1784), et il insère des fragments provenant du morceau cité dans la partition comme si ceux-ci étaient des indications d'expression pour le pianiste (ex. 16), de façon qu'il ne puisse y avoir d'ambiguïté pour l'identification de l'air interpellé – un cas d'hyper-détermination qui constitue bien, dans ma terminologie, une fenêtre herméneutique et qui demande donc d'être pris en compte dans la réflexion sur la lecture du poème mise en avant par la mélodie. Il est donc possible d'apporter des précisions au tableau présenté plus haut en marquant les moments où Bordes insère des citations de la romance de Martini, qui, soulignons-le, ne sont point décoratives et qui, au contraire, jouent un rôle de premier plan dans l'architecture du morceau.

	m. 1-3	m. 4-9	m. 10-11	m. 12-16	m. 17-22	m. 23-36	m. 37-50
Introduction	Premier sizain			Interlude	Deuxième	Coda	
pianistique	v. 1-3	v. 4	v. 5-6	pianistique	sizain		
<i>Plaisir d'amour</i>		<i>Plaisir d'amour</i>		<i>Plaisir d'amour</i>		<i>Plaisir d'amour</i>	

The image shows a musical score for the piece 'Cédez un peu' by Charles Bordes (1895). The score is written for voice and piano. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The lyrics are: 'Cédez un peu très lé - ger bruit d'ai - le, Un air bien vieux, bien'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ex. 17: Charles Bordes (1895). *Sur un vieil air*, m. 9-10

Cette distribution est frappante pour deux raisons différentes : tout d'abord, la totalité de chaque section confiée entièrement au piano consiste en des citations de *Plaisir d'amour*, et, deuxièmement, la reprise de la romance de Martini en correspondance du v. 4, c'est-à-dire « un air bien vieux, bien faible et bien charmant », est encore plus saisissante dans sa mise en relief du texte qu'elle accompagne – comme l'observe Sylvie Douche, « le troisième vers s'achève sur un 'cédez un peu' suivi d'un point d'arrêt jouant le rôle d'une ponctuation (le deux-points) »²⁰⁶ (ex. 17). Une dernière observation à ce propos concerne le langage harmonique employé dans chacune de ces sections : en effet, lors des passages bâtis sur *Plaisir d'amour*, Bordes fait usage exclusivement d'une harmonie très simple, même élémentaire, alors qu'elle se complique considérablement quand le piano accompagne la ligne vocale²⁰⁷, exception faite évidemment pour le v. 4. Il semble donc qu'on a affaire à une ligne mélodique sous-jacente, celle du morceau de Martini, toujours exposée en mi bémol majeur, qui de temps en temps revient à la surface, se fait entendre dans son essentialité, et parfois déborde sur des moments isolés centrés sur sol bémol majeur quand l'attention est déplacée vers le texte de Verlaine. Un contraste est également manifeste entre l'absence d'une identité mélodique claire dans les segments confiés à la voix, qui abandonne rarement des lignes proches du récitatif et de la déclamation et dont l'emphase est majoritairement déterminée par les changements dynamiques et agogiques, et les sections où la mélodie de *Plaisir d'amour* se fait entendre clairement au piano, soulignée souvent par un doublage à la tierce. Il convient à présent de s'interroger sur ce qu'implique l'évocation d'un air indubitablement « bien vieux », mais tout à fait spécifique, dans ma compréhension de la lecture que donne le compositeur du texte de Verlaine. Il faut dès lors se tourner vers le texte lui-même.

²⁰⁶ Sylvie Douche, *op. cit.*, p. 53

²⁰⁷ Je signale en tout état de choses que le langage harmonique employé dans ce morceau, même dans ses moments de complication majeure, demeure bien en-deçà des limites de l'harmonie fonctionnelle.

Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, l'un des traits principaux de ce poème est l'indétermination, qui caractérise non seulement l'identité de l'air mais aussi plus généralement les circonstances de l'énonciation. L'air est en effet décrit comme « bien vieux, bien faible et bien charmant », mais rien n'est dit à propos de son origine ni de son déroulement dans le temps. La conjonction « tandis » semble séparer le son provenant du piano, dont la position physique par rapport au locuteur n'est pas indiquée, de l'air qui vole dans un espace à son tour indéfini : si un « boudoir » est aisément imaginable, le fait qu'il soit caractérisé comme « parfumé d'Elle »²⁰⁸, sans qu'aucune explication ne soit donnée à propos de l'identité de cette femme ou de la raison de la lettre majuscule, le charge d'une connotation également floue. En outre, le vagabondage délicat du chant semble effacer les traces mêmes de son passage dans un mouvement contradictoire qui se rapproche et s'éloigne à la fois²⁰⁹.

Si, dans ce premier sizain, c'est donc l'espace qui est décrit en des termes indistincts, dans le deuxième c'est plutôt le temps qui subit le même traitement par un usage des temps verbaux qui plonge l'énonciation dans l'approximatif. En effet, le présent de l'indicatif (v. 7 et 8) actualise l'air dans sa présence sensible, tandis que le présent du conditionnel (v. 9) s'adresse au chant comme à une virtualité. En outre, le passé composé (v. 10) semble suggérer que les échos de la musique ont désormais disparu alors que le futur proche (v. 11) renverse cette suggestion en supposant que le chant est encore présent à l'oreille du locuteur. La confusion engendrée par ces différentes modalités, accompagnée par l'insistance de l'interrogation dans le deuxième sizain, fait naître une sensation de fuite, puis de véritable perte, du sens, ce qui se rapproche du thème de l'ineffable et du « mi-dire typique de la musique »²¹⁰, évoqué à propos des *Romances sans paroles*, par le biais cette fois-ci d'une « multiplicité confuse des voix qui proviennent de toutes parts »²¹¹ et qui se recouvrent partiellement dans le temps et dans l'espace.

Dans *Sur un vieil air*, on retrouve la pluralité des voix mise en place par le poème de Verlaine, mais elle est représentée ici par l'interaction entre deux voix bien déterminées, s'opposant à l'indétermination qui caractérise l'« Ariette oubliée ». On reconnaît en fait dans *Plaisir d'amour* le premier pôle de cette relation et on identifie le deuxième dans la voix de

²⁰⁸ La même expression apparaît également dans la scène VI de l'Acte I de *Lakmé* de Léo Delibes, livret de Pierre Edmond Julien Gondinet et Philippe-Émile-François Gille, alors que Gérard chante « Et ce collier encor parfumé d'elle, / de sa personne encor tout embaumé, / A dû sentir battre son cœur fidèle / Tout tressaillant au nom du bien-aimé ! ». Il ne s'agit toutefois pas d'une citation de la part de Verlaine, puisque les *Romances sans paroles* ont été publiées avant la création de *Lakmé* en 1883. La possibilité inverse est également douteuse en raison de la faible diffusion des recueils verlainiens pendant le début des années 1880s.

²⁰⁹ Cf. Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine*, op. cit., p. 425.

²¹⁰ Philippe Jousset, « Impairs de Verlaine », dans *Poétique*, vol. 143, n. 3, 2005, p. 300.

²¹¹ Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine*, op. cit., p. 358.

l'exécutant qui actualise dans son chant la ligne vocale, la question se posant désormais de la nature de ce rapport. En effet, j'ai déjà signalé que la voix est caractérisée par un style assez déclamatoire et ne propose pas de mélodie concurrente à celle de Martini ; au contraire, elle semble adopter une attitude d'écoute et de commentaire par rapport au *Plaisir d'amour*. Cela revient à dire que, au moins dans ces moments initiaux, le chant ne se présente pas comme un remède à l'imprécision du texte quant aux sources de l'énonciation²¹², mais demeure lui-même dans un registre d'indétermination. Cet état des choses change quelque peu en correspondance du deuxième sizain dans la mesure où il est possible de voir dans l'augmentation de la fréquence des indications de tempo et dans l'intensification de la dynamique jusqu'au *forte* (m. 33) une réaction d'inquiétude face à l'incertitude et aux questionnements insistants. Cette observation peut sans doute trouver une confirmation dans la présence transitoire de quelques mesures en mi bémol mineur au début de la strophe (m. 23-25). D'une part, cette dimension est renforcée par la reprise du v. 10 dans la coda : l'air y est décrit comme un « refrain incertain » ; d'autre part en revanche, ce même vers renferme le chant, et avec lui l'incertitude, dans la dimension du passé par l'emploi du passé composé. Par conséquent, la dernière citation de Martini, qui clôt la mélodie, apporte à l'atmosphère mélancolique du morceau une sérénité nouvelle qui ne sera plus interrompue par les incursions de la voix, même si l'on pourrait voir dans les changements de tempo du postlude une allusion à l'indétermination.

Pour conclure, je voudrais tenter une comparaison rapide entre cette mélodie et celle composée par Debussy sur *Clair de lune*, à savoir entre les deux morceaux, parmi ceux que j'ai étudiés, qui reprennent des textes de Verlaine. En effet, ce rapprochement est utile pour saisir deux attitudes assez différentes de la part des compositeurs envers le manque de repères certains qui caractérise souvent les poèmes verlainiens. J'ai déjà avancé l'hypothèse, dans la discussion de *Clair de lune*, que la mise en musique ne restreint pas les ambiguïtés inhérentes au poème, mais, au contraire, ouvre vers des possibilités interprétatives encore plus disparates. L'observation inverse pourrait être faite à propos de *Sur un vieil air* : ici, la suppression de l'ambiguïté relative à l'un des éléments qui la fondent majoritairement dans le poème, à savoir l'incertitude quant à l'identité de l'air évoqué, s'impose comme la caractéristique la plus frappante de ce morceau. En ce sens, il serait également possible de caractériser l'attitude de Bordes par rapport à la poétique du vague caractéristique des *Romances sans paroles* comme une sorte de dédain, d'hostilité, ou simplement d'indifférence, qui, en tout cas, résulte dans la

²¹² Pour plus de précisions sur ce point, cf. Rachel Killick, « Sonnet et identité : configurations de Verlaine », dans Martine Bercot (éd), *op. cit.*, p. 257 ; et Arnaud Bernadet, « 'Être poète lyrique et vivre de son état' : fragments d'une théorie de l'individuation chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 7/8, 2001, p. 96.

neutralisation d'un élément central de l'esthétique de Verlaine. Cette remarque, toutefois, doit être au moins partiellement nuancée : Bordes, en effet, emploie d'autres moyens pour souligner le caractère vague et imprécis du poème. Ainsi, il n'accorde pas une identité imposante à la ligne de chant, il conclut sa mélodie sur le mot « incertain », et il donne à l'interrogation du v. 10 un poids majeur par rapport à sa position dans le réseau d'énoncés établi par le poème. Enfin, il convient également de préciser que l'hypothèse selon laquelle Bordes aurait méconnu l'un des piliers de l'esthétique verlainienne n'implique nullement un jugement de valeur ni sur le morceau ni sur sa pratique compositionnelle plus largement : en fait, cette infraction, admettant qu'il y en ait une, est tout à fait légitime et ouvre même des possibilités inédites d'intertextualité²¹³.

Le compositeur se trompe-t-il ?

Comme on vient de le constater, dans son morceau *Sur un vieil air*, Bordes opère des changements considérables non pas au texte du poème, mais au contexte dans lequel il le plonge – des changements qui, me semble-t-il, rendent méconnaissable essentiellement l'esthétique verlainienne. Or, les cas où des textes et leur mise en musique semblent désalignés sont somme toute fréquents, et l'on pourrait citer par exemple la mise en musique de *L'Invitation au voyage* de Charles Baudelaire par Henri Duparc, dont l'analyse de Violaine Anger aboutit à relever un désaccord entre le poème et son interprétation telle qu'on peut la saisir à partir de la mélodie²¹⁴. Je ne rentre pas ici dans les détails de l'analyse, mais j'en résume brièvement les conclusions : Duparc coupe la deuxième strophe du poème, qui se révèle pourtant essentielle dans l'agencement textuel, et la progression interstrophique est, d'une certaine façon, niée ; la structure de la mélodie elle-même semble aller à l'encontre d'une fuite vers l'ailleurs ; le rôle du refrain est transformé ; et Anger conclut qu'« il semble difficile d'affirmer que le rapport entre le texte et la musique est ici sous le signe d'une adéquation parfaite. On est en face d'une lecture musicale du texte qui confine au contresens »²¹⁵.

Les deux mélodies sont donc semblables en ce sens : elles semblent proposer des interprétations des poèmes en décalage avec celles couramment acceptées par la critique littéraire. Comment peut-on conceptualiser cette relation de tension entre ce que semble dire le texte et ce que semble en dire la musique ? Dans ce qui suit, je voudrais proposer deux réponses

²¹³ Pour une étude détaillée et spécifique de cette question, cf. Sylvie Douche, *op. cit.*

²¹⁴ Violaine Anger, « L'Établissement du sens et l'extension de la notion d'interprétation. *L'Invitation au voyage* de Baudelaire-Duparc », dans Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt (dir), *Vers une musicologie de l'interprétation*. L'Harmattan, 2010, p. 63-71.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

possibles, qui ne sont pas bien évidemment pas les seules que l'on puisse envisager et qui ne s'excluent pas mutuellement non plus.

La première est inspirée de l'intervention de Jan Philipp Sprick au colloque *10th European Music Analysis Conference*, qui a eu lieu à Moscou entre le 20 et le 24 septembre 2021. Elle était intitulée « L'Ambivalence comme catégorie (psycho-)analytique dans la musique et la théorie musicale du XIX^e siècle »²¹⁶, et la notion d'ambivalence que l'auteur y a introduit se révèle féconde dans le cadre de la problématique présente. Les origines du mot sont à rechercher dans les termes latins de *ambi*, tous les deux, et *valentia*, puissance ou valeur. À partir d'Eugen Bleuler²¹⁷, l'ambivalence est identifiée comme une condition psychologique d'inconfort, et l'individu en bonne santé parvient d'habitude à s'en affranchir. Toutefois, cette condition n'est pas exclusivement le résultat de causes endogènes, mais peut également découler de facteur exogènes, ce qui est le cas de ce que Robert K. Merton a appelé « ambivalence sociologique »²¹⁸ :

La théorie sociologique de l'ambivalence est orientée vers des problèmes tout à fait différents [de ceux de la psychologie]. Elle se réfère à la structure sociale, et non à la personnalité. Dans son sens le plus étendu, l'ambivalence sociologique se réfère à des attentes normatives incompatibles en matière d'attitudes, de croyances et de comportements attribués à un statut ou à un ensemble de statuts dans une société. Dans son sens le plus restreint, l'ambivalence sociologique se réfère à des attentes normatives incompatibles incorporées dans un rôle unique au sein d'un unique statut social. Il est certain que l'ambivalence sociologique est une source majeure d'ambivalence psychologique.

Ce qui revêt ici un intérêt particulier, ce sont les « attentes normatives incompatibles » dont relève l'ambivalence sociologique. Dans le cas des deux mélodies dont il a été question, elles relèvent d'un genre lié à la musique de salon, à un espace bourgeois chargé d'attentes normatives qui vont toutes dans la même direction du non-dérèglement, de la non-inconduite, du non-trouble. Or ces attentes sont minées à partir du choix des textes, où la dimension de l'inconfort est des plus sensibles. En outre, elles le sont également dans la façon dont ces textes sont traités : la réélaboration textuelle dont les deux morceaux font preuve vient troubler l'attente normative que nous, auditeurs du XXI^e siècle, avons à la suite de plus d'un siècle de critique littéraire où ils ne sont pas vraiment des objets de controverse.

²¹⁶ « Ambivalence as a (psycho-)analytical category in 19th-century music and music theory ».

²¹⁷ « Über Ambivalenz », dans *Zentralblatt für Psychoanalyse*, n. 1, 1911, p. 266-268.

²¹⁸ « The sociological theory of ambivalence is directed to quite other problems [than the psychological]. It refers to the social structure, not to the personality. In its most extended sense, sociological ambivalence refers to incompatible normative expectations of attitudes, beliefs, and behavior assigned to a status or to a set of statuses in a society. In its most restricted sense, sociological ambivalence refers to incompatible normative expectations incorporated in a single role of a single social status. To be sure sociological ambivalence is one major source of psychological ambivalence », dans *Sociological Ambivalence and Other Essays*, The Free Press, 1976, p. 6-7.

Ma deuxième proposition est inspirée du dialogisme bakhtinien²¹⁹ qu'il faut d'abord comprendre dans ses trois dimensions²²⁰. Tout d'abord, donc, dans sa dimension philosophique : selon le théoricien russe, c'est par la reconnaissance et la compréhension de l'altérité que l'individu se constitue comme tel et, par conséquent, pour connaître l'autre, il faut accueillir et entendre sa parole. Or, entendre cette parole, c'est la recevoir avec toutes ses déterminations – avec tout ce qui fait de l'autre une personne concrète et inscrite dans un contexte historique, géographique et social précis. À partir de cela, on peut envisager les dérèglements apportés par les compositeurs dont il a été question comme des prises de position conscientes, qui visent l'établissement de soi-même en tant qu'individu par rapport à une altérité ici représentée par le texte, plaçant ainsi la composante dialogique au cœur de l'énonciation lyrique²²¹. Par ailleurs, il est également possible de concevoir le poète et le compositeur comme les constituants d'un « Urheberkollektiv », d'un « groupe d'auteurs »²²², qui s'adresse désormais de façon unitaire à l'auditeur. Toutefois, l'absence d'accord entre ces deux pôles auctoriaux dans les exemples examinés rend cette union quelque peu douteuse et chargée de tension.

Le deuxième aspect du dialogisme de Bakhtine peut être caractérisé comme historique, puisqu'il concerne la mise en œuvre du monde par le langage : en effet, le monde extérieur à l'œuvre est toujours médiatisé par des paroles et, qui plus est, la réalité mise en forme par l'œuvre est elle-même discursive. Le réel objectif se glisse donc au niveau discursif, ce qui fait que, au moment où la musique entre en relation avec une œuvre et en propose une interprétation, elle avance des affirmations sur le monde extérieur mis en forme par l'œuvre. Le dérèglement est ici la manifestation d'un désaccord sur la mise en forme de la réalité.

Enfin, le dialogisme bakhtinien peut être compris comme proprement linguistique, c'est-à-dire en fonction de ses manifestations langagières, parmi lesquelles Bakhtine identifie le mélange des registres lexicaux, le discours direct ou indirect, l'ironie, l'intertextualité, etc. Il

²¹⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Gallimard, 1978 [1975].

²²⁰ Cette compréhension de ce volet de la réflexion bakhtinienne est mise en avant notamment par Alain Vaillant, dans *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010, p. 162-163. Dans le cadre des études sur la mélodie française, une approche relevant de ces mêmes pôles théoriques a été également proposée par Caroline Ardrey dans « Dialogism and Song : Intertextuality, Heteroglossia and Collaboration in Augusta Holmès's Setting of Catulle Mendès's 'Chanson' », dans *The Australian Journal of French Studies*, vol. 54, n. 2-3, p. 235-252.

²²¹ Charles-Wurtz, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998, p. 422.

²²² Marco Agnetta, *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridicie (1762) im interkulturellen Transfer*, Universitätsverlag Hildesheim et Georg Olms Verlag, 2019, p. 162. Pour une réflexion plus détaillée sur la nature du travail commun au poète et au compositeur dans le cas d'une mise en musique d'un poème, voir Bernard Sève, « Le Poète et le musicien : une coopération contrainte ? », dans Céline Barral, Katerina Paplomata et Marina Seretti (dir.), *op. cit.*, p. 113-135.

semblerait pertinent d'y ajouter l'intermédialité, à savoir l'interaction de deux médias différents, en l'occurrence de la musique et du langage verbal. C'est dire l'objet de ce travail.

Mais ce qui m'intéresse plus précisément, notamment en raison de ses conséquences épistémologiques, est le deuxième aspect. En effet, selon cette conception, l'œuvre sort d'une certaine façon d'elle-même et se tourne vers le monde, dont elle prétend restituer une mise en forme qui ne lui est pas indifférente et, au contraire, l'informe autant qu'elle en est informée. L'œuvre donne ainsi une perspective, une vue sur un monde qui lui est extérieur. On voit ici que le deuxième volet du dialogisme ne peut pas être détaché du premier, puisque le réseau de relations tissées autour d'une œuvre ainsi conçue peut être compris comme s'articulant autour de quatre pôles, qui recourent tout aussi bien l'auteur et le lecteur – donc les extrémités du dialogisme philosophique –, et le texte et sa référence – donc les extrémités du dialogisme historique. Quelques mots s'imposent pour détailler chacun de ces quatre pôles²²³. Tout d'abord, l'auteur est celui ou celle qui écrit l'œuvre et, si on l'inscrit justement dans une dimension dialogique, il est perçu par le lecteur par le biais de son projet de l'œuvre, de son intentionnalité se manifestant dans celle-ci d'une façon ou d'une autre. Par conséquent, cet auteur médiatisé par la perception du lecteur ne correspond pas nécessairement à l'auteur en chair et en os, en tant que personne physique ayant existé à un moment donné et à un endroit donné dans l'espace et dans le temps. Cet auteur distinct et dialogique, pour ainsi dire, est impliqué par son œuvre et par la perception qu'en a le lecteur, avec lequel il se situe dans une relation de connivence à l'égard de l'œuvre elle-même : tout en sachant que « l'histoire n'est pas littéralement vraie [...], que certaines normes de l'œuvre peuvent ne pas être valables dans la vie 'réelle', et que le lecteur [...] le saura aussi », l'auteur impliqué, tout comme le lecteur « prétend que tout est vrai, si on le lit correctement (en corrigeant l'ironie, la narration non fiable, les mises en abîmes, etc.), et que toutes ces normes tiennent dans la réalité »²²⁴. Ensuite, la notion de lecteur se dédouble elle aussi, à l'instar de celle d'auteur, entre un lecteur impliqué, qui est convoqué par l'œuvre dans sa dimension de dialogisme philosophique, et un lecteur réel, déterminé socialement, historiquement et géographiquement, qui est engagé par l'œuvre dans sa dimension de dialogisme historique. Cet engagement se joue à partir du sens de l'œuvre

²²³ Ce qui suit est massivement informé par Iona Vultur, « Paul Ricoeur et la narratologie : un dialogue croisé », dans *Cahiers de Narratologie*, n. 39, 2021, lien : <https://journals.openedition.org/narratologie/12073>, dernière consultation : 21 juillet 2021.

²²⁴ « The implied author of this tale [...] knows that the story is not literally true [...], that some of the works' norms may not hold in 'real' life, and that the reader will also know all this ; but who [...] pretends that it is all true, if read properly (correcting for irony, unreliable narration, other wheels within wheels, etc.), and that all norms hold in reality », dans Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1983 [1961], p. 429-430. Cette notion est discutée à fond dans Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985, p. 233-238.

qui dit quelque chose sur quelque chose – qui, comme on l’a vu, avance des affirmations sur le monde qu’elle met en forme.

Or, ces réflexions ont été développées traditionnellement à partir d’ouvrages narratifs construits autour d’un récit. Toutefois, ce n’est pas en vertu de son statut narratif que l’œuvre peut dire quelque chose sur quelque chose, qu’elle peut faire sens, mais simplement en vertu de son statut d’œuvre, entendue comme un discours s’articulant autour des quatre pôles que l’on vient de mentionner. Par conséquent, les poèmes lyriques, même ceux que l’on s’accorderait sans peine à comprendre comme dépourvus de narration, peu importe comment on choisit de définir cette notion – les poèmes lyriques, et leurs mises en musique, pourrait-on ajouter, sont susceptibles de réflexions semblables, et on peut tout à fait les comprendre comme des récits en ce sens-ci.

En effet, afin que récit il y ait, il ne faut nullement une narration ni une intrigue, mais un sujet qui fait une expérience²²⁵ – ce qui m’amène à poursuivre la réflexion vers la définition de la relation entre le lecteur réel et l’œuvre, et des modalités de prédication de celle-ci. Cette relation s’appuie sur une experientialité, comprise, selon le mot de Vultur, non pas comme

[...] une relation à sens unique, dans laquelle les récits s’appuient uniquement sur la familiarité des récepteurs avec le monde réel, mais une relation dynamique dans laquelle le monde réel et les expériences induites par les récits interagissent.²²⁶

Caracciolo définit ainsi l’experientialité²²⁷ :

L’on devrait considérer l’experientialité comme une sorte de réseau qui implique, de manière minimale, le récepteur d’un récit, son arrière-plan experientiel et les stratégies expressives adoptées par l’auteur. À la base de l’experientialité se trouve donc la tension entre la configuration textuelle et l’arrière-plan experientiel du récepteur.

Dans ce contexte, l’expérience du lecteur apparaît comme une expérience transformatrice, au sens gadamerien du terme, c’est-à-dire d’une expérience à portée gnoséologique²²⁸. L’objet

²²⁵ « Il peut [...] y avoir des récits sans intrigue, mais il ne peut y avoir de récits sans une certaine sorte d’expérimentateur humain (anthropomorphique) à un certain niveau narratif » (« There can [...] be narratives without plot, but there cannot be any narratives without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level »), dans Monika Fludernik, *Towards a ‘Natural’ Narratology*, Routledge, 1996, p. 13.

²²⁶ Ioana Vultur, *op.cit.* Cf. aussi Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, 2014, p. 45-51.

²²⁷ « We should think of experientiality as a kind of network that involves, minimally, the recipient of a narrative, his or her experiential background, and the expressive strategies adopted by the author. At the root of experientiality is, then, the tension between the textual design and the recipient’s experiential background », dans *ibid.*, p. 49.

²²⁸ Selon Gadamer, l’expérience véritable est négative et dialectique (l’on pourrait dire dialogique) : « Die eigentliche Erfahrung ist immer eine negative. Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, daß die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat also einen eingemüht produktiven Sinn. Sie ist nicht einfach eine Täuschung, die durchschaut

du savoir acquis *via* cette expérience est la référence, le quatrième pôle, ce qui est visé par le sens de l'œuvre et qui se trouve au croisement du monde du texte et du monde du lecteur, pour employer la terminologie de Ricoeur²²⁹. En ce sens, le récit est considéré comme la « source primordiale pour la modélisation et la création de mondes »²³⁰, et c'est ce pluriel qu'on peut rattacher à ma problématique du début. En effet, à partir de la conception que l'on a posée, selon laquelle l'œuvre est comprise comme la source d'un savoir acquis par l'expérience de cette œuvre, le défi soulevé par une œuvre dont l'expérience offre des savoirs contradictoires mérite d'être réfléchi à fond.

D'une certaine façon, néanmoins, le problème est déjà résolu, au moins du point de vue de sa conceptualisation, grâce aux termes de sa formulation : dans ce cadre, la réalité est, parmi d'autres choses dont je ne m'occupe pas ici, l'objet du savoir provenant de l'expérience de l'œuvre, qui, quant à elle, modèle et crée des mondes, au pluriel²³¹, selon une condition de connivence entre l'auteur et le lecteur qui s'accordent, si ce n'est que temporairement, pour attribuer à l'œuvre un statut de vérité. Or, comme l'avait déjà bien noté William James, « la vérité suppose une norme extérieure au penseur à laquelle il doit se conformer », c'est-à-dire que la conjecture d'une vérité unique, et du même coup totalisante, implique un élément de coercition²³². Par ailleurs, comme s'exprime Alain Badiou²³³,

que vérité et totalité soient incompatibles est sans doute l'enseignement décisif [...] de la modernité. [...] Plus généralement, une vérité rencontre toujours, en un point de ce qu'elle investit, la limite où se prouve qu'elle est *cette* vérité, et non la conscience de soi du Tout.

wird und insofern eine Berichtigung, sondern ein weitgreifendes Wissen, das erworben wird », dans Hans Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1965 [1960], p. 335-336. En traduction française, dans *Vérité et méthode*, éd. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Éditions du Seuil, 1996, p. 376 : « L'expérience véritable est toujours une expérience négative. Faire l'expérience d'un objet signifie n'avoir pas, jusqu'à présent, vu les choses correctement et savoir mieux désormais ce qu'il en est. La négativité de l'expérience a donc un sens particulièrement créateur. Loin de se réduire à une illusion que l'on perce à jour et par conséquent à une rectification, elle représente l'acquisition d'un savoir de vaste portée ».

²²⁹ Voir *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 262 et *Temps et récit I*, Éditions du Seuil, 1983, p. 117. À propos de la différence entre un texte et une œuvre, cf. Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 245.

²³⁰ David Herman, « Les *storyworlds* au cœur des relations entre le récit et l'esprit », dans Sylvie Patron (dir), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 97.

²³¹ Ce pluriel n'est pas exclusivement engendré par les lectures spécifiques que l'on peut imputer à tout lecteur spécifique, mais aussi, et crucialement, par le fait que l'œuvre elle-même propose deux (ou plus, mais dans ce cas deux) vérités concurrentes, comme on va le voir.

²³² « Truth supposes a standard outside of the thinker to which he must conform », dans « The Moral Philosopher and the Moral Life », dans *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Longmans, Green, and Co., 1919 [1891], p. 191-192.

²³³ *Petit manuel d'inesthétique*, *op. cit.*, p. 41-42.

Ce qui revient à dire que la vérité ne peut pas être unique et singulière, mais que, au contraire, on est confronté à des vérités qui, quant à elles, sont uniques et singulières, mais partielles. En découle, si l'on poursuit dans cette même direction, qu'une pensée singulière, ou une théorie singulière, est vraie si elle est consistante, à savoir « s'il existe au moins un énoncé 'correct' du langage de cette théorie qui est ininscriptible dans la théorie, ou que la théorie n'admet pas comme véridique »²³⁴ – s'il existe en somme un seuil où la limite du caractère singulier de *cette* vérité devient sensible. Néanmoins, il est important de remarquer que la consistance d'une vérité singulière n'empêche pas que plusieurs vérités singulières concurrentes puissent coexister. Badiou en donne un exemple qui nécessitera quelques explications, mais qui est exceptionnellement bien choisi : « le discord entre l'axiomatique ensembliste et la description catégorielle établit l'ontologie mathématique dans la contrainte d'options de pensée dont aucune prescription purement mathématique ne peut nommer le choix »²³⁵. Qu'est-ce que cela veut dire ?

Commençons par le début, à savoir par l'axiomatique ensembliste. En théorie des ensembles, les mots *naïf* et *axiomatique* sont en opposition. La théorie naïve des ensembles les considère selon la notion intuitive d'un ensemble comme une collection d'éléments, et le langage et la notation qu'on y emploie sont ceux des mathématiques informelles. En revanche, une théorie axiomatique des ensembles est une théorie ensembliste qui énonce soigneusement les règles auxquelles les ensembles sont censés obéir et qui s'occupe des relations logiques entre les divers axiomes²³⁶. Ici, un ensemble est compris comme une collection d'autres ensembles, à leur tour des collections d'autres ensembles²³⁷. En ce sens, une théorie axiomatique des ensembles s'occupe de dresser une pensée de la multiplicité. De sa part, la théorie des catégories est une théorie mathématique qui étudie les structures mathématiques et les relations entre elles de manière abstraite. En s'exprimant en termes informels, une catégorie est constituée par des objets et par des morphismes qui relient ces objets, ce qui permet par exemple d'exprimer d'une manière unitaire des objets mathématiques qui apparaissent d'une

²³⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

²³⁵ *Ibid.*, p. 37.

²³⁶ Cf. Paul R. Halmos, *Introduction à la théorie des ensembles*, trad. J. Gardelle. Mouton et Gauthier Villars, 1967, p. 5-6. Ernst Zermelo est crédité de la première théorie ensembliste axiomatique cohérente (cf. « Untersuchungen über die Grundlagen der Mengenlehre », dans *Mathematische Annalen*, 1908).

²³⁷ On serait tenté d'ajouter *et ainsi de suite*, mais il est en effet nécessaire que, si l'on prend un ensemble x qui contient un ensemble y , il y ait au moins un élément z de y qui ne fait pas partie de x . Ceci s'appelle l'axiome de fondation, et on peut tout aussi bien l'écrire ainsi : $(\forall x)(\exists y)[(y \in x) \text{ et } [(z \in y) \rightarrow (z \notin x)]]$.

façon similaire dans plusieurs contextes et de les étudier indépendamment de ces contextes²³⁸. Il s'agit donc d'une pensée centrée sur les relations, et sur les relations entre les relations.

Le propos de Badiou pose ensuite la question des relations entre ces deux théories, qui ont des similarités et qui sont considérées toutes les deux comme des fondements des mathématiques, c'est-à-dire qu'il s'agit de théories à partir desquelles on peut reconstruire les objets usuels de cette discipline²³⁹. Dans cette même visée, la théorie des catégories est employée pour définir la théorie des ensembles, et les catégories elles-mêmes sont définies en termes d'ensembles²⁴⁰. Plus abstraitement, la théorie des catégories peut fournir une théorie des modèles pour comparer des théories des ensembles différentes²⁴¹.

Pour résumer, l'axiomatique ensembliste et la description catégorielle, tout en étant compatibles, fondent les mathématiques de façons différentes. Il s'agit, en peu de mots, de deux vérités singulières concurrentes. Or, Badiou ne s'arrête pas à ce constat et poursuit en soulignant que la question du désaccord entre deux vérités singulières concurrentes ne peut pas être réglée sur la base de ces vérités elles-mêmes. Dans le cas des mathématiques, si on paraphrase Badiou, aucune prescription purement mathématique ne peut nommer le choix entre la contrainte d'options de pensée établie par le discord entre l'axiomatique ensembliste et la description catégorielle. Dans ce cas, les mélodies *Sur un vieil air* et *L'Invitation au voyage* mettent en avant elles aussi le désaccord entre deux vérités singulières concurrentes, dont le choix ne peut être nommé à partir de contraintes relevant des mélodies elles-mêmes.

On se rattache ici à la réflexion que j'ai entamée dans l'introduction de ce travail, portant sur les multiples passages qui emmènent du langage au poème, du poème au chant, et dernièrement du chant à la performance et à l'auditoire. J'ai conclu la discussion en soulignant le poids de la question du sens, qui finalement revient à l'auditeur et que chaque auditeur

²³⁸ Sur ces sujets, cf. Saunders MacLane, *Categories for the Working Mathematician*, Springer-Verlag, 1971. En France, les catégories ont été étudiées de façon systématique par Alexandre Grothendieck, par exemple dans *Catégories cofibrées additives et complexe cotangent relatif*, Springer-Verlag, 1968. Cet ouvrage est difficilement déchiffrable pour le lecteur non spécialisé, et même pour le lecteur spécialisé il semble demander des efforts particuliers, puisque Grothendieck termine son introduction en mentionnant « la longueur prohibitive du présent travail, pour laquelle nous nous excusons auprès du lecteur, dont nous supposons (sauf mention expresse du contraire), dans tout notre travail, la patience égale à $+\infty$ » (p.5).

²³⁹ Pour Badiou, ces relations dépassent leur nature proprement mathématique. On pourrait en effet affirmer que ces relations, puisque représentatives des relations entre l'être et l'existence, sont au cœur de tout son propos philosophique, et je renvoie donc à ses ouvrages majeurs : *L'Être et l'événement*. Éditions du Seuil, 1988 ; *Logique des mondes*. Éditions du Seuil, 2006 ; et *L'Immanence des vérités*. Fayard, 2018.

²⁴⁰ Je signale que, dans la deuxième partie de ce travail, les termes d'*ensemble*, *catégorie* et *groupe* seront employés comme synonymes, alors qu'ils ne le sont nullement ici.

²⁴¹ Une théorie des modèles est une étude de la relation entre des théories formelles, à savoir des ensembles de phrases dans un langage formel exprimant des énoncés sur des objets mathématiques, et leurs modèles, à savoir les structures dans lesquelles les énoncés de la théorie sont valables. Voir à ce sujet Chen Chung Chang et Howard Jerome Keisler, *Model Theory*, North-Holland Publishing Company et American Elsevier Publishing Company, Inc., 1973.

percevra sans aucun doute à sa propre façon. Or, ici, lorsqu'il s'agit du choix entre deux vérités singulières concurrentes, le niveau où se joue ce choix n'est pas, me semble-t-il, celui du sens. La question du sens, de ce que l'œuvre dit sur la réalité, est réglée par la formulation d'une vérité singulière et spécifique à l'interaction particulière entre un auditeur réel, et non pas un auditeur impliqué, et une œuvre. Par conséquent, la question qui est posée à l'auditeur par les deux mélodies à l'origine de la réflexion, n'est pas celle du sens, mais celle du sens du sens, et « jamais une vérité ne peut délivrer le sens du sens », ajoute Badiou²⁴². Comment donc se prononcer pour le sens d'une vérité ou pour le sens de l'autre ?

L'exemple choisi par Badiou pour illustrer les enjeux liés à ce choix est moins mathématique et porte sur la figure du maître telle qu'elle est présentée tour à tour dans le *Coup de dés* mallarméen et dans une ode attribuée à Labîd ben Rabia. Le propos que vise Badiou ici est politique et la substance de son argument ne m'intéresse pas en tant que telle, mais la façon dont le questionnement y conduisant est formulé permet de souligner un point fondamental, à savoir qu'on ne se situe plus ici dans le domaine de l'herméneutique, dont relève la question du sens, mais dans le domaine de l'éthique, dont relève la question du sens du sens. Plus précisément, lorsqu'il s'agit de la possibilité de se prononcer pour le maître du *Coup de dés*, Badiou se demande : « ce maître sacrificiel, est-il ce qui nous convient ? »²⁴³, et, quand au contraire le questionnement porte sur le maître du poète arabe, l'interrogation est posée ainsi : « Mais peut-on être heureux de ce qui nous est distribué selon une souveraineté ? »²⁴⁴. Ces deux questions, ramenées à un niveau de généralisation qui permet de les élargir à ma problématique présente, donnent : le sens d'une vérité singulière spécifique, est-il ce qui me convient ? est-il ce qui nous convient ? du sens de cette vérité singulière, peut-on être heureux ? Le critère de la convenance, et encore plus celui du bonheur, recadrent sans aucun doute le problème du sens du sens et l'inscrivent assurément dans une sphère éthique, hors du questionnement herméneutique. Bien sûr, ce sont des interrogations auxquelles chacun et chacune répondra selon son propre penchant et sa propre situation d'auditeur réel.

Pour conclure, enfin, c'est le choix entre deux vérités singulières concurrentes, ou le choix de refuser ce choix, de ne pas choisir, qui est posé d'une façon urgente par *Sur un vieil air* et par *L'Invitation au voyage*. Si la question du sens est toujours ouverte, si l'on peut toujours se disputer sur le degré d'inscriptibilité d'un énoncé quelconque à l'intérieur d'une vérité

²⁴² *Petit manuel d'inesthétique, op. cit.*, p. 46.

²⁴³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

singulière quelconque, la question du sens du sens est rarement mise en avant avec autant de force.

Conclusions

Dans cette première partie, j'ai pris en considération que cinq mélodies et je les ai analysées dans le cadre d'un appareil conceptuel enraciné dans les trois pôles de la théorie de la réception, de la « fenêtre herméneutique » et du « réseau des textes possibles ». Les morceaux choisis dans ce but présentent des caractéristiques hétérogènes et j'espère avoir pu montrer l'intérêt de l'approche proposée. De plus, j'ai eu occasion de toucher à plusieurs problématiques différentes à partir des traits saillants de chaque mélodie.

De cette façon, j'ai pu constater que Mirande met en évidence en premier lieu l'ambiance de malaise et de gêne représentée dans le texte de Baudelaire, mais que, au-delà de cette caractérisation globale, qui trouve son point de départ dans le poème, la structure et l'agencement du morceau semblent plutôt oublieux des enjeux posés par le texte dans sa nature de sonnet premièrement, mais aussi en ce qui a trait à ses dispositions propres, telle par exemple l'enjambement entre les quatrains et les tercets, la musique prédominant ainsi sur le texte. En revanche, dans le cas d'*Invocation*, si l'on examine les coupures que Cazaneuve apporte au poème, il est certain qu'il ne se préoccupe pas des caractéristiques propres à la forme strophique choisie par Coppée, et spécialement des enjeux spécifiques à la *terza rima*. En retour, le compositeur ne dérange jamais les occurrences toutes régulières des césures dans les alexandrins du poète, même lorsqu'un enjambement l'incite à rapprocher deux vers l'un de l'autre, mais en dernière instance ce sont les aspects proprement narratifs du poème qui s'avèrent les plus importants pour ce compositeur. En ce qui concerne la mélodie de Ravel, on a vu comment les choix du compositeur, surtout autour de la représentation de l'absence, sont conformes aux idées de Mallarmé, sans pourtant les renforcer d'une façon explicite. Ceci ne signifie pas que Ravel ait suivi pas à pas les réflexions mallarméennes, mais il est tout de même intéressant de remarquer que les moyens dont il fait usage ne les invalident pas clairement. Ensuite, chez Debussy, l'ajout de la musique au texte l'ouvre à une ambiguïté plus grande encore de celle qui le caractérisait jadis chez Verlaine : les nombreuses possibilités interprétatives ouvertes par le texte restent pareillement envisageables une fois apposées à la mélodie, qui ne se prononce pas une fois pour toutes sur ces questions, c'est-à-dire que les textes possibles individués à partir des lectures différentes du poème demeurent tous dans une condition de potentialité même dans la mise en musique, qui laisse ainsi ouverte la question du

sens. Et finalement, chez Bordes, comme vient de le constater, l'espace de l'interprétation s'étend au sens du sens.

Deuxième partie. Une écoute de loin

Comme je l'ai anticipé dans l'introduction générale à ce travail, dans cette deuxième partie, ma problématique concerne la réception des formes métriques. En effet, tout au long de la période étudiée, la pratique poétique courante change considérablement dans son emploi des formes héritées des traditions classique et romantique. Ce changement est sensible mais graduel, et la question reste ouverte sur sa perception par les lecteurs contemporains. Pour cette raison, il est intéressant de comparer les analyses métriques de la production poétique du XIX^e siècle français avec, dans un premier moment, les choix textuels opérés par les compositeurs et, ensuite, le traitement de ces mêmes textes du point de vue de la fidélité aux formes métriques mises en jeu par les poèmes choisis. Dans ce qui suit, je décrirai et mettrai en œuvre une démarche qui permettra de se demander si le comportement des compositeurs par rapport aux formes métriques change au fil du temps, en raison de leur renommée et en raison de leur familiarité avec le genre de la mélodie française.

Définition de la problématique

Dans cette section, mon but sera de définir de la manière la plus claire possible ma problématique, tout comme la raison qui motive l'étude des formes métriques à l'intérieur d'un travail de recherche plus global qui, jusqu'à présent, s'est tourné principalement vers les axes interdépendants de l'herméneutique et de la réception.

Tout d'abord, je délimite ce champ d'investigation non seulement au XIX^e siècle français et à la poésie en vers, mais aussi à la poésie littéraire, c'est-à-dire à une production filtrée et choisie par les éditeurs, qui se manifeste majoritairement dans le marché par le support des recueils de poésie. Ceci signifie que, pratiquement, cette forme d'expression artistique, et surtout, dans ce cas, sa réalité métrique, est appréhendée premièrement par le biais de l'écriture, de l'objet écrit et, en particulier, du phénomène de l'alinéa. Celui-ci se propose de fait comme la *conditio sine qua non* de l'existence même du vers¹. Plus précisément, est métrique, dans le contexte d'une poésie en vers, tout ce qui relève de régularités systématiques, « donc pas tous les aspects souvent bien plus complexes du rythme »². En effet, une fois établie la distinction entre vers courts, à savoir de huit syllabes ou moins, et vers longs, à savoir de neuf syllabes ou

¹ Cf. sur ce point Benoît de Cornulier, « Pour une approche de la poésie française métrique au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 140, n. 2, 2008, p. 38.

² *Ibid.*, p. 37.

plus³, l'on peut remarquer que tout vers comporte une position métrique fixe, la fin de vers, et, dans le cas des vers longs, deux positions métriques fixes, la fin de vers et la césure. Je remarque toutefois que, si la fin de vers est clairement signalée par l'alinéa, comme je viens de le souligner, le placement de la césure et, par conséquent, la délimitation des deux hémistiches, ne sont pas accompagnés par un dispositif graphique. Mais, de toute façon, les deux positions métriques coïncident avec des accents⁴, qui engendrent à leur tour un effet d'insistance sur la dernière syllabe avant la coupe métrique.

J'ai ainsi résumé les repères fondamentaux du domaine des études métriques en langue française, mais il faut également noter que ni celles-ci ni leurs objets n'existent en vase clos et qu'au contraire, ils se situent dans des pratiques de production artistique historiquement et esthétiquement connotées. Par exemple, j'ai distingué le mètre, le « pôle du même », comme s'exprime Michèle Aquien⁵, et le pôle du différent, celui du rythme, dont les accents grammaticaux ou autres ne coïncident pas nécessairement avec les articulations métriques. Dans ce cas, les deux pôles se font concurrence entre eux. Or, à l'époque classique cette coïncidence était considérée comme nécessaire et ce n'est qu'avec le romantisme dans un premier moment, et ensuite avec les expériences symbolistes subséquentes, que la structure métrique régulière subit des tensions et des écartèlements, possibles d'ailleurs uniquement en raison de l'extrême régularité de la tradition préalable. Ce qui signifie par conséquent que la distinction entre mètre et rythme est de nature essentiellement historique, et ne fait sens qu'à partir d'une période donnée et ponctuelle du déroulement de l'histoire littéraire⁶. En effet, du classicisme au symbolisme, le vers métrique cesse d'être la pratique courante et devient une possibilité légitime mais non nécessaire, qui relève du choix personnel du poète. Dans ce cadre, si la fin du vers reste investie de son poids original, la césure devient une marque de plus en plus fictive.

³ Cette distinction, que Benoît de Cornulier appelle la « loi des huit syllabes », est développée dans sa *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982, p. 11-35.

⁴ Cf. Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Armand Colin, 2005, p. 46.

⁵ Dans *La Versification*, *Que sais-je ?* 2018, p. 71.

⁶ Ceci ne veut pas laisser entendre qu'à l'époque classique le mètre et le rythme sont deux entités tout à fait indiscernables, mais que les cas où l'un est posé en opposition ouverte par rapport à l'autre représentent nettement l'exception et non pas la règle, surtout dans le contexte des vers qui n'étaient pas destinés au théâtre. Sur ces sujets voir notamment Mihai Dinu, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 63-74 ; Dominique Billy, « Méditations sur quelques nombres », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n. 2, 1994, p. 5-29 ; Valérie Beaudouin, *Mètres et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Honoré Champion, 2002 ; Cécile Vernier-Danchy, *Racine à rebours : une lecture de la rime*, Peter Lang, 2003 ; et Benoît de Cornulier, « Types de césure, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », dans *L'Information grammaticale*, n. 121, 2009, p. 21-27.

De cet état des choses découlent deux observations qui me paraissent déterminantes pour ma perspective. La première concerne le rôle du lecteur, qui se trouve au centre véritable de toute problématique relevant d'enjeux métriques, puisque, comme le rappelle Benoît de Cornulier, « la métrique étudie des régularités des textes non simplement en elles-mêmes, mais en tant qu'elles sont objets de perception »⁷. Pour clarifier ce propos, prenons l'exemple de la césure : celle-ci ne diffère pas d'une simple coupe d'un point de vue morphologique, c'est-à-dire que la césure et une simple coupe métrique se présentent toutes deux au lecteur sous la forme d'un accent, engendré par la fin d'un syntagme ou, au moins, la fin d'un segment dont l'identité est aisément détectable. Pourquoi donc investit-on la césure d'un poids particulier ? Parce que, contrairement aux coupes, la césure se trouve toujours dans la même position et instaure de cette manière une régularité qui reste perceptible même lorsqu'elle est supplantée localement par des accentuations rivales⁸. L'on voit aisément dès lors que le point essentiel de l'enjeu se situe en correspondance des possibilités perceptives des lecteurs, dont l'habitude métrique, encore solide pendant le dernier quart du XIX^e siècle, engendre une attente de lecture alignée sur un système établi et certain, la versification, et un espace fixe et sûr, celui du poème conventionnellement imprimé sur la page du recueil poétique. Les bouleversements causés par les innovations de la fin du siècle⁹, s'ils sont motivés chez les poètes par des exigences d'ordre premièrement esthétique, ne modifient pas moins la perception des lecteurs. Se constitue de cette manière un nouveau pacte de lecture, qui « engage un nouveau procès de communication » entre le lecteur, le créateur et le poème¹⁰. Or, ce pacte changé présuppose que « l'acte de lecture supprime la réalité métrique régulière »¹¹, et, par conséquent, il présuppose également un lecteur conscient et versé dans la tradition littéraire où cette réalité s'est épanouie.

⁷ Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 13. Des études récentes à la croisée de la linguistique et de la neuroscience se sont justement préoccupées de la question de la perception de la poésie en vers par rapport à celle de la prose ; cf. par exemple Tatiana Skulacheva, Natalia Slioussar, Alexander Kostyuk, Anna Lipina, Emil Latypov et Varvara Koroleva, « The Influence of Verse on Cognitive Processes : A Psycholinguistic Experiment », dans *Tackling the Toolkit, Plotting Poetry through Computational Literary Studies. ICL CAS*, Prague 2021, p. 151-161.

⁸ Cf. Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Nathan Université, 1999, p. 17.

⁹ Selon l'expression de Francis Viélé-Griffin : « *Le vers est libre* ; – ce qui ne veut nullement dire que le 'vieil' alexandrin [...] soit aboli ou instauré ; mais – plus largement – que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique » (« Pour le lecteur », dans *Joies*. Tresse et Stock, 1889, p. 11-12.

¹⁰ Florent Albrecht, *Ut Musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Honoré Champion, 2012, p. 257.

¹¹ *Ibid.*, p. 225.

Et ceci m’emmène à ma deuxième remarque : ce passage d’un usage établi à des modèles inédits est d’autant plus saillant qu’il n’en va pas uniquement ici de la perception de la forme des poèmes, mais également de leur signification, puisque l’agencement métrique des vers relève en pareille mesure d’une fonction proprement sémantique. Ceci est formulé d’une façon concise et claire par Alain Vaillant¹² :

Soit donc cette loi – qu’on dira *loi de la prédication métrique* – : toute séquence métrique (le vers en général, le demi-vers pour l’alexandrin) peut fonctionner comme un acte de prédication complet et autonome où l’accent terminal porte sur le prédicat, quelles que soient l’organisation syntaxique de la séquence et la nature grammaticale du mot terminal accentué.

Cette prédication, qui « n’efface ni n’oblitére la prédication principale »¹³, reste implicite et réclame justement l’intervention du lecteur pour être perçue et éventuellement explicitée dans un travail d’élaboration herméneutique. J’insiste sur ce point parce qu’il inscrit fermement les études métriques dans le champ de l’herméneutique, mais je souligne aussi que l’étude systématique du corpus de la deuxième partie de ce travail dans une optique purement herméneutique apparaît comme une tâche assez impraticable, pour des raisons qui deviendront claires par la suite, une fois ce corpus délimité – ce qui n’empêche pas la survenance d’incursions dans la question du sens proprement dite lorsque celle-ci se manifeste d’une façon incontournable à l’échelle locale.

Mon propos dans ce qui suit est en conséquence d’étudier la perception d’une communauté interprétative particulière et circonscrite, celle des compositeurs actifs pendant la période entre 1871 et 1914, afin de saisir la portée et l’étendue du changement du pacte de lecture que j’ai décrit. La question est alors : est-ce que les perturbations formelles qui commencent à voir le jour pendant le dernier quart du XIX^e siècle correspondent à un changement effectif de la perception de ces mêmes formes chez une communauté interprétative constituée par des lecteurs non professionnels¹⁴ ? Ou bien cette effervescence tombe-t-elle dans des oreilles de sourds et le processus de communication entre poète et lecteur s’en trouve-t-il manifestement interrompu ? En toute probabilité, aucune de ces questions ne pourra occasionner des réponses nettes, et il faudra à l’inverse y apporter des explications nuancées, en fonction de facteurs

¹² Dans *L’Art de la littérature : romantisme et modernité*, Classiques Garnier, 2016, p. 38-39. Dans la citation qui suit, c’est l’auteur qui souligne.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Par « lecteurs non professionnels », je comprends tous ceux dont la profession ne comporte pas une activité de lecture quelconque, en opposition par exemple aux écrivains, aux journalistes, aux critiques et, plus récemment, aux théoriciens de la littérature, tous « lecteurs professionnels qui ne sont guère représentatifs des usages courants de la lecture littéraire » (Frank Wagner, « Apories herméneutiques et plaisir de lecture », dans *Poétique*, vol. 142, n. 2, 2005, p. 198 ; cf. également Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 414).

différents, comme la renommée du compositeur et sa fréquentation plus ou moins habituelle du genre de la mélodie, que j'ai intention d'interroger tout au long de mon travail. De toute façon, afin de pouvoir fournir des éléments contribuant à cette entreprise, il est d'abord nécessaire de décrire une méthode qui permet d'étudier un groupe d'une façon compréhensive et dans son ensemble, sans obligatoirement demander l'étude ponctuelle des membres de ce groupe – dans ce cas, ce groupe est constitué par les mélodies produites par les membres de la communauté interprétative des compositeurs, que j'ai décrite plus haut. Cette approche est la lecture à distance.

La lecture à distance

J'ai commencé ma première partie en précisant que, pour cette section-là du travail, j'allais pratiquer des lectures de près. Évidemment, cette précision ne fait sens que si elle est opposée à la possibilité de mettre en place une méthode qui ne relève pas de ce genre d'étude traditionnellement littéraire. Et, en effet, je débute ma deuxième partie par le constat qu'il s'agira, cette fois, de proposer des lectures à distance – locution qui demande d'ailleurs des explications.

L'expression elle-même a été forgée par Franco Moretti « pour décrire l'analyse informatique à grande échelle de quantités massives de textes littéraires, souvent de l'ordre de milliers ou de millions de livres dans une seule expérience »¹⁵. Cette définition correspond à

¹⁵ « To describe the large-scale computational analysis of massive quantities of literary texts, often in the order of thousands or millions of books in a single experiment » (Adam Hammond. « The Double Bind of Validation : Distant Reading and the Digital Humanities 'Trough of Disillusionment' », dans *Literature Compass*, vol. 14, n. 8, 2017, p. 2). Cf. aussi Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, 2013 ; Giuseppe Episcopo et Franco Moretti (éd), *La letteratura in laboratorio*, Federico II University Press et FedOAPress, 2019, et sa traduction française : Franco Moretti (éd), *La littérature au laboratoire*, trad. Valentine Lëys, Les éditions d'Ithaque, 2016. Parmi les nombreux travaux parus récemment qui emploient d'une façon ou d'une autre la méthode de la lecture à distance, on pourrait citer par exemple Rozana Patras, Carolin Odebrecht, Ioana Galleron, Rosario Arias, J. Berenike Herrmann, Cvetana Krsten, Katja Mihurko Poniz et Dmytro Yesypenko, « Thresholds to the 'Great Unread' : Titling Practices in Elevent ELTeC Collections », dans *Interférences littéraires/littéraire interferences*, n. 25, 2021, p. 163-187. Dans le domaine francophone, je signale, sur des sujets adjacents à la lecture à distance, David Armitage et Jo Guldi, « Le Retour de la longue durée : une perspective anglo-américaine », trad. Jérôme Baudry, dans *Annales. Histories, Sciences Sociales*, vol. 70, n. 2, 2015, p. 289-318 ; et Andrea Del Lungo et Giovanni Pietro Vitali, « La Littérature du XIX^e siècle au prisme des humanités numériques », dans *Romantisme*, vol. 191, n. 1, 2021, p. 64-75. Cette dernière contribution donne un aperçu de l'état des projets numériques en France portant sur la littérature du XIX^e siècle, mais, même s'il ne porte pas spécifiquement sur cette période et sur ce domaine disciplinaire, je voudrais y ajouter également le projet data.bnf.fr, dont il sera d'ailleurs question plus loin, et qui « expose des données structurées de haute qualité » (pour plus d'informations : <https://www.data.bnf.fr/fr/about>. Dernière consultation : 17 décembre 2021). Et enfin, je mentionne que la lecture à distance a été l'objet d'une attention particulière de la part de la presse généraliste américaine, par exemple dans Joshua Rothman, « An Attempt to Discover the Laws of Literature », dans *The New Yorker*, 2014. Lien : <https://www.newyorker.com/books/page-turner/an-attempt-to-discover-the-laws-of-literature>. Dernière consultation : 18 décembre 2021 ; et Kathryn Schulz, « The Mechanic Muse. What is Distant Reading ? », dans

ce que la lecture à distance représente désormais dans la conscience collective du milieu universitaire des humanités numériques au sens large, mais elle demande d'être nuancée à partir des travaux de Moretti lui-même et de quelques études qui s'y inspirent directement. À commencer par l'évocation de « l'analyse informatique », qui n'est nullement nécessaire pour mener une enquête de lecture à distance¹⁶. Du reste, la première expérience de ce type que Moretti a faite portait sur le rôle des indices dans les romans d'Arthur Conan Doyle, et ne s'appuyait pas sur l'aide de l'ordinateur¹⁷. Toutefois, il faut reconnaître que la recherche assistée par l'ordinateur fait désormais partie de la compréhension commune des outils liés à la lecture à distance, principalement à cause du fait que la machine permet au chercheur de se frayer aisément un chemin à travers des matériaux qui seraient autrement coriaces à cause de leur volume.

Ensuite, Adam Hammond souligne la « grande échelle » caractéristique des travaux de lecture à distance, mais dans ce cas aussi il faut considérablement nuancer son propos. En premier lieu, l'emploi des grands corpus n'est pas gratuit mais justifié par le fait que ceux-ci « permettent d'obtenir de nouveaux types de résultats, ce qui n'était pas possible auparavant avec les corpus limités et à petite échelle que la recherche individuelle imposait souvent »¹⁸, tout comme par « la prise de conscience de la présence et de la signification d'un 'great unread' (c'est-à-dire les 99% de la production littéraire d'une période donnée, par opposition au canon littéraire, qui représente le 1% restant), ainsi que de l'impossibilité du *close reading* dans ce contexte »¹⁹. Mais, à l'égard du degré exact de la grandeur de cette *grande échelle*, il est utile de signaler que

The New York Times, 2011. Lien : <https://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>. Dernière consultation : 18 décembre 2021.

¹⁶ Pour cette raison, Ted Underwood a justement avancé la possibilité de ne pas considérer les méthodes liées au distant reading comme une partie à pleins droits des humanités numériques (dans « A Genealogy of Distant Reading », dans *Digital Humanities Quarterly*, vol. 11, n. 2, 2019. Lien : <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>. Dernière consultation : 28 mai 2022).

¹⁷ Cette expérience est décrite dans Franco Moretti, « The Slaughterhouse of Literature », dans *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n. 1, 2000, p. 212-216.

¹⁸ « From these large corpora, potential for new types of results is created that was not possible with the limited and small-scale corpora that individual research often dictated previously » (Julie M. Birkholz et Leah Bundke, « Distant and Close Reading in Literature : A Case of Networks in Periodical Studies », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n. 25, 2021, p. 20).

¹⁹ « The realization of the presence and the significance of a 'great unread' (that is, the 99% of the literary production in a given period, as opposed to the literary canon, which is the remaining 1%), together with the awareness that close reading is not possible in this context », Guido Bonino et Paolo Tripodi. « Academic Success in America : Analytic Philosophy and the Decline of Wittgenstein », dans *British Journal for the History of Philosophy*, vol. 28, n. 2, 2020, p. 367. Cf. également Franco Moretti, *Graphs, Maps, and Trees : Abstract Models for a Literary History*, Verso, 2005, p. 3. Ce livre existe également en italien, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, 2005, et en français, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Etienne Dobenesque, Les Prairies Ordinaires, 2008. Dans le domaine musicologique, l'on pourrait parler d'un « great unheard ».

le rôle central des données dans cette approche n'est toutefois pas déterminé uniquement par leur quantité. Il est également important de rechercher différents *types* de données, qui n'ont pas été étudiées auparavant, et qui proviennent de sources diverses ; il ne s'agit plus (ou pas seulement) de textes isolés (par exemple, un poème, une nouvelle, un roman), mais de divers types de données : paratextes et autres documents similaires, métadonnées, données statistiques, etc.²⁰

Et, dernièrement, il faut bien insister sur le rôle central joué par l'interprétation de ces données, peu importe leur type ou leur quantité : il ne suffit pas de dresser des statistiques, de tracer des cartes et de dessiner des arbres. Cette étape est assurément fondamentale, mais elle n'est pas suffisante. Ce que ces élaborations demandent au chercheur, c'est d'être interprétées par les notions disciplinaires traditionnelles, dans ce cas celles de l'histoire de la littérature, de l'histoire de la musique, de l'histoire tout court, et ainsi de suite, notamment à cause du fait que la machine n'est pas (actuellement) en mesure d'identifier la cause et l'effet, de tirer des inférences causales²¹.

Un point ultérieur mais également essentiel concerne la dialectique entre la lecture de près et la lecture à distance²². Moretti lui-même se pose en premier cette question :

Je fais des choses dans le mode du *Distant Reading* que je ne pourrais jamais faire dans le mode du *Bourgeois*. Mais cela fonctionne aussi dans l'autre sens. Lorsque j'écris un livre dont le contenu en humanités numériques est nul, ou très faible, comme *Le Bourgeois*, je me retrouve à faire des choses que je ne peux pas faire avec l'autre approche. Je n'ai toujours pas trouvé comment penser à ce qui est disponible dans l'une et dans l'autre approche, et comment comprendre si elles s'excluent mutuellement. Mais pour moi, cela sera le problème des années à venir, car je ne veux renoncer à aucune de ces deux réalités. Elles me sont aussi chères l'une que l'autre.²³

²⁰ « The central role of data in this approach, however, is not determined only by their quantity. It is also important to look for different *kinds* of data, not investigated before, drawn from a variety of sources ; no longer (or not only) single texts (e.g. a poem, a short story, a novel), but various kinds of data : paratexts and other similar material, metadata, statistical data, and so forth ». Guido Bonino et Paolo Tripodi, *op. cit.*, p. 367.

²¹ Ceci est particulièrement le cas dans les sciences humaines, où un déterminisme strict qui puisse être comparé à celui des sciences dures, telle la botanique par exemple, n'existe pas. C'est ce que souligne Franck Varenne, lorsqu'il s'exprime ainsi sur les « parentés de questionnement » qui subsistent entre les deux domaines lorsqu'il s'agit de passer par les mathématiques appliquées afin de générer de la connaissance en sciences humaines : « on ne doit jamais oublier que l'analogie n'a pas valeur de preuve en elle-même, car elle ne fournit aucunement ni systématiquement les schémas causaux plausibles », dans *Théories et modèles en sciences humaines. Le cas de la géographie*, Éditions Matériologiques, 2017, p. 20-21. Ces mêmes sujets ont fait l'objet de plusieurs séances du séminaire MaMuPhi (Mathématiques – Musique – Philosophie) de l'IRCAM, notamment celles du 7 décembre 2013, du 7 mars 2015, du 12 décembre 2015, du 25 février 2017 et du 15 janvier 2022.

²² Cf. aussi sur ce point Franc Schürewegen, « Brèves remarques sur Franco Moretti », dans *Poétique*, vol. 169, n. 1, 2012, p. 85-96.

²³ « I do things in the mode of *Distant Reading* that I could never do in the mode of *The Bourgeois*. But it also works the other way around. When I write a book with zero digital humanities content, or very little, like *The Bourgeois*, I find myself doing things that I cannot do with the other approach. Exactly what things are available in one and in the other and are they mutually exclusive, I still haven't figured out how to think about this. But for me, this is going to be the problem for the years to come because I don't want to give up any of these two realities. They are equally dear to me ». Melissa Dinsman et Franco Moretti, « The Digital in the Humanities : An Interview with Franco Moretti », dans *Los Angeles Review of Books*, 2016. Lien : <https://lareviewofbooks.org/article/the->

Ce n'est pas mon intention ici de résoudre une fois pour toute cette question, mais je partage assurément la position du critique lorsqu'il affirme que les deux approches lui sont « aussi chères l'une que l'autre » et, de toute évidence, j'ai choisi de réaliser cette étude en suivant deux pistes quelque peu parallèles mais interdépendantes, qui correspondent grosso modo à ces deux approches, la lecture de près et la lecture à distance. Ceux-ci, je le souligne, ne me semblent pas en compétition entre eux ni en opposition : s'ils sont clairement différents en ce qui concerne les méthodologies qu'ils mettent en place, les questions auxquelles ils permettent d'apporter des réponses, les corpus dont l'étude réclame leur emploi, et surtout leurs présupposés et leur conséquences épistémologiques, c'est-à-dire leur statut en tant que méthodes génératrices de connaissance, ces divergences n'empêchent pas un emploi conjoint et, au contraire, le favorisent même, dans le sens où, comme toute approche présente des avantages et des désavantages, la possibilité de faire interagir deux démarches à peu près complémentaires se profile tout à fait intéressante et potentiellement fructueuse²⁴. En effet, même si

F. Moretti ne se fait pas faute de le rappeler : les meilleurs spécialistes du roman anglais du XIX^e siècle, par exemple, travaillent en réalité sur à peine moins de 1% des romans publiés. [...] Un champ aussi vaste que celui du roman anglais du XIX^e siècle ne saurait être dominé en rassemblant des monographies ; il n'est pas une somme de cas individuels, mais « une extension du domaine de l'histoire littéraire ».²⁵

- même si, donc, l'étude des documents singuliers de l'histoire littéraire ne suffit pas à atteindre une compréhension extensive du sujet étudié, on prendra garde à ne pas méconnaître l'apport essentiel des travaux portant précisément sur ces documents singuliers. De même, si les lectures (ou les écoutes) de près que j'ai proposées dans la première partie de ce travail ne prétendent pas rendre compte de l'histoire de la mélodie française en général, elles ont pu mettre en avant des enjeux ponctuels et circonscrits constituant en droit des moments de cette histoire.

Pour résumer, il me semble que les deux approches de la lecture de près et de la lecture à distance s'appuient sur deux niveaux épistémologiques différents, celui de l'individu d'un côté

[digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti/](#). Dernière consultation : 18 décembre 2021. Le livre auquel Moretti fait référence est *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, 2013.

²⁴ C'est aussi, à peu de choses près, la position de Matthew Jockers dans *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, 2013, p. 26.

²⁵ Marc Escola, « Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire », dans *Acta Fabula*, vol. 9, n. 6, 2008. Lien : <http://www.fabula.org/revue/document4291.php>. Dernière consultation : 8 décembre 2020. La citation dans la dernière phrase provient de Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, 1997, traduit en français dans *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. J. Nicolas, Seuil, 2000.

et celui du groupe de l'autre. Pour mieux expliquer cette dialectique, qu'il me soit permis de faire appel à une métaphore du poète américain Robert Frost :

Vous savez que vous ne pouvez pas dire nommément quelles personnes d'une certaine classe seront mortes dix ans après avoir obtenu leur diplôme, mais vous pouvez dire empiriquement combien seront mortes. De même, cet homme de science dit des particules de matières qui volent vers un écran, qui frappent un écran : vous ne pouvez pas dire quelles particules individuelles y voleront, mais vous pouvez dire en général qu'un certain nombre le frappera dans un temps donné. Cela montre, voyez-vous, que les particules individuelles peuvent frapper librement. J'ai demandé à [Niels] Bohr ce qu'il en pensait, et il m'a répondu : « Oui, c'est ainsi. La particule peut frapper quand elle veut et comme elle veut ; et l'action de la particule individuelle est imprévisible. Mais ce n'est pas le cas de l'action de la masse. Là, vous pouvez prédire ». Il dit : « Cela donne à l'atome individuel sa liberté, mais à la masse sa nécessité ».²⁶

On pourrait aussi convoquer un autre exemple, peut-être plus évident : on peut s'imaginer de lancer deux dés et de compter le total. Bien que l'on sache que le résultat le plus probable est d'obtenir un sept, et que l'on connaisse avec certitude la probabilité d'obtenir tous les autres résultats, on n'est jamais en mesure de savoir ce que les dés donneront réellement. Mais, pourquoi ai-je évoqué tour à tour des malheureux décès, des particules volantes et des lancements de dés ? Afin de souligner que la statistique, bien qu'elle soit excellente « pour nous aider à comprendre et à comparer les probabilités entre des groupes, [est] fondamentalement incapable de nous dire ce qui arrivera à un individu »²⁷. D'ailleurs, celle-ci est aussi la raison à cause de laquelle le cas individuel, le document singulier appelle la lecture de près, l'étude monographique, alors que l'étude du groupe, de l'ensemble, de la masse se prête mieux à être conduit en employant des méthodes de lecture à distance, qui relèvent justement d'approches statistiques. Pourtant, on pourrait objecter ici que l'effet de l'application

²⁶ « You know that you can't tell by name what persons in a certain class will be dead ten years after graduation, but you can tell actuarially how many will be dead. Now, just so this scientist says of the particles of matter flying at a screen, striking a screen : you can't tell what individual particles will come, but you can say in general that a certain number will strike in a given time. It shows, you see, that the individual particles can come freely. I asked Bohr about that particularly, and he said, 'Yes, it is so. It can come when it wills and as it wills ; and the action of the individual particle is unpredictable. But it is not so of the action of the mass. There you can predict'. He says, 'That gives the individual atom its freedom, but the mass its necessity » (Robert Frost, « Education by Poetry », dans *Collected Poems, Prose, & Plays*, The Library of America, 1995, p. 721).

²⁷ « Although statistics [...] is excellent at helping us to understand and compare probabilities between groups, it is fundamentally unable to tell us what will happen to an individual », Jack Wilkinson, Kellyn F. Arnold, Eleanor J. Murray, Maarten van Smeden, Kareem Carr, Rachel Sippy, Marc de Kamps, Andrew Beam, Stefan Konigorski, Christoph Lippert, Mark S. Giltharpe et Peter W.G. Tennant, « Time to Reality Check the Promises of Machine Learning-Powered Precision Medicine », dans *Lancet Digital Health*, n. 2, 2020, p. e678. Au lecteur qui s'interroge sur la pertinence d'une étude de médecine dans ce contexte, on pourra répondre qu'il n'est pas du tout étonnant que ce soit dans le domaine médical que les questions concernant la valeur épistémologique de la statistique se manifestent de la façon la plus urgente. Du reste, les enjeux sont plus élevés ici que dans d'autres domaines des sciences dures ou des sciences humaines, puisque, dans ce cadre, ce sont la vie et le bien-être humain qui dépendent du degré de fiabilité des enquêtes statistiques.

de ces approches à des objets d'études qui ont, ou ont eu, une existence perceptible dans le monde nécessite d'un processus préalable de discrétisation, tandis que « le monde réel [...] ne se présente pas en termes quantiques, mais comme une concaténation continue d'impressions sensorielles qui se chevauchent, sans pauses ni interruptions »²⁸. L'objection est assurément fondée, mais il faut toutefois souligner que d'autres approches, telles par l'exemple l'étude détaillée d'un phénomène spécifique dans sa singularité, n'y répondent pas non plus : en effet, ni la lecture à distance ni la lecture de près ne sont en mesure de reconstruire cette « concaténation » ni sa perception ou réélaboration, que ce soit au niveau individuel ou collectif.

Par ailleurs, il faudrait également prendre garde à ne pas tomber dans le piège de considérer que l'application d'un processus de quantification à un objet quelconque implique un basculement de la recherche qui fait usage d'une telle méthode vers une épistémologie positive relevant en premier lieu des sciences de la nature. Au contraire, comme le souligne Alain Desrosières²⁹,

le verbe quantifier, dans sa forme active (faire du nombre), suppose que soit élaborée et explicitée une série de conventions d'équivalences préalables impliquant des comparaisons, des codages, des procédures confiées et répliquables, et des calculs conduisant à la mise en nombre. La mesure proprement dite vient ensuite, comme mise en œuvre réglée de ces conventions. De ce point de vue, la quantification se décompose en deux moments : convenir et mesurer.

Par conséquent, l'emploi de procédés de quantification n'est pas une activité neutre du point de vue de l'objet étudié, qui se trouve en revanche transformé, reconfiguré par la mise en nombre à laquelle il est sujet. La quantification, en ce sens, est donc une activité créatrice, qui permet d'appréhender son objet d'une façon inédite puisqu'elle permet d'exprimer par des nombres ce qui était jadis exprimé par des mots : par l'emploi d'un « langage spécifique, doté de propriétés remarquables de transférabilité [et] de possibilités de manipulations standardisées par le calcul, [...] les objets ainsi quantifiés reconfigurent le monde »³⁰. Ainsi, la démarche de quantification que j'ai employée n'est pas indifférente à son objet. En revanche, elle est informée par les hypothèses de travail que je formulerai de suite.

²⁸ « The real world [...] does not present itself in quantal terms, but as a continuous concatenation of overlapping sensory impressions without breaks and interruptions » (Mark Reybrouck, « Music as a Lived Experience : Towards a Phenomenology of Real-Time Listening », dans Mondher Ayari, Jean-Marc Chauvel et Lætitia Petit (dir), *Michel Imberty. La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives*, Éditions Delatour France, 2021, p. 75.

²⁹ *Pour une sociologie historique de la quantification. L'Argument statistique I*, Presses de l'École des mines, 2008, p. 10-11.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

En outre, l'application de ce genre de méthode à une problématique liée à la réception permet de toucher aux enjeux liés aux approches phénoménologiques. En effet, à partir de l'appel lancé par Wolfgang Iser dans son ouvrage *L'Acte de lecture* à ne pas limiter l'étendue des études littéraires au pôle artistique, celui du texte produit par l'auteur, mais tout aussi bien à l'élargir au pôle esthétique, celui de sa concrétisation réalisée par le lecteur³¹, les recherches relevant de la phénoménologie ont pu « garantir l'analyse objective d'une notion *a priori* subjective »³². Or, toute revendication d'objectivité me semble devoir être sujette à caution, car se réclamer ainsi d'une qualité d'impartialité parfaite serait en l'occurrence une preuve d'optimisme imprudent, voire d'illusion pure et simple³³. Ceci ne signifie pas qu'un degré plus ou moins élevé de subjectivité ou de partialité dont témoignerait telle ou telle étude l'invaliderait d'un bout à l'autre en empêchant toute possibilité de salut. Au contraire, c'est en assumant cette partie de partialité et en exhibant ses préconceptions que l'on peut se mettre à l'abri de leurs effets potentiellement nocifs. C'est d'ailleurs la position adoptée par Arianna Betti et Hein Van Den Berg dans leurs travaux de lecture à distance sur l'histoire des idées³⁴. Ensuite, en suivant la distinction articulée par Bérengère Voisin entre théories de l'effet et théories de la réception, selon laquelle « les premières instituent pour les besoins de l'analyse un lecteur virtuel, une instance abstraite [...] alors que les secondes cherchent à privilégier les réactions d'un lecteur réel »³⁵, on pourrait remarquer que pour les premières se pose donc le problème des modalités plus ou moins préjudiciables et plus ou moins avouées de la construction d'un tel lecteur virtuel, tandis que pour les secondes « les inférences interprétatives des lecteurs empiriques [sont souvent] jugées trop aléatoires, trop contingentes »³⁶ et seraient par conséquent mal adaptées à des tentatives de généralisation à n'importe quelle échelle. D'ailleurs, ces tentatives-là ne sont nullement nécessaires pour justifier l'attention que l'on peut porter à celles-là, et j'espère avoir montré dans la première partie de ce travail l'intérêt que peut avoir une interrogation sur des lectures ponctuelles et

³¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Mardaga, 1985, p. 48.

³² Bérengère Voisin, « La Notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », dans Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception*, SFLGC, 2009, p. 20.

³³ On pourrait en effet avancer que, même dans le cas des sciences dures, la subjectivité de l'observateur n'est pas indifférente au système observé, puisque celui-là ne peut qu'influencer celui-ci, notamment par exemple en mécanique quantique.

³⁴ Arianna Betti et Hein Van Den Berg, « Towards a Computational History of Ideas », dans *CEUR Workshop Proceedings*, 1681, 2016.

³⁵ Bérengère Voisin, *op. cit.*, p. 22.

³⁶ Annie Rouxel et Gérard Langlade « Avant-propos », dans *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 12.

déterminées dans l'espace et dans le temps³⁷. Mais il me semble également évident que l'étude de ces lectures ne pourrait dans aucun cas être généralisée à n'importe quel niveau, qu'il s'agisse d'une classe sociale, d'une époque, d'une région géographique, sans poser des problèmes, en raison du fait que, je l'ai dit, la conduite du groupe, même si elle est prévisible et en conséquence appréhendable en tant que telle, ne saurait être extrapolée à partir d'un ou plusieurs cas individuels, dont elle n'est ni l'agrandissement ni la somme. Et c'est en ceci justement que la lecture à distance s'avère utile, en éludant l'enjeu de la généralisation puisqu'elle est située par définition au niveau du général. Néanmoins, et comme je l'ai dit, les deux approches ne s'excluent pas réciproquement et bénéficient l'une de l'apport de l'autre – c'est cette conviction qui m'a conduite à les employer conjointement dans le cadre de cette étude.

Je conclus cette brève introduction sur la lecture à distance par un aperçu des applications de méthodes semblables dans le domaine proprement musicologique, en commençant par les travaux de Michael Scott Cuthbert qui, en dépit de la distance de leur sujet par rapport au mien, ont pu bénéficier, comme je l'espère pour mon travail également, de la possibilité, offerte par la lecture à distance, d'inclure des sources qui sont habituellement tenues pour mineures ou accessoires³⁸. Ensuite, je signale tout particulièrement les travaux d'Andrew Gustar, dont la thèse de doctorat donne un panorama des opportunités que l'emploi des méthodes statistiques

³⁷ C'est aussi ce qui est montré par exemple par le colloque *Le Texte du lecteur*, organisé par Catherine Mazaurice, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade, 22, 23, 24 octobre 2008, Université de Toulouse le Mirail. Le programme en est disponible sur Calenda, lien : <https://calenda.org/195276>. Dernière consultation : 13 août 2022.

³⁸ Cf. Michael Scott Cuthbert, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Thèse de doctorat, Harvard University, 2006 ; et le commentaire qu'en donnent Richard J. Lewis, Tim Crawford et David Lewis dans « Exploring Information Retrieval, Semantic Technologies and Workflows for Music Scholarship : The Transforming Musicology Project », dans *Early Music*, vol. 43, n. 4, 2015, p. 635-647, dont je reporte ici un extrait : « L'approche de Cuthbert consistait à analyser une base de données des sources survivantes, mais en prenant soin d'inclure toutes celles qui sont normalement considérées comme secondaires, ou 'marginales'. La capacité d'inclure, en principe, toutes les traces survivantes d'un répertoire donné dans une analyse objective, plutôt que de s'en remettre à l'intuition d'un expert pour l'étape de présélection qu'exige l'analyse à l'échelle humaine, peut être considérée comme l'un des principaux potentiels de transformation de la discipline de la musicologie » (« Cuthbert's approach involved analyzing a database of the surviving sources, but taking care to include all of those normally considered secondary, or 'marginal'. The ability to include, in principle, all surviving traces of a given repertory in an objective analysis, rather than relying on expert intuition for the pre-selection step that human-scale analysis demands, can be seen as one of the main potentials for transformation of the discipline of musicology », p. 637). À ce propos, je remarque toutefois que l'illusion de l'analyse objective, qui serait rendue possible par l'emploi de la machine, à savoir d'un instrument neutre, reste exactement telle – une illusion. En effet, même à l'intérieur d'un projet numérique, le chercheur est appelé à faire des choix de tous genres, par rapport aux corpus, aux méthodes, aux outils de travail, à l'élaboration des données – bref, chaque passage de sa démarche demande son intervention et y inscrit par conséquent des éléments qui vont à l'encontre de l'objectivité prétendue. Ceci n'est pas en soi une faute impardonnable, mais il faut bien veiller à expliciter ces choix afin de rendre transparents les points de contention possibles.

pourrait fournir à la musicologie³⁹, et le projet « Distant Listening » de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne⁴⁰, tout comme les activités de l'ISMIR (International Society for Music Information Retrieval)⁴¹. Enfin, l'ouverture de ce domaine vers le numérique, la science ouverte et les standards européens pour la diffusion et le catalogage des données est abordée dans le dernier numéro, à ce jour, d'*Empirical Musicology Review*, qui porte sur la « Science Ouverte en musicologie »⁴².

Le corpus

Les frontières et les sources

Comme je l'ai mentionné plus haut, mon but dans cette deuxième partie du travail est d'interroger la réception des formes métriques chez la communauté interprétative formée par les compositeurs, dont l'activité de mise en musique de textes poétiques se déroule, en partie ou entièrement, après 1871 et avant 1914. Pour commencer donc à délimiter un corpus qui permet de mener cette enquête, quelques mots sur ces dates. D'une façon assez générale, il s'agit de la période où, d'une tradition poétique établie et à peu près stable, l'on commence à constater la parution de productions de plus en plus éclectiques et disparates. Du côté des productions musicales, l'on pourrait avancer presque le même constat : du langage strictement tonal hérité du classicisme, les interprétations qu'en donnent les compositeurs de la période se font de plus en plus idiosyncrasiques, depuis l'influence envahissante de Wagner en France entre 1880 et 1900 environ⁴³, jusqu'à l'élaboration de langages et d'esthétiques proprement personnels, comme ceux de Debussy, de Ravel, ou de Satie, pour ne citer qu'eux, pendant les deux premières décennies du siècle nouveau, qui, toutefois, voient aussi la floraison des anciens élèves de la Schola Cantorum et de Vincent d'Indy. J'ai choisi en particulier l'année 1871 comme frontière initiale puisqu'il s'agit d'un moment conséquent de l'histoire de la France,

³⁹ Cf. Andrew Gustar. *Statistics in Historical Musicology*, Thèse de doctorat, The Open University, 2014 ; et du même auteur « Fame, Obscurity, and Power Laws in Music History », dans *Empirical Musicology Review*, vol. 14, n. 3-4, 2019, p. 186-215.

⁴⁰ Cf. <https://www.epfl.ch/labs/dcml/projects/distant-listening/>. Dernière consultation : 28 décembre 2021.

⁴¹ Cf. <https://ismir.net/>. Dernière consultation : 1 janvier 2022.

⁴² *Empirical Musicology Review*, Special Issue on Open Science in Musicology, éd. Fabien C. Moss et Markus Neuwirth, vol. 16, n. 1, 2021.

⁴³ Cf. sur ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta : figures de Wager*. Bourgois, 1991 ; Anegret Fauset et Manuela Schwarz (éd), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, 1999 ; Luca Sala (dir), *The Legacy of Richard Wagner. Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Brepols, 2012 ; Michel Piotr Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France : du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, Symétrie, 2016.

notamment à cause de l'avènement et de la conclusion brutale de la Commune et de la guerre franco-allemande, qui à son tour influença les milieux artistiques et musicaux⁴⁴, où l'on voit par exemple la fondation de la Société Nationale de Musique, « née du besoin des compositeurs français de disposer d'une association leur permettant de se manifester dans des conditions propices » et de « rompre la barrière qui séparait la musique française, portée sur l'art lyrique, et la musique allemande, axée sur la musique symphonique et la musique de chambre »⁴⁵. En ce qui concerne la frontière terminale, en revanche, l'essor de la Première Guerre mondiale marque non seulement un point de non-retour dans le développement des déséquilibres nationaux mais aussi une rupture dans la vie musicale française, surtout pendant les deux premières années du conflit, qui se configure ainsi comme un moment décisif.

Une fois établies ces limites chronologiques, l'on peut en poser d'autres qui relèvent cette fois d'une perspective différente. Premièrement, comme je me propose d'interroger la réception des formes métriques de la poésie de langue française, j'ai préféré ne retenir que les textes dont la langue de première publication est le français, c'est-à-dire que j'ai écarté les traductions en français des textes originellement publiés dans d'autres langues. Ensuite, mon focus sur les formes métriques exclut bien évidemment les morceaux qui mettent en musique de la prose ou des textes en vers libres. Par ailleurs, afin de ne pas réinventer la roue, j'ai appuyé mon étude sur des analyses métriques déjà existantes, notamment celles du Centre d'études métriques de Nantes et du Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte (CRISCO) de l'Université de Caen Normandie⁴⁶. Je signale par ailleurs que la base de données

⁴⁴ Cf. Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart, 1860-1887*, Librairie Ernest Flammarion, 1893, p. 167. Voir surtout aussi « Les transferts franco-allemands dans la vie et la création musicales de 1870 à 1914 », n. 36 de la *Revue Germanique Internationale* dirigé par Jean-Christophe Branger, Stefan Keym, Jean-François Candoni et Damien Ehrhardt, 2022.

⁴⁵ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, 1997, p. 15-16. Cf. aussi, du même auteur, « 1871. La Société Nationale de musique », dans *Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950)*, sous la direction de l'équipe « Musique en France aux XIX^e et XX^e siècles : discours et idéologies », 2020. Lien : <http://emf.oicrm.org/nhmf-1871>. Dernière consultation : 15 mars 2022. Cf. également Emily Kilpatrick, « 'L'art d'évoquer les minutes heureuses' : *Mélodie* and Memory in the *Année terrible* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 50, n. 3-4, 2022, p. 170-185 ; et Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Fayard, 1999, p. 422-432.

⁴⁶ La documentation intégrale consacrée au projet qui a donné lieu à ces analyses, intitulé Anamètre, tout comme les données métriques et statistiques, se trouve ici : <https://crisco2.unicaen.fr/verlaine/index.php?navigation=accueil> (dernière consultation : 31 décembre 2021). D'ultérieurs renseignements se trouvent dans Eliane Delente et Richard Renault, « Outils et métrique : un tour d'horizon », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 5-22 ; des mêmes auteurs, « Projet Anamètre : le calcul du mètre des vers complexes », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 125-148 ; et Benoît Brard et Stéphane Ferrari, « Des vers et des mesures : détection des noyaux vocaliques », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 107-124. Pour d'autres renseignements sur le traitement automatique de la poésie, cf. notamment le projet Postdata (lien : <https://postdata.linhd.uned.es/>). Dernière consultation : 11 février 2022) et, à son sujet, Maria Luisa Diez Platas, Helena Bermudez, Salvador Ros, Elena Gonzalez-Blanco, Oscar Corcho, Omar Khalil Gomez, Laura Hernandez-Lorenzo, Mirella de Sisto, Javier de la Rosa, Alvaro Pérez, Aitor Diez et José Luis Rodriguez, « Description of

où se trouvent ces analyses a été mise à jour en juin 2022, mais le travail que j’y ai mené s’est effectué avant cette date.

Dès que ces limitations sont posées, on peut maintenant se tourner vers le choix des sources dont j’ai puisé les morceaux qui font partie de mon corpus. Celles que j’ai identifiées comme possibles ont été trois⁴⁷ : le catalogue de la Bibliothèque nationale de France et le projet data qui l’accompagne depuis 2011, l’International Music Score Library Project (IMSLP)/Petrucci Music Library⁴⁸, et le répertoire du Centre de la Mélodie française⁴⁹. C’est ce dernier que j’ai choisi pour mon travail, et dans ce qui suit j’énumérerai les raisons motivant ce choix. Les critères qui ont orienté ma décision sont principalement trois : le degré de complétude des sources ; leur fiabilité ; et dernièrement la présence ou l’absence dans les notices particulières de la mention du texte mis en musique – élément, celui-ci, indispensable pour mener à bien mon travail.

Tout d’abord, donc, on peut se tourner vers la Bibliothèque nationale de France. Si l’on tente de lancer une recherche dans la section « Univers Musique » du catalogue général en fixant les paramètres suivants :

Type de document : Musique notée
ET Langue : française
ET Date de publication : de 1870 à 1914
ET Typologie : mélodie

(ce qui correspond aux morceaux qui m’intéressent dans le cadre de ce travail), l’on obtient 1141 résultats – c’est-à-dire des résultats très peu nombreux. Le problème, me semble-t-il, n’est

Postdata Poetry Ontology V1.0 », dans *Tackling the Toolkit, Plotting Poetry through Computational Literary Studies*, ICL CAS, Prague 2021, p. 15-30.

⁴⁷ Une quatrième source aurait pu être le projet OpenScore Lieder (lien : <https://musescore.com/openscore-lieder-corpus>, Dernière consultation : 1 janvier 2022), mais le but de ce projet étant essentiellement l’encodage des partitions, ce qui dépasse les objectifs de mon travail, j’ai préféré de l’écarter. Pour plus d’informations à ce sujet, cf. Mark Gotham, « Connecting the Dots : Engaging Wider Forms of Openness for the Mutual Benefit of Musicians and Musicologists », dans *Empirical Musicology Review*, vol. 16, n. 1, 2021, p. 34-46. Je mentionne aussi deux autres sources possibles, le Répertoire International des Sources Musicales (RISM, lien : <https://rism.info/>, Dernière consultation : 11 février 2022) et WorldCat (lien : <https://www.worldcat.org/>, Dernière consultation : 11 février 2022), que je n’ai pas explorées à fond, puisque, pour le premier, ses collections sont particulièrement riches pour la période entre 1600 et 1800 (cf. [https://opac.rism.info/main-menu-kachelmenu/about](https://opac.rism.info/main-menu/kachelmenu/about), Dernière consultation : 11 février 2022), mais pas nécessairement après cette date, et, pour le second, les documents qui y sont répertoriés proviennent, au moins partiellement, du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, et n’en sont donc que des doublons.

⁴⁸ Lien : https://imslp.org/wiki/Main_Page. Dernière consultation : 31 décembre 2021.

⁴⁹ Lien : <https://www.melodiefrancaise.com/repertoire-de-partitions-du-centre/>. Dernière consultation : 31 décembre 2021.

pas ici l'incomplétude des collections de la Bibliothèque nationale, qui, comme je le montrerai plus loin, sont les plus complètes qui existent dans le domaine de la mélodie française, mais dans l'incohérence de l'étiquetage des notices, à cause de laquelle il n'y a que très peu de morceaux décrits comme « mélodies », alors que celles-ci sont présentes en bien plus grand nombre dans le catalogue. Cette difficulté, toutefois, peut être aisément surmontée si l'on se tourne vers le projet data.bnf.fr. Celui-ci est décrit ainsi sur le site qui lui est dédié⁵⁰ :

Le projet data.bnf.fr a pour but de rendre les données de la Bibliothèque nationale de France plus utiles sur le Web. Ces données sont d'ordre divers ; elles permettent notamment de décrire et identifier les documents conservés à la BnF, ainsi que les personnes ou organisations qui en sont les auteurs. Le site permet de rassembler autour de ses pages d'auteurs, d'œuvres, de thèmes, de lieux, de dates et de périodiques, des ressources de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que des ressources extérieures. Ces pages articulent les différents contenus, liens et services que l'établissement fournit sur Internet, qui sont pour des raisons techniques dispersés dans les différentes applications de la BnF. Le projet s'inscrit en outre dans une démarche d'ouverture de la BnF au Web de données et d'adoption des standards du Web sémantique.

Dans la base de données rendue disponible par la BnF, et qui correspond grosso modo aux éléments contenus dans le catalogue, les points de données sont décrits en termes d'une ontologie qui dépeint leurs relations réciproques d'une façon compréhensible par la machine⁵¹. Ceci permet au chercheur d'interroger la base de données par le biais d'une requête formulée en langage SPARQL⁵². Une interrogation ponctuelle et réfléchie de cette base de données permettrait au chercheur d'avoir accès aux métadonnées complètes de tous les morceaux musicaux relevant du genre de la mélodie française conservés à la Bibliothèque nationale, peu importe comment ce genre est défini. Ceci à son tour ouvrirait des perspectives et des possibilités inédites pour la recherche dans ce domaine. Toutefois, il y a un certain nombre d'obstacles à surmonter pour aboutir à un ensemble de données cohérentes et aisément exploitables. À commencer par la formulation d'une requête assez articulée au point d'accès SPARQL, ce qui exige la collaboration d'un informaticien. Une fois cette étape franchie, une

⁵⁰ Cf. note no. 14. Pour une étude de cas concernant « Rimbaud dans la base de données data.bnf.fr », cf. le chapitre de Didier Alexandre, dans Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat et Yoshikazu Nakaji (dir), *Les Saisons de Rimbaud*. Hermann, 2021, p. 303-312. Sur le Web sémantique, cf. Tim Berners-Lee, James Hendler et Ora Lassila, « The Semantic Web », dans *Scientific American*, vol. 284, n. 5, 2001, p. 34-43 ; Massimo Parodi et Alfio Ferrara, « XML, Semantic Web e rappresentazione della conoscenza », dans *Mondo digitale*, n. 3, 2002, p. 42-51 ; Nigel Schadbolt, Wendy Hall et Tim Berners-Lee, « The Semantic Web Revisited », dans *IEEE Intelligent Systems*, vol. 21, n. 3, 2006, p. 96-101.

⁵¹ Cette ontologique, extrêmement complexe, est disponible ici : <https://data.bnf.fr/fr/semanticweb>. Dernière consultation : 1 janvier 2022.

⁵² Le point d'accès se trouve ici : <https://data.bnf.fr/sparql>. Dernière consultation : 1 janvier 2022. L'outil SPARNatural (lien : sparnatural.eu. Dernière consultation : 5 janvier 2022) aide l'utilisateur à formuler ses requêtes, mais, à ma connaissance, il n'existe qu'en version de démo, et ne permet pas pour le moment de rédiger des requêtes complexes.

difficulté ultérieure est représentée par le fait que, de temps à autre, le catalogue de la Bibliothèque nationale, qui a fait fonction de source pour le projet data, est imprécis d'une façon qui ne pose aucun problème pour l'humain qui le consulte mais qui, au contraire, devient une cause de mésentente potentielle pour la machine. Par exemple, il arrive parfois que le même auteur, prenons Stéphane Mallarmé, soit indiqué dans les notices d'une mélodie comme l'auteur du texte mis en musique, et que ce même auteur soit indiqué dans une autre notice comme S. Mallarmé ou Étienne Mallarmé. Or, l'humain qui lit le catalogue ne rencontre aucune difficulté à identifier ces trois noms différents comme faisant référence à la même personne physique, mais la machine, elle, comprend en revanche qu'il s'agit ici de trois personnes distinctes. Ce type de défi n'est pas insurmontable, mais réclame un travail de curation des données considérable⁵³. Et enfin, même si les notices signalent normalement l'auteur du texte mis en musique tout comme l'incipit du texte chanté, qui ne correspond pas toujours à l'incipit du texte source tel qu'il a été publié, ce texte n'est pas explicitement identifié. Si, dans le cas des poètes connus, cette opération ne constitue pas une tâche particulièrement fastidieuse, lorsque l'on s'aventure dans des terroirs moins explorés l'identification des textes devient extrêmement compliquée. À cause de toutes ces raisons, j'ai préféré ne pas garder cette source comme point de départ pour mon étude.

Deuxièmement, je me suis tournée vers IMSLP. La recherche que j'ai lancée sur cette base de données afin de circonscrire les mélodies françaises qui m'intéressent, en sachant qu'une catégorie « mélodie française » n'existe pas au présent sur ce site, est la suivante :

For voice, piano
&& French language
&& NOT Lieder
&& NOT Sacred songs
&& NOT Dances
&& NOT Religious works
&& NOT For piano (arr)
&& NOT Scores featuring the voice (arr)
&& NOT Scores featuring the harp (arr)
&& NOT Scores featuring the piano (arr)

⁵³ Ce n'est pas le cas ici, mais je signale tout de même qu'évidemment les difficultés de ce genre se multiplient lorsque l'on a affaire à des entités dont les noms sont originaires dans des langues à alphabets non latins, qui posent bien sûr des défis de translittération.

S'il est probable que j'ai exclu artificiellement de ma recherche des mélodies relevant pour une raison ou une autre de la musique sacrée, j'ai également préféré d'écarter tout arrangement, ce qui a également exclu les morceaux qui n'ont survécu qu'en tant qu'arrangements, comme *Sur un vieil air* de Charles Bordes dont il a été question dans ma première partie, mais qui a eu en même temps l'avantage considérable d'exclure toute réduction pour piano et chant des partitions d'opéra. Cette recherche donne 4361 résultats⁵⁴, mais, si ce nombre est bien plus élevé que celui produit par ma recherche chez la Bibliothèque nationale de France, il faut souligner que, dans ce cas-ci, je n'ai pas pu fixer de limites chronologiques. De même que la Bibliothèque nationale, ensuite, IMSLP n'associe pas un texte précis à chaque morceau, même lorsque celui-ci est aisément identifiable, mais se limite à noter le nom de l'auteur, ce qui présente les mêmes difficultés que j'ai illustrées plus haut par rapport au catalogue de la BnF. En outre, IMSLP est un dépôt en ligne de partitions du domaine public soumises par des particuliers et des institutions du monde entier, ce qui le rend peu solide en termes de fiabilité. J'ai donc décidé de ne pas garder celle-ci comme source pour ma recherche.

Et finalement, j'en viens au répertoire du Centre de la mélodie française. Celui-ci catalogue environ 28,000 morceaux et en donne des métadonnées riches et précises, même si leur formatage demande parfois l'intervention du chercheur afin de les uniformiser à un standard unique et lisible par la machine. En ce qui concerne son exhaustivité, même si cet inventaire n'a pas la prétention d'être complet, il reste tout de même le plus détaillé et le plus fiable, en raison du fait qu'il puise ses entrées des deux autres sources que je viens de décrire, la Bibliothèque nationale de France, et Gallica en particulier, et IMSLP, et que ce catalogue est le fruit du travail infatigable de François Le Roux et de l'Académie Francis Poulenc de mélodie française de Tours et il est par conséquent soumis à une vérification systématique de la justesse de ses entrées. En outre, chaque morceau appartenant à cette liste est associé au texte mis en musique, quand celui-ci est connu, ce qui, comme je l'ai dit, est une condition essentielle pour la réussite de mon travail. Pour toutes ces raisons, j'ai donc gardé ce répertoire comme source principale pour ma recherche.

La préparation

Une fois choisie ma source pour la compilation du corpus, un travail de préparation de celui-ci s'est imposé afin d'aboutir à des ensembles organisés de morceaux permettant une enquête rigoureuse et systématique. Ceci a comporté plusieurs étapes, que je décrirai tout de suite.

⁵⁴ A la date du 3 janvier 2022, les partitions présentes sur IMSLP étant en évolution continue.

La première question posée par la nature même de ma source, à savoir le répertoire du Centre de la mélodie française⁵⁵, est celle du degré d'exhaustivité du catalogage. Comme je l'ai mentionné plus haut, cet inventaire puise ses entrées et du catalogue de la Bibliothèque nationale de France et de IMSLP, ce qui rend futile la comparaison avec ces deux archives : afin de déterminer le niveau de complétude de mon répertoire, l'on pourrait imaginer de sélectionner au hasard une certaine quantité de morceaux du catalogue de la BnF et de IMSLP et, séparément, une quantité égale de morceaux du répertoire du Centre, et de les comparer pour savoir combien de pièces se trouvent des deux côtés. Mais, vu que le catalogue du Centre prend comme sources les deux autres inventaires, cette opération s'avère infructueuse dès le départ. Par conséquent, je me suis tournée vers des sources tierces, externes, qui n'ont pas fait fonction d'origine des entrées dans aucune des sources que j'ai considérées – ce qui m'a permis de déterminer assez précisément l'étendue du Répertoire. Ces sources tierces ont été de deux types : le premier, les annonces de bibliographie musicale dans les revues spécialisées, et, le deuxième, les catalogues d'éditeurs musicaux. J'ai également choisi de conduire ce travail de comparaison sur des documents de périodes différentes, bien entendu à l'intérieur de mes limites chronologiques générales. Ceci m'a emmenée à considérer quatre documents différents ; je dirai quelques mots sur chacun d'entre eux.

Tout d'abord, donc, je me suis orientée vers les annonces de bibliographie musicale publiées dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1873 et 1880⁵⁶, au début de ma période. La consultation systématique de ces entrées m'a permis de les comparer non seulement avec le répertoire du Centre de la mélodie française mais également avec le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, et de déterminer ainsi les pourcentages des morceaux présents ou absents dans l'un et dans l'autre parmi ceux qui ont été mentionnés dans *La Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1873 et 1880. J'ai conduit la même opération pour les annonces bibliographiques parues dans *La Revue musicale* entre 1901 et 1912⁵⁷, à l'autre but de ma période. Inutile de spécifier que, parmi les morceaux cités dans ces annonces, Je n'ai considéré que ceux relevant du genre de la mélodie française.

Ensuite, j'ai réalisé des comparaisons analogues à partir des catalogues de deux éditeurs musicaux, ici aussi en ne prenant en compte que les pièces appartenant au genre qui m'intéresse

⁵⁵ Tel qu'il était le 15 juin 2021, vu que ce catalogue est en évolution continue.

⁵⁶ Celles-ci sont répertoriées dans Doris Pyee-Cohen et Diane Cloutier, *Répertoire International de la Presse Musicale. La Gazette musicale de Paris, 1835-1880*, vol. 5 : Calendar/Catalogue chronologique, 1873-1880, NISC, 1999.

⁵⁷ Celles-ci sont répertoriées dans Doris Pyee-Cohen, *Répertoire International de la Presse Musicale. La Revue musicale, 1901-1912*, vol. 1 : Calendar/Catalogue chronologique, NISC, 2002. Je signale toutefois que, à l'intérieur de ces frontières chronologiques, je n'ai pas pu avoir accès aux années 1907 et 1909 de la *Revue*.

ici : celui d'Abel Pilon pour l'année 1874⁵⁸ et ceux d'Alban Neveu pour les années entre 1891 et 1895. Je reporte dans le tableau suivant les résultats en pourcentages de ces comparaisons.

	Présentes Centre	Absentes Centre	Présentes BnF	Absentes Bnf
Gazette et Revue musicale	52,17%	47,83%	94,2%	5,8%
Revue musicale	55%	45%	88,71%	11,29%
Abel Pilon	16,94%	83,06%	67,07%	32,93%
Alban Neveu	10%	90%	60%	40%

Quelques mots sur ces valeurs. Il me semble qu'on puisse remarquer trois éléments particulièrement saillants : le décalage entre les pourcentages provenant des revues et ceux provenant des catalogues d'éditeurs ; le décalage entre le répertoire du Centre de la mélodie française et le catalogue de la Bibliothèque nationale ; et les valeurs absolues, c'est-à-dire leur signification par rapport à la question que j'ai posée au début de cette section – celle du degré de complétude de la source de mon corpus.

Premièrement, il est donc évident que les annonces bibliographiques des revues spécialisées, peu importe leur place dans la chronologie, recensent des morceaux qui sont majoritairement restés dans la mémoire collective. Ceci n'est pas étonnant, vu que l'on peut raisonnablement s'attendre à ce que la rédaction de ces notices soit le résultat d'un procès de sélection des pièces de la part des rédacteurs spécialisés des revues, qui n'ont d'intérêt à signaler à leurs lecteurs que les morceaux dont on peut s'attendre un succès peut-être modéré mais vraisemblable. Mon deuxième point s'explique par le fait que le catalogue de la Bibliothèque nationale de France est censé répertorier tout ce qui est sujet au dépôt légal, à savoir, au moins théoriquement, tout ce qui est publié dans le pays à partir de l'instauration de l'ordonnance sur le dépôt légal en 1537. Par conséquent, le degré d'exhaustivité de cet inventaire est forcément majeur que celui du répertoire du Centre, mais je signale tout de même que cette étendue considérable des archives de la BnF reste largement inaccessible au chercheur, en raison du fait qu'il est très difficile d'y trouver quoi que ce soit si l'on n'est pas averti auparavant de son existence. Dans le cas de la mélodie française, dont la plupart des morceaux a été oubliée au fil du temps, ceci est un inconvénient important. Finalement, qu'est-ce qu'on peut comprendre sur la base des valeurs absolues ? En premier lieu que quasiment la moitié des morceaux dont la circulation active sur le marché musical de l'époque est attestée par leur recensement dans les annonces

⁵⁸ Les entrées sur la mélodie française se trouvent p. 122-135. Pour plus d'informations sur cet éditeur, cf. Anik Devriès-Lesure et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2 : de 1820 à 1914, Minkoff, 1988, p. 285.

bibliographiques des revues est présente dans mon corpus. En deuxième lieu qu'une partie non négligeable des mélodies publiées pendant ma période attend patiemment d'être découverte dans les magasins de la Bibliothèque nationale, et, troisièmement, qu'une partie également non négligeable du répertoire est probablement susceptible d'être perdue. Au lecteur qui aurait tendance à généraliser ces remarques à l'ensemble du répertoire mélodique, au-delà des bornes temporelles que je me suis imposées, je rappelle au contraire qu'elles ne sont nullement généralisables, surtout lorsque l'on se tourne vers la suite de l'aventure de la mélodie française tout au long du XX^e siècle, quand les technologies éditoriales d'un côté et d'archivage de l'autre ont subi des changements substantiels.

Par la suite, une fois complétées ces démarches de préparation pour ainsi dire générale, je décris maintenant les procédures que j'ai mises en place pour aboutir à une organisation du corpus qui soit significative par rapport à ma question et à mes hypothèses de départ. En gardant toujours à l'esprit que ma question est bien celle de la réception des formes métriques par une communauté interprétative constituée par des lecteurs non-professionnels qui expriment cette réception sous la forme d'une mise en musique, je formule trois hypothèses, toutes à peu près semblables, qu'il s'agira de confirmer ou d'invalider : je suppose donc que :

1. cette réception change au fil du temps ;
2. cette réception change en fonction de la renommée et du succès du compositeur ;
3. cette réception change en fonction du degré de familiarité du compositeur avec le processus de mise en musique d'un texte.

Il est possible de préciser ma première hypothèse : comme l'on sait que pendant la période examinée la tradition métrique classique passe d'un statut de pratique dominante à une situation d'instabilité, je suppose que le degré de conformation des compositeurs aux règles métriques, même dans le cas des textes écrits bien avant la période examinée, va diminuer au fil du temps. Ensuite, en se tournant vers l'hypothèse suivante, pourquoi le succès, la célébrité, influeraient-ils sur la façon dont un compositeur met en musique des poèmes ? Le phénomène surtout social de la renommée se traduit de façon générale des conséquences économiques : en résumé, le compositeur célèbre a accès à des moyens de production que le compositeur inconnu ne peut pas atteindre, et les motivations économiques et sociales qui informent son activité de composition sont différentes de celles qui informent l'activité du compositeur méconnu⁵⁹. Plus

⁵⁹ Il s'agit d'une distinction qui calque, de manière partielle, celle entre bourgeoisie et prolétariat que l'on retrouve dans les théories marxistes, même si, dans ce cas, elle est beaucoup moins nette puisqu'il s'agit ici d'une démarcation fondée sur l'accès aux moyens de production et non pas sur leur possession. Cf. sur ce point Karl

en particulier, « les contraintes externes qui pèsent sur les produits culturels sont de deux types : idéologiques et économiques. D'un côté, l'idéologie dominante qui contrôle la production par l'intermédiaire d'institutions étatiques et/ou religieuses, de l'autre, le marché »⁶⁰. Par exemple, on peut s'imaginer que l'écriture d'une mélodie destinée à être créée pendant un concert de la Société Nationale de Musique répond à d'autres besoins que l'écriture d'une mélodie destinée à n'être jouée que dans le boudoir du compositeur, en vue tout aussi bien des différentes perspectives de vente accompagnant les deux morceaux. Par conséquent, on pourrait s'attendre à que ces différences se manifestent également dans la pratique de mise en musique de textes, respective aux deux catégories. Et finalement, la même hypothèse peut être émise par rapport à la fréquentation du genre mélodique de la part des compositeurs : on peut supposer qu'une pratique constante au fil des années aboutisse à une relation différente aux textes de la part du compositeur quotidiennement mélodiste, pour ainsi dire, que celle du compositeur qui ne met en musique des poèmes que rarement ou ponctuellement durant sa carrière.

Afin d'interroger ces trois hypothèses principales, il a fallu organiser le corpus d'une façon significative à leur égard. En commençant par la première, j'ai divisé mon corpus en deux générations, l'une comprise entre 1871 et 1898 et l'autre entre 1899 et 1914. J'ai retenu cette date de 1898 parce qu'elle marque un événement saillants dans l'histoire littéraire, à savoir la mort de Stéphane Mallarmé, que j'ai posée comme une ligne de démarcation entre mes sous-périodes. Après cela, de façon similaire, j'ai dressé deux autres distinctions qui correspondent à mes deux autres hypothèses. On peut commencer par la dernière des deux, celle liée au degré de familiarité avec le genre de la mélodie française de la part d'un compositeur donné : j'ai divisé les compositeurs entre ceux qui pratiquent habituellement le genre mélodique et ceux qui, au contraire, ne le pratiquent que peu⁶¹. Dans ce cas, j'ai fixé la ligne de démarcation à vingt mélodies, à savoir à la moyenne des mélodies écrites par chaque compositeur dans mon corpus tout au long de sa carrière, y compris les morceaux que j'ai écartés de mon étude.

Marx, *Œuvres I*, Gallimard, 1967, p. 1123 ; et Friedrich Engels, Note au *Manifeste communiste*, dans Karl Marx, *Philosophie*, Gallimard, 1994, p. 594.

⁶⁰ Gisèle Sapiro, « L'Apport du concept de champ à la sociologie de la littérature », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir), *Littérature et sociologie*. Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 62.

⁶¹ Cette distinction est inspirée par une différenciation analogue faite par Christophe Charle dans son ouvrage *Naissance des 'intellectuels' : 1880-1900*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 46 et suivantes. Je signale par ailleurs que cette distinction ne calque pas véritablement la démarcation réelle entre les compositeurs professionnels et les amateurs en général, mais vise à distinguer uniquement une fréquentation régulière de la mélodie française, pour ainsi dire, de la fréquentation occasionnelle des compositeurs qui n'ont pratiqué ce genre que sporadiquement.

J'en viens à ma deuxième hypothèse, celle liée à la célébrité. Je remarque avant tout qu'il n'est pas question ici de la célébrité actuelle d'un compositeur donné, mais bien de sa renommée pendant la période dont je m'occupe, ce qui m'a emmené à chercher des indices de ce succès dans des sources de l'époque et non pas dans des documents actuels. Les indices que j'ai examinés pour chaque compositeur dans mon corpus sont les suivants : les occurrences de son nom dans la presse généraliste ; les occurrences de son nom dans le NGram de Google ; la connaissance de ses dates de naissance et de mort ; les occurrences de son nom dans la presse spécialisée ; sa présence dans les cercles intellectuels et artistiques les plus influents ; sa présence dans les programmes de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante ; et sa présence dans les programmes de l'Opéra de Paris et de l'Opéra-Comique. Avant de commenter ces facteurs disparates, soulignons dès maintenant que, en ce qui concerne ce point, pour les compositeurs présents dans les deux tranches chronologiques subséquentes que j'ai identifiées par rapport à ma première hypothèse, deux « indices de renommée » distincts ont été calculés⁶². Dès lors, je peux poursuivre la réflexion en commentant les éléments que j'ai listés.

Débutons par souligner que je ne les ai pas tous retenus. J'ai notamment écarté les trois qui figurent en premiers dans la liste, à cause des raisons suivantes : la recherche dans la presse généraliste a été menée à partir de la base de presse RetroNews⁶³, qui recense plus de 1500 titres de presse française publiés de 1631 à 1950 et permet notamment de lancer des recherches dans le corps des articles, qui ont été passés à l'OCR. Toutefois, les résultats que donne la base de presse ne sont pas toujours fiables, pour deux causes principales : les fautes nombreuses dans l'océrisation, et les homonymies partielles ou totales. Par conséquent, j'ai préféré ne pas retenir cette source à cause de sa faible fiabilité. En ce qui concerne ensuite le NGram de Google⁶⁴, la majorité des compositeurs de mon corpus n'est pas assez connue pour générer des résultats dans cet outil de visualisation, qui a donc été écarté d'emblée. Et dernièrement, la connaissance des dates de naissance et de mort m'a paru finalement un critère trop général pour être significatif.

En ce qui concerne les éléments que j'ai retenus, je commence par la presse spécialiste. Celle-ci est répertoriée de façon extrêmement solide dans le Retrospective Index to Music

⁶² Pour cette raison, quelques compositeurs se trouvent dans deux catégories différentes en fonction de la période : par exemple, René de Boisdeffre, Charles Lefebvre et Henri Maréchal sont considérés comme des compositeurs célèbres pendant la période 1871-1898 et mineurs pendant la période 1899-1914, alors que la situation inverse concerne Henri Büsser et Henri Lutz.

⁶³ Lien : <https://www.retronew.fr>. Dernière consultation : 22 janvier 2022.

⁶⁴ Lien : <https://books.google.com/ngrams#>. Dernière consultation : 22 janvier 2022.

Periodicals, 1760-1966 (RIPM)⁶⁵, qui permet notamment d’obvier aux problèmes présentés par RetroNews : les annotations du RIPM ne présentent pas de fautes systématiques attribuables à une océrisation imprécise, et les homonymies sont désambiguïsées. Au sujet des programmes de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante, ils sont publiés en annexe à l’ouvrage de Michel Duchesneau, *L’Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*⁶⁶, et les journaux de régie de l’Opéra de Paris⁶⁷ et de l’Opéra-Comique se trouvent à la Bibliothèque nationale de France et sont disponibles sur Gallica⁶⁸. Reste à commenter le facteur que j’ai décrit dans ma liste comme la présence dans des cercles intellectuels et artistiques influents pendant la période examinée. Pour bien saisir cet élément, je me suis tournée vers trois sources différentes mais complémentaires : le journal de Marguerite de Saint-Marceaux⁶⁹, le fonds Gabriel Astruc (1902-1927) conservé aux Archives nationales à Pierrefitte, et les programmes des concerts tenus dans le salon de la Princesse de Polignac⁷⁰. Une dernière remarque avant de se pencher sur le traitement de ces informations concerne le rôle de la capitale dans ces facteurs : de toute évidence, Paris a une fonction centrale dans l’épanouissement de la vie musicale française, mais ceci ne justifie pas un focus complet sur les institutions et les milieux parisiens. Au contraire, il faudrait également prendre en compte les organismes et les centres de provinces, notamment les centres urbains les plus importants. Toutefois, j’ai préféré ne pas me concentrer sur les villes hors Paris, en raison du rôle pivot de celle-ci dans la vie culturelle mais aussi parce qu’un travail bien mené sur les relations Paris-province dans l’économie musicale et sur la mobilité des compositeurs mériterait d’être conduit de façon indépendante.

Comment donc ai-je dressé l’« indice de renommée » dont j’ai besoin pour examiner ma deuxième hypothèse ? J’ai décrit les éléments que j’ai pris en compte pour l’établir, mais *comment* l’ai-je établi ? Un premier temps a été la normalisation des données, afin de pouvoir les rendre comparables entre elles : il s’agit d’une démarche assez simple, qui consiste à ramener des valeurs exprimées sur des échelles différentes à la même échelle. La normalisation se fait par la formule suivante :

⁶⁵ Lien : <https://ripm.org>. Dernière consultation : 22 janvier 2022.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 225-329.

⁶⁷ Les programmes de l’Opéra de Paris sont également répertoriés sur Chronopéra (lien : <http://chronopera.free.fr>; dernière consultation : 3 mai 2022).

⁶⁸ Le répertoriage des programmes de l’Opéra-Comique que j’ai mené afin de pouvoir quantifier les œuvres représentées a donné lieu à un dossier dans la plateforme Dezède (lien : <https://dezede.org/>; dernière consultation : 20 juin 2022), actuellement en cours de réalisation.

⁶⁹ Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal : 1894-1927*, éd. Myriam Chimènes, Fayard, 2007.

⁷⁰ Ceux-ci sont publiés dans Sylvia Kahan, *Winnaretta Singer-Polignac : princesse, mécène et musicienne*, trad. Charles Mouton. Les Presses du réel, 2018, p. 541-578.

$$\text{valeur normalisée} = \frac{(x - y)}{s}$$

où x = valeur du point de données ; y = moyenne de l'ensemble des données ; s = écart type de l'ensemble de données. Cela donne une valeur positive ou négative pour chaque point de données. Si un point de données particulier a une valeur normalisée supérieure à 0, cela indique que le point de données est supérieur à la moyenne. Inversement, une valeur normalisée inférieure à 0 indique que le point de données est inférieur à la moyenne. En particulier, la valeur normalisée indique le nombre d'écart types du point de données original par rapport à la moyenne. J'ai appliqué ce processus à chaque colonne contenant des valeurs numériques dans les Annexes 2a et 2b. J'ai considéré comme célèbres les compositeurs dont au moins une des valeurs normalisées est supérieure à 0. Autrement dit, si un compositeur est mentionné dans la presse spécialisée plus souvent que la moyenne, ou bien si ses morceaux sont joués plus souvent que la moyenne à la Société Nationale de Musique ou à la Société Musicale Indépendante, ou bien si ses opéras ou ses opéras-comiques sont représentés plus souvent que la moyenne, je considérerai ce compositeur comme célèbre. Je signale d'ailleurs que je n'ai pas normalisé les points de données provenant du journal de Marguerite de Saint-Marceaux, du fonds Astruc, et des programmes du salon de la princesse de Polignac, et j'ai préféré considérer la présence d'un compositeur dans ces sources comme l'épreuve suffisante de sa renommée. Le classement des compositeurs est consultable dans l'Annexe 2.

Le résultat de ce travail de préparation est l'établissement de huit catégories de compositeurs aux caractéristiques suivantes :

71-98CR	1871-1898	Compositeur célèbre	Régulier de la mélodie	499
71-98CO	1871-1898	Compositeur célèbre	Occasionnel de la mélodie	76
71-98MR	1871-1898	Compositeur mineur	Régulier de la mélodie	158
71-98MO	1871-1898	Compositeur mineur	Occasionnel de la mélodie	275
99-14CR	1899-1914	Compositeur célèbre	Régulier de la mélodie	292
99-14CO	1899-1914	Compositeur célèbre	Occasionnel de la mélodie	74
99-14MR	1899-1914	Compositeur mineur	Régulier de la mélodie	130
99-14MO	1899-1914	Compositeur mineur	Occasionnel de la mélodie	285

J'ai subséquemment classé chaque morceau en fonction de sa date de composition, quand celle-ci est connue, ou de sa date de publication et du statut de son auteur en ce qui concerne sa renommée et sa fréquentation plus ou moins habituelle du genre de la mélodie française. J'ai ainsi dressé des ensembles organisés de morceaux permettant une enquête rigoureuse, systématique et significative, comme je m'étais proposée en début de cette section. La dernière colonne du tableau indique le nombre de mélodies appartenant à chaque groupe, alors que les compositeurs pour qui j'ai recueillis des données en ce sens s'élèvent au nombre de 526.

Dorénavant, je ferai référence aux catégories recensées dans le tableau en employant les sigles énumérés dans la première colonne. Toutefois, avant de décrire de façon plus détaillée quelques-uns des morceaux appartenant à chaque catégorie, afin d'en donner un aperçu plus tangible, il est nécessaire de se tourner en premier lieu vers les données elles-mêmes, puisque c'est bien à partir d'elles que ces catégories assument toute leur signification.

Les données interrogées

Dans ce qui suit, je décrirai le type et les caractéristiques des données que j'ai recueillies, avant de les manipuler afin de mettre à l'épreuve mes hypothèses. Les éléments qui feront l'objet de ma réflexion sont de trois genres différents : il s'agit premièrement des données concernant les choix textuels que les compositeurs opèrent en amont de la mise en musique proprement dite ; deuxièmement, il sera question des choix de mise en musique ; et finalement l'on pourra se tourner vers les corrélations entre les deux qui peuvent être établies grâce au test exact de Fisher. Je ne m'attarde pas ici sur ces deux derniers points, et je commence par le premier.

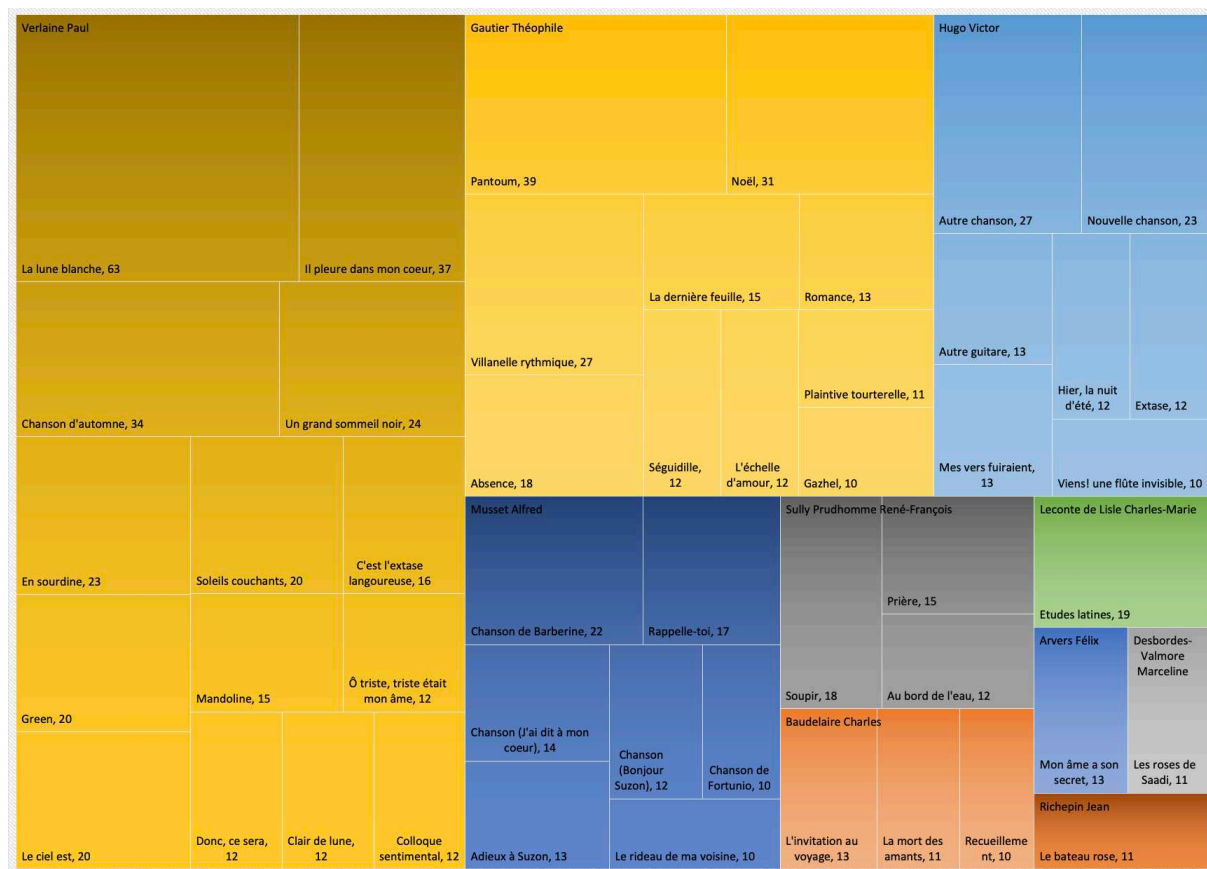
Le choix des textes

Comme ma problématique, telle que je l'ai décrite dans une section précédente, porte principalement sur la question de la réception des formes métriques, les données textuelles les plus pertinentes pour pouvoir se prononcer là-dessus sont elles-mêmes naturellement d'ordre métrique. Toutefois, avant de s'y plonger il faut rappeler deux points complémentaires : le premier, que j'ai déjà mentionné, mais qu'il serait prudent de garder à l'esprit, consiste dans une limite que j'ai posée, notamment celle de ne prendre en considération que des poèmes dont l'analyse métrique a été faite par le projet Anamètre⁷¹ ; et le deuxième, qu'avant même de considérer les caractéristiques formelles des textes choisis, l'on pourrait à raison se poser le problème suivant : mais quels sont ces textes que les compositeurs choisissent et en l'occurrence préfèrent ?

Puisqu'il ne s'agit pas ici de souligner la pertinence des données recueillies par rapport aux hypothèses qui informent ce travail, mais, au contraire, d'en illustrer la nature, je ne décrirai pas encore les résultats relatifs à chacune des catégories listées dans le tableau ci-dessus, mais je préfère en revanche prendre en considération l'ensemble des points de données, toutes

⁷¹ Cf. la note n. 34.

catégories confondues, ce qui permet dans l’immédiat de dresser un panorama des poèmes choisis le plus souvent dans le but d’une mise en musique pendant la période 1871-1914, dont voici une représentation graphique.



Comme on peut le voir, Verlaine est le poète préféré des compositeurs, qui choisissent son poème « La lune blanche »⁷² 63 fois. Si cela est largement aligné avec l’opinion courante que Verlaine soit un poète pour ainsi dire « musical »⁷³ – et l’on n’ajouterait jamais assez de guillemets autour de cet adjectif –, et si la présence non pas massive mais consistante des poèmes de Gautier, de Hugo et de Musset est également attendue, l’on pourrait en revanche s’étonner de l’absence de Banville, dont les *Rondels*⁷⁴ en particulier ont pourtant connu une

⁷² Tiré de *La Bonne Chanson*, Léon Vanier, 1891, p. 13-14.

⁷³ Par exemple, d’un bout à l’autre de la critique, voici Anatole France à propos des *Fêtes galantes* (dans « La vie littéraire. Un poète à l’hôpital, Paul Verlaine », dans *Le Temps* du 23 février 1890, p. 2) : « Verlaine, qui est un des musiciens qui jouent faux par raffinement, a mis bien des discordances dans ces airs de menuet et son violon grince parfois effroyablement, mais soudain tel coup d’archet vous déchire le cœur. Le méchant ménétrier vous a pris l’âme. Il vous la prend en jouant, par exemple, le *Clair de lune* » ; et Cécile Auzolle beaucoup plus récemment : « Ainsi Verlaine n’est-il pas musicien – on ne lui connaît nulle faculté à jouer d’un instrument ou à chanter – et rencontre-t-il fortuitement les compositeurs de son temps. Pourtant, inlassable quête de sonorités et source d’inspiration constamment renouvelée, une puissante musicalité émane de son œuvre » (dans « Verlaine et l’imaginaire musical : rhapsodie à trois voix », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 123).

⁷⁴ Dans *Poésies de Théodore de Banville. Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, Alphonse Lemerre, 1875, p. 245-298. Parmi les mises en musique tirées de ce recueil, l’on peut mentionner Reynaldo Hahn. *12 Rondels*, Heugel,

réception répandue auprès des compositeurs, du rôle peu éminent de Baudelaire, et de la prédilection de ces derniers pour trois poèmes dont la présence dans ce contexte est peut-être moins évidente : le sonnet « Mon âme a son secret » de Félix Arvers⁷⁵, *Les Roses de Saadi* de Marceline Desbordes-Valmore⁷⁶, et *Le Bateau rose* de Jean Richepin⁷⁷. Il sera intéressant, dans ce qui suit, de comparer cet aperçu général avec les choix opérés par les compositeurs appartenant à chaque catégorie considérée singulièrement, mais, pour le moment, je me limite à ces remarques préliminaires, mon but n'étant que d'illustrer la nature des données sur lesquelles l'on s'appuiera par la suite.

En effet, j'ai déjà touché tout au long de ce petit commentaire à deux autres repères patents qui joueront également un rôle de premier plan dans ma réflexion, à savoir les auteurs des poèmes et les recueils où ces poèmes ont été publiés. Ceci permet par exemple d'affirmer que les deux auteurs les plus mis en musique pendant la période sont Victor Hugo et Paul Verlaine, ce que l'on pouvait déjà deviner approximativement à partir de la représentation ci-dessus, mais il faut tout de même prendre garde à ne pas confondre les mises en musique d'un même texte, qui peut être choisi très souvent, avec les mises en musique d'un même poète, dont de très nombreux poèmes peuvent être peu choisis – ce qui explique que les poèmes de Victor Hugo mis en musique pendant la période sont plus nombreux (17%) que ceux de Verlaine (13%), même si, on l'a vu, les poèmes de Verlaine sont ultimement choisis plus souvent, sans compter le fait que, d'un point de vue simplement quantitatif, la production de Victor Hugo est plus étendue que celle de Verlaine.

Des observations semblables peuvent être avancées à propos des recueils poétiques dont les textes à mettre en musique sont tirés : par exemple, les *Rondels* de Banville dont il a été question plus haut sont le recueil privilégié de ce poète – presque la moitié (43%) des poèmes de Banville mis en musique pendant la période proviennent des *Rondels*, alors qu'un quart (26%) des poèmes de Victor Hugo proviennent des *Contemplations*⁷⁸. Par ailleurs, la moitié (55%) des poèmes d'Albert Samain choisis par les compositeurs sont tirés du *Jardin de l'infante*⁷⁹, lorsque presque la moitié des textes de Verlaine proviennent respectivement des

1899, et les trois recueils de Charles Koechlin : 6 *Rondels*, op. 1, E. Baudoux & Cie, 1896 ; 7 *Rondels*, op. 8, E. Baudoux & Cie, 1897 ; et 9 *Rondels*, op. 14, imprimés par l'auteur, 1905.

⁷⁵ Dans Charles Asselineau (éd), *Le Livre des sonnets, seize dizains de sonnets choisis*. Alphonse Lemerre, 1893, p. 79.

⁷⁶ Dans *Poésies inédites*, texte établi par Gustave Revilliod et Jules Fick, E. Dentu, 1860, p. 15.

⁷⁷ Dans *Les Caresses*, G. Charpentier, [1877] 1890, p. 68-69.

⁷⁸ 2 volumes. A. Lebègue et Cie, 1856.

⁷⁹ *Le Livre contemporain*, [1893] 1908.

Fêtes galantes (22%) et de *Sagesse*⁸⁰ (21%), en dépit de ce que l'on pouvait s'attendre à partir de la popularité de « La lune blanche » qui, rappelons-le, provient de *La Bonne Chanson*.

Ensuite, les données proprement métriques que l'on a retenues sont plusieurs et hétérogènes, à commencer évidemment par les différents types de vers employés⁸¹ : octosyllabes, décasyllabes, alexandrins, etc., en distinguant pour les mètres complexes les différents profils possibles⁸², tout comme, le cas échéant, les mètres de substitution⁸³. On sait par exemple que les deux longueurs métriques les plus fréquemment choisies par les compositeurs sont l'octosyllabe (32%) et l'alexandrin (37%). Ces deux pourcentages semblent notamment aller à l'encontre de l'idée courante que l'octosyllabe serait particulièrement adapté à être mis en musique, en raison de la fréquence de son emploi dans les chansons populaires et de la connotation de légèreté qui en découle⁸⁴. En effet, le fait que les deux taux sont très proches l'un de l'autre et le fait que celui de l'alexandrin est plus qu'un tiers de la totalité semblent confirmer que l'octosyllabe n'aurait aucune caractéristique intrinsèque qui en ferait une longueur particulièrement musicale, et semblent également invalider le consensus que l'alexandrin, au contraire, serait « pour les compositeurs, [...] beaucoup moins commode que l'octosyllabe »⁸⁵ en raison de son étendue plus importante. Toutefois, si l'on compare les valeurs obtenues dans le cadre de mon étude et celle du projet Anamètre⁸⁶, on s'aperçoit d'une

⁸⁰ L. Vanier, [1881] 1893.

⁸¹ Pour les poèmes plurimétriques, je n'ai pris en compte à ce moment que le mètre de base.

⁸² Les mètres complexes sont ceux qui intéressent les vers de plus de 8 syllabes, alors que les longueurs de 8 syllabes ou moins sont dites simples. Pour plus de renseignements à propos de la « loi des huit syllabes », cf. la note n. 3. En ce qui concerne la notion de « profil métrique d'un poème », celui-ci « est une caractérisation globale qui s'applique à l'ensemble du poème et qui repose sur la distribution des propriétés métricométriques pour une [longueur métrique] donnée, ce qui implique qu'il y a autant de profils que de [longueurs métriques] différentes dans un poème. Pour les vers supérieurs à [huit syllabes], cette caractérisation consiste à définir un type de profil qui repose sur la longueur des sous-vers et le statut de la césure » (Eliane Delente et Richard Renault, « Projet Anamètre », *op. cit.*, p. 130).

⁸³ Par « mètre de substitution », on comprend que, « dans un poème où des vers d'un rythme régulier X, par exemple périodique, qu'on peut dire *normal*, sont remplacés sporadiquement par des vers d'un rythme différent Y comme si ce dernier était équivalent au rythme normal et n'interrompait pas la périodicité, la forme Y peut être dite *de substitution* par opposition au rythme régulier dont elle semble être comme une espèce d'allomorphe malgré l'indépendance formelle de X et Y. Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX^e, dans des suites périodiques d'alexandrins, au lieu du rythme 6-6, semble parfois, sporadiquement, se substituer un rythme tel que 4-4-4 » (Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, 2009, p. 530-531). L'on prendra comme exemple le dernier tercet du sonnet I.V de *Sagesse*, « Beauté des femmes » (Paul Verlaine. *Sagesse, op. cit.*, p.17-18) : « Quelque chose du cœur + enfantin et subtil, / Bonté, respect ! + Car qu'est-ce qui + nous accompagne, / Et vraiment, quand la mort + viendra, que reste-t-il ? », qui suit donc une organisation 6+6, 4+4+4, 6+6.

⁸⁴ Cf. à ce propos Arnaud Bernadet, *Verlaine première manière : 'Poèmes saturniens', 'Fêtes galantes', 'Romances sans paroles' (1866-1874)*, Presses universitaires de France, 2007, p. 54 ; et Steve Murphy, « Éléments pour l'étude des *Poèmes saturniens* », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 229.

⁸⁵ Matthieu Favrot, « Musique et texte », dans Christian Accaoui (dir), *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Actes Sud, 2011, p. 383.

⁸⁶ Lien : https://crisco2.unicaen.fr/verlaine/index.php?navigation=repertoire_metres. Dernière consultation : 23 mai 2022.

différence assez frappante entre les conduites de ces deux vers : les octosyllabes constituent 32,98% du corpus Anamètre et 32% du mien, alors que les alexandrins occupent 61,33% du corpus Anamètre et 37% du mien, c'est-à-dire que la présence des alexandrins parmi les vers choisis par les compositeurs baisse considérablement, ce qui suggère malgré tout que les 12-syllabes seraient désavantageux dans le contexte de la mise en musique. Tout ceci dit, on peut encore remarquer que « l'hégémonie de l'alexandrin et l'omniprésence de l'octosyllabe »⁸⁷ dans la production poétique générale – ces deux longueurs à elles seules couvrent le 93,33% du corpus Anamètre –, sont ternies par d'autres types de vers, et notamment les 4-syllabes, les 7-syllabes et les décasyllabes, qui sont choisis plus fréquemment par les compositeurs par rapport à leur présence dans le corpus d'ensemble.

Des remarques particulières sont nécessaires à ce moment autour des mètres impairs, c'est-à-dire des vers longs qui sont constitués d'un nombre impair de syllabes : les ennéasyllabes et les endécasyllabes principalement, même s'il n'est pas exclu de tomber sur des vers de treize syllabes. Tout d'abord, il faut souligner que, malgré l'invitation verlainienne à préférer l'impair, pour paraphraser son *Art poétique*⁸⁸, il s'agit de mètres nettement minoritaires par rapport aux mètres pairs, l'alexandrin et le décasyllabe. On l'a dit, le 61,33% du corpus Anamètre est constitué d'alexandrins et le décasyllabe en représente le 5,9%, tandis que l'ennéasyllabe, l'endécasyllabe et le 13-syllabes en occupent respectivement le 0,89%, le 0,62%, et le 0,22%. Le fait que leur présence soit si réduite au sein du corpus permet de faire un recensement complet des mélodies qui choisissent des poèmes entièrement ou partiellement en vers impairs :

– en ennéasyllabes comme mètre de base :

Titre du poème	Poète	Date	Titre de la mélodie	Compositeur	Date
Chant éthiopien	Charles Cros	1873	Apportez-moi des fleurs	Henri Büsser	1905
Au temps de la mort des marjolaines	Stuart Merrill	1895	Au temps de la mort des marjolaines	Gabriel Dupont	1903
Le Bateau rose	Jean Richepin	1877	Le Bateau rose	Auguste Chapuis	1888
			Le Bateau rose	Constantin-Gilles	1910
			Le Bateau rose	Ange Flégier	1881
			Le Bateau rose	Ernest Garnier	1901
			Le Bateau rose	Paul Hillemacher	1889
			Le Bateau rose	Georges Hüe	1889

⁸⁷ Alain Chevrier, *Le Décasyllabe à césure médiane : histoire du taratantara*, Classiques Garnier, 2011, p. 377.

⁸⁸ Sur l'*Art poétique* verlainien et la prégnance musicale des ennéasyllabes, cf. Michel Gribenski, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu », dans *Loxias*, n. 19, 2008, p. 1-15.

			Le Bateau rose	Paul Lacôme d'Estalens	1888
			Le Bateau rose	André Messenger	1891
			Le Bateau rose	Yvan Renno	1913
			Le Bateau rose	Jeanne Laurence Rivet	1912
			Le Bateau d'amour	Léon Vasseur	1877
Le Bateau noir	Jean Richepin	1877	Le Bateau noir	Georges Hüe	1896
			Le Bateau noir	Georges Sporck	1898
Tournez, tournez, bons chevaux de bois	Paul Verlaine	1872	Chevaux de bois	Claude Debussy	1885
			Les Chevaux de bois	Gustave Charpentier	1893

– en ennéasyllabes non mètre de base :

Titre du poème	Poète	Date	Titre de la mélodie	Compositeur	Date
Je ne sais pourquoi	Paul Verlaine	1873	Je ne sais pourquoi	Georges Flé	1898
			Je ne sais pourquoi	Ange Flégier	1894
			Je ne sais pourquoi	Raoul Laparra	1910
Odelette II	Henri de Régner	1897	Je n'ai rien que trois feuilles d'or	Guy Ropartz	1914
Odelette IV	Henri de Régner	1897	Odelette	Louis Aubert	1910
			Confidence	Adolphe Borchard	1912
			Si j'ai parlé	Léon Delafosse	1897
			Si j'ai parlé	Théodore Dubois	1906
			Si j'ai parlé	Gabriel Dupont	1903
			Si j'ai parlé de mon amour	Guy Ropartz	1897
Odelette VI	Henri de Régner	1897	Si tu disais	Guy Ropartz	1914
Odelette VII	Henri de Régner	1897	Près de l'eau	Léon Delafosse	1897
Odelette XI	Henri de Régner	1897	Chante si doucement	Guy Ropartz	1914

– en endécasyllabes non mètre de base :

Titre du poème	Poète	Date	Titre de la mélodie	Compositeur	Date
La Poussière des tamis	Francis Jammes	1897	La Poussière des tamis	Charles Bordes	1901

– en 13-syllabes non mètre de base :

Titre du poème	Poète	Date	Titre de la mélodie	Compositeur	Date
Je ne sais pourquoi	Paul Verlaine	1873	Je ne sais pourquoi	Georges Flé	1898
			Je ne sais pourquoi	Ange Flégier	1894

			Je ne sais pourquoi	Raoul Laparra	1910
--	--	--	---------------------	---------------	------

Quelques mots sur ces tableaux, à commencer par les dates : en premier lieu, précisons que, lorsqu'elles sont connues, j'ai indiqué les dates d'écriture des poèmes et de composition des mélodies et non pas celles de publication, que j'ai gardées uniquement lorsqu'elles sont les seules à avoir survécu à l'épreuve du temps. Ensuite, on peut remarquer que, en ce qui concerne les poèmes, ils datent des années soixante-dix ou quatre-vingt-dix. Bien avant ces deux décennies, on sait que Marceline Desbordes-Valmore avait introduit dans sa production des vers impairs à partir de 1833, date de publication des *Pleurs*⁸⁹, et que ses expériences avaient été reprises notamment par Paul Verlaine, qui les fera siennes à partir justement des années soixante-dix et plus encore pendant la décennie suivante. Bien qu'une douzaine de poèmes de Desbordes-Valmore aient été mis en musique à l'intérieur de mon corpus, aucun d'entre eux ne comporte de vers impairs, et ce n'est qu'à partir des essais verlainiens que les compositeurs commencent à choisir des poèmes qui en contiennent. D'ailleurs, on peut constater un décalage d'environ une quinzaine d'années entre la rédaction des premiers textes en vers impairs, qu'il s'agisse de *Chevaux de bois*, de *Je ne sais pourquoi*, des deux « Bateaux » de Jean Richepin⁹⁰ ou du *Chant éthiopien* de Charles Cros, et les premières mises en musique, à l'exception près de la mélodie de Léon Vasseur. Cet écart n'est pas étonnant, puisque, premièrement, un intervalle plus ou moins étendu dans le temps est toujours présent entre la parution d'un ouvrage et sa réception, et, deuxièmement, parce que, au fil des années, l'écriture en vers impairs tout comme l'emploi du vers libre se font de plus en plus fréquents et, on peut l'imaginer par conséquent, plus présents et familiers à l'esprit des contemporains. On voit en effet que la plupart des mises en musique recensées ici datent de la dernière décennie du siècle ou du début du siècle suivant. En guise de conclusion de cette digression sur l'imparité, les *Odelettes* d'Henri de Régnier demandent de nuancer quelque peu mon analyse : je les ai classées parmi les poèmes qui incluent des ennéasyllabes mais non pas comme mètre de base ; de fait, l'individuation d'un mètre de base dans ces poèmes est une affaire pénible et somme toute vaine. Même s'il serait prudent de ne pas les comprendre fermement comme des textes

⁸⁹ Sur l'emploi des vers impairs chez Desbordes-Valmore, cf. Marc Bertrand, « Le Vers impair dans l'œuvre poétique de Marceline Desbordes-Valmore : contribution à l'histoire du vers français », dans *L'Information grammaticale*, n. 84, 2000, p. 15-18.

⁹⁰ Dans Gribenski. « Vers impairs, ennéasyllabe et musique », *op. cit.*, l'on peut lire que « Jean Richepin utilise [...] les vers de 9 syllabes à huit reprises, dont sept en monométrie, et selon des scansion variées : sans césure fixe, 5-4, 3-3-3, mais aussi 6-3, mètre qu'il est, à ma connaissance, le premier et le seul à utiliser (dans 'Le Bateau noir') », p. 13.

en vers libres, on ne saurait distinguer de retour métrique régulier que très faiblement⁹¹ et, on s'en souvient sans doute, la pression d'un contexte métrique régulier sur la perception du lecteur est la condition première pour qu'un mètre digne de ce nom puisse subsister.

Deuxièmement, on s'est intéressé à la longueur des poèmes, et on a constaté que la moitié (49%) des textes choisis sont composés par un nombre de vers entre 11 et 20, alors qu'un ultérieur 24%, soit un quart de la totalité, comptent entre 21 et 30 vers – ce qui pourrait suggérer l'hypothèse d'une longueur poétique idéale dans la perspective d'une mise en musique.

Ensuite, je me suis penchée sur les formes poétiques employées par les poèmes choisis par les compositeurs, qu'il s'agisse de formes fixes, telles la ballade, le pantoum, le rondeau, le rondel, le sonnet ou la villanelle, ou de suites périodiques⁹². Celles-ci forment d'ailleurs la grande majorité (64%) des textes choisis, alors que la forme fixe la plus adoptée est le sonnet (15%), en dépit des déclarations qui soulignent sa difficulté prétendue à être traduit en musique⁹³ ou décrivent sa forme comme « plutôt statique »⁹⁴. Il sera intéressant de suivre ses péripéties tout au long des catégories que j'ai identifiées. En ce qui concerne les suites périodiques, en revanche, j'ai également distingué les différents types de strophes qui les composent – ce qui permet d'affirmer que les strophes les plus choisies sont tout d'abord le quatrain (60%), et deuxièmement le sizain (17%).

⁹¹ À propos de ces vers au classement complexe, *La Revue des Deux Mondes* les commente ainsi : « Voici de beaux vers, de très beaux vers, contre la beauté desquels leur irrégularité même ne saurait prévaloir, et qui triomphent, 'en dépit qu'on en ait', de ce que le poète y a encore mêlé de juvénile affectation. Il est vrai qu'on appelle quelquefois du nom d'affectation ce qui pourrait bien n'être qu'innovation légitime, et par exemple, il y a d'heureuses négligences, d'heureux et d'ingénieux *hiatus* dans les vers de M. de Régner » (anonyme. « Bulletin bibliographique », dans *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1897).

⁹² Selon la définition de Benoît de Cornulier, « une suite peut être dite périodique si elle est faite d'éléments, dits ses périodes, qui y apparaissent chacun au moins deux fois, toujours dans le même ordre. Ainsi *aaaaa...* est une suite périodique de période *a* ; *abab cdcd efef...* est une suite périodique de périodes dont chacune peut être décrite indépendamment, par le schéma *abab* » (« Métrique de Hugo dans 'Les Contemplations' (régularité, exceptions, interprétations) », *Communication au Groupe Hugo du 8 février 2017*. Lien : <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/contemplat.pdf>. Dernière consultation : 23 mai 2022).

⁹³ Cf. notamment Fritz Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc : essai de critique historique*, Presses universitaires de France, 1954, p. 181 ; et Helen Abbott, qui s'exprime ainsi à ce propos : « La forme du sonnet n'utilise pas de dispositifs de structuration répétitifs tels que le refrain, et cela affecte la possibilité de le mettre en musique par rapport aux structures musicales et aux formes de chansons acceptées. En particulier, essayer de faire correspondre une structure ternaire ABA (si typique de la *romance*) ou une structure strophique plus simple souvent avec refrain (typique de la *chanson*), à un sonnet qui n'a pas de répétitions structurelles est potentiellement problématique. Il y a, semble-t-il, un décalage entre les exigences du texte poétique et celles du texte musical en termes de structure globale » (« Sonnet form does not use repetitive structuring devices such as the refrain, and this affects the suitability of sonnet form in relation to accepted musical structures and song forms. In particular, trying to map a ternary ABA structure (so typical of the *romance*) or a simpler strophic structure often with refrain (typical of the *chanson*), onto a sonnet which does not have structural repetitions is potentially problematic. There is, it seems, a mismatch between the demands of the poetic text and those of the musical text in terms of overall structure » (*Parisian Intersections : Baudelaire's Legacy to Composers*, Peter Lang AG, 2012, p. 80-81).

⁹⁴ Pierre Brunel, *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Entre 'fleurir' et 'défleurer'*, Éditions du Temps, 1998, p. 77.

Enfin, une donnée d'ordre plus général concerne le choix de textes isométriques ou pluri-métriques, représentant en l'occurrence respectivement les trois quarts du corpus et le quart restant.

Les choix musicaux

Si les choix textuels, surtout en ce qui concerne les traits formels des poèmes employés, sont aisément quantifiables, la question d'étudier d'un point de vue quantitatif les aspects proprement musicaux des morceaux du corpus a demandé un passage préliminaire, à savoir la mise en place d'un escamotage permettant de reconduire les traits saillants de la forme musicale à des points de données exploitables statistiquement. Pour ce faire, j'ai adopté une méthode inspirée de la thèse de Gretta Sayers⁹⁵ – dont je parlerai plus longuement dans la section suivante – qui consiste à interroger les morceaux en posant des questions binaires concernant les aspects auxquels on s'intéresse. Puisque les réponses à ce genre de questions sont limitées à « oui » et « non », il est possible dans un deuxième moment de quantifier les taux de réponses positives ou négatives à une question donnée. La formulation de ces questions a été également inspirée par celles rédigées par Sayers dans le cadre de l'étude des *Préludes* de Debussy⁹⁶, avec quelques modifications demandées notamment par la nature hétéroclite des morceaux composant son corpus et le mien tout aussi bien que par des buts légèrement différents caractérisant nos travaux respectifs. En outre, les *Préludes* de Debussy ne sont que 24, ce qui a permis à Sayers de les décrire tous à l'aide des questions qu'elle a formulées⁹⁷, alors que, dans ce cas, le corpus compte 1789 mélodies. Confrontée à l'impossibilité de les annoter toutes, faute de temps, j'ai choisi un échantillon pour chacune des catégories individuées dans le tableau de la page 139 correspondant environ à 40% des morceaux appartenant à une catégorie. Les mélodies composant l'échantillon ont été choisies au hasard parmi celles d'une catégorie donnée.

Mes questions sont consultables dans l'Annexe 1, dont elles occupent les sections F, G et H. Je consacrerai à présent quelques mots à propos de chacune d'entre elles, pour illustrer ensuite le type d'informations qu'elles permettent de saisir à l'égard des morceaux de mon corpus.

⁹⁵ *Listening for Structure : Discerning Formal Patterns in Debussy's Piano Préludes Based on Associative Relationships*, Thèse de doctorat en Théorie Musicale, University of Kansas, 2020.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 250-252.

⁹⁷ Il s'agit par ailleurs d'une démarche quelque peu atypique dans le déroulement d'une enquête statistique, puisque « une statistique est une valeur calculée à partir d'un échantillon observé en vue de caractériser la population dont il est issu » (« a statistic is a value calculated from an observed sample with a view to characterizing the population from which it is drawn »), dans Ronald A. Fisher, *Statistical Methods, Experimental Design and Scientific Inference*, Oxford Science Publications, 1990, p. 41.

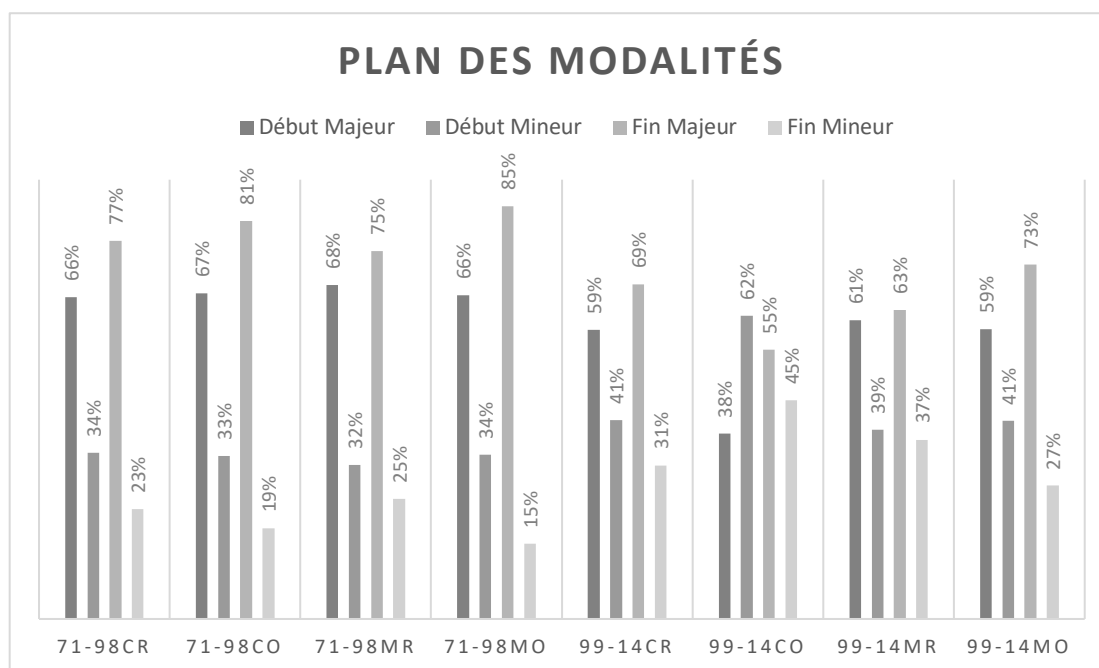
La section F de l'Annexe 1 est consacrée à la forme et à l'harmonie, à commencer par la présence ou l'absence de quelques mesures de piano seul au début et à la fin des morceaux. J'ai appelé ces traits une introduction et une coda, mais il est nécessaire de souligner que je ne comprends pas ici par ces termes des sections entières, longuement développées et dont il serait possible de distinguer une identité spécifique et indépendante de ce qui les suit ou les précède. Ceci ne signifie pas qu'il soit impossible qu'une mélodie présente une véritable introduction et/ou une véritable coda dans le plein sens de ces deux mots, mais il s'agit de cas relativement rares dans ce répertoire, surtout dans les mises en musique pour piano et voix, puisque l'étendue des morceaux est d'habitude assez réduite. Un dernier élément formel concerne enfin la présence ou l'absence de signes de reprise à l'intérieur des mélodies.

En ce qui concerne l'harmonie, je me suis concentrée sur des données assez générales et identifiables à partir d'une étude rapide des morceaux. Celles-ci concernent les tonalités de fin des mélodies, et plus particulièrement les modes de ces tonalités. En effet, la pratique éditoriale courante comportait souvent la publication de plusieurs versions d'un même morceau destinées à des registres de voix différents, ce qui rendrait vain l'effort de mener une étude circonscrite aux tonalités elles-mêmes. En revanche, puisque le mode majeur ou mineur du ton original est maintenu lors d'une transposition, ce trait se révèle plus favorable à un traitement de ce type. J'ai toutefois gardé une question portant sur le nombre d'altérations à la clef présentes au début d'une mélodie donnée, étant donné que les transpositions vers des tonalités complexes ou abstruses comportant un nombre élevé d'altérations sont relativement rares.

La section G, pour sa part, porte sur le tempo, le mètre et le rythme, et elle reprend assez fidèlement les questions 39-49 de Sayers. J'ai ajouté des questions concernant la présence ou l'absence des mètres irréguliers (comme 5/4 ou 7/8) à l'intérieur des morceaux étudiés et une question portant sur l'emploi de deux mesures différentes en même temps, comme c'est le cas par exemple dans la mélodie *Le Repas préparé* de Charles Koechlin, qui note la ligne vocale en 12/8 et l'accompagnement en 4/4. J'ai également adapté les questions 50-53 de Sayers en fonction de mon répertoire en substituant aux références aux thèmes des *Préludes* des questions distinguant la ligne vocale et l'accompagnement (G15-G16). Et enfin la section H concerne l'organisation dynamique des mélodies étudiées.

Or, le but de recueillir ce genre d'information n'est pas de dresser une taxinomie des traits musicaux plus ou moins typiques d'une certaine cohorte de compositeurs, non seulement parce qu'une taxinomie a vocation à être étale, mais aussi parce que mon but est plutôt de permettre une réflexion autour des caractéristiques récurrentes chez un certain groupe de musiciens et surtout autour des similitudes et des écarts entre les différents groupes. Je présente à titre

d'exemple le cas de l'organisation harmonique afin d'illustrer la nature et l'aspect des données recueillies.



Ici, on peut observer les informations relatives aux choix modaux opérés par les compositeurs des huit catégories. Elles sont exprimées par des pourcentages puisque, chaque catégorie comprenant des nombres assez variés de mélodies, il a été nécessaire de ramener les valeurs absolues à des valeurs relatives afin de pouvoir les comparer. Cette comparaison indique en l'occurrence que, si la première génération de compositeurs que j'ai observée tend fortement à terminer ses morceaux en majeur, cette tendance est mitigée pendant la deuxième période, lorsque les mélodies s'achevant par une tonalité mineure augmentent même en restant globalement minoritaires.

Les corrélations

Les corrélations, ou relations associatives, constituent le troisième type de données que j'ai extraites de l'annotation de mon corpus. Dans ce cas aussi, mon inspiration a été la thèse de Gretta Sayers que j'ai évoquée plus haut. Mais qu'est-ce qu'une corrélation ?

« Corrélation » est un terme couramment utilisé pour décrire la façon dont des événements sont liés ou comment ils fonctionnent ensemble. D'un point de vue statistique, la corrélation mesure et décrit la force et la direction de la relation entre deux ou plusieurs variables. En termes de direction, les variables peuvent avoir une relation positive ou négative. Dans une relation positive, les deux variables ont tendance à évoluer dans la même direction, c'est-à-dire que si la valeur d'une variable augmente, la valeur de l'autre variable a également tendance à augmenter, et si la valeur d'une variable diminue, l'autre a tendance à diminuer également. [...] Une relation négative entre les variables signifie que la valeur des variables tend à

évoluer dans des directions opposées, ainsi lorsque la valeur d'une variable augmente, l'autre tend à diminuer.⁹⁸

Par exemple, en faisant référence à l'Annexe 3d, on peut y lire que, pour la catégorie des morceaux dont les auteurs ont été célèbres et régulièrement mélodistes pendant la période allant de 1871 à 1898, le texte du poème est probablement modifié par le compositeur si celui-ci a également opéré des coupures : il s'agit d'une relation positive. Au contraire, on voit que les poèmes d'une longueur modeste, en l'occurrence inférieure à 24 vers, sont rarement sujets à des coupures : il s'agit d'une relation négative. Pour le dire autrement, une relation positive subsistant entre deux phénomènes signale qu'ils ont tendance à se produire ensemble, tandis qu'une relation négative entre deux phénomènes signale que l'un sera probablement absent, si l'autre est présent. Toutefois, il faut prendre garde à ne pas croire « qu'une corrélation, même étroite, entre deux grandeurs, implique entre elles une relation de cause à effet. [...] La 'cause' qui est à l'origine de la corrélation observée est évidemment extérieure aux variables elles-mêmes »⁹⁹. Dans le cas de l'exemple que je viens d'évoquer, ce n'est pas à cause des coupures qu'il a opéré sur le poème que le compositeur en modifie la lettre, et l'on ne saurait non plus croire l'inverse – que ce sont les changements à la lettre du texte qui poussent le compositeur à en couper des sections. L'identification d'une relation positive entre ces deux phénomènes indique simplement que l'un a tendance à s'accompagner à l'autre, mais non pas qu'il y a une relation causale entre eux. Pourtant, ce cadre est compliqué par le fait que l'existence d'une corrélation n'exclue pas que les phénomènes qu'elle concerne ne soient pas dans une relation de cause à effet : en prenant l'exemple de la relation négative décrit plus haut, c'est visiblement à cause de leur longueur considérable que les poèmes dépassant les 24 vers sont probablement coupés. En outre, un troisième cas de figure est celui où « la corrélation [provient] d'un effet de numération, où les liaisons entre les chiffres n'ont aucun lien de représentation réelle des phénomènes entre eux, mais sont en simple liaison numérique »¹⁰⁰. Par exemple, Tyler Vigen s'est amusé à relever des corrélations clairement fallacieuses mais statistiquement solides¹⁰¹ :

⁹⁸ « Correlation is a commonly-used term to describe how events are related or how they work together. From a statistical standpoint, correlation measures and describes the strength and direction of the relationship between two or more variables. In terms of direction, variables can have a positive or negative relationship. In a positive relationship both variables tend to move in the same direction, meaning if the value of one variable increases, the value of the other also tends to increase, and if the value of one variable decreases, the other tends to decrease as well. [...] A negative relationship between variables means that the value of the variables tend to move in opposite directions, so when the value of one variable increases the other tends to decrease », dans Gretta Sayers, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁹ André Vesserau, *La Statistique*, PUF, 2002, p. 105-106.

¹⁰⁰ Bernard Py, *La Statistique sans formule mathématique. Comprendre la logique et maîtriser les outils*, Pearson Education, 2007, p. 168.

¹⁰¹ <https://tylervigen.com/spurious-correlations>. Dernière consultation : 14 novembre 2022. Les données concernent les États-Unis, sauf mention contraire.

on apprend ainsi que le nombre de divorces dans l'État du Maine est corrélé positivement à la consommation de margarine par tête ; que le nombre de doctorats de mathématiques décernés est corrélé positivement à la quantité d'uranium stocké dans les centres nucléaires américains ; et que le nombre de lettres dans le mot gagnant du concours national américain d'orthographe est corrélé positivement au nombre de morts suite à une piqûre d'araignée venimeuse. De toute évidence, les corrélations entre ces phénomènes sont de nature purement numérique et n'ont aucun rapport à leur réalité effective. Dans le cas de mon étude, il est bien plus difficile de trancher nettement entre les corrélations décrivant une réalité phénoménologique et celles qui, au contraire, ne dépendent que des relations numériques entre les variables. J'aurai tendance par la suite à comprendre les corrélations individuées dans le cadre de mon étude comme des indices portant sur la réalité de l'objet étudié, mais le risque qu'il ne s'agisse en revanche d'un artifice numérique ne peut être pas évité au-delà de tout doute.

Or, comment peut-on établir s'il y a ou s'il n'y a pas de corrélation entre deux phénomènes ? Le statisticien Ronald A. Fisher a établi un test qui permet justement d'examiner le niveau de signification de l'association entre deux variables et qui porte le nom de « test exact de Fisher ». Il est applicable dans le cas où un groupe d'individus est classé de deux façons différentes, et on souhaite « savoir si les deux classifications sont indépendantes. Dans le cas le plus simple, lorsque chaque classification ne comprend que deux classes, on a un tableau 2x2, ou, comme on l'appelle souvent, un tableau quadruple »¹⁰². En poursuivant avec mon exemple du début, un groupe de mélodies, en l'occurrence celles composées par les compositeurs appartenant à la première catégorie du tableau de la page 139, est classé en fonction des coupures et des changements textuels opérés par le compositeur, et chacune de ces classifications ne comporte que deux classes, à savoir une classe où les coupures, ou les changements, sont présent(e)s, et une classe où elles, ou ils, sont absent(e)s. Et on peut représenter cet état des choses par le tableau quadruple suivant, où A2 et A3 font référence à l'Annexe 1 :

		A2		
		Oui	Non	
A3	Oui	22	30	(22+30=)52
	Non	39	100	(39+100=)139
		(22+39=)61	(30+100=)130	(61+130=52+139=)191

¹⁰² « [We may require] to know if the two classifications are independent. In the simplest case, when each classification comprises only two classes, we have a 2x2 table, or, as it is often called, a fourfold table », dans Ronald A. Fisher, *op. cit.*, p. 85.

Ce qu'on examine, dans le cas de ce tableau, c'est le nombre de 'A3 = oui' parmi les 61 'A2 = oui' sachant qu'il y a globalement 52 'A3 = oui' parmi les 191 mélodies interrogées pour cette catégorie, sous l'hypothèse d'indépendance entre A2 et A3. On doit rejeter cette hypothèse si le nombre de 'A2 = oui' est soit trop élevé, soit trop faible, par rapport à la fréquence attendue¹⁰³. La relation entre la distribution observée et l'ensemble des fréquences théoriques peut être décrite à partir d'un critérium appelé χ^2 . Comme l'explique André Vesserau¹⁰⁴,

dans une classe déterminée, l'écart correspondant à une même probabilité augmente comme la racine carrée de l'effectif théorique dans cette classe. Un écart de 10 dans une classe qui devrait théoriquement réunir 50 observations a même probabilité qu'un écart de $10 \times 10 = 100$ dans une classe qui devrait en rassembler $50 \times (10)^2 = 5000$; en d'autres termes les rapports $\frac{10}{\sqrt{50}} = \frac{100}{\sqrt{5000}}$ ou leurs carrés $\frac{100}{50} = \frac{10000}{5000}$ correspondent à une même probabilité. Ces considérations suggèrent de prendre comme indice de divergence entre les distributions la somme des nombres obtenus en divisant, dans chaque classe, le carré de l'écart par l'effectif théorique dans cette classe. Cette quantité, dénommée χ^2 , s'écrit :

$$\chi^2 = \sum \frac{(o - c)^2}{c}$$

Ici, les carrés servent simplement à éviter de manipuler les racines carrées et les nombres irrationnels, tandis que le signe \sum indique que la sommation est à étendre à toutes les classes examinées. Si la valeur de χ^2 est faible, alors les différences entre la distribution observée et la distribution théorique est imputable au hasard; si χ^2 est grand, c'est que les écarts sont improbables. Afin de pouvoir tester si la relation sous examen est significative, il faut connaître la probabilité pour que la valeur de χ^2 soit dépassée. La relation algébrique qui permet de l'établir a été décrite par Karl Pearson et

il est donc possible de calculer dans quelle proportion de cas une valeur quelconque du χ^2 sera dépassée. Cette proportion est représentée par p , qui est donc la probabilité que le χ^2 dépasse une valeur donnée. A chaque valeur du χ^2 correspond donc une certaine valeur de p ; lorsque le χ^2 augmente de 0 à l'infini, p diminue de 1 à 0. De même, à toute valeur de p dans cet intervalle correspond une certaine valeur du χ^2 .¹⁰⁵

¹⁰³ Cf. Michel Lejeune, *Statistique. La théorie et ses applications*, Springer, 2004, p. 263-264.

¹⁰⁴ André Vesserau, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁵ « It is therefore possible to calculate in what proportion of cases any value of χ^2 will be exceeded. This proportion is represented by p , which is therefore the probability that χ^2 shall exceed any specified value. To every value of χ^2 there thus corresponds a certain value of p ; as χ^2 is increased from 0 to infinity, p diminishes from 1 to 0. Equally, to any value of p in this range there corresponds a certain value of χ^2 », dans Ronald A. Fisher, *op. cit.*, p. 78-79.

Conventionnellement, on s'accorde pour que le niveau de signification corresponde à $p \leq 0.05$, c'est-à-dire que « la somme des probabilités attachées à tous les événements qui s'écarteraient au moins autant de l'hypothèse formulée »¹⁰⁶ est mineure du 5%. Dans le cas d'un tableau quadruple, χ^2 , et par conséquent la valeur de p qui lui correspond, peut être calculé par une fonction hypergéométrique.

Or, en revenant un peu en arrière, la question qu'on a posée au début dans le cadre de mon exemple était si A2 était indépendant de A3, mais il est possible de spécifier cette question en s'interrogeant particulièrement sur le cas de figure où A2 et A3 seraient dans une relation positive ou, au contraire, sur le cas où ils seraient dans une relation négative. Les valeurs de p liées à l'une ou à l'autre de ces circonstances sont calculables respectivement par un test unilatéral à droite ou par un test unilatéral à gauche. En ce qui concerne l'exemple de A2 et A3, il se trouve que le test unilatéral à gauche donne une valeur de $p = 0.045339993$. D'une façon inverse, la signification statistique de la relation négative entre les coupures textuelles et la longueur modeste du poème peut être établie par l'emploi d'un test unilatéral à droite, qui donne $p = 6.1114^E-19$. On observe alors que la probabilité que la distribution numérique des occurrences de ces deux phénomènes dans le corpus examiné soit entièrement imputable au hasard est bien plus faible que la même probabilité appliquée au cas de la relation entre A2 et A3.

Une fois décrites la nature et la fonction des relations associatives, il faut consacrer quelques mots à l'Annexe 1, à savoir aux questions que j'ai employées pour annoter les morceaux examinés. J'ai déjà décrit les sections F, G et H de cet Annexe, et il sera question tout de suite des sections restantes, à commencer par la section A, qui porte sur les changements éventuels que les compositeurs peuvent opérer sur le texte dans la perspective de le mettre en musique. Les sections B, C et D portent sur des caractéristiques métriques : les questions B sur le vers ; les questions C sur la forme globale ; et les questions D sur les strophes typographiques. Je précise ici que j'ai pris en compte les strophes telles qu'elles sont marquées par les choix typographiques du poète et/ou de son éditeur. Il s'agit d'une précision nécessaire puisque, parfois, la séparation graphique des strophes ne correspond pas à leur agencement métrique, un cas notable étant celui des tercets du sonnet : par exemple, dans un sonnet rimé abba abba ccd ede, les deux tercets, bien que séparés par un espace blanc, ne sont pas indépendants au niveau des rimes et seraient par conséquent à considérer comme un sizain [aabcbc] d'un point de vue strictement métrique. Ensuite, la question C7 demande également une clarification

¹⁰⁶ André Vessereau, *op. cit.*, p. 59.

quant au choix des 24 vers comme ligne de démarcation entre des poèmes courts et des poèmes longs. C'est un critère purement arithmétique qui m'a conduit vers cette préférence : on a pu constater que la plupart des poèmes mis en musique pendant la période étudiée compte entre 11 et 20 vers. Par conséquent, j'ai individué un nombre légèrement plus grand que 20 et dont les diviseurs coïncident avec le nombre de vers par strophe des strophes les plus communément employées. Or, un poème de 24 vers peut être composé par deux douzains, ou trois huitains, ou quatre sizains, ou six quatrains, ou huit tercets, ou bien douze distiques, ce qui en fait une grandeur idéale pour distinguer les poèmes courts des poèmes longs.

Il reste les sections E et I. La première porte sur l'écart temporel entre la publication des textes que les compositeurs ont choisi pour leurs mélodies et la composition des mélodies elles-mêmes. Puisque les dates de composition ne sont pas toujours connues, surtout pour ce qui est des compositeurs mineurs, j'ai préféré m'appuyer sur la date de publication lorsqu'elle seule était disponible. La section I, quant à elle, est consacrée à la conduite des compositeurs vis-à-vis des unités métriques significatives que l'on peut individuer au niveau textuel : les hémistiches, les vers, les strophes, et les refrains, lorsque ceux-ci sont présents.

Les catégories

Dans ce qui suit, je me bornerai à décrire tour à tour chacune des catégories des morceaux que j'ai identifiées dans le tableau de p. 136. Les listes des mélodies appartenant à chaque groupe se trouvent dans les annexes de ce travail, et, bien que certaines catégories soient plus fournies que d'autres, en général elles contiennent toutes quelques dizaines de morceaux. De plus, comme je l'ai dit dans l'introduction à cette partie, le but de la méthode adoptée ici est de pouvoir étudier ces groupes sans analyser chacune de leurs composantes. Tout de même, cette démarche pose un défi considérable en ce qui concerne la restitution des résultats, notamment en raison du fait qu'il est compliqué de ramener les analyses conduites sur les données à la réalité historique et esthétique que ces données représentent. Ceci est pourtant nécessaire. La solution que je propose afin de contourner cette difficulté sera de se pencher sur quelques morceaux choisis, sans toutefois mener des analyses semblables à celles de ma première partie ; au contraire, il s'agira de discuter ces mélodies en les plaçant dans le contexte plus large du groupe auquel elles appartiennent, et de décrire leurs caractéristiques en fonction des caractéristiques de la catégorie plus large, pour que celle-ci puisse être appréhendée au mieux, en sachant toutefois que ces classes, considérées comme des entités indépendantes, ne sont que des abstractions fonctionnelles à l'étude de mes hypothèses. Je rappelle enfin que cette méthode

aux fondements statistiques permet de prédire la conduite du groupe mais non pas celle de chaque mélodie individuelle à l'intérieur de ce groupe, qui reste irréductible dans sa spécificité.

71-98CR

En faisant référence au tableau de la page 139, on peut constater que cette première catégorie correspond à celle des morceaux dont les auteurs font partie de la première génération des compositeurs, ceux qui sont actifs entre 1871 et 1898, qui sont également célèbres et écrivent régulièrement des mélodies. Les données relatives à cet ensemble sont consultables dans l'Annexe 3, et je rappelle que cette catégorie est composée de 499 morceaux.

Comme je viens de le dire, afin de donner un aperçu relativement tangible des traits qui caractérisent ce groupe, j'ai sélectionné quatre morceaux qui seront décrits selon leur degré de conformité voire de déviation par rapport au comportement de la catégorie dans son entièreté. J'ai choisi ces morceaux en fonction de leurs caractéristiques hétérogènes, qui permettent ainsi de toucher aux ensembles des aspects concernés par les données recueillies. Ceux-ci sont *Si mes vers avaient des ailes* de Reynaldo Hahn sur un poème de Victor Hugo¹⁰⁷ ; « J'allais par des chemins perfides », tiré de *La Bonne Chanson* de Gabriel Fauré sur un poème de Paul Verlaine¹⁰⁸ ; *Dernier vœu* de Fernand Halphen sur un poème de Théophile Gautier¹⁰⁹ ; et *La Brise va souffler* d'Émile Durand également sur un poème de Théophile Gautier¹¹⁰. Avant de se pencher sur la discussion que l'on a promise, il est tout de même intéressant de situer chaque morceau à l'intérieur du contexte spécifique qui l'a produit, et l'on consacrerait donc quelques mots à chacun d'entre eux.

Commençons tout de suite par *Si mes vers avaient des ailes* de Reynaldo Hahn. Celui-ci, né en 1874 et décédé en 1947, faisait sans aucun doute partie de l'élite sociale et intellectuelle de son temps, était un habitué des salons parisiens les plus prestigieux, à commencer par celui de Madeleine Lemaire, où il rencontra Marcel Proust. Ses fréquentations mondaines et son activité de « musicien de salon » ont fait en sorte que cette épithète aux connotations défavorables le suivit au fil des années tout au long de sa carrière, sans pourtant corroder le succès rencontré par sa musique¹¹¹. En considérant sa date de naissance, l'on pourrait s'étonner de retrouver ce compositeur dans cette première catégorie, celle des compositeurs célèbres entre 1871 et 1898,

¹⁰⁷ Publié dans *Mélodies de Reynaldo Hahn, 1^{er} volume*. Heugel, 1895.

¹⁰⁸ Publié chez J. Hamelle en 1894.

¹⁰⁹ Publié récemment dans *Dix Mélodies*. Éditions de l'IEMJ, 2014, mais composé en 1897.

¹¹⁰ Publié dans *3 Mélodies*. Théodore Michaelis, 1879.

¹¹¹ Cf. à ce propos Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, 2004, p. 344-345 et 693.

alors qu'en 1898 Hahn avait vingt-quatre ans. Toutefois, ses premières réussites commerciales datent de la période entre 1888, quand paraissent justement *Si mes vers avaient des ailes* et *Rêverie*, une autre mélodie sur un poème de Hugo, et 1893, l'année de parution chez Heugel de ses *Chansons grises* sur des poèmes de Verlaine. Ces morceaux « deviennent rapidement des succès de salon », et lancent la professionnalisation prématurée du compositeur¹¹². Comme s'exprime ultérieurement Philippe Blay¹¹³,

c'est à la romance que se rattachent ses premiers essais connus de poèmes mis en musique, en 1888, dans sa quatorzième année : *Rêverie* et *Si mes vers avaient des ailes*. [...] Outre leurs qualités de diction, [...] ces mélodies présentent déjà bien des traits stylistiques propres à l'auteur : suprématie de la ligne vocale, nombreuses appoggiatures, notes tenues dans l'aigu, longues plages harmoniques sur la tonique ou la dominante, soin dans l'écriture des arpèges. Tout est à la fois simple et travaillé, ce qui peut expliquer l'engouement pour une pièce d'extrême jeunesse comme *Si mes vers avaient des ailes*. Longtemps interprétée par nombre d'artistes lyriques comme s'il s'agissait d'une œuvre emblématique de la maturité du musicien, elle donne cependant de lui une image par trop immature.

Le travail sur la voix et sur l'énonciation du texte est donc un trait sensible déjà chez le tout jeune Reynaldo Hahn, et il demeurera par la suite au centre de ses préoccupations. Bien plus tard, musicien déjà mûr, il manifestera ainsi sa pensée à cet égard¹¹⁴ :

Le chant doit être maintenu par la rigueur d'un rythme sûr, pendant que la diction reste souple, vraie, expressive, colorée, et trouve toute sa place, tout son temps, dans les limites que lui impose ce rythme. Elle acquiert par là un nerf, une force extraordinaire et les entraves rythmiques l'obligent d'avoir recours à une ingéniosité qui la rend plus intéressante.

Toutefois, Hahn se montre assez parcimonieux quand il s'agit d'explicitement son intention à l'interprète, et ses partitions restent pauvres en indications d'expression¹¹⁵. Par ailleurs, le choix de Victor Hugo est également un élément qui fait la continuité de sa production mélodique à partir des tout premiers débuts aux morceaux de la maturité. En effet, ses contemporains ont tendance à abandonner progressivement Victor Hugo¹¹⁶, et Hahn, « antimoderniste impénitent »¹¹⁷, fait figure d'exception notable parmi ses pairs.

¹¹² Philippe Blay, *Reynaldo Hahn*, Fayard, 2021, p. 37. Cette étude a été accompagnée par la publication du journal de Hahn dans Reynaldo Hahn. *Journal, 1890-1945*, éd. Philippe Blay, dir. Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2022.

¹¹³ Philippe Blay, *op. cit.*, p. 52 et 212-213.

¹¹⁴ Dans *Du Chant*, Gallimard, [1920] 1957, p. 124.

¹¹⁵ Cf. François Le Roux, *Le Chant intime : de l'interprétation de la mélodie française*, Fayard, 2004, p. 205.

¹¹⁶ Violaine Anger, « La Mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », *Communication au Groupe Hugo* du 4 avril 2015. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm>. Dernière consultation : 16 avril 2022.

¹¹⁷ Sylvia Kahan, *op. cit.*, p. 232.

Le poème choisi pour cette mélodie est tiré des *Contemplations*, recueil à la tonalité grave et solennelle¹¹⁸, paru en 1856, trois ans après les *Châtiments*, à la suite d'un long silence éditorial après la publication de *Les Rayons et les Ombres* en 1840. Dans ce texte, sans titre dans le recueil, « le sujet dit à une femme qu'il vouvoit que ses vers – c'est donc un poète, sans doute celui qui parle en ce recueil – iraient à elle, s'ils avaient des ailes », mais cette condition n'est jamais confirmée avec certitude, et la seule chose qui est certaine est la distance entre celui qui parle et la femme à laquelle il s'adresse¹¹⁹.

Ensuite, le deuxième morceau est « J'allais par des chemins perfides », tiré de *La Bonne Chanson* de Fauré. Ce cycle, composé en 1892-1894, est donné en première audition le 25 avril 1894 par Maurice Bagès, mais « la création publique n'aura lieu que l'année suivante au cours d'un concert de la Société Nationale de Musique »¹²⁰. Comme ce fut aussi le cas pour les mélodies dites « de Venise », Fauré choisit et ordonne à sa façon les poèmes provenant du recueil verlainien afin de dresser une narration autour d'un épisode amoureux. Dans le contexte du cycle, « J'allais par des chemins perfides » est la quatrième mélodie, alors qu'il est le vingtième poème parmi les vingt-et-un qui constituent le recueil de Verlaine, et il illustre les angoisses du sujet parlant – angoisses destinées d'ailleurs à se résoudre dans la mélodie suivante, « J'ai presque peur, en vérité ». Étudier l'architecture de ce cycle dans son ensemble, en ce qui concerne son agencement narratif et en ce qui touche en revanche à sa construction proprement musicale, dépasse mes ambitions ici, mais on peut toutefois remarquer que dans le cadre d'instabilité harmonique qui caractérise *La Bonne Chanson*, la mélodie fait figure de chef de file du dérèglement : « la tonalité y est littéralement minée par les chromatismes tortueux, parfois aux limites de l'atonalité [...], tandis que la rythmique, si unie d'ordinaire chez le musicien, se diversifie et atteint ici et là une mobilité extrême dans la métrique et les mouvements adoptés »¹²¹.

Le recueil verlainien, quant à lui, est imprimé en 1870, mais il « ne fut mis en vente que plus tard, sans doute début 1872, parce que son éditeur, Alphonse Lemerre, ne voulait pas lancer un recueil aussi tendre et euphorique pendant les malheurs et les désastres de la guerre »¹²². On s'en souvient, ce recueil porte sur les fiançailles du poète avec Mathilde Mauté

¹¹⁸ Cf. Claire Montanari, « Du rapport entre la construction du recueil des *Chansons des rues et des bois* et les titres des poèmes », *Communication au Groupe Hugo* du 6 avril 2013. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-04-06Montanari.htm>. Dernière consultation : 25 juin 2022.

¹¹⁹ Benoît de Cornulier, « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* », *op. cit.*

¹²⁰ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 228. Cf. également Cécile Auzolle, *op. cit.*, p. 125.

¹²¹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Flammarion, 1990, p. 195.

¹²² Alain Buisine, *Verlaine : Histoire d'un corps*. Tallandier, 1995, p. 140. Cf. également Jean-Marc Hovasse, « Verlaine-Hugo », *Communication au Groupe Hugo* du 23 novembre 1996. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-11-23Hovasse.htm>. Dernière consultation : 25 juin 2022.

et sur le bonheur tout à fait conventionnel du mariage imminent. Ce sujet souffre de la comparaison avec les recueils antérieurs de Verlaine, et a été reçu comme marquant « une catastrophique régression, un véritable reniement »¹²³ par rapport aux ouvrages qui l'avaient précédé. Cependant, on ne saurait porter un jugement si tranchant et monochrome sur *La Bonne Chanson* qui « mérite d'être extirpée du climat d'entropie bourgeoise où habituellement on la place. *La Bonne Chanson* n'est pas un recueil naïf, léthargique et rassurant : l'angoisse du saturnien, les bizarreries du flâneur s'y font sentir »¹²⁴. Bizarrerie qui se fait sensible tout aussi bien au niveau formel et dont le poème témoigne par son organisation en *terza rima*, une forme relativement inusitée sur laquelle je reviendrai bien sûr.

Le troisième morceau est *Dernier vœu* de Fernand Halphen. Ce compositeur, provenant d'une famille aisée de la bourgeoisie juive, est tué pendant la Première Guerre mondiale à l'âge de quarante-cinq ans. En plus de son activité de compositeur, il joue aussi un rôle d'envergure en tant qu'animateur de la vie mondaine et musicale de son temps et « organise dans son salon des séances musicales dont la presse se fait l'écho »¹²⁵. En ce qui concerne ses choix de mélodiste, il se tourne souvent vers les poètes parnassiens, tels que Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme, sans oublier évidemment Théophile Gautier¹²⁶, l'auteur de *Dernier vœu*.

Ce poème est tiré du recueil *Émaux et camées*, dont la première édition paraît en 1852, et au sujet duquel le poète lui-même s'exprimera ainsi vingt ans plus tard¹²⁷ :

Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. Mais l'auteur ne s'interdisait nullement de découper dans les tranches laiteuses ou fauves de la pierre un pur profil moderne, et de coiffer à la mode des médailles syracusaines des Grecques de Paris entrevues au dernier bal.

C'est ce type de remarques, accompagnées du titre du recueil et du poème final, *L'Art*¹²⁸, souvent compris comme ayant presque des velléités de manifeste, qui a contribué à la naissance

¹²³ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 141.

¹²⁴ Yann Frémy, « Verlaine baroque ? », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 31.

¹²⁵ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 333-334.

¹²⁶ Cf. François Le Roux, « Fernand Halphen mélodiste : le point de vue d'un interprète », dans Laure Schnapper (dir), *Du salon au front. Fernand Halphen (1872-1917)*, Hermann, 2017, p. 172.

¹²⁷ Théophile Gautier, *Rapport sur les progrès de la poésie française. Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874, p. 322.

¹²⁸ Ce poème n'a été ajouté au recueil qu'à partir de la seconde édition, datant de 1858, après avoir été publié dans *L'Artiste* le 13 septembre 1857 en réponse à l'odelette *A Théophile Gautier*, publiée par Théodore de Banville dans son recueil *Odelettes* de 1856. Cf. Dominique Billy, *op. cit.*, p. 333-334 ; Marie-Catherine Huet-Brichard, « L'Ode et son chant du cygne : Théodore de Banville, *Odelettes, Odes funambulesques* », dans Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (dir), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Peter Lang, 2007, p.188 ; et, dans le même volume, Martine Lavaud, « Un genre caduc ? Remarques sur l'ode selon Th. Gautier », p. 210. Voir aussi Peter Whyte, « 'L'Art' de Gautier : genèse et sens », dans Freeman G. Henry (dir), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Rodopi, 1998, p. 119-140.

du stéréotype d'un Gautier « 'impassible', [...] embourgeoisé, pétrifié dans la matière dure et glacée »¹²⁹. Comme il arrive souvent avec tout stéréotype, un fond de vérité y est perceptible : dans *Émaux et camées*, la doctrine de « l'art pour l'art » atteint son zénith¹³⁰, mais le recueil se fait également porteur de nouveautés¹³¹ et, par le biais de ses traits hellénisants, il « est l'objet d'un dialogue constant entre l'antiquité et la modernité. Le recueil montre, en effet, que des ponts peuvent être audacieusement créés entre ces deux temporalités par le truchement de l'art [...]. En ce sens, le recueil se trouve bel et bien au carrefour de plusieurs voies esthétiques »¹³².

Et finalement, le dernier morceau appartenant à cette première catégorie est *La Brise va souffler* d'Émile Durand, musicien dont la carrière solide se déroula pour la plupart dans les salles de cours du Conservatoire, où il fut le professeur de Debussy, et l'auteur d'un traité d'harmonie, publié en 1883 et employé depuis lors comme texte de référence pour les étudiants de son institution pendant de nombreuses années¹³³. En 1879, l'année de la parution de la mélodie, Durand participa au jury pour les concours de solfège du Conservatoire, à côté d'Ambroise Thomas, de Charles Lefebvre, d'Émile Pessard, de Georges Pfeiffer et d'Hector Salomon, et reçut aussi une distinction pour ses mérites de professeur¹³⁴.

Le poème qu'il choisit pour son morceau est tiré de *La Comédie de la Mort* (1838), « sans doute le recueil de poésie le plus riche et le plus ambitieux de Gautier »¹³⁵, où il prend le titre de *Barcarolle*, après une première version intitulée *Mirage*¹³⁶. En dépit de son titre le plus récent et de la référence à la musique populaire vénitienne, la musique ne s'y trouve guère, et le poème, « malgré un ton joyeux, exprime le scepticisme à l'égard de l'amour »¹³⁷.

Voici donc terminée cette petite promenade aux côtés des quelques morceaux qu'on s'apprête à interroger dans le cadre de leur relation au groupe de mélodies auquel ils appartiennent. Le premier point dans le déroulement de cette enquête concerne les choix textuels, et on peut d'ores et déjà remarquer que, parmi les quatre poèmes sélectionnés par les compositeurs, celui de Hugo, « Mes vers fuiraient », mis en musique par Reynaldo Hahn,

¹²⁹ Martine Lavaud, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, Honoré Champion, 2001, p. 21.

¹³⁰ Cf. Éric J. Lien, « The Prefatory Poetics of Théophile Gautier », dans *Romance Notes*, vol. 32, n. 1, 1991, p. 47.

¹³¹ Cf. Philippe Terrier, *Théophile Gautier, deux études*, La Baconnière, 2000, p. 116.

¹³² Myriam Robic, « 'Des dieux que l'art toujours révère'. L'hellénisme d'*Émaux et Camées* », dans Martine Lavaud et Paolo Tortonesi (dir), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Classiques Garnier, 2018, p. 193-194.

¹³³ Cf. Andrea Malvano, « 'Diabolus in memoria' : Observations Regarding the Use of Triton in Debussy's Endings », dans *De musica disserenda*, vol. XVI, n. 2, 2020, p. 55.

¹³⁴ Cf. anonyme, « Paris-Théâtre », dans *Le Petit Parisien*, 12 juillet 1879 ; et anonyme, « Conservatoire de musique. Distribution des prix », dans *La Patrie*, 7 août 1879.

¹³⁵ « Arguably Gautier's richest and most ambitious collection of poetry », dans Constance Gosselin Schick, *Seductive Resistance : The Poetry of Théophile Gautier*, Rodopi, 1994, p. 52. La traduction est la mienne.

¹³⁶ Cf. Dominique Billy, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Honoré Champion, 2015, p. 227.

¹³⁷ François Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Honoré Champion, 2006, p. 297.

apparaît parmi les poèmes les plus choisis pendant la période 1871-1914, toutes catégories confondues. En effet, il a été mis en musique 13 fois, ce qui fait de lui le troisième des poèmes de Hugo les plus choisis à égalité avec *Autre guitare*, après *Autre chanson* (mis en musique 27 fois) et *Nouvelle chanson* (23 fois). Toutefois, ce poème ne figure pas parmi les textes préférés par les compositeurs de ma première catégorie : ceux-ci ont une préférence plus marquée pour *Autre guitare*, mis en musique 7 fois à l'intérieur de ce groupe, ce qui signifie que la première génération des compositeurs célèbres régulièrement mélodistes est responsable à elle seule de la moitié des mises en musique de ce poème.

En ce qui concerne plus généralement Victor Hugo, ensuite, il est le poète le plus sélectionné par ce groupe de compositeurs, et *Les Contemplations*, recueil dont est tiré « Mes vers fuiraient », est lui aussi le recueil privilégié ici, ce qui fait de la mélodie de Hahn un exemple tout à fait typique à cet égard. Paul Verlaine, quant à lui, est également présent parmi les poètes préférés par cet ensemble d'auteurs, et *La Bonne Chanson*, en dépit de sa réception pauvre en enthousiasme dans le champ littéraire, est le recueil vers lequel ces compositeurs se tournent le plus souvent. L'on ne saurait sous-estimer ici l'importance du cycle de Fauré, dont le succès considérable a assurément eu le mérite de faire connaître ce recueil dans les cercles musicaux, sans compter qu'à partir de son titre même l'ouvrage invite l'appropriation musicale, malgré le fait qu'« aucune règle strophique, ni reprise de refrain, ni répétition, ni tropes usuels (pataquès, apocopes, assonances, niveau de langue, thématique), n'[y] apparaissent en l'état »¹³⁸ et l'affichage du genre de la chanson serait plutôt une dissuasion à voir dans ces poèmes une prétention à une poésie « noble » et « haute »¹³⁹ – refus qui n'est d'ailleurs pas exclusif à *La Bonne Chanson* chez Verlaine. Et finalement, Gautier figure lui aussi dans cette cohorte d'auteurs privilégiés, et, avec Hugo et Verlaine, ces trois poètes fournissent la moitié des poèmes qui approvisionnent les morceaux faisant partie de ma première catégorie.

En outre, comme c'était le cas également chez la population générale, à peu près les trois quarts des poèmes choisis sont en vers isométriques, ce qui est aussi le cas des poèmes à l'origine de les quatre morceaux. Or, à partir des corrélations que j'ai individuées pour cette catégorie, l'on sait que, si le poème mis en musique est en vers isométriques, il est improbable que des répétitions de portions plus ou moins étendues du texte soient présentes dans la mélodie, et qu'il est au contraire probable que l'unité du vers court soit brisée par des pauses dans la disposition de la ligne vocale. Ceci se vérifie sans failles chez Fauré, alors que chez

¹³⁸ Florent Albrecht, *op. cit.*, p. 104.

¹³⁹ Cf. Philippe Jousset, « Impairs de Verlaine », dans *Poétique*, vol. 143, n. 3, 2005, p. 287.

Durand aucune de ces attentes ne se réalise. À partir de cette observation, une précision s'impose : l'on prendra garde par la suite à ne pas confondre ce genre de constat avec un jugement de valeur porté sur un morceau ou sur l'autre. Il ne s'agit pas ici de féliciter les mélodies qui répondent positivement aux tendances que j'ai décernées et de réprimander les autres. Comme je l'ai dit, le fait qu'une tendance se manifeste au niveau du groupe ne saurait en aucun cas limiter le libre arbitre de chacun de ses membres. Ce qui me tient à cœur, c'est de donner des exemples qui puissent concrétiser pour le lecteur, et pour moi-même aussi, des réalités musicales qui entrent en interaction de façons différentes aux traits généraux d'une entité, la catégorie, qui n'est qu'une abstraction fonctionnelle à mon propos.

Je reviens maintenant à ma démarche initiale. Après avoir remarqué que les quatre poèmes sont en vers isométriques, la question qui se pose est celle de leur nature métrique à un niveau plus détaillé. En effet, *Dernier vœu* et « J'allais par des chemins perfides » sont en octosyllabes, le vers le plus communément choisi sur le plan de ma première catégorie, ce qui, en matière des corrélations, impliquerait vers l'attente d'une répétition textuelle à l'échelon des mots, qui ne se vérifie ni chez Halphen ni chez Fauré. Le vers de 7 syllabes, celui de « Mes vers fuiraient », est lui aussi souvent sélectionné, même s'il est plus rare de l'octosyllabe et de l'alexandrin. Par ailleurs, chez Hahn, l'attente engendrée par la présence de ce type de vers, à savoir que les strophes soient toutes séparées l'une de l'autre par des pauses dans le chant, est satisfaite. Au-delà du cas spécifique de cette mélodie, cette tendance pourrait suggérer que le quatrain de vers de 7 syllabes forme une unité métrique dont la perception reste unitaire chez ces compositeurs, en dépit du fait que le quatrain en général s'accompagne de la probabilité que les strophes ne soient pas séparées les unes des autres par une pause dans le chant. Une observation similaire peut également être avancée à propos du vers de 6 syllabes, celui de *Barcarolle*, pour lequel il est probable que les vers eux-mêmes ne soient pas interrompus par des pauses dans la ligne vocale, condition qui se vérifie chez Durand. Comme l'on sait que cette condition est également le cas des vers de 5 syllabes, l'on pourrait proposer que, dans le contexte de cette catégorie de morceaux, c'est le vers de 6 syllabes et non pas l'octosyllabe qui est perçu comme la plus grande unité métrique pour ainsi dire non-césurée, ou tout au moins appréhendable immédiatement et instinctivement comme telle. De toute façon, l'hypothèse est audace¹⁴⁰, mais elle ne se heurte pas nécessairement à la « loi des huit syllabes » formulée par

¹⁴⁰ Des hypothèses de ce genre seront également formulées par la suite et demandent quelques remarques. A commencer par le fait que, si c'est précisément à la formulation de ce genre d'hypothèses que mon travail visait, ce n'est pas vers telle ou telle hypothèse spécifique que l'on se dirigeait. Ceci implique que la démarche que j'ai mise en place ne permet pas à elle seule de trancher une fois pour toutes en faveur ou contre ce type d'assertions. Afin d'aboutir à un ensemble de connaissances qui permettrait de s'exprimer de manière sûre, sinon définitive,

Cornulier, puisque celle-ci pose une limite vers le haut et non pas vers le bas, étant donné qu'elle s'appuie sur le constat suivant : « en français, la reconnaissance instinctive et sûre de l'égalité exacte en nombre syllabique de segments voisins rythmiquement quelconques (c'est-à-dire égaux uniquement en nombre syllabique total) est limitée [...] à 8 syllabes, *ou à moins* »¹⁴¹. En outre, les vers courts, indépendamment de leur typologie plus granulaire, amènent avec eux d'autres attentes, notamment l'idée que des répétitions textuelles soient présentes dans les morceaux au niveau des mots, ce qui ne se vérifie jamais dans les mélodies que j'ai choisies.

L'on peut maintenant se tourner vers la question de la longueur du poème. Le texte le plus long parmi les quatre que j'ai examinés est *Barcarolle*, qui compte 30 vers – une longueur légèrement plus étendue par rapport à la norme de la catégorie mais tout de même pas inhabituelle. Les trois autres poèmes comptent, quant à eux, entre 11 et 20 vers, ce qui est le cas de la moitié des poèmes choisis ici, et répondent parfaitement aux attentes produites par leur étendue, à savoir que le compositeur n'ait pas coupé le texte afin de le mettre en musique et que la mélodie n'ait pas de ritournelle, à l'exception près de *Si mes vers avaient des ailes* où Hahn coupe le dernier vers, qui, de « des ailes comme l'amour », est réduit à « comme l'amour ».

Ensuite, en ce qui touche à la forme globale de ces poèmes, trois d'entre eux sont des suites périodiques, et le quatrième poème, « J'allais par des chemins perfides », comme on l'a déjà anticipé plus haut, est en *terza rima*. Commençons par les suites périodiques, qui constituent les trois quarts des poèmes sélectionnés dans cette catégorie et, d'une façon tout à fait convenable, les trois quarts des quatre poèmes. On observe également que cette catégorie a tendance à se tourner vers des suites périodiques plus souvent que la population générale. L'on a pu constater que, si les textes mis en musique sont des suites périodiques, il est probable que la mélodie présente des répétitions textuelles au niveau des mots, ce qui n'est jamais le cas dans les trois morceaux ; que la fin des strophes soit toujours marquée par une pause dans la ligne vocale, ce qui est toujours le cas aussi pour les trois morceaux, en dépit du fait que les poèmes qu'ils prennent comme source soient en quatrains et que, on l'a dit, les suites de

sur de telles questions il faudrait tout d'abord répéter telle quelle la démarche que j'ai entamée pour vérifier que les erreurs que j'aurai inévitablement commises ne soient pas d'une portée telle qu'elles puissent invalider la démarche elle-même. Deuxièmement, il faudrait répéter cette même démarche, encore une fois, sur un corpus semblable mais différent, par exemple sur une sélection de morceaux également randomisée mais *autre* par rapport à la mienne. Et finalement, il faudrait aussi envisager de conduire des expériences qui soient explicitement visées à la vérification de telle ou telle hypothèse spécifique formulée dans le cadre de cette étude, et qui mettraient donc en place des protocoles inédits et ciblés à chacune des questions qui se posent tour à tour. Ceci est évidemment bien au-delà de mes modestes moyens.

¹⁴¹ Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, *op. cit.*, p. 16. Je souligne.

quatrains font exception à cet égard ; et finalement qu'une ritournelle soit également présente, ce qui se vérifie pour *La Brise va souffler*, mais non pas chez Halphen ni chez Hahn. Finalement, la *terza rima* de « J'allais par des chemins perfides » n'est pas une forme complètement inédite ni chez Verlaine, qui l'emploie également dans *La Mort de Philippe II*, à la fin des *Poèmes saturniens*, ainsi que dans *Les coquillages*, issu des *Les Fêtes galantes*¹⁴², ni dans la production contemporaine ; en outre, on a vu dans la première partie de ce travail que Coppée en fait également usage, par exemple dans le cas d'*Invocation*. Néanmoins, il s'agit d'une forme nettement minoritaire et dans la production poétique de la période et parmi les poèmes retenus pour être mis en musique dans le cadre de cette catégorie. Par ailleurs, la présence des tercets indique la probabilité qu'il n'y ait pas de répétition dans le texte mis en musique au niveau des mots, ce qui est tout à fait le cas chez Fauré.

Avec cette dernière remarque, je termine la discussion des choix proprement métriques et je poursuis avec des décisions d'ordre différent, à commencer par la question des titres. En effet, deux des poèmes parmi les quatre examinés n'ont pas de titre à proprement parler : il s'agit de « J'allais par des chemins perfides » et de « Mes vers fuiraient », auxquels on fait référence justement par leur incipit, à défaut d'un titre. Fauré choisit d'intituler sa mélodie en suivant ce même principe, celui de l'incipit, alors que Hahn préfère employer comme titre le troisième vers de chaque strophe, qui est toujours le même chez Hugo¹⁴³. En ce qui concerne en revanche les deux poèmes qui ont un titre, *Dernier vœu* et *Barcarolle*, le premier le garde chez Halphen, alors que Durand préfère abandonner le titre de *Barcarolle*, qui est maintenu comme sous-titre, pour employer un titre moins générique, *La brise va souffler*, qui correspond au dernier vers du refrain. Ces deux derniers cas sont plus rares dans le cadre de ma première catégorie, où un tiers seulement des morceaux porte un titre différent de celui du poème de départ.

Ensuite, parmi les quatre compositeurs, deux choisissent de couper le texte afin de le mettre en musique. L'on a déjà mentionné la coupure apportée par Reynaldo Hahn, qui élimine une partie du dernier vers du poème, et l'on ajoutera ici la coupure apportée par Durand au poème de Gautier, qui perd son troisième refrain. À partir de la suppression de certaines parties du poème, l'on s'attendrait à ce que le texte soit également modifié, mais il n'en est rien, ni chez Hahn ni chez Durand. En revanche, l'attente que le texte tel qu'il est mis en musique présente des répétitions supplémentaires, à n'importe quel niveau, est satisfaite dans les cas des deux

¹⁴² Cf. Charles Ammirati, « Le distique chez le dernier Verlaine : permanence d'une forme », dans *Revue Verlaine*, n. 1, 1993, p. 158.

¹⁴³ Sur le rôle du nombre trois dans l'œuvre de Victor Hugo, et dans *Les Contemplations* en particulier, cf. Brigitte Buffard-Moret, « Petit Précis de versification hugolienne, au prisme des *Contemplations* », dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir), *Lectures des Contemplations*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 257-258.

morceaux. Pour ce qui est des autres attentes provoquées par les coupures textuelles, notamment que la mélodie ait une ritournelle, que le poème mis en musique soit plus long que 24 vers, et que les strophes soient séparées au moins une fois par un interlude pianistique, la mélodie de Durand les contente pleinement, alors que celle de Hahn ne les comble nullement.

L'on a mentionné qu'à cause de la présence des coupures textuelles, il est probable que dans ces mêmes morceaux, le poème soit modifié, et que ceci n'était pas le cas dans les deux mélodies dont les textes sont intéressés par des suppressions partielles. Or, la mélodie de Fernand Halphen présente la situation inverse : un morceau où le texte est modifié, mais qui ne présente pas de coupures. En effet, Halphen modifie le v. 6 du poème en y ajoutant une syllabe : de « près de mes tempes ont fleuri », le vers devient « près de mes tempes ont *refleuri* » ce qui fait soudainement apparaître un vers de neuf syllabes. Ceci semblerait confirmer l'hypothèse que j'ai avancée plus haut, c'est-à-dire que le seuil de l'unité métrique reconnaissable instinctivement se situe plutôt vers les 6 syllabes que les 8 pour les compositeurs de ma première catégorie : ici, Halphen visiblement ne ressent pas de différence qualitative entre les octosyllabes de Gautier et son propre ennéasyllabe – deux vers qui pourtant, aux yeux des études métriques telles qu'elles se sont développées jusqu'à aujourd'hui, se trouvent des deux côtés d'un abîme qualitatif à la profondeur vertigineuse, les octosyllabes étant des vers non-césurés alors que les ennéasyllabes ne peuvent qu'être césurés, même s'ils sont des vers rares et dont les césures ont tendance à être instables¹⁴⁴, surtout si on les compare à la régularité d'une césure comme celle de l'alexandrin.

Après cela, je suis confrontée au sujet des répétitions textuelles que les compositeurs opèrent dans leurs morceaux, mais qui ne se trouvent pas dans le poème tel qu'il a été publié. Dans ce cas, ni Fauré ni Halphen ne réalisent des répétitions de ce genre, mais, en revanche, Hahn et Durand répètent tous les deux des portions de leurs textes choisis. Tout d'abord, soulignons à ce propos deux corrélations complémentaires, qui ne sont pas remplies ici, mais qui m'amènent à une remarque ultérieure : en effet, lorsque le texte subit des répétitions à n'importe quel niveau, il est probable que le poème présente des vers surnuméraires et qu'il ne soit pas en vers isométriques. Ces deux observations, me semble-t-il, vont dans le même sens : alors qu'un élément de perturbation de la régularité métrique, qu'il s'agisse d'un dérèglement en bonne et due forme, comme c'est le cas des vers surnuméraires, ou d'une inégalité plus subtile, comme

¹⁴⁴ Il serait futile, dans une certaine mesure, d'essayer de placer la césure de cet ennéasyllabe solitaire, en raison du fait qu'il est justement solitaire dans un contexte entièrement octosyllabique et il n'y pas par conséquent de pression contextuelle qui puisse engendrer chez le lecteur la perception d'une régularité quelconque. L'on pourrait toutefois se livrer à l'exercice et, dans ce cas-là, on pourrait comprendre ce vers comme étant césuré 5+4 : « près de mes tempes | ont refleuri », mais, on l'a dit, l'exercice en soi est peu important.

dans un poème où plusieurs mètres cohabitent, les compositeurs de cette catégorie ont tendance à corriger ces éléments d'irrégularité. Ce souci de régularité est également sensible dans deux autres corrélations liées à la répétition de certaines parties du texte, notamment la probabilité que ces répétitions soient accompagnées par la présence d'une ritournelle et par la préservation de l'unité des vers courts, qui ne sont pas interrompus par des pauses dans la ligne de chant. Ajoutons à cela que ce genre d'itérations est aussi épaulé par la probabilité que le morceau présente au moins un interlude pianistique en guise de séparation entre les strophes et que le poème soit plus long que 24 vers, et on a décrit ainsi une écriture qui relève plutôt de la romance que de la mélodie, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi. En effet, la romance, ancêtre de la mélodie qui malgré tout peut coexister avec elle, se caractérise par une écriture strophique, c'est-à-dire régulière et basée sur les répétitions, où une ritournelle est tout à fait à sa place, où les vers perdent leur individualité au profit de la superposition potentielle des strophes – strophes qui deviennent souvent interchangeables et séparées par un interlude confié au piano afin que leur succession puisse être distinguée aisément –, et où sont souvent mis en musique des poèmes longs, puisque le défi d'une écriture pour ainsi dire *durchkomponiert* ne se pose pas. La mélodie de Durand répond à toutes ces caractéristiques.

Celle-ci et celle de Hahn situent en outre leurs répétitions au même niveau, celui du vers : Durand répète le quatrième vers du quatrain, et le troisième et sixième vers des sizains, alors que Hahn répète le pénultième vers du poème, déséquilibre qui est peut-être à l'origine de sa suppression d'une partie du dernier vers. Les itérations au niveau du vers engendrent deux attentes différentes : l'une, que le poème ne soit pas en vers longs ; l'autre, que l'articulation strophique soit marquée au moins une fois par un interlude. Ceci s'accorde bien avec ce que je viens de dire à propos de la répétition comme marque d'une écriture proche de la romance, et l'on peut également comprendre la propension à répéter les vers courts par le fait qu'ils sont justement courts, et que leur répétition est moins lourde que celle des vers longs.

Une question ultérieure concerne l'écart chronologique entre la date de publication du poème et la date de composition, lorsque celle-ci est connue, ou de publication de la mélodie, dans le cas où le morceau a été publié. Ainsi, la publication de *La Bonne Chanson* de Verlaine a lieu 16 ans avant que Fauré ne décide de composer son cycle. Or, selon les corrélations individuées pour ce groupe, un écart de cette étendue indique probablement le choix par le compositeur d'un poème en quatrains de vers de n'importe quelle longueur à l'exception près des vers de 6 syllabes, où aucune section du texte n'est répétée. Le choix de Fauré répond partiellement à ces attentes, puisque, en effet, « J'allais par des chemins perfides » n'est pas en vers de 6 syllabes et aucune répétition textuelle est présente dans la mélodie, mais, en même

temps, le poème est en *terza rima* et non pas en quatrains. En ce qui touche ensuite à la mélodie de Reynaldo Hahn, le poème de Victor Hugo a été publié 32 années avant que la mélodie ne soit composée et l'on peut remarquer qu'il s'agit d'une distance tout à fait typique pour les compositeurs appartenant à cette catégorie, puisque presque la moitié des morceaux sous examen à présent mettent en musique des textes publiés entre vingt et quarante ans auparavant. Pour ce qui est des corrélations liées à un écart comme celui de *Si mes vers avaient des ailes*, l'on peut les distinguer comme suit : tout d'abord, en ce qui concerne plus généralement les caractéristiques globales du poème et de sa mise en musique, on s'attendrait à ce que le poème présente des vers surnuméraires, ne soit pas en vers isométriques et que sa longueur dépasse les 24 vers – aucune de ces conditions ne se vérifiant chez Hahn, on peut toutefois observer que sa mélodie répond parfaitement aux attentes concernant les répétitions, à savoir qu'il y en ait et que celles-ci se situent au niveau du vers ; ensuite, pour ce qui est du détail des vers et des strophes, on s'imaginerait que le poème soit en vers de 5 syllabes et que ses strophes soient des huitains voire des neuvains, mais non pas des quatrains, ce qui fait du choix de « Si mes vers avaient des ailes » un cas atypique, vu que ce texte ne satisfait aucune de ces attentes ; et finalement, on s'attendrait ici à ce que les vers courts ne soient jamais interrompus par des pauses pendant le chant, ce qui n'arrive pas dans le cas de Hahn. Enfin, on peut conclure cette revue par *La brise va souffler* et *Dernier vœu*, mélodies qui ont été composées ou publiées entre quarante et quarante-cinq ans après la parution en recueil des poèmes respectifs. Or, aucun de ces morceaux ne satisfait nullement les attentes engendrées par cette distance temporelle, celles-ci étant que le poème soit en alexandrins et qu'il soit un sonnet ou en dizains.

À ce moment de la discussion, on peut se tourner vers des enjeux attachés plus spécifiquement à la forme musicale, à commencer par le constat que très peu de morceaux appartenant à cette première catégorie, celle de la première génération des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes, comporte des reprises. Celles-ci sont également absentes de les quatre mélodies, comme elles le sont d'ailleurs dans la presque totalité des partitions examinées. Une autre caractéristique commune aux quatre morceaux observés est qu'ils débutent par un tempo moyen, et plus particulièrement par des variations sur le thème de l'*andante*, qu'il s'agisse d'un « Andantino » chez Durand, d'un « Andante moderato » chez Hahn, d'un « Andante ma non troppo » chez Halphen, ou d'un « Allegretto quasi andante » chez Fauré. En ce sens, ils sont pleinement dans la norme de leur groupe, puisque plus que la moitié des morceaux y appartenant commencent par un tempo proche de ceux-ci. En revanche, aucune des quatre mélodies ne s'uniforme complètement aux tendances relatives à la présence d'une introduction pianistique au début du morceau et d'une coda instrumentale à la fin : la

plupart des mélodies dans cette catégorie commence par une introduction et ne se termine pas par une coda, alors que *Dernier vœu* et *Si mes vers avaient des ailes* n'ont pas d'introduction ni de coda et que *La brise va souffler* et « J'allais par des chemins perfides » débutent par une introduction et se terminent par une coda. Par ailleurs, en ce qui touche à la dynamique, la majorité des morceaux dans ce groupe commencent en *piano*, comme c'est aussi le cas de *Dernier vœu*, de *Si mes vers avaient des ailes* et de « J'allais par des chemins perfides ».

Toujours poursuivant cette piste de l'écriture musicale, l'on peut se pencher maintenant vers des éléments qui peuvent indiquer un degré plus ou moins élevé de complexité dans la composition. À partir de l'organisation des tonalités : la mélodie de Halphen est la seule parmi les quatre morceaux qui commence par une tonalité mineure, comme c'est le cas dans un tiers à peu près des mélodies appartenant à ma première catégorie, mais elle se termine tout de même dans la tonalité parallèle majeure, se conformant ainsi à la pratique dominante chez les compositeurs de ce groupe de clôturer leurs mélodies en majeur. Du reste, malgré la relative fréquence des modulations à l'intérieur des morceaux, il est assez rare que ceux-ci se terminent par une tonalité différente de celle du début, les compositeurs revenant dans la plupart des instances à leur tonalité initiale. L'exemple de Halphen est donc plus rare, puisque ce cas de figure ne se vérifie qu'un tiers des fois ici, mais, parmi les quatre morceaux, l'on peut observer que « J'allais par des chemins perfides » se termine lui aussi par une tonalité différente de celle de son début, ce qui va tout à fait dans la direction de l'attaque menée par Fauré à l'égard de la tonalité telle qu'elle est conçue traditionnellement à l'intérieur de son cycle dans son ensemble, mais plus spécifiquement aussi dans cette mélodie¹⁴⁵. Celle-ci se distingue également par le fait qu'elle se termine par une armure à la clef différente de celle du début : si la présence de deux ou plus armures à l'intérieur d'une même mélodie est rare chez les compositeurs de cette catégorie, vu qu'elle ne concerne qu'un cinquième des morceaux, il est décidément inhabituel, on l'a dit, qu'une mélodie ne revienne pas à son armure et à sa tonalité du début lors de sa conclusion, comme il arrive d'ailleurs dans *La Brise va souffler*. La mélodie de Fauré se signale ultérieurement parce qu'elle présente, tout comme celle de Hahn, une écriture rythmique plus complexe, notamment dans l'accompagnement, ce qui est légèrement moins fréquent chez les compositeurs de cette catégorie. Pour ce qui est en revanche de la stabilité métrique des morceaux, il est certainement très rare que les mélodies de ce groupe emploient deux, voire plus, mesures différentes – ceci arrive pourtant chez Durand, où coexistent des mesures à plusieurs temps, à savoir 6/8 et 3/8. Même s'il s'agit d'un cas moins fréquent, il faut toutefois

¹⁴⁵ Cf. note n. 92.

souligner qu'à l'intérieur de cette conjoncture, Durand demeure parfaitement dans la norme : les deux mesures ne coexistent pas en même temps, ce qui serait difficile à imaginer de toute façon dans le cas de ces deux mesures-ci, mais qui est tout à fait possible par ailleurs ; et elles sont toutes les deux des mesures composées.

Une fois terminée la discussion des traits musicaux relatifs à cet ensemble de morceaux et avant de conclure la réflexion plus générale portant sur ma première catégorie, on peut désormais se concentrer sur deux aspects supplémentaires, à savoir la perception métrique au niveau de la strophe, et non pas au niveau du vers, et la question de la ritournelle. En ce qui touche à la première, l'on a déjà anticipé plus haut que les strophes des suites périodiques ont tendance à être bien séparées l'une de l'autre par des pauses dans la ligne vocale, à l'exception près des suites de quatrains, où ceci tend à se produire moins fréquemment. La raison de cet état de choses pourrait être à rechercher dans le fait que les poèmes en quatrains sont souvent bien plus longs par rapport à leurs homologues employant d'autres types de strophes, voire plusieurs types de strophes cohabitant à l'intérieur d'un même texte. En raison de l'étendue plus importante de ces poèmes, les compositeurs pourraient s'orienter vers des regroupements de plusieurs strophes. En outre, on sait également, en ce qui concerne cette catégorie, que les strophes ne sont que peu souvent détachées les unes des autres par des pauses dans le chant lorsque le poème mis en musique est un sonnet. J'en propose deux explications possibles : tout d'abord, il pourrait s'agir de la tentative de la part des compositeurs de restituer une symétrie à une forme fixe qui en est dépourvue, notamment par le rapprochement des tercets ; et par la suite, il est aussi possible d'identifier le motif derrière cette situation à la cohésion d'une forme aussi brève que le sonnet, où les strophes elles-mêmes seraient subordonnées à une perception d'ensemble se situant à un niveau plus global encore, celui de la forme fixe justement – sans compter les cas où la division en strophes est activement sabotée, par exemple par des enjambements inter-strophiques, un exemple particulièrement frappant étant celui de *Recueillement* de Baudelaire, que j'ai abordé lors de la première partie de ce travail.

En revanche, pour ce qui concerne l'enjeu de la présence d'une ritournelle dans la mélodie, un premier constat banal mais essentiel est que celle-ci s'accompagne habituellement de la présence d'un refrain dans le poème qui sert de point de départ à la mélodie. Deux autres observations à ce même sujet sont les suivantes : en premier lieu, que les poèmes où des refrains sont présents incluent souvent plusieurs types de strophes, le refrain se détachant du corps du poème par ce biais ; et deuxièmement, que les poèmes intéressés par des refrains sont d'habitude longs.

Pour résumer enfin, j'ai décrit dans les pages qui précèdent les caractéristiques de ma première catégorie, constituée par les mélodies de la première génération des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes. On a pu observer d'une part leurs choix de préférence et, d'autre part, des instances d'une déviation de la norme. À partir des corrélations que j'ai décelées, on a également constaté que, lorsque les mélodies appartenant à ce groupe présentent des traits qui les rapprochent d'une écriture avoisinant le genre de la romance, il est assez probable que d'autres aspects semblables allant dans cette même direction les accompagnent. Ceci ne signifie pas que tout morceau faisant partie de cette première catégorie soit à ramener à une écriture de ce type, mais, au contraire, qu'une sélection de ces mélodies présente bien des éléments allant dans ce sens et que ceux-ci ont tendance à se manifester tous ensemble, au même moment, formant ainsi une unité cohérente de traits stylistiques aisément reconnaissable. Ensuite, j'ai formulé une hypothèse relativement à l'étendue de la plus grande unité métrique immédiatement et instinctivement compréhensible comme telle, qui serait, dans le cas de ces compositeurs, le vers de 6 syllabes et non pas l'octosyllabe, ce dernier jouant habituellement ce rôle dans les études métriques les plus récentes. Cette hypothèse serait tout d'abord à vérifier par d'autres moyens que celui que j'ai employé ici et qui a mené à sa formulation, mais je souligne dans tous les cas que sa confirmation n'invaliderait pas la pertinence de la « loi des 8 syllabes », celle-ci n'exprimant une ligne infranchissable que vers le haut : c'est-à-dire, la plus grande unité métrique perceptible spontanément ne peut pas dépasser les 8 syllabes, mais pourrait bien être plus courte. Il me semble qu'entre 1871 et 1898, chez des compositeurs célèbres qui avaient l'habitude d'écrire beaucoup de mélodies, la limite de cette unité coïncide avec la longueur de 6 syllabes.

71-98CO

Une fois terminée la discussion autour de la première des les catégories individuées, on peut maintenant poursuivre la réflexion en se tournant vers la deuxième, à savoir celle de la première génération de compositeurs célèbres qui ont écrit peu de mélodies. Les données portant sur ce groupe sont consultables dans l'Annexe 4, et je rappelle que cette catégorie est composée de 76 morceaux. Afin d'illustrer les caractéristiques propres à ce groupe de morceaux, j'emploierai la même démarche qu'auparavant, mais, vu que les mélodies appartenant à cet ensemble sont beaucoup moins nombreuses, au lieu d'en choisir quatre, je n'en ai choisie qu'une. Celle-ci est la *Chanson du grand-père* d'Alphonse Duvernoy, publié en 1891 chez

G. Hartmann et Cie. Avant de continuer avec la discussion elle-même, quelques mots sur cet auteur et sur sa mélodie.

Alphonse Duvernoy (1842-1907) a été désormais largement oublié mais, à son époque, il était tout de même assez connu : ses morceaux étaient joués aux concerts de la Société Nationale de Musique, ses opéras ont été montés à l'Opéra National de Paris, il était le gendre de Pauline Viardot et un dreyfusard de la première heure. La partie la plus en vue de sa carrière a débuté en 1881, lorsque sa partition

sur le poème en trois parties de la *Tempête* de Shakespeare, par MM. A. Sylvestre et P. Berton, a été couronnée au concours musical de la ville de Paris, et exécutée d'abord en grande pompe devant les invités du Conseil municipal. C'est une œuvre considérable, où M. Duvernoy, connu seulement jusqu'alors comme pianiste-accompagnateur, a fait un effort vigoureux pour se ranger au nombre des compositeurs marquants de la jeune école.¹⁴⁶

Environ deux ans plus tard, c'est un ouvrage nouveau qui est recensé dans la presse : il s'agit d'une « symphonie lyrique », intitulée *Sardanapale*, sur des paroles de Pierre Berton. Elle est exécutée par l'orchestre des Nouveaux Concerts, dirigé au théâtre du Château-d'Eau par Charles Lamoureux, le 3 décembre 1882. En dépit de sa qualification de « symphonie lyrique », cet ouvrage se présentait dès sa première itération comme l'ébauche d'un opéra¹⁴⁷, ce qu'elle devint en 1892 lorsque celui-ci fut créé à Liège, « où il a obtenu un grand succès, malgré certaines faiblesses d'interprétation »¹⁴⁸. Mais son opéra le plus célèbre est sans aucun doute *Hellé*, créé à l'Opéra de Paris en 1896 et repris brièvement en 1900, et dont Camille Saint-Saëns a également tiré un *Nocturne* pour violon et piano¹⁴⁹. Comme c'était d'ailleurs le cas de nombreux opéras de l'époque, le livret en est la faiblesse principale :

Sur le livret lui-même, force nous est de faire quelques réserves. L'idée première en est belle, mais les détails et l'élaboration de l'intrigue nagent en pleine convention. Un coin légendaire de la Grèce abrite, en pleine Renaissance, le culte des anciens dieux. Hellé, prêtresse de Diane, y règne souveraine, entourée d'un essaim de « vierges couronnées », et n'interrompt guère le « pieux mystère » des rites antiques

¹⁴⁶ Victor Fournel, « Les Œuvres et les hommes », dans *Le Correspondant*, 10 janvier 1881.

¹⁴⁷ En effet, le livret de Pierre Berton est édité dès 1882 en portant le titre de *Sardanapale. Opéra en trois actes d'après Byron*. Pourtant, on peut lire en ouverture de ce même livret que cet opéra a été « exécuté pour la première fois, à Paris, aux Nouveaux Concerts, sous la direction de M. Lamoureux, dans la salle du Château-d'Eau, le 3 décembre 1882 », alors que l'on sait de la chronique de Louis Gallet parue dans *La Nouvelle Revue* le 1 janvier 1883 qu'à ce stade de son élaboration *Sardanapale* n'était pas encore un opéra à proprement parler, mais plutôt « une suite de scènes dramatiques qui semblent détachées de quelque opéra de longue haleine ». D'ailleurs, la réduction pour piano et chant transcrite par l'auteur et publiée chez Choudens distingue entre la première exécution, qui a eu lieu le 3 décembre sous la direction de Lamoureux et la première représentation, qui a eu lieu au Théâtre Royal de Liège sous la direction de José Bussac en mars 1892. L'exécution au Château-d'Eau remporta un moindre succès, dont le point fort était l'interprétation de Jean-Baptiste Faure qui tenait le rôle de Sardanapale.

¹⁴⁸ Louis Gallet, « Théâtre – Musique », dans *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1892 ; cf. H. Lavoix, « Premières auditions », dans *La Renaissance musicale*, 10 décembre 1882.

¹⁴⁹ Publié en 1897 chez Enoch & Cie.

que pour secourir quelque étranger jeté dans ces parages par le courroux de la mer. Mais voici que, parmi ces réfugiés, se trouve Gauthier de Brienne, un superbe condottiere du *Quattrocento* [sic], qui enlève de force la prêtresse et la conduit à Florence, où il lui offre, en même temps que son amour, le diadème et le pouvoir. Hellé, tout entière au ressentiment de la violence subie, ne rêve que vengeance. Gauthier aime son fils Jean, c'est par ce fils qu'elle le fera souffrir à son tour. Elle a vite fait de triompher des vingt ans du jeune prince, mais elle a compté sans la contagion de l'amour véritable, et la voilà prise elle-même aux douces protestations de celui dont elle voulait faire sa victime. Surpris par Gauthier, Hellé et Jean s'enfuient, chassés et maudits. Hellé, parjure à son serment de prêtresse de Diane, meurt frappée par la déesse dont elle a profané le culte, et Jean ne survit point à sa fiancée.¹⁵⁰

Par ailleurs, la réception dans la presse a été mixte. D'un côté, Louis Gallet écrit dans *La Nouvelle Revue* que la partition de Duvernoy

est d'une bonne tenue classique ; le musicien y révèle une âme tendre, une imagination poétique ; je ne lui ferai pas, pour ma part, le reproche de s'être asservi à l'ordonnance des anciens opéras, d'avoir admis les duos, les ensembles, les cantilènes ; il a fait ce qu'il a voulu et il a bien fait ; le public lui donnera tort ou raison, selon l'impression reçue. Celle de la première représentation m'a paru excellente.¹⁵¹

De l'autre, Jacques du Tillet exécute une véritable démolition de l'ouvrage dans les pages de la *Revue bleue*¹⁵² :

Hellé est un opéra selon la tradition ; vous y trouverez tout ce qui caractérise le genre, épisodes chantés ou dansés, chœurs, morceaux d'ensemble, airs, etc. Je n'ai aucune objection « de principe » contre le procédé. Je crois seulement que le goût du public, d'accord en cela avec la raison, tend de plus en plus vers les œuvres simples, dont, tout au moins, seront bannis les agréments indispensables jadis : vers les œuvres où la musique pourra être le vrai auxiliaire du drame ; mais cela ne m'empêcherait pas de goûter un ouvrage conçu et exécuté à la mode de jadis. Le *Roi d'Ys* est un pur opéra, et je l'admire de tout mon cœur. *Hellé*, aussi, a cette qualité d'être franchement un opéra, [...]. Malheureusement M. Duvernoy n'est point Lalo. Pour rendre compte de son ouvrage, il me faudrait passer en revue chaque morceau. C'est une besogne ingrate. [...] Tout ce que je puis dire c'est qu'*Hellé* ne m'a pas plu. J'ai peur que sa destinée se rapproche un peu de celle de la *Dame de Montsoreau*, de M. Salvayre. C'est la même conception, c'est un peu le même genre de musique... L'avenir, un avenir prochain, m'apprendra si je me trompe. Il ne changera pas mon opinion. C'est, je le crains, une œuvre « inutile »...

L'on a déjà mentionné quel a été le sort de cet opéra – un sort certainement modeste, mais tout de même meilleur que celui de la *Dame de Montsoreau* qui, créé en 1888, n'a connu que huit représentations avant de disparaître à jamais.

¹⁵⁰ M. de Nevers, « Opéra : Hellé », dans *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1896.

¹⁵¹ Louis Gallet, « Critique musicale », dans *La Nouvelle Revue*, 1 mai 1896.

¹⁵² Jacques du Tillet, « Théâtres », dans *La Revue Bleue*, 16 mai 1896.

En ce qui concerne en revanche *La Chanson du grand-père*, Duvernoy y met en musique le poème éponyme de Victor Hugo, tiré du recueil *L'Art d'être grand-père* (1877). Celui-ci appartient à la dernière production de Hugo, et il fut à la fois l'aboutissement de l'itinéraire poétique hugolien et un grand succès de librairie¹⁵³. *La Chanson de grand-père* fait pendant à l'intérieur de l'économie du volume hugolien à un autre poème, intitulé *Chanson d'ancêtre*, et la relation entre les deux est construite comme particulièrement étroite par leur cohabitation dans une section du recueil qui n'abrite aucun autre poème, au-delà du parallélisme déjà sensible dans les titres¹⁵⁴. Cependant, malgré l'affichage d'une appartenance générique commune, ces deux poèmes se présentent sous des formes assez différentes : si la *Chanson d'ancêtre* est une suite de sept huitains d'alexandrins, dont les trois derniers vers de chacun, en vers de 5 syllabes, font figure de refrain, la *Chanson de grand-père*, entièrement en quatrains de vers courts, suit le modèle d'une ronde traditionnelle. Ici, « le grand-père fait danser les petites filles pour leur plaisir. [...] Le mot 'rond', caractérisant la danse, est par répétition le générateur d'une périodicité rimique en 'ron' »¹⁵⁵, terminaison qui caractérise toutes les rimes *b* des quatrains rimés en *abab*.

Dans le but de réfléchir à l'ensemble de ma deuxième catégorie, dont on a tiré la mélodie de Duvernoy, je commencerai par le degré de conformité que celle-ci exhibe par rapport à celle-là en ce qui concerne le choix du poème. Anticipons tout de suite que la *Chanson du grand-père* est un texte assez atypique relativement à la sélection des poèmes opérée au niveau de la catégorie. En effet, parmi ses caractéristiques, peu d'entre elles se conforment à la pratique dominante au sein du groupe plus large. Celles-ci sont les suivantes : premièrement, ce poème est une suite périodique, ce qui est le cas aussi des trois quarts des textes choisis pour les morceaux de ma deuxième catégorie et, ce qui plus est, il est une suite périodique de quatrains, également le choix dominant à l'intérieur du groupe ; et deuxièmement, Victor Hugo est l'un des auteurs les plus usités, aux côtés de Paul Verlaine et de Charles Baudelaire – chacun d'entre eux étant l'auteur d'un cinquième des poèmes mis en musique dans les morceaux faisant partie de cet ensemble. Par ailleurs, la présence des poèmes de Baudelaire dans les choix de cette

¹⁵³ Cf. Ludmila Wurtz, « Les interlocuteurs de la poésie lyrique de V. Hugo ». *Communication au Groupe Hugo* du 21 janvier 1995. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-01-21Wurtz.htm>. Dernière consultation : 13 octobre 2021 ; et Claude Millet, « Nature et déterminisme historique dans la Nouvelle série de *La Légende des siècles* », *Communication au Groupe Hugo* du 16 juin 1990. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/90-06-16Millet.htm>. Dernière consultation : 29 juin 2022.

¹⁵⁴ Cf. sur ce point Claire Montanari, « L'Intertextualité dans *L'Art d'être grand-père* de V. Hugo – de l'évocation du passé à la perspective de l'avenir », *Communication au Groupe Hugo* du 18 octobre 2003. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-10-18Montanari.htm>. Dernière consultation : 29 juin 2022.

¹⁵⁵ Benoît de Cornulier, « Violon enragé pour *Mes Petites Amoureuses* », dans *Parade Sauvage*, n. 15, 1998, p. 30-31.

catégorie est bien plus forte que chez la population générale. Parmi les recueils de Hugo, celui qui connaît le succès le plus large est *Les Chants du crépuscule*, suivi de près par *Les Orientales*, alors que *L'Art d'être grand-père* n'est que très peu convoqué. Ensuite, *La Chanson de grand-père* présente trois autres particularités qui en font un cas quelque peu isolé par rapport à la norme de sa catégorie : il compte 24 vers, alors que la majorité des poèmes choisis dans le cadre de ma deuxième catégorie en compte moins de 20 ; il est bimétrique, lorsque les trois quarts des textes sélectionnés par le groupe auquel il appartient sont en vers isométriques ; et finalement, son mètre de base est le vers de 7 syllabes¹⁵⁶, tandis que les octosyllabes et les alexandrins sont préférés plus souvent à l'intérieur de l'ensemble concerné ici.

Pour ce qui est par la suite des changements que subit le texte lors de sa mise en musique, à cet égard également la mélodie de Duvernoy se révèle-t-elle un exemple peu représentatif de la catégorie au sens large. En effet, Duvernoy change quelque peu le titre du poème au moment de le mettre en musique : de *Chanson DE grand-père*, il devient *Chanson DU grand-père*. La modification est très subtile, bien sûr, mais on bascule d'un grand-père pour ainsi dire générique chez Hugo à un grand-père que l'on est censé connaître chez Duvernoy¹⁵⁷. Des transformations de ce genre n'intéressent que moins d'un tiers des morceaux appartenant à la catégorie de la première génération des compositeurs célèbres qui ont écrit peu de mélodies. En outre, Duvernoy apporte également une coupure au poème de Hugo en supprimant notamment la troisième strophe. Ceci est assez rare à l'échelon du groupe dans son ensemble, mais la *Chanson du grand-père* satisfait tout de même l'attente qui s'accompagne à la présence d'une coupure textuelle, à savoir que le poème ne soit pas en vers isométriques. Ensuite, le compositeur opère aussi un changement sur le plan du texte, et plus spécifiquement au septième vers, « les amoureux sous les frênes », qui devient chez Duvernoy « les amoureux dans les frênes ». En opposition avec le cas de Fernand Halphen que l'on a examiné dans le contexte de la catégorie précédente, cette modification n'entraîne aucune conséquence sur la nature du vers concerné. On observe par ailleurs que, dans le cadre de cet ensemble, la plupart des poèmes n'est pas modifiée lors de la mise en musique. Par ailleurs, les répétitions textuelles que

¹⁵⁶ Je rappelle la définition du mètre de base : « on peut désigner un rythme anatonique de vers comme *mètre de base* dans un groupe rimique s'il remplit cette double condition : 1) il est le premier à y apparaître en deux occurrences (il y fait figure donc au moins deux fois) ; 2) il n'est pas minoritaire (c'est le mètre d'au moins la moitié des vers du groupe) » (Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation*, op. cit., p. 529).

¹⁵⁷ S'il est sans doute intéressant de s'interroger sur les raisons qui ont poussé Duvernoy à apporter ce changement au titre, et si celui-ci comporte des conséquences dans la façon dont le poème est mis en musique, ce type de questionnements ne m'intéresse pas ici. Je me limite à ce stade à discuter les traits caractérisant la *Chanson du grand-père* par rapport aux tendances identifiables au niveau du groupe.

Duvernoy réalise dans sa mélodie et qui ne sont pas présentes dans le poème sont parfaitement alignées avec la pratique dominante au sein de ma deuxième catégorie. Celles-ci se vérifient au niveau du vers, le compositeur de *La Chanson du grand-père* répétant souvent le deuxième et le quatrième vers des quatrains, et au niveau des mots, lorsque Duvernoy répète le mot « dansez » à partir de la troisième strophe de sa mélodie, la quatrième chez Hugo, le décalage étant causé par la suppression de la troisième strophe hugolienne que l'on vient de mentionner. À peu près la moitié des morceaux dans le groupe sous examen en ce moment comporte des répétitions textuelles inédites, ces dernières se situant en majorité précisément au niveau des mots et des vers. Pour ce qui est des répétitions des strophes et des hémistiches, bien que celles-ci soient minoritaires dans ce groupe, elles sont tout de même bien plus importantes ici que chez la population générale. Qui plus est, dans ce cas également, la mélodie de Duvernoy répond positivement à l'attente engendrée par la présence d'une répétition textuelle au niveau des mots, c'est-à-dire que le poème n'inclue pas plusieurs types de strophes.

Une question supplémentaire porte sur l'écart temporel entre la date de publication de la mélodie, dans ce cas 1891, et la date de publication du recueil, en l'occurrence 1877, ce qui signifie que, pour la mélodie de Duvernoy, cet écart est de quatorze ans. En s'appuyant sur les corrélations que j'ai pu décerner à partir des données relatives à ma deuxième catégorie, une distance chronologique de cette étendue va de pair avec l'attente que le poème mis en musique soit en vers de 7 syllabes, ce qui est en effet le cas de *La Chanson de grand-père*, au moins dans le sens où le vers de 7 syllabes est son mètre de base, même s'il est côtoyé ici par des vers de 4 syllabes. Il s'agit pourtant d'un écart légèrement inusuel parmi les morceaux composant le groupe des compositeurs célèbres, qui sont actifs entre 1871 et 1898 et qui ne sont qu'occasionnellement mélodistes : la plupart d'entre eux choisissent des textes publiés entre vingt et cinquante ans auparavant.

En ce qui concerne ensuite l'organisation formelle de la mélodie, de ce point de vue *La Chanson du grand-père* est un morceau tout à fait typique de l'ensemble plus étendu de sa catégorie. Il débute par une introduction pianistique de trois mesures, alors que le chant et l'accompagnement prennent leur fin en même temps ; il commence par un tempo « Allegretto moderato » et par une dynamique *pianissimo*. Tous ces traits sont dominants dans le contexte de la pratique des compositeurs faisant partie de mon deuxième groupe.

À une exception près, en outre, tout autre caractéristique proprement musicale du morceau de Duvernoy est également conforme aux choix les plus fréquents pratiqués par ses collègues dans cette catégorie : *La Chanson du grand-père* démarre et s'achève dans la même tonalité majeure, elle n'inclue qu'une seule armure à la clef et n'est écrite qu'en une seule mesure. Ce

qui est en revanche quelque peu inhabituel chez Duvernoy, c'est l'écriture rythmique. En effet, la ligne vocale est rythmiquement très régulière et l'accompagnement l'est moins, alors que la norme de la catégorie prévoit que la ligne vocale soit rythmiquement moins régulière par rapport à l'accompagnement.

Voici donc décrites les caractéristiques de la deuxième catégorie que j'ai individuée, à savoir celle de la première génération des compositeurs célèbres occasionnellement mélodistes. Dans ce cadre, l'on peut penser à *La Chanson du grand-père* comme globalement peu représentative des choix opérés au niveau du groupe en ce qui concerne la sélection du poème, mais tout à fait typique en ce qui touche au contraire à la pratique de composition musicale proprement dite.

71-98MR

On peut maintenant se tourner vers la troisième parmi les catégories individuées dans le tableau de la page 139, à savoir celle des compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes, dont les morceaux ont été publiés ou composés pendant la période entre 1871 et 1898. Les données relatives à cette catégorie sont consultables dans l'Annexe 5, et je rappelle qu'elle est composée de 158 morceaux. Afin d'illustrer les caractéristiques communes au groupe dans son ensemble, je prendrai comme exemples cette fois deux mélodies : *Le Bateau rose* d'Auguste Chapuis sur le poème éponyme de Jean Richepin, et *La Première* d'Édouard Pascal sur le poème éponyme de François Coppée.

Le morceau de Chapuis a été publié par Léon Grus en 1907, mais sa composition date de 1888 et pour cette raison je l'ai classé parmi les compositions de ma première période. Auguste Chapuis (1858-1933), en dépit du statut de *mineur* que je lui ai attribué, a eu une carrière de musicien tout à fait respectable : il était organiste et professeur au Conservatoire de Paris pendant la plupart de sa vie (entre 1894 et 1923), et ses morceaux étaient joués aux Concerts Lamoureux, aux Concerts du Conservatoire et à la Société Nationale de Musique. En 1888, il gagne le Prix Rossini pour sa cantate *Les Jardins d'Armide*¹⁵⁸ et il est également l'auteur d'un opéra-comique en quatre actes, intitulé *Enguerrande* et créé à l'Opéra-Comique en 1892. Les critiques s'accordent pour caractériser sa musique de « pesante et frivole »¹⁵⁹, accompagnée d'un orchestre « un peu gauche, un peu lourd quelquefois »¹⁶⁰, et à Henry Bauer de prononcer

¹⁵⁸ Cf. Victor Wilder, « Le Prix Rossini », dans *Gil Blas*, 2 mai 1888.

¹⁵⁹ Marcel Fouquier, « Les Premières », dans *Le XIX^e Siècle*, 11 mai 1892.

¹⁶⁰ Louis de Fourcaud, « Musique », dans *Le Gaulois*, 10 mai 1892.

la sentence : « il serait puéril de le dissimuler : l'ouvrage, livret et musique, est tombé à plat »¹⁶¹. A l'occasion de cette première, Émile Blavet donne un portrait du compositeur¹⁶² :

Trente-deux ans [sic, Chapuis avait trente-quatre ans en 1892]. Pas prix de Rome. S'est fait tout seul. Son maître avoué, César Franck. Enfant de Paris, d'extraction populaire. Tout petit, rabougri, boitillant, une tête énorme, des yeux superbes, ardents, de l'expression la plus énergique. Gounod disait de lui : « Il a des yeux savants ! » Un timide et un obstiné.

D'abord enfant de chœur à Notre-Dame-des-Champs, puis au petit orgue, puis au grand. Aujourd'hui, maître de chapelle et organiste à Saint-Roch. [...]

Son bagage artistique : quelques pièces de musique sacrée, les *Jardins d'Armide* – prix Rossini – exécuté d'abord au Conservatoire, puis à Monte-Carlo ; et une adaptation mélodique des *Caresses* où il tenta de faire chanter sa flûte parisienne sur les tambouras touraniens de Jean Richepin ; et, enfin, *Enguerrande*.

Signe particulier : n'a jamais pu rester plus de vingt-quatre heures hors Paris.

Et c'est justement de l'adaptation mélodique des *Caresses* qu'est tiré *Le Bateau Rose*. Dans ce recueil, publié en 1877 après le succès de *La Chanson des Gueux* l'année précédente, Richepin continue « d'exalter le 'vivant' contre le compassé, en poète néoromantique haut en couleurs »¹⁶³. « Les Vivants » est le nom du groupe qu'il fonde en 1875, avec Paul Bourget et Maurice Bouchor, « afin de se démarquer des maîtres du Parnasse »¹⁶⁴, dont il conserve pourtant l'attention à la forme et l'adhésion aux moules traditionnels, et, dans son enquête sur l'évolution littéraire¹⁶⁵, Jules Huret le classe parmi les « indépendants » qui ne seraient affiliés à aucune école ni à aucun mouvement. Quelques années auparavant, Léon Bloy brosse son portrait¹⁶⁶ :

Qu'on se représente un Carthaginois du bon temps des Mercenaires, devenu citoyen romain après les massacres et convoitant le patriciat pour banqueter avec le vertueux Caton. Physionomie à la fois ardente et impassible, bronzée et recuite au four de toutes les crapules, éclairée intérieurement d'on ne sait quelle sale lumière

¹⁶¹ Henry Bauer, « Les Premières Représentations », dans *L'Écho de Paris*, 11 mai 1892.

¹⁶² Un Monsieur de l'Orchestre [Émile Blavet], « La Soirée Théâtrale », dans *Le Figaro*, 12 mai 1892.

¹⁶³ Alain Chevrier, *op. cit.*, p. 312.

¹⁶⁴ Dominique Ancelet-Netter, « Paul Bourget : du poète dilettante inquiet à l'auteur de romans à idées », dans *A l'épreuve*, n. 8, 2021, p. 3. Cf. également Émile Goudeau. *Dix ans de bohème*. Champ Vallon, [1888] 2000, p. 105.

¹⁶⁵ Parue dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891. Camille de Sainte-Croix, dans les *Mœurs littéraires. Les Lundis de la Bataille (1890-1891)* (Albert Savine, 1891) dresse une taxinomie quelque peu différente de celle de Jules Huret : « Flaubert, de Goncourt et Zola furent revendiqués par les *naturalistes* : Huysmans, Paul Alexis, Céard, Léon Hennique, Edouard Rod et Guy de Maupassant. Leconte de Lisle garda les *impassibles* : Heredia, Léon Dierx, Catulle Mendès, Armand Silvestre. Il y eut par riposte les *Vivants*, encouragés par Barbey d'Aureville : Jean Richepin, Maurice Bouchor, Raoul Ponchon, Gabriel Vicaire, et leurs amis les *modernistes* : François Coppée, Paul Bourget, Sully Prudhomme, Léon Valade, Anatole France, Valéry Vernier, Amédée Pigeon, Raoul Gineste, Rodenbach. Restèrent indépendants : Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Elémir Bourges, Stéphane Mallarmé, Léon Cladel, et, plus légèrement *fantaisistes* : Ernest d'Hervilly, Paul Arène, Maurice Rollinat, Émile Goudeau, Charles Cros... (p. 12-13).

¹⁶⁶ Dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Stock, [1884] 1925, p. 147.

qui, débordant par deux yeux d'Indien jongleur, fait penser aux lampes symboliques des trois cents cruches de Gédéon. Caracalla par le front, Spartacus par le mufle, larbin à *tout faire* par tout le reste de sa personne, cette apparition met en miettes les inventions les plus caractérisées des romanciers.

La situation d'Édouard Pascal est assez différente de celle d'Auguste Chapuis : s'il n'était pas un musicien célèbre, ce dernier, on l'a vu, a eu néanmoins une carrière musicale d'épaisseur ; or, ce n'est pas le cas d'Édouard Pascal. Les renseignements disponibles à son sujet sont très épars : il est l'auteur de quelques mélodies parues entre 1845 et 1874, lorsque l'Imprimerie centrale des chemins de fer, A. Chaix et Compagnie, publie ses *Vingt-cinq morceaux de chant à une voix avec accompagnement de piano. Deuxième recueil*, ce qui présuppose l'existence d'un premier recueil, qui a pourtant disparu sans laisser de traces. Ses dates de naissance et de mort sont inconnues, et je n'ai pas pu recueillir d'autres informations à son égard.

Son morceau, *La Première*, met en musique le poème du même titre de François Coppée, publié dans *Le Cahier rouge* en 1874 par Alphonse Lemerre. Je ne reviendrai pas ici sur la figure de Coppée, que j'ai déjà présentée dans la première partie de ce travail, mais je me limite à citer les quelques mots que le poète consacre au recueil dans l'« Avertissement de la première édition »¹⁶⁷ :

Nous avons l'habitude, à nos heures de fatigue, d'ouvrir un mince cahier rouge qui traîne toujours sur notre table et de nous délasser en y écrivant quelques poésies fugitives, à peu près comme un enfant paresseux illustre de pierrots pendus les marges de sa grammaire. C'étaient parfois des strophes qu'on nous faisait l'honneur de nous demander, en faveur des œuvres patriotiques, fondées à la suite des récents malheur de la France ; mais plus souvent, c'étaient de simples fantaisies, des notes rapides, des croquis jetés, ou bien encore une plainte que nous arrachait notre mal ordinaire, le spleen. Il nous arrivait aussi de transcrire sur le cahier rouge d'anciens vers de jeunesse.

Coppée inscrit ainsi les poèmes de ce recueil dans une poétique à son tour mineure : il s'agit de poèmes de circonstance ou « de simples fantaisies, des notes rapides, des croquis jetés », des textes à la forme peu encadrée, dont la rédaction se fait à la hâte sans en soigner tous les détails. Évidemment, cette déclaration du poète n'est pas à prendre strictement à la lettre, mais elle pourrait faire fonction de justification de la présence relativement élevée, surtout pour les standards de Coppée, d'alexandrins à marquage anté-césural, que Jean-Michel Gouvard place

¹⁶⁷ François Coppée, « Avertissement de la première édition », dans *Poésies 1869-1874*. Alphonse Lemerre, 1880, p. 131-132.

à environ un sur 200 pendant cette période¹⁶⁸, mais qui me paraissent ici bien plus fréquents.

À titre d'exemple, en voici un échantillon :

- Le loriot et la / fauvette à tête noire (*Le Vieux Soulier*, C6)
- S'aperçoit qu'avec la / dernière chrysanthème (*Tristement*, C6)
- Et la Pucelle, et son / victorieux aïeul (*Le Fils de Louis XI*, C6)
- Sains et superbes sous / leurs habits étoffés (*Aux bains de mer*, P6)
- Vers la famille ou vers / les amours clandestins (*Dans la rue, le soir*, P6)
- Où le beau-père et les / gens mûrs, à quelques pas (*Noces et festins*, C6)

Une fois introduit brièvement les compositeurs et les poètes relatifs à ces morceaux, l'on peut passer aux morceaux eux-mêmes et au degré de conformité ou de déviation qu'ils manifestent par rapport aux tendances de la catégorie dont ils font partie. En premier lieu, en ce qui concerne le choix du poème à mettre en musique, les deux mélodies se comportent d'une façon presque opposée : Chapuis choisit *Le Bateau rose*, un poème parmi les plus mis en musique toutes catégories confondues (il est choisi 11 fois), alors qu'il est choisi deux fois à l'intérieur de la première génération de compositeurs mineurs régulièrement mélodistes, une fois par Chapuis et l'autre par Ange Flégier¹⁶⁹, sans compter que Richepin est le poète le plus mis en musique dans cette catégorie (19 % des fois – un taux étonnant par sa disproportion relativement au taux de la population générale, situé à 6%) ; Pascal, quant à lui, choisit un poème de Coppée, un poète qui n'est préféré que 2 % des fois.

En ce qui concerne la forme des poèmes, les deux textes sont assez semblables, à l'exception notable de la longueur des vers employés. Tous les deux sont d'une longueur modeste, 20 vers pour *Le Bateau rose* et 16 pour *La Première*, ce qui est tout à fait aligné avec la majorité des textes choisis dans cet ensemble, et la façon dont les compositeurs les traitent correspond largement aux attentes que l'on peut formuler à partir des corrélations identifiées pour ce groupe de mélodies. En fait, les poèmes de moindre longueur ne sont généralement pas coupés et ils ne présentent pas de ritournelle non plus. En revanche, le traitement musical diffère légèrement entre les deux morceaux, puisqu'on s'attendrait également à ce que les mises en musique de textes assez courts ne présenteraient pas d'interlude instrumental entre les strophes, ce qui se vérifie chez Chapuis mais non pas chez Pascal, qui sépare la première et la deuxième strophes par trois mesures où l'on entend le piano seul. Ensuite, les deux textes sont des suites périodiques de quatrains, comme le sont aussi la plupart des poèmes mis en musique par cette

¹⁶⁸ Cf. note n. 33 de la première partie.

¹⁶⁹ *Le Bateau rose. Barcarolle*, L. Jouve, 1880.

cohorte. À partir du fait que on a affaire ici à des suites périodiques et sur la base des corrélations identifiées, l'on pourrait s'attendre à ce que la succession des strophes dans le texte soit toujours marquée par une pause dans la ligne de chant, ce qui est le cas dans *Le Bateau rose* mais non pas dans *La Première*, et à ce que les morceaux présentent au moins un interlude instrumental. Or, comme on vient de le voir, ceci arrive chez Pascal mais non pas chez Chapuis, et cette remarque en appelle une autre concernant la nature des corrélations que j'ai pu individuer : dans ce cas, des corrélations significatives subsistent entre des phénomènes qui ne sont pas compatibles entre eux, c'est-à-dire que, dans une mélodie donnée, soit l'une est remplie, soit l'autre l'est, mais il est impossible que toutes les deux soit satisfaites. Dans le cas présent, lorsqu'un poème est d'une longueur entre 11 et 20 vers, il est probable que la succession des strophes ne soit pas marquée au moins une fois par un interlude, et, lorsqu'un poème est une suite périodique, il est probable que la succession des strophes soit marquée au moins une fois par un interlude. Par conséquent, les suites périodiques entre 11 et 20 vers de longueur sont l'objet de corrélations contradictoires qui ne peuvent pas être remplies en même temps, puisque l'une exclut l'autre. Qui plus est, le poids des probabilités liées à ces corrélations est virtuellement le même ($p = 0,0115$ pour la première et $p = 0,0114$ pour la seconde). Il ne s'agit pas ici d'une défaillance du test de Fisher, mais simplement de la présence dans ce groupe de deux tendances dont l'existence est clairement identifiable mais qui ne peuvent pas coexister à l'intérieur d'un seul morceau.

Si l'on poursuit ensuite vers les corrélations concernant les poèmes en quatrains, on constate de premier abord que des mots sont probablement répétés, ce qui n'arrive pas dans les mélodies examinées ici, et deuxièmement que les poèmes en quatrains sont souvent mis en musique sans aucun interlude pianistique. Pour éclaircir la question des rapports entre la présence ou l'absence d'un interlude pianistique et le grand nombre de phénomènes qui y sont liés, il convient de prendre l'affaire à l'envers par rapport à ce que j'ai fait jusqu'ici. Si on regarde les corrélations liées à la présence d'un interlude pianistique, il est donc possible d'observer qu'elle accompagne probablement un poème qui est une suite périodique contenant des vers de 7-syllabes organisés en strophes de n'importe quelle longueur à l'exception des quatrains. Ces corrélations que je viens d'évoquer peuvent sembler de nombreuses conditions à imposer à un texte, mais j'ai repéré sept poèmes, parmi ceux qui sont mis en musique dans cette catégorie,

satisfaisant ces caractéristiques¹⁷⁰. Des dix mélodies composées sur ces textes¹⁷¹, j'en ai annotées six et toutes les six présentent au moins un interlude pianistique en correspondance d'un changement de strophe. En outre, le fait que les strophes des suites périodiques sont habituellement séparées par une pause dans la ligne de chant et éventuellement par des segments entièrement confiés au piano semble indiquer que les compositeurs appartenant à ce groupe ont pris soin de marquer nettement le retour de la régularité strophique d'une part, et, de l'autre, la segmentation du récit. De même, lorsque les strophes sont séparées par des pauses dans le chant, il est également probable que les strophes composant le poème soient toutes de la même longueur et qu'aucune strophe ne soit répétée. Ce constat renforce encore l'affichage de la régularité strophique, du retour périodique du même. Toutefois, les suites périodiques de quatrains sont rarement interrompues par un interlude pianistique et on pourrait l'expliquer d'au moins deux façons différentes : soit les quatrains sont considérés comme des strophes trop courtes pour qu'un développement narratif et/ou musical puissent y être entièrement contenu ; soit, dans le cas des poèmes d'une longueur modeste, les mélodies composées à partir de ceux-ci étant modestes aussi, la moindre envergure des morceaux ne permet pas l'épanouissement de sections entièrement pianistiques. L'on remarquera par ailleurs qu'une explication n'empêche pas l'autre, et qu'un traitement des quatrains sans solution de continuité pourrait être invité ouvertement par les poèmes eux-mêmes, s'ils présentent des enjambements strophiques plus ou moins forts.

Pour conclure cette section consacrée à la forme textuelle, quelques commentaires à propos des vers. *Le Bateau rose* est en ennéasyllabes, des vers très rares dans le corpus dans son ensemble et également dans cette catégorie (1 % des poèmes choisis). En revanche, les octosyllabes de *La Première* sont tout à fait typiques et du corpus et de ce groupe, dont ils forment le 35 % des poèmes choisis. Par ailleurs, dans les mélodies de cette classe, lorsque les vers courts ne sont pas interrompus par des pauses dans la ligne de chant, ceux-ci sont probablement des vers de 4 syllabes et la succession des strophes n'est pas toujours signalée par des interruptions dans la ligne vocale. Ces constats rejoignent ceux que j'ai avancés à propos de ma première catégorie, où l'unité syllabique maximale qui se présentait

¹⁷⁰ Ils sont : *Printemps d'Avril* (Banville, dans les *Améthystes*) ; *L'Invitation au voyage* (Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*) ; *Nouvelle Chanson* (Hugo, dans *Les Chants du crépuscule*) ; *La Petite qui tousse* et *Le Fou* (Richepin, dans *La Chanson des gueux*) ; *Rondeaux mignons* et *Sur mon beau jasmin d'Espagne* (Richepin, dans *Les Caresses*).

¹⁷¹ *Printemps d'Avril* a été mis en musique par Edouard Cazaneuve et Jules Cressonnois ; *L'Invitation au voyage* par Jules Cressonnois, Jean-Grégoire Pénavaire et Maurice Rollinat ; la *Nouvelle chanson* par Edouard Pascal ; *La Petite qui tousse* par Marcel Legay ; *Le Fou* par Désiré Hippolyte Dihau ; les *Rondeaux mignons* par Ange Flégier et Ernest Moret ; et *Sur mon beau jasmin d'Espagne* par Auguste Chapuis.

systématiquement de façon continue était le vers de 6 syllabes. Ici, cette longueur est de 4 syllabes, plus courte encore. Pourquoi est-elle plus courte ? On ne saurait donner une réponse définitive, et celles qu'on peut avancer me paraissent plutôt des tâtonnements à l'aveuglette que des propos consciencieux. Néanmoins, voici ma meilleure tentative : les deux catégories concernées par ce phénomène sont pareilles en tout sauf un paramètre, c'est-à-dire qu'elles regroupent des morceaux écrits par des compositeurs régulièrement mélodistes et actifs pendant la période comprise entre 1871 et 1898, alors que le premier groupe rassemble des musiciens célèbres et le troisième des musiciens mineurs. La raison de l'écart serait alors à rechercher dans cette différence, que j'ai ramenée au début de ma deuxième partie à une différence de type économique et sociale liée aux motivations qui informent l'activité compositionnelle d'un compositeur célèbre d'une part et d'un compositeur inconnu d'autre part. Par exemple, il est possible de proposer l'hypothèse que, si les compositeurs célèbres ont tendance à faire chanter sans interruptions des vers plus longs, c'est parce qu'ils ont à leur disposition des interprètes plus capables et plus adroits que ceux auxquels s'adressent les compositeurs inconnus, les premiers étant des professionnels et les deuxièmes des amateurs ou des étudiants sans ambitions de professionnalisation de leur activité. Ce phénomène n'aurait alors rien à voir avec la perception métrique. Peut-être. Peut-être pas¹⁷². Une hypothèse concurrente, formulée à partir de l'observation que, la capacité métrique étant une capacité, on peut l'entraîner à force de lecture de poésie en vers métriques, les compositeurs célèbres seraient plus entraînés et auraient une capacité métrique meilleure par rapport à leurs confrères moins connus. Ils liraient ainsi plus de poésie, ayant moins de difficultés à gagner leur vie, ce qui leur permettrait d'une part d'avoir le temps de lire de la poésie et de l'autre d'avoir les moyens économiques pour acheter des livres ou, au moins, plus de livres que les compositeurs moins connus¹⁷³. En outre, les compositeurs d'une certaine renommée basés à Paris ont souvent

¹⁷² Des résultats préliminaires provenant d'une étude sur la réception musicale des césures irrégulières, menée à l'occasion du colloque *Translation als Um- und Neurhythmisierung. Zur Rolle rhythmischer Verschiebungen in der Kommunikation über Sprach-, Kultur- und Mediengrenzen hinweg* (en français, *La Traduction en tant que transformation du rythme. Le rôle des décalages rythmiques dans la communication par-delà les frontières linguistiques, culturelles et médiatiques*, la traduction est la mienne) de l'Université de Innsbruck (1-2 décembre 2022), semble invalider quelque peu cette proposition. En effet, il semble que les compositeurs, peu importe leur statut en termes de renommée, ont tendance à ne pas interrompre les vers longs s'ils présentent une césure irrégulière. Autrement dit, lorsqu'ils sont confrontés à une perturbation du retour du régulier métrique, les compositeurs préfèrent ne pas proposer un rythme alternatif et contourner le problème en ne pas interrompant les vers ainsi compromis. Ceci serait en contradiction avec l'hypothèse que c'est en raison de l'amateurisme des interprètes que ces mêmes compositeurs ont tendance à couper les vers courts, alors qu'ils préfèrent mettre en musique d'une façon continue les vers longs à césure irrégulière dans des mélodies destinées à ces mêmes interprètes.

¹⁷³ Un élément qui pourrait éclaircir un peu cette obscurité est le taux de mise en musique des poèmes publiés en revue ou dans les journaux par rapport au taux de mise en musique des poèmes qui n'ont paru qu'en recueil. Un élément ultérieur serait apporté par la comparaison des poèmes parus dans des revues et des journaux spécialisés

occasion de rencontrer personnellement les acteurs de la vie littéraire de la capitale dans de nombreux événements mondains. S'il n'est pas impossible de se renseigner sur les habitudes de lecture des compositeurs célèbres, surtout de ceux qui sont encore célèbres aujourd'hui et qui ont été l'objet de nombreuses études détaillées, la partie est perdue d'avance dans le cas de musiciens dont on ne connaît même pas les dates de naissance et de mort. Bref, tout ceci n'est guère définitif, et la question reste ouverte.

Finalement, pour revenir au sujet de départ, une longueur de 4 syllabes s'accompagne de l'attente que les passages interstrophiques ne soient pas toujours signalés par une pause dans la ligne de chant. Ceci n'est pas étonnant : si on prend l'exemple du quatrain, la strophe la plus employée par les poèmes mis en musique dans ce groupe, un quatrain de vers de 4 syllabes donne 16 syllabes par strophe, c'est-à-dire une strophe plus courte qu'un alexandrin et demi. Il n'est guère surprenant que plusieurs strophes puissent enchaîner sans interruption. Tout dernièrement, les deux poèmes dont il est question sont en vers isométriques, comme presque les trois quarts des textes préférés dans cet ensemble, et, à partir de ce constat, l'on pourrait s'attendre que les compositeurs n'aient pas ajouté des répétitions textuelles absentes dans les poèmes, ce qui en effet se vérifie chez les deux compositeurs.

Après avoir étudié les enjeux concernant les textes, on peut se tourner vers les mises en musique proprement dites. *Le Bateau rose* est en ce sens exemplaire : Chapuis ne modifie ni le titre du poème ni sa lettre, son texte n'étant pas coupé ni changé ni sujet à des répétitions absentes dans le poème tel qu'il était publié en recueil. Pascal, quant à lui, s'écarte quelque peu de cette norme, et modifie ainsi les vers de Coppée :

V. n°.	Coppée	Pascal
5	Ce n'est pas qu'elle eût l'air bien grave ;	Ce n'est pas qu'elle fut bien grave ;
9	Ce n'est pas qu'elle eût le cœur tendre ;	Ce n'est pas qu'elle fut bien tendre ;
12	Que les pleurs me venaient aux yeux.	Que des pleurs m'en venaient aux yeux.
13	Ce n'est pas qu'elle eût l'âme dure ;	Ce n'est pas qu'elle fut bien dure ;
14	Mais pourtant elle m'a quitté,	Mais depuis qu'elle m'a quitté,
15	Et, depuis, ma tristesse dure,	Je sens que mon désespoir dure
16	Et c'est pour une éternité.	Et que c'est pour l'éternité.

et de ceux parus dans des revues et des journaux généralistes. Il n'est pas absurde de proposer que les poèmes publiés dans la presse généraliste aient atteint un public plus large et diversifié que ceux publiés en recueil, et que cet écart pourrait se manifester par un nombre majeur de mises en musique. Par ailleurs, il me semble en revanche que la diffusion démesurée de certains poèmes, le premier entre tous étant *La Lune blanche* de Verlaine, soit plutôt explicable par un phénomène d'émulation du succès. Il s'agirait ainsi d'un mécanisme se déployant pour ainsi dire de haut en bas, et non pas de bas en haut. Mais, ici aussi, les deux directions sont possibles. Cette question fera sans doute l'objet d'une étude successive.

Quelques-uns de ces changements apportent des modifications consistantes au texte de Coppée, mais, cruciallement, ils n'impactent pas la nature métrique des vers.

En ce qui concerne ensuite le décalage temporel entre la publication du poème et la composition ou la publication de la mélodie, Pascal suit encore une fois un chemin modérément atypique, en mettant en musique un poème paru quelques mois auparavant la publication de son morceau. Chapuis, en revanche, préfère un texte paru onze années auparavant – un choix tout à fait représentatif des tendances plus larges au niveau de la catégorie, qui se tourne vers des poèmes dont la parution date d'entre onze et vingt ans avant la mise en musique bien plus souvent que la population générale.

Cet état de choses est prolongé en outre aux égards des agencements formels des morceaux : Chapuis, s'alignant parfaitement avec la majorité de l'ensemble, ouvre sa mélodie par deux mesures d'introduction pianistique et termine son morceau peu après le silence de la voix. Pascal fait le contraire : le chant apparaît peu après le début de la mélodie, qui se termine par quatre mesures où l'on entend le piano seul. Aucun des deux morceaux ne présente de reprises, imitant de cette façon la plupart des mélodies dans cette cohorte.

Pour ce qui est des tonalités, Chapuis et Pascal font les mêmes choix, qui correspondent aussi aux tendances du groupe : les morceaux commencent en une tonalité majeure (en l'occurrence mi majeur), et se terminent par la même tonalité du début sans jamais changer d'armure à la clef. De même, les indications dynamiques dans ces mélodies sont parfaitement conformes aux habitudes de l'ensemble auquel celles-ci appartiennent : les compositeurs marquent le début de leurs pièces en *piano* et celle de Pascal, s'achevant sur quelques mesures de piano seul, se termine également en *piano*. Ensuite, les prescriptions de tempo de Pascal, qui commence par un « Andante », sont plus typiques de sa catégorie, que celles de Chapuis, qui marque le début du *Bateau rose* par un « Allegro appassionato ». En ce qui touche à l'écriture rythmique, les deux lignes vocales dans ces mélodies sont régulières, ce qui est aussi le cas dans la majorité des morceaux composant la catégorie en question, alors que les accompagnements de Chapuis et de Pascal sont plus irréguliers, constituant ainsi un écart par rapport à la norme du groupe. L'écriture métrique des deux mélodies est stable, n'employant qu'une seule mesure, comme elle l'est aussi dans la plupart des cas à l'intérieur de l'ensemble plus large.

Pour synthétiser mes propos, les traits saillants de cette catégorie eu égard à la perception métrique sont essentiellement au nombre de deux : l'unité syllabique maximale que l'on retrouve systématiquement traitée de façon continue est située en correspondance du vers de 4 syllabes ; et la régularité strophique est mise en valeur. On peut affirmer par conséquent que,

dans ce groupe de morceaux, le retour du même au niveau de la strophe est privilégié par rapport au retour du même au niveau du vers.

71-98MO

Une fois conclue la présentation de la catégorie des morceaux composés pendant la période entre 1871 et 1898 par des musiciens mineurs et régulièrement mélodistes, on peut maintenant se tourner vers les mélodies composées par leurs confrères qui n'ont pratiqué que rarement la mise en musique de textes. Les données relatives à cet ensemble sont consultables dans l'Annexe 6, et je rappelle que cette catégorie est composée de 275 morceaux. Afin de décrire les caractéristiques de ce groupe, je présente en particulier deux mélodies : *Chanson de pirates* de Ludovic de Vaux sur le poème éponyme de Victor Hugo¹⁷⁴ ; et *Le Rideau de ma voisine* de Georges Street sur le poème éponyme d'Alfred de Musset¹⁷⁵.

Ludovic de Vaux (1850-1897) n'était pas compositeur de profession : il était en revanche historien et archéologue, deux qualités qui l'ont conduit à publier quelques ouvrages érudits concernant d'une part les origines de la ville de Montfort-la-Cane (aujourd'hui Montfort-sur-Meu, en Ille-et-Vilaine)¹⁷⁶, et, d'autre part, les fouilles conduites dans les propriétés des frères dominicains à Jérusalem¹⁷⁷. Au-delà de l'exercice de ces deux activités, il était également chroniqueur au *Gil Blas* et, comme l'on peut lire dans l'« Avertissement de l'éditeur » au début de la *Légende de Montfort-la-Cane*, il était « sans doute proche de Guy de Maupassant ». Ensuite, une dernière question à évoquer par rapport à l'identité de Ludovic de Vaux concerne son statut nobiliaire : en effet, son nom complet est Etienne-Ludovic Le Grand baron de Vaux. Toutefois, « de Vaux » est un suffixe topologique actuellement porté par neuf familles nobles en France¹⁷⁸. Parmi ces neuf familles, seuls les Voruz de Vaux ont prétendu à un titre de barons, dont ils ont demandé officiellement l'adjonction en 1933. Or, je n'ai pas pu établir des liens de parentés sûrs entre les Voruz de Vaux et Ludovic, qui, semble-t-il, n'était non plus lié d'aucune manière à la ville de Nantes. Par ailleurs, le titre de barons des Voruz de Vaux est jugé fictif

¹⁷⁴ Durdilly, 1892.

¹⁷⁵ Durand et Schoenewerk, 1875.

¹⁷⁶ Ludovic de Vaux, *Légende de Montfort-la-Cane*, Le Livre d'Histoire, [1886] 2010.

¹⁷⁷ Ludovic de Vaux, *La Palestine*, Leroux éditeur, 1883 ; et « Découvertes récentes à Jérusalem. État actuel des fouilles sur l'emplacement de la piscine de Bethesda dans la propriété de Sainte-Anne à Jérusalem », dans *Revue archéologique*, dir. par Alex. Bertrand et G. Perrot, 1887.

¹⁷⁸ Les Baudry-Barbet de Vaux ; les Delpon de Vaux (originaires du Languedoc, et plus particulièrement des environs de Montpellier) ; les Jourda de Vaux de Chabanolle, dont on peut distinguer une branche aînée et une branche cadette ; les Guérin de Vaux (originaires de l'Île-de-France) ; les Le Porquier de Vaux (également originaires de l'Île-de-France) ; les Renaudière de Vaux (originaires de l'Île de la Réunion) ; et les Voruz de Vaux (originaires de Nantes). Cf. Pierre-Marie Dioudonnat, *Le Simili-nobiliaire français*, Sedopols, 2010.

par l'auteur du *Simili-nobiliaire français*, qui ne mentionne pas d'ascendance remontant au XIX^e siècle. Ainsi, le fait qu'un titre de baron était déjà en usage pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle pourrait amener à croire que le titre des Voruz de Vaux est plus réel qu'il ne le semble, au cas où une parenté pouvait être établie entre eux et Ludovic, même si rien n'empêche que le titre de celui-ci ne soit lui aussi fictif.

Le texte qu'il choisit de mettre en musique dans sa *Chanson de pirates* est le poème éponyme de Victor Hugo, publié dans *Les Orientales* en 1829. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une chanson, clairement reconnaissable grâce à la présence d'un refrain¹⁷⁹ constituant une présentation des énonciateurs au lecteur¹⁸⁰ : « Dans la galère capitaine / Nous étions quatre-vingt rameurs ». À l'intérieur de l'économie narrative du recueil, ce poème est le premier volet d'un triptyque tournant autour des péripéties d'une jeune fille qui, dans cette *Chanson de pirates*, se voit enlever par des boucaniers turcs. Dans le poème suivant, intitulé *La Captive*, la jeune femme devient elle-même énonciatrice d'une plainte apparaissant comme la conséquence de la capture narrée dans le poème précédent. Et finalement, le poème *Clair de lune*, troisième volet du triptyque, présente la captive, désormais sultane, comme l'objet du discours du poète¹⁸¹. Parmi ces trois parties, de Vaux ne choisit que la première, brisant ainsi la continuité narrative propre au recueil hugolien.

Georges Street, contrairement à de Vaux, était compositeur professionnel et il a mené une carrière tout à fait respectable et vouée, au moins partiellement, à l'expérimentation et à l'innovation. Né à Vienne en 1834¹⁸² et mort en 1908, il publie tout d'abord un ouvrage de théorie musicale, un *Traité d'harmonie*¹⁸³, en 1876, qui sera suivi dix ans plus tard par un pamphlet très polémique¹⁸⁴ où est défendue la récente représentation de *Lohengrin* voulue par Charles Lamoureux et sont vitupérés Camille Saint-Saëns et Ambroise Thomas pour avoir eu une réaction à l'événement wagnérien que Street a perçue comme insuffisamment chaleureuse. Mais ce sont les années 1890 qui voient éclore la production musicale de Street : en 1891, le Nouveau-Théâtre donne *Scaramouche, pantomime-ballet en 2 actes et 4 tableaux*, musique d'André Messager et Georges Street ; en 1892, l'Eldorado monte *L'Amour en livrée*, opérette

¹⁷⁹ Brigitte Buffard-Moret, « Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification », dans Florence Naugrette et Guy Rosa (dir), *Victor Hugo et la langue*. Bréal, 2005, p. 451.

¹⁸⁰ Frank Laurent. « Les Orientales : poétique de l'altérité ». *Communication au Groupe Hugo* du 15 février 1992. Lien : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/doc/92-02-15Laurent.pdf>. Dernière consultation : 25 novembre 2022.

¹⁸¹ Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998, p. 482-484.

¹⁸² Cf. la « Nécrologie » du *Ménestrel* du 8 février 1908.

¹⁸³ Durand, Schoenewerk et Cie., 1876.

¹⁸⁴ *Lohengrin à l'Eden par Georges Street*. Paris, 1887.

en un acte sur le livret d'Albert Carré et Paul Meyan, musique de Georges Street ; et finalement, en 1894, l'Opéra-Comique donne *Fidès*, drame mimé en un acte, avec chœurs, de Roger Milès et Egidio Rossi, musique de Georges Street. Celui-ci ne fut représenté que seize fois, mais il donna lieu à un débat dans la presse concernant l'identité générique du « drame mimé » : Victorin Joncières le condamne sans hésitation¹⁸⁵ :

J'ai un faible pour la pantomime, je crois l'avoir déjà dit aux lecteurs de la *Liberté* ; mais j'avoue que je ne la comprends guère qu'avec les types légendaires de Pierrot, d'Arlequin et de Colombine. Ces fantoches me semblent tout naturellement ne pouvoir exprimer leurs pensées que par gestes et par jeux de physionomie. Le langage mimé convient encore aux êtres imaginaires du ballet et de la féerie ; mais je le trouve déjà difficile à accepter pour traduire les sentiments de personnages réels, mêlés à une action vraisemblable plus ou moins dramatique. Que sera-ce dans une tragédie antique ? C'est cependant ce que viennent de tenter MM. Roger Milès et Egidio Rossi avec *Fidès*, drame mimé, qu'ils viennent de faire représenter, cette semaine, à l'Opéra-Comique.

D'autres, comme G.-B. de la Chesnaye¹⁸⁶, se limitent à souligner la nouveauté de *Fidès* par rapport aux genres habituels de la pantomime, d'une part, et du drame, de l'autre :

Voilà donc une forme nouvelle introduite à l'Opéra-Comique : remarquez que le sous-titre ne dit pas : *Pantomime*, mais *Drame mimé*, ce qui, selon MM. Roger Milès et Rossi ne signifie pas la même chose. Dans la pantomime, telle qu'on l'entend généralement aujourd'hui, où la mode en revient, on substitue le geste à la parole, mais on demande alors au geste de traduire des mots ; la preuve en est que si vous remplacez le geste par les mots et qu'au lieu d'une pantomime, la pièce devint une comédie, vous y trouveriez le même esprit, la même verve et le même plaisir : aussi, comme dans ce genre le geste s'enveloppe exclusivement de convention, les personnages qu'on y met en scène sont tous des personnages de tradition, Pierrot, Arlequin, Colombine, toute la comédie italienne, en un mot, et les autres types qui en sont dérivés. Ceci n'est pas une critique, c'est une constatation. Quand la pantomime s'est éloignée de ce principe, qui était, pour son intelligence, une nécessité, les auteurs ont eu recours à des sujets connus, à des paraboles où il n'était pas permis à l'attention des spectateurs de s'égarer.

Dans le drame mimé, au contraire, il faut que le sujet soit choisi et traité de telle manière que la mimique seule puisse en rendre la puissance et la vie ; il faut que nul langage parlé ne puisse être employé, sans affaiblir la pensée et ralentir l'action. C'est ce que les auteurs de *Fidès* ont essayé. Mais il y a un autre but à cette tentative, dont un des mérites, et non le moindre, sera de fuir les sentiers battus et la banalité, et de donner la formule intermédiaire entre la mimique italienne et la pantomime française.

Et finalement, le compositeur lui-même, remplissant ses fonctions de critique musical au journal *Le Jour*, s'exprime sur sa propre œuvre à l'occasion de la première : dans la suite d'une remarque narquoise adressée à Joncières, Street défend son drame mimé de cette manière¹⁸⁷ :

¹⁸⁵ « Revue musicale », dans *La Liberté*, 4 mars 1894.

¹⁸⁶ « Un drame mimé à l'Opéra-Comique », dans *Le Figaro, supplément illustré*, 28 février 1894.

¹⁸⁷ « Les Premières », dans *Le Jour*, 5 mars 1894.

Ce qui me paraît un peu plus sérieux, c'est quand les chroniqueurs qui ont bien voulu s'occuper de *Fidès*, ne s'entendent pas sur la pantomime elle-même. Tandis que les uns se plaignent, avec raison peut-être, de l'envahissement de ce genre nouveau qui supprime l'intéressante catégorie des chanteurs, les autres soutiennent, non sans exagération sans doute, que la pantomime est appelée à remplacer définitivement le drame lyrique, tel que l'a conçu Richard Wagner, et, avant lui, Gluck [...].

Il serait plus juste de reconnaître que les compositeurs sont bien obligés de prendre leur bien où ils le trouvent et que, lorsque pour eux se présente – oh ! rarement – l'occasion d'écrire un peu de musique, ils ont le mauvais goût d'en profiter. Tout le monde ne peut s'adonner au journalisme.

Le sarcasme sensible dans le plaidoyer de Street est peut-être révélateur d'une conscience de la faiblesse de sa position à l'intérieur du champ de la critique tout comme du champ de la composition, pour adapter la terminologie de Bourdieu, surtout lorsque la comparaison avec Victorin Joncières la rend davantage explicite. Quoiqu'il en soit, je l'ai dit, *Fidès* ne recueillit pas de lauriers particuliers, et, après avoir subi l'épreuve de la scène en février 1894, il la quitta à jamais en octobre de la même année.

Pour sa mélodie, *Le Rideau de ma voisine*, Street met en musique le poème éponyme de Musset, à son tour inspiré d'un poème de Goethe. Il fut publié d'abord en revue, dans *L'Ariel* du 2 mars 1836, avant d'être recueilli dans le volume des *Poésies nouvelles* en 1851. Selon le récit que fait Charles Read des événements ayant suscité la rédaction du poème¹⁸⁸,

cette petite pièce fut inscrite sur l'album de Mlle Laure de Montègre dont la fenêtre, 59, rue de Grenelle, était vis-à-vis de la fenêtre de Musset qui donc pouvait voir si le rideau de sa voisine se soulevait ou non. Le lourdaud désigné dans le troisième quatrain serait Paul Foucher¹⁸⁹.

Au-delà des repères biographiques qui auraient influencé d'une façon plus ou moins directe la composition de ce poème, Musset était, déjà de son vivant, chéri par le grand public, non seulement en vertu de son activité de poète, mais aussi grâce à sa production théâtrale, à ses nouvelles en prose et à son roman autobiographique, *La Confession d'un enfant du siècle*, paru en 1836. Toutefois, le même constat ne peut pas s'appliquer à la réception que lui firent ses collègues, qui ne faisaient de lui que peu de cas, à commencer par Baudelaire¹⁹⁰. Sur ce point, les compositeurs appartenant à la catégorie examinée à présent sont plutôt à ranger du côté du grand public, puisque les poèmes de Musset constituent le 10% des textes qu'ils choisissent, ce qui fait de cet auteur le troisième parmi ceux qui sont préférés le plus souvent, surpassé

¹⁸⁸ Cité par Maurice Allem dans Alfred de Musset, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem. Gallimard, 1957, p. 844.

¹⁸⁹ Celui-ci avait le même âge que Musset et était un écrivain, journaliste et dramaturge prolifique.

¹⁹⁰ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, 1992, p. 496.

uniquement par Victor Hugo (27%) et Théophile Gautier (17%), qui sont d'ailleurs mis en musique bien plus souvent ici que chez la population générale.

Après avoir présenté brièvement les auteurs, les mélodies et les poèmes mis en musique, on peut se tourner vers la position que celles-ci occupent à l'intérieur de leur catégorie. En premier lieu, les choix textuels de Ludovic de Vaux et de Georges Street sont relativement conventionnels : Victor Hugo est le poète préféré par les compositeurs de ce groupe, ses textes constituant à eux seuls un quart des poèmes choisis, même si ce n'est pas des *Orientales* que sont tirés de préférence les textes à mettre en musique, mais plutôt des *Odes et Ballades* et des *Rayons et les Ombres* ; *Le Rideau de ma voisine*, quant à lui, est l'un des poèmes les plus choisis par l'ensemble des huit catégories¹⁹¹, mais Musset ne l'est que peu au sein de la cohorte qui m'intéresse en ce moment. Par ailleurs, l'écart temporel séparant la publication du poème et la composition ou la publication du morceau, dans les cas où la date de composition n'est pas connue, se situe typiquement pour ce groupe entre trente et cinquante ans. C'est le cas de la mélodie de Street, mais non pas de la *Chanson de pirates*, où la parution de la mélodie et celle du poème sont éloignées de plus de soixante ans – une occurrence tout à fait extraordinaire qui ne concerne que le 4% des morceaux appartenant à cette cohorte.

En ce qui concerne ensuite les caractéristiques formelles et métriques des poèmes sélectionnés par ce groupe de compositeurs, on peut commencer par remarquer que la plupart d'entre eux sont en vers isométriques, comme l'est aussi la *Chanson de pirates*, alors que *Le Rideau de ma voisine* comporte deux mètres différents : il s'agit de trois quatrains dont les premiers sont des 7-syllabes alors que le dernier est en 6-syllabes. Cette forme implique également une longueur assez réduite, et d'ailleurs la moitié des poèmes choisis à l'intérieur du groupe examiné ne dépassent pas les vingt vers. En ce sens, la *Chanson de pirates*, qui compte quarante vers, est tout à fait exceptionnelle. En revanche, son agencement en suite périodique la rapproche de la presque totalité des autres textes, même si la moitié des suites périodiques sont ici en quatrains tandis que la chanson de Hugo est en huitains. Et finalement, les deux poèmes sont en vers courts. Or, la conduite de cette cohorte par rapport aux vers courts diffère considérablement en fonction du contexte d'isométrie ou de plurimétrie qui les accompagne : si le poème est en vers isométriques, les vers courts seront probablement brisés – la même chose arrive d'ailleurs avec les segments divisés par la césure dans les vers longs – et la fin du vers ne sera pas signalée par une pause ou une respiration, enjambant au contraire

¹⁹¹ Il est mis en musique précisément par Georges Street en 1875, par Ernest Chausson en 1879, par Jules Bordier en 1880, par Antoine Banès en 1881, par Henri Schmitt en 1908, par Paul Jumel en 1912 et par Émile Selmer en 1914.

sur le vers suivant ; si le poème comporte plusieurs mètres, la fin des vers courts sera en toute probabilité marquée par une pause ou par une respiration et les segments séparés par la césure dans les vers longs seront mis en musique sur une phrase de chant ininterrompue. On pourrait comprendre cet ensemble de phénomènes par le souhait, en contexte isométrique, de perturber le retour du régulier au niveau du vers, accompagné par un désir, en contexte plurimétrique, de respecter le retour du régulier lorsque celui-ci se situe à niveau supérieur à celui du vers. En effet, si les vers courts maintiennent leur intégrité en contexte plurimétrique, on sait également que ce fait s'accompagne par l'absence de répétitions au niveau de mots – ce que l'on pourrait comprendre sans doute comme un symptôme ultérieur du souci de régularité à un niveau supérieur que celui du vers – mais par la présence de répétitions au niveau des segments séparés par la césure dans les vers longs. Un dernier point touche à la question de la loi des huit syllabes : si, dans certains cas examinés précédemment, il était possible de fixer une longueur syllabique maximale que les compositeurs ne brisaient pas – cette longueur n'étant pas de huit syllabes, mais plus courte – ceci n'est pas possible ici. En revanche, on sait, à partir des corrélations que j'ai pu établir pour cette catégorie, que les vers ne sont probablement pas mis en musique d'une manière ininterrompue s'ils sont des octosyllabes, ce qui s'aligne à son tour avec les observations que j'ai faites au préalable, même dans l'impossibilité de fournir une longueur maximale alternative précise.

En ce qui touche ensuite aux modifications à la lettre du texte que les compositeurs peuvent apporter lors d'une mise en musique, la catégorie des morceaux composés entre 1871 et 1898 par des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes a tendance à ne pas comporter des changements significatifs au poème tel qu'il a été publié en recueil, à l'exception près de l'ajout de répétitions postiches, majoritairement situées au niveau du vers. En effet, l'ajout des répétitions par les compositeurs dont les morceaux appartiennent à ce groupe se vérifie presque deux fois plus souvent que chez la population générale. La conduite de Ludovic de Vaux et de Georges Street se conforme largement à cet état de choses, si ce n'est que pour deux modifications apportées par Street au poème de Musset : le v. 8, originellement « si je suis à guetter » devient chez Street « si je suis à la guetter », conformant ainsi le dernier vers du quatrain aux trois 7-syllabes qui le précèdent ; et le v. 10, à l'origine « ma voisine aime un lourdaud » devient dans la mélodie « ma voisine aime un lourdeau », un changement probablement imputable à une coquille dans l'édition parue chez Durand et Schœnewerk.

Ayant enquêté sur la conduite des compositeurs à l'égard des poèmes, on peut maintenant passer aux caractéristiques proprement musicales des morceaux, à commencer par les traits formels prédominants. Ceux-ci sont ici l'absence de reprises, la présence de quelques mesures

de piano seul avant l'entrée de la voix au début des mélodies, et l'absence de quelques mesures de piano seul à la fin des morceaux après le silence de la ligne vocale. *Le Rideau de ma voisine* est exemplaire en ce sens, alors que la *Chanson de pirates* ne l'est que dans une moindre mesure. En revanche, le tempo choisi par de Vaux, un *Allegretto* marqué 92 à la noire pointée, est tout à fait représentatif des choix de la plupart de ses confrères, tandis que le *Lent* ouvrant *Le Rideau de ma voisine*, bien que de courte vie, est nettement minoritaire au sein du groupe. Également minoritaires sont les préférences des deux compositeurs en matière de dynamique : tous les deux débutent leurs mélodies en *pianissimo* et de Vaux termine la sienne en *fortissimo*, alors que la plupart des morceaux appartenant à la cohorte sous examen suit le chemin inverse, débutant en *forte* et se terminant en *piano*.

Les écritures rythmiques et métriques dont font preuve *le Rideau de ma voisine* et la *Chanson de pirates* sont elles aussi peu emblématiques par rapport aux tendances discernables au niveau de la catégorie dans son ensemble. Si les deux mélodies adoptent une écriture rythmique régulière pour la ligne vocale, ce qui s'aligne bien avec l'orientation générale du groupe, elles démontrent au contraire un usage assez libre des moyens rythmiques dans l'accompagnement, tandis qu'une écriture simple est privilégiée également pour les accompagnements dans les habitudes de cette cohorte. En outre, les deux morceaux emploient plusieurs mesures différentes, ce qui est pareillement atypique.

Pour résumer, enfin, on peut constater que les mélodies de Ludovic de Vaux et de Georges Street sont peu représentatives de la conduite majoritaire à l'intérieur de la catégorie à laquelle elles appartiennent, mais que, en revanche, elles illustrent bien les comportements adoptés par les compositeurs occasionnellement mélodistes et actifs entre 1871 et 1898 face à des poèmes isométriques et plurimétriques respectivement.

99-14CR

Une fois explorées les catégories concernant la première génération de morceaux, on peut maintenant se tourner vers les catégories concernant la deuxième génération. Le principe est le même : elles se distinguent en fonction du degré de célébrité des compositeurs et de leur habitude à écrire des mélodies. Ma cinquième catégorie, en faisant référence au tableau de la page 139, concerne donc les morceaux composés et/ou publiés entre 1899 et 1914, par des compositeurs célèbres qui pratiquent régulièrement le genre de la mélodie. Les données relatives à ce groupe peuvent être consultées dans l'Annexe 7, et je rappelle que cette catégorie est composée de 292 morceaux. Pour illustrer les caractéristiques de cette cohorte, j'ai choisi

trois mises en musique : *Le Cortège d'Amphitrite* de Charles Koechlin sur le poème éponyme d'Albert Samain¹⁹² ; *Noël* de Philippe Gaubert sur le poème éponyme de Théophile Gautier¹⁹³ ; et *Un grand sommeil noir* d'Albert Doyen sur le poème III.V de *Sagesse* par Paul Verlaine¹⁹⁴.

Les 6 *Méodies*, op. 31 de Koechlin, dont *Le Cortège d'Amphitrite* fait partie, sont publiées en 1910, et leur composition se situe pendant une période de travail intensif à la suite du mariage du compositeur¹⁹⁵. Ce sont aussi les années de la fondation de la Société Musicale Indépendante, où le rôle de Koechlin est central¹⁹⁶ : il identifie et décrit certains des critères esthétiques auxquels devaient répondre les œuvres jouées pendant les concerts de la Société. Celles-ci « privilégient la sensualité et la subtilité d'une harmonie moderne et d'une invention formelle qui débouchent sur de nouveaux horizons »¹⁹⁷, et Koechlin lui-même fera usage d'une harmonie polytonale¹⁹⁸. Il « stigmatise le principe de développement formel prédéterminé et juge, en revanche, que l'intérêt des œuvres de musique de chambre moderne provient de leur consistance particulière, adaptée aux nouveaux besoins expressifs »¹⁹⁹. En ce qui concerne ses mélodies, surtout celles des op. 28, 31 et 35, Flothuis remarque « qu'aucune n'a été vraiment pensée pour le piano, car les parties de piano sont injouables » et que l'on peut constater « un manque d'équilibre entre la partie vocale et la partie de piano »²⁰⁰. *Le Cortège d'Amphitrite* est remarquable à cause de l'écriture par quarts et quintes et de l'atmosphère pastorale et idyllique qui en découle²⁰¹. Amphitrite est dans la mythologie grecque une Néréide et l'épouse de Poséidon, et Koechlin évoque souvent dans ses œuvres des sujets antiques, qui le poussent à se tourner vers des poètes comme Pierre Louÿs ou Albert Samain²⁰². Celui-ci

est aujourd'hui un oublié et un dédaigné de la seconde moitié du XIX^e siècle. De son vivant, Samain connut le succès, et pas seulement grâce au premier prix du concours de l'Académie florimontane d'Annecy, [...] ou grâce à l'article élogieux de François Coppée, paru dans *Le Journal* le 15 mars 1894. Il fut reconnu et estimé

¹⁹² Publié dans *6 Méodies*, op. 31, Rouart, Lerolle & Cie., 1910.

¹⁹³ A. Leduc, 1905.

¹⁹⁴ A. Leduc, 1912.

¹⁹⁵ Aude Callet, *Charles Koechlin*, Séguier, 2001, p. 68-69.

¹⁹⁶ Andrea Malvano, *L'ascolto di Debussy. La ricezione come strumento di analisi*, EDT-De Sono, 2009, p. 91. L'ouvrage a été traduit en français : *Debussy, un nouvel art de l'écoute : la réception comme élément d'analyse*, Van Dieren, 2022.

¹⁹⁷ Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁸ Voir à ce sujet José Oliveira Martins, « Scalar Dissonance and the Analysis of Polytonal/Modal Mismatch in Twentieth-Century Music », dans *Musurgia*, vol. 26, n. 3, 2019, p. 49-87.

¹⁹⁹ Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 189.

²⁰⁰ Marius Flothuis, *Exprimer l'inexprimable... : essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Brill | Rodopi, 1996, p. 113 et 118.

²⁰¹ François de Médicis, « Koechlin quartomencien », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir), *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, Vrin, 2010, p. 224-225.

²⁰² Christophe Corbier, « La Grèce de Charles Koechlin », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir), *op. cit.*, p. 338.

par ses pairs comme du public lettré sitôt qu'il se résolut à montrer ses vers et à les déclamer dans les cercles bohèmes.²⁰³

Et en effet, comme on le verra, Albert Samain connaît une renommée d'une portée considérable à la fin du siècle, comme en témoignent ses très nombreuses mises en musique.

La deuxième mélodie que j'ai choisie est *Noël* de Philippe Gaubert, qui mène une carrière tripartite de chef d'orchestre, flûtiste et compositeur,

mais si générale que fût sa carrière, la majeure partie de sa vie, 45 ans, s'est passée à l'Opéra. Dès 1896, il fait partie de l'orchestre ; en 1920 il monte au pupitre ; en 1932 il est nommé Chef des Études musicales, et en juin 1939, Directeur. C'est un camarade qui devient chef, dans une maison dont il connaît tous les détours.²⁰⁴

A partir de son ascension à la direction de l'Opéra, Gaubert atteint un véritable statut de célébrité, qui fait aussi qu'on le retrouve dans des messages publicitaires, comme celui-ci.

²⁰³ Christophe Carrère, « Introduction », dans Albert Samain, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Christophe Carrère. Classiques Garnier, 2015, p. 7-8.

²⁰⁴ Allocution de M. Jacques Rouché, Administrateur de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux, Membre de l'Institut, prononcée aux Obsèques de Philippe Gaubert, Directeur de l'Opéra, le 11 juillet 1941. Elle est conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (côte : C PIECE-154). En voici le texte complet : « Emporté d'un coup soudain, Philippe Gaubert a disparu mardi dans la matinée. L'aurore l'avait cependant trouvé relisant au piano une œuvre de Pierné. L'étrangeté d'un événement aussi tragique trouble à tel point que la douleur prend d'abord la forme stupéfiante de l'égarément. Notre raison cherche en vain les causes inconnues d'un destin. Puis dans la faiblesse d'un effondrement où nous renonçons à nous raidir, nos plaintes deviennent plus humaines, et nos regrets peuvent mesurer leur profondeur. Aux preuves d'affection que vous avez reçues, Madame (et elles ne peuvent se dénombrer), s'ajoutent les témoignages adressés à chacun de nous, rappelant l'attachement au Maître, au collègue, à l'ami. Notre deuil est égal au vôtre. Gaubert naquit Cadurcien. Dans cette région, la musique est presque le don naturel du soleil. De ce don il fut orné dès l'enfance. Ses facultés surprenantes se développèrent avant le temps. Entré au Conservatoire de Paris à 14 ans, il en sort premier prix de flûte dès l'année suivante. C'est aux environs de sa ville natale, dans le village de Puy-l'Évêque, qu'il commença sa dernière œuvre : 'Le Chevalier et la Damoiselle', sans autre souci que celui d'écrire de la musique, sans inquiétude de conséquences secondaires d'une adaptation scénique. Gaubert était timide à refuser, il l'était encore plus à demander et à discuter. Ses éclats légendaires décelaient la déception de sa faiblesse ; ils se transformaient aussitôt en regrets et, comme par un choc en retour, en irritation contre lui-même. Si parfois, sans tenir compte du lieu, et des écouteurs, il exprimait avec liberté ses sentiments, s'il censurait des tendances ou des personnes, c'était autant de marques d'une sincérité particulière qu'il préférait aux subtilités ou aux adresses. Ses succès sont rapides. Son activité s'étend dans toutes les branches de la musique : composition, professorat, orchestre, journalisme. Le champ où sa vie artistique se déploie, c'est le monde entier. Il parcourt l'Europe, l'Amérique, d'abord comme virtuose, puis comme chef d'orchestre de concert ou de théâtre, enfin avec la troupe lyrique ou le ballet de l'Académie Nationale. Gaubert était un grand maître de l'orchestre ; il avait, pour le conduire, des qualités exceptionnelles et spontanées, des forces immanentes, une compréhension rare du sens musical. Sa renommée grandissait chaque jour sans qu'il en prît aucun souci. Mais si générale que fût sa carrière, la majeure partie de sa vie, 45 ans, s'est passée à l'Opéra. Dès 1896, il fait partie de l'orchestre, en 1920 il monte au pupitre ; en 1932 il est nommé Chef des Études musicales, et en juin 1939, Directeur. C'est un camarade qui devient chef, dans une maison dont il connaît tous les détours. Il était dans l'ordre et dans la justice que sa dernière joie lui fût donnée dans le Théâtre qu'il avait placé au rang de tout ce qui lui était le plus cher, par le succès éclatant du « Chevalier » qu'il avait écrit, monté dans l'enthousiasme créateur, avec le feu de la jeunesse et la sève de l'âge mûr. Philippe Gaubert disparaît dans un triomphe ».

3,204

son

**une
LUCKY STRIKE**
avec
M. PHILIPPE GAUBERT

L'illustre chef d'orchestre nous déclare
immédiatement :

« Oui ! Je suis un très grand fumeur... »

Puis, après nous avoir parlé de la
musique qui le passionne au point de
lui faire tout oublier, il ajoute :

— Je ne quitte ma partition que
pour allumer une "LUCKY
STRIKE"

(Texte de Blaise Allan.)

"It's toasted"

N'irritent pas la gorge, ne font pas tousser

Coupure de presse conservée à la Bibliothèque nationale de France dans le dossier biographique du compositeur (côte : 8-RO-3204 (1-15)).

Noël date de 1905, quand Gaubert remporte un second Grand prix de Rome et vient d'être nommé second chef de l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire. Le poème qu'il met en musique est tiré d'*Émaux et Camées*, un recueil dont j'ai déjà discuté et sur lequel je ne reviendrai pas.

Albert Doyen, quant à lui, est resté dans la mémoire collective pour son engagement social tout aussi bien que pour sa musique : il est le fondateur des Fêtes du Peuple, une chorale

ouvrière dont la première exhibition publique a lieu à l'occasion d'un anniversaire de la Commune, et, en 1919, il organise une fête pour célébrer la mémoire de Jean Jaurès. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont plusieurs mélodies, et sa poétique était inscrite dans un idéal d'universalisme et d'humanisme :

Toute [son] œuvre était orientée vers l'idéal humain, qui était le sien. Pour Doyen, comme pour Beethoven, la musique ne faisait son œuvre divine qu'au moment où elle dépassait elle-même, pour atteindre l'humanité. De là, chez lui, la fréquence de ces rythmes élémentaires et profonds, que Paul Dukas signalait – en rappelant aussi Beethoven – comme des affleurements et des jaillissements de la « musique universelle ».²⁰⁵

Le poème choisi par Doyen est tiré du recueil *Sagesse* de Paul Verlaine, un choix qui pourrait étonner si l'on considère l'ascendant chrétien très sensible dans ces poèmes²⁰⁶, bien que « Un grand sommeil noir » n'ait aucune référence directe à la foi. *Sagesse* est rédigé pendant une période d'intense activité poétique, entre 1872 et 1876, quand, au-delà des poèmes qui seront hébergés dans ce recueil, sont composés aussi certains textes de *Jadis et naguère*, d'*Amour* et de *Parallèlement*²⁰⁷. *Sagesse* paraît en 1880, quand l'éditeur catholique Victor Palmé accepte de le publier aux frais de l'auteur, et, « lorsque deux ans plus tard, en 1882, Maurice Barrès et Moréas apprirent l'existence de *Sagesse* et voulurent en acquérir un exemplaire chez l'héroïque éditeur, il leur fut répondu qu'« il fallait au moins huit jours pour retrouver *cela* dans les caves' »²⁰⁸. En dépit de ses tièdes débuts, ce recueil, tout comme les autres ouvrages verlainiens, connaîtra une réhabilitation tout au long des décennies successives au fur et à mesure que s'agrandit la renommée du poète. Mais, bien avant cela, il ne faut pas oublier que la rédaction du poème III.V se situe à un moment de désespoir : il aurait été écrit le jour même où Verlaine reçut sa sentence d'emprisonnement pour avoir tiré sur Rimbaud quelques jours auparavant²⁰⁹. Au-delà des liens que l'on peut tisser avec la biographie du poète, « Un grand sommeil noir » est en effet vide de tout espoir « et même la perspective chrétienne semble ne pas pouvoir relever cet homme qui a définitivement chuté »²¹⁰. Le dernier vers

²⁰⁵ Jean Marguerite, « Mort d'Albert Doyen, créateur des 'Fêtes du peuple'. Son œuvre », dans *Le Peuple*, 24 octobre 1935.

²⁰⁶ Arnaud Bernadet, « 'Être poète lyrique et vivre de son état' : fragments d'une théorie de l'individuation chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 7-8, 2001, p. 100 ; voir aussi du même auteur, *Poétique de Verlaine : 'en sourdine, à ma manière'*, Classiques Garnier, 2014, p. 1161.

²⁰⁷ Charles Ammirati, « Les Intermittences de la poésie verlainienne : pour un principe de lecture des derniers recueils », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 142.

²⁰⁸ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 358.

²⁰⁹ Henry Troyat, *Verlaine*. Flammarion, 1993, p. 224 ; et Jean-Pierre Giusto, « Les 'Voix' de Paul Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir), *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Honoré Champion, 2000, p. 77.

²¹⁰ Yann Frémy, *Verlaine : la parole ou l'oubli*, L'Harmattan, 2013, p. 128-129.

« Silence, silence ! » mettrait ainsi le mot de la fin au « mouvement pendulaire [d'une] troublante escarpolette »²¹¹ sensible dans l'absence de progression strophique²¹².

Après avoir brièvement présenté le contexte autour des morceaux et des poèmes, on peut se tourner vers les mélodies elles-mêmes. Deux d'entre elles mettent en musique des textes parmi les plus choisis par l'ensemble des huit catégories : il s'agit de *Noël* de Théophile Gautier et de « Un grand sommeil noir » de Verlaine, ce dernier étant également l'un des textes préférés par les compositeurs de cette catégorie. En effet, ces compositeurs choisissent rarement des poèmes de Gautier, et optent au contraire pour Verlaine, dont le recueil *Sagesse* est la source textuelle la plus exploitée, et Samain, dont les poèmes sont choisis ici deux fois plus souvent que chez la population générale. En revanche, le recueil de Samain dont est tiré *Le Cortège d'Amphitrite*, c'est-à-dire *Aux flancs du vase*, n'est choisi que minoritairement, la plupart de ses poèmes étant intéressés par une mise en musique provenant d'*Au jardin de l'infante*.

Les trois poèmes présentent quelques caractéristiques communes d'un point de vue formel, à commencer par l'isométrie, qui est également typique de plus des trois quarts des poèmes choisis. Ensuite, leurs longueurs sont à peu près semblables, se situant toutes entre les 12 et les 16 vers. À partir des corrélations que l'on a pu établir pour ce groupe de morceaux, on s'attendrait à ce que des mélodies basées sur des poèmes de moindre longueur ne présentent pas de ritournelle, ce qui est en effet le cas des trois morceaux, et que le poème ne soit pas sujet à des coupures. Ceci se vérifie chez Gaubert et chez Doyen, mais pas chez Koechlin : le compositeur supprime le v. 11 du poème :

Les vagues doucement ondulent. L'air est pur.
10 Amphitrite sourit, toute nue, à l'azur.
[Son voile de safran palpite comme une aile,]
Et la brise ramène en avant ses cheveux,
Pendant que les dauphins de leurs mufles hideux,
Font jaillir l'eau marine en gerbes devant elle.

De cette façon, le sonnet de Samain perd ses traits propres et devient une suite non périodique de quatrains à rimes embrassées suivis par deux distiques se concluant par une rime orpheline. Le schéma rimique change ainsi de celui d'un sonnet classique (abba abba ccd eed) à (abba abba cc dd x) dans une sorte de progression descendante. Le sonnet est d'ailleurs une

²¹¹ Jean-Luc Steinmetz, « Continuité et discontinuité dans la poésie Verlainienne », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir), *op. cit.*, p. 55.

²¹² Thierry Caucheyras, « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Muprhy (dir), *Verlaine à la loupe*, *op. cit.*, p. 30.

forme fixe que les compositeurs choisissent moins fréquemment par rapport aux suites périodiques, en particulier aux suites périodiques de quatrains. *Noël* et « Un grand sommeil noir » suivent tous les deux ce moule formel, et ils sont également semblables dans leur emploi des vers courts, des octosyllabes dans le cas de *Noël* et des vers de 5 syllabes dans le cas de « Un grand sommeil noir », alors que *Le Cortège d'Amphitrite* est composé d'alexandrins, le vers le plus fréquemment préféré par les compositeurs de ce groupe. Celui-ci, encore césuré 6 + 6 dans la plupart de ses occurrences, est souvent accompagné par l'enchaînement d'un vers sur l'autre dans le chant, dont la ligne poursuit sans solution de continuité. On pourrait expliquer ce phénomène par le constat que, dans cette période de bouleversement des habitudes métriques, chez des auteurs comme Samain par exemple, dont la production demeure bien en-deçà du vers libre et du vers libéré, le trouble se fait sentir plutôt dans les enjambements et dans la présence de coupes plus ou moins fortes à l'intérieur des hémistiches (dans *Le Cortège d'Amphitrite*, c'est le cas du v. 9 et, dans une moindre mesure, du v. 10), mais la césure reste généralement en place. En ce qui concerne les octosyllabes de *Noël*, ils comportent la probabilité que les strophes ne soient pas nettement distinguées à l'aide de pauses dans la ligne vocale et que l'énonciation des vers eux-mêmes soit interrompue. Par conséquent, on pourrait avancer que, dans ce cas aussi, l'octosyllabe n'est pas perçu comme une mesure syllabique continue mais, cette fois-ci, on ne saurait pas placer la limite maximale de cette mesure.

Ensuite, la majorité des compositeurs de cette cohorte ne modifie pas le texte lorsqu'il s'agit de le mettre en musique : le titre est conservé, le poème n'est pas coupé, la lettre du texte est respectée et aucune répétition *a posteriori* n'est ajoutée. En effet, ces répétitions sont beaucoup moins fréquentes ici que chez la population générale. Comme on l'a vu, toutefois, Koechlin supprime un vers du poème de Samain, et une coupure textuelle s'accompagne en toute probabilité de la présence de césures irrégulières, qui sont pourtant absentes du *Cortège d'Amphitrite*, et d'une longueur textuelle considérable, elle aussi absente dans ce poème. La façon dont Koechlin opère la suppression d'un vers est donc tout à fait atypique et peu représentative de l'ensemble des morceaux en général. Gaubert, quant à lui, s'éloigne lui aussi des tendances visibles au niveau du groupe en insérant des répétitions inexistantes dans le poème tel qu'il a été publié en recueil : les vers 3 et 4, « Jésus est né. – La Vierge penche / Sur lui son visage charmant », semblent être séparés chez Gaubert non pas par l'alinéa mais par le tiret, et le compositeur répète chacun des deux segments ainsi produits ; et les vers 1-3, « Le ciel est noir, le terre est blanche ; / – Cloches, carillonnez gaîment ! – / Jésus est né. [Jésus est né !] », sont repris à la fin du morceau dans un phénomène de bouclage caractéristique de la

romance et de la chanson. Typiquement pour cette catégorie, les répétitions ajoutées par les compositeurs sont souvent le signe d'une ritournelle, mais ceci n'est pas le cas de *Noël*.

Noël fait également exception par rapport à la norme du groupe, puisque la publication du poème choisi remonte à environ 50 ans avant la composition de la mélodie. En ce sens, *Le Cortège d'Amphitrite* est également atypique, car Koechlin choisit un poème dont la publication date de seulement sept ans avant son morceau. Un écart si réduit présage que le texte est en vers longs, en ennéasyllabes ou en alexandrins, qu'il n'est pas une suite périodique, et qu'il présente des vers surnuméraires. Le poème de Samain, dans sa version remaniée par le compositeur, répond à toutes ces caractéristiques, y compris la présence d'un vers surnuméraire. Par ailleurs, l'écart normal pour cette cohorte entre la publication du poème et la composition du morceau se situe entre trente et quarante ans, et il est représenté ici par *Un grand sommeil noir* de Doyen.

En ce qui concerne l'organisation musicale des morceaux, ils commencent souvent par quelques mesures où l'on peut écouter le piano seul et se terminent également par des segments plus ou moins brefs confiés à l'instrument seul. Le tempo du début est fréquemment moyen, comme le « Moderato, sans lenteur » de Koechlin, moins fréquemment lent, comme le « Molto largo » de Doyen, et plus rarement encore rapide, comme l'« Allegro moderato » de Gaubert. Pour ce qui est de la dynamique, ces mélodies prennent leur essor le plus souvent en *piano*, comme chez Doyen, et se terminent normalement en *pianissimo*, comme chez Doyen et chez Koechlin. Gaubert, dont la mélodie commence et finit en *fortissimo*, représente un cas d'anomalie en ce sens.

Sur le plan des tonalités, les morceaux appartenant à ce groupe démarrent d'habitude dans une tonalité majeure, en sol majeur chez Gaubert par exemple, et retournent à la fin à la même tonalité du début. *Noël* est aussi exemplaire parce que ce morceau ne présente qu'une seule armure à une seule altération. Doyen, quant à lui, emploie également une seule armure à la clef mais qui présente six altérations, et Koechlin utilise deux armures différentes.

À l'égard de l'écriture métrique et rythmique, la majorité des mélodies du groupe commence par une mesure simple à trois temps, qui change pendant le morceau. *Noël* est tout à fait typique en ce sens, puisque le compositeur n'emploie pas deux mesures différentes en même temps ni de mesures irrégulières, mais n'utilise que des mesures simples à plusieurs temps différents sans mélanger les mesures simples et les mesures composées.

99-14CO

Ce groupe concerne les morceaux composés pendant la période 1899-1914 par des compositeurs célèbres mais qui ont écrit peu de mélodies tout au long de leur production (les données les concernant sont consultables dans l'Annexe 8), et je rappelle qu'ils s'élèvent au nombre de 74. Ceux-ci étant peu nombreux par rapport aux membres des autres catégories, je n'ai choisi qu'une mélodie pour illustrer cet ensemble : *Mandoline* de Paul Le Flem sur le poème éponyme de Paul Verlaine.

Ce compositeur breton est l'élève d'Albert Lavignac et de Charles-Marie Widor au Conservatoire de Paris entre 1899 et 1902²¹³, et c'est à partir de 1905 qu'il entre dans des années extrêmement fécondes, qui se poursuivront jusqu'en 1913²¹⁴. Pendant cette période de jeunesse, il se tourne relativement peu vers la composition vocale, privilégiant l'écriture instrumentale, et, aux côtés de Vincent d'Indy, Pierre de Bréville, Dédodat de Sévérac, Marcel Labey et Gustave Bret, il fait partie du cœur scholiste de la Société Nationale de Musique avant le début de la guerre en 1914²¹⁵. Mais, en dépit de sa prédilection pour la composition instrumentale, c'est à partir de son jeune âge extrême que la passion du compositeur pour la poésie se manifeste : pendant ses années au lycée de Brest, il crée un club de poésie centré sur le symbolisme²¹⁶ et, par la suite, il reviendra souvent sur ses goûts en matière de littérature :

Verlaine avait été, dès une époque très lointaine, l'un de mes poètes élus. Je devais me le rappeler, quand, quelques années plus tard, à vingt-deux ans exactement, je cherchais des vers à mettre en musique. Ce fut une imprudence de ma part de mettre en musique *Mandoline* de Verlaine pour laquelle Fauré et Debussy ont écrit leurs exquises mélodies dont, à cette époque, j'ignorais la première note...²¹⁷

Ce poème, qui a inspiré bien d'autres mélodies au-delà de celles mentionnées par Le Flem dans son interview²¹⁸, est tiré des *Fêtes galantes*, dont j'ai déjà donné quelques éléments dans la première partie de ce travail à propos de la mélodie de Debussy sur le *Clair de lune* qui ouvre le recueil. *Mandoline* s'inscrit parfaitement dans l'atmosphère du florilège, où la musique et

²¹³ Cf. Ludovic Florin, « Introduction », dans *Lettres de Paul Le Flem à Enyss Djemil (alias Francis-Paul Demillac)*, éd. Ludovic Florin, Les Amis de la musique française, 2003, p. 9-10.

²¹⁴ Jacques Tchamkerten, « Paul Le Flem (1881-1984) », dans *Paul Le Flem. Catalogue des œuvres*, Gérard Billaudot Éditeur, 1992, p. 1.

²¹⁵ Cf. Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁶ Marie-Claire Mussat, « Paul Le Flem : l'éveil d'une vocation », dans *Les Cahiers de l'Iroise*, n. 173, 1997, p. 4.

²¹⁷ Causerie radiophonique de Paul Le Flem, enregistrement avec Madeleine Milhaud, du 29 mai 1948, texte conservé, fonds Le Flem, Bibliothèque Musicale G. Mahler, Paris.

²¹⁸ *Mandoline* est parmi les textes les plus choisis toutes catégories confondues. Il a été mis en musique dix fois par Claude Debussy (1882), Gabriel Fauré (1891), Reynaldo Hahn (1892), Eugène Émile Lacroix (1898), Gabriel Dupont (1901), René Chansarel (1902), Paul Fournier (1904), Othmar Schoek (1907), Paul Le Flem (1911), et Lucien Marié (1912).

plus généralement le sonore occupent une place prépondérante : uniquement dans ce poème on peut rencontrer des « donneurs de sérénades », des « belles écouteuses », des « ramures chanteuses » et une « mandoline [qui] jase ». En outre, la simplicité lexicale est ici redoublée par l'absence de relief syntaxique, qui met ainsi en abîme les « propos fades » mentionnés au troisième vers²¹⁹.

Mais comment se positionne la mélodie de *Le Flem* par rapport au reste des morceaux appartenant à cette catégorie ? En premier lieu, en ce qui concerne le choix textuel du compositeur, j'ai déjà mentionné plus haut que *Mandoline* a été une source d'inspiration pour de nombreuses mises en musique et *Le Flem* lui-même regrette la comparaison entre sa propre mélodie et celles de Debussy et de Fauré sur le même poème. Verlaine est en effet le poète privilégié par les compositeurs célèbres et rarement mélodistes actifs entre 1899 et 1914, qui le choisissent bien plus souvent que l'ensemble de leurs confrères toutes catégories confondues, mais les *Fêtes galantes* sont en revanche un recueil moins populaire que les *Romances sans paroles* et les *Poèmes saturniens* dont est tirée la moitié des poèmes verlainiens choisis par cette cohorte. Une autre caractéristique peu représentative de la catégorie dans son ensemble est le fait que *Mandoline* soit composée de vers de 7 syllabes, alors que presque la moitié des poèmes mis en musique dans le cadre de cette catégorie sont en alexandrins. Par ailleurs, dans le cas des poèmes en vers courts, il est probable que les compositeurs de ce groupe choisissent de ne pas signaler la succession des strophes par des pauses dans la ligne de chant, et celle-ci est aussi la conduite de *Le Flem*. Vraisemblablement, le phénomène peut être expliqué à partir du constat qu'une strophe de moindre étendue, composée de vers courts, ne forme pas une unité de sens, soit-elle narrative, émotionnelle ou simplement syntaxique, d'une longueur suffisante pour que les compositeurs puissent y associer des éléments musicaux entièrement développés. Cette hypothèse serait sans doute vérifiable à partir d'une étude de la ponctuation relative aux poèmes concernés²²⁰, ce qui permettrait d'examiner le degré de conformité de la réception des formes strophiques aux modules plus ou moins marqués par la correspondance, ou le

²¹⁹ Catherine Fromilhague, « Les constructions détachées, du simple à 'l'exprès trop simple', dans *Fêtes galantes et Romances sans paroles* de Verlaine », dans Christelle Reggiani et Claire Stolz (dir), *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, PUPS, 2007, p. 96-97.

²²⁰ La ponctuation est une « méthode consistant à repérer et quantifier la ponctuation, pour une approche grossière, statistique, et reproductible, de l'organisation sémantique d'un texte. En particulier, évaluation de la ponctuation moyenne de fins de vers, modules, strophes, etc. » (Benoît de Cornulier, *Art poétique*, op. cit., p. 265. Pour des exemples d'applications de la ponctuation, voir Benoît de Cornulier, « Le Système classique des strophes », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 29-36 ; Jean-Louis Aroui, « Métrique des sonnets verlainiens », dans *Revue Verlaine*, n. 7-8, 2001, p. 176 ; Franck Bauer, « Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophe », dans Jean-Louis Aroui (dir), *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique, hommages à Benoît de Cornulier*, Honoré Champion, 2003, p. 352-353.

décalage, des articulations syntaxiques, typographiques et métriques dans les poèmes eux-mêmes.

En revanche, *Mandoline* s'avère un poème tout à fait typique par rapport aux textes préférés par les compositeurs de cette catégorie à d'autres égards, par exemple en ce qui touche à sa longueur, à l'isométrie et à sa forme globale. En effet, ce poème est assez court (16 vers), ce qui implique qu'en toute probabilité le compositeur n'a pas opéré de coupures textuelles au poème mis en musique, il est en vers isométriques et il est une suite périodique de quatrains. Philippe Gonin décrit très précisément la conduite du compositeur en ce qui concerne cet agencement strophique : « sur le plan formel, Le Flem va scinder son discours en plusieurs sections respectant le rythme des quatrains, à l'exception toutefois du dernier, coupé en groupes de deux vers permettant, juste avant l'avant-dernier de reprendre et la tonalité et la formule d'accompagnement du départ »²²¹. Pour ce qui est ensuite du comportement du compositeur autour du texte dans son ensemble, j'ai déjà mentionné qu'il n'opère pas de coupures et on peut ajouter qu'il garde également le même titre que le poème tel qu'il était publié en recueil et qu'il n'accroît pas le texte de répétitions postiches, comme il arrive d'ailleurs à la plupart de ses confrères de cette catégorie. De plus, la publication de *Mandoline* dans *Fêtes galantes* date de 42 ans avant la publication de la mélodie – un écart temporel similaire à celui d'environ un quart des mélodies constituant ce groupe. Toutefois, Le Flem modifie quelque peu la lettre du texte en échangeant les « ramures chanteuses » du poème verlainien pour des ramures « charmeuses », alors que la majorité de ses collègues appartenant au même ensemble préfère ne pas réaliser des modifications de ce type.

Les choix musicaux du compositeur sont également plutôt alignés avec les tendances identifiables au niveau de la catégorie, à quelques exceptions près. Celles-ci sont représentées par l'absence de quelques mesures confiées au piano seul avant l'entrée du chant, par la fin du morceau en une tonalité mineure et par l'emploi de plusieurs mesures différentes, même si la façon dont Le Flem fait usage des signatures métriques est tout à fait typique des orientations générales. Une autre caractéristique de cette cohorte de compositeurs est le début du morceau en *piano* et en un tempo lent, tout comme l'emploi d'une seule armure à la clef et d'une écriture rythmique assez complexe.

²²¹ *Vie et œuvre de Paul Le Flem (1881-1984)*, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 108.

99-14MR

Dans ce qui suit, il sera question des morceaux composés entre 1899 et 1914 par des compositeurs mineurs qui pratiquent régulièrement le genre de la mélodie. Les données les concernant sont consultables dans l'Annexe 9 et, pour illustrer leurs traits typiques, j'ai choisi de me concentrer sur deux mélodies : *Dans le vieux parc* de Théodore Terestchenko sur le poème *Colloque sentimental* de Paul Verlaine, et *Ariette* de Max Arham sur le poème XXI des *Contemplations* de Victor Hugo, « Elle était déchaussée, elle était décoiffée ». Je rappelle par ailleurs que cette catégorie est composée de 130 morceaux.

Les premières traces en France d'un Théodore Terestchenko se trouvent dans le quotidien *Le Nord* du 14 juillet 1894, qui mentionne que

Théodore Terestchenko, récemment décédé à Kiev, était un des philanthropes les plus connus de la province de Kiev. Il fonda à Kiev, à ses frais, un asile de nuit, organisa des logements gratuits pour les indigents, fut un des fondateurs de l'hôpital pour les ouvriers et institua un grand nombre de bourses dans divers établissements scolaires.

Dans sa ville natale, Gloukhow [aujourd'hui Hloukhiv], le défunt fonda une école à trois classes, dont il assura à jamais l'entretien. En outre, aux frais des frères Terestchenko a été érigée la cathédrale à Gloukhow, dont la construction a coûté 400,000 roubles.

Assurément, le Théodore Terestchenko mentionné dans cet article, riche propriétaire d'une raffinerie de sucre, n'est pas le compositeur, puisque l'activité de composition et de publication musicale de celui-ci se déroule entre 1912 et 1920, au moins en ce qui concerne son activité en France, alors que le décès de celui-là est annoncé en 1894. Toutefois, j'ai pu retrouver un très célèbre et riche Ukrainien nommé Fiodor Fiodorovitch Terestchenko (qui en français deviendrait Théodore), dont la naissance date de 1888 et la mort de 1950²²². Celui-ci était un important constructeur d'avions de Kiev : il était le fils du magnat du sucre du même nom, il a étudié la technologie à Berlin et à Kiev, et il a commencé à travailler sur la conception d'avions vers 1910, lorsqu'il reçoit le premier diplôme d'instructeur aviateur de l'aéroclub de Kiev. Au moment de l'éclat de la première guerre mondiale, l'usine d'avions que Terestchenko avait établi à Chervonne dans l'ancien hippodrome familial se trouve contrainte de déménager près de Moscou, et s'installera ensuite sur un train lui permettant de suivre de près le front pour soutenir l'armée. De nombreuses conceptions d'avions en Russie portent son nom.

²²² Je remercie vivement Michel Terestchenko, qui a répondu avec grâce et bienveillance à mes demandes de renseignements concernant l'histoire de sa famille. Les documents qu'il a pu me fournir, tout comme son manuscrit, publié en ukrainien et en russe, mais inédit en français, *Le Premier Oligarque*, sont les sources de ce qui suit, sauf mention explicite d'une source différente.

Les informations concernant sa vie d'émigré sont moins riches, mais on sait que

Fiodor Fiodorovitch vivait à Paris à Montparnasse, rue Delambre. Il développa des intérêts au-delà de l'aviation. Il était bon pianiste, spécialiste de l'œuvre de Chopin, et il donnait même des concerts. Il connaissait la musique à fond et il la considérait comme un moyen de soigner l'être humain. Profondément intéressé par les problèmes de l'astrologie, de l'occultisme et de la cabalistique, il a publié autour des années 1930s et 1940s plusieurs ouvrages sur ces sujets.²²³

Le plus influent de ses livres concerne l'homéopathie et la phytothérapie astrologiques, la respiration, la signification médicale des positions planétaires et les liens entre l'alimentation et l'astrologie²²⁴.

Or, les sources françaises semblent s'aligner sur ce portrait, et l'on peut mentionner *Le Petit Bleu de Paris* du 27 février 1916, où on signale justement que la composition n'était pas le métier principal de Terestchenko, qui était au contraire chef du train-atelier d'aviation du grand-duc Alexandre. Dans ce même quotidien, quelques mois plus tard (le 2 avril), on retrouve également le compte-rendu d'une soirée musicale ayant lieu chez Terestchenko :

Un de nos amis et alliés, le sous-lieutenant aviateur russe Théodore Terestchenko, membre de la mission russe d'aviation militaire à l'étranger et actuellement détaché à Paris, donne, dans sa coquette demeure de la rue de la Faisanderie²²⁵, des soirées de musique et d'art qui sont des plus courues.

La prochaine, qui aura lieu le 5 avril courant, comporte un programme des plus alléchants où se coudoient – si j'ose dire – les noms de Debussy, de Massenet, de Rismky-Korsakov, de Delibes et du maître de la maison lui-même dont Mlle Marie Tissier, de l'Opéra-Comique, interprétera une œuvre exquise : *le Printemps*²²⁶.

L'orchestre, composé de solistes des Concerts-Lamoureux, est dirigé par M. Terestchenko et par Edouard Flament. [...] Le dimanche 16 avril, on jouera *Alceste* de Gluck, et les scènes de *la Vie Populaire Russe* avec la grande Félicia Litvinne.

Pendant cette même période, il compose surtout des morceaux de musique de chambre, parmi lesquels plusieurs mélodies. Ceux-ci, datant d'entre 1912 et 1920, sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, et atteignent le numéro d'opus 41, ce qui laisse deviner une production musicale importante. Par ailleurs, à partir des dédicaces de ses mélodies, il est

²²³ Valerii Tolstoi. « Dva neba F.F. Terestchenko » [Les deux cieux de F.F. Terestchenko] du 29 janvier 2011. Lien : <https://www.oculus.com.ua/blog.php?id=4144>. Dernière consultation : 29 octobre 2022. Je remercie Mark D. Steinberg pour son soutien en ce qui concerne les sources en russe.

²²⁴ Il s'intitule *Méthode astrologique de la médecine hermétique. Diagnostic et thérapeutique des maladies*, publié Chacornac Frères en 1949.

²²⁵ L'adresse de rue de la Faisanderie semble plus fiable que celle de la rue Delambre, puisque la famille du compositeur garde encore aujourd'hui le souvenir de l'appartement parisien de la mère de Théodore Terestchenko, situé justement rue de la Faisanderie, qui y tenait un salon mondain sur le modèle de celui qu'elle avait pu établir à Berlin à partir de 1905, lorsque les événements révolutionnaires l'avaient amenée à y déménager avec ses enfants. Toutefois, les armes des Terestchenko sont visibles sur les murs d'un autre hôtel particulier parisien, situé au 19 rue Galilée.

²²⁶ Sur des paroles de Jean Lahor, le morceau est publié chez Ricordi en 1917.

possible de reconstruire au moins partiellement le réseau de relations autour de Terestchenko : parmi ses dédicataires figurent le médecin Voronoff, la chanteuse Jeanne Montjovet, la chanteuse de l'Opéra-Comique Yvonne Chazel, et Albert Wolff, à qui Terestchenko s'adresse en l'appelant « mon cher maître ».

Après la première guerre mondiale et la révolution en Russie, la présence de Terestchenko est attestée à Cannes, où sa famille était propriétaire d'une immense villa et de deux yachts gigantesques. Ici, il se consacra aux passions qui l'avaient occupé également en Ukraine avant l'éclat du conflit mondial : les voitures, les courses automobiles, et la musique. C'est en ces années-là en effet qu'il dirige l'orchestre symphonique de Cannes. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, les informations à son égard se font plus éparses pour la période suivante, mais l'on peut apprendre de son acte de décès que, en dépit de ses aventures professionnelles tout à fait éclectiques, sa profession pendant les dernières années de sa vie était celle d'écrivain.

Par ailleurs, j'ai pu retrouver une référence à un compositeur nommé Terestchenko²²⁷, mais elle ne suffit pas à l'identifier à son homonyme aviateur passionné d'occultisme : dans une liste de concerts ayant eu lieu dans diverses provinces russes entre 1890 et 1917, on tombe sur un concert d'étudiants à Nijni Novgorod le 10 mars 1904, dont le programme était constitué par des pièces de compositeurs connus, comme Balakirev, Schumann, Chopin, Glinka et Liszt, et par un morceau décrit comme « Tereshchenko, *Melodiia* », sans que le nom du compositeur ne soit accompagné d'un prénom. L'aviateur, né en 1888, avait 16 ans en 1904. Même s'il s'agit d'un concert d'étudiants, si l'on en juge à partir des autres morceaux dans le programme, les étudiants y figuraient vraisemblablement en tant qu'exécutants et non en tant que compositeurs. Par conséquent, il me semble assez probable qu'il ne s'agisse ici que d'un cas d'homonymie.

Sa mélodie *Dans le parc* met en musique le *Colloque sentimental* de Paul Verlaine. Ce poème paraît pour la première fois le 1^{er} juillet 1868, encore privé de son dernier distique, et il serait alors à rapprocher d'un événement dans la vie de Verlaine, à savoir l'enterrement en février 1867 de sa cousine dans le parc de Lécuse²²⁸, lugubrement décrit par le poète en « vieux parc solitaire et glacé ».

Le poème se compose dans les grandes lignes de deux parties, grossièrement identifiables à l'esquisse du décor d'une part et au dialogue entre les personnages de l'autre. Au niveau formel, elles sont enchevêtrées « par le jeu des retours de rimes et répétitions, les trois premiers

²²⁷ Dans A.V. Komarov et al., « Kontsertnaia jizn provintsii » [Les concerts dans la province], dans E.M. Levacheva (dir). *Istoriia russkoi muzyki* [Histoire de la musique russe], t. 10B. Iazyki slavianskikh kultur, 2011, p. 320.

²²⁸ Claude Zissmann, « Verlaine décadent », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir), *Verlaine à la loupe*. Honoré Champion, 2000, p. 341.

distiques [formant] avec le dernier [...] une espèce de super-quatrain, paire de paires de distiques »²²⁹. Le dialogue occupe ainsi une large place au centre du poème²³⁰ : y sont exprimées la perte irréversible et la noirceur de la séparation et de l'incommunication entre les deux amants²³¹, dont les identités, laissées dans l'indétermination par le poète, ont été cause de débat²³². L'obscurité est rendue manifeste également par un moment de dérèglement de la régularité métrique, en correspondance du vers « Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne ? » « où le 4+6 est refoulé en même temps que le souvenir de l'extase ancienne »²³³. De cette façon, *Colloque sentimental*, le dernier poème des *Fêtes galantes*, « renvoie l'univers des 'fêtes' au passé, au spectral, et accomplit la dématérialisation que les autres poèmes du recueil faisaient pressentir »²³⁴.

Pour ce qui est ensuite de la deuxième mélodie que j'ai choisie pour illustrer les caractéristiques de cette catégorie, elle est l'œuvre de Max Arham, dont on sait très peu sauf qu'il était un compositeur prolifique : la Bibliothèque nationale de France conserve soixante-dix ouvrages à son nom. Il est parfois mentionné dans la presse comme l'auteur de mélodies « d'un charme si prenant »²³⁵, exécutées dans les salons mondains.

Le poème choisi par le compositeur pour son *Ariette* est tiré du recueil hugolien des *Contemplations*, dont j'ai déjà brièvement discuté à propos de la mélodie de Reynaldo Hahn *Si mes vers avaient des ailes*. Le poème « Elle était déchaussée, elle était décoiffée » reprend le topos chansonnier de la rencontre entre un monsieur, le sujet lyrique du poème, et une bergère, qu'il appelle en la tutoyant en un style familier²³⁶. Les quelques répétitions présentes dans le texte – la rime à l'hémistiche²³⁷ et le syntagme « et je lui dis : veux-tu » – le mettent également

²²⁹ Benoît de Cornulier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 170. Voir également sur ce point Jean-Louis Aroui, « Le Distique verlainien », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 78 ; Alain Chevrier, « Sonnet en rimes plates et sonnet compacté chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 11, 2013, p. 184 ; et, du même auteur, « Un problème de strophique chez Verlaine : *Images d'un sou* », dans *Revue Verlaine*, n. 10, 2007, p. 35-64.

²³⁰ Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, Centre de Documentation Universitaire, 1963, p. 110.

²³¹ Voir Arnaud Bernadet, *Verlaine première manière*, *op. cit.*, p. 25 ; ensuite, du même auteur, « Esthétique de l'artifice : Paul Verlaine (1866-1874) », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir), *Verlaine à la loupe*, *op. cit.*, p. 321 ; et Joseph Sanchez, « 'Colloque sentimental' de Paul Verlaine : stéréotypes et implicite dans le discours poétique », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 129.

²³² Voir Yann Frémy, *Verlaine*, *op. cit.*, p. 18 ; Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2010, p. 101 ; et Georges Kliebenstein, « La Hantise du sens (les formes-spectres dans 'Colloque sentimental') », dans Steve Murphy (dir), *Lectures de Verlaine*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 152.

²³³ Benoît de Cornulier, « Un relevé métrique pour l'analyse de *La Légende des siècles* », dans *L'Information grammaticale*, n. 93, 2002, p. 31-32.

²³⁴ Thierry Caucheyras, « Chant, motif, désir », *op. cit.*, p. 25.

²³⁵ « Carnet mondain » de *L'Écho de Paris* du 21 février 1911.

²³⁶ Benoît de Cornulier, « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* », *op. cit.*

²³⁷ Cf. Benoît de Cornulier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 192.

en rapport avec la chanson, « et, s'il n'y a pas à proprement parler un système de bouclage par répétition, il y a une reprise, dans la dernière strophe, de la thématique de la première »²³⁸.

Une fois présentés brièvement les compositeurs et les poèmes qu'ils ont choisi pour leurs mélodies, on peut se tourner vers celles-ci, à commencer justement par les choix textuels : d'une part, *Colloque sentimental* est l'un des poèmes préférés par les compositeurs toutes catégories confondues, et Verlaine est le poète le plus sollicité par les compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes entre 1899 et 1914, alors que seulement un cinquième des poèmes verlainiens sélectionnés proviennent des *Fêtes galantes*, la plupart provenant au contraire des *Romances sans paroles* ; de l'autre, les poèmes de Victor Hugo sont rarement retenus par ces compositeurs, mais la moitié d'entre eux est tirée des *Contemplations*. En ce qui concerne les formes poétiques, les deux textes mis en musique dans ces mélodies sont tous les deux en vers isométriques, comme d'ailleurs la vaste majorité des poèmes choisis par ce groupe de musiciens, et les alexandrins de « Elle était déchaussée » sont eux aussi tout à fait typiques des préférences de cet ensemble, tandis que les décasyllabes de *Colloque sentimental* sont nettement minoritaires. Par concours de circonstances, les deux poèmes comptent exactement le même nombre de vers, à savoir seize, et en effet la plupart des textes retenus par les compositeurs appartenant à cette catégorie ne dépassent pas le vingtième vers – une condition se vérifiant bien plus fréquemment ici que chez la population générale. En outre, dans le cas de poèmes si courts, il est probable que le compositeur n'ait pas opéré de coupures – et ceci est tout à fait le cas d'Arham, mais non pas celui de Terestchenko : dans *Dans le parc*, sous-titré « Poésie tirée de *Colloque sentimental* », le poème de Verlaine est remanié ainsi :

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

²³⁸ Brigitte Buffard-Moret, « Hugo et le renouveau de la chanson poétique », *Communication au Groupe Hugo* du 12 mars 2005. Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/05-03-12Buffard-Moret.htm>. Dernière consultation : 29 octobre 2022.

Ces trois distiques sont suivis par une longue vocalise et par quelques mesures de conclusion pianistique. De cette façon, Terestchenko supprime complètement la section dialoguée du poème, qui, ainsi mutilé, perd beaucoup de son caractère poignant. En ce sens, les deux compositeurs sont peu représentatifs de la conduite générale de leur catégorie, puisque les modifications apportées au titre et à la lettre des poèmes, les coupures, et l'ajout des répétitions postiches sont des traits minoritaires. En particulier, l'ajout de répétitions au niveau du vers est bien plus rare ici que dans la population générale. Pour conclure la réflexion autour des formes poétiques, mentionnons que les deux textes sont des suites périodiques, ce qui s'accompagne de la probabilité que les segments des deux côtés de la césure dans les vers longs ne soient pas interrompus par une pause lors de la mise en musique, comme il arrive chez les musiciens. Les trois quarts des suites périodiques privilégiées par les compositeurs de cette cohorte sont constituées par des quatrains, ainsi que le poème hugolien. Sur la base des corrélations que l'on a pu établir pour ce groupe, on sait, lors de la mise en musique d'une suite périodique de quatrains, qu'il est possible que des répétitions au niveau des mots soient ajoutées par le compositeur et qu'il est également probable que les strophes ne soient pas divisées par plusieurs mesures confiées au piano seul. Aucune de ces possibilités ne se vérifie chez Arham, mais, comme je l'ai dit, ceci est simplement le symptôme de l'imprédictibilité du comportement individuel, tandis que les descriptions et les tendances que j'ai pu dégager se situent toutes au niveau du groupe.

Ensuite, *Dans le parc* et *Ariette* ont été publiées la même année, en 1913, mais les recueils dont sont tirés les poèmes qu'elles mettent en musique ont paru à distance d'une quarantaine d'années : les *Contemplations* datent de 1830, alors que les *Fêtes galantes* sont publiées en 1869. L'écart de 43 ans subsistant entre *Dans le parc* et le recueil verlainien est tout à fait typique de la catégorie dont il est question ici, tandis qu'un écart aussi étendu que les 82 ans séparant *Ariette* des *Contemplations* est assez rare.

Pour ce qui est en revanche des attitudes proprement musicales des deux compositeurs, il est possible d'affirmer qu'Arham est bien plus aligné que Terestchenko aux tendances repérables chez ses confrères appartenant à ce même groupe. En effet, il ouvre sa mélodie par six mesures de piano seul, qu'on n'entendra plus à la fin du morceau ; il emploie une seule armure à la clef, qui reste la même tout au long de la mélodie ; il débute son morceau dans une tonalité majeure, sol majeur en l'occurrence, que l'on retrouvera inchangée à la fin ; il choisit un tempo « Allegretto », ni lent ni rapide ; et, d'un point de vue rythmique, l'écriture dont il fait usage pour son accompagnement est tout à fait régulière et ne présente pas de difficultés particulières. Je ne retrouve ici que deux écarts par rapport à la norme de la catégorie, à savoir

la reprise indiquée par Arham à la fin de la première strophe, et l'emploi d'une mesure composée, quoiqu'elle reste inchangée d'un bout à l'autre de la mélodie. Terestchenko, quant à lui, présente quelques anomalies par rapport à l'usage courant dans sa cohorte : comme on l'a dit, il termine son morceau par un mélisme s'étendant sur quatre mesures ; il emploie une tonalité relativement peu usuelle, le sol dièse mineur ; le tempo qu'il indique sur la partition, « Largo », est plus lent de ceux préférés par son groupe ; et il se sert de changements de mesures assez fréquents.

En guise de conclusion, il est donc possible de maintenir que les mélodies appartenant à l'ensemble des morceaux composés par des auteurs mineurs et qui ont beaucoup pratiqué le genre mélodique entre 1899 et 1914 font preuve d'une écriture musicale somme toute assez simple : fidèle à la lettre du texte, dépourvue de répétitions artificielles et dénuée de changements d'armure ou de mesure.

99-14MO

La dernière catégorie parmi celles que j'ai individuées est constituée de morceaux composés ou publiés entre 1899 et 1914 par des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes. Les données relatives à cette catégorie sont consultables dans l'Annexe 10, et je rappelle qu'elle est composée de 285 morceaux. Afin d'illustrer les tendances propres à ce groupe, je prends comme points de repère trois morceaux : *L'Heure exquise* d'Édouard Léon Stephen Detraux sur le poème VI de *La Bonne Chanson* de Paul Verlaine²³⁹ ; *Le Jour naissant* d'Édouard Destenay sur le poème « Le Ciel pâlit » de Charles Guérin²⁴⁰ ; et *À la promenade* de Fernand Ochsé sur le poème éponyme de Paul Verlaine²⁴¹.

Les informations disponibles concernant Édouard Detraux sont très peu nombreuses : on sait en effet qu'il était magistrat et qu'un opéra de sa composition, intitulé *Madame Thérèse*, a été répété à la Gaîté-Lyrique en 1923, mais n'a vraisemblablement jamais été représenté²⁴². En ce qui touche au poème qu'il choisit, « La lune blanche », tirée de *La Bonne Chanson* de Verlaine, j'ai déjà introduit ce recueil je présentais ma première catégorie, celle des compositeurs célèbres, régulièrement mélodistes et actifs pendant la période entre 1871 et 1898, et, plus particulièrement, la mélodie de Fauré « J'allais par des chemins perfides ». Je rappelle donc brièvement que *La Bonne Chanson* marque les fiançailles du poète avec Mathilde

²³⁹ Hachette, 1907.

²⁴⁰ Dans *Trois sonnets pour chant et piano*, J. Hamelle, 1912.

²⁴¹ Dans *Le Parc. Poèmes des Fêtes galantes de Paul Verlaine*, A. Fürstner, 1913.

²⁴² Cf. *L'Œuvre* du 21 mars 1923.

Mauté en 1869, mais que le recueil sera contraint d'attendre pour être mis en vente, en dépit de l'achèvement de son impression, à cause de la guerre éclatant en 1870.

À l'endroit d'Edouard Destenay, on est mieux renseigné : sa carrière est essentiellement militaire et vouée au service public. Né à Alger en 1850, c'est en 1870 qu'il rejoint l'infanterie, puis dans l'intendance militaire à partir de 1883. Bien qu'il parte à la retraite en 1903, puis démissionne en 1912, il retourne au service comme sous-intendant militaire pendant la première guerre mondiale. C'est pendant cette même période, à partir de 1910 et jusqu'à sa mort en 1924, qu'il devient également membre de la section des Sciences de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans. La Bibliothèque nationale de France abrite une vingtaine de ses compositions, entièrement consacrées à la musique de chambre. Les traces qu'il a laissées dans la presse privilégient généralement son activité dans l'armée, mais il est mentionné parmi les compositeurs au programme de la 4^e audition publique du Salon des Musiciens français, ayant eu lieu en janvier 1913, à côté de Louis Dumas, Philippe Bellenot, Paul Ladmirault, et Jean Neymarck²⁴³.

Le poème qu'il met en musique dans *Le Jour naissant* est tiré du recueil *Le Cœur solitaire* de Charles Guérin. Celui-ci, né à Lunéville en 1873, est particulièrement attiré par une direction d'inspiration *jammiste*, Francis Jammes ayant publié le manifeste de son *jammisme* dans le *Mercure de France* en 1897, où il proclame sa préférence pour la fraîcheur naturelle des sentiments et les vérités simples²⁴⁴. On peut y lire par exemple :

Je pense que la vérité est la louange de Dieu ; que nous devons la célébrer dans nos poèmes pour qu'ils soient purs : qu'il n'y a qu'une école : celle où, comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient un joli oiseau, une fleur ou une jeune fille aux jambes charmantes et aux seins gracieux.²⁴⁵

Le Cœur solitaire paraît l'année suivante et il est reçu avec bienveillance par Albert Samain²⁴⁶ et Pierre Quillard²⁴⁷, mais il subira des remaniements considérables pour la deuxième édition, datant de 1904. Ainsi, ce recueil peut être considéré comme un tournant dans la production du poète, qui peut être en effet « divisée en deux parties bien distinctes : la première, entre 1893 et 1898, semble davantage liée au goût symboliste et décadent, tandis que la seconde, qui débute au tournant du siècle, répond à une autre conception de la poésie, à un

²⁴³ Amédée Boutarel, « Revue des grands concerts », dans *Le Ménestrel*, 4 janvier 1913, p. 5.

²⁴⁴ Cf. Franco Orlandini, *Charles Guérin, anima senza patria*, Centro Studi Tindari Patti, 2012, p. 9.

²⁴⁵ Cité dans Edmond Pilon, « Francis Jammes », dans *Le Mercure de France*, 1 juillet 1907, p. 16.

²⁴⁶ « Lettre à Charles Guérin, 30 juin 1898 », dans *Des Lettres*. *Mercure de France*, 1933, p. 153.

²⁴⁷ « Compte rendu du *Cœur solitaire* », dans *Mercure de France*, septembre 1898, p. 806-807.

besoin de retour à l'ordre, dans le sillage de la tradition »²⁴⁸. Dans ce cadre, la révision formelle méticuleuse que Guérin opère sur *Le Cœur solitaire* pour l'édition de 1904 « devient exemplaire de la nouvelle attitude esthétique, jusqu'à constituer une sorte de manifeste programmatique »²⁴⁹. Toutefois, le poème mis en musique par Destenay, « Le Ciel pâlit », ne subit pas de modifications d'une édition à l'autre. Il ouvre la section des *Mélancolies passionnées*, la quatrième dans le recueil et l'une des plus étendues, sa longueur équivalent à l'intégralité des sections qui la précèdent. Celles-ci sont composées par

une série de dix poèmes qui ne sont réunis sous aucun titre ou dédicace, suivis de deux poèmes dédiés à Jammes, puis du groupe de sept poèmes des *Fenêtres sur la vie*. [...] Les sections suivantes, consacrées respectivement à Samain et à Krantz, et l'*Automne au jardin*, sont à nouveau assez courtes, tandis que la dernière partie, l'*Inquiétude de Dieu*, dispose d'un espace plus étendu. Ainsi, les groupes courts alternent rythmiquement avec les sections plus importantes.²⁵⁰

D'un point de vue thématique, *Mélancolies passionnées* tournent autour de la tension entre le désir pour le corps de la femme, où le poète cherche un abri pourtant insatisfaisant, et l'impératif religieux qui lui impose la condamnation du péché charnel. « Le Ciel pâlit » ouvre emblématiquement cette section par la description d'une aurore qui, en évoquant le déploiement de l'amour, cause dans le cœur du poète un sentiment d'effroi.

Fernand Ochsé, quant à lui, mena une vie de dandy et il fut en égale mesure compositeur, peintre, décorateur et homme de lettres : à titre d'exemple de cette activité, l'on peut mentionner sa conférence portant sur « La Poésie dans l'opérette » de 1938, où il défend ce genre habituellement considéré mineur par rapport à l'opéra ou à l'opéra-comique et il en dresse l'histoire en défendant l'héritage d'Hervé contre celui d'Offenbach²⁵¹. Il joua aussi un rôle dans les débuts d'Arthur Honegger et se dédia avec intérêt à la collection de tableaux rares et d'objets bizarres²⁵². En 1944, il fut assassiné à Auschwitz ou pendant le voyage qui était censé l'y conduire.

²⁴⁸ « La produzione di Guérin si divide in due parti nettamente distinte : la prima, compresa tra il 1893 e il 1898, appare più legata al gusto simbolista e decadente, mentre la seconda, che inizia proprio con la curva del secolo, risponde a una diversa concezione della poesia, a un bisogno di ritorno all'ordine, nel solco della tradizione. [...] La meticolosa revisione formale cui Guérin sottopone [*Le Cœur solitaire*] diventa infatti esemplare del nuovo atteggiamento estetico, venendo a costruire una sorta di manifesto programmatico », dans Ida Merello, *Charles Guérin*, Schena Editore, 2002, p. 15.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ « La raccolta si apre con una serie di dieci poesie non radunate sotto un qualche titolo o dedica, seguono due poesie dedicate a Jammes, quindi il gruppo di sette poesie *Fenêtres sur la vie*. [...] Le sezioni successive, dedicate rispettivamente a Samain e a Krantz, e l'*Automne au jardin*, sono di nuovo piuttosto brevi, mentre l'ultima parte, l'*Inquiétude de Dieu*, ha uno spazio più ampio. Si alternano dunque ritmicamente gruppi brevi a sezioni più vaste », dans Ida Merello, *L'iter poetico di Charles Guérin*, La Quercia Edizioni, 1990, p. 46.

²⁵¹ Le texte publié de la conférence est conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote : C-9393 (21).

²⁵² Cf. Benoît Duteurtre, *La Mort de Fernand Ochsé*, Fayard, 2018.

Sa mélodie *À la promenade* est une mise en musique du poème éponyme de Verlaine, tiré des *Fêtes galantes*, auxquelles Ochsé consacre un recueil de quatorze morceaux choisis parmi les vingt-deux qui constituent le recueil verlainien. Ce poème peut être dit typique de l'atmosphère des *Fêtes galantes* pour de multiples raisons : il partage en effet avec les autres textes composant le recueil maintes caractéristiques. En premier lieu, l'atmosphère ludique et enchanteresse y est clairement sensible²⁵³. Ensuite, *À la promenade* partage avec quatre autres poèmes (*Les Ingénus*, *Cythère*, *Les Coquillages* et *En Sourdine*) l'usage de la première personne du pluriel²⁵⁴. Et finalement, sa parenté avec *En Sourdine* est manifeste également par la reprise d'une même image dans les deux poèmes²⁵⁵ : on peut lire, dans *À la promenade*, « Et le vent doux ride l'humble bassin », et, dans *En Sourdine*, « Au souffle berceur et doux, / Qui vient à nos pieds rider / Les ondes du gazon roux ».

On est en mesure maintenant de se tourner plus précisément vers le degré de représentativité de ces morceaux par rapport aux tendances discernables au niveau du groupe dans son entièreté, à commencer par les poèmes que ces trois compositeurs privilégient. Le poème VI de *La Bonne Chanson*, « La Lune blanche », on l'a dit, est le poème le plus fréquemment choisi toutes catégories confondues et il est également l'un des textes privilégiés parmi ceux mis en musique dans le cadre de cet ensemble. *À la promenade*, bien qu'il ne soit pas très fréquemment choisi, provient d'un recueil, les *Fêtes galantes*, dont est tirée la plupart des poèmes de Verlaine préférés par cette cohorte – Verlaine qui est à son tour le poète le plus interpellé : il est en effet sollicité bien plus souvent ici que chez la population générale. Charles Guérin, en revanche, n'est représenté que très minoritairement.

En ce qui concerne les caractéristiques proprement formelles de ces trois textes, on peut remarquer en premier lieu qu'ils sont tous les trois d'une longueur assez réduite, ne dépassant pas les vingt vers. Comme l'on peut constater s'appuyant sur les corrélations identifiées pour ce groupe, il est assez peu probable qu'un poème si court soit sujet à des coupures textuelles opérées par le compositeur dans le but de la mise en musique, et ceci est en effet le cas des trois auteurs. Cette attente s'accompagne d'une autre prévision, c'est-à-dire que les vers longs ne soient pas séparés systématiquement par une pause ou par une respiration dans la ligne de chant, ce qui soulève plus largement la question du traitement des vers longs. Ceux-ci, et en particulier les alexandrins, ont tendance à ne pas être séparés par des pauses, surtout lorsqu'ils

²⁵³ Cf. Arnaud Bernadet, « Esthétique de l'artifice », *op. cit.*, p. 322.

²⁵⁴ Junko Fukuda, « L'Ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 60.

²⁵⁵ Steve Murphy, « Le Premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », dans *Revue Verlaine*, n. 6, 2000, p. 212.

se présentent dans un contexte d'isométrie. La même chose peut être affirmée concernant la tendance des hémistiches à ne pas être mis en musique d'une façon ininterrompue, mais il faut ajouter dans ce cas que ce phénomène tend à se produire lorsque le poème en question est une suite périodique de quatrains. La concomitance de ces phénomènes semble indiquer un traitement des alexandrins qui ébranle la structure habituelle 6 + 6 en favorisant la mise en place de rythmes alternatifs. A cet état des choses font exception les décasyllabes, dont les hémistiches sont, au contraire, mis en musique d'une manière continue, quoique ceci ne se vérifie pas dans la mélodie d'Ochsé. On pourrait être tenté de déduire de ces observations que, si les hémistiches des décasyllabes ne sont probablement pas interrompus par des pauses dans le chant et si, en contexte isométrique, les hémistiches sont en toute probabilité mis en musique d'une façon discontinue, alors les décasyllabes se produisent souvent en contexte plurimétrique dans les poèmes choisis par cette catégorie. Or, un regard rapide sur l'Annexe 10c permet de constater qu'uniquement deux des poèmes incluant des décasyllabes comportent un contexte plurimétrique – ceux-ci sont *Le Vent* d'Edmond Haraucourt et *Sérénade* de Verlaine –, alors que les seize poèmes restants sont exclusivement en décasyllabes. Dans le cadre de cette catégorie, par conséquent, les décasyllabes et les alexandrins sont traités d'une manière différente, indépendamment du contexte métrique global, les alexandrins engendrant un phénomène pour ainsi dire de re-rythmisation tandis que les décasyllabes produisent un traitement plus proche du retour métrique du régulier. Une dernière remarque sur l'agencement formel des textes préférés par cet ensemble concerne justement les formes globales : une moitié abondante des poèmes choisis ici sont des suites périodiques, comme *À la promenade* ; un maigre quart est composé par des sonnets, comme « Le Ciel pâlit » ; et les suites où la période concernée par le retour métrique du régulier n'est pas la strophe typographique, comme « La Lune blanche », ne sont que très minoritaires.

Une fois explorés les enjeux relatifs aux formes textuelles, on peut se tourner vers les conduites des compositeurs eu égard aux mises en musique proprement dites. Un premier constat touche à la pratique du titrage : si Ochsé ne modifie pas le titre du poème verlainien, Destenay et Detraux se trouvent confrontés à des poèmes sans titre. Celui-là opte pour donner un titre descriptif du sujet général du texte, à savoir « Le Jour naissant », alors que celui-ci préfère reprendre la locution qui termine le poème, « L'Heure exquise ». Ensuite, la vaste majorité des compositeurs de cette cohorte ne modifie pas la lettre du texte : les poèmes sont rarement coupés et peu souvent sujets à des changements lexicaux ou syntaxiques, et c'est également bien plus rare ici que des portions en soient répétées par rapport à la fréquence de ce phénomène chez la population générale. Ceci se vérifie chez Ochsé et Detraux, tandis que

Destenay ajoute des répétitions de quelques fragments du dernier vers du poème, bien que celles-ci soient plus probablement présentes dans des contextes plurimétriques. Et finalement on peut s'interroger sur le décalage diachronique entre le moment où le poème est publié en recueil et l'instant où le morceau de musique voit le jour. Plus particulièrement, les corrélations relatives aux tranches temporelles les plus récentes par rapport aux dates de composition ou de publication des mélodies peuvent offrir des éléments significatifs, dans le cas des catégories relatives à la période entre 1899 et 1914, à propos des caractéristiques propres à la production poétique la plus récente, qui, rappelons-le, est sujette à cette époque à des bouleversements formels considérables, ou, au moins, à la partie de cette production qui retient l'attention des compositeurs. Par exemple, en examinant le cas de « Le Ciel pâlit » de Guérin, on observe qu'il remplit la plupart des attentes liées à un décalage temporel situé entre onze et vingt ans : si, visiblement, « Le Ciel pâlit » n'est pas en octosyllabes, il est en revanche un sonnet, ce qui implique évidemment qu'il ne soit pas une suite périodique, et il comporte aussi une césure irrégulière au dernier vers : « Et j'en ai peur comme une | étoile a peur du jour ».

Ensuite, à propos des choix concernant plus spécifiquement la forme musicale, l'on peut observer de prime abord que *L'Heure exquise* est parfaitement représentative des tendances identifiables au niveau de la catégorie : elle ne présente pas de reprises, le chant est introduit par une introduction pianistique, et la conclusion du morceau coïncide *grosso modo* avec le silence du chant. Le choix du tempo, un « Allegretto senza rigore e ben calmato », est également typique. Ce qui n'est pas typique, en revanche, c'est l'écriture harmonique et rythmique. En effet, Detraux change d'armure en cours de route et débute sa mélodie en Si bémol mineur, une tonalité relativement peu fréquentée à cause de ses cinq altérations à la clef. Le fait de commencer dans une tonalité mineure est également peu courant parmi les compositeurs appartenant à la catégorie sous examen, et, Detraux terminant son morceau dans la tonalité relative de celle de départ, Ré bémol majeur, fait dans ce cas aussi preuve d'une conduite inhabituelle, puisque la majorité de ses confrères préfère terminer ses mélodies dans la même tonalité du début.

Bilan

Ayant décrit les caractéristiques particulières de chacune des catégories identifiées, il est utile à ce stade de reprendre quelques questions qui ont été soulevées au fil de la discussion. En effet, pendant le parcours parmi les huit groupes de morceaux, j'ai évoqué de temps en temps des enjeux plus généraux qu'il serait intéressant de discuter maintenant non pas dans le

contexte d'un ensemble en particulier mais à l'intérieur d'un cadre plus global. Je reviendrai donc sur les points qui me paraissent les plus féconds parmi ceux que j'ai abordés précédemment.

Une écriture proche de la romance

En premier lieu, on peut commencer par la distinction que j'ai proposée dans le contexte de la catégorie 71-98CR entre une écriture musicale plus proche du genre de la romance que de celui de la mélodie : celle-ci se manifeste ici par la présence d'une ritournelle, par la préservation de l'unité des vers courts, par la présence entre les strophes d'au moins quelques mesures entièrement confiées au piano et par un choix textuel portant sur des poèmes relativement longs. Il s'agit, je l'ai dit, d'une expression centrée sur la strophe, c'est-à-dire régulière et bâtie sur la répétition strophique, éventuellement intercalée par un refrain, où les vers perdent leur individualité au profit de la superposition potentielle de segments dont la musique est reprise intégralement et dont la succession est signalée par la présence de sections où on entend le piano seul. Il est intéressant ici de se demander si un phénomène semblable est présent dans d'autres catégories. Puisque l'individuation d'abord et la description ensuite de ces traits sont basées sur les corrélations relatives aux 71-98CR, il suffit de se tourner vers les corrélations des autres groupes pour pouvoir y reconnaître des éléments analogues le cas échéant. En demeurant dans la même période, à savoir entre les années 1871 et 1898, on s'aperçoit que deux autres groupes sont concernés par un phénomène semblable, à savoir les 71-98MR et les 71-98MO, même si celui-ci se manifeste dans ces cohortes par des aspects légèrement différents, mais qui peuvent être ramenés à un même principe. Par exemple, chez les 71-98MR, on est également confronté à des répétitions textuelles, dont la présence s'accompagne d'habitude d'interludes confiés au piano, surtout si le poème mis en musique est une suite périodique. En effet, ce sont bien les suites périodiques relativement longues et à contenu narratif qui s'adaptent le mieux à une écriture proche de la romance, surtout si elles sont constituées d'une alternance entre deux types de strophes différents, ce qui permet de signaler aisément la distinction entre les couplets et le refrain. En outre, dans ce même groupe, les suites périodiques sont habituellement mises en musique en séparant nettement les strophes l'une de l'autre et en n'interrompant pas les vers courts. Une situation très proche se vérifie pour l'ensemble des 71-98MO, où les répétitions strophiques indiquent la présence d'une ritournelle, qui à son tour annonce une séparation strophique bien claire entre des strophes généralement de types différents.

Si on se tourne maintenant vers la période suivante, à savoir celle comprise entre 1899 et 1914, les occurrences qui pourraient inviter à identifier une écriture avoisinant la romance diminuent, sauf dans le cas des 99-14MO. Dans ces morceaux-ci, en effet, la présence de plusieurs types de strophes indique bien la ritournelle, et la distinction nette entre une strophe et l'autre indique à son tour la présence de quelques mesures où on entend le piano seul, et non dans le cas des suites périodiques – ce qui m'amène à nuancer quelque peu mon propos. De plus, ce qui se vérifiait pendant la période précédente pour les vers courts, à savoir qu'ils soient traités comme une unité unique, se vérifie ici pour les hémistiches, chez les 99-14MO mais tout aussi bien chez les 99-14MR, où cet élément s'accompagne de la probabilité qu'un interlude confié au piano soit également présent, surtout, dans ce cas, si le poème mis en musique est une suite périodique. On pourrait expliquer ce changement par le fait que la première génération de morceaux emploie majoritairement des poèmes en octosyllabes (34,87%) alors que la génération suivante emploie de préférence des poèmes en alexandrins (39,92%). Restent à mentionner les 99-14CR, où les répétitions textuelles s'accompagnent volontiers d'une ritournelle. La diminution des éléments typiques d'une écriture se rapprochant de la romance chez la génération la plus récente n'est, du reste, pas étonnante, puisque l'avènement de la mélodie et de la complexité relative qui la caractérise a pour conséquence l'abandon progressif de traits sans doute perçus comme renvoyant à une esthétique désormais démodée. Quelques remarques ultérieures s'imposent toutefois, à partir du fait que ces observations ne sont valables qu'à l'intérieur d'un écosystème, celui qui a fait l'objet de mon étude, par définition centré sur la mélodie. Par conséquent, je ne suis pas en mesure de me prononcer ici sur la résurgence de la romance ou de certains aspects la caractérisant dans d'autres répertoires, dont notamment celui de la chanson populaire ou du music-hall. Ensuite, la diminution, dont j'ai parlé, des traits typiques d'une écriture avoisinant la romance pendant ma période la plus récente n'implique pas la diminution des taux d'occurrence de ces traits : le test de Fisher ne mesure pas les occurrences d'un phénomène, mais simplement sa propension à advenir, ou à ne pas advenir, en concomitance d'un autre. Cette diminution est donc remarquable puisqu'elle permet de constater l'augmentation progressive d'un manque de cohésion des traits qu'on peut attribuer à la romance, dont quelques-uns survivent pourtant en mesures différentes en fonction de la catégorie. Une dernière observation à ce propos concerne les deux catégories des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes, c'est-à-dire les 71-98CO et les 99-14CO. Chez eux, aucune corrélation faisant allusion à une écriture de ce type n'a pu être identifiée. Je ne suis pas capable d'avancer une explication pour les 71-98CO, mais, en ce qui concerne en revanche les 99-14CO, il est patent qu'ils sont très éloignés des

autres groupes : en effet, si on compare les données les concernant avec la population générale, puis avec les catégories qui leur sont contemporaines, puis avec les catégories des compositeurs célèbres, et enfin avec les catégories des compositeurs occasionnellement mélodistes, on peut remarquer que les 99-14CO présentent le nombre le plus important de déviations par rapport aux moyennes des groupes ainsi considérés successivement. On pourrait alors s'interroger sur la raison d'un tel état de choses et émettre l'hypothèse que cette cohorte soit sujette à des impératifs et à des exigences différents des autres, qu'ils soient de nature esthétique, économique ou sociale.

Régularité et irrégularité

Deuxièmement, une question se rapprochant de celle-ci concerne la tendance, identifiable par exemple chez les 71-98CR, à corriger des formes éventuelles d'irrégularité dans les poèmes pour obtenir des formes musicales plus régulières : en effet, dans le cadre de cet ensemble de morceaux, les compositeurs préfèrent ajouter des répétitions textuelles si le poème comporte des vers surnuméraires ou s'il n'est pas en vers isométriques. Qu'en est-il des autres catégories ? Pendant ma première période, entre 1871 et 1898, les trois autres ensembles que j'ai décrits sont tous concernés par des phénomènes indiquant une conduite proche de celle que je viens d'évoquer pour les 71-98CR : chez les 71-98CO, la répétition au niveau des hémistiches a tendance à se produire dans un contexte plurimétrique ; chez les 71-98MR, c'est la répétition à n'importe quel niveau qui est souvent mise en place dans un contexte de plurimétrie ; et enfin, chez les 71-98MO, la répétition des hémistiches est plus particulièrement présente lorsque le poème comporte des vers longs et des vers courts. En ce qui touche à la période suivante, la seule catégorie à présenter des caractéristiques semblables est le groupe des 99-14MO, qui se conduisent d'une manière très proche des 71-98MR. Par conséquent, on peut affirmer que la tendance à corriger la perturbation du retour du régulier au niveau du vers, engendrée par la présence de vers surnuméraires ou par des contextes plurimétriques, est majoritairement sensible pour la première génération de compositeurs, alors qu'en ce qui concerne la période suivante, elle est nettement minoritaire. Ici, les 99-14MO font quelque peu exception et, si on se souvient qu'ils étaient également intéressés par une écriture avoisinant la romance, où le retour du régulier est affiché aussi dans l'agencement de la forme musicale, on peut constater que, parmi les groupes de la deuxième période, c'est celui-ci qui exhibe les traits les plus proches des catégories de la première période.

Néanmoins, une précision s'impose à propos des 71-98MO : ceux-ci agissent d'une façon différente eu égard au retour du régulier au niveau du vers selon le contexte d'isométrie ou de

plurimétrie. Ils ont en effet tendance à le perturber en contexte isométrique en brisant les vers courts et les hémistiches et en enjambant volontiers sur le vers suivant, tandis que, en contexte de plurimétrie, ils préfèrent respecter le retour du régulier si celui-ci est situé à un niveau supérieur que celui du vers, en n'ajoutant pas de répétitions postiches. Une dernière remarque à ce sujet concerne les vers longs, et plus en particulier le traitement des décasyllabes et des alexandrins, à savoir les vers longs employés le plus fréquemment dans la production poétique de la période examinée. On dispose de données relatives à cette question pour trois catégories, c'est-à-dire les 71-98CO, les 99-14CR et les 99-14MO. Il s'agit de catégories disjointes dont les intersections respectives n'ont en commun chaque fois qu'un seul élément, et l'intersection entre toutes les trois est l'ensemble vide. Ce qui est étonnant c'est qu'elles se conduisent de la même manière : les alexandrins engendrent systématiquement un phénomène pour ainsi dire de re-rythmisation, alors que les décasyllabes sont généralement mis en musique sans qu'il y ait perturbation du retour du régulier, et ceci indépendamment de la présence possible de césures irrégulières. Pourquoi ? Visiblement, il ne s'agit pas d'un phénomène lié d'une façon circonstanciée à l'un des critères que j'ai employés pour distribuer les morceaux dans mes catégories, puisque les trois groupes concernés ici les recouvrent tous. Faute de mieux, je propose ceci : le décasyllabe est un vers habituellement asymétrique, le mètre 5 + 5 étant moins fréquent que les 4 + 6, alors que l'alexandrin est majoritairement césuré symétriquement en 6 + 6. Ce que je viens de décrire s'alignerait alors avec le souhait, déjà évoqué plus haut, de respecter le retour du régulier lorsque celui-ci se trouve à un niveau supérieur à celui du vers et de le perturber quand il s'agit du vers lui-même.

La perception strophique

Se pose par conséquent justement l'enjeu du retour du régulier à un niveau plus élevé que celui du vers, c'est-à-dire celui de la strophe. J'ai pu discerner des éléments suggérant une perception métrique à un niveau pour ainsi dire second par rapport à celui du vers chez trois catégories : tout d'abord, chez les 71-98CR, ce sont les quatrains de vers de 7 syllabes qui forment une unité métrique dont la mise en musique reste unitaire malgré le fait que les quatrains en général ne sont que rarement mis en musique de cette façon ; ensuite, chez les 71-98MR, la régularité strophique est marquée nettement dans la mise en musique lorsque le poème choisi est une suite périodique, à l'exception près des suites périodiques de quatrains qui, surtout dans le cas de vers très courts, par exemple les 4-syllabes, enchaînent sans solution de continuité ; et finalement, chez les 99-14CO, la succession des strophes de vers courts n'est que rarement signalée par une pause dans la ligne de chant, s'agissant dans ce cas-ci d'unités

métriques de moindre étendue qui ne correspondent pas nécessairement à une unité de sens. Pour résumer, il me semble que les éléments dont on dispose ne sont pas suffisants pour me prononcer sur cette question : en effet, je n'ai pu identifier aucune tendance significative concernant ce point pour la plupart des catégories examinées²⁵⁶. Je peux tout de même avancer quelques observations : tout d'abord, les strophes de vers courts, ou très courts, comme je l'ai dit, ont tendance à être mises en musique d'une façon continue, puisqu'elles ne forment pas à elles seules une unité de sens ; deuxièmement, les quatrains en particulier ont tendance à être mis en musique sans solution de continuité²⁵⁷ ; et enfin, les strophes provenant de suites périodiques sont généralement séparées par des pauses dans le chant permettant à l'auditeur d'en reconnaître aisément la succession. Néanmoins, ce qui permettrait de s'exprimer plus sûrement sur ces enjeux serait, me semble-t-il, une étude ponctuométrique poussée qui s'interrogerait sur la nature des successions strophiques sans les comprendre comme un phénomène unitaire – ce que j'ai fait ici en les considérant dans un cadre plus général, mais qui, tout en permettant de dégager quelques éléments dignes d'intérêt, fausse quelque peu la compréhension d'une réalité nuancée en en faisant l'abstraction à un niveau sans doute trop élevé pour pouvoir rendre compte de ses minuties.

La perception des formes fixes

Une fois considéré le retour du régulier au niveau de la strophe, l'on peut envisager le même problème au niveau de la forme dans son ensemble, et en particulier des formes fixes de moindre envergure comme le sonnet ou le rondel, qui ne comptent respectivement que quatorze et treize vers. En particulier, on peut se demander si la cohésion typique de ces deux formes n'engendrait pas une perception se manifestant justement au niveau de la forme et non pas des éléments de moindre niveau qui la composent comme les strophes et les vers. Ici aussi on est la victime du manque de données : on sait que, chez les 71-98CR, les sonnets ont tendance à être mis en musique de façon continue, sans que les compositeurs se soucient de signaler l'agencement strophique ; mais je n'ai pas d'éléments ultérieurs en ce sens en ce qui concerne

²⁵⁶ L'on pourrait raisonnablement objecter que ceci était également le cas en ce qui concerne l'enjeu des alexandrins et des décasyllabes que j'ai discuté tout à l'heure. Toutefois, dans ce cas-là, ce qui m'a paru décisif, c'était le fait que les données dont on dispose, malgré leur pénurie, sont parfaitement alignées dans la dénotation d'une conduite qui visiblement dépasse le contexte très localisé de la spécificité d'une catégorie en particulier.

²⁵⁷ Toutefois, il faut garder à l'esprit que le manque de données constitue probablement un biais ici : la plupart des éléments à disposition concerne la première période et l'on sait que pendant cette période les compositeurs choisissent plus volontiers de vers courts. Il faudrait alors préciser que ce sont les quatrains de vers courts qui ont tendance à être mis en musique sans solution de continuité, alors qu'affirmer la même chose à propos des quatrains de vers longs pourrait s'avérer inexact.

les autres catégories ni le rondel. Il faudrait sans doute envisager une étude spécifique autour de cette question.

La production poétique la plus récente

Ensuite, un autre point à aborder concerne les caractéristiques propres aux poèmes choisis par la deuxième génération de compositeurs et en particulier à la production poétique la plus récente, qui est aussi la plus sujette aux bouleversements formels considérables marquant la création de ces années. On peut en effet recueillir des éléments en ce sens en faisant référence aux corrélations relatives aux deux premières tranches parmi celles que j'ai identifiées pour les écarts diachroniques entre les publications des textes et la composition des mélodies, qui concernent donc des écarts entre zéro et vingt ans. Le trait dominant de ces poèmes est assurément le fait qu'ils ne sont pas des suites périodiques : qu'il s'agisse de distiques, de *terze rime* ou de sonnets, il est certain que les suites périodiques sont nettement minoritaires. S'agit-il d'un phénomène également sensible dans la population générale ou, au contraire, n'est-il perceptible que pour les poèmes qui retiennent l'attention des compositeurs ? Le projet Anamètre ne fournissant pas de données spécifiques en ce sens, je ne peux que relayer mes impressions, qui seraient tout de même à vérifier données à la main – données dont on ne dispose malheureusement pas en ce moment. Il me semble donc qu'il s'agit d'un phénomène plus large et que, parmi les poèmes en vers métriques publiés entre 1880 et 1914, les suites périodiques se font moins communes, alors qu'augmentent les vers longs et les césures irrégulières. On peut avancer une lueur d'explication : à l'époque du vers libre, du vers libéré et du poème en prose, la fonction narrative des suites périodiques en vers métriques (et surtout des suites périodiques de quatrains d'octosyllabes) est prise en charge davantage par ces nouvelles formes non métriques, et les formes métriques privilégiées montreraient alors des aspects de condensation formelle, comme dans le cas du sonnet, ou de difficulté recherchée, comme dans le cas de la *terza rima*. Toutefois, il ne faut pas oublier que les distiques, et tout particulièrement les distiques d'alexandrins, sont une forme éminemment narrative, qui pourrait dans ce contexte se substituer justement aux suites périodiques dans l'accomplissement de cette fonction. Comme je l'ai dit, une étude plus circonstanciée du corpus Anamètre pourrait fournir des éléments permettant de s'exprimer d'une façon plus rigoureuse sur ce point.

La loi des huit syllabes

En guise de conclusion, j'ouvre maintenant la discussion autour de la loi des huit syllabes. En premier lieu, je souhaite faire le point sur la conduite de chaque catégorie à cet égard : pour deux catégories, les 71-98CO et les 99-14CO, on n'a pas de renseignements suffisants ; pour les 71-98MO, les 99-14CR et les 99-14MO, on n'est pas en mesure de déterminer une longueur syllabique maximale qui serait perçue comme unitaire, mais on peut affirmer que cette longueur ne correspond pas à un vers de huit syllabes ; et finalement, on a pu identifier des longueurs syllabiques maximales pour les autres catégories, à savoir les huit syllabes pour les 99-14MR – qui brisent toutefois systématiquement les 7-syllabes –, les 6 syllabes pour les 71-98CR, et les 4 syllabes pour les 71-98MR. Comme je l'ai dit, ces résultats n'invalident pas la loi des huit syllabes telle qu'elle est formulée par Benoît de Cornulier, puisque celle-ci pose une limite vers le haut et non pas vers le bas : les huit syllabes sont ainsi la longueur maximale se prêtant à une perception métrique, centrée sur le retour du régulier. Mais pour la très grande majorité de mes catégories, la longueur syllabique que les compositeurs mettent systématiquement en musique d'une façon unitaire n'est pas le vers de huit syllabes. J'ai interprété ce constat comme l'indice d'une perception métrique se situant en deçà de la limite posée par Cornulier, ce qui permet d'affirmer que, pendant la période entre 1871 et 1914, l'unité métrique maximale faisant l'objet d'une perception unitaire par la communauté interprétative des compositeurs, c'est-à-dire de lecteurs professionnels expérimentés, est dans la plupart des cas mineure de huit syllabes.

Les hypothèses à l'épreuve

En conclusion de cette deuxième partie, le moment est venu de revenir vers mes hypothèses de départ. Je les rappelle brièvement : j'ai supposé que la réception musicale des formes métriques pendant la période étudiée

1. change au fil du temps ;
2. change en fonction de la renommée et du succès du compositeur ;
3. change en fonction du degré de familiarité du compositeur avec le processus de mise en musique d'un texte.

Il s'agira maintenant de se pencher tour à tour sur chacune d'entre elles afin d'établir si le changement supposé se vérifie et, dans ce cas, de décrire comment il se vérifie et quelles en sont les raisons possibles. Pour ce faire, je m'appuierai sur les données recueillies concernant les choix textuels et les choix musicaux, ces derniers n'étant pas indifférents aux premiers.

Celles-ci sont consultables dans les Annexes 11, 12 et 13 pour chacune des hypothèses respectivement.

Le temps

Ma première hypothèse est donc que la conduite des compositeurs par rapport aux formes métriques change au fil du temps. On peut d'ores et déjà affirmer que ceci est positivement le cas : la diachronie est d'ailleurs une perspective adoptée souvent par les études concernant l'histoire de la musique, et il est établi au-delà de tout doute possible que des modifications remarquables dans l'emploi de la tonalité et dans l'écriture musicale plus globalement se produisent entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Mais, dans le cadre de ce travail, il est possible de contextualiser davantage ces observations bien connues et de les mettre en rapport avec les relations qu'entretiennent les compositeurs avec leurs sources textuelles.

On peut commencer par les choix d'auteurs et de recueils d'où les compositeurs puisent les poèmes à mettre en musique. Tout d'abord, il est possible d'individuer un groupe de huit auteurs qui, à quelques exceptions près, sont interpellés majoritairement pendant les deux tranches chronologiques que j'ai individuées : ceux-ci sont Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Jean Richepin, Albert Samain et Paul Verlaine. Parmi eux, la fréquentation des compositeurs de Baudelaire et de Leconte de Lisle reste à peu près la même pendant mes deux sous-périodes, se situant respectivement à 5% pour Baudelaire et à 6% pour Leconte de Lisle. En revanche, en ce qui concerne les autres poètes, on peut distinguer ceux qui connaissent un abandon progressif et ceux qui au contraire sont choisis de plus en plus fréquemment au fil du temps. Les premiers sont Banville (de 8% pendant la première tranche à 3% pendant la seconde), Gautier (de 12% à 6%) et Richepin (de 6% à 2%), mais la chute la plus importante est celle de Hugo (de 22% à 9%). On pourrait expliquer ces remarques par un abandon graduel du Parnasse et de l'esthétique de l'Art pour l'Art au tournant du XX^e siècle, mais ce constat doit être complexifié par l'observation des choix des compositeurs concernant plus en particulier les recueils dont ils tirent les textes rédigés par ces poètes. Par exemple, dans le cas de Banville et de Hugo, on peut tout de même identifier une régularité entre les deux périodes : pour Banville, le recueil le plus populaire parmi les compositeurs sont les *Rondels*, alors que les *Améthystes* et *Les Stalactites* sont moins fréquentés tout en maintenant une présence significative ; pour Hugo, en revanche, les recueils les plus interpellés sont *Les Contemplations* et *Les Chants du crépuscule*, suivis de près par *Les Orientales* – et ceci indépendamment de la période considérée. Cependant, la popularité des

Rondels augmente de 50% pendant la première sous-période à 80% pendant la seconde, tandis qu'un phénomène semblable mais de moindre portée intéresse également *Les Contemplations* et *Les Chants du Crépuscule*. Si Violaine Anger a déjà remarqué à raison la diminution de la popularité de Victor Hugo parmi les compositeurs du début du XX^e siècle²⁵⁸, une étude raisonnée de la réception musicale de cet auteur reste à faire, et je suggère comme point de départ la description extensive et détaillée que fait Ludmila Charles-Wurtz du lyrisme hugolien dans son ouvrage portant sur la *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*²⁵⁹. Ici, elle dresse un panorama circonstancié des instanciations du lyrisme dans l'œuvre de Hugo au fil du temps et au fil des recueils, ce qui permettrait une enquête également précise de la réception musicale des lyrismes hugoliens, désormais pluriels, et de rendre compte de l'absence de certains recueils dans l'horizon des compositeurs, par exemple de *La Légende des siècles* mais aussi des *Chansons des rues et des bois*, au prisme d'une lecture hugolienne centrée justement sur la poétique du sujet lyrique.

Pour retourner à mon propos de départ, je me tourne maintenant vers les deux poètes qui connaissent une augmentation de leur fortune auprès des compositeurs : ceux-ci sont Albert Samain, dont l'éclat est spectaculaire (de 3% pendant la première tranche à 16% pendant la seconde), et Paul Verlaine (de 11% à 22%). En ce qui concerne Samain, son succès plus ou moins soudain à partir de la dernière décennie du XIX^e siècle s'explique par le fait que son premier recueil, *Au Jardin de l'infante*, est publié en 1893, et qu'il est fort improbable que ses poèmes soient mis en musique avant d'être publiés, même si ce cas de figure n'est pas inédit tout en restant exceptionnel. Néanmoins, ceci explique bien son absence pendant la première sous-période plutôt que son succès pendant la seconde, qui serait peut-être à rapprocher du scintillement verlainien. Verlaine, en effet, connaît une célébrité de plus en plus poussée à partir de la fin des années 1880s, et sa mort en janvier 1896, accompagnée d'une sorte de mythisation du « poète à l'hôpital » par la presse²⁶⁰ et des polémiques autour de la publication posthume des *Invectives* par Léon Vanier en juillet de la même année, entraîne une redécouverte des premiers recueils du poète, ceux datant d'avant 1880. Mais au-delà de ces circonstances liées aux auteurs dans leurs singularités, il me semble qu'on pourrait ramener leur sort favorable à une prédilection ambiante au tournant du siècle pour une esthétique

²⁵⁸ Cf. note n. 117.

²⁵⁹ *Op. cit.*

²⁶⁰ Voir à titre d'exemple Anatole France, « Au Jour le jour. Un poète à l'hôpital », dans *Le Temps* du 13 mars 1888 ; Charles Morice, « Paul Verlaine », dans *L'Événement* du 4 juillet 1889 ; Anatole France, « La Vie littéraire. Un poète à l'hôpital, Paul Verlaine », dans *Le Temps* du 23 février 1890 ; Jules Huret, « Les Revues des jeunes », dans *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche* du 2 janvier 1892.

décadente et postsymboliste, faisant de la musique une présence éminemment sensuelle, ce qui entraîne, en ce qui concerne Verlaine, une réévaluation du saturnien et des *Fêtes galantes* au détriment de *La Bonne Chanson*, alors que l'œuvre entière de Samain pourrait être grossièrement ramenée à une telle esthétique. Les trois autres grands recueils verlainiens, à savoir les *Poèmes saturniens*, les *Romances sans paroles* et *Sagesse*, restent à peu près statiques d'une sous-période à l'autre.

La question des formes métriques se pose alors plus spécifiquement. En effet, il faut remarquer que la prédilection des compositeurs pour un trait formel ou pour un autre n'est pas totalement indépendante de leur prédilection pour un poète ou pour un autre, puisque tel auteur préfère souvent à son tour un trait formel ou un autre et en fait par conséquent un usage plus poussé que tel autre auteur. Par exemple, vu que j'ai décrit la résurgence des *Rondels* banvilliens et des *Fêtes galantes* verlainiennes pendant ma sous-période la plus récente, et que je constate également que les poèmes mis en musique à cette époque se font plus courts, il est tentant de vouloir lier les deux observations, en sachant qu'un rondel compte 13 vers par définition et que la plupart des poèmes des *Fêtes galantes* sont relativement courts. L'augmentation des sonnets choisis par les compositeurs pour leurs morceaux va également dans ce sens. Cependant, il faut faire preuve de prudence ici, puisque, même si on accepte volontiers que les choix d'auteurs se rabattent sur les choix formels, il est tout à fait possible qu'il s'agisse du phénomène inverse, c'est-à-dire que les choix formels se rabattent sur les choix d'auteurs, sans même prendre en considération l'éventualité que la distinction entre les deux soit entièrement factice – utile sans doute dans le but de cette discussion, mais artificielle. On est dans une situation se rapprochant du paradoxe de l'œuf et de la poule²⁶¹, qu'on pourrait résoudre ici en affirmant que l'œuf et la poule se confondent. Dans ce cas, la question ne serait plus « pourquoi arrive-t-il que les compositeurs préfèrent certains auteurs d'une part, et, d'autre part, pourquoi préfèrent-ils certains traits formels ? », mais, en revanche, « pourquoi arrive-t-il que certains auteurs préfèrent eux-mêmes certains traits formels plutôt que d'autres ? ». On a déjà abordé ce point pendant la section précédente, lorsque j'ai fait le bilan des observations provenant des catégories considérées dans leur spécificité, surtout par rapport aux corrélations concernant la production poétique la plus récente pour les catégories appartenant à la deuxième sous-période. Cependant, il faut souligner qu'il n'est pas sûr que l'œuf et la poule soient

²⁶¹ Le paradoxe vient du fait qu'aucune réponse à la question « Qu'est-ce qui est apparu en premier : l'œuf ou la poule ? » ne paraît satisfaisante. Cette question est étudiée en philosophie depuis Aristote, qui en fait mention dans *Parties des animaux* (livre II, chap. 1), jusqu'à Diderot, qui rejette la vision aristotélique dans *Le Rêve de d'Alembert*.

vraiment la même chose, s'il m'est permis de continuer de m'exprimer ainsi, et, dans ce cas, il faudrait retourner à la première question formulée plus haut, à laquelle on pourra essayer de donner une réponse, pour le moins provisoire, à partir des données concernant le changement de la conduite proprement musicale des compositeurs au fil du temps.

En premier lieu, une considération d'ordre général en ce sens concerne la spécificité, ou non, du répertoire mélodique. En effet, pour tout phénomène que j'ai relevé à l'intérieur de ce répertoire, il faudrait se demander s'il s'agit d'une particularité unique de ce genre ou si, au contraire, les changements identifiés doivent être compris en fonction des changements qui intéressent pendant la même période d'autres genres musicaux, par exemple la symphonie, le drame lyrique, la sonate, etc. Par exemple, on constate que les compositeurs de la deuxième sous-période restent plus proches de la lettre du texte, ce qu'on peut comprendre comme la conséquence d'une souplesse accrue de la forme musicale, dont l'écriture se complexifie en raison d'une complication semblable des moyens techniques à la disposition des compositeurs, comme l'introduction d'échelles non-diatoniques ou de changements de mesure plus fréquents. Ce constat va à l'encontre de ce que j'ai supposé avant d'entamer mon étude, à savoir que le degré de conformation des compositeurs aux règles métriques, même dans le cas des textes écrits bien avant la période examinée, serait diminuée au fil du temps. On observe ici la situation inverse.

L'on sait par ailleurs que ceci est sans aucun doute un fait observable en égale mesure dans d'autres répertoires, notamment le drame lyrique, et l'on pourrait citer *Pelléas et Mélisande* de Debussy comme un cas d'école. Celui-ci est aussi un exemple typique à d'autres égards : il s'agit en effet d'un opéra où le compositeur fait intervenir le silence, et l'atmosphère y demeure souvent dans l'intime. Ceci est également le cas des mélodies de ma deuxième sous-période, qui ont tendance à commencer davantage par des tempos lents et en *pianissimo* ou en *piano* par rapport aux morceaux de la première sous-période. S'agirait-il d'un effet *Pelléas* ? Je rappelle à cette occasion que ce que je décris ici concerne toutes les mélodies de la deuxième sous-période, indépendamment des distinctions de renommée ou d'habitude au genre mélodique, ce qui implique que cette intimité de la mélodie intéresse tout aussi bien les Debussy du moment que les émulateurs des Debussy du moment et, *in fine*, que les compositeurs amateurs et inconnus aujourd'hui comme ils l'étaient à l'époque. On pourrait alors parler d'un effet *Pelléas* non pas parce qu'il est causé par la création de *Pelléas* en 1902, mais puisque *Pelléas* en est un bon exemple. S'il est en effet séduisant d'identifier cette création au point de départ du mouvement – ce qu'on ne saurait pas exclure définitivement –, il me paraît pourtant hasardeux de se prononcer une fois pour toutes en faveur de cette vision,

puisque'il est possible que *Pelléas* fasse partie de ce phénomène au même titre que les mélodies concernées et qu'il ne soit alors pas à comprendre comme sa cause mais simplement comme l'un de ses symptômes.

Ensuite, pour revenir à la question de la prédilection de certains traits formels plutôt que d'autres, tout en observant que la première sous-période préfère des poèmes en vers courts, relativement longs et organisés en suites périodiques, alors que la seconde, quant à elle, préfère des poèmes en vers longs et relativement courts, on pourrait avancer l'hypothèse que ce phénomène est en partie à lier avec la disparition progressive de l'occurrence concomitante de plusieurs traits relevant d'une écriture musicale proche de la romance – comme on l'a vu plus haut –, et qu'elle est ensuite partiellement à comprendre comme le résultat de possibilités musicales plus larges à disposition des compositeurs de la deuxième sous-période²⁶². Ceux-ci seraient alors plus enclins à choisir des poèmes, comme les sonnets ou plus généralement des textes courts, qui ne comportent pas forcément des mécanismes de régularité interne.

Pour conclure la discussion autour de ma première hypothèse, on peut affirmer qu'elle est vérifiée – que la réception musicale des formes métriques pendant les années entre 1871 et 1914 change au fil du temps et que la diachronie est donc un facteur significatif en ce sens.

La renommée

Ma deuxième hypothèse concerne la pertinence, ou non, du critère de célébrité du compositeur par rapport à la façon dont les poèmes sont traités dans le processus de mise en musique. On peut alors formuler la question suivante : est-ce que les mélodies composées respectivement par des compositeurs connus et par des compositeurs mineurs diffèrent ? Et si oui, comment ? Je rappelle par ailleurs que, dans le cadre de ce travail, un compositeur a été considéré célèbre s'il est mentionné dans la presse spécialisée plus souvent que la moyenne de ses confrères, ou si son nom figure dans des sources rendant compte de la vie musicale de la période examinée, ou si ses morceaux sont exécutés aux concerts de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante plus souvent que la moyenne, ou encore si ses opéras et opéras-comiques sont montés à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-Comique plus souvent que la moyenne²⁶³.

²⁶² Il ne s'agit pas ici du problème de l'œuf et de la poule : on sait avec certitude que ce n'est pas à cause de leurs choix formels en matière de poèmes que les compositeurs adoptent une écriture musicale plus complexe, puisque cette écriture est sensible tout autant dans les morceaux instrumentaux et symphoniques de ces mêmes compositeurs.

²⁶³ Pour plus de détails, voir p. 136-139.

Une première observation concernant les choix textuels des compositeurs va à l'encontre de ma hypothèse : les compositeurs célèbres et les compositeurs mineurs choisissent en proportions égales des poèmes des mêmes auteurs aux mêmes caractéristiques formelles. Le succès du compositeur n'est donc pas un critère pertinent pour la compréhension de ces choix. Pourquoi n'est-il pas pertinent ? Avancer une explication maintenant, même provisoire, serait peut-être prématuré, puisque, comme on le verra tout de suite, le succès du compositeur s'avère un critère pertinent pour la description de pratiques d'écriture musicale disparates, ce qui complique la question de l'inapplicabilité de ce même critère aux égards des choix textuels – sans compter que, si les poètes préférés le sont dans les mêmes proportions indépendamment de la célébrité du compositeur, les recueils dont sont tirés les poèmes diffèrent considérablement selon le statut de celui-ci. Les données concernant ce point sont consultables dans l'Annexe 12, mais je les résume ici dans le tableau suivant (les valeurs représentent le pourcentage des poèmes provenant d'un recueil sur la totalité des textes d'un poète choisis par les compositeurs). Je me propose de passer en revue les poètes concernés par ce phénomène, c'est-à-dire ceux qui sont généralement choisis le plus fréquemment, à commencer par Banville.

Parmi ses recueils, celui faisant l'objet de l'écart le plus significatif entre les préférences des compositeurs célèbres et mineurs est les *Trente-six Ballades joyeuses*, publié en 1873 dans le but « de rendre à la France une des formes de poème les plus essentiellement françaises qui aient

	Célèbres	Mineurs
Banville		
Améthystes	15,92	10,94
Rondels	62,23	50,74
Trente-six Ballades joyeuses	1,78	19,26
Hugo		
Les Contemplations	25,97	30,74
Odes et ballades	2,9	9,4
Toute la lyre	5,32	0,53
Verlaine		
La Bonne Chanson	20,73	9,54
Poèmes saturniens	13,31	21,45
Romances sans paroles	25,13	20,95
Sagesse	18,82	25,87
Samain		
Au jardin de l'infante	55,46	68,09
Aux flancs du vase	17,56	2,47
Le chariot d'or	22,44	29,44

existé »²⁶⁴. Dans ce cas, cet intervalle s'explique par la publication en 1880 par Alphonse Lemerre de *La Clef des trente-six Ballades joyeuses de Théodore de Banville* de Jules Cressonnois. Ici sont recueillies sept ballades pour chant et piano servant de types pour chanter la totalité du recueil. En ce qui concerne Hugo, en revanche, les proportions des provenances par recueil des poèmes mis en musique sont à peu de choses près les mêmes chez les compositeurs célèbres et mineurs, mais il est possible de souligner des différences sensibles, bien que globalement marginales. En effet, parmi les recueils hugoliens rarement préférés par les compositeurs, les *Odes et ballades* et *Toute la lyre* connaissent des distributions contrastantes. Or les *Odes et ballades* sont le premier recueil publié de Hugo, alors que *Toute la lyre* est publié de manière posthume en deux livraisons, en 1888 et en 1893. Cet état de choses est sans doute à comprendre dans le cadre de la distribution des préférences des compositeurs aux égards de l'ancienneté des poèmes choisis par rapport à la date de composition de la mélodie. En observant le graphique dans l'Annexe 12 consacré aux années formant cet écart, on peut remarquer que les compositeurs mineurs préfèrent des poèmes plus anciens que les textes favoris de leurs confrères célèbres, ce qui est reproduit à petite échelle dans le cas des recueils de Hugo. Pour ce qui est enfin de Verlaine et de Samain, il est possible d'identifier des recueils plus négligés que d'autres, bien que généralement assez présents à l'attention des compositeurs : il s'agit des *Poèmes saturniens* pour les compositeurs célèbres, et de *La Bonne Chanson* et d'*Aux flancs du vase* pour les compositeurs mineurs.

Ensuite, si l'on se tourne maintenant vers les caractéristiques de l'écriture musicale proprement dite, on peut remarquer quelques différences notables entre les deux groupes de compositeurs. De surcroît, on observe que les compositeurs mineurs ont tendance à modifier davantage le poème, que ce soit par des changements à la lettre du texte, ou par l'ajout de répétitions postiches, ou par l'organisation du morceau en reprises. En revanche, les compositeurs célèbres font preuve d'une écriture musicale plus complexe employant plus volontiers deux mesures différentes en même temps, l'une pour la ligne vocale et l'autre pour l'accompagnement, et des mesures irrégulières. Ceci pourrait s'expliquer par un décalage entre les publics visés respectivement par ces deux groupes : les compositeurs célèbres s'adressent davantage à des interprètes professionnels, alors que les mélodies des compositeurs inconnus circulent majoritairement dans un marché d'amateurs. Il s'agit sans doute d'une simplification d'une réalité complexe et nuancée, qu'on pourrait qualifier ultérieurement en ajoutant que

²⁶⁴ Théodore de Banville. « Avant-propos », dans *Trente-six Ballades joyeuses*. Alphonse Lemerre, [1873] 1890, p. 170.

l'écart de renommée des auteurs se manifeste également par des intérêts économiques différents : on peut imaginer que les compositeurs connus, qui auraient moins de difficulté à gagner leur vie, ne soient pas amenés à écrire des mélodies dans la nécessité qu'elles se vendent, et ils pourraient alors se permettre une écriture plus difficile. Toutefois, ce portrait me semble peu adapté si on se souvient des personnages qu'on a rencontrés dans la section précédente, lorsqu'il était question tour à tour des huit catégories examinées singulièrement. En effet, parmi les compositeurs que j'ai présentés pour les quatre catégories des mineurs, on trouve un professeur de Conservatoire (Chapuis), un compositeur journaliste (Street), un (faux ?) baron érudit (De Vaux), un aviateur astrologue richissime (Terestchenko), un magistrat (Detraux), un militaire (Destenay), un dandy (Ochsé), et deux inconnus complets (Pascal et Arham). La plupart d'entre eux ne rencontrait vraisemblablement aucune difficulté à gagner leur vie, et on peut même avancer que pour certains l'urgence de travailler pour vivre ne se posait pas. Si deux des auteurs mineurs sont pourtant des professionnels de la musique, cinq parmi eux pratiquaient probablement la composition comme un loisir à côté de leurs occupations principales, et l'on pourrait alors imputer la moindre complexité de leurs morceaux à une pratique moins assidue de cette activité, accompagnée sans doute par une éducation musicale moins solide ou, dans tous les cas, ne visant pas à une professionnalisation. Par ailleurs, ce constat n'est pas indépendant de celui que j'ai avancé plus haut à propos des modifications au texte : une écriture musicale disposant de moyens plus articulés permet de rester plus proche de la lettre du poème, sans demander de le modifier pour l'adapter à une écriture musicale plus simple et par conséquent moins souple.

Je reviens ainsi à un point que j'ai abordé plus haut : si l'écriture musicale diffère en fonction du statut du compositeur et, en résumant, les compositeurs célèbres adoptent une écriture plus difficile et les mineurs une écriture plus simple, ce qui a également des conséquences sur le traitement textuel, pourquoi le critère de la renommée n'est-il pas aussi pertinent aux égards des choix de poète et de forme métrique ? Autrement dit, comment se fait-il que des écritures musicales dont on peut décrire des traits distincts adoptent des objets poétiques aux traits formels semblables ? Ces objets poétiques seraient-ils alors indifférents ? On ne saurait assurément pas répondre par l'affirmative. Mais, s'ils ne sont pas indifférents de n'importe quel point de vue, peut-être le sont-ils dans un champ plus restreint. On ne pourrait en effet affirmer que le poème choisi pour la mise en musique est indifférent à la composition musicale dans sa totalité, mais il pourrait bien l'être par rapport à des aspects spécifiques de celle-ci : par exemple, dans ce cas, l'emploi d'une écriture métrique aux irrégularités plus ou moins marquées, ou l'ajout de répétitions postiches. Je souligne pourtant que ces affirmations ne

prétendent pas apporter des éléments inconditionnés à la réflexion autour des relations subsistant entre texte et musique, ou parole et musique, en général, mais que, au contraire, elles y apportent des éléments conditionnés, notamment à cause du fait que l'objet de cette étude est situé dans l'espace et dans le temps, en France au tournant du siècle. Néanmoins, il serait fallacieux, me semble-t-il, de vouloir lier définitivement ces propos à l'enjeu de la renommée du compositeur : si c'est bien cette question-ci qui a permis d'individuer des aspects du répertoire qui m'ont conduite à émettre des constats dont on vient de spécifier la portée, ils ne sont pas pour autant indissolublement dépendants de cette question en particulier.

Pour conclure ma réflexion autour de l'hypothèse de la renommée, je reviens sur un phénomène que j'ai évoqué dans la section précédente à propos de l'hypothèse du temps, à savoir ce que j'ai appelé l'intimisation de la mélodie – un processus par lequel les mélodies se font plus lentes et plus *piano* au fil du temps. Un fait semblable est observable également en fonction de la renommée, où les morceaux des compositeurs célèbres sont davantage intéressés par des caractéristiques de même apparence, c'est-à-dire par des tempos lents et des débuts en *piano* ou en *pianissimo*. On peut par conséquent proposer, en croisant les observations liées au temps avec celles liées à la renommée, que cette intimation, intéressant davantage les compositeurs célèbres, était sans doute déjà présente chez ceux-ci pendant ma première sous-période, peut-être puisqu'ils souhaitaient faire mieux contraste avec leurs œuvres à grands effectifs. Pendant ma deuxième sous-période, elle s'est répandue plus largement parmi les compositeurs mineurs. Il serait par ailleurs intéressant de lier l'émergence de ce phénomène à la pratique de plus en plus fréquente du silence du public dans la salle de concert : celui-ci permettrait aux *pianissimos* de se faire aisément entendre, et on pourrait alors formuler l'hypothèse que, si l'intimisation est précoce chez les compositeurs célèbres, c'est parce que leurs mélodies sont exécutées fréquemment pendant les concerts publics – ce qu'on sait du reste avec certitude, puisque le fait d'être exécuté pendant les concerts des sociétés musicales était l'un des critères que j'ai retenus pour établir le degré de célébrité d'un compositeur.

L'habitude

Ma troisième et dernière hypothèse concerne l'habitude qu'ont les compositeurs de mettre en musique des poèmes, c'est-à-dire que j'ai supposé que des compositeurs ayant mis en musique beaucoup de textes sont amenés à le faire d'une façon différente de leurs confrères qui, au contraire, ne fréquentent le genre mélodique qu'épisodiquement.

De prime abord, les données qui permettent de s'exprimer sur cette hypothèse ressemblent à celles que j'ai examinées pour l'hypothèse précédente : les choix textuels des compositeurs semblent ne pas être concernés par le critère de l'habitude, à l'exception près des recueils dont proviennent les poèmes, alors que les aspects proprement musicaux de leur écriture sont en revanche tout à fait intéressés par cette perspective. Cela dit, les similitudes s'arrêtent là, puisque la façon dont sont articulés les points de données ne permet pas un rapprochement aussi facile entre les deux hypothèses.

On remarque donc que l'habitude n'est pas un critère pertinent eu égard aux préférences des compositeurs en matière de poètes et de caractéristiques formelles des poèmes choisis, tout en gardant à l'esprit qu'il l'est au contraire en ce qui concerne leurs préférences en matière de recueils dont sont tirés les textes. Une situation quelque peu *sui generis* est ici celle des recueils verlainiens, qui ne connaissent pas de fluctuations importantes en fonction de la fréquentation plus ou moins régulière de la mélodie de la part du compositeur, tout en sachant que Verlaine est le poète dont la fluctuation en fonction de ce même paramètre est la plus importante. Pour ce qui est ensuite des recueils des trois autres poètes les plus usités, à savoir Banville, Hugo, et Samain, comme je l'ai dit, les écarts identifiables par le biais de l'angle de l'habitude sont sensibles. Je reporte les données les concernant dans le tableau suivant, tout en renvoyant le lecteur à l'Annexe 13 pour une consultation plus exhaustive. Or, ce tableau décrit ce qu'on a

	R	O
Banville		
Améthystes	15,12	10
Les Stalactites	12,29	20
Rondels	55,46	70
Trente-six Ballades joyeuses	9,77	0
Hugo		
Les Contemplations	31,59	22,54
Les Feuilles d'automne	10,25	4,28
Les Rayons et les Ombres	4,11	16,13
Les Voix intérieures	1,62	8,31
Samain		
Au jardin de l'infante	53,32	72,96
Aux flancs du vase	13,23	5,68
Le Chariot d'or	29,47	21,36

pu observer pour les mélodies faisant partie de mon corpus, mais il ne dit rien sur les causes possibles de cet état des choses. Afin d'avancer des explications plausibles, on pourrait, me semble-t-il, procéder de deux manières différentes mais complémentaires : on pourrait s'attacher à interpréter ces résultats par le prisme des poètes pris singulièrement, ou alors on pourrait s'appliquer dans la recherche d'une cause commune qui les expliquerait tous. Cette dernière possibilité n'est pas une tâche simple : on ne voit pas une caractéristique ou un trait qui permettrait de fournir une compréhension globale de la conduite des compositeurs aux égards de ces recueils

poétiques. Parmi celles que l'on pourrait avancer, à commencer par l'accessibilité et/ou le succès de ces recueils (les compositeurs occasionnellement mélodistes auraient tendance à choisir des recueils accessibles plus aisément et dont la circulation est plus répandue), ou leurs dates de publication (puisque l'on sait que les compositeurs régulièrement mélodistes préfèrent des poèmes plus récents), ou la longueur des textes privilégiés (en sachant que certains parmi les recueils sous examen rassemblent des textes dont la longueur est stable) – aucune de ces tentatives d'explication ne paraît convaincante. Peut-on vraiment soutenir que *Les Rayons et les Ombres* et *Les Voix intérieures* circulaient plus largement que *Les Contemplations* pendant la période examinée ? Peut-on vraiment maintenir que les cinq ans séparant *Au jardin de l'infante* d'*Aux flancs du vase* jouent un rôle dans la réception musicale d'Albert Samain ? Peut-on vraiment expliquer la prépondérance des *Rondels* banvilliens parmi les compositeurs occasionnellement mélodistes par leur préférence, d'ailleurs assez peu marquée, pour des poèmes mesurant entre 11 et 20 vers en longueur ? Ces trois questions réclament sans doute des réponses négatives. Cet échec m'amène à me tourner vers la possibilité de rechercher des causes spécifiques à chacun de ces auteurs considéré singulièrement, mais là encore je rencontre quelques difficultés, qui, me semble-t-il, sont à imputer au prisme interprétatif de départ. En effet, tout comme j'ai traduit l'hypothèse de la renommée en une supposition de nature économique et sociale, j'ai tendance à traduire celle de l'habitude en une supposition liée aux pratiques de lecture : les compositeurs régulièrement mélodistes lisent plus de poésie que les compositeurs qui ne pratiquent la mise en musique de poèmes qu'occasionnellement. Or, comment une distinction semblable peut-elle expliquer le fait que, si on est compositeur et on lit peu de poésie, alors on puisera ses poèmes des *Rondels*, ou des *Contemplations*, ou d'*Au jardin de l'infante*, plutôt que des *Trente-six ballades joyeuses*, ou des *Feuilles d'automne*, ou d'*Aux flancs du vase* ? Je n'ai pas de réponse à cette question, et je me limite à souligner que la question existe : l'hypothèse de l'habitude s'avère pertinente afin de différencier les conduites des compositeurs pendant la période examinée en matière de choix de recueil, en dépit de l'impossibilité de mettre en avant une explication convaincante et compréhensive de cette pertinence.

D'un autre point de vue, la situation est moins pénible. Si on se tourne maintenant vers les aspects de l'écriture musicale que l'on peut identifier à partir de ma troisième hypothèse, le panorama est plus clair et permet de distinguer deux phénomènes que j'ai déjà évoqués auparavant, à savoir l'émergence de ce que j'ai appelé une écriture proche de la romance chez les compositeurs occasionnellement mélodistes et d'une intimation de la mélodie chez les compositeurs régulièrement mélodistes.

En premier lieu, on observe alors que certains traits typiques d'une écriture avoisinant la romance se manifestent davantage chez les compositeurs dont la fréquentation du genre mélodique n'est que sporadique : il s'agit notamment de l'ajout de répétitions postiches, d'un emploi plus poussé des reprises, bien qu'il reste minoritaire, et du maintien de la même tonalité au début et à la fin de leurs morceaux. Ceci est peut-être à lier à la préférence de ces compositeurs pour des poèmes dont la publication date d'entre trente et cinquante ans auparavant : la romance étant un genre qui précéderait la mélodie en termes de complexité formelle et de sophistication esthétique, malgré leur incontestable coexistence, une écriture musicale privilégiant certains aspects dont elle relève apparaîtrait vraisemblablement plus appropriée pour des mélodies mettant en musique des poèmes à leur tour provenant du passé.

Deuxièmement, l'intimisation du genre mélodique a été déjà discutée avec les deux hypothèses précédentes, et elle fait son apparition ici chez les compositeurs régulièrement mélodistes, qui privilégient davantage des tempos lents et des débuts en *pianissimo*. Ce phénomène est ici ouvertement opposé à celui que je viens de décrire – à une écriture mélodique se rapprochant de schèmes traditionnels de la romance. Si on regarde momentanément en arrière, on se souviendra que les catégories majoritairement concernées par cette dernière étaient les 71-98CR, les 71-98MR, les 71-98MO, et les 99-14MO. On peut alors observer que trois d'entre elles sont situées pendant ma première sous-période et que, parmi les catégories de la deuxième sous-période, la seule intéressée représente des compositeurs qui ne pratiquent la mélodie que sporadiquement. On ne s'étonnera pas d'ailleurs de l'absence ici des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes, puisqu'on a dit que les catégories relevant de la combinaison de ces deux caractéristiques, et en particulier les 99-14CO, se conduisent d'une façon tout à fait exceptionnelle. Mais, pour revenir au sujet principal, il me semble que le phénomène d'intimisation de la mélodie et la conservation d'une écriture relevant de la romance sont *grosso modo* incompatibles et que, au fil du temps, la seconde fait progressivement place à la première. Pourquoi ? Je tente une simple hypothèse : puisque la production poétique se fait de plus en plus idiosyncratique pendant le XIX^e siècle, à partir du romantisme jusqu'aux -ismes de la fin du siècle, cette dimension individuelle de plus en plus évidente pénètre également l'expression musicale, qui n'est d'ailleurs pas immune à un phénomène semblable, se manifestant par une transformation de l'harmonie fonctionnelle vers des langages musicaux de plus en plus personnels.

En guise de conclusion à cette deuxième partie, je fais enfin le point sur mes trois hypothèses par rapport à la question de départ, à savoir la réception des formes métriques par une communauté interprétative constituée par des lecteurs non-professionnels qui expriment

cette réception par le biais d'une mise en musique. En ce sens, l'hypothèse du temps à elle seule s'est avérée pertinente ; les deux autres, quant à elles, tout en se révélant significatives à d'autres égards, notamment en ce qui concerne l'écriture proprement musicale et les choix poétiques en termes de recueils, ne sont pas significatives pour l'étude de la réception des formes métriques. Par ailleurs, ce constat est en lui-même important, puisqu'il souligne que ni la renommée, que j'ai traduite en termes économiques, ni l'habitude, que j'ai comprise en termes de pratiques de lecture, n'ont eu de conséquences substantielles sur la façon dont les compositeurs ont restitué les poèmes dans leurs morceaux en particulier en ce qui touche aux formes métriques. Est-ce l'achèvement de cette réflexion ? On ne saurait le croire. Il faut mentionner en effet à cet endroit un facteur dont l'importance ne peut pas être sous-estimée : le processus de sélection au fil des années, qui a fait en sorte que certaines mélodies, et non pas d'autres, ont pu survivre à l'abattoir de l'histoire. Ceci est particulièrement évident chez les compositeurs mineurs : les morceaux qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui témoignent du privilège de leurs auteurs. Avant de se prononcer d'une façon plus probante à ce sujet, il faudrait avant tout se confronter vraiment à ce que Franco Moretti aurait peut-être appelé *the great unheard*²⁶⁵. Il me paraît évident, une fois atteint le terme de ce travail, que l'histoire de la mélodie française au tournant du siècle n'est pas l'histoire de quelques centaines de morceaux composés par deux ou trois douzaines de compositeurs encore célèbres aujourd'hui (pour d'autres raisons d'ailleurs que leurs mélodies dans la plupart des cas), et qu'elle n'est non plus l'histoire de deux ou trois milliers de morceaux composés par quelques centaines de compositeurs aux sorts disparates mais dont les avantages socio-économiques ont joué un rôle décisif dans la transmission, effective bien que lacunaire, de leurs œuvres. Il s'agit au contraire, me semble-t-il, d'une pratique dont la chronique toucherait à des profondeurs vertigineuses, qui à présent restent à sonder.

²⁶⁵ Cf. note n. 19.

Conclusions

Tout au long de ce travail, il a été question de la mélodie française, un genre artistique hybride joignant l'expression musicale et l'expression verbale. L'angle adopté pour rendre compte des complexités émergeant de son hybridité a été celui de la théorie de la réception, qui a permis de comprendre le processus de mise en musique d'un texte comme un travail herméneutique mené par le compositeur, restitué dans le morceau musical, et par conséquent à prendre en compte de plein droit dans le domaine des études littéraires. Cette perspective m'a conduite à proposer un appareil conceptuel permettant de concevoir littérairement la mélodie française et à m'attarder sur quelques morceaux choisis. Ceux-ci l'ont été en fonction de leurs caractéristiques hétérogènes, à partir du statut de leurs auteurs et des moments où ils ont été composés ou publiés à l'intérieur de la période étudiée, jusqu'aux réceptions différentes qu'ils ont connu auprès du public contemporain. En outre, j'ai veillé à ce que cette sélection permette également de discuter des enjeux spécifiques relatifs à tel poète, à tel compositeur ou à telle forme poétique : ainsi, j'ai pu examiner la *terza rima* et le sonnet, notamment avec *Invocation* et *Recueillement*, les problématiques d'une expression poétique qui se voudrait musicale dans un sens que j'ai précisé chez Mallarmé ; les particularités de l'harmonie debussyste ; et enfin les défis de conceptualisation posés par une mélodie exprimant en même temps une chose et son contraire.

Dans un deuxième moment, je me suis attachée plus particulièrement aux enjeux de la réception musicale des formes métriques et à la description d'une méthode permettant d'étudier un groupe dans son ensemble, sans demander l'étude ponctuelle de ses membres. La lecture à distance de Franco Moretti s'est avéré tout à fait adapté en ce sens, et en m'inspirant de ses travaux et plus largement des travaux quantitatifs en histoire de la musique, j'ai pu entamer un parcours de sélection, traitement et restitution de données pertinentes afin d'apporter quelques éléments provisoires à la question de départ. Celle-ci a pu également être discutée par rapport à des questions voisines, notamment celle des choix de poète de la part des compositeurs et celles des caractéristiques proprement musicales des morceaux.

Tout au long des pages précédentes, plusieurs occasions d'élargir le champ d'étude se sont présentées. S'il n'était pas possible de poursuivre toutes ces pistes d'une façon satisfaisante dans le cadre modeste de cette recherche, je voudrais les reprendre ici, afin de décrire quelques voies possibles pour prolonger cette étude, et qu'on peut comprendre comme relevant *grosso modo* d'une seule et unique perspective de variation d'échelle, que je discuterai ici à partir de la plus petite jusqu'à la plus grande.

- 1) La mélodie considérée dans sa singularité : j'en ai choisies cinq ; il est évidemment possible de mener des analyses semblables aux miennes sur l'énorme quantité d'autres morceaux relevant du genre de la mélodie française.
- 2) Le cycle de mélodies : il s'agit d'une perspective que je n'ai pas considérée ici. Néanmoins, elle se prospecte comme extrêmement féconde. Par exemple, si on se tourne brièvement vers *La Bonne Chanson* de Fauré ou *Floréal* de Constantin Gilles (sur des poèmes extraits des *Caresses* de Jean Richepin), on s'aperçoit assez vite que l'agencement des mélodies dans ces deux cycles ne suit pas l'agencement des poèmes tels qu'ils étaient publiés en recueil ; et que, par conséquent, la narrativité et le réseau intertextuel établi par l'organisation des recueils sont modifiés dans les cycles, qui en proposent sans doute d'autres par des biais différents, relevant des possibilités de l'expression musicale au-delà de celles de l'expression verbale.
- 3) Le compositeur ou le poète : on peut tout à fait imaginer des études interrogeant les pratiques de mise en musique textuelle d'un compositeur en particulier, qui décriraient ainsi son univers poétique, ou la réception d'un poète au prisme du temps et de l'espace. J'ai mentionné le cas de Victor Hugo, dont on pourrait examiner la réception musicale à partir de la question du lyrisme, et j'ajoute ici celui de Rimbaud, qui s'annonce extrêmement intéressant à bien des égards. La première mise en musique d'un de ses textes date de 1903 – lorsque Gabriel Dupont compose *Ophélie*, publiée l'année suivante dans les *Poèmes d'automne* –, à savoir presque quarante ans après la période la plus foisonnante pour l'écrivain. Ceci n'est guère étonnant et s'explique sans difficulté si l'on songe à l'accueil tiède que le milieu littéraire contemporain réserva au poète adolescent et aux péripéties éditoriales que connurent ses œuvres. Le résultat de cette situation est qu'une bonne partie des compositeurs ayant mis en musique du Rimbaud pendant leur carrière est encore vivante, ce qui est rare pour un poète majeur du XIX^e siècle et qui présente une occasion unique pour le chercheur s'intéressant à la réception musicale du poète.
- 4) Le corpus : au-delà de celui que j'ai interrogé pour ce travail, on pourrait concevoir des corpus de mélodies aux bornes temporelles et/ou géographiques plus étendues.

Transversalement à ces considérations, on pourrait également imaginer de varier non pas l'échelle du corpus, mais celle des phénomènes étudiés. J'ai évoqué quelques exemples en ce sens, dont par exemple la possibilité d'examiner spécifiquement la réception d'une forme fixe comme le sonnet ou le rondel, ou de nuancer davantage l'enquête autour des successions

strophiques, notamment par l'emploi de la ponctuation, ou de se concentrer spécifiquement sur les bouleversements métriques engendrés par la présence de césures irrégulières¹.

J'ai donc résumé les étapes centrales de mon travail et les étapes ultérieures que l'on pourrait envisager à partir de lui et de ses questionnements principaux. En outre, un résultat collatéral de ma démarche a été la possibilité de comparer et de mettre en relation deux méthodes relevant de présupposés théoriques, disciplinaires et pratiques différents : la lecture de près et la lecture de loin ou, si l'on veut, l'écoute de près et l'écoute de loin. Il me semble en effet que l'interaction entre des méthodologies qualitatives et des méthodologies quantitatives est tout à fait souhaitable, puisque, même à l'intérieur d'une même problématique, par exemple d'une enquête autour de la réception musicale des formes poétiques métriques pendant une période donnée, les éléments qualitatifs et quantitatifs sont de plus en plus faciles à combiner et invitent une approche se situant quelque part sur un continuum méthodologique plutôt que d'un côté ou de l'autre d'une barrière infranchissable entre, d'une part, la parole, la qualité, et, d'autre part, le nombre, la quantité².

Ce rapprochement a également permis de souligner jusqu'à quel point les approches quantitatives, en dépit de leur allure d'objectivité, relèvent à chaque instant des choix du chercheur qui les pratique : pour le dire en deux mots, l'observateur n'est pas indifférent au système observé, indépendamment des moyens qualitatifs ou quantitatifs adoptés. Si ceci a été évident aux égards de mes lectures de près, il me semble qu'il l'a été tout autant pour mes lectures de loin. En effet, en retournant sur la deuxième partie de mon travail, il est possible en ce moment, bénéficiant du regard rétrospectif, de repenser à ma démarche méthodologique comme à un processus d'abstraction plus ou moins idiosyncratique qui, à partir d'une réalité continue, s'est attaché à en donner une représentation discrète et analysable par des moyens propres à l'abstraction, et non pas à la chose que celle-ci est censée représenter.

Ce constat me donne l'occasion, en guise de conclusion, d'avancer quelques remarques concernant le statut épistémologique de ce qui précède. En fait, l'exercice auquel je me suis livrée a consisté, au moins au début, à supprimer des variables jugées sans importance afin de

¹ Je suis d'ailleurs en train de mener précisément une étude sur ce point, qui sera publiée dans les actes du colloque *Translation als Um- und Neurhythmisierung. Zur Rolle rhythmischer Verschiebungen in der Kommunikation über Sprach-, Kultur- und Mediengrenzen hinweg* (« La Traduction en tant que transformation et re-rythmisation. Le rôle des échanges rythmiques dans la communication par-delà les frontières linguistiques, culturelles et médiatiques ») de l'Université de Innsbruck, 1-2 décembre 2022.

² Cf. Ted Underwood. « Distant Reading and Recent Intellectual History », dans Matthew K. Gold et Lauren F. Klein (dir). *Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press, 2016. Lien : <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/3b96956c-aab2-4037-9894-dc4ff9aa1ec5#ch44>. Dernière consultation : 30 janvier 2023.

représenter le système sous examen d'une manière pertinente pour ma problématique, c'est-à-dire d'une manière qui aurait permis de répondre aux questions motivant l'étude dans son ensemble. Il ne faut pas oublier pourtant que la représentation ainsi construite n'est pas l'objet lui-même, mais un raccourci imposé par les besoins de l'analyse, bien que celle-là épuise les possibilités d'accès à celui-ci³. Le problème n'est pas inédit, surtout dans les sciences dures⁴, même s'il faut préciser que les façons dont celles-ci font usage de modèles, au sens le plus large du terme, pour représenter des structures que l'on souhaite connaître, ne sont pas homogènes. Par exemple, du point de vue des compromis auxquels on se trouve confrontés par rapport aux degrés de généralité, de précision et de mimétisme que l'on peut raisonnablement s'attendre d'un modèle donné, l'écologie, la biologie et plus globalement les sciences du vivant diffèrent considérablement des autres sciences, et en particulier de la physique et de la chimie, puisque « dans le cas d'ensembles très homogènes de systèmes cibles, l'augmentation de la précision n'affecte pas nécessairement la généralité, car les systèmes sont similaires dans tous les aspects pertinents »⁵. En effet,

Il est possible de modéliser le comportement des électrons de manière très précise et générale, car ils ont tous les mêmes propriétés. Mais il n'est pas possible de modéliser le comportement d'un type particulier d'écosystème de manière à la fois précise et générale, car les écosystèmes varient en ce qui concerne plusieurs de leurs propriétés principales.⁶

En ce sens, il nous semble que les enjeux épistémologiques que nous soulevons ici sont plus proches d'enjeux semblables provenant de la biologie que de la physique, puisque les objets que nous nous proposons d'étudier ressemblent davantage à ceux de des sciences de l'évolution en variété et en mutabilité.

³ Cf. sur ce point l'intervention de Teresa Numerico, intitulée « Abstraction and Categorization without a Cause : Epistemic Opacity in the Critical Process » (« Abstraction et catégorisation sans cause : l'opacité épistémologique dans le processus critique »), au colloque *DR2 Conference*, qui a eu lieu à l'Université Sapienza de Rome le 16 et 17 janvier 2023.

⁴ Voir sur ce point Chris Swoyer. « Structural Representation and Surrogative Reasoning », dans *Synthese*, n. 87, 1991, p. 449-508 ; Anouk Barberousse et Pascal Ludwig. « Les Modèles comme fictions », dans *Philosophie*, n. 68, 2000, p. 16-43 ; Adam Toon. « The Ontology of Theoretical Modeling : Models as Make-Believe », dans *Synthese*, vol. 172, n. 2, 2010, p. 301-315 ; Anjan Chakravartty, « Informational versus Functional Theories of Scientific Representation », dans *Synthese*, vol. 172, n. 2, 2010, p. 197-213.

⁵ « When dealing with highly homogenous sets of target systems, increases in precision need not greatly affect generality, since the systems are similar in all relevant respects », Axel Gelfert. *How to Do Science with Models. A Philosophical Primer*. Springer, 2016, p. 63.

⁶ « It is possible to model the behaviour of electrons very precisely and generally, because they all have the same properties. But it is not possible to model the behaviour of any particular type of ecosystem both precisely and generally, because ecosystems vary with respect to many of their important properties », John Matthewson. « Trade-Offs in Model Building : A More Target-Oriented Approach », dans *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 42, n. 2, 2011, p. 331.

Ces questions s'accompagnent ensuite d'un autre problème épineux, à savoir celui des moyens que l'on emploie pour décrire la représentation qu'on a élaborée afin d'étudier un système particulier sous l'angle d'une problématique circonscrite. Il peut être résumé ainsi : « les fonctions que nous écrivons sont bien celles que nous sommes capables de résoudre »⁷. Autrement dit, on ne peut pas étudier une chose si elle est exprimée d'une manière qui empêche de concevoir une stratégie pratique pour retourner de la représentation vers la chose elle-même. Il ne s'agit pas bien évidemment ici de compromettre ma propre recherche, mais d'en souligner les limites tout comme les possibilités d'ouverture vers des travaux futurs. Comme je l'ai dit, les études à faire sont nombreuses et disparates et je n'ai que gratté la surface d'opportunités d'enquête vertigineuses. J'ai tendance ici à m'associer à Alexandre Grothendieck lorsqu'il écrit⁸ :

Quand nous savons que les choses ont raison d'être ce qu'elles sont, que notre vocation est de les connaître, non de les dominer, alors le jour où une erreur éclate est jour d'exultation – tout autant que le jour où une démonstration nous apprend au-delà de tout doute que telle chose que nous imaginions était bel et bien l'expression fidèle et véritable de la réalité elle-même.

Dans l'un et l'autre cas, une telle découverte vient en récompense d'un *travail*, et n'aurait pu avoir lieu sans lui. Mais alors qu'elle ne viendrait qu'au terme d'années d'efforts, ou même que nous n'apprenions jamais le fin mot, réservé à d'autres après nous, le travail est sa propre récompense, riche en chaque instant de ce que nous révèle cet instant même.

⁷ « The functions we write down are ones we can solve », Nancy Cartwright. *How the Laws of Physics Lie*. Clarendon Press, [1983], 2002, p. 198.

⁸ Dans *Récoltes et semailles : réflexions et témoignages sur un passé de mathématicien*, vol. I. Gallimard, 2022, p. 357. C'est l'auteur qui souligne.

Indexe

- A Clymène*, 91
À la promenade, mélodie, 160, 208, 211, 212
À la promenade, poème, 160, 208, 211, 212
Améthystes, 97, 181, 221, 226, 230
Amour en livrée, L', 186, 236
Angelus du matin, L', 97
Anglebel, Georges, 35, 472
Après-midi d'un faune, l', 70, 473
Après-midi d'un faune, L', 70
Arham, Max, 202, 205, 206, 207, 228
Arvers, Félix, 142
Astruc, Gabriel, 138, 139
Auric, Georges, 16
Badiou, Alain, 66, 75, 109, 110, 111, 112
Bagès, Maurice, 158
Bakhtine, Mikhaïl, 106
Balakirev, Milij Alekseevic, 204
Banville, Théodore de, 39, 40, 43, 53, 92, 96, 97, 141, 142, 159, 181, 221, 226, 227, 230, 470
Barcarolle, poème, 160, 162, 163, 164, 179
Baudelaire, Charles, 13, 19, 21, 29, 30, 37, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 68, 75, 79, 97, 104, 113, 117, 142, 147, 160, 169, 173, 181, 188, 221, 476, 478, 480, 481, 482, 484, 485, 489
Bauer, Henry, 176, 177, 200
Bellenot, Philippe, 209
Béranger, Pierre-Jean de, 18, 94, 470
Berlioz, Hector, 14, 20, 92, 93, 147, 488
Berton, Pierre, 171
Blavet, Émile, 177
Blémont, Émile, 91, 92
Blémont, Émile, 91, 92
Bleuler, Eugen, 105
Bloy, Léon, 177
Bohr, Niels, 109, 123
Bordes, Charles, 17, 25, 30, 31, 90, 91, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 114, 132, 145, 472, 475, 476, 486, 487, 488
Bouchor, Maurice, 177
Bourdieu, Pierre, 94, 118, 188
Bourget, Paul, 177
Bret, Gustave, 199
Bréville, Pierre de, 199
Brise va souffler, La, 164, 167, 168, 196
C'est l'extase langoureuse, 91, 93
Cahier rouge, Le, 178
Canteloube, Joseph, 77, 472
Captive, La, poème, 186
Caresses, Les, 142, 177, 181, 235
Carré, Albert, 187
Cauchemar, 97
Cazaneuve, Édouard, 29, 30, 31, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 113, 181, 472
Chabrier, Emmanuel, 40, 92, 480
Chansarel, René, 77, 199, 472
Chanson de pirates, mélodie, 185, 186, 189, 191
Chanson de pirates, poème, 185, 186, 189, 191
Chanson des Gueux, La, 177
Chansons grises, 93, 157
Chant éthiopien, 144, 146
Chants du crépuscule, Les, 21, 174, 181, 221
Chapuis, Auguste, 144, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 228
Charpentier, Gustave, 142, 145, 159
Châtiments, Les, 158
Chausson, Ernest, 17, 31, 99, 189
Chazel, Yvonne, 204
Chevaux de bois, poème, 145, 146
Chopin, Frédéric, 203, 204
Ciel pâlit, Le, 208, 210, 212, 213
Cinq mélodies de Venise, 158
Cinq mélodies populaires grecques, 58, 473
Colloque sentimental, mélodie, 90, 202, 204, 205, 206
Colloque sentimental, poème, 90, 202, 204, 205, 206
Conan Doyle, Arthur, 120
Contemplations, Les, 21, 142, 147, 158, 161, 164, 202, 205, 206, 207, 221, 226, 230, 231
Coppée, François, 29, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 66, 113, 164, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 192, 470, 482, 483

Coquillages, Les, 164
Cortège d'Amphitrite, Le, mélodie, 192, 196, 197, 198
 Cressonnois, Jules, 181, 227
 Cros, Charles, 40, 144, 146, 177
Cythère, 211
Dame de Montsoreau, La, 172
 Debussy, Claude, 11, 16, 17, 18, 29, 30, 31, 35, 70, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 103, 113, 127, 145, 148, 160, 192, 199, 200, 203, 224, 472, 485, 486, 487, 488, 489
 Defossé, Henry, 91
 Delpit, Albert, 43, 44
Dernier vœu, 156, 159, 162, 164, 167, 168
 Desbordes-Valmore, Marceline, 142, 146
 Destenay, Édouard, 208, 209, 210, 212, 228
 Detraux, Édouard Léon Stephen, 208, 212, 213, 228
Deux épigrammes de Clément Marot, 58, 473
Deux mélodies hébraïques, 58, 474
 Dierx, Léon, 40, 177
Don Quichotte à Dulcinée, 58, 474
 Doyen, Albert, 192, 194, 195, 196, 198
 Dumas, Louis, 209
 Duparc, Henri, 13, 14, 16, 17, 40, 58, 92, 99, 104, 147, 192, 473, 487, 488
 Dupont, Gabriel, 144, 145, 199, 235
 Durand, Émile, 29, 77, 156, 160, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 185, 186, 190
 Duvernoy, Alphonse, 170, 171, 172, 173, 174, 175
Elle était déchaussée, elle était décoiffée, poème, 202, 205, 206
Émaux et camées, 95, 159, 160, 194
En sourdine, mélodie, 77, 90, 195, 477
En sourdine, poème, 77, 90, 195, 477
Enguerrande, 176, 177
Exilée, l', 41
Exilée, L', 41
Fantoches, mélodie, 187
Fantoches, poème, 187
 Fauré, Gabriel, 14, 17, 18, 30, 31, 77, 99, 156, 158, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 199, 200, 208, 235, 473
Fêtes galantes, recueil de mélodies, 29, 30, 77, 81, 82, 83, 88, 90, 91, 92, 95, 141, 143, 164, 194, 195, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 211, 223, 472, 477, 481, 483, 484
Fêtes galantes, recueil de poèmes, 29, 30, 77, 81, 82, 83, 88, 90, 91, 92, 95, 141, 143, 164, 194, 195, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 211, 223, 472, 477, 481, 483, 484
Feuilles d'automne, 145
Fidès, 187, 188
 Fish, Stanley, 491
 Fisher, Ronald A., 140, 148, 152, 153, 180, 215
 Flégier, Ange, 144, 145, 179, 181
 France, Anatole, 40, 67, 141, 177, 222, 475
 Franck, César, 31, 52, 99, 121, 128, 177, 200
 Frost, Robert, 123
 Gallet, Louis, 171, 172
 Gaubert, Philippe, 192, 193, 194, 196, 197, 198
 Gauthier-Villars, Henry, 51, 78, 110, 475
 Gautier, Théophile, 39, 40, 46, 92, 95, 97, 141, 156, 159, 160, 161, 164, 165, 188, 189, 192, 196, 221, 470, 478
 Ghil, René, 62
 Gilles, Constantin, 15, 16, 17, 99, 144, 235
 Glinka, Mikhaïl Ivanovic, 204
 Goethe, Johann Wolfgang von, 24, 188
 Guérin, Charles, 185, 208, 209, 210, 211, 213
 Hahn, Reynaldo, 141, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 199, 205
 Hanslick, Eduard, 34
 Haraucourt, Edmond, 212
Hellé, 171, 172
 Heredia, José-Maria de, 40, 177
 Hervé, 95, 210
Heure exquise, L', mélodie, 203, 208, 212, 213
Histoires naturelles, 58, 473
 Honegger, Arthur, 210
 Hugo, Victor, 14, 17, 21, 42, 46, 67, 92, 93, 106, 141, 142, 147, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 167, 173, 174, 181, 185, 186, 189, 202, 205, 206, 221, 226, 227, 230, 235, 478, 485
 Huret, Jules, 177, 222
Il Bacio, 97
Il pleure dans mon coeur, 36, 94

Il pleure dans mon cœur, 36, 94
 Indy, Vincent d', 31, 98, 127, 199
Ingénus, Les, poème, 211
Invectives, Les, 222
Invitation au voyage, L', mélodie, 13, 104, 111, 112, 181
Invocation, mélodie, 29, 30, 32, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 49, 53, 113, 164, 234, 472
Invocation, poème, 29, 30, 32, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 49, 53, 113, 164, 234, 472
 Iser, Wolfgang, 12, 125, 492
Jadis et naguère, 31, 40, 195
 James, William, 10, 29, 109, 130
 Jammes, Francis, 145, 209, 210
Jardins d'Armide, Les, 176, 177
 Jauß, Hans Robert, 12, 492
 Joncières, Victorin, 44, 187, 188
Jour naissant, Le, 208, 209, 212
 Klingsor, Tristan, 80
 Koechlin, Charles, 17, 142, 149, 192, 196, 197, 198
 Kramer, Lawrence, 32, 33, 34, 36, 82, 496
 Labey, Marcel, 199
 Ladmirault, Paul, 209
 Lamoureux, Charles, 75, 171, 176, 186, 203
 Lavignac, Albert, 199
 Le Flem, Paul, 199, 200, 201
 Leconte de Lisle, Charles Marie René, 40, 92, 96, 159, 177, 221
 Lefebvre, Charles, 31, 137, 160
 Lemaire, Madeleine, 156
 Lemarié, Madeleine, 77, 473
 Lepelletier, Edmond, 40
Les Roses de Saadi, poème, 142
Lieder ohne Worte, 95, 473
 Liszt, Franz, 60, 204
Lohengrin, 186
 Louÿs, Pierre, 192
 Mallarmé, Stéphane, 19, 22, 29, 30, 31, 40, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 79, 97, 113, 116, 117, 131, 136, 177, 234, 471, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 488
Mandoline, mélodie, 11, 199, 200, 201
Mandoline, poème, 11, 199, 200, 201
 Manuel, Eugène, 43, 44
Marine, 97
 Marot, Clément, 58
 Martini, Jean, 100, 101, 103, 473
 Mauté, Mathilde, 158, 209
Mélodies irlandaises, 20
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 95, 473
 Mendès, Catulle, 40, 106, 177
 Merton, Robert K., 105
 Messenger, André, 145, 186
 Meyan, Paul, 187
 Meyer, Leonard B., 22, 34, 497
 Milès, Roger, 187
 Mirande, Hippolyte, 29, 30, 31, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 113, 473
 Montjovet, Jeanne, 204
 Moréas, Jean, 195
 Moretti, Franco, 29, 119, 120, 121, 122, 233, 234, 500
 Musset, Alfred de, 17, 92, 141, 185, 188, 189, 190
 Nerval, Gérard de, 22, 65, 92, 97, 188, 484
 Neveu, Alban, 134
 Neymarck, Jean, 209
Noël, mélodie, 192, 193, 194, 196, 197, 198
Noël, poème, 192, 193, 194, 196, 197, 198
Notre-Dame de Paris, 177
 Ochsé, Fernand, 208, 210, 211, 212, 228
Odelettes, 97, 146, 159
Odes funambulesques, 97, 159
 Offenbach, Jacques, 210
Ophélie, 43, 46, 235
Orientales, Les, 174, 186, 189, 221
Parallèlement, 79, 195
 Parnasse contemporain, 40, 51, 52, 92, 95, 96, 97, 470
 Pascal, Édouard, 176, 178, 179, 181, 183, 184, 228, 237
Pelléas et Mélisande, 80, 224
 Pessard, Émile, 160
 Pfeiffer, Georges, 160
Piano que baise une main frêle, le, 91, 99
Piano que baise une main frêle, Le, 91, 99
 Pilon, Abel, 134, 209
Pleurs, Les, 146
Poèmes saturniens, 39, 82, 92, 143, 164, 200, 223, 226, 227
 Poulenc, Francis, 16, 132
 Proust, Marcel, 11, 156
Pucelle, La, 97, 179
 Quillard, Pierre, 209
 Ravel, Maurice, 29, 30, 31, 58, 59, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 113, 127, 473

Rayons et les Ombres, Les, 21, 158, 189, 230, 231
Recueillement, mélodie, 29, 30, 51, 52, 53, 55, 169, 234, 473
Recueillement, poème, 29, 30, 51, 52, 53, 55, 169, 234, 473
 Régnier, Henri de, 145, 146, 147
Rêverie, 58, 157
Rêves, 58, 474
 Ricard, Louis Xavier de, 40
 Richepin, Jean, 142, 144, 145, 146, 176, 177, 179, 181, 221, 235
 Ricoeur, Paul, 107, 109
Rideau de ma voisine, Le, mélodie, 185, 188, 189, 190, 191
Rideau de ma voisine, Le, poème, 188
 Rimbaud, Arthur, 18, 23, 40, 68, 116, 130, 143, 195, 235, 480
Rondels, 141, 142, 221, 223, 226, 230, 231
 Ronsard, Pierre de, 58, 97
 Rossi, Egidio, 187
Sagesse, 143, 192, 195, 196, 223, 226
Sainte, mélodie, 29, 32, 58, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 98, 177, 185, 188, 473, 482
Sainte, poème, 29, 32, 58, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 98, 177, 185, 188, 473, 482
 Saint-Marceaux, Marguerite de, 138, 139
 Saint-Saëns, Camille, 171, 186
 Salomon, Hector, 160
 Samain, Albert, 142, 192, 193, 196, 197, 198, 209, 210, 221, 222, 226, 227, 230, 231
 Satie, Erik, 127
Scaramouche, 186
 Schola Cantorum, 31, 98, 127, 475, 487
 Schumann, Robert, 204
 Sévérac, Déodat de, 199
 Silvestre, Armand, 40, 43, 44, 177
 Singer-Polignac, Winnaretta, 138, 139
 Sivry, Charles de, 92
Stalactites, Les, 221, 230
 Stravinsky, Igor, 11
 Street, Georges, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 228
 Sully Prudhomme, 39, 40, 159, 177
Sur le calvaire, 97
 Terestchenko, Théodore, 202, 203, 204, 206, 207, 228
 Thomas, Ambroise, 160, 186
 Tillet, Jacques du, 172
Toute la lyre, 226, 227
 Truffier, Jules, 43, 44
 Vasseur, Léon, 145, 146
 Vaux, Ludovic de, 185, 186, 189, 190, 191, 228
 Verlaine, Paul, 11, 17, 18, 29, 30, 36, 39, 40, 41, 46, 49, 67, 69, 71, 77, 79, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 113, 116, 141, 142, 143, 145, 146, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 166, 173, 177, 183, 192, 195, 196, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 208, 211, 212, 221, 222, 226, 227, 230, 471, 472, 474, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 486
Vers doré, 97
 Viardot, Pauline, 171
 Widor, Charles-Marie, 199
 Wolff, Albert, 204

Annexes

Annexe 1. Questions employées pour annoter les morceaux

- A1. Est-ce que le titre du poème est le même que celui de la mélodie ?
- A2. Est-ce que le poème a été coupé ?
- A3. Est-ce que le texte a été modifié ?
- A4. Est-ce des portions de texte sont répétées ?
- A5. Est-ce que la répétition se situe au niveau des strophes ?
- A6. Est-ce que la répétition se situe au niveau des vers ?
- A7. Est-ce que la répétition se situe au niveau des hémistiches ?
- A8. Est-ce que la répétition se situe au niveau des mots ?

- B1. Est-ce que le poème est en vers isométriques ?
- B2. Est-ce que le poème présente des vers surnuméraires ?
- B3. Est-ce que le poème est bimétrique ?
- B4. Est-ce que le poème est trimétrique ?
- B5. Est-ce que le poème présente quatre mètres différents ?
- B6. Est-ce que le poème présente cinq mètres différents ?
- B7. Est-ce que le poème est en vers courts ?
- B8. Est-ce que le poème est en vers longs ?
- B9. Est-ce que le poème comporte des vers courts et des vers longs ?
- B10. Est-ce que le poème comporte des vers de deux syllabes ?
- B11. Est-ce que le poème comporte des vers de trois syllabes ?
- B12. Est-ce que le poème comporte des vers de quatre syllabes ?
- B13. Est-ce que le poème comporte des vers de cinq syllabes ?
- B14. Est-ce que le poème comporte des vers de six syllabes ?
- B15. Est-ce que le poème comporte des vers de sept syllabes ?
- B16. Est-ce que le poème comporte des vers de huit syllabes ?
- B17. Est-ce que le poème comporte des vers de neuf syllabes ?
- B18. Est-ce que le poème comporte des vers de dix syllabes ?
- B18bis. Est-ce que le poème comporte des vers de onze syllabes ?
- B19. Est-ce que le poème comporte des alexandrins ?
- B19bis. Est-ce que le poème comporte des vers de treize syllabes ?

- B20. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 3+6 ?
- B21. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 4+5 ?
- B22. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 5+4 ?
- B23. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 6+3 ?
- B24. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 4+6 ?
- B25. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 5+5 ?
- B26. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 6+4 ?
- B27. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 6+6 ?
- B27bis. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 4+4+4 ?
- B27ter. Est-ce que le poème comporte des vers à un profil 5+8 ?
- B28. Est-ce que le poème comporte des césures irrégulières ?
- B29. Est-ce que les marquages sont de type P ?
- B30. Est-ce que les marquages sont de type C ?
- B31. Est-ce que les marquages sont de type M ?
- B32. Est-ce que les marquages sont de type F ?
- B33. Est-ce que les marquages sont de plusieurs types ?

- C1. Est-ce que le poème est une suite périodique ?
- C2. Est-ce que le poème est une suite non périodique ?
- C3. Est-ce que le poème est un sonnet ?
- C4. Est-ce que le poème est un rondel classique ?
- C5. Est-ce que le poème est en terza rima classique ?
- C6. Est-ce que le poème est une suite de distiques ?
- C7. Est-ce que le poème est égal ou moins long que 24 vers ?
- C8. Est-ce que le poème est un rondeau ?
- C9. Est-ce que le poème est une villanelle ?
- C10. Est-ce que le poème est un pantoum non classique ?
- C11. Est-ce que le poème est une suite périodique avec x ?

- D1. Est-ce que le poème comporte des monostiches typographiques ?
- D2. Est-ce que le poème comporte des distiques typographiques ?
- D3. Est-ce que le poème comporte des tercets typographiques ?
- D4. Est-ce que le poème comporte des quatrains typographiques ?
- D5. Est-ce que le poème comporte des quintils typographiques ?

- D6. Est-ce que le poème comporte des sizains typographiques ?
- D7. Est-ce que le poème comporte des septains typographiques ?
- D8. Est-ce que le poème comporte des huitains typographiques ?
- D9. Est-ce que le poème comporte des neuvains typographiques ?
- D10. Est-ce que le poème comporte des dizains typographiques ?
- D11. Est-ce que le poème comporte des onzains typographiques ?
- D12. Est-ce que le poème comporte des douzains typographiques ?
- D13. Est-ce que le poème comporte plusieurs types de strophes typographiques ?

E1. Est-ce que le poème a été publié moins de 10 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E2. Est-ce que le poème a été publié entre 11 et 20 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E3. Est-ce que le poème a été publié entre 21 et 30 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E4. Est-ce que le poème a été publié entre 31 et 40 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E5. Est-ce que le poème a été publié entre 41 et 50 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E6. Est-ce que le poème a été publié entre 51 et 60 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E7. Est-ce que le poème a été publié entre 61 et 70 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E8. Est-ce que le poème a été publié entre 71 et 80 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E9. Est-ce que le poème a été publié entre 81 et 90 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

E10. Est-ce que le poème a été publié entre 91 et 100 ans avant la composition, lorsque la date en est connue, ou la publication de la mélodie ?

F1. Est-ce que la mélodie commence par une introduction pianistique ?

F2. Est-ce que la mélodie se termine par une coda pianistique ?

F3. Est-ce que la mélodie comporte des reprises ?

F4. Est-ce que la mélodie comporte deux ou plus armures ?

- F5. Est-ce que la mélodie commence par une tonalité majeure ?
- F6. Est-ce que la mélodie commence par une tonalité mineure ?
- F7. Est-ce que la mélodie se termine par une tonalité majeure ?
- F8. Est-ce que la mélodie se termine par une tonalité mineure ?
- F9. Est-ce que la mélodie se termine par la même tonalité du début ?
- F10. Est-ce que l'armure du début comporte cinq ou plus altérations ?

- G1. Est-ce que la mélodie commence par un tempo lent ?
- G2. Est-ce que la mélodie commence par un tempo moyen ?
- G3. Est-ce que la mélodie commence par un tempo rapide ?
- G4. Est-ce que la mélodie commence par une mesure simple ?
- G5. Est-ce que la mélodie commence par une mesure composée ?
- G6. Est-ce que la mélodie commence par une mesure à un temps ?
- G7. Est-ce que la mélodie commence par une mesure à deux temps ?
- G8. Est-ce que la mélodie commence par une mesure à trois temps ?
- G9. Est-ce que la mélodie commence par une mesure à quatre temps ?
- G10. Est-ce que la mélodie commence par une mesure irrégulière ?
- G11. Est-ce que la mélodie comporte deux ou plus mesures différentes ?
- G12. Est-ce que la mélodie comporte deux mesures différentes en même temps ?
- G13. Est-ce que la mélodie comporte deux ou plus mesures simples et composées ?
- G14. Est-ce que la mélodie comporte deux ou plus mesures à deux, à trois temps, etc. ?
- G15. Est-ce que la ligne vocale comporte des groupements irréguliers ?
- G16. Est-ce que l'accompagnement comporte des groupements irréguliers ?
- G17. Est-ce que la mélodie comporte des mesures irrégulières ?

- H1. Est-ce que la mélodie commence en *pp* ?
- H2. Est-ce que la mélodie commence en *p* ?
- H3. Est-ce que la mélodie commence en *mf* ou plus fort ?
- H4. Est-ce que la coda pianistique commence en *pp* ?
- H5. Est-ce que la coda pianistique commence en *p* ?
- H6. Est-ce que la coda pianistique commence en *mf* ou plus fort ?

- I1. Est-ce que les vers courts correspondent toujours à une phrase unique ?

I2. Est-ce que la fin des vers courts est toujours marquée par une pause ou par une respiration ?

I3. Est-ce que les segments des deux côtés de la césure dans les vers longs correspondent toujours à une phrase unique ?

I4. Est-ce que la fin des vers longs est toujours marquée par une pause ou par une respiration ?

I5. Est-ce que la succession des strophes typographiques est toujours marquée par une pause ou par une respiration ?

I6. Est-ce que la succession des strophes typographiques est marquée au moins une fois par un interlude pianistique ?

I7. Est-ce que le poème comporte un refrain ?

I8. Est-ce que la mélodie comporte un refrain ?

Annexe 2. Catégorisation des compositeurs en fonction de leur célébrité

Annexe 2a. Période 1871-1898

Légende : CNOM = nom et prénom du compositeur ; RIPM = nombre de fois que le compositeur est nommé dans RIPM ; NRIPM = normalisation des données du RIPM ; MSM = TRUE si le compositeur est mentionné dans le *Journal* de Marguerite de Saint-Marceaux ; ASTRUC = TRUE si le compositeur est mentionné dans les archives de Gabriel Astruc ; POLIGNAC = TRUE si au moins un morceau du compositeur a été joué chez la Princesse de Polignac ; SN.SMI = nombre de fois que le compositeur a été joué pendant les concerts de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante ; NSN.SMI = normalisation des données de SN.SMI ; OP = nombre de fois que le compositeur a été joué à l'Opéra et à l'Opéra-Comique ; NOP = normalisation des données de OP ; IND.C/M = index de célébrité et de production de mélodies, où CR = compositeur célèbre qui a écrit beaucoup de mélodies ; CO = compositeur célèbre qui a écrit peu de mélodies ; MR = compositeur mineur qui a écrit beaucoup de mélodies ; MO = compositeur mineur qui a écrit peu de mélodies.

CNOM	RIPM	NRIPM	MSM	ASTRUC	POLIGNAC	SN.SMI	NSN.SMI	OP	NOP	IND.C/M
AIX Pascal d'	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ALGER Robert	7	-0,0391				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
AMELOT Léonard	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ANDRÈS Camille	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ANTHIOME Jean-Baptiste	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ARCHAINBAUD Joseph	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ARNOUD Jules	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ASTRUC Zacharie	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
AUGÉ Claude	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
AUZENDE Ange Marie	0	-0,3654				2	-0,1443	0	-0,1711	MO
BAILLY Edmond	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BANÈS Antoine	1	-0,3188				0	-0,2732	10	-0,0924	MO
BARDIN Eugène	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BAUDOÛIN Georges Albert	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

BEAU [le] (LEBEAU) Alfred	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BEER Jules	8	0,0075				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
BEMBERG Hermann	1	-0,3188				0	-0,2732	30	0,06503	CR
BENEDICTUS Louis (Ludwig)	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BERTRIE Paul	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BIZALION Honoré	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BIZET Georges	76	3,1778				11	0,43601	705	5,37839	CR
BLOT Angèle	6	-0,0857				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BOECK [de] August	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
BOËLLMANN Léon	2	-0,2722	TRUE		TRUE	20	1,01629	0	-0,1711	CR
BOÏELDIEU Adrien Louis Victor	10	0,1008				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
BOISDEFFRE [de] René	4	-0,1789				6	0,11363	0	-0,1711	CR
BONNEL Louis	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BORDES Charles	2	-0,2722			TRUE	22	1,14524	0	-0,1711	CR
BORDIER Jules	16	0,3805				4	-0,0153	0	-0,1711	CO
BORNE [le] Fernand	8	0,0075				0	-0,2732	1	-0,1633	CO
BOUHY Jacques	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BOURGAULT- DUCOUDRAY Louis-Albert	6	-0,0857				24	1,27419	2	-0,1554	CR
BOURGEOIS Émile	5	-0,1323				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BOUVAL Jules	0	-0,3654			TRUE	0	-0,2732	0	-0,1711	CO
BOVY- LYSBERG Charles- Samuel	2	-0,2722		TRUE		0	-0,2732	0	-0,1711	CO
BRION (BRYON) DORGEVAL	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BROCHE Léonard	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BRUNEAU Alfred	33	1,1731		TRUE		9	0,30706	74	0,41138	CR
BULOT Paul	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BURTY de la BULLY Marc	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
BÜSSER Henri	7	-0,0391				0	-0,2732	1	-0,1633	MR

CABANER Ernest	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
CANIVET A. (Anatole)	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CARRAUD Gaston	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CATHERINE Alphonse Eugène Marie	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CAZANEUVE Édouard	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
CELLOT Henri	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CHABRIER Emmanuel	13	0,2406	TRUE		TRUE	21	1,08076	33	0,08864	CR
CHAMINADE Cécile	29	0,9866		TRUE		15	0,69391	0	-0,1711	CR
CHAMPMOYNAT [de] Charles Madame	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CHAPUIS Auguste	5	-0,1323				3	-0,0798	6	-0,1239	MR
CHARPENTIER Gustave	10	0,1008		TRUE		0	-0,2732	0	-0,1711	CO
CHARTON Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CHAUSSON Ernest	2	-0,2722	TRUE		TRUE	52	3,0795	0	-0,1711	CR
CHAVAGNAT Édouard	0	-0,3654				1	-0,2087	0	-0,1711	MO
CHAZE Emmanuel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CHÉRION Auguste	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CHESNEAU Carl	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CLAUSSMANN Aloys	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
COEDÈS Auguste Charles	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
COLARD Hector	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
COLLIGNON Gustave	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
COMBES Ernest	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
COMETTANT Louis Oscar (Fils)	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CONTE Alfred	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
COQUARD Arthur	10	0,1008				3	-0,0798	3	-0,1475	CR
COSTA Georges	6	-0,0857				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CRÉBESSAC Olivier	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
CRESSONNOIS Jules	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
CROCÉ- SPINELLI Bernard	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

DARTHU Paul	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DASSIER Alfred	9	0,0542				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
DEBUSSY Claude	3	-0,2256	TRUE		TRUE	8	0,24258	0	-0,1711	CR
DELAFOSSÉ Léon	5	-0,1323		TRUE		0	-0,2732	0	-0,1711	CR
DELAHAYE Léon	1	-0,3188				0	-0,2732	4	-0,1396	MO
DELÉTRÉ Gaston	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DELIBES Léo	135	5,9285				0	-0,2732	629	4,78015	CR
DENEUBOURG Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DEPRET Joseph	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DES ROCHES Gilbert	5	-0,1323				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DESLANDRES Adolphe	3	-0,2256				0	-0,2732	14	-0,0609	MO
DESORMES Louis César	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DEVÉRIA Charlotte	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
DIÉMER Louis	18	0,4738	TRUE			32	1,78999	0	-0,1711	CR
DIHAU Désiré Hippolyte	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
DIOT Albert	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DOLMETSCH Victor	3	-0,2256				6	0,11363	0	-0,1711	CO
DORCY Alban	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DUBOIS Théodore	48	1,8724				51	3,01503	66	0,34841	CR
DUCARNE Henry	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DUPARC Henri	5	-0,1323			TRUE	36	2,0479	0	-0,1711	CO
DUPONT Gabriel	1	-0,3188	TRUE	TRUE		0	-0,2732	0	-0,1711	CR
DUPONT Henri	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DUPRATO Jules	9	0,0542				0	-0,2732	13	-0,0688	CR
DURAND Auguste	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DURAND Émile	8	0,0075				0	-0,2732	0	-0,1711	CR
DURAND Jacques	0	-0,3654				3	-0,0798	0	-0,1711	MR
DURAND Lucien	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DUSAUTOY (ou DU SAUTOY) Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
DUTACQ Amédée	1	-0,3188				5	0,04915	0	-0,1711	CR

DUVERNOY Alphonse	30	1,0332				6	0,11363	22	0,002	CO
ECH [d'] Henri	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
EDEN Jean	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
EHRHART Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ELLEBASI	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ERLANGER Camille	10	0,1008		TRUE		1	-0,2087	11	-0,0845	CR
ESTRIBAUD [d'] Paul	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FABRE Gabriel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
FAURÉ Gabriel	22	0,6602	TRUE		TRUE	128	7,97965	0	-0,1711	CR
FAURE Jean-Baptiste	11	0,1474				0	-0,2732	0	-0,1711	CR
FEUTRY Gustave	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FILIPPUCCI Edmond	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FLÉ Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FLÉGIER Ange	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
FLOTARD Camille	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FONSCOLOMBE [de] Charles Henri Boyer	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
FRAGEROLLE Georges Auguste	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
FRANCK César	80	3,3643			TRUE	105	6,49671	6	-0,1239	CR
FRANÇOIS A. (Anna)	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GAILHARD Pedro	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GALLOIS Charles	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GARNIER Édouard	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
GEDALGE André	0	-0,3654				1	-0,2087	31	0,0729	CR
GESSLER [de] Charles	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GILSON Paul	19	0,5204				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
GODARD Benjamin	111	4,8095			TRUE	28	1,53209	95	0,57668	CR
GOUIRAND- GENTIL Louise-Zoé	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GOUNOD Charles	229	10,311		TRUE		14	0,62943	1694	13,1635	CR
GRADIS Raoul	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR

GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse	2	-0,2722				63	3,78874	1	-0,1633	CR
GRAUD Albert	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GRISART Charles Jean Baptiste	5	-0,1323				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
GUÉROULT Auguste	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
GUIMET Émile	7	-0,0391				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
GUIRAUD Ernest	38	1,4062				7	0,17811	91	0,5452	CO
GUIRAUD Georges	1	-0,3188				3	-0,0798	0	-0,1711	MO
HAHN Reynaldo	5	-0,1323	TRUE		TRUE	0	-0,2732	9	-0,1003	CR
HALPHEN Fernand	0	-0,3654	TRUE			1	-0,2087	0	-0,1711	CR
HARDELOT [d'] Guy	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
HASSELMANS Louis	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
HENRION Paul	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
HESS Charles- Léon	8	0,0075				0	-0,2732	26	0,03354	CR
HILLEMACHER Paul	22	0,6602				0	-0,2732	0	-0,1711	CR
HOLTZEM Louis Alphonse Edmond	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
HÜE Georges	21	0,6136				11	0,43601	11	-0,0845	CR
HUTOY Eugène	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
INDY [d'] Vincent	49	1,919	TRUE		TRUE	64	3,85321	33	0,08864	CO
JACQUIN Abel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
JADOUL Théodore	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
JAEGER Madeleine	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
JAËLL- TRAUTMANN Marie	69	2,8514				18	0,88734	0	-0,1711	CR
JORET Pierre	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
JOUAN Marguerite	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KARREN Nicolas	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KERVÉGUEN [de] Guy Le Coat vicomte	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KOECHLIN Charles	0	-0,3654	TRUE		TRUE	2	-0,1443	0	-0,1711	CR

KOENIG (KENIG) Fidèle Joseph	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KOSZUL Julien	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KOWALSKI Henri	7	-0,0391				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
KREUTZER Léon Charles François	10	0,1008				0	-0,2732	0	-0,1711	CR
LACK Théodore	15	0,3339				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
LACOMBE Louis	16	0,3805				3	-0,0798	0	-0,1711	CR
LACOME d'Estalenx Paul	9	0,0542				0	-0,2732	72	0,39564	CR
LACROIX Eugène Émile	0	-0,3654				5	0,04915	0	-0,1711	CO
LAFITTE Alexandre	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LALO Édouard	24	0,7535				56	3,33741	182	1,26152	CR
LAMBERT Lucien	12	0,194				15	0,69391	11	-0,0845	CO
LANCEL Anatole	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LANDORMY Paul	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LASAÏGUES Jules	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LAURENS Edmond	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LAURENT Barthélémy	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LAURENT Charles	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LECOCQ Charles	45	1,7325				0	-0,2732	8	-0,1082	CR
LEFEBVRE Charles	20	0,567				66	3,98216	10	-0,0924	CR
LEGAY Marcel	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
LEMAIRE Gaston	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
LENEPVEU Charles	9	0,0542				3	-0,0798	0	-0,1711	CO
LENORMAND René	7	-0,0391				6	0,11363	0	-0,1711	CR
LEROUX Xavier	14	0,2873		TRUE		1	-0,2087	1	-0,1633	CR
LEVADÉ Charles	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
LEYMARIE [de] Léopold	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LIGONNET Edmé Antoine	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LIONNET Anatole	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LOGÉ Henri Édouard Joseph	19	0,5204				0	-0,2732	0	-0,1711	CO

LORET Victor	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LOUIS Émile	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
LUTZ Henri	1	-0,3188				4	-0,0153	0	-0,1711	MO
MAGNARD Albéric	1	-0,3188				3	-0,0798	0	-0,1711	MO
MAGNER Charles	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MAIHOL Frédéric	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MARÉCHAL Charles- Henri	2	-0,2722				11	0,43601	141	0,93878	CO
MARIE William	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MARSYAS Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MARTY Georges Eugène	7	-0,0391				6	0,11363	1	-0,1633	CO
MASSÉ Victor	63	2,5717				0	-0,2732	812	6,22066	CR
MASSET Jules	50	1,9656	TRUE		TRUE	10	0,37153	506	3,81193	CR
MATHIAS Georges	6	-0,0857				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MATON Adolphe	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MAURICE Marc	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MAY Alfred	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MAYEUR Louis Adolphe	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MERTENS [de] Hortense	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MESSAGER André	24	0,7535	TRUE	TRUE	TRUE	12	0,50048	97	0,59243	CR
MESSAGER Jeanne-Amélie	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MEUGÉ Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MILLET Émile	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MIRANDE Hippolyte	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MONTBRON [de] Joseph, comte	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
MOREAU Léon	1	-0,3188	TRUE		TRUE	2	-0,1443	0	-0,1711	CO
MORET Ernest	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
MORTELMANS Lodewyck	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
O'KELLY Joseph	2	-0,2722				0	-0,2732	4	-0,1396	MO
OLLONE [d'] Max	1	-0,3188				2	-0,1443	0	-0,1711	MR
PALADILHE Émile	8	0,0075				0	-0,2732	95	0,57668	CR

PARENT Armand	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PASCAL Édouard	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
PELECIER Auguste	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PÉNAVAIRE Jean-Grégoire	0	-0,3654				1	-0,2087	0	-0,1711	MR
PÉRILHOU Albert	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
PERREAU Xavier	0	-0,3654				2	-0,1443	0	-0,1711	MO
PERRONNET Joanni	2	-0,2722				0	-0,2732	49	0,21459	CO
PERRY- BIAGIOLI Henri	7	-0,0391				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PESSARD Émile	37	1,3596				0	-0,2732	43	0,16736	CR
PETIT Albert	5	-0,1323				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PFEIFFER Georges Jean	63	2,5717				43	2,49922	9	-0,1003	CO
PHILIPOT Jules	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PIERNÉ Gabriel	31	1,0798				1	-0,2087	2	-0,1554	CR
PISTER Louis	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
POISE PERILLIER Ferdinand	18	0,4738				0	-0,2732	339	2,49737	CO
POLIGNAC [de] Armande	0	-0,3654		TRUE	TRUE	0	-0,2732	0	-0,1711	CR
POLIGNAC [de] Edmond prince	1	-0,3188	TRUE		TRUE	3	-0,0798	0	-0,1711	CR
POTHARST Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PRIEUR DUPERRAY Gabriel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
PUGET Paul Charles Marie	18	0,4738				0	-0,2732	3	-0,1475	CR
RABAUD Henri	4	-0,1789				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
RAMOND Paul	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
RATEZ Émile Pierre	3	-0,2256				3	-0,0798	0	-0,1711	MO
RAVARIN Robert	/	/				/	/	/	/	MO
RAVEL Maurice	0	-0,3654	TRUE		TRUE	1	-0,2087	0	-0,1711	CR
RAYNAL Ferdinand	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
REBER Henri Napoléon	20	0,567				3	-0,0798	0	-0,1711	CR
RITZ Jean	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROBERT Jean	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

ROCHEFOUCAULD [de la] Comtesse Gaston	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROCHER [du] E.	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROGER Victor Fils	11	0,1474				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
ROLLINAT Maurice	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
RONGÉ Jean- Baptiste	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROQUES Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROSTAND Alexis, Jean, Hubert	4	-0,1789				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
ROUGNON Paul	4	-0,1789				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
ROUSSEAU Auguste	0	-0,3654				2	-0,1443	0	-0,1711	MO
ROUSSEAU Samuel Alexandre	17	0,4271				6	0,11363	14	-0,0609	CO
SAINT- QUENTIN [de] Gabriel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SAINT-SAËNS Camille	123	5,369	TRUE		TRUE	141	8,81783	295	2,15101	CR
SALOMÉ Théodore	3	-0,2256				3	-0,0798	0	-0,1711	MO
SALOMON Hector	13	0,2406				2	-0,1443	15	-0,053	CR
SARREAU Gaston	0	-0,3654				4	-0,0153	0	-0,1711	MO
SCHLOSS M.	2	-0,2722				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SCHMITT Florent	0	-0,3654	TRUE		TRUE	5	0,04915	0	-0,1711	CR
SCHMITT Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SERPETTE Gaston	17	0,4271				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
SÉVERAC [de] Déodat Marie-Joseph	0	-0,3654	TRUE	TRUE	TRUE	0	-0,2732	0	-0,1711	CR
SILVER Charles	4	-0,1789				0	-0,2732	1	-0,1633	MO
SIZES Gabriel	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SOULACROIX Jacques	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SOUNIER-GEOFFROY Madame	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SPENCER Édouard	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

SPETZ Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
SPORCK Georges	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
STREET Georges	3	-0,2256				1	-0,2087	15	-0,053	MO
STROHL Rita	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
SUBRA Albert	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
TAUDOU Antoine Antonin Barthélémy	0	-0,3654				1	-0,2087	3	-0,1475	MO
TEN BRINK Jules	5	-0,1323				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
THOMÉ Francis Joseph Luc	9	0,0542				0	-0,2732	0	-0,1711	CR
TIERSOT Julien	10	0,1008			TRUE	15	0,69391	2	-0,1554	CR
TINEL Edgar	40	1,4994				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron	0	-0,3654			TRUE	9	0,30706	0	-0,1711	CR
TOURNAILLON Henri Victor	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
TRABADELO [de] Ange- Pierre, marquis	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
TRÉMISOT Édouard	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
TURGIS Jean-Louis- Philippe	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
UDINE [d'] Jean	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
UFFOLTZ P.	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
VASSEUR Léon	35	1,2663				0	-0,2732	0	-0,1711	CO
VAUX [de] Ludovic, baron	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
VERRIMST Victor Frédéric	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
VIARDOT Paul Louis Joachim	45	1,7325	TRUE			0	-0,2732	0	-0,1711	CO
VIARDOT- GARCIA Pauline	59	2,3852				3	-0,0798	0	-0,1711	CR
VIDAL Paul	17	0,4271				12	0,50048	100	0,61604	CR
VIERNE Louis	0	-0,3654	TRUE		TRUE	0	-0,2732	0	-0,1711	CR
VILLAIN Georges	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
VILLIERS de L'Isle-Adam Auguste (Comte)	1	-0,3188				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

VINÉE Anselme	0	-0,3654				4	-0,0153	0	-0,1711	MO
WECKERLIN (ou WEKERLIN) Jean-Baptiste	3	-0,2256				0	-0,2732	0	-0,1711	MR
WIDOR Charles-Marie	14	0,2873		TRUE	TRUE	16	0,75839	107	0,67114	CR
WINTZWEILLER Eugène	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO
WORMSER André	16	0,3805		TRUE		2	-0,1443	29	0,05715	CO
YUNG Alfred	0	-0,3654				0	-0,2732	0	-0,1711	MO

Annexe 2b. Période 1899-1914

Légende : CNOM = nom et prénom du compositeur ; RIPM = nombre de fois que le compositeur est nommé dans RIPM ; NRIPM = normalisation des données du RIPM ; MSM = TRUE si le compositeur est mentionné dans le *Journal* de Marguerite de Saint-Marceaux ; ASTRUC = TRUE si le compositeur est mentionné dans les archives de Gabriel Astruc ; POLIGNAC = TRUE si au moins un morceau du compositeur a été joué chez la Princesse de Polignac ; SN.SMI = nombre de fois que le compositeur a été joué pendant les concerts de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante ; NSN.SMI = normalisation des données de SN.SMI ; OP = nombre de fois que le compositeur a été joué à l'Opéra et à l'Opéra-Comique ; NOP = normalisation des données de OP ; IND.C/M = index de célébrité et de production de mélodies, où CR = compositeur célèbre qui a écrit beaucoup de mélodies ; CO = compositeur célèbre qui a écrit peu de mélodies ; MR = compositeur mineur qui a écrit beaucoup de mélodies ; MO = compositeur mineur qui a écrit peu de mélodies.

CNOM	RIPM	NRIPM	MSM	ASTRUC	POLIGNAC	SN.SMI	NSN.SMI	OP	NOP	IND.C/M
ABBIATE Louis	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ADAM- LAUSSEL A.	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ANGLEBEL Georges	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ARDEL Jacques	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ARHAM Max	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
AUBERT Louis	31	2,33533			TRUE	8	1,26458	0	-0,1353	CR
AUGUIN Louis	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
AUZENDE Ange Marie	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BARDAC Raoul	2	-0,2133				8	1,26458	0	-0,1353	CO
BARRIA Gaston	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BARTHELEMY Richard	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BAUTZ Gustave	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BEAUME Gilbert	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BÉCLARD- Marguerite D'HARCOURT	0	-0,38907				2	0,04764	0	-0,1353	CR
BELLENOT Philippe	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO

BERTELIN Albert	0	-0,38907				9	1,4674	0	-0,1353	CR
BERTHET François	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MR
BERTON Lucien	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BILLAUT Louis	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BINET Frédéric	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BOISARD Victor	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BOISDEFFRE [de] René	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
BONIS Mélanie	0	-0,38907				3	0,25046	0	-0,1353	CR
BORCHARD Adolphe	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BORDES Charles	21	1,45649			TRUE	13	2,27869	0	-0,1353	CR
BOST-SIEFERT Edmond	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BOULANGER Lili	3	-0,12541	TRUE			0	-0,358	0	-0,1353	CO
BOULANGER Nadia	7	0,22612	TRUE		TRUE	0	-0,358	0	-0,1353	CR
BOULNOIS Joseph	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BOUSQUET Jacques	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRÉBANT Maurice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRET Gustave	8	0,314	TRUE			4	0,45328	0	-0,1353	CO
BRETINAUD de MÉRÉ Abel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRÉVILLE [de] Pierre	14	0,84131	TRUE		TRUE	13	2,27869	0	-0,1353	CR
BRIDET Louis	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRISSET Louis	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRITT Ernest (Ernestus)	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRON Édouard	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRUN Georges	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
BRUNEAU Alfred	52	4,18089		TRUE		1	-0,1552	66	0,9269	CR
BÜSSER Henri	9	0,40189				1	-0,1552	10	0,0256	CR
CAGÉ Alfred	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CANAL Marguerite	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
CANTELOUBE de MALARET Joseph	0	-0,38907				4	0,45328	0	-0,1353	CR
CAPLET André	10	0,48977				1	-0,1552	0	-0,1353	CR

CARISSAN Célanie	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CASTÉRA [de] René d'Avezac	3	-0,12541	TRUE		TRUE	7	1,06175	0	-0,1353	CO
CATHERINE Alphonse Eugène Marie	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CHAMINADE Cécile	6	0,13824		TRUE		0	-0,358	0	-0,1353	CR
CHANSAREL René	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MR
CHAPUIS Auguste	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MR
CHARPENTIER Raymond	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CHEVAILLIER Lucien	5	0,05035				0	-0,358	0	-0,1353	CO
CHOISNEL Gaston	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CHRÉTIEN GENARO (ou GENNARO) Hedwige	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MR
CLAUSSMANN Aloys	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
CLUYTENS Léopold Charles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
COLLERY Jules	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
COMBES Paul	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CONDETTE Édouard	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CONSTANTIN-GILLES	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
COQUELIN Suzanne	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CORBIN Germaine	0	-0,38907				6	0,85893	0	-0,1353	CO
COSSON Alfred	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
CRAS Jean Émile Paul	3	-0,12541				6	0,85893	0	-0,1353	CR
DARBOIS Lucien	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DAULY Gabrielle	0	-0,38907		TRUE		0	-0,358	0	-0,1353	CO
DEBRIE Marguerite	0	-0,38907				3	0,25046	0	-0,1353	CO
DEBUSSY Claude	82	6,8174	TRUE		TRUE	24	4,50974	107	1,5867	CR
DECAUX Abel	1	-0,30118				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
DEFOSSÉ (Henri) Henry	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DEGOUY Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DELAFOSSÉ Léon	5	0,05035		TRUE		0	-0,358	0	-0,1353	CR
DELAGE Maurice	4	-0,03753				3	0,25046	0	-0,1353	CR

DELÂGE- PRAT Isabelle	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DELMAS Marc	4	-0,03753				3	0,25046	0	-0,1353	CR
DESREZ Maurice	1	-0,30118		TRUE		1	-0,1552	0	-0,1353	CO
DESTENAY Édouard	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DETRAUX Édouard Léon Stephen	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DEVANCHY Patrice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DIDIERJEAN Marie-Antoinette	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DIÉMER Louis	14	0,84131	TRUE			0	-0,358	0	-0,1353	CR
DIET Edmond	2	-0,2133				0	-0,358	13	0,0739	CO
DIOT Albert	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DOMERGUE Charles Eugène	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DORET Gustave	9	0,40189				0	-0,358	23	0,2348	CR
DOYEN Albert	0	-0,38907				2	0,04764	0	-0,1353	CR
DUBOIS Théodore	30	2,24745				0	-0,358	8	-0,0066	CR
DU COURAU Marthe	0	-0,38907				6	0,85893	0	-0,1353	CO
DUFRESNE Cécile	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
DUHAMEL Maurice	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DULAURENS André	0	-0,38907				2	0,04764	0	-0,1353	CO
DUMAS Louis	11	0,57766				1	-0,1552	0	-0,1353	CO
DUPIN Paul	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MO
DUPONT Gabriel	27	1,9838	TRUE	TRUE		6	0,85893	16	0,1222	CR
DUREY Louis	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
ERLANGER Camille	21	1,45649		TRUE		0	-0,358	194	2,9869	CR
ESCLAVY René	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
FABRE Gabriel	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MR
FAURÉ Gabriel	71	5,85068	TRUE		TRUE	47	9,17467	0	-0,1353	CR
FAÏ [de] Robert	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
FERRAND Madeleine	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
FERTÉ Armand	5	0,05035				0	-0,358	0	-0,1353	CO
FÉVRIER Henry	14	0,84131	TRUE			12	2,07587	34	0,4119	CR

FLEM [le] Paul	10	0,48977				14	2,48151	0	-0,1353	CO
FONTENAILLES [de] Hercule-Gilles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
FONTENAILLES [de] Jacques	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
FOURNIER Camille	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
FOURNIER Paul	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
FRAGGI Hector Michel	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
FRANÇOIS A. (Anna)	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
FRONTIN Gabriel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GABY Paul	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GAILHARD André	5	0,05035		TRUE		0	-0,358	7	-0,0227	CR
GALLOIS Victor Léon	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GARNIER Ernest	1	-0,30118				0	-0,358	8	-0,0066	MO
GATEAU Ulmar	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GAUBERT Philippe	3	-0,12541		TRUE		0	-0,358	0	-0,1353	CR
GILSON Paul	10	0,48977				0	-0,358	0	-0,1353	CO
GODEBSKI Franz	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
GOURY Suzanne	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GOUSSAINCOURT [de] René	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GOYEN Armand	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GRANIER Jules	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GRÉCOURT Georges	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GRISART Charles Jean Baptiste	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GROVLEZ Gabriel	12	0,66554				15	2,68434	0	-0,1353	CR
GUÉROULT Auguste	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MR
GUIDON Jean	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GUIHARD Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GUILLAUME Eugène	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
GUILLOU Claude	1	-0,30118				5	0,65611	0	-0,1353	CO
GUIMET Émile	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
HAHN Reynaldo	46	3,65359	TRUE		TRUE	1	-0,1552	62	0,8625	CR

HALPHEN Fernand	0	-0,38907	TRUE			0	-0,358	11	0,0417	CR
HARDELOT [d'] Guy	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
HENRY Charles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
HERMANT Pierre	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
HERSCHER-CLEMENT J. (Jeanne)	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
HILLEMACHER Paul	9	0,40189				1	-0,1552	10	0,0256	CR
HIPPEAU Edmond	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
INGHELBRECHT Désiré Émile	0	-0,38907			TRUE	10	1,67022	0	-0,1353	CO
ITASSE Georges	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
JACOB Georges	2	-0,2133				2	0,04764	0	-0,1353	CO
JODEAU Émile	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
JONGEN Léon	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
JOUSSELIN T.	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
JUMEL Paul	0	-0,38907			TRUE	1	-0,1552	0	-0,1353	CO
KNOSP Gaston	7	0,22612				1	-0,1552	0	-0,1353	CO
KOECHLIN Charles	6	0,13824	TRUE		TRUE	7	1,06175	0	-0,1353	CR
KULLMANN Alfred André Simon	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LACOMBE Paul	11	0,57766				5	0,65611	0	-0,1353	CO
LADMIRAULT Paul	11	0,57766				18	3,29281	0	-0,1353	CR
LAMOTTE Daniel	1	-0,30118				3	0,25046	0	-0,1353	CO
LANDORMY Paul	3	-0,12541				2	0,04764	0	-0,1353	CO
LAPARRA Raoul	14	0,84131		TRUE		0	-0,358	32	0,3797	CR
LARRIEU Albert	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LAURENT Charles- Hilaire	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LAVENANT Narcisse	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LECOCQ Charles	11	0,57766				0	-0,358	26	0,2831	CR
LEFEBVRE Charles	4	-0,03753				1	-0,1552	0	-0,1353	MR
LEGAY Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
LEKEU Guillaume	3	-0,12541				5	0,65611	0	-0,1353	CO

LEMAIRE Gaston	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
LEMARIEY Madeleine	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LEROUX Xavier	40	3,12628		TRUE		0	-0,358	133	2,0052	CR
LETOREY Omer	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LEVADÉ Charles	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MR
LÉVY Michel- Maurice	0	-0,38907		TRUE		1	-0,1552	0	-0,1353	CO
LIONCOURT [de] Guy	1	-0,30118				5	0,65611	0	-0,1353	CO
LOTH Georges	4	-0,03753				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LOUVAT Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LUNSSSENS Martin	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
LUTZ Henri	6	0,13824				0	-0,358	0	-0,1353	CO
MARÉCHAL Charles- Henri	0	-0,38907				0	-0,358	2	-0,1032	MO
MARIAGE Jean-Paul	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MARIÉ Lucien	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MARINGUE Maurice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MASSENET Jules	26	1,89591	TRUE		TRUE	0	-0,358	913	14,559	CR
MASSON Fernand	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MAURICE Pierre, Baron de	10	0,48977				0	-0,358	0	-0,1353	CO
MAWET Lucien	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MÉLANT Charles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
MÉRYYS Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MESSAGER André	22	1,54438	TRUE	TRUE	TRUE	2	0,04764	164	2,5041	CR
MICHAÏLOFF Lydie	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MICHIELS Gustave	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MONTFORT Robert	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MORAC Charles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
MORET Ernest	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MR
MORPAIN Joseph	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
NAUDY Julien	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
NEGRONE Louise, Marquise	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
NÉRINI Émile	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MR

NEYMARCK Jean	2	-0,2133				2	0,04764	0	-0,1353	CO
NOËL Marcel	1	-0,30118				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
NORDI Édouard	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
OCHSÉ Fernand	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PAGANETTI Charles	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PAJOT Jules	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PALADILHE Émile	0	-0,38907				0	-0,358	16	0,1222	CR
PARAY Paul	0	-0,38907	TRUE			0	-0,358	0	-0,1353	CR
PÉHU M. E. (Marie-Edmée ?)	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PENNEQUIN J.- G.	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PÉRON Paul	1	-0,30118				2	0,04764	0	-0,1353	CO
PESSE Maurice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
PETIT Georges	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PIANELLI [de] Amable	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PIERNÉ Gabriel	49	3,91724				0	-0,358	37	0,4601	CR
PILLOIS Jacques	0	-0,38907				6	0,85893	0	-0,1353	CR
PIRIOU Adolphe	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
POIRSON E. -M. Émile	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
POLIGNAC [de] Armande	8	0,314		TRUE	TRUE	3	0,25046	0	-0,1353	CR
POLIGNAC [de] Edmond prince	3	-0,12541	TRUE		TRUE	0	-0,358	0	-0,1353	CR
POLLET Marcel	1	-0,30118				6	0,85893	0	-0,1353	CO
POLLONNAIS André	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
POULENC Francis	0	-0,38907	TRUE			0	-0,358	0	-0,1353	CR
PREMIO REAL [de] Édouard	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
PRESLE [de la] Jacques Sauville	0	-0,38907	TRUE			0	-0,358	0	-0,1353	CR
QUEF Charles	3	-0,12541				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RABEY René	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RAVARIN Robert	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RAVEL Maurice	42	3,30205	TRUE		TRUE	27	5,11821	10	0,0256	CR
REMACLE Adrien	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RENNO Yvan	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO

REYNAUD Jean	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RHENÉ-BATON	9	0,40189		TRUE		3	0,25046	0	-0,1353	CR
RICHARD d'ABONCOURT [de] Emmanuel	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RITZ Emmanuel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
RIVET Jeanne Laurence	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROBERT Clément	1	-0,30118				2	0,04764	0	-0,1353	CO
ROBERT Gabriel	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROBERT Jean	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROGER-DUCASSE Jean	1	-0,30118	TRUE			8	1,26458	0	-0,1353	CO
ROLLINAT Maurice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
ROMAN-LAUVIÈRE Madeleine	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROPARTZ Joseph-Guy	47	3,74147			TRUE	19	3,49563	8	-0,0066	CR
ROSIER Amédée	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROUDIÈRE Jean Lucien	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROUILLARD Georges	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
ROUSSEL Albert	24	1,72014	TRUE		TRUE	14	2,48151	0	-0,1353	CR
RYELANDT Joseph	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SACHS Léo	11	0,57766		TRUE		2	0,04764	0	-0,1353	CR
SAINT- QUENTIN [de] Gabriel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SAINT-SAËNS Camille	60	4,88396	TRUE		TRUE	6	0,85893	397	6,254	CR
SALET Pierre	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SAMAZEUILH Gustave	10	0,48977	TRUE			12	2,07587	0	-0,1353	CO
SAMUEL-ROUSSEAU Marcel	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SARLY Henry	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SAY Jeanne- Marie vicomtesse de TRÉDERN	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SCHINDLER Gaston	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SCHMITT Florent	61	4,97184	TRUE		TRUE	27	5,11821	0	-0,1353	CR
SCHMITT Henri	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SCHOECK Othmar	1	-0,30118				0	-0,358	0	-0,1353	MO

SCHOPFER Louis	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SELMER Émile	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SELZ Gaston	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
SÉVERAC [de] Déodat Marie-Joseph	31	2,33533	TRUE	TRUE	TRUE	16	2,88716	14	0,09	CR
SIMIA G.-R.	2	-0,2133				1	-0,1552	0	-0,1353	MO
SINGER Pierre	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
STROHL Rita	0	-0,38907				1	-0,1552	0	-0,1353	MR
TARIOT Alexandre	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
TAVERNIER Théophile-Jean	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
TERESTCHENKO Théodore	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
THOMÉ Francis Joseph Luc	5	0,05035				0	-0,358	3	-0,0871	CR
TOUCHARD Maurice	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
TOUCHIMBERT [de] L.	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
TOURNEMIRE Charles	3	-0,12541				9	1,4674	0	-0,1353	CO
TRUILLET- SOYER Marie Athanase	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
VAUBOURGOIN Julien-Fernand	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
VELLONES Pierre	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MR
VERNEY Léon	2	-0,2133				0	-0,358	0	-0,1353	MO
VIARDOT- GARCIA Pauline	17	1,10496				0	-0,358	0	-0,1353	CR
VIERNE Louis	3	-0,12541	TRUE		TRUE	3	0,25046	0	-0,1353	CR
VREULS Victor	5	0,05035				6	0,85893	0	-0,1353	CO
VUILLEMIN Louis	2	-0,2133				2	0,04764	0	-0,1353	CO
WAILLY [de] Paul Warnier	/	/				/	/	/	/	CO
WIBIER Raphaël	0	-0,38907				0	-0,358	0	-0,1353	MO
WOOLLETT Henri	0	-0,38907				11	1,87304	0	-0,1353	CR
WORMSER André	2	-0,2133		TRUE		0	-0,358	39	0,4923	CO
WURMSER Lucien	11	0,57766		TRUE		1	-0,1552	0	-0,1353	CO

Annexe 3. Catégorie des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes entre 1871 et 1898

Annexe 3a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID16453	BEMBERG Hermann		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1895
ID24892	BEMBERG Hermann		Nouvelle chanson (sur un vieil air)	HUGO Victor	ID207	1877
ID14781	BEMBERG Hermann		La Ballade du désespéré	MURGER Henri	ID373	1897
ID16458	BEMBERG Hermann		L'Enfant de Bohème	RICHEPIN Jean	ID468	1896
ID08660	BEMBERG Hermann		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1892
ID00212	BIZET Georges	1870-71	Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1872
ID00205	BIZET Georges	1866, été	Adieux de l'hôtesse arabe	HUGO Victor	ID191	1873
ID00214	BIZET Georges	1866, été	Après l'hiver	HUGO Victor	ID196	1873
ID05262	BIZET Georges	1856	Le Golfe de Bahia	LAMARTINE [de] Alphonse	ID319	1880
ID05814	BOËLLMANN Léon		Marguerite des bois	VICAIRE Gabriel	ID692	1894
ID23040	BOISDEFFRE [de] René		Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1893
ID08725	BOISDEFFRE [de] René		La Tombe et la Rose	HUGO Victor	ID258	1895
ID17473	BORDES Charles	1884	Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	—
ID11578	BORDES Charles	1883	Pleine Mer	HUGO Victor	ID735	1921
ID11572	BORDES Charles	1886, Paris	Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1887
ID00304	BORDES Charles	1884	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1924
ID05341	BORDES Charles	1890	Dansons la gigue	VERLAINE Paul	ID644	1912
ID08679	BORDES Charles	1886, Paris	L'Heure du berger	VERLAINE Paul	ID663	1887

ID00289	BORDES Charles	1889	La Bonne Chanson	VERLAINE Paul	ID661	1907
ID00296	BORDES Charles	1888-1896	Le Son du cor s'afflige vers les bois	VERLAINE Paul	ID671	1914
ID06779	BORDES Charles	1886, Paris	Ô triste, triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	1902
ID00288	BORDES Charles	1893	Paysage vert	VERLAINE Paul	ID645	1914
ID00285	BORDES Charles	1884	Promenade matinale	VERLAINE Paul	ID670	1914
ID11573	BORDES Charles	1886, Paris	Promenade sentimentale	VERLAINE Paul	ID684	1887
ID11571	BORDES Charles	1884, Paris	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1885
ID00287	BORDES Charles	1886	Spleen	VERLAINE Paul	ID789	—
ID00286	BORDES Charles	1895	Sur un vieil air	VERLAINE Paul	ID779	1914
ID20223	BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert		Chanson de Loïc	BRIZEUX Auguste	ID82	1885
ID08628	BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert		L'Hippopotame	GAUTIER Théophile	ID145	1890
ID16660	BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1880
ID14329	BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert		Chanson	HUGO Victor	ID206	1885
ID24991	BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert		Le Chant de ceux qui s'en vont sur mer	HUGO Victor	ID260	1872
ID07033	BRÉVILLE [de] Pierre	1883	Extase	HUGO Victor	ID228	1913
ID25926	BRUNEAU Alfred		Un Miracle	RICHEPIN Jean	ID465	1889
ID06432	CHABRIER Emmanuel	1880, août	Sommation irrespectueuse	HUGO Victor	ID739	1995
ID00737	CHABRIER Emmanuel	1892 ?	L'Île heureuse	MIKHAËL Ephraïm	ID367	—
ID00748	CHABRIER Emmanuel	1884 ?	Tes yeux bleus	ROLLINAT Maurice	ID764	1997
ID00742	CHABRIER Emmanuel	1890, février	Pastorale des cochons roses	ROSTAND Edmond	ID518	1889
ID03568	CHAMINADE Cécile	1892	Le Rendez-vous	CROS Charles	ID102	1898
ID16650	CHAMINADE Cécile		Les Papillons, Butterflies	GAUTIER Théophile	ID126	1898
ID00781	CHAMINADE Cécile	1893	Invocation	HUGO Victor	ID237	1895
ID00848	CHAUSSEON Ernest	1882, 24 juin	Hébé	ACKERMANN Louise	ID1	—

ID06355	CHAUSSON Ernest	1879	L'Albatros	BAUDELAIRE Charles	ID706	—
ID00836	CHAUSSON Ernest	1898	Chanson perpétuelle	CROS Charles	ID97	1910
ID00844	CHAUSSON Ernest	1887	La caravane	GAUTIER Théophile	ID147	1952
ID00840	CHAUSSON Ernest	1880, 06 juin	La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1952
ID00838	CHAUSSON Ernest	1880, 06 juin	Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1952
ID00841	CHAUSSON Ernest	1882 (début)	Le Colibri	LECONTE de LISLE	ID343	1952
ID00839	CHAUSSON Ernest	1880, 18 juin	Nanny	LECONTE de LISLE	ID355	1952
ID00835	CHAUSSON Ernest	1898	Dans la Forêt du Charme et de l'Enchantement	MORÉAS Jean	ID370	1910
ID07307	CHAUSSON Ernest	1879, 14 mai	Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1996
ID07306	CHAUSSON Ernest	1884, 24 mars	Le Mort Maudit	RICHEPIN Jean	ID759	—
ID00845	CHAUSSON Ernest	1885	Apaisement	VERLAINE Paul	ID616	—
ID00833	CHAUSSON Ernest	1898, 18 juin	La Chanson bien douce	VERLAINE Paul	ID646	1910
ID00852	CHAUSSON Ernest	1898	Le Chevalier Malheur	VERLAINE Paul	ID625	—
ID00871	COQUARD Arthur		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1881
ID00870	COQUARD Arthur		Guitare	HUGO Victor	ID219	1881
ID00867	COQUARD Arthur		Adieux à Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID392	1881
ID00863	COQUARD Arthur		Lucie	MUSSET [de] Alfred	ID418	1881
ID00868	COQUARD Arthur		Mimi Pinson	MUSSET [de] Alfred	ID421	1881
ID01195	DEBUSSY Claude	1880, fin	Aimons-nous et dormons	BANVILLE [de] Théodore	ID37	—
ID01193	DEBUSSY Claude	1880, fin	Caprice	BANVILLE [de] Théodore	ID701	—
ID06194	DEBUSSY Claude	1881, début	Les Baisers	BANVILLE [de] Théodore	ID7	1993
ID01190	DEBUSSY Claude	1880	Nuit d'étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID8	1907
ID01197	DEBUSSY Claude	1880	Rêverie	BANVILLE [de] Théodore	ID703	1984
ID01198	DEBUSSY Claude	1881	Souhait	BANVILLE [de] Théodore	ID10	1984
ID01205	DEBUSSY Claude	1889, janvier	Harmonie du soir	BAUDELAIRE Charles	ID56	1978
ID01208	DEBUSSY Claude	1887	La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1978

ID01204	DEBUSSY Claude	1888, janvier	Le Balcon	BAUDELAIRE Charles	ID70	1902
ID01206	DEBUSSY Claude	1889, mars	Le Jet d'eau	BAUDELAIRE Charles	ID71	—
ID01207	DEBUSSY Claude	1889	Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	—
ID01172	DEBUSSY Claude	1881, fin	L'Archet	CROS Charles	ID99	1992
ID01213	DEBUSSY Claude	1883, 31 mars	Coquetterie posthume	GAUTIER Théophile	ID134	1983
ID06505	DEBUSSY Claude	1881, début	Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1962
ID06506	DEBUSSY Claude	1882, fin	Séguidille	GAUTIER Théophile	ID121	—
ID01224	DEBUSSY Claude	1881, début	Jane	LECONTE de LISLE	ID333	—
ID01225	DEBUSSY Claude	1881, début	La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	—
ID15649	DEBUSSY Claude	1881, fin	Les Elfes	LECONTE de LISLE	ID349	—
ID01180	DEBUSSY Claude	1884	Apparition	MALLARMÉ Stéphane	ID361	1969
ID06190	DEBUSSY Claude	1879, fin	Madrid	MUSSET [de] Alfred	ID419	1926
ID01212	DEBUSSY Claude	1881, été	Rondeau	MUSSET [de] Alfred	ID405	1932
ID04717	DEBUSSY Claude	1887, mars	C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1889
ID01227	DEBUSSY Claude	1882	Calmes dans le Demi Jour	VERLAINE Paul	ID630	1942
ID06211	DEBUSSY Claude	1885	Chevaux de bois	VERLAINE Paul	ID781	—
ID04718	DEBUSSY Claude	1885	Chevaux de bois	VERLAINE Paul	ID633	1889
ID01211	DEBUSSY Claude	1882	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1926
ID04715	DEBUSSY Claude	1891	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	—
ID04714	DEBUSSY Claude	1892, mai	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	—
ID06210	DEBUSSY Claude	1882	Fantoches	VERLAINE Paul	ID649	—
ID04716	DEBUSSY Claude	1891	Fantoches	VERLAINE Paul	ID649	—
ID07854	DEBUSSY Claude	1886, janvier	Green	VERLAINE Paul	ID617	1889
ID01228	DEBUSSY Claude	1887, mars	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1889
ID01187	DEBUSSY Claude	1891	L'échelonnement des haies	VERLAINE Paul	ID645	1901
ID01229	DEBUSSY Claude	1885	L'Ombre des arbres	VERLAINE Paul	ID626	1889
ID01185	DEBUSSY Claude	1891	La Mer est plus belle	VERLAINE Paul	ID666	1901

ID01186	DEBUSSY Claude	1891	Le Son du cor s'afflige	VERLAINE Paul	ID671	1901
ID01226	DEBUSSY Claude	1882	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1890
ID06932	DEBUSSY Claude	1882	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	—
ID01210	DEBUSSY Claude	1883	Pantomime	VERLAINE Paul	ID683	1969
ID04720	DEBUSSY Claude	1885- 88	Spleen	VERLAINE Paul	ID789	1889
ID10908	DELAFOSSÉ Léon		Veux-tu ?	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID114	1895
ID10909	DELAFOSSÉ Léon		L'Étang mystérieux	QUILLARD Pierre	ID427	1895
ID14770	DELAFOSSÉ Léon	1896 ?	Près de l'eau	RÉGNIER [de] Henri	ID434	1896
ID14771	DELAFOSSÉ Léon	1896 ?	Si j'ai parlé	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1896
ID08759	DELIBES Léo	1882	Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1882
ID01000	DIÉMER Louis		Menuet	COPPÉE François	ID90	1872
ID01002	DIÉMER Louis		Les Adieux à Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID392	1875
ID08769	DUBOIS Théodore		Ballade de la Belle Viroise	BANVILLE [de] Théodore	ID41	1883
ID05929	DUBOIS Théodore		La Chanson de ma mie	BANVILLE [de] Théodore	ID9	1887
ID05934	DUBOIS Théodore		La Menteuse	MURGER Henri	ID375	1883
ID24337	DUBOIS Théodore	1887 ?	Madrigal	MURGER Henri	ID381	1887
ID10602	DUBOIS Théodore		Le Dernier Adieu	SULLY-PRUDHOMME	ID607	1898
ID08475	DUPONT Gabriel	1895, octobre	Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	—
ID08474	DUPONT Gabriel	1895, octobre	La Pluie	VERLAINE Paul	ID618	—
ID17084	DUPRATO Jules		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1878
ID01114	DUPRATO Jules		Le Colibri	LECONTE de LISLE	ID343	1876
ID25360	DUPRATO Jules		Ophélie	MURGER Henri	ID383	1870
ID17068	DUPRATO Jules		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1880
ID01115	DUPRATO Jules		A vingt ans !	SULLY-PRUDHOMME	ID594	1884
ID24185	DURAND Émile		Premier Amour	COPPÉE François	ID88	1874
ID23665	DURAND Émile		Sous ta fenêtre	COPPÉE François	ID86	1875

ID16196	DURAND Émile		Alza !	GAUTIER Théophile	ID121	1874
ID16195	DURAND Émile		Ghazel	GAUTIER Théophile	ID141	1874
ID17404	DURAND Émile		La Brise va souffler	GAUTIER Théophile	ID125	1879
ID17403	DURAND Émile		La Saison nouvelle	GAUTIER Théophile	ID153	1879
ID24183	DURAND Émile		J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1875
ID16197	DURAND Émile		Si je vous le disais ?	MUSSET [de] Alfred	ID388	1879
ID13543	DUTACQ Amédée		L'Air	BANVILLE [de] Théodore	ID19	1885
ID13540	DUTACQ Amédée		L'Eau	BANVILLE [de] Théodore	ID21	1885
ID13542	DUTACQ Amédée		La Chasse	BANVILLE [de] Théodore	ID29	1885
ID13545	DUTACQ Amédée		La Guerre	BANVILLE [de] Théodore	ID34	1885
ID13541	DUTACQ Amédée		La Lune	BANVILLE [de] Théodore	ID32	1885
ID13544	DUTACQ Amédée		Le Matin	BANVILLE [de] Théodore	ID25	1885
ID21519	ERLANGER Camille		J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1893
ID08913	ERLANGER Camille		La Rosée	RICHEPIN Jean	ID472	1893
ID08912	ERLANGER Camille		Le Temps n'est plus	RICHEPIN Jean	ID478	1893
ID08914	ERLANGER Camille		Les Naufragés	RICHEPIN Jean	ID481	1893
ID08911	ERLANGER Camille		Si tu veux, m'amour	RICHEPIN Jean	ID466	1893
ID03585	FAURÉ Gabriel	1871 ?	Chant d'automne	BAUDELAIRE Charles	ID54	—
ID03584	FAURÉ Gabriel	1870 ?	Hymne	BAUDELAIRE Charles	ID51	1871
ID03586	FAURÉ Gabriel	1871?	La Raçon	BAUDELAIRE Charles	ID709	—
ID03580	FAURÉ Gabriel	1872	Chanson du Pêcheur	GAUTIER Théophile	ID131	1877
ID03579	FAURÉ Gabriel	1871	Seule !	GAUTIER Théophile	ID136	1871
ID03581	FAURÉ Gabriel	1873	Tristesse	GAUTIER Théophile	ID729	1876
ID03577	FAURÉ Gabriel	1871, 03 avril	L'Absent	HUGO Victor	ID738	—
ID01315	FAURÉ Gabriel	1870	L'Aurore	HUGO Victor	ID237	1900
ID03591	FAURÉ Gabriel	1897, 22 août	Le Parfum Impérissable	LECONTE de LISLE	ID345	1884
ID03590	FAURÉ Gabriel	1884, 6 juin	Les Roses d'Ispahan	LECONTE de LISLE	ID352	1884

ID03588	FAURÉ Gabriel	1869-1870 ?	Lydia	LECONTE de LISLE	ID353	1871
ID03589	FAURÉ Gabriel	1878	Nell	LECONTE de LISLE	ID356	1880
ID03626	FAURÉ Gabriel	1897	Arpège	SAMAIN Albert	ID523	1884
ID03601	FAURÉ Gabriel	1882	Chanson d'amour	SILVESTRE Armand	ID580	1882
ID03600	FAURÉ Gabriel	1882	Le Secret	SILVESTRE Armand	ID585	1881
ID03595	FAURÉ Gabriel	1875	Au bord de l'eau	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1875
ID03624	FAURÉ Gabriel	1891	A Clymène	VERLAINE Paul	ID612	1891
ID01360	FAURÉ Gabriel	1892-1894	Avant que tu ne t'en ailles	VERLAINE Paul	ID622	—
ID03625	FAURÉ Gabriel	1891	C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1891
ID03612	FAURÉ Gabriel	1887	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1884
ID01361	FAURÉ Gabriel	1892-1894	Donc, ce sera par un clair jour d'été	VERLAINE Paul	ID621	—
ID03622	FAURÉ Gabriel	1891	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1891
ID03623	FAURÉ Gabriel	1891	Green	VERLAINE Paul	ID617	1891
ID01359	FAURÉ Gabriel	1892-1894	J'ai presque peur, en vérité	VERLAINE Paul	ID784	—
ID01358	FAURÉ Gabriel	1892-1894	J'allais par des chemins perfides	VERLAINE Paul	ID661	—
ID01363	FAURÉ Gabriel	1892-1894	L'Hiver a cessé	VERLAINE Paul	ID786	—
ID01357	FAURÉ Gabriel	1892-1894	La lune blanche luit dans les bois	VERLAINE Paul	ID616	—
ID03621	FAURÉ Gabriel	1891	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1891
ID01362	FAURÉ Gabriel	1892-1894	N'est-ce pas ?	VERLAINE Paul	ID678	—
ID03629	FAURÉ Gabriel	1894,	Prison	VERLAINE Paul	ID641	1884
ID01356	FAURÉ Gabriel	1892-1894	Puisque l'aube grandit	VERLAINE Paul	ID685	—
ID03620	FAURÉ Gabriel	1888	Spleen	VERLAINE Paul	ID618	1884
ID01355	FAURÉ Gabriel	1892- 1893	Une sainte en son auréole	VERLAINE Paul	ID791	—
ID14248	FAURE Jean-Baptiste		Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1878
ID11039	FAURE Jean-Baptiste		Espoir en Dieu	HUGO Victor	ID227	1890
ID21272	FAURE Jean-Baptiste		L'Aubade	HUGO Victor	ID184	1877

ID10508	FAURE Jean-Baptiste		Pourquoi ?	HUGO Victor	ID190	1872
ID10533	FAURE Jean-Baptiste		Puisqu'ici-bas	HUGO Victor	ID284	1876
ID10512	FAURE Jean-Baptiste	1870	Le Rhin Allemand	MUSSET [de] Alfred	ID415	1872
ID16389	FRANCK César	1888	Les Cloches du soir	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID111	1889
ID28093	FRANCK César	1871	Patria	HUGO Victor	ID283	—
ID01493	FRANCK César	1860 ?	Roses et papillons	HUGO Victor	ID252	1873
ID21970	GEDALGE André	1879, 22 mai	Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	—
ID23954	GEDALGE André	1878	Lamento-La Chanson du pêcheur	GAUTIER Théophile	ID131	—
ID23955	GEDALGE André	1878	Villanelle rythmique	GAUTIER Théophile	ID153	—
ID14188	GEDALGE André	1879, 14 juin	Aubade	HUGO Victor	ID184	—
ID18842	GEDALGE André		Dans les ruines d'une Abbaye	HUGO Victor	ID223	1898
ID09450	GEDALGE André	1897	Les oiseaux	HUGO Victor	ID269	1898
ID23951	GEDALGE André	1885'	Soirée en mer	HUGO Victor	ID231	—
ID16032	GODARD Benjamin		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1889
ID12132	GODARD Benjamin		Chanson de Mars	GAUTIER Théophile	ID130	1893
ID16522	GODARD Benjamin		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1873
ID14760	GODARD Benjamin		Dieu qui sourit et qui donne	HUGO Victor	ID208	1870
ID01724	GODARD Benjamin		Guitare	HUGO Victor	ID219	1870
ID20609	GODARD Benjamin		Message	HUGO Victor	ID225	1895
ID26110	GODARD Benjamin		Papillons blancs	HUGO Victor	ID282	1892
ID15675	GODARD Benjamin	1886	Les Elfes	LECONTE de LISLE	ID349	1886
ID24851	GODARD Benjamin		Marie	MUSSET [de] Alfred	ID420	1870
ID24856	GODARD Benjamin		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1871
ID04828	GOUNOD Charles	1878 ?	Mélancolie	COPPÉE François	ID715	—
ID01909	GOUNOD Charles	1872, mars	Ma belle amie est morte	GAUTIER Théophile	ID131	1877
ID01884	GOUNOD Charles	1876	Prière	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1890

ID17487	GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1893
ID19490	GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse		La Chute des étoiles	LECONTE de LISLE	ID338	1880
ID20430	GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse		Au bord de l'eau	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1884
ID20433	GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse		Prière	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1884
ID20434	GRANDVAL [de] Clémence, vicomtesse		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1884
ID21020	HAHN Reynaldo		Aimons-nous	BANVILLE [de] Théodore	ID37	1891
ID01937	HAHN Reynaldo	1891	Dernier Voeu	BANVILLE [de] Théodore	ID10	1894
ID28071	HAHN Reynaldo	1891	Hymne à Cléo	BANVILLE [de] Théodore	ID702	—
ID01925	HAHN Reynaldo	1891, fin	L'Énamourée	BANVILLE [de] Théodore	ID15	1892
ID01927	HAHN Reynaldo	1891, 17 mai	La Nuit	BANVILLE [de] Théodore	ID17	1899
ID01986	HAHN Reynaldo	1898	La Pêche	BANVILLE [de] Théodore	ID27	1899
ID01950	HAHN Reynaldo	1897, août	Le Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID18	1899
ID01987	HAHN Reynaldo	1897, août	Les Étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID28	1899
ID28070	HAHN Reynaldo	1891	Fleur de mon âme	GAUTIER Théophile	ID126	—
ID01930	HAHN Reynaldo	1891, février	Infidélité	GAUTIER Théophile	ID142	1893
ID01926	HAHN Reynaldo	1891	Seule	GAUTIER Théophile	ID136	1892
ID01920	HAHN Reynaldo	1888	Rêverie	HUGO Victor	ID284	—
ID01921	HAHN Reynaldo	1888	Si mes vers avaient des ailes !	HUGO Victor	ID225	1895
ID01989	HAHN Reynaldo	1898, août	Lydie	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01996	HAHN Reynaldo	1895, février	Pholoé	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01935	HAHN Reynaldo	1892, juin	Les Cygnes	RENAUD Armand	ID447	1894
ID01959	HAHN Reynaldo	1892- 1893	Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1893
ID01936	HAHN Reynaldo	1892	D'une prison	VERLAINE Paul	ID641	1894
ID01961	HAHN Reynaldo	1893	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1893
ID01931	HAHN Reynaldo	1892, avril	Fêtes Galantes	VERLAINE Paul	ID651	1893
ID01960	HAHN Reynaldo	1891	L>Allée est sans fin	VERLAINE Paul	ID659	1893
ID07284	HAHN Reynaldo	1892, 24 juin	L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1893

ID01934	HAHN Reynaldo	1893, 06 mars	L'Incrédule	VERLAINE Paul	ID632	1894
ID01963	HAHN Reynaldo	1892	La Bonne Chanson	VERLAINE Paul	ID664	1893
ID01928	HAHN Reynaldo	1891	Offrande	VERLAINE Paul	ID617	1895
ID01962	HAHN Reynaldo	1888	Paysage triste	VERLAINE Paul	ID626	1893
ID05948	HAHN Reynaldo	1892	Tous deux	VERLAINE Paul	ID621	1893
ID12402	HALPHEN Fernand	1897	Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1906
ID12399	HALPHEN Fernand	1897	Odelette	GAUTIER Théophile	ID149	1906
ID12493	HALPHEN Fernand	1894, 26 mars	Autrefois	HUGO Victor	ID194	—
ID12494	HALPHEN Fernand	1893	Hier au soir	HUGO Victor	ID220	1898
ID08950	HALPHEN Fernand	1890	Voeu	HUGO Victor	ID305	1891
ID12407	HALPHEN Fernand	1890	Dis-moi, mobile étoile	LACAUSSE Auguste	ID310	1890
ID12397	HALPHEN Fernand	1892	Sous l'épais sycomore	LECONTE de LISLE	ID359	1906
ID12189	HALPHEN Fernand	1895, 20 avril	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1906
ID19327	HESS Charles- Léon		Pauvres petits	HUGO Victor	ID205	1878
ID19326	HESS Charles- Léon		Vous qui pleurez	HUGO Victor	ID199	1878
ID19335	HESS Charles- Léon		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1878
ID02051	HILLEMACHER Paul		Petit roi !	BANVILLE [de] Théodore	ID38	1889
ID02037	HILLEMACHER Paul		Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID14	1882
ID07348	HILLEMACHER Paul		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1882
ID02045	HILLEMACHER Paul		L'Attente	GAUTIER Théophile	ID124	1889
ID02023	HILLEMACHER Paul		Noël !	GAUTIER Théophile	ID144	1887
ID02039	HILLEMACHER Paul		Promenade	GAUTIER Théophile	ID142	1889
ID02054	HILLEMACHER Paul		Reviens, ma bien-aimée !	GAUTIER Théophile	ID120	1889
ID02025	HILLEMACHER Paul		Chanson	HUGO Victor	ID207	1882
ID02032	HILLEMACHER Paul		Le Proscrit	HUGO Victor	ID211	1882
ID02048	HILLEMACHER Paul		Si mes vers avaient des ailes !	HUGO Victor	ID225	1889
ID02038	HILLEMACHER Paul		Souvenir	HUGO Victor	ID194	1882

ID02024	HILLEMACHER Paul		La Jeunesse n'a qu'un temps	MURGER Henri	ID374	1882
ID02028	HILLEMACHER Paul		Ma Cousine Angèle	MURGER Henri	ID379	1882
ID02031	HILLEMACHER Paul		Sérénade	MUSSET [de] Alfred	ID399	1885
ID02046	HILLEMACHER Paul		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1889
ID02040	HILLEMACHER Paul		Vieilles amourettes	RICHEPIN Jean	ID487	1889
ID02036	HILLEMACHER Paul		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1882
ID07227	HÜE Georges		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1889
ID02174	HÜE Georges		Extase	HUGO Victor	ID228	1889
ID02169	HÜE Georges		Le Poète au calife	HUGO Victor	ID263	1889
ID02180	HÜE Georges		Épiphanie	LECONTE de LISLE	ID332	1889
ID02172	HÜE Georges		Sous l'épais sycomore	LECONTE de LISLE	ID359	1889
ID02179	HÜE Georges	1896 ?	Le Bateau noir	RICHEPIN Jean	ID475	1889
ID02178	HÜE Georges		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1889
ID19696	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1880 ?	Les Hiboux	BAUDELAIRE Charles	ID75	—
ID13709	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Clair de lune	HUGO Victor	ID217	1893
ID13721	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Le Voile	HUGO Victor	ID267	1893
ID13720	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Les Tronçons du serpent	HUGO Victor	ID273	1893
ID13723	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Malédiction	HUGO Victor	ID275	1893
ID13719	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Nourmahal - la - Rousse	HUGO Victor	ID278	1893
ID13718	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Rêverie	HUGO Victor	ID290	1893
ID13722	JAËLL- TRAUTMANN Marie	1893 ?	Voeu	HUGO Victor	ID305	1893
ID02394	KOECHLIN Charles	1891-1895	L'Air	BANVILLE [de] Théodore	ID19	1897
ID05721	KOECHLIN Charles	1890-1894	L'Été	BANVILLE [de] Théodore	ID22	1896
ID02391	KOECHLIN Charles	1891-1895	L'Hiver	BANVILLE [de] Théodore	ID24	1897
ID16076	KOECHLIN Charles	1890-1894	La Chasse	BANVILLE [de] Théodore	ID29	1896
ID02393	KOECHLIN Charles		La Lune	BANVILLE [de] Théodore	ID32	1897
ID02387	KOECHLIN Charles	1890-1894	La Nuit	BANVILLE [de] Théodore	ID17	1896

ID02390	KOECHLIN Charles		La Pêche	BANVILLE [de] Théodore	ID27	1897
ID10101	KOECHLIN Charles		Le Matin	BANVILLE [de] Théodore	ID25	1897
ID02389	KOECHLIN Charles	1890-1894	Le Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID18	1896
ID02388	KOECHLIN Charles		Le Thé	BANVILLE [de] Théodore	ID30	1896
ID02392	KOECHLIN Charles		Les Pierreries	BANVILLE [de] Théodore	ID36	1897
ID02405	KOECHLIN Charles	1890/ 1894	Clair de lune	HARAUCOURT Edmond	ID170	1900
ID02407	KOECHLIN Charles	1894/1897	Dame du ciel	HARAUCOURT Edmond	ID171	1900
ID02406	KOECHLIN Charles	1892/ 1897	Pleine Eau	HARAUCOURT Edmond	ID173	1900
ID02415	KOECHLIN Charles	1896/1897	La Prière du Mort	HEREDIA [de] José Maria	ID179	1902
ID02426	KOECHLIN Charles	1894	Déclin d'amour	SULLY-PRUDHOMME	ID598	1905
ID18966	KREUTZER Léon Charles François		Rêverie	HUGO Victor	ID208	1877
ID25062	LACOMBE Louis	1880, 23 Avril	La Chanson de ma mie	BANVILLE [de] Théodore	ID9	1898
ID25079	LACOMBE Louis	1876, Octobre	Nénuphars	BARBEY D'AUREVILLY Jules Amédée	ID49	1898
ID18103	LACOMBE Louis		Le Chasseur	GAUTIER Théophile	ID156	1891
ID25058	LACOMBE Louis	1866, Paris	Nuit blanche	GAUTIER Théophile	ID124	1898
ID25056	LACOMBE Louis		Séguidille	GAUTIER Théophile	ID121	1898
ID25072	LACOMBE Louis	1863, Janvier	Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1898
ID20323	LACOMBE Louis		Aime celui qui t'aime	HUGO Victor	ID192	1871
ID25064	LACOMBE Louis	1863, Passy	Chanson	HUGO Victor	ID210	1898
ID25065	LACOMBE Louis	1867	Jean	HUGO Victor	ID240	1898
ID25066	LACOMBE Louis	1867, Août	La Pauvre fleur disait	HUGO Victor	ID252	1898
ID25082	LACOMBE Louis	1863, Paris, Passy	La Rencontre	HUGO Victor	ID197	1898
ID25075	LACOMBE Louis	1863	La Source et la mer	HUGO Victor	ID256	1898
ID17364	LACOMBE Louis		Le Bouquet	HUGO Victor	ID224	1873
ID25057	LACOMBE Louis	1870, Avril	Le Pont	HUGO Victor	ID264	1898
ID25078	LACOMBE Louis	1869	Le Temple	HUGO Victor	ID265	1898

ID25063	LACOMBE Louis	1867, Paris	Malédiction	HUGO Victor	ID275	1898
ID25055	LACOMBE Louis	1870, 25 mars	Mon Rêve	HUGO Victor	ID276	1898
ID25083	LACOMBE Louis	1869, Octobre	Mors	HUGO Victor	ID277	1898
ID19319	LACOMBE Louis		Si mes vers avaient des ailes !	HUGO Victor	ID225	1877
ID25074	LACOMBE Louis	1863, 15 juin	Unité	HUGO Victor	ID302	1898
ID20322	LACOMBE Louis		Vieille Chanson du jeune temps	HUGO Victor	ID291	1871
ID23900	LACOMBE Louis		Viens ! Une flûte invisible	HUGO Victor	ID210	1874
ID25071	LACOMBE Louis	1883	Aux Morts	LECONTE de LISLE	ID327	1898
ID18109	LACOME d'Estalensx Paul		C'était une humble église	HUGO Victor	ID203	1878
ID02569	LACOME d'Estalensx Paul		Puisqu'ici bas toute âme	HUGO Victor	ID284	1885
ID02580	LACOME d'Estalensx Paul		A une Fleur	MUSSET [de] Alfred	ID390	1878
ID02552	LACOME d'Estalensx Paul		Bonjour, Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1878
ID18113	LACOME d'Estalensx Paul		Portrait	MUSSET [de] Alfred	ID422	1878
ID20316	LACOME d'Estalensx Paul		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1888
ID02605	LALO Édouard	1870	Souvenir	HUGO Victor	ID194	1870
ID02600	LALO Édouard	1870	A une Fleur	MUSSET [de] Alfred	ID390	1870
ID02599	LALO Édouard	1860 ?	Ballade à la lune	MUSSET [de] Alfred	ID396	1894
ID02601	LALO Édouard	1871	Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1871
ID02602	LALO Édouard	1870	La Zuecca	MUSSET [de] Alfred	ID386	1871
ID16555	LECOCQ Charles		Le Chasseur	GAUTIER Théophile	ID156	1880
ID03405	LECOCQ Charles		Les Trois nids	HUGO Victor	ID206	1886
ID02669	LEFEBVRE Charles		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1873
ID02668	LEFEBVRE Charles		Le Banc de pierre	GAUTIER Théophile	ID155	1873
ID02673	LEFEBVRE Charles		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1872
ID20150	LEFEBVRE Charles		Hymne	LECONTE de LISLE	ID353	1891
ID02671	LEFEBVRE Charles		À Saint Blaise, à la Zuecca	MUSSET [de] Alfred	ID386	1873
ID06577	LENORMAND René		Bien loin d'ici	BAUDELAIRE Charles	ID53	1891

ID06578	LENORMAND René		L'Amour et le crâne	BAUDELAIRE Charles	ID59	1891
ID06580	LENORMAND René		L'Avertisseur	BAUDELAIRE Charles	ID60	1891
ID06575	LENORMAND René		La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1891
ID06576	LENORMAND René		Le Mort joyeux	BAUDELAIRE Charles	ID72	1891
ID06579	LENORMAND René		Les Deux Bonnes Soeurs	BAUDELAIRE Charles	ID74	1891
ID28086	LENORMAND René		Comme dans les étangs	HUGO Victor	ID218	1880
ID28091	LENORMAND René		Quand tu me parles de gloire	HUGO Victor	ID259	1880
ID17008	LENORMAND René		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1893
ID02724	LEROUX Xavier	1896 ?	Hymne	BAUDELAIRE Charles	ID51	1898
ID02728	LEROUX Xavier	1898 ?	Le Flambeau vivant	BAUDELAIRE Charles	ID710	1898
ID17124	LEROUX Xavier		Recueillement	VERLAINE Paul	ID630	1892
ID17652	MASSÉ Victor		Premier Sourire du Printemps	GAUTIER Théophile	ID130	1874
ID17650	MASSÉ Victor		Dieu qui sourit et qui donne	HUGO Victor	ID208	1874
ID17661	MASSÉ Victor		Ramez, dormez, aimez !	HUGO Victor	ID219	1874
ID17651	MASSÉ Victor		Adieux à Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID392	1874
ID17658	MASSÉ Victor		La Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1874
ID02813	MASSENET Jules	1886	Guitare	HUGO Victor	ID219	1886
ID05309	MASSENET Jules	1865	Nouvelle chanson sur un vieil air	HUGO Victor	ID184	1872
ID05141	MASSENET Jules	1865	Souvenir de Venise	MUSSET [de] Alfred	ID386	1887
ID02855	MASSENET Jules	1882	Ah! du moins pour toi je veux être	SILVESTRE Armand	ID577	1882
ID09233	MASSENET Jules	1880	Anniversaire	SILVESTRE Armand	ID578	1881
ID02851	MASSENET Jules	1882	C'est au temps de la Chrysanthème	SILVESTRE Armand	ID579	1882
ID02852	MASSENET Jules	1882	Mon coeur est plein de toi	SILVESTRE Armand	ID586	1882
ID02853	MASSENET Jules	1882	Noël	SILVESTRE Armand	ID588	1882
ID02854	MASSENET Jules	1882	Tu l'as bien dit	SILVESTRE Armand	ID591	1882
ID05143	MESSAGER André	1882	La Chanson de ma mie	BANVILLE [de] Théodore	ID9	1882

ID04094	MESSAGER André	1888 ?	À une fiancée	HUGO Victor	ID192	—
ID14549	MESSAGER André	1891 ?	Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1891
ID05776	MESSAGER André	1882	Regret d'Avril	SILVESTRE Armand	ID775	—
ID03424	PALADILHE Émile	1887, 18 août	Aubade	COPPÉE François	ID86	1888
ID12784	PALADILHE Émile	1873	Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	—
ID03453	PALADILHE Émile	1882, août	Rondalla	GAUTIER Théophile	ID728	1888
ID08784	PALADILHE Émile	1876, 3 août	Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1925
ID09044	PALADILHE Émile	1876, juillet	La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1925
ID09043	PALADILHE Émile	1876, mars	Le Rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1925
ID09042	PALADILHE Émile	1876	Les Yeux bleus	LECONTE de LISLE	ID333	1925
ID09045	PALADILHE Émile	1876, 17 août	Nanny	LECONTE de LISLE	ID355	1925
ID09046	PALADILHE Émile	1876	Nell	LECONTE de LISLE	ID356	1925
ID03656	PESSARD Émile		Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1891
ID26466	PESSARD Émile		Vous souvenez-vous, Marquise ?	COPPÉE François	ID90	1889
ID03660	PESSARD Émile		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1891
ID03663	PESSARD Émile		Dites, la jeune belle	GAUTIER Théophile	ID125	1891
ID06290	PESSARD Émile	1873	J'allais partir	GAUTIER Théophile	ID138	1873
ID06289	PESSARD Émile	1873	Le Spectre de la Rose	GAUTIER Théophile	ID158	1873
ID03652	PESSARD Émile		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1891
ID03667	PESSARD Émile		Printemps, tu peux venir	GAUTIER Théophile	ID130	1891
ID06286	PESSARD Émile	1873	Oh ! quand je dors	HUGO Victor	ID271	1873
ID03664	PESSARD Émile		Vieille chanson du jeune temps	HUGO Victor	ID291	1891
ID03650	PESSARD Émile		Ma Mie Annette	MURGER Henri	ID380	1891
ID03659	PESSARD Émile		À Saint Blaise, à la Zuecca	MUSSET [de] Alfred	ID386	1891
ID18139	PESSARD Émile		A une Fleur	MUSSET [de] Alfred	ID390	1874
ID03653	PESSARD Émile		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1873

ID06287	PESSARD Émile	1873	Le Lever	MUSSET [de] Alfred	ID414	1873
ID03684	PIERNÉ Gabriel		L'Oeillet rouge	GAUTIER Théophile	ID146	1890
ID03689	PIERNÉ Gabriel		Mimi Pinson	MUSSET [de] Alfred	ID421	1890
ID17220	POLIGNAC [de] Armande		Au Mois d'Avril	GAUTIER Théophile	ID123	1898
ID07145	POLIGNAC [de] Edmond prince		Romance	GAUTIER Théophile	ID124	1884
ID17584	POLIGNAC [de] Edmond prince		Séguidille	GAUTIER Théophile	ID121	1884
ID19160	POLIGNAC [de] Edmond prince		Vous qui m'aidez dans mon agonie	SULLY-PRUDHOMME	ID601	1884
ID18194	PUGET Paul Charles Marie		En Silence	BANVILLE [de] Théodore	ID6	1895
ID19803	PUGET Paul Charles Marie		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1884
ID06109	PUGET Paul Charles Marie	187.	Ce n'est pas vous, non Madame	GAUTIER Théophile	ID128	1881
ID06112	PUGET Paul Charles Marie	187.	Infidélité	GAUTIER Théophile	ID142	1881
ID19797	PUGET Paul Charles Marie		L'Échelle d'amour	GAUTIER Théophile	ID143	1884
ID19800	PUGET Paul Charles Marie		L'Oeillet rouge	GAUTIER Théophile	ID146	1884
ID06113	PUGET Paul Charles Marie	187.	Lamento	GAUTIER Théophile	ID131	1881
ID06097	PUGET Paul Charles Marie	187.	Chanson de pirates	HUGO Victor	ID214	—
ID06098	PUGET Paul Charles Marie	187.	Comment, disaient-ils	HUGO Victor	ID219	1881
ID06096	PUGET Paul Charles Marie	187.	Hier, la nuit d'été	HUGO Victor	ID212	1881
ID06101	PUGET Paul Charles Marie	187.	La Chanson du fou	HUGO Victor	ID189	1881
ID06100	PUGET Paul Charles Marie	187.	La Fleur et le Papillon	HUGO Victor	ID252	1881
ID06099	PUGET Paul Charles Marie	187.	Lise	HUGO Victor	ID274	1881
ID06095	PUGET Paul Charles Marie	187.	O mes lettres d'amour	HUGO Victor	ID281	1881
ID06105	PUGET Paul Charles Marie	187.	À Juana	MUSSET [de] Alfred	ID385	1881
ID06108	PUGET Paul Charles Marie	187.	À Saint Blaise, à la Zuecca	MUSSET [de] Alfred	ID386	1881
ID19806	PUGET Paul Charles Marie		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1884
ID06104	PUGET Paul Charles Marie	187.	J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1881
ID06107	PUGET Paul Charles Marie	187.	Madrid	MUSSET [de] Alfred	ID419	1881

ID18195	PUGET Paul Charles Marie		Chanson persane	RENAUD Armand	ID438	1895
ID19799	PUGET Paul Charles Marie		Éternel Souvenir	RICHEPIN Jean	ID462	1884
ID19801	PUGET Paul Charles Marie		Le Baiser	RICHEPIN Jean	ID464	1884
ID03734	PUGET Paul Charles Marie	1882	Adoration	SILVESTRE Armand	ID582	—
ID03735	PUGET Paul Charles Marie	1882	En suppliant	SILVESTRE Armand	ID777	—
ID03733	PUGET Paul Charles Marie	1882	Fleur d'automne	SILVESTRE Armand	ID579	—
ID03737	PUGET Paul Charles Marie	1882	Mon coeur est plein de toi	SILVESTRE Armand	ID586	—
ID03732	PUGET Paul Charles Marie	1882	Offrande	SILVESTRE Armand	ID774	—
ID03736	PUGET Paul Charles Marie	1882	Ravissement	SILVESTRE Armand	ID776	—
ID03738	PUGET Paul Charles Marie	1882	Sacrifice	SILVESTRE Armand	ID778	—
ID03944	RAVEL Maurice	1898, 02 juin	Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	—
ID03940	RAVEL Maurice	1896	Sainte	MALLARMÉ Stéphane	ID747	1907
ID03943	RAVEL Maurice	1895, 6 août	Un Grand Sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1953
ID24717	REBER Henri Napoléon		Mortel, ouvre les yeux	CORNEILLE Pierre	ID94	1879
ID17648	REBER Henri Napoléon		L'Absence	GAUTIER Théophile	ID124	1880
ID08400	REBER Henri Napoléon		La Rive inconnue	GAUTIER Théophile	ID125	1880
ID17647	REBER Henri Napoléon		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1880
ID08399	REBER Henri Napoléon		A un passant	HUGO Victor	ID189	1879
ID05130	REBER Henri Napoléon		La Fleur de l'âme	HUGO Victor	ID236	1880
ID24720	REBER Henri Napoléon		Les Proscrits	HUGO Victor	ID260	1879
ID24718	REBER Henri Napoléon		Si vous n'avez rien à me dire	HUGO Victor	ID209	1879
ID24714	REBER Henri Napoléon		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1879
ID24713	REBER Henri Napoléon		Si vous saviez !	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1878
ID04482	SAINT-SAËNS Camille	1892	Aimons-nous	BANVILLE [de] Théodore	ID37	1892
ID04533	SAINT-SAËNS Camille	1892	Le Rossignol	BANVILLE [de] Théodore	ID3	1892
ID05558	SAINT-SAËNS Camille	1892	Les Fées	BANVILLE [de] Théodore	ID4	1892
ID05505	SAINT-SAËNS Camille	1869	Marquise, vous souvenez-vous?	COPPÉE François	ID90	1870

ID05315	SAINT-SAËNS Camille	1885'	Ronde	COPPÉE François	ID716	—
ID05503	SAINT-SAËNS Camille	1870	Chanson	HUGO Victor	ID207	1915
ID04464	SAINT-SAËNS Camille	1851, 15 avril	Guitare	HUGO Victor	ID219	1870
ID04478	SAINT-SAËNS Camille	1855	La Cloche	HUGO Victor	ID247	1878
ID04479	SAINT-SAËNS Camille	1868	La Coccinelle	HUGO Victor	ID248	1896
ID06543	SAINT-SAËNS Camille	1887	La Fiancée du timbalier	HUGO Victor	ID250	1888
ID04476	SAINT-SAËNS Camille	1864	Le Matin	HUGO Victor	ID237	1878
ID04469	SAINT-SAËNS Camille	1870	Si vous n'avez rien à me dire	HUGO Victor	ID209	1896
ID04471	SAINT-SAËNS Camille	1888	Suzette et Suzon	HUGO Victor	ID733	—
ID04545	SAINT-SAËNS Camille	1870	Au Cimetière	RENAUD Armand	ID435	1872
ID08119	SAINT-SAËNS Camille	1891	La Fuite	RENAUD Armand	ID436	1891
ID04543	SAINT-SAËNS Camille	1870	La Solitaire	RENAUD Armand	ID442	1872
ID04542	SAINT-SAËNS Camille	1870	La Splendeur vide	RENAUD Armand	ID443	1872
ID04544	SAINT-SAËNS Camille	1870	Sabre en main	RENAUD Armand	ID754	1872
ID04547	SAINT-SAËNS Camille	1870	Tournoiement	RENAUD Armand	ID755	1872
ID24747	SALOMON Hector		Clair de lune	HUGO Victor	ID217	1877
ID24748	SALOMON Hector		La Coccinelle	HUGO Victor	ID248	1877
ID24760	SALOMON Hector		Rêves	HUGO Victor	ID286	1877
ID24751	SALOMON Hector		La Menteuse	MURGER Henri	ID375	1877
ID24749	SALOMON Hector		Les Abeilles	MURGER Henri	ID378	1877
ID24750	SALOMON Hector		Ma Mie Annette	MURGER Henri	ID380	1877
ID24745	SALOMON Hector		A Laure	MUSSET [de] Alfred	ID387	1877
ID23445	SALOMON Hector		Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	1877
ID23456	SALOMON Hector		Ah ! si vous saviez	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1877
ID13839	SCHMITT Florent	1892, Paris	Femme et chatte	VERLAINE Paul	ID650	—
ID04415	SCHMITT Florent	1894, Paris	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1911
ID04404	SCHMITT Florent	1892-1895	Ô triste triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	1912

ID02113	SÉVERAC [de] Déodat Marie-Joseph	1897	Le ciel est, par dessus le toit	VERLAINE Paul	ID641	1924
ID02131	SÉVERAC [de] Déodat Marie-Joseph	1898	Paysages tristes	VERLAINE Paul	ID687	1997
ID17622	THOMÉ Francis Joseph Luc	1890	Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1879
ID04572	THOMÉ Francis Joseph Luc		Qui donc êtes-vous la belle ?	HUGO Victor	ID289	1879
ID09092	THOMÉ Francis Joseph Luc	1884	Boléro	MUSSET [de] Alfred	ID417	—
ID17620	THOMÉ Francis Joseph Luc		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1879
ID17613	THOMÉ Francis Joseph Luc	1887	Mystère	SILVESTRE Armand	ID585	1887
ID04581	TIERSOT Julien		Chanson d'exil	HUGO Victor	ID211	1886
ID04582	TIERSOT Julien		La tombe dit à la rose	HUGO Victor	ID258	1886
ID08409	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1891
ID16924	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		Promenade nocturne	GAUTIER Théophile	ID129	1892
ID16927	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		A la mère de l'enfant mort	HUGO Victor	ID186	1892
ID16923	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		Dans l'alcôve sombre	HUGO Victor	ID200	1892
ID08408	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		Hier au soir	HUGO Victor	ID220	1888
ID20149	TOMBELLE [de la] Fernand Fouant, baron		Coucher de soleil	LECONTE de LISLE	ID330	1885
ID07386	VIARDOT- GARCIA Pauline		Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1884
ID07340	VIARDOT- GARCIA Pauline		Les Filles de Cadix	MUSSET [de] Alfred	ID417	1890
ID10307	VIARDOT- GARCIA Pauline		Madrid	MUSSET [de] Alfred	ID419	1884
ID12042	VIDAL Paul		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1892
ID04670	VIDAL Paul		Chant d'exil	HUGO Victor	ID211	1890
ID15912	VIERNE Louis		Beaux Papillons blancs	GAUTIER Théophile	ID126	1898
ID21138	VIERNE Louis	1897 ?	Donc, ce sera par un clair jour d'été	VERLAINE Paul	ID621	1898
ID05443	VIERNE Louis	1897	L'Heure du berger	VERLAINE Paul	ID663	1902
ID05442	VIERNE Louis	1897	Ô triste, triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	1902
ID05441	VIERNE Louis	1896	Qu'as-tu fait de ta jeunesse?	VERLAINE Paul	ID641	1898
ID16136	WIDOR Charles-Marie		Mon âme a son secret	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1875

ID01563	WIDOR Charles-Marie	1872	Nuit d'étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID8	—
ID01575	WIDOR Charles-Marie		Soupir	GAUTIER Théophile	ID146	1877
ID01565	WIDOR Charles-Marie	1872	A cette terre où l'on ploie	HUGO Victor	ID182	—
ID01570	WIDOR Charles-Marie	1875	Aubade	HUGO Victor	ID184	1875
ID01571	WIDOR Charles-Marie		Invocation	HUGO Victor	ID238	1884
ID01569	WIDOR Charles-Marie	1875	L'Aurore	HUGO Victor	ID237	1875
ID01568	WIDOR Charles-Marie	1875	Sois heureuse	HUGO Victor	ID295	1875

Annexe 3b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Bemberg, Hermann. *20 Mélodies*. Louis Gregh, 1896.
- Bizet, Georges. *Absence*. Choudens, 1873.
- Bordes, Charles. *Paysage vert*. Rouart, Lerolle & Cie., 1914.
- . *Paysages tristes*. Hamelle, 1912.
- . *Promenade matinale*. Imp. G. Mergault & Cie., 1902.
- . *Romances sans paroles*. Symétrie, 2020.
- . *Sur un vieil air*. Rouart, Lerolle & Cie., 1914.
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert. *Les Papillons*. Pierre Lafitte, 1909.
- . *L'Hippopotame*. Léon Grus, 1891.
- . *Six Mélodies*. Heugel, 1885.
- Chabrier, Emmanuel. *Tes Yeux bleus*. Le Gaulois, 1885.
- Chausson, Ernest. *2 Poèmes, op. 34*. A. Rouart, Lerolle & Cie., 1910.
- . *7 Mélodies, op. 2*. J. Hamelle, 1882.
- . *Chanson perpétuelle, op. 37*. Durand & Fils, 1898.
- . *La Caravane*. J. Hamelle, 1890.
- Coquard, Arthur. *Mimi Pinson*. J. Hamelle, 1890.
- Debussy, Claude. *3 Mélodies de Verlaine*. J. Hamelle, 1901.
- . *5 Poèmes de Baudelaire*. A. Durand, 1904.
- . *7 Poèmes de Banville*. Jobert, 1984.
- . *Aimons-nous et dormons*. Theodore Presser, 1933.
- . *Ariettes oubliées*. Veuve Girod, 1888.
- . *Fêtes galantes*. E. Fromont, 1903.
- . *Les Papillons*. The New York Public Library, 2004.
- . *Mandoline*. Durand & Fils, 1905.
- . *Nuit d'étoiles*. E. Bulla, 1882.
- . *Quatre Nouvelles Mélodies*. Durand, 2012.
- . *Songs of Claude Debussy*. Hal Leonard Publishing Corporation, 1993.
- Delafosse, Léon. *Six Mélodies*. Heugel, 1895.
- . *Soirs d'amour*. Heugel, 1896.
- Diémer, Louis. *Les Adieux à Suzon*. Heugel, 1875.
- . *Menuet*. Heugel, 1875.

- Dubois, Théodore. *La Chanson de ma mie*. Henri Heugel, 1887.
- . *La Menteuse*. Alphonse Leduc, 1895.
- Duprato, Jules. *Le Livre des Sonnets*. Heugel, 1884.
- Durand, Émile. *3 Mélodies*. Théodore Michaelis, 1879.
- . *Premier Amour*. Durand, Schönewerk & Cie., 1875.
- . *Sous ta fenêtre*. Durand, Schönewerk & Cie., 1875.
- Dutacq, Amédée. *La Lune*. E. Moullé, 1885.
- Erlanger, Camille. *J'ai dit à mon cœur*. Paul Dupont, 1893.
- Fauré, Gabriel. *2 Mélodies, op. 3*. Choudens, 1871.
- . *2 Mélodies, op. 4*. Les Éditions Outremontaises, 2006.
- . *2 Mélodies, op. 46*. J. Hamelle, 1888.
- . *2 Mélodies, op. 83*. E. Fromont, 1896.
- . *3 Mélodies, op. 5*. J. Hamelle, 1879.
- . *3 Mélodies, op. 6*. Choudens, 1880.
- . *3 Mélodies, op. 23*. J. Hamelle, 1882.
- . *4 Mélodies, op. 39*. J. Hamelle, 1885.
- . *4 Mélodies, op. 51*. J. Hamelle, 1888.
- . *5 Mélodies, op. 58*. J. Hamelle, 1891.
- . *La Bonne Chanson, op. 61*. J. Hamelle, 1894.
- Faure, Jean-Baptiste. *Sonnet d'Arvers*. Heugel, 1878.
- Franck, César. *Les Cloches du soir, FWV 87*. Alphonse Leduc, s.d.
- Gédalge, André. *Sonnet d'Arvers*. Gédalge, 1882.
- Godard, Benjamin. *12 Morceaux pour chant et piano, op. 10*. G. Flaxland, 1871.
- . *20 Mélodies pour chant et piano*. J. Hamelle, s.d.
- . *Chanson de mars*. Choudens, s.d.
- . *L'Invitation au voyage, op. 114*. A. Durand & Fils, 1889.
- Gounod, Charles. *Ma Belle Amie est morte*. Henry Lemoine, 1873.
- . *Mélancolie*. Choudens, s.d.
- . *Prière*. Henry Lemoine, 1876.
- Grandval, Clémence de. *Au Bord de l'eau*. G. Hartmann, 1886.
- Hahn, Reynaldo. *7 Chansons grises*. Heugel, 1890.
- . *12 Rondels*. Heugel, 1899.
- . *Aimons-nous*. A. Quinzard, 1891.
- . *Dernier vœu*. Heugel, 1894.

- . *Études latines*. Heugel, 1900.
- . *Infidélité*. Heugel, 1893.
- . *La nuit*. Heugel, 1891.
- . *L'incrédule*. Heugel, 1894.
- . *Offrande*. Heugel, 1896.
- . *Seule*. Heugel, 1892.
- Halphen, Fernand. *Dix Mélodies*. Éditions de l'IEMJ, 2014.
- Hillemacher, Paul. *L'Attente*. Alphonse Leduc, 1895.
- . *Petit Roi*. Alphonse Leduc, 1892.
- . *Vingt Mélodies pour chant et piano*. Alphonse Leduc, 1882.
- Hüe, Georges. *20 Mélodies*. Alphonse Leduc, s.d.
- Jaëll, Marie. *Trois Mélodies inédites*. Ed. du Conservatoire de Strasbourg, 2011.
- Koechlin, Charles. *4 Poèmes d'Edmond Haraucourt, op. 7*. Philippo, 1900.
- . *6 Rondels, op. 1*. E. Baudoux & Cie., 1896.
- . *7 Rondels, op. 8*. E. Baudoux & Cie., 1897.
- . *Poèmes d'automne, op. 13*. Philippo, 1906.
- Lacombe, Louis. *30 Lieder pour chant et piano*. Enoch, 1898.
- . *Le Chasseur*. P. Maquet, 1891.
- Lacôme d'Estalenx, Paul. *2 Chansons parisiennes*. Enoch, 1877.
- . *A une fleur*. Enoch, 1877.
- . *Bonjour, Suzon*. Enoch, 1877.
- Lalo, Edouard. *3 Mélodies*. J. Heugel, 1895.
- . *Ballade à la lune*. J. Hamelle, 1885.
- Lefebvre, Charles. *6 Poésies*. G. Hartmann, 1873.
- Lenormand, René. *Les Fleurs du mal*. V. Durdilly, s.d.
- . *Mélodies tristes*. Imp. de Durdilly, 1893.
- Leroux, Xavier. *Dix Mélodies*. A. Leduc, 1898.
- Massé, Victor. *20 Mélodies*. E. Gérard et Cie., 1874.
- Massenet, Jules. *Anniversaire*. G. Hartmann, 1881.
- . *Poème d'hiver*. G. Hartmann, 1882.
- Masset, Nicolas Jean-Jacques et Charlotte Helen Sainton-Dolby (éd). *Le Monde musical. Recueil de musique moderne*. Enoch, 1873.
- Messenger, André. *La Chanson de ma mie*. Enoch frères et Costallat, 1882.
- . *Regret d'avril*. Enoch frères et Costallat, 1882.

- Paladilhe, Émile. *6 Chansons écossaises*. G. Hartmann, 1877.
 —. *Mélodies*. Heugel, 1888.
- Pessard, Emile. *5 Mélodies*. J. Hiéland, 1871.
 —. *Absence*. Alphonse Leduc, 1885.
 —. *A une fleur*. Alphonse Leduc, 1874.
 —. *Dites, la jeune belle*. Alphonse Leduc, 1876.
 —. *Joyusetés de bonne compagnie*. Alphonse Leduc, 1873.
 —. *Les Papillons*. Alphonse Leduc, 1871.
 —. *Printemps, tu peux venir*. Alphonse Leduc, 1872.
 —. *Vingt mélodies pour chant et piano*. Alphonse Leduc, 1891.
- Pierné, Gabriel. *L'œillet rouge*. Alphonse Leduc, 1890.
- Polignac, Armande de. *Au Mois d'avril*. E. Baudoux, 1898.
- Polignac, Edmond de. *Mélodies et pièces diverses pour chant*. Heugel, 1884.
- Puget, Paul. *Adoration*. G. Hartmann, 1886.
 —. *Amour d'hiver*. G. Hartmann, 1891.
 —. *Chansons pour elle*. Heugel, 1895.
 —. *Ravissement*. Au Ménéstrel, 1891.
 —. *Vingt Mélodies*. E. et A. Girod, 1881.
 —. *Vingt Mélodies*. Henry Lemoine, 1884.
- Ravel, Maurice. *Sainte*. Durand, 1907.
 —. *Un Grand Sommeil noir*. Salabert, 1975.
- Reber, Henri. *Mélodies*. Richault & Cie., 1879.
- Saint-Saëns, Camille. *Aimons-nous*. Durand & Fils, 1892.
 —. *Le Rossignol*. Durand, 1892.
- Salomon, Hector. *Ma Mie Annette*. Brandus et Cie., 1877.
 —. *Rêves*. Brandus et Cie., 1877.
- Schmitt, Florent. *2 Chansons, op. 55*. S. Chapelier, 1912.
- Séverac, Déodat de. *12 Mélodies*. Rouart, Lerolle & Cie., 1924.
 —. *Trois Mélodies et quatre pages pianistiques inédites*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- Thomé, Francis. *10 Mélodies*. Heugel, 1890.
 —. *Boléro*. H. Lemoine, 1885.
 —. *Pages d'amour*. Lemoine et fils, 1887.
- Tombelle, Fernand de la. *Chansons et rêveries*. Richault, 1892.

- . *Coucher de soleil*. Lissarrague, 1885.
- Viardot, Pauline. *Les Filles de Cadix*. Au Ménestrel, 1888.
- . *Madrid*. Heugel, 1887.
- . *Sérénade*. Au Ménestrel, 1884.
- Vidal, Paul. *10 Mélodies pour chant et piano*. Alphonse Leduc, 1892.
- Vierne, Louis. *3 Mélodies, op. 11*. E. Fromont, s.d.
- . *L'Heure du berger*. A. Durand et fils, 1902.
- . *O triste, triste était mon âme*. A. Durand et fils, 1902.
- . *Qu'as-tu fait de ta jeunesse*. E. Fromont, 1898.
- Widor, Charles-Marie. *6 Mélodies, op. 37*. J. Maho, 1877.
- . *40 Mélodies*. Hamelle, s.d.

Annexe 3c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID1	Hébé	Ackermann Louise-Victorine	Premières poésies	1862	TRUE	10	Suite non périodique	sizain	12
ID2	Mon âme a son secret	Arvers Félix	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID701	Caprice	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	8	Suite périodique	sizain	12
ID6	En silence	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID702	Inviolata	Banville Théodore de	Améthystes	1860	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	40
ID3	Le rossignol	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	6	Suite périodique	sizain	30
ID7	Les baisers	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID4	Printemps d'Avril	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	7	Suite périodique	septain	21
ID703	Le zéphyr à la douce haleine	Banville Théodore de	Les cariatides	1842	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID38	A Georges Rochegrosse	Banville Théodore de	Les exilés	1867	TRUE	7	Suite périodique	sizain	60
ID15	L'enamourée	Banville Théodore de	Les exilés	1867	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID14	Chère, voici le mois de mai	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	4	Suite périodique	sizain	120
ID9	La chanson de ma mie	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	6	Suite périodique	quintil	30
ID8	La dernière pensée de Weber	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	3	Suite périodique	sizain	36
ID10	Oh ! quand la Mort	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Distiques	/	8
ID37	Aimons-nous et dormons	Banville Théodore de	Odelettes	1856	FALSE	6	Suite non périodique	septain	21
ID19	L'air	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	6	Rondel classique	quatrain	13
ID21	L'eau	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID22	L'été	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID24	L'hiver	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13

ID29	La chasse	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID34	La guerre	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID32	La lune	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID17	La nuit	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID33	La paix	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID27	La pêche	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID25	Le matin	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID18	Le printemps	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID30	Le thé	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID28	Les étoiles	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID36	Les pierreries	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID41	Ballade de la belle Viroise	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	10	Grande ballade	dizain	35
ID49	Les nénuphars	Barbey d'Aurevilly Jules	Poussières	1854	TRUE	10	Suite périodique	huitain	24
ID53	Bien loin d'ici	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	tercet	14
ID54	Chant d'automne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID56	Harmonie du soir	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Pantoum non classique	quatrain	16
ID51	Hymne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID706	L'albatros	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID59	L'amour et le crâne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	20
ID60	L'avertisseur	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID62	L'invitation au voyage	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	7	Suite périodique	douzain	42
ID65	La mort des amants	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID709	La rançon	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID70	Le balcon	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quintil	30
ID710	Le flambeau vivant	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID71	Le jet d'eau	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	4	Suite périodique	huitain	42

ID72	Le mort joyeux	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID74	Les deux bonnes soeurs	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID75	Les hiboux	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID80	Recueillement	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID82	La chanson de Loïc	Brizeux Auguste	Marie	1831	FALSE	8	Distiques	/	64
ID86	Aubade	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID88	La première	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID90	Menuet	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID715	Tristement	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID716	Ronde d'enfants aux Tuileries	Coppée François	Sonnets intimes et poèmes inédits	1925	TRUE	8	Suite périodique	huitain	65
ID94	Mortel, ouvre les yeux	Corneille Pierre	Imitation de Jésus-Christ	1656	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	180
ID99	L'archet	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	8	Suite périodique	tercet	39
ID97	Nocturne	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	8	Suite périodique	tercet	48
ID102	Rendez-vous	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	40
ID111	Les cloches du soir	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1830	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID114	Le printemps	Desbordes-Valmore Marceline	Poésies	1830	FALSE	10	Suite non périodique	/	64
ID134	Coquetterie posthume	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID137	Dernier voeu	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID123	Lied	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID149	Odelette anacréontique	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID132	Plaintive tourterelle	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID130	Premier sourire du printemps	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID728	Rondalla	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID726	Variations sur le carnaval de Venise	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	128
ID122	Au bord de la mer	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12

ID146	J'ai laissé de mon sein de neige	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	huitain	8
ID138	J'allais partir	Gautier Théophile	España	1845	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID143	L'échelle d'amour	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID156	Le chasseur	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID162	Pendant la tempête	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID121	Séguidille	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	septain	21
ID120	Absence	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID125	Barcarolle	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	30
ID128	Chinoiserie	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID145	L'hippopotame	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID147	La caravane	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID131	La chanson du pêcheur	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	dizain	30
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID158	Le spectre de la rose	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID124	Romance	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	dizain	30
ID729	Tristesse	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	huitain	32
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID142	Infidélité	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	7	Suite périodique	sizain	30
ID129	Promenade nocturne	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID136	Dans un baiser	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID141	Gazhel	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	TRUE	6	Suite périodique	douzain	36
ID151	La fuite	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	36
ID155	A Ernest Hébert	Gautier Théophile	Poésies nouvelles, poésies inédites et poésies posthumes	1872	FALSE	8	Suite périodique	huitain	24

ID740	Là-bas	Goffic Charles le	Poésies complètes	1889	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID170	Clair de lune	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	FALSE	12	Suite périodique	sizain	24
ID171	Dame du ciel	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	2
ID173	Pleine eau	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	TRUE	12	Distiques	/	18
ID179	La prière du mort	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID205	La femelle?	Hugo Victor	Châtiments	1853	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID260	Le chant de ceux qui s'en vont sur mer	Hugo Victor	Châtiments	1853	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	30
ID283	Patria	Hugo Victor	Châtiments	1853	FALSE	4	Suite périodique	septain	52
ID738	Sentiers où l'herbe se balance	Hugo Victor	Châtiments	1853	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID265	Le temple	Hugo Victor	La légende des siècles	1859	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	4
ID223	Dans les ruines d'une abbaye	Hugo Victor	Les chansons des rues et des bois	1865	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	36
ID269	Oh! les charmants oiseaux joyeux	Hugo Victor	Les chansons des rues et des bois	1865	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID739	Sommation irrespectueuse	Hugo Victor	Les chansons des rues et des bois	1865	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	104
ID247	A Louis B...	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Distiques	/	218
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID203	Dans l'église de ***	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	220
ID227	Espoir en dieu	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID212	Hier, la nuit d'été	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54
ID237	L'aurore s'allume	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	5	Suite périodique	septain	136
ID252	La pauvre fleur disait	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	40
ID207	Nouvelle chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID236	Puisque j'ai mis ma lèvre	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID192	15 février 1843	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID238	A celle qui est voilée	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	116
ID186	A la mère de l'enfant mort	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	32

ID196	Après l'hiver	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	60
ID209	Chanson	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID224	Demain, dès l'aube	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID292	Ecoutez. Je suis Jean	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Distiques	/	20
ID199	Ecrit au bas d'un crucifix	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	4
ID197	Elle était déchaussée	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID220	Hier au soir	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	dizain	10
ID243	Il fait froid	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	44
ID276	Il lui disait	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Distiques	/	12
ID248	La coccinelle	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID256	La source tombait du rocher	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID264	Le pont	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Distiques	/	22
ID274	Lise	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	10	Suite périodique	sizain	42
ID225	Mes vers fuiraient	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID194	Mon bras pressait ta taille frêle	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID277	Mors	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Distiques	/	20
ID240	Un jour, le morne esprit	Hugo Victor	Les contemplations	1845	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	12
ID302	Unité	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Distiques	/	10
ID282	Vere novo	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Distiques	/	18
ID291	Vieille chanson du jeune temps	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	36
ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID190	A une femme	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	12	Suite périodique	quintil	10
ID200	Dans l'alcôve sombre	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	5	Suite non périodique	huitain	72
ID281	Ô mes lettres d'amour	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	6	Suite périodique	sizain	42
ID191	Adieux de l'hôtesse arabe	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	8	Suite périodique	sizain	48
ID214	Chansons de pirates	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	huitain	40

ID217	Clair de lune	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID228	Extase	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	12
ID735	Le feu du ciel	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	338
ID263	Le poète au calife	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	36
ID267	Le voile	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique avec x	huitain	36
ID273	Les tronçons du désert	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	44
ID275	Malédiction	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	24
ID278	Nourmhal-la-rousse	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	quintil	30
ID290	Rêverie	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	12	Suite périodique	sizain	18
ID305	Voeu	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID206	Chanson d'autrefois	Hugo Victor	Les quatre vents de l'esprit	1881	FALSE	6	Suite périodique	sizain	18
ID211	Proscrit, regarde les roses	Hugo Victor	Les quatre vents de l'esprit	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID182	A cette terre	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	64
ID219	Autre guitare	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID218	Comme dans les étangs	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	12	Suite périodique	sizain	6
ID208	Dieu qui sourit et qui donne	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID271	Oh! quand je dors	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	4	Suite périodique	quintil	15
ID259	Quand tu me parles de gloire	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	52
ID258	La tombe dit à la rose	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	TRUE	7	Suite périodique	sizain	12
ID284	Puisqu'ici bas toute âme	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	48
ID231	Soirée en mer	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	TRUE	7	Suite périodique	quintil	125
ID245	A mes odes	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	12	Suite périodique	sizain	96
ID189	A un passant	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	26
ID250	La fiancée du timbalier	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	8	Suite périodique	quintil	100
ID295	Premier soupir	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	29
ID286	Rêves	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	6	Suite périodique	quintil	155

ID733	J'adore Suzette	Hugo Victor	Toute la lyre	1888	TRUE	5	Suite périodique	sizain	66
ID289	La chanson du spectre	Hugo Victor	Toute la lyre	1888	TRUE	7	Suite périodique	sizain	36
ID310	Rêverie	Lacaussade Auguste	Les épaves	1876	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID319	Le golfe de Baya	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	FALSE	8	Suite non périodique	sizain	84
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20
ID331	Eglogue	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	4
ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID333	Jane	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	distique	20
ID328	La chanson du rouet	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	10	Suite périodique	sizain	18
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID355	Nanny	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID356	Nell	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID327	Aux morts	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID338	La chute des étoiles	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID343	Le colibri	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID348	Les clairs de lune	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	94
ID349	Les elfes	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	10	Suite périodique	distique	50
ID330	Un coucher de soleil	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	60
ID332	Epiphanie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID345	Le parfum impérissable	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID352	Les roses d'Ispahan	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID359	Sous l'épais sycomore	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID361	Apparition	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Distiques	/	16
ID747	Sainte	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID367	L'île heureuse	Mikhaël Ephraïm	Oeuvres	1884	FALSE	8	Suite périodique	huitain	24
ID370	Sous vos longues chevelures	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	TRUE	12	Suite périodique avec x	quatrain	13

ID379	A ma cousine Angèle	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	40
ID373	La ballade du désespéré	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	56
ID374	La jeunesse n'a qu'un temps	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	32
ID375	La menteuse	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	quintil	30
ID378	Les abeilles	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	7	Suite périodique	huitain	56
ID380	Ma mie Annette	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	64
ID381	Madrigal	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	10	Suite non périodique	/	16
ID383	Ophélie	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	28
ID399	Cantate de Bettine	Musset Alfred de	Poésies complémentaires	1828	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID406	A Lydie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	30
ID388	A Ninon	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Suite périodique	quintil	50
ID390	A une fleur	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	40
ID391	Adieu	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID392	Adieux à Suzon	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID386	Chanson (A Saint-Blaise)	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	quintil	13
ID397	Chanson de Barberine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID422	Idylle	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	129
ID415	Le Rhin allemand	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite non périodique	quintil	30
ID416	Le rideau de ma voisine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	7	Rondeau	quatrain	12
ID418	Lucie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	sizain	74
ID420	Marie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Sonnet	quatrain	14
ID421	Mimi Pinson	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	dizain	60
ID424	Rappelle-toi	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	6	Suite périodique	neuvain	27
ID405	Rondeau	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	10	Rondeau non classique	quintil	15
ID395	Chanson (Bonjour Suzon)	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1824	FALSE	8	Suite périodique	dizain	20
ID417	Les filles de Madrid	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1825	FALSE	7	Suite non périodique	douzain	60
ID385	A Juana	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	sizain	49

ID396	Ballade à la lune	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	136
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID414	Le lever	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	6	Suite périodique	sizain	42
ID419	Madrid	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	sizain	42
ID387	Quand je t'aimais	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	12	Distiques	/	12
ID427	L'eau morte	Quillard Pierre	La lyre héroïque et dolente	1897	TRUE	12	Suite périodique	dizain	10
ID429	Odelette IV	Régnier Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	4	Suite périodique	onzain	20
ID434	Odelette VII	Régnier Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	9	Suite périodique	onzain	33
ID754	Sabre en main	Renaud Armand	Poésies	1860	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	28
ID755	Tournoiement	Renaud Armand	Poésies	1860	TRUE	8	Suite périodique	douzain	36
ID435	Au cimetière	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID436	Cavalcade	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID440	Flots, palmes, sables	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	2
ID443	La splendeur vide	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	40
ID447	Les cygnes	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	32
ID438	Les deux couronnes	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	32
ID442	Mélancolie	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	24
ID468	L'efant de bohême	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	10	Suite périodique	septain	28
ID759	Le mort maudit	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	36
ID478	Journée faite	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID475	Le bateau noir	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	20
ID474	Le bateau rose	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	20
ID462	Le bon souvenir	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Suite périodique	quintil	45
ID481	Les naufragés	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID472	Rondeaux mignons	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	3	Suite périodique	septain	28
ID466	Si tu veux	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20

ID464	Te souviens-tu du baiser	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID465	Un miracle	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID487	Vieilles amourettes	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	40
ID764	Les yeux bleus	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	FALSE	3	Suite périodique	quintil	15
ID518	Les cochons roses	Rostand Edmond	Les musardises	1887	FALSE	8	Suite périodique	huitain	64
ID523	Arpège	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID554	Larmes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite non périodique	tercet	23
ID577	Ah! du moins	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID579	C'est au temps de la chrysanthème	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID580	Chanson d'amour	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID578	Devant la maison de Théophile Gautier	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID582	Je porte sur toi mon image	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	sizain	24
ID586	Mon coeur est plein de toi	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	FALSE	12	Suite périodique	quintil	15
ID585	Mystère	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID588	Noël d'amour	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	40
ID774	Offrande	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	sizain	12
ID775	Regret d'Avril	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID776	Si longtemps que je t'aimerai	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID777	Si mon coeur devient votre chose	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID591	Tu l'as bien dit	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	10	Suite non périodique	quatrain	15
ID778	Tu ne sauras jamais	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID598	Déclin d'amour	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID601	L'agonie	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	48
ID606	La voie lactée	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28

ID607	Le dernier adieu	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID594	Sonnet	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID599	Soupir	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID596	Au bord de l'eau	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID632	Tu crois au marc de café	Verlaine Paul	Chansons pour elle	1891	FALSE	8	Suite non périodique	tercet	15
ID612	A Clymène	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	20
ID635	Clair de lune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID636	Colloque sentimental	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	distique	16
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID649	Fantoches	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	12
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID683	Pantomime	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	12
ID622	Avant que tu ne t'en ailles	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	20
ID621	Donc, ce sera	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID784	J'ai presque peur	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID661	J'allais par des chemins perfides	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	8	Terza rima classique	tercet	13
ID786	L'hiver a cessé	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite non périodique	quatrain	20
ID664	La dure épreuve va finir	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID670	Le soleil du matin	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Distiques	/	18
ID678	N'est-ce pas?	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	19
ID685	Puisque l'aube grandit	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID791	Une sainte en son auréole	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16

ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID650	Femme et chatte	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID663	L'heure du berger	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID684	Promenade sentimentale	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Distiques	/	16
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID781	Chevaux de bois	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	28
ID644	Dansons la gigue	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite non périodique	monostiche	17
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID659	L'allée est sans fin	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	sizain	18
ID626	L'ombre des arbres	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID779	Le piano que baise une main frêle	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	10	Suite périodique	sizain	12
ID619	Ô triste, triste était mon âme	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID789	Spleen	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite non périodique	distique	12
ID625	Bon chevalier masqué	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Suite périodique	distique	20
ID646	Ecoutez la chanson bien douce	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID645	L'échelonnement des haies	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID666	La mer est plus belle	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	sizain	24
ID641	Le ciel est	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID671	Le son du cor	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID633	Tournez, tournez	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	36
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID692	Marguerite des bois	Vicaire Gabriel	A la bonne franquette	1892	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	64

Annexe 3d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé	Des mots ont été changés	$p = 0,045339993$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 6,1114E-19$
	Des portions de texte sont répétées	$p = 2,1246E-05$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,04780868$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,00725248$		
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,03188615$		
Des mots ont été changés	Le poème a été coupé	$p = 0,045339993$		
Des portions de texte sont répétées	Le poème a été coupé	$p = 2,1246E-05$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,045339993$
	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,00226897$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 4,0482E-05$
	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,02738403$		
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,00484643$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,00096441$		
	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01452915$		
Des strophes sont répétées	Le poème est en sizains	$p = 0,03169807$		
	Le poème inclue plusieurs types de strophes	$p = 0,03696166$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,01434084$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 4,237E-06$		
Des vers sont répétés	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03912554$	Le poème est en vers longs	$p = 0,00602728$
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02885913$		
Des hémistiches sont répétés	Le poème est en alexandrins	$p = 0,00053853$		

Des mots sont répétés	Le poème est en vers courts	$p = 0,00244266$	Le poème est en vers longs	$p = 0,02268307$
	Le poème est en vers de huit syllabes	$p = 0,00176231$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,03927277$
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,02268307$	Le poème est en tercets	$p = 0,03123234$
			Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,03317844$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers isométriques			Des portions de texte sont répétées	$p = 0,045339993$
			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01294482$
Le poème présente des vers surnuméraires	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00226897$		
	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,009195131$		
Le poème est en vers courts	Des mots sont répétés	$p = 0,00244266$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,00833304$		
Le poème est en vers longs			Des vers sont répétés	$p = 0,00602728$
			Des mots sont répétés	$p = 0,02268307$
Le poème inclue des vers courts et des vers longs	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03401517$		
	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause ou par une respiration	$p = 0,00011568$		
Le poème est en 5-syllabes	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01660923$		
Le poème est en 6-syllabes	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03401517$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,03544197$		
Le poème est en 7-syllabes	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,03268333$		
Le poème est en octosyllabes	Des mots sont répétés	$p = 0,00176231$		

Le poème est en alexandrins	Des hémistiches sont répétés	$p = 0,00053853$	Des mots sont répétés	$p = 0,03927277$
Le poème présente un profil 4+6	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,03148532$		
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02420336$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est une suite périodique	Des mots sont répétés	$p = 0,02268307$	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,02013367$
	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,0276619$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,04217199$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,007895$		
Le poème est une suite non périodique	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,00389253$		
Le poème est un sonnet			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,01410235$
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 6,1114E-19$
			Des portions de texte sont répétées	$p = 4,0482E-05$
			Le poème présente une ritournelle	$p = 0,00176408$
			La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,00134356$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en distiques	Le poème présente une ritournelle	$p = 1,2694E-05$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,02054672$		
Le poème est en tercets			Des mots sont répétés	$p = 0,3123234$
Le poème est en quatrains			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,04978663$

			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,0122303$
Le poème est en quintils	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,04278286$		
Le poème est en sizains	Des strophes sont répétées	$p = 0,03169807$		
Le poème est en huitains	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,04278286$		
Le poème est en douzains	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,00041557$		
Le poème présente plusieurs types de strophes	Le poème présente une ritournelle	$p = 4,0357E-07$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 5,6404E-05$		
	Des strophes sont répétées	$p = 0,03696166$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
0-10	Le poème est en alexandrins	$p = 0,02993325$		
	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,01373978$		
11-20	Le poème est un rondel classique	$p = 0,01856164$	Le poème est en 6-syllabes	$p = 0,01573617$
	Le poème est en quatrains	$p = 0,01958553$	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,04391429$
			Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00262792$
21-30	Le poème présente un profil 5+5	$p = 0,00775523$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,02233476$
	Le poème est un rondel classique	$p = 0,01375879$	Le poème présente un profil 6+6	$p = 0,01794015$
	Le poème est en distiques	$p = 0,00057497$	Le poème est en huitains	$p = 0,03546082$
	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,03656526$	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,02958207$
	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,00586453$	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03489909$
31-40	Des vers sont répétés	$p = 0,00222586$	Le poème est en quatrains	$p = 0,01141851$
	Le poème est en 5-syllabes	$p = 0,02394824$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,00969214$
	Le poème est en huitains	$p = 0,01312725$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,02288874$
	Le poème est en neuvains	$p = 0,00936917$		

	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,011312$		
	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,04160932$		
	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01721926$		
41-50	Des hémistiches sont répétés	$p = 0,03134307$		
	Le poème est en alexandrins	$p = 0,02378603$		
	Le poème est un sonnet	$p = 0,02261872$		
	Le poème est en dizains	$p = 0,01644449$		
51-60	Le poème est en septains	$p = 0,04349863$	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,03249144$
	Le poème a été coupé	$p = 0,04850782$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,0428214$
	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00202885$		
61-70	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,04209127$	Le poème est en vers courts	$p = 0,0314836$
	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,04918492$		
	Le poème est une suite non périodique	$p = 0,01440862$		
	Le poème a été coupé	$p = 0,0314836$		
	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,01440862$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,0145915$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,01294482$
	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,009195131$		
	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,03401517$		
	Le poème est en 5-syllabes	$p = 0,01660923$		
	Le poème est en 6-syllabes	$p = 0,03401517$		
	Le poème est en quintils	$p = 0,04278286$		
	Le poème est en huitains	$p = 0,04278286$		
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,00011568$		

Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	Des vers sont répétés	$p = 0,03912554$		
La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,02738403$	Le poème est une suite périodique	$p = 0,02013367$
	Le poème est une suite non périodique	$p = 0,00389253$	Le poème est en quatrains	$p = 0,04978663$
La succession des strophes est toujours marquée par une pause	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,005469783$	Le poème est un sonnet	
	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,03268333$	Le poème est en quatrains	$p = 0,0122303$
	Le poème présente un profil 4+6	$p = 0,03148532$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,0276619$		
La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00484643$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,00930642$
	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,005469783$		
	Des vers sont répétés	$p = 0,02885913$		
	Le poème présente un profil 4+6	$p = 0,02420336$		
	Le poème a été coupé	$p = 0,03188615$		
Le poème présente une ritournelle	Le poème a été coupé	$p = 0,04780868$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,00176408$
	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 4,0357E-07$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 1,89838E-10$		
	Des strophes sont répétées	$p = 0,01434084$		
	Le poème est en vers courts	$p = 0,00833304$		
	Le poème est en 6-syllabes	$p = 0,03544197$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,04217199$		
	Le poème est en distiques	$p = 1,2694E-05$		
Le poème est en douzains	$p = 0,00041557$			
La mélodie présente une ritournelle	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00096441$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,00134356$

	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 5,6404E-05$		
	Le poème présente une ritournelle	$p = 1,89838E-10$		
	Des strophes sont répétées	$p = 4,237E-06$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,007895$		
	Le poème est en distiques	$p = 0,02054672$		

Annexe 4. Catégorie des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes entre 1871 et 1898

Annexe 4a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID17184	BEER Jules		Où voulez-vous aller ?	GAUTIER Théophile	ID125	1880
ID25645	BOÏELDIEU Adrien Louis Victor		J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1879
ID17344	BORDIER Jules		Chanson d'amour	HUGO Victor	ID212	1880
ID17352	BORDIER Jules		Guitare	HUGO Victor	ID219	1880
ID17345	BORDIER Jules		Le Chien du Braconnier	MURGER Henri	ID376	1880
ID17346	BORDIER Jules		Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1880
ID21287	BORNE [le] Fernand	1888, Mars	Hymne d'Amour	BAUDELAIRE Charles	ID51	1888
ID21283	BORNE [le] Fernand	1884, Octobre	La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1888
ID23982	BOUVAL Jules		Tristesse de la lune	BAUDELAIRE Charles	ID81	1898
ID16236	BOVY- LYSBERG Charles- Samuel		L'aube naît	HUGO Victor	ID184	1889
ID16235	BOVY- LYSBERG Charles- Samuel		La Captive	HUGO Victor	ID215	1890
ID16545	BOVY- LYSBERG Charles- Samuel		Puisqu'ici bas !	HUGO Victor	ID284	1891
ID00805	CHARPENTIER Gustave	1890	La Cloche fêlée	BAUDELAIRE Charles	ID63	—
ID13590	CHARPENTIER Gustave	1894 ?	La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	—
ID00812	CHARPENTIER Gustave	1894, avril	La Musique	BAUDELAIRE Charles	ID67	—
ID13588	CHARPENTIER Gustave	1894 ?	Les Yeux de Berthe	BAUDELAIRE Charles	ID76	1895
ID00804	CHARPENTIER Gustave	1890, octobre	Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	—
ID00810	CHARPENTIER Gustave	1893, août	Les Chevaux de bois	VERLAINE Paul	ID781	—
ID25349	DASSIER Alfred		Pour un regard de vous	HUGO Victor	ID190	1889

ID22159	DAULY Gabrielle		Viens, une flûte invisible	HUGO Victor	ID210	1911
ID22140	DAULY Gabrielle		Arpège	SAMAIN Albert	ID523	1911
ID16472	DOLMETSCH Victor		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1879
ID01082	DUPARC Henri	1870	L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1911
ID01093	DUPARC Henri	1874- 1884	La Vie antérieure	BAUDELAIRE Charles	ID69	1911
ID01094	DUPARC Henri	1869-1870	Au pays où se fait la guerre	GAUTIER Théophile	ID124	1877
ID01088	DUPARC Henri	1883	Lamento	GAUTIER Théophile	ID148	1911
ID01086	DUPARC Henri	1882	Phidylé	LECONTE de LISLE	ID353	1911
ID01092	DUPARC Henri	1868- 1902	Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1870
ID16944	DUVERNOY Alphonse		La Caravane humaine	GAUTIER Théophile	ID147	1872
ID16945	DUVERNOY Alphonse		Romance	GAUTIER Théophile	ID124	1872
ID26200	DUVERNOY Alphonse		Chanson du grand-père	HUGO Victor	ID213	1891
ID19712	DUVERNOY Alphonse		Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1891
ID16947	DUVERNOY Alphonse		Soupirs	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1872
ID13548	GILSON Paul	1898	Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1921
ID23998	GUIRAUD Ernest		La Servante au grand coeur	BAUDELAIRE Charles	ID68	1896
ID02282	INDY [d'] Vincent	1884	L'Amour et le crâne	BAUDELAIRE Charles	ID59	1885
ID13710	INDY [d'] Vincent	1871	Attente	HUGO Victor	ID198	1886
ID14673	INDY [d'] Vincent	1872	Clair de lune	HUGO Victor	ID217	1890
ID16222	LACK Théodore		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1887
ID14885	LACROIX Eugène Émile	1898 ?	C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1898
ID14886	LACROIX Eugène Émile	1898 ?	Donc, ce sera par un clair jour d'été	VERLAINE Paul	ID621	1898
ID14887	LACROIX Eugène Émile	1898 ?	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1898
ID14888	LACROIX Eugène Émile	1898 ?	Je ne veux plus aimer que ma mère Marie	VERLAINE Paul	ID657	1898
ID14889	LACROIX Eugène Émile	1898 ?	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1898
ID20320	LAMBERT Lucien		Aubade	COPPÉE François	ID86	1886

ID02709	LEKEU Guillaume	1887	Les Pavots	LAMARTINE [de] Alphonse	ID321	1909
ID26115	LENEPVEU Charles		Souvenir	HUGO Victor	ID236	1881
ID26645	LOGÉ Henri Édouard Joseph	1891 ?	La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	—
ID14551	LOGÉ Henri Édouard Joseph	1894 ?	C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	—
ID14553	LOGÉ Henri Édouard Joseph	1894 ?	Elle voulut aller sur les flots de la mer	VERLAINE Paul	ID780	—
ID14552	LOGÉ Henri Édouard Joseph	1894 ?	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	—
ID10650	LOGÉ Henri Édouard Joseph	1884 ?	Ô triste, triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	1884
ID16915	MARÉCHAL Charles- Henri		Le Spectre de la Rose	GAUTIER Théophile	ID158	1890
ID17277	MARTY Georges Eugène		Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1889
ID11815	MOREAU Léon		La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	1896
ID04068	PERRONNET Joanni		La Nuit d'été	HUGO Victor	ID212	1884
ID23997	PFEIFFER Georges Jean		Les Hiboux	BAUDELAIRE Charles	ID75	1898
ID26245	POISE PERILLIER Ferdinand		La Menteuse	MURGER Henri	ID375	1889
ID17930	ROGER Victor Fils		Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1876
ID26066	ROGER Victor Fils		Nouvelle Chanson	HUGO Victor	ID184	1876
ID04027	ROGER-DUCASSE Jean	1897	Les Pièces d'eau	RODENBACH Georges	ID499	1908
ID23711	ROUSSEAU Samuel Alexandre		Acrostiche	HARAUCOURT Edmond	ID169	1887
ID20922	SERPETTE Gaston		La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1879
ID27461	TINEL Edgar		L'Espérance	HUGO Victor	ID227	1894
ID26229	VASSEUR Léon		La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1889
ID24201	VASSEUR Léon		Le Bateau d'Amour	RICHEPIN Jean	ID474	1876
ID10314	VIARDOT Paul Louis Joachim		Aubade	COPPÉE François	ID86	1887
ID18126	VIARDOT Paul Louis Joachim		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1887
ID10315	VIARDOT Paul Louis Joachim		Au bord de l'eau	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1887
ID14755	VIARDOT Paul Louis Joachim		Ne jamais la voir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1887
ID24986	WAILLY [de] Paul Warnier	1878	A Pépa	MUSSET [de] Alfred	ID389	—

ID24985	WAILLY [de] Paul Warnier	1878	Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	—
ID24984	WAILLY [de] Paul Warnier	1878	Le Lever	MUSSET [de] Alfred	ID414	—
ID24994	WORMSER André		Nuit d'Été	HUGO Victor	ID212	1879
ID25836	WORMSER André		La Prière	LAMARTINE [de] Alphonse	ID316	1878
ID25835	WORMSER André		Tristesse	MUSSET [de] Alfred	ID407	1879

Annexe 4b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Boïeldieu, Adrien Louis Victor. *J'ai dit à mon cœur*. Ikelmer frères, 1879.
- Bordier, Jules. *12 Mélodies*. G. Hartmann, 1880.
- Charpentier, Gustave. *La Cloche fêlée*. H. Tellier, 1894.
- . *La Musique*. H. Tellier, 1894.
- . *Les Fleurs du mal*. Heugel, 1895.
- Dassier, Alfred. *Pour un regard de vous*. G. Brandus et S. Dufour, 1871.
- Dolmetsch, Victor. *3 Mélodies*. Théodore Michaelis, 1879.
- Duparc, Henri *Au Pays où se fait la guerre*. Rouart, Lerolle & Cie., 1909.
- . *L'Invitation au voyage*. Rouart, Lerolle & Cie., 1909.
- . *Phidylé*. E. Baudoux, 1894.
- . *Soupir*. Rouart, Lerolle & Cie., 1909.
- Duvernoy, Alphonse. *Chanson du grand-père*. G. Hartmann & Cie., 1891.
- . *Chanson du rouet*. G. Hartmann & Cie., 1891.
- Lack, Théodore. *Les Papillons*. H. Heugel, 1887.
- Lacroix, Eugène. *5 Mélodies de Paul Verlaine*. Constallat & Cie., 1898.
- Lambert, Lucien. *Aubade*. Conrad, 1886.
- Le Borne, Fernand. *Six Mélodies, op. 15*. P. Schott, 1888.
- Lenepveu, Charles. *Souvenir*. H. Lemoine, 1881.
- Maréchal, Henri. *Deux Mélodies*. Émile Deplaix, éditeur, 1890.
- Moreau, Léon. *Deux Mélodies*. P. Dupont, 1896.
- Pfeiffer, Georges. *Les Hiboux*. A. Quinzard, s.d.
- Viardot, Paul. *Six Mélodies*. H. Heugel, 1887.
- Wormser, André. *La Prière*. Henry Lemoine, 1878.

Annexe 4c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographie prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID51	Hymne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID59	L'amour et le crâne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	20
ID62	L'invitation au voyage	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	7	Suite périodique	douzain	42
ID63	La cloche fêlée	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID65	La mort des amants	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID67	La musique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	5	Sonnet	quatrain	14
ID68	La servante au grand coeur	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Distiques	/	22
ID69	La vie antérieure	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID71	Le jet d'eau	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	4	Suite périodique	huitain	42
ID75	Les hiboux	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID76	Les yeux de Berthe	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID78	Parfum exotique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID81	Tristesse de la lune	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID86	Aubade	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID137	Dernier voeu	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID143	L'échelle d'amour	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID125	Barcarolle	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	30
ID147	La caravane	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID148	Lamento	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	8	Suite périodique	sizain	36

ID158	Le spectre de la rose	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID124	Romance	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	dizain	30
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID169	Toute la vie humaine	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	TRUE	12	Suite périodique avec x	tercet	7
ID213	Chanson de grand-père	Hugo Victor	L'art d'être grand-père	1877	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID246	La chanson des aventuriers de la mer	Hugo Victor	La légende des siècles	1859	FALSE	8	Suite non périodique	quatrain	124
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID227	Espoir en dieu	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID212	Hier, la nuit d'été	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54
ID236	Puisque j'ai mis ma lèvre	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID190	A une femme	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	12	Suite périodique	quintil	10
ID198	Attente	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	septain	21
ID217	Clair de lune	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID215	La captive	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	6	Suite périodique	huitain	72
ID219	Autre guitare	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID284	Puisqu'ici bas toute âme	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	48
ID316	La prière	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Distiques	/	106
ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID333	Jane	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	distique	20
ID328	La chanson du rouet	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	10	Suite périodique	sizain	18
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24

ID375	La menteuse	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	quintil	30
ID376	Le chien du braconnier	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	huitain	68
ID416	Le rideau de ma voisine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	7	Rondeau	quatrain	12
ID407	Tristesse	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID474	Le bateau rose	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	20
ID523	Arpège	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID554	Larmes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite non périodique	tercet	23
ID599	Soupir	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID596	Au bord de l'eau	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID635	Clair de lune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID621	Donc, ce sera	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID654	Impression fausse	Verlaine Paul	Parallèlement	1889	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	24
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID780	Beams	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID781	Chevaux de bois	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	28
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID619	Ô triste, triste était mon âme	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID657	Je ne veux plus aimer	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24

Annexe 4d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé			Le poème est en vers isométriques	$p = 0,04958278$
Des hémistiches sont répétés			Le poème est en vers isométriques	$p = 0,002997$
Des mots sont répétés			Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,03496503$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers isométriques			Le poème a été coupé	$p = 0,04958278$
			Des hémistiches sont répétés	$p = 0,002997$
Le poème est en octosyllabes	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,0173913$		
Le poème est en décasyllabes	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02424242$		
Le poème est en alexandrins			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02424242$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème présente plusieurs types de strophes			Des mots sont répétés	$p = 0,03496503$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
11-20	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,02478632$		
31-40	Le poème est un sonnet	$p = 0,02478632$		

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
La succession des strophes est toujours marquée par une pause	Le poème est en octosyllabes	$p = 0,0173913$		
Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,02424242$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,02424242$

Annexe 5. Catégorie des compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes entre 1871 et 1898

Annexe 5a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID00241	BOECK [de] August	1889	Marie	MUSSET [de] Alfred	ID420	—
ID00585	BÜSSER Henri	1891	L'Archet	CROS Charles	ID99	1893
ID00586	BÜSSER Henri	1894	Roses et muguets	CROS Charles	ID717	1896
ID00587	BÜSSER Henri	1896	Ronde flamande	CROS Charles	ID718	—
ID00588	BÜSSER Henri	1897	Le Bleu Matin	CROS Charles	ID98	1899
ID00598	BÜSSER Henri	1898	Âmes obscures	FRANCE Anatole	ID117	1901
ID00608	BÜSSER Henri	1896	Rendez-vous	CROS Charles	ID102	1896
ID08674	BÜSSER Henri	1894	L'Orgue	CROS Charles	ID100	—
ID05208	CABANER Ernest		Nous n'irons plus au bois	BANVILLE [de] Théodore	ID12	1878
ID25755	CAZANEUVE Édouard		Jeanne	BANVILLE [de] Théodore	ID21	1880
ID25757	CAZANEUVE Édouard		Nuit d'étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID5	1880
ID25763	CAZANEUVE Édouard		Printemps d'Avril	BANVILLE [de] Théodore	ID4	1880
ID25764	CAZANEUVE Édouard		L'Air	BANVILLE [de] Théodore	ID19	1880
ID13530	CHAPUIS Auguste	1888	Aubade	RICHEPIN Jean	ID457	1889
ID13531	CHAPUIS Auguste	1888	Au jardin de mon coeur	RICHEPIN Jean	ID456	1889
ID13532	CHAPUIS Auguste	1888	Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1889
ID13533	CHAPUIS Auguste	1888	Un Miracle	RICHEPIN Jean	ID465	1889
ID13534	CHAPUIS Auguste	1888	Pluie d'étoiles	RICHEPIN Jean	ID463	1889
ID13535	CHAPUIS Auguste	1888	Pâquerettes d'amour	RICHEPIN Jean	ID487	1889

ID13536	CHAPUIS Auguste	1888	Mauvais augure	RICHEPIN Jean	ID482	1889
ID13537	CHAPUIS Auguste	1888	Les Deux Baisers	RICHEPIN Jean	ID464	1889
ID13538	CHAPUIS Auguste	1888	Deuil	RICHEPIN Jean	ID461	1889
ID13539	CHAPUIS Auguste	1888	Premier souvenir	RICHEPIN Jean	ID462	1889
ID14978	CLAUSSMANN Aloys		Nox	LECONTE de LISLE	ID357	1897
ID17284	COEDÈS Auguste Charles		Carmen	GAUTIER Théophile	ID127	1875
ID17285	COEDÈS Auguste Charles		Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1875
ID17287	COEDÈS Auguste Charles		L'Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1875
ID17289	COEDÈS Auguste Charles		L'Enfant Jésus	GAUTIER Théophile	ID144	1875
ID17290	COEDÈS Auguste Charles		O ma charmante	HUGO Victor	ID212	1875
ID17291	COEDÈS Auguste Charles		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1875
ID17296	COEDÈS Auguste Charles		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1875
ID17297	COEDÈS Auguste Charles		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1875
ID17299	COEDÈS Auguste Charles		Espère !	HUGO Victor	ID227	1875
ID17300	COEDÈS Auguste Charles		Pauvre Mère !	HUGO Victor	ID186	1875
ID14642	CRESSONNOIS Jules		Ballade à la louange des roses	BANVILLE [de] Théodore	ID48	1880
ID14643	CRESSONNOIS Jules		Ballade pour sa commère	BANVILLE [de] Théodore	ID44	1880
ID14644	CRESSONNOIS Jules		Ballade pour annoncer le printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID47	1880
ID14645	CRESSONNOIS Jules		Ballade des belles Châlonnaises	BANVILLE [de] Théodore	ID43	1880
ID14646	CRESSONNOIS Jules		Ballade pour une amoureuse	BANVILLE [de] Théodore	ID45	1880
ID14648	CRESSONNOIS Jules		Pour une aux cheveux dorés	BANVILLE [de] Théodore	ID46	1880
ID17434	CRESSONNOIS Jules		Les Tronçons du serpent	HUGO Victor	ID273	1880
ID17435	CRESSONNOIS Jules		Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1880
ID17437	CRESSONNOIS Jules		Printemps d'Avril	BANVILLE [de] Théodore	ID4	1880
ID17439	CRESSONNOIS Jules		Adieux de l'hôtesse arabe	HUGO Victor	ID191	1880
ID17440	CRESSONNOIS Jules		La Vieille Chanson	BANVILLE [de] Théodore	ID11	1880
ID17453	CRESSONNOIS Jules		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1880

ID17454	CRESSONNOIS Jules		Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1880
ID15139	DEVÉRIA Charlotte		Chinoiserie	GAUTIER Théophile	ID133	1889
ID15144	DEVÉRIA Charlotte		Le Sang des lys	SILVESTRE Armand	ID584	1889
ID15146	DEVÉRIA Charlotte		La Chute des étoiles	LECONTE de LISLE	ID338	1889
ID15148	DEVÉRIA Charlotte		À Saint Blaise, à la Zuecca	MUSSET [de] Alfred	ID386	1889
ID15149	DEVÉRIA Charlotte		La Mort du soleil	LECONTE de LISLE	ID340	1889
ID17815	DEVÉRIA Charlotte		Tristesse	MUSSET [de] Alfred	ID407	1877
ID17817	DEVÉRIA Charlotte		L'Enfant au berceau	HUGO Victor	ID200	1877
ID17819	DEVÉRIA Charlotte		L'automne	LAMARTINE [de] Alphonse	ID314	1877
ID17820	DEVÉRIA Charlotte		Clair de lune	HUGO Victor	ID217	1877
ID17824	DEVÉRIA Charlotte		Hier au soir	HUGO Victor	ID220	1877
ID17825	DEVÉRIA Charlotte		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1877
ID17826	DEVÉRIA Charlotte		Aubade	HUGO Victor	ID184	1877
ID17827	DEVÉRIA Charlotte		Après l'hiver	HUGO Victor	ID196	1877
ID17829	DEVÉRIA Charlotte		Nuits de juin	HUGO Victor	ID280	1877
ID16706	DIHAU Désiré Hippolyte		Le Fou	RICHEPIN Jean	ID477	1886
ID24976	DIHAU Désiré Hippolyte		Au jardin de mon coeur	RICHEPIN Jean	ID456	1898
ID25149	DIHAU Désiré Hippolyte		Ballade de Noël	RICHEPIN Jean	ID458	1888
ID25150	DIHAU Désiré Hippolyte		Berceuse	RICHEPIN Jean	ID459	1886
ID25151	DIHAU Désiré Hippolyte		Étoiles filantes	RICHEPIN Jean	ID463	1890
ID25153	DIHAU Désiré Hippolyte		Les Vieux Papillons	RICHEPIN Jean	ID484	1886
ID27439	DIHAU Désiré Hippolyte		Achetez mes belles violettes	RICHEPIN Jean	ID454	1886
ID26273	DURAND Jacques		Pantomime	VERLAINE Paul	ID683	1896
ID13375	FABRE Gabriel	1894 ?	L'Archet	CROS Charles	ID99	1894
ID04777	FLÉGIER Ange	1881	Le Cor	VIGNY [de] Alfred Victor, Comte	ID695	1893
ID05458	FLÉGIER Ange	1894	Je ne sais pourquoi	VERLAINE Paul	ID656	1894
ID05904	FLÉGIER Ange		Madrigal	MURGER Henri	ID381	1893

ID08875	FLÉGIER Ange		Floréal	RICHEPIN Jean	ID465	1880
ID08876	FLÉGIER Ange		La Colombe apprivoisée	GAUTIER Théophile	ID149	1896
ID11090	FLÉGIER Ange		Plaintive Hironnelle	GAUTIER Théophile	ID132	1881
ID11094	FLÉGIER Ange		Puisque mai tout en fleurs	HUGO Victor	ID285	1879
ID11101	FLÉGIER Ange		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1881
ID11103	FLÉGIER Ange		Rondeaux mignons	RICHEPIN Jean	ID472	1881
ID16591	FLÉGIER Ange	1896	Apaisement	VERLAINE Paul	ID616	—
ID20563	FLÉGIER Ange	1893	L'Homme et la mer	BAUDELAIRE Charles	ID61	1893
ID20953	FLÉGIER Ange	1881	La Neige	VIGNY [de] Alfred Victor, Comte	ID694	1893
ID17844	FRAGEROLLE Georges Auguste		Saison nouvelle	GAUTIER Théophile	ID153	1876
ID25364	GARNIER Édouard		Le Plongeur	MURGER Henri	ID377	1878
ID25367	GARNIER Édouard		Philis	VOITURE Vincent	ID699	1878
ID25369	GARNIER Édouard		Le Fils du Titien	MUSSET [de] Alfred	ID398	1878
ID25381	GARNIER Édouard		Mon âme a son secret	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1878
ID25382	GARNIER Édouard		Mon âme a son secret	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1878
ID25383	GARNIER Édouard		Mon âme a son secret	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1878
ID05783	GRADIS Raoul	1897	Promenade sentimentale	VERLAINE Paul	ID684	—
ID05784	GRADIS Raoul	1897	Soir	VERLAINE Paul	ID616	—
ID09582	GUÉROULT Auguste	1873	L'Espérance	MUSSET [de] Alfred	ID411	1873
ID23684	GUÉROULT Auguste		Enfant ! si j'étais roi	HUGO Victor	ID190	1880
ID25038	GUÉROULT Auguste		La Fleur et le Papillon	HUGO Victor	ID252	1879
ID25677	GUÉROULT Auguste		Nuit de Mai	MUSSET [de] Alfred	ID413	1879
ID25679	GUÉROULT Auguste		Parfois, lorsque tout dort	HUGO Victor	ID221	1879
ID25680	GUÉROULT Auguste		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1879
ID15868	GUIMET Émile		Le Matin	HUGO Victor	ID262	1878
ID15871	GUIMET Émile		Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	1878

ID15878	GUIMET Émile		Fut-il jamais	MUSSET [de] Alfred	ID405	1878
ID15879	GUIMET Émile		Viens une flûte invisible	HUGO Victor	ID210	1878
ID13040	LEGAY Marcel	1886 ?	Ballade de la joyeuse chanson du cor	BANVILLE [de] Théodore	ID42	1886
ID13052	LEGAY Marcel	1886 ?	La Petite qui tousse	RICHEPIN Jean	ID470	1886
ID27059	LEGAY Marcel		La Ballade du désespéré	MURGER Henri	ID373	1896
ID17495	LEMAIRE Gaston		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1893
ID04095	LEVADÉ Charles		Contemplation	HUGO Victor	ID194	1897
ID05899	LEVADÉ Charles		Plaintive Hironnelle	GAUTIER Théophile	ID132	1889
ID16406	LEVADÉ Charles		Sur la Montagne	GAUTIER Théophile	ID156	1892
ID09017	MORET Ernest	1897	Rêve	HUGO Victor	ID286	1899
ID09020	MORET Ernest		Si tu veux, m'amour	RICHEPIN Jean	ID466	1886
ID13498	MORET Ernest	1894	La Mort de l'Automne	RICHEPIN Jean	ID758	1992
ID13499	MORET Ernest	1894	Le cadavre est lourd	RICHEPIN Jean	ID472	1992
ID13500	MORET Ernest	1894	Ah ! c'est en vain que je m'en vais !	RICHEPIN Jean	ID756	1992
ID13501	MORET Ernest	1894	Où vivre ?	RICHEPIN Jean	ID467	1992
ID13502	MORET Ernest	1892	Le ciel est transi	RICHEPIN Jean	ID461	1992
ID13503	MORET Ernest	1892	Te souviens-tu du baiser ?	RICHEPIN Jean	ID464	1992
ID13504	MORET Ernest	1894	Plaintes comiques	RICHEPIN Jean	ID762	1992
ID13505	MORET Ernest	1892	Te souviens-tu d'une étoile ?	RICHEPIN Jean	ID469	1992
ID13506	MORET Ernest	1893	Nocturne	RICHEPIN Jean	ID761	1992
ID13507	MORET Ernest	1892	Insomnie	RICHEPIN Jean	ID757	1992
ID05433	OLLONE [d'] Max	1894	Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1894
ID09147	OLLONE [d'] Max	1898	Premier Amour	COPPÉE François	ID88	—
ID17542	PASCAL Édouard		L'Oeillet rouge	GAUTIER Théophile	ID146	1882
ID17543	PASCAL Édouard		Où voulez-vous aller ?	GAUTIER Théophile	ID125	1874
ID17544	PASCAL Édouard		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1874
ID17545	PASCAL Édouard		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1874

ID17546	PASCAL Édouard		Le Spectre de la Rose	GAUTIER Théophile	ID158	1874
ID17547	PASCAL Édouard		Premier Sourire du Printemps	GAUTIER Théophile	ID130	1874
ID17553	PASCAL Édouard		Où ton coeur se pose !	HUGO Victor	ID207	1874
ID17554	PASCAL Édouard		La Captive	HUGO Victor	ID215	1874
ID17555	PASCAL Édouard		Chanson de Fortunio	MUSSET [de] Alfred	ID402	1874
ID17556	PASCAL Édouard		Les Filles de Cadix	MUSSET [de] Alfred	ID417	1874
ID17562	PASCAL Édouard		La Première	COPPÉE François	ID88	1874
ID23692	PASCAL Édouard		Pourquoi passez-vous par ici	HUGO Victor	ID190	1882
ID23694	PASCAL Édouard		Vieille Chanson du jeune temps	HUGO Victor	ID291	1882
ID15268	PÉNAVAIRE Jean-Grégoire		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1885
ID15422	PÉRILHOU Albert		Nell	LECONTE de LISLE	ID356	1898
ID26197	PÉRILHOU Albert		Songes d'enfants	HUGO Victor	ID200	1875
ID04057	ROLLINAT Maurice		Harmonie du soir	BAUDELAIRE Charles	ID56	1892
ID04058	ROLLINAT Maurice		Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	1892
ID13695	ROLLINAT Maurice		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1892
ID13696	ROLLINAT Maurice		Le Jet d'eau	BAUDELAIRE Charles	ID71	1892
ID13750	ROLLINAT Maurice		La Vieille Croix	ROLLINAT Maurice	ID506	1876
ID13760	ROLLINAT Maurice		Memento quia pulvis es	ROLLINAT Maurice	ID515	1876
ID13788	ROLLINAT Maurice		Le moulin	ROLLINAT Maurice	ID510	1898
ID13789	ROLLINAT Maurice		Les Babillardes	ROLLINAT Maurice	ID512	1876
ID27737	ROLLINAT Maurice		Le Vent d'été	ROLLINAT Maurice	ID511	1898
ID20400	ROSTAND Alexis		Ce qui dure	SULLY-PRUDHOMME	ID597	1886
ID20796	ROSTAND Alexis		Prière	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1886
ID27392	ROSTAND Alexis		Né l'Enfant des grandes villes	VERLAINE Paul	ID679	1903
ID27393	ROSTAND Alexis		O mon Dieu vous m'avez blessé d'amour	VERLAINE Paul	ID682	1903
ID18648	SPORCK Georges	1898	Le Jour fuit	RICHEPIN Jean	ID761	—
ID18649	SPORCK Georges	1898	Le Bateau noir	RICHEPIN Jean	ID475	—

ID18947	STROHL Rita	1894	Spleen	BAUDELAIRE Charles	ID713	—
ID18948	STROHL Rita	1894 ?	Obsession	BAUDELAIRE Charles	ID77	—
ID08655	TRÉMISOT Édouard		Le Sommeil de Leïlah	LECONTE de LISLE	ID346	1896
ID01544	WECKERLIN (ou WEKERLIN) Jean-Baptiste	1879	Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	—
ID19505	WECKERLIN (ou WEKERLIN) Jean-Baptiste		Chant de la Captive	HUGO Victor	ID215	1873

Annexe 5b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Büsser, Henri. *L'Archet*. Léon Grus, 1893.
- . *Rendez-vous*. Léon Grus, 1899.
- . *Ronde flamande*. Léon Grus, 1899.
- . *Roses et muguets*. Léon Grus, 1896.
- Cabaner, Ernest. *Nous n'irons plus au bois*. B. Crouzat, 1876.
- Cazaneuve, Edouard. *Douze Mélodies pour chant et piano*. Henri Tellier, 1880.
- Chapuis, Auguste. *Le Bateau rose*. L. Grus et Cie., 1907.
- Claussmann, Aloÿs. *15 Mélodies avec accompagnement de piano*. Richault, 1897.
- Cressonnois, Jules. *Harmonies, vol. 3*. Retté & Cie., s.d.
- . *Mélodies chant et piano*. F. Schoen, 1876.
- Devéria, Charlotte. *Vingt Mélodies pour chant et piano*. Henri Heugel, 1889.
- Dihau, Désiré. *Au Jardin de mon cœur*. A. Quinzard & Cie., 1898.
- . *Berceuse*. Bathlot & Héraud, 1886.
- . *Le Fou*. Bathlot & Héraud, 1886.
- Durand, Jacques. *Pantomime*. Durand, 1896.
- Flégier, Ange. *Je ne sais pourquoi*. E. Gallet, 1894.
- . *Mélodies, chansons & romances*. L. Jouve, 1882.
- Garnier, Edouard. *20 Sonnets*. Alphonse Leduc, 1878.
- Gradis, Raoul. *Soir*. Imp. de Delanchy, 1897.
- Guérault, Auguste. *3 Poèmes lyriques, op. 16*. Félix Mackar, 1879.
- . *4 Poèmes lyriques, op. 17*. Félix Mackar, 1879.
- . *Trois Chants caractéristiques (XIII^e, XVI^e et XIX^e siècles)*. Choudens, 1873.
- Moret, Ernest. *Chansons tristes*. Heugel, 1895.
- Pascal, Edouard. *Vieille chanson du jeune temps*. Edouard Pascal, 1882.
- . *Vingt-Cinq Morceaux de chant à une voix avec accompagnement de piano. Deuxième recueil*. 1874.
- Pénavaire, Jean-Grégoire. *L'Invitation au voyage*. Choudens, 1885.
- Périlhou, Albert. *Nell*. Au Ménestrel, 1898.
- Rollinat, Maurice. *Mélodies, romances*. Heugel & Cie., 1897.
- . *Rouges et noirs*. Heugel & Cie., 1893.
- . *Six Nouvelles Poésies*. Heugel & Cie., 1892.

- Rostand, Alexis. *Ce qui dure*. Au Ménestrel, 1886.
- . *Prière*. M. Carbonel, 1886.
- Sporck, Georges. *Le Bateau noir*. Constallat, 1898.
- Weckerlin, Jean-Baptiste. *25 Mélodies*. Durand, Schoenewerk & Cie., 1879.
- . *Chant de la captive*. Au Ménestrel, 1873.

Annexe 5c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID2	Mon âme a son secret	Arvers Félix	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID5	Nuit d'étoiles	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID4	Printemps d'Avril	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	7	Suite périodique	septain	21
ID11	Le soleil souriait à la jeune nature	Banville Théodore de	Les cariatides	1842	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID12	Nous n'irons plus au bois	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Suite périodique	dizain	10
ID10	Oh ! quand la Mort	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Distiques	/	8
ID19	L'air	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	6	Rondel classique	quatrain	13
ID21	L'eau	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID17	La nuit	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID16	Le jour	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID18	Le printemps	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID48	Ballade à la louange des roses	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	10	Grande ballade	dizain	35
ID42	Ballade de la joyeuse chanson du cor	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	8	Petite ballade	huitain	28
ID43	Ballade des belles Châlonnaises	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	8	Petite ballade	huitain	28
ID47	Ballade pour annoncer le printemps	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	8	Petite ballade	huitain	28
ID44	Ballade pour sa commère	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	10	Grande ballade	dizain	35
ID45	Ballade pour une amoureuse	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	8	Petite ballade	huitain	28

ID46	Ballade pour une aux cheveux dorés	Banville Théodore de	Trente-six ballades joyeuses	1873	TRUE	8	Petite ballade	huitain	28
ID56	Harmonie du soir	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Pantoum non classique	quatrain	16
ID61	L'homme et la mer	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID62	L'invitation au voyage	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	7	Suite périodique	douzain	42
ID71	Le jet d'eau	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	4	Suite périodique	huitain	42
ID77	Obsession	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID80	Recueillement	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID713	Spleen (Quand le ciel bas)	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID88	La première	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID91	Matin d'octobre	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID92	Tableau rural	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	12	Distiques	/	10
ID99	L'archet	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	8	Suite périodique	tercet	39
ID102	Rendez-vous	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	40
ID98	Romance	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID718	Ronde flamande	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	36
ID717	Roses et mugnets	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	32
ID112	Les roses de Saadi	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1860	TRUE	12	Suite non périodique	tercet	9
ID117	Âmes obscures	France Anatole	Les poèmes dorés	1873	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID127	Carmen	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID137	Dernier voeu	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID149	Odelette anacréontique	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID132	Plaintive tourterelle	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID130	Premier sourire du printemps	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID146	J'ai laissé de mon sein de neige	Gautier Théophile	España	1852	TRUE	8	Suite périodique	huitain	8
ID156	Le chasseur	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24

ID120	Absence	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID125	Barcarolle	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	30
ID158	Le spectre de la rose	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID133	Sonnet	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID227	Espoir en dieu	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID212	Hier, la nuit d'été	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54
ID252	La pauvre fleur disait	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	40
ID207	Nouvelle chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID285	Puisque mai tout en fleurs	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Distiques	/	16
ID186	A la mère de l'enfant mort	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID196	Après l'hiver	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	60
ID220	Hier au soir	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	dizain	10
ID194	Mon bras pressait ta taille frêle	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID291	Vieille chanson du jeune temps	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	36
ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID190	A une femme	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	12	Suite périodique	quintil	10
ID200	Dans l'alcôve sombre	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	5	Suite non périodique	huitain	72
ID221	Parfois, lorsque tout dort	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	12	Suite périodique	sizain	12
ID191	Adieux de l'hôtesse arabe	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	8	Suite périodique	sizain	48
ID217	Clair de lune	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID215	La captive	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	6	Suite périodique	huitain	72

ID273	Les tronçons du désert	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	44
ID280	Nuits de juin	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID262	Le matin	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	8	Suite périodique	quintil	15
ID286	Rêves	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	6	Suite périodique	quintil	155
ID314	L'automne	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20
ID333	Jane	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	distique	20
ID354	Midi	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID356	Nell	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID357	Nox	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID338	La chute des étoiles	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID340	La mort du soleil	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID346	Le sommeil de Leïlah	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID373	La ballade du désespéré	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	56
ID377	Le plongeur	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID381	Madrigal	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	10	Suite périodique non	/	16
ID391	Adieu	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID386	Chanson (A Saint-Blaise)	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	quintil	13
ID411	Chanson (Lorsque la coquette)	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID402	Chanson de Fortunio	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	20
ID413	La nuit de Mai	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	sizain	202
ID420	Marie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Sonnet	quatrain	14

ID405	Rondeau	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	10	Rondeau classique	non	quintil	15
ID398	Sonnet	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Sonnet		quatrain	14
ID407	Tristesse	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Sonnet		quatrain	14
ID395	Chanson (Bonjour Suzon)	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1824	FALSE	8	Suite périodique		dizain	20
ID417	Les filles de Madrid	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1825	FALSE	7	Suite périodique	non	douzain	60
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique		quatrain	16
ID454	Achetez mes belles violettes	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	TRUE	8	Suite périodique		sizain	24
ID458	Ballade de Noël	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	TRUE	8	Suite périodique	non	huitain	28
ID459	Berceuse	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	8	Suite périodique		sizain	54
ID470	La petite qui tousse	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	3	Suite périodique		sizain	48
ID477	Le fou	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	7	Suite périodique		quintil	82
ID484	Les vieux papillons	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	4	Suite périodique		neuvain	36
ID756	Ah! c'est en vain que je m'en vais	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	8	Suite périodique		quatrain	12
ID456	Au jardin de mon coeur	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Distiques		/	20
ID463	Etoiles filantes	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	6	Suite périodique		quatrain	20
ID757	Insomnie	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Sonnet		quatrain	14
ID758	La mort de l'automne	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	4	Sonnet		quatrain	14
ID475	Le bateau noir	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique		quatrain	20
ID474	Le bateau rose	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique		quatrain	20
ID462	Le bon souvenir	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Suite périodique		quintil	45
ID461	Le ciel est transi	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	5	Suite périodique		quatrain	12
ID761	Nocturne	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	3	Sonnet		quatrain	14
ID467	Où vivre?	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	6	Suite périodique		quatrain	12
ID762	Plaintes comiques	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	4	Suite périodique		quatrain	28
ID472	Rondeaux mignons	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	3	Suite périodique		septain	28

ID457	Sérénade	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	8	Suite périodique	sizain	102
ID466	Si tu veux	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID482	Sur mon beau jasmin d'Espagne	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	sizain	12
ID469	Te souviens-tu d'une étoile	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID464	Te souviens-tu du baiser	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID465	Un miracle	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID487	Vieilles amourettes	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	40
ID506	La vieille croix	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID512	Les babillardes	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID515	Memento quia pulvis es	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	FALSE	8	Suite périodique	huitain	24
ID517	Déjeuner de soleil	Rostand Edmond	Les musardises	1887	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID584	La neige	Silvestre Armand	Les Renaissances	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID597	Ce qui dure	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID683	Pantomime	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique non	tercet	12
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite périodique non	quintil	18
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID655	Mon rêve familial	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID684	Promenade sentimentale	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Distiques	/	16
ID642	Dans l'interminable	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	24
ID656	Je ne sais pourquoi	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	5	Suite périodique	sizain	28
ID679	Né l'enfant des grandes villes	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	7	Suite périodique non	quintil	20
ID682	O mon Dieu	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Suite périodique avec x	tercet	46

ID694	La neige	Vigny Alfred de	Poèmes antiques et modernes	1826	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	72
ID695	Le cor	Vigny Alfred de	Poèmes antiques et modernes	1826	TRUE	12	Distiques	/	86
ID699	Autre	Voiture Vincent	Quelques vers de Monsieur de Voiture	1650	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14

Annexe 5d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé			Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 4,0449E-06$
Des portions de texte sont répétées	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02091399$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,03698582$
Des strophes sont répétées			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,04188034$
Des vers sont répétés			Le poème est en alexandrins	$p = 0,04412689$
Des hémistiches sont répétés	Le poème est en vers longs	$p = 0,04517705$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,03760684$		
Des mots sont répétés	Le poème est en quatrains	$p = 0,02869834$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers isométriques			Des portions de texte sont répétées	$p = 0,03698582$
Le poème est en vers longs	Des hémistiches sont répétés	$p = 0,04517705$		
Le poème inclue des vers courts et des vers longs	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause ou par une respiration	$p = 0,03342556$		
Le poème est en 4-syllabes	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02286902$		
Le poème est en 7-syllabes	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02340189$		
Le poème est en alexandrins			Des vers sont répétés	$p = 0,04412689$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est une suite périodique	Des hémistiches sont répétés	$p = 0,03760684$		
	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,04374124$		
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,01145386$		

Le poème est égal ou moins long que 24 vers	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01571576$	Le poème a été coupé	$p = 4,0449E-06$
			La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,01155247$
			Le poème présente une ritournelle	$p = 0,02421434$
			La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,02421434$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en quatrains	Des mots sont répétés	$p = 0,02869834$	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,03396863$
Le poème est en sizains	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,01545374$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,01545374$		
Le poème présente plusieurs types de strophes	Le poème présente une ritournelle	$p = 2,4686E-05$	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,04749412$
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 2,4686E-05$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
11-20	Le poème est en vers courts	$p = 0,04055875$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,04746174$
	Le poème est en 4-syllabes	$p = 0,0162144$		
41-50	Le poème est en alexandrins	$p = 0,01538839$	Le poème est en vers courts	$p = 0,0040742$
51-60	Le poème a été coupé	$p = 0,02024716$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,01571576$	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,02009741$
	Le poème est en 4-syllabes	$p = 0,02286902$		
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,03342556$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,04374124$	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,04749412$

La succession des strophes est toujours marquée par une pause			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02009741$
			Des strophes sont répétées	$p = 0,04188034$
La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,02091399$	Le poème est en quatrains	$p = 0,03396863$
	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,02340189$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,01145386$		
Le poème présente une ritournelle	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 2,4686E-05$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,02421434$
	Le poème est en sizains	$p = 0,01545374$		
La mélodie présente une ritournelle	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 2,4686E-05$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,02421434$
	Le poème est en sizains	$p = 0,01545374$		

Annexe 6. Catégorie des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes entre 1871 et 1898

Annexe 6a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID16033	AIX Pascal d'	1882	L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1933
ID18440	ALGER Robert	1892	Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1926
ID26923	AMELOT Léonard		Les Filles de Cadix	MUSSET [de] Alfred	ID417	1876
ID26921	AMELOT Léonard		La Coupe	SULLY-PRUDHOMME	ID603	1876
ID27953	ANDRÈS Camille		Dieu qui sourit et qui donne	HUGO Victor	ID208	1888
ID27954	ANTHIOME Jean-Baptiste		Nouvelle chanson sur un vieil air	HUGO Victor	ID207	1883
ID17202	ARCHAINBAUD Joseph		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1894
ID27958	ARNOUD Jules		Chanson	HUGO Victor	ID205	1893
ID23899	ARNOUD Jules		Nouvelle Chanson	HUGO Victor	ID207	1874
ID18835	ASTRUC Zacharie		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1870
ID27959	AUZENDE Ange Marie		La Fille d'O'Taïti	HUGO Victor	ID251	1894
ID28015	AUZENDE Ange Marie		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1875
ID28014	AUZENDE Ange Marie		Nivôse	RICHEPIN Jean	ID461	1878
ID19132	BAILLY Edmond		Apparition	MALLARMÉ Stéphane	ID361	1894
ID26034	BANÈS Antoine		Aubade Parisienne	COPPÉE François	ID87	1881
ID26029	BANÈS Antoine		La Première	COPPÉE François	ID88	1881
ID26032	BANÈS Antoine		Menuet	COPPÉE François	ID90	1881

ID26024	BANÈS Antoine		Adieu Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID392	1881
ID26025	BANÈS Antoine		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1881
ID26033	BANÈS Antoine		Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1881
ID21555	BARDIN Eugène		Clair de lune	VERLAINE Paul	ID616	1893
ID20937	BAUDOÛIN Georges Albert		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1889
ID17248	BEAU [le] (LEBEAU) Alfred		L'Attente	GAUTIER Théophile	ID124	1873
ID17206	BENEDICTUS Louis (Ludwig)		Barcarolle	GAUTIER Théophile	ID125	1875
ID17205	BENEDICTUS Louis (Ludwig)		Sombre Hellespont	GAUTIER Théophile	ID136	1889
ID17204	BENEDICTUS Louis (Ludwig)		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1889
ID17923	BERTRIE Paul		Le Spectre de la Rose	GAUTIER Théophile	ID158	1873
ID17968	BIZALION Honoré		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1874
ID21325	BLOT Angèle		Sur sa lyre	LACAUSSE Auguste	ID311	1885
ID28111	BONNEL Louis		Marie	MUSSET [de] Alfred	ID420	1880
ID28112	BONNEL Louis		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1880
ID28113	BONNEL Louis		Si je vous le disais	MUSSET [de] Alfred	ID388	1880
ID17776	BOUHY Jacques		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1874
ID08705	BOURGEOIS Émile	1875 ?	La véritable Manola	GAUTIER Théophile	ID121	1875
ID17231	BOURGEOIS Émile		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1889
ID19768	BRION (BRYON) DORGEVAL		Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1887
ID17943	BULOT Paul		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1897
ID17882	BURTY de la BULLY Marc		Quand viendra la saison nouvelle	GAUTIER Théophile	ID153	1874
ID17898	CANIVET A. (Anatole)		Saison nouvelle	GAUTIER Théophile	ID153	1870
ID16188	CARRAUD Gaston		Les Papillons blancs	GAUTIER Théophile	ID126	1893
ID14800	CARRAUD Gaston		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1892
ID18406	CARRAUD Gaston		Nuit d'Été	HUGO Victor	ID212	1890
ID13651	CATHERINE Alphonse Eugène Marie		Magie	RICHEPIN Jean	ID485	1897

ID16558	CELLOT Henri		Puisqu'ici bas	HUGO Victor	ID284	1877
ID20218	CELLOT Henri		Un Soir qu'on entendait la mer	HUGO Victor	ID300	1878
ID20217	CELLOT Henri		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1873
ID20220	CHAMPMOYNAT [de] Charles Madame		Aubade	COPPÉE François	ID86	1892
ID17899	CHARTON Georges		Villanelle rythmique	GAUTIER Théophile	ID153	1896
ID17777	CHAVAGNAT Édouard		La Lune	GAUTIER Théophile	ID152	1891
ID17900	CHAZE Emmanuel		Noël ! Noël !	GAUTIER Théophile	ID144	1879
ID17901	CHÉRION Auguste		Les Colombes	GAUTIER Théophile	ID141	1888
ID23905	CHESNEAU Carl		Quand je dors	HUGO Victor	ID271	1874
ID17778	COLARD Hector		Promenade nocturne	GAUTIER Théophile	ID129	1876
ID17209	COLLIGNON Gustave		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1893
ID26120	COMBES Ernest		Vieille chanson du jeune temps	HUGO Victor	ID291	1879
ID26158	COMETTANT Louis Oscar (Fils)		Aubade	HUGO Victor	ID184	1886
ID15177	CONTE Alfred		Mon coeur est plein de toi	SILVESTRE Armand	ID586	1896
ID17779	COSTA Georges		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1882
ID21843	CRÉBESSAC Olivier		Aubade	MUSSET [de] Alfred	ID395	1898
ID26104	CROCÉ- SPINELLI Bernard		Si tu veux m'amour	RICHEPIN Jean	ID466	1898
ID27726	DARTHU Paul		Déclaration	RICHEPIN Jean	ID460	1890
ID20255	DELAHAYE Léon		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1884
ID19464	DELÉTRÉ Gaston	1894 ?	Galanterie	VERLAINE Paul	ID783	1952
ID17883	DENEUBOURG Georges		Le Banc de pierre	GAUTIER Théophile	ID155	1882
ID08631	DEPRET Joseph		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1887
ID17429	DEPRET Joseph		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1888
ID17424	DEPRET Joseph		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1887
ID17427	DEPRET Joseph		Reviens, reviens	GAUTIER Théophile	ID120	1888
ID17431	DEPRET Joseph		A Elle !	HUGO Victor	ID183	1894

ID17428	DEPRET Joseph		Comme le vol d'une hirondelle	SILVESTRE Armand	ID581	1888
ID17869	DES ROCHES Gilbert		L'Échelle d'amour	GAUTIER Théophile	ID143	1878
ID25355	DESLANDRES Adolphe		Extase	HUGO Victor	ID228	1877
ID24130	DESLANDRES Adolphe		Puisque Mai tout en fleurs	HUGO Victor	ID285	1882
ID17233	DIOT Albert		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1898
ID27712	DIOT Albert		Lied	RÉGNIER [de] Henri	ID432	1898
ID16498	DORCY Alban		La caravane	GAUTIER Théophile	ID147	1890
ID16502	DORCY Alban		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1890
ID16505	DORCY Alban		La Chanson du fou	HUGO Victor	ID189	1890
ID16510	DORCY Alban		Musette	MURGER Henri	ID382	1890
ID12720	DUCARNE Henry		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1888
ID21786	DUPONT Henri		Aubade	COPPÉE François	ID86	1888
ID25447	DURAND Auguste		La Pensée	SULLY-PRUDHOMME	ID604	1875
ID17806	DURAND Lucien		Villanelle rythmique	GAUTIER Théophile	ID153	1886
ID27226	ECH [d'] Henri		Barcarolle d'Angelo	HUGO Victor	ID184	1892
ID18990	EHRHART Jacques	1887	A la Lyre	BANVILLE [de] Théodore	ID23	—
ID18988	EHRHART Jacques	1888, octobre	L'automne	BANVILLE [de] Théodore	ID20	—
ID18989	EHRHART Jacques	1887	L'Eau	BANVILLE [de] Théodore	ID21	—
ID15103	EHRHART Jacques	1887	La Nuit	BANVILLE [de] Théodore	ID17	1898
ID15104	EHRHART Jacques	1887, avril	Le Jour	BANVILLE [de] Théodore	ID16	—
ID18987	EHRHART Jacques	1885	Le Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID18	—
ID18991	EHRHART Jacques	1888, Octobre	Les Ailes	BANVILLE [de] Théodore	ID19	—
ID18986	EHRHART Jacques		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1898
ID01243	ELLEBASI		Comment disaient-ils	HUGO Victor	ID219	1895
ID19774	ESTRIBAUD [d'] Paul		Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1885
ID19778	ESTRIBAUD [d'] Paul		Nanny	LECONTE de LISLE	ID355	1885
ID27212	FEUTRY Gustave		La Chanson du grand-père	HUGO Victor	ID213	1882

ID20757	FILIPPUCCI Edmond		C'est l'heure exquise !	VERLAINE Paul	ID616	1896
ID07402	FLÉ Georges		Nuit d'étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID5	1898
ID07403	FLÉ Georges		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1898
ID07404	FLÉ Georges		Nuits de juin	HUGO Victor	ID280	1898
ID07405	FLÉ Georges		Les Roses d'Ispahan	LECONTE de LISLE	ID352	1898
ID07411	FLÉ Georges		Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1898
ID07413	FLÉ Georges		Je ne sais pourquoi	VERLAINE Paul	ID656	1898
ID07410	FLÉ Georges		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1898
ID07412	FLÉ Georges		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1898
ID17813	FLOTARD Camille		L'Échelle d'amour	GAUTIER Théophile	ID143	1878
ID18828	FONSCOLOMBE [de] Charles Henri Boyer		La Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1870
ID17234	FRANÇOIS A. (Anna)		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1898
ID17235	FRANÇOIS A. (Anna)		Paysage	GAUTIER Théophile	ID161	1898
ID17981	FRANÇOIS A. (Anna)		Ballade	HUGO Victor	ID189	1899
ID09537	GAILHARD Pedro		Le Géant	HUGO Victor	ID261	1876
ID09569	GALLOIS Victor Léon		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1908
ID24241	GESSLER [de] Charles		Aimons toujours !	HUGO Victor	ID193	1873
ID17363	GRISART Charles Jean Baptiste		Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1885
ID26210	GRISART Charles Jean Baptiste		La Señora Marchesa	MUSSET [de] Alfred	ID394	1885
ID25035	GUIRAUD Georges		Te souviens-tu du premier baiser ?	RICHEPIN Jean	ID464	1895
ID25663	HARDELOT [d'] Guy		La Chanson de ma mie	BANVILLE [de] Théodore	ID9	1893
ID26464	HASSELMANS Louis		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1897
ID20143	HOLTZEM Louis Alphonse Edmond		Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1884
ID16998	HUTOY Eugène		Rose	HUGO Victor	ID291	1885
ID16999	HUTOY Eugène		S'il est un charmant gazon	HUGO Victor	ID207	1885
ID17849	JACQUIN Abel		Chinoiserie	GAUTIER Théophile	ID128	1888

ID16865	JADOUL Théodore	1874	Ma belle amie est morte	GAUTIER Théophile	ID131	—
ID20021	JAEGER Madeleine		La Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1891
ID20148	JAEGER Madeleine		Les Étoiles mortelles	LECONTE de LISLE	ID350	1891
ID17217	JORET Pierre		La Chute des étoiles	LECONTE de LISLE	ID338	1890
ID17807	JOUAN Marguerite		La Demoiselle	GAUTIER Théophile	ID150	1897
ID17810	KARREN Nicolas		Le Chasseur	GAUTIER Théophile	ID156	1883
ID17812	KARREN Nicolas		L'automne	LAMARTINE [de] Alphonse	ID314	1883
ID17245	KERVÉGUEN [de] Guy Le Coat vicomte		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1878
ID17958	KERVÉGUEN [de] Guy Le Coat vicomte		Sur le balcon où tu te penches	GAUTIER Théophile	ID143	1891
ID17960	KERVÉGUEN [de] Guy Le Coat vicomte		La Tombe et la Rose	HUGO Victor	ID258	1883
ID17243	KOENIG (KËNIG) Fidèle Joseph		Au Pays où l'on fait la guerre	GAUTIER Théophile	ID124	1876
ID23834	KOSZUL Julien		Puisque mai tout en fleurs	HUGO Victor	ID285	1875
ID23835	KOSZUL Julien		S'il est un charmant gazon	HUGO Victor	ID207	1879
ID17244	KOWALSKI Henri		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1880
ID17256	LAFITTE Alexandre		Le Banc de pierre	GAUTIER Théophile	ID155	1873
ID07669	LANCEL Anatole	1894 ?	Le Chant de la pluie	VERLAINE Paul	ID618	1895
ID18083	LANDORMY Paul	1896, Janvier	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	—
ID21322	LASAÏGUES Jules		Patria	HUGO Victor	ID283	1885
ID16886	LAURENS Edmond		La Fée	HUGO Victor	ID249	1874
ID25463	LAURENS Edmond		Madrigal	MURGER Henri	ID381	1877
ID25444	LAURENT Barthélémy		Sarah La Baigneuse	HUGO Victor	ID293	1876
ID25870	LAURENT Charles		Nouvelle chanson sur un vieil air	HUGO Victor	ID207	1897
ID17803	LEYMARIE [de] Léopold		Chinoiserie	GAUTIER Théophile	ID128	1884
ID17890	LIGONNET Edmé Antoine		Les Colombes	GAUTIER Théophile	ID141	1891
ID17892	LIGONNET Edmé Antoine		Ma fille, va prier !	HUGO Victor	ID255	1889

ID17537	LIONNET Anatole		Chinoiserie	GAUTIER Théophile	ID128	1875
ID17539	LIONNET Anatole		La Châtelaine	GAUTIER Théophile	ID124	1875
ID17536	LIONNET Anatole		Chanson de pirates	HUGO Victor	ID214	1875
ID24114	LIONNET Anatole		Rêve d'amour	HUGO Victor	ID207	1888
ID17485	LORET Victor	1885, Paris	Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1886
ID17797	LOUIS Émile		Petit Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1888
ID17861	LOUIS Émile		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1878
ID23915	LOUIS Émile		La Captive	HUGO Victor	ID215	1874
ID20155	LUTZ Henri		Le Coeur de Hjalmar	LECONTE de LISLE	ID342	1895
ID09191	MAGNARD Albéric	1887-1890	Le Rhin Allemand	MUSSET [de] Alfred	ID415	1891
ID17988	MAGNER Charles		Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1876
ID21007	MARIE William		Phyllis	LECONTE de LISLE	ID353	1888
ID17856	MARSYAS Jacques		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1888
ID17855	MARSYAS Jacques		Les Abeilles	MURGER Henri	ID378	1888
ID17857	MARSYAS Jacques		Rose !	MURGER Henri	ID384	1888
ID16224	MATHIAS Georges		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1889
ID16226	MATHIAS Georges		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1889
ID26473	MATHIAS Georges		Chanson de Victor Hugo	HUGO Victor	ID207	1888
ID16225	MATHIAS Georges		Les Semailles	HUGO Victor	ID272	1889
ID27260	MATHIAS Georges		Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	1888
ID25439	MATON Adolphe		Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID395	1871
ID21802	MAURICE Marc		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1873
ID26268	MAY Alfred		Nuit d'Été	HUGO Victor	ID212	1889
ID18844	MERTENS [de] Hortense		Le Premier sourire du printemps	GAUTIER Théophile	ID130	1876
ID20818	MESSAGER Jean-André		Automne	VERLAINE Paul	ID623	1887
ID20817	MESSAGER Jean-André		Green	VERLAINE Paul	ID617	1887
ID17858	MEUGÉ Georges		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1890

ID15935	MILLET Émile		La Fleur et le Papillon	HUGO Victor	ID252	1877
ID15942	MILLET Émile		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1877
ID12572	MIRANDE Hippolyte		Chanson de bateau	BANVILLE [de] Théodore	ID13	1884
ID12580	MIRANDE Hippolyte		Chant d'automne	BAUDELAIRE Charles	ID54	1884
ID12582	MIRANDE Hippolyte		Obsession	BAUDELAIRE Charles	ID77	1884
ID12578	MIRANDE Hippolyte		Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	1884
ID12571	MIRANDE Hippolyte		Cauchemar	HUGO Victor	ID204	1884
ID12570	MIRANDE Hippolyte		Contemplation	HUGO Victor	ID222	1884
ID12579	MIRANDE Hippolyte		Extase	HUGO Victor	ID228	1884
ID26391	MIRANDE Hippolyte		Mélodie	HUGO Victor	ID194	1886
ID12574	MIRANDE Hippolyte		Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	1884
ID26388	MONTBRON [de] Joseph, comte		Amour et Foi	HUGO Victor	ID195	1874
ID26387	MONTBRON [de] Joseph, comte		Aubade	HUGO Victor	ID184	1874
ID26385	MONTBRON [de] Joseph, comte		Souvenir	LAMARTINE [de] Alphonse	ID322	1874
ID03360	MORTELMANS Lodewyck	1894	L'Ennemi	BAUDELAIRE Charles	ID707	1949
ID16757	O'KELLY Joseph		Ghazel	GAUTIER Théophile	ID141	1884
ID17253	PARENT Armand		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1892
ID25622	PELECIER Auguste		Écoute-moi, Madeleine	HUGO Victor	ID226	1884
ID25623	PELECIER Auguste		S'il est un charmant gazon	HUGO Victor	ID207	1891
ID25116	PERREAU Xavier		Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	1894
ID25115	PERREAU Xavier		Chanson d'autrefois	HUGO Victor	ID206	1894
ID25112	PERREAU Xavier		Le menuisier des trépassés	MORÉAS Jean	ID371	1894
ID24699	PERRY- BIAGIOLI Henri		A cette terre où l'on ploie	HUGO Victor	ID182	1875
ID24696	PERRY- BIAGIOLI Henri		Guitare	HUGO Victor	ID219	1875
ID25426	PETIT Albert		Sérénade	HUGO Victor	ID184	1876
ID18089	PHILIPOT Jules		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1874
ID18096	PHILIPOT Jules		Dona Balbine	GAUTIER Théophile	ID138	1874

ID18098	PHILIPOT Jules		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1874
ID18088	PHILIPOT Jules		Lamento	GAUTIER Théophile	ID148	1874
ID18094	PHILIPOT Jules		Le Chasseur	GAUTIER Théophile	ID156	1874
ID18097	PHILIPOT Jules		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1874
ID18093	PHILIPOT Jules		Séguidille	GAUTIER Théophile	ID121	1874
ID18095	PHILIPOT Jules		Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1874
ID17798	PISTER Louis		Élégie	GAUTIER Théophile	ID139	1890
ID21521	POTHARST Jacques		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1876
ID24659	PRIEUR DUPERRAY Gabriel		La Foi	LAMARTINE [de] Alphonse	ID315	1877
ID24658	PRIEUR DUPERRAY Gabriel		Le Chrétien mourant	LAMARTINE [de] Alphonse	ID317	1877
ID25440	RAMOND Paul		Les Alguazils	HUGO Victor	ID219	1875
ID24908	RATEZ Émile Pierre		Chant du matin	CROS Charles	ID98	1878
ID09593	RATEZ Émile Pierre		La Trêve	RENAUD Armand	ID444	1894
ID24967	RAVARIN Robert	1914, février	Élégie II	SAMAIN Albert	ID538	—
ID17976	RAYNAL Ferdinand		Barcarolle	GAUTIER Théophile	ID125	1878
ID17973	RAYNAL Ferdinand		La Châtelaine	GAUTIER Théophile	ID124	1878
ID17974	RAYNAL Ferdinand		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1881
ID17263	RAYNAL Ferdinand		Tous les deux	GAUTIER Théophile	ID153	1880
ID28097	RITZ Jean		Musique	SAMAIN Albert	ID565	1894
ID19127	ROBERT Jean	1892, Avril	Chanson	HUGO Victor	ID207	1925
ID26072	ROCHEFOUCAULD [de la] Comtesse Gaston		Prière	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1888
ID17965	ROCHER [du] E.		Séguidille	GAUTIER Théophile	ID121	1874
ID18843	RONGÉ Jean- Baptiste		Chinoiserie	GAUTIER Théophile	ID128	1873
ID16523	RONGÉ Jean- Baptiste		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1873
ID19480	ROQUES Jacques		Chanson de pirates	HUGO Victor	ID214	1893
ID21585	ROUGNON Paul		Puisqu'ici bas toute âme	HUGO Victor	ID284	1886

ID09601	ROUSSEAU Auguste		L'Enfant	HUGO Victor	ID244	1890
ID15855	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		L'Aurore	HUGO Victor	ID237	1882
ID15856	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		Laisse-moi t'aimer	HUGO Victor	ID259	1882
ID15158	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		Tristesse d'Olympio	HUGO Victor	ID299	1882
ID15857	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		Ballade de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1892
ID26469	SALOMÉ Théodore		Nuit d'Été	HUGO Victor	ID212	1883
ID26470	SALOMÉ Théodore		Voeu	HUGO Victor	ID305	1883
ID17593	SARREAU Gaston		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1874
ID17568	SCHLOSS M.		Romance	GAUTIER Théophile	ID124	1891
ID17569	SCHLOSS M.		Les Rayons et les ombres	HUGO Victor	ID271	1891
ID21823	SCHMITT Georges		Extase	HUGO Victor	ID228	1882
ID17594	SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)		La Séguedille	GAUTIER Théophile	ID121	1876
ID17597	SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)		Adieux à Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID392	1876
ID17596	SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)		Bonjour à Suzon	MUSSET [de] Alfred	ID395	1876
ID17595	SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)		La Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1872
ID17600	SÉMÉNOW [de] N. (Nicolas)		Rappelle-toi !	MUSSET [de] Alfred	ID424	1872
ID17903	SIZES Gabriel		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1890
ID17951	SOULACROIX Jacques		Le Revenant	BAUDELAIRE Charles	ID73	1898
ID17953	SOULACROIX Jacques		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1893
ID26076	SOUNIER-GEOFFROY Madame		L'Oreiller d'un enfant	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID107	1876
ID20137	SPENCER Édouard		Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1886
ID20136	SPENCER Édouard		Nox	LECONTE de LISLE	ID357	1886
ID14808	SPETZ Georges		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1880
ID17570	STREET Georges		Pastel	GAUTIER Théophile	ID160	1875
ID17574	STREET Georges		Chanson	HUGO Victor	ID210	1875
ID17571	STREET Georges		A Pépa	MUSSET [de] Alfred	ID389	1875

ID17572	STREET Georges		Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1875
ID25464	SUBRA Albert		Madrigal	MURGER Henri	ID381	1878
ID16525	TAUDOU Antoine Antonin Barthélémy		Seule	GAUTIER Théophile	ID136	1873
ID17786	TEN BRINK Jules		Ghazel	GAUTIER Théophile	ID141	1888
ID21324	TEN BRINK Jules		Chanson de Mai	LACAUSSADE Auguste	ID309	1891
ID25610	TOURNAILLON Henri Victor		Je vous ai vue enfant	MUSSET [de] Alfred	ID409	1875
ID27232	TRABADELO [de] Ange-Pierre, marquis		Extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1898
ID25611	TURGIS Jean-Louis-Philippe		Melle. Musette	MURGER Henri	ID382	1874
ID22543	UDINE [d'] Jean		Heures	CORBIÈRE Tristan	ID93	1876
ID25435	UFFOLTZ P.		L'Oreiller d'une petite fille	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID107	1875
ID17493	VAUX [de] Ludovic, baron		La caravane	GAUTIER Théophile	ID147	1889
ID17494	VAUX [de] Ludovic, baron		Chanson de pirates	HUGO Victor	ID214	1892
ID20144	VAUX [de] Ludovic, baron		La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1898
ID17250	VERRIMST Victor Frédéric		Premier Sourire du Printemps	GAUTIER Théophile	ID130	1890
ID19331	VILLAIN Georges		Sérénade Vénitienne	MUSSET [de] Alfred	ID425	1878
ID07969	VILLIERS de L'Isle-Adam Auguste (Comte)	1870 ?	La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1898
ID19031	VINÉE Anselme		Premier Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1897
ID18713	VINÉE Anselme		Des Ailes !	HUGO Victor	ID225	1893
ID18712	VINÉE Anselme		Nouvelle chanson sur un vieil air	HUGO Victor	ID207	1893
ID16547	WINTZWEILLER Eugène		Chanson du fou	HUGO Victor	ID189	1875
ID20361	WINTZWEILLER Eugène		Nina	MUSSET [de] Alfred	ID399	1875
ID20368	YUNG Alfred		La Première	COPPÉE François	ID88	1885

Annexe 6b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- AA.VV. *Album of Bass Songs*. G. Schirmer, 1890.
- Amelot, Léonard. *6 Mélodies*. F. Schoen, 1876.
- Andrès, Camille. *Dieu qui sourit et qui donne*. P. Schott, 1888.
- Anthiome, Jean-Baptiste. *Nouvelle chanson sur un vieil air*. Le Souleh, 1883.
- Auzende, Ange-Marie. *Chanson de Barberine*. E. et A. Girod, 1875.
- Bailly, Edmond. *Apparition*. Art indépendant, 1894.
- Banès, Antoine. *12 Mélodies*. Félix Mackar, 1881.
- Benedictus, Ludwig. *Barcarolle*. Durand, 1875.
- . *Villanelle*. G. Hartmann, 1889.
- Blot, Angèle. *Sur sa lyre, op. 44*. O'Kelly, 1885.
- Bouhy, Jacques. *Les Papillons*. O'Kelly, 1874.
- Bourgeois, Émile. *La Véritable Manola*. G. Hartmann, 1875.
- Burty de la Bully, Marc. *Quand viendra la saison nouvelle*. Adrien Rey, 1874.
- Canivet, Anatole. *La Saison nouvelle*. Émile Chatot, 1870.
- Chaze, Emmanuel. *Noël ! Noël !* Emmanuel Chaze, 1879.
- Colard, Hector. *Promenade nocturne*. Impr. de Michelet, 1876.
- Collignon, Gustave. *La Dernière Feuille*. Locatelli et Cie., 1893.
- Costa, Georges. *Villanelle*. Enoch frères et Costallat, 1882.
- Darthu, Paul. *Déclaration*. A. Fouquet, 1890.
- Depret, Joseph. *A elle*. H. Tellier, 1894.
- . *Reviens, reviens*. H. Tellier, 1889.
- . *Sept Mélodies pour le chant*. H. Tellier, 1887.
- Des Roches, Gilbert. *L'Échelle d'amour*. Choudens père et fils, 1878.
- Deslandres, Adolphe. *Extase*. Lemoine et fils, 1886.
- . *Puisque mai tout en fleurs*. Edouard Moiriat, 1882.
- D'Estribaut, Paul. *15 Mélodies pour chant*. Louis Gregh, 1885.
- D'Hardelot, Guy. *La Chanson de ma mie*. Grus, 1893.
- Diot, Albert. *Lied*. A. Quinzard & Cie., 1898.
- . *Noël*. A. Quinzard & Cie., 1898.
- Ducarne, Henry. *La Dernière Feuille*. Richault & Cie., 1888.
- D'Udine, Jean. *Heures*. E. Demets, 1917.

Durand, Auguste. *La Pensée*. Durand, Schoenewerk & Cie., 1875.

Durand, Lucien. *Villanelle rythmique*. Colombier, 1886.

Ehrhart, Jacques. *Soupir*. J. Hamelle, 1898.

Ellebasi. *Comment disaient-ils*. A. Quinzard & Cie., 1895.

Feutry, Gustave. *La Chanson du grand-père*. Conrad, 1882.

Filippucci, Edmond. *C'est l'heure exquise*. L. Rouhier, 1896.

Grisart, Charles. *Sérénade*. H. Heugel, 1885.

Hasselmans, Louis. *Chanson d'automne*. A. Noël, 1897.

Hutoy, Eugène. *Rose*. Ve L. Muraille, s.d.

Jæger, Madeleine. *Les Etoiles mortelles*. Paul Dupont, 1891.

Jouan, Marguerite. *La Demoiselle*. Marguerite Jouan, 1897.

Karren, Nicolas. *L'Automne*. Girod, 1883.

Koszul, Julien. *S'il est un charmant gazon*. A. Lissarrague, 1879.

La Rouchefoucauld, Comtesse de. *Prière*. H. Heugel, 1888.

Lafitte, Alexandre. *Le Banc de pierre*. Brandus, 1872.

Landormy, Paul. *Trois Mélodies*. E. Baudoux, 1902.

Laurent, Charles. *Nouvelle chanson sur un vieil air*. Loret fils et H. Freytag, 1897.

Le Coat de Kervéguer, Guy de. *Sur le balcon où tu te penches*. J. Hamelle, 1878.

Leymarie de, Léon. *Chinoiserie*. Lissarrague, 1884.

Ligonnet, Edmé. *Ma fille, va prier*. E. Mathieu, 1881.

Lionnet, Anatole. *Rêve d'amour*. Lemoine et fils, 1888.

Loret, Victor. *Villanelle*. M. Colombier, 1886.

Louis, Émile. *Petit Noël*. Durand et Schoenewerk, 1888.

Magnard, Albéric. *6 Poèmes mis en musique, op. 3*. A.C. Choudens, 1919.

Marsyas, Jacques. *Les Abeilles*. E. Lacombe, 1888.

Messenger, Jean-André. *Automne*. G. Siéver, 1910.

—. *Green*. G. Siéver, 1910.

Meugé, Georges. *Noël*. P. Schott, 1890.

Millet, Émile. *20 Mélodies*. Choudens, 1877.

Mirande, Hippolyte. *Mélopées*. J. Naus, 1884.

Montbron, Joseph de. *Six Mélodies*. Durand, Schoenewerk & Cie., 1874.

Pelecier, Auguste. *Écoute-moi Madeleine*. A. Girod, 1884.

Perreau, Xavier. *Cinq Mélodies avec accompagnement de piano*. Librairie de l'art indépendant, 1894.

Perry-Biagioli, Henri. *20 Mélodies*. O'Kelly, 1875.

Philipot, Jules. *Poèmes et chants*. Léon Grus, 1874.

Pister, Louis. *Élégie*. Choudens fils, 1890.

Prieur Duperray, Gabriel. *La Foi*. Richault & Cie., 1877.

Ramond, Paul. *Les Alguazils*. Henry Lemoine, 1875.

Ratez, Emile Pierre. *Chant du matin*. Richault & Cie., 1878.

Raynal, Ferdinand. *Barcarolle*. Ravayre-Raver, 1878.

— . *Tous les deux*. E. Marchard, 1880.

Rougnon, Paul. *Puisqu'ici-bas toute âme*. E. Lacombe, 1886.

Rousseau, Auguste. *L'Enfant*. L. Grus et fils, 1890.

Saint-Quentin, Gabriel de. *Ballade de Barberine*. Choudens fils, 1892.

— . *Laisse-moi t'aimer*. H. Tellier, 1883.

Salomé, Théodore. *3 Mélodies, op. 23*. Félix Mackar, 1883.

Schloss, M. *Romance*. Durdilly, 1891.

Sizes, Gabriel. *Villanelle*. Martin, 1890.

Soulacroix, Jacques. *Noël*. Durdilly, 1893.

— . *Le Revenant*. A. Quinzard, 1898.

Sounier-Geoffroy, Madame. *L'Oreiller d'un enfant*. 1876.

Spencer, Edouard. *Jane*. Veuve Girod, 1886.

Spetz, Georges. *Noël*. O. Legoux, 1880.

Street, Georges. *A Pépa*. Durand et Schœnewerk, 1875.

— . *Chanson*. Durand et Schœnewerk, 1875.

— . *Le Rideau de ma voisine*. Durand et Schœnewerk, 1875.

Subra, Albert. *Madrigal*. Henry Lemoine, 1878.

Ten Brink, Jules. *Ghazel*. A. Magnus, 1888.

Trabadelo, Ange de. *Mélodies*. Enoch, 1898.

Turgis, Jean-Louis-Philippe. *Mlle Musette*. Au Ménestrel, 1874.

Vaux, Ludovic de. *Chanson de pirates*. Durdilly, 1892.

— . *La Fille aux cheveux de lin*. Durdilly, 1898.

Vinée, Anselme. *Premier Noël, op. 11 n. 1*. G. Ricordi, 1897.

Annexe 6c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID5	Nuit d'étoiles	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID13	Chanson de bateau	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	4	Suite périodique	sizain	30
ID9	La chanson de ma mie	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	6	Suite périodique	quintil	30
ID19	L'air	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	6	Rondel classique	quatrain	13
ID20	L'automne	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID21	L'eau	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID17	La nuit	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID23	La terre	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	4	Rondel classique	quatrain	13
ID16	Le jour	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID18	Le printemps	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID54	Chant d'automne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID707	L'ennemi	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID62	L'invitation au voyage	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	7	Suite périodique	douzain	42
ID65	La mort des amants	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID73	Le revenant	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID77	Obsession	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID80	Recueillement	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID86	Aubade	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID87	Aubade parisienne	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID88	La première	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16

ID90	Menuet	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID93	Heures	Corbière Tristan	Les amours jaunes	1873	FALSE	8	Sonnet	quatrain	14
ID98	Romance	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID107	L'oreiller d'une petite fille	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1830	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID112	Les roses de Saadi	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1860	TRUE	12	Suite non périodique	tercet	9
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID132	Plaintive tourterelle	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID130	Premier sourire du printemps	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID138	J'allais partir	Gautier Théophile	España	1845	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID143	L'échelle d'amour	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID152	La lune et le soleil	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID156	Le chasseur	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID121	Séguidille	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	septain	21
ID120	Absence	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID125	Barcarolle	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	30
ID128	Chinoiserie	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID147	La caravane	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID131	La chanson du pêcheur	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	6	Suite périodique	dizain	30
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID148	Lamento	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	8	Suite périodique	sizain	36
ID158	Le spectre de la rose	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	huitain	24
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID160	Pastel	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID124	Romance	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	dizain	30
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID150	La demoiselle	Gautier Théophile	Poésies	1833	FALSE	3	Suite périodique	sizain	78

ID139	Méditation	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID161	Paysage	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID129	Promenade nocturne	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID136	Dans un baiser	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID141	Gazhel	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	TRUE	6	Suite périodique	douzain	36
ID155	A Ernest Hébert	Gautier Théophile	Poésies nouvelles, poésies inédites et poésies posthumes	1872	FALSE	8	Suite périodique	huitain	24
ID205	La femelle?	Hugo Victor	Châtiments	1853	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID283	Patria	Hugo Victor	Châtiments	1853	FALSE	4	Suite périodique	septain	52
ID213	Chanson de grand-père	Hugo Victor	L'art d'être grand-père	1877	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID272	Saison des semailles. Le soir	Hugo Victor	Les chansons des rues et des bois	1865	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID212	Hier, la nuit d'été	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54
ID237	L'aurore s'allume	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	5	Suite périodique	septain	136
ID252	La pauvre fleur disait	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	40
ID207	Nouvelle chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID285	Puisque mai tout en fleurs	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Distiques	/	16
ID193	Aimons toujours	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	64
ID225	Mes vers fuiraient	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID194	Mon bras pressait ta taille frêle	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID222	Pendant que le marin	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quintil	10
ID291	Vieille chanson du jeune temps	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	36

ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID255	La prière pour tous	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	5	Suite périodique	sizain	421
ID244	Lorsque l'enfant paraît	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54
ID214	Chansons de pirates	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	huitain	40
ID228	Extase	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	12
ID215	La captive	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	6	Suite périodique	huitain	72
ID293	Sara la baigneuse	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	3	Suite périodique	sizain	104
ID305	Voeu	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID206	Chanson d'autrefois	Hugo Victor	Les quatre vents de l'esprit	1881	FALSE	6	Suite périodique	sizain	18
ID182	A cette terre	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	64
ID219	Autre guitare	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID208	Dieu qui sourit et qui donne	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID280	Nuits de juin	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID271	Oh! quand je dors	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	4	Suite périodique	quintil	15
ID259	Quand tu me parles de gloire	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	52
ID299	Tristesse d'Olympio	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	12	Suite périodique	sizain	168
ID258	La tombe dit à la rose	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	TRUE	7	Suite périodique	sizain	12
ID284	Puisqu'ici bas toute âme	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	48
ID300	Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	TRUE	5	Suite périodique	neuvain	45
ID189	A un passant	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	26
ID226	Ecoute-moi, Madeleine!	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	7	Suite périodique	sizain	54
ID195	Encore à toi	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	36
ID249	La fée et la péri	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	8	Suite périodique	quintil	199

ID251	La fille d'O-Taïti	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	8	Suite non périodique	quintil	50
ID204	Le cauchemar	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	8	Suite périodique	quintil	20
ID261	Le géant	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	8	Suite périodique	quintil	60
ID183	Je pressais ton bras qui tremble	Hugo Victor	Toute la lyre	1888	TRUE	7	Suite périodique	sizain	24
ID309	Chanson de Mai	Lacaussade Auguste	Les épaves	1876	FALSE	12	Suite périodique	neuvain	36
ID311	Sur sa lyre	Lacaussade Auguste	Les épaves	1876	FALSE	8	Suite non périodique	douzain	12
ID314	L'automne	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID315	La foi	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Distiques	/	176
ID317	Le chrétien mourant	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	FALSE	6	Suite périodique	sizain	24
ID322	Souvenir	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	72
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20
ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID333	Jane	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	distique	20
ID328	La chanson du rouet	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	10	Suite périodique	sizain	18
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID350	Les étoile mortelles	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	44
ID355	Nanny	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID357	Nox	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID338	La chute des étoiles	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID342	Le coeur de Hialmar	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	36
ID352	Les roses d'Ispahan	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID361	Apparition	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Distiques	/	16

ID371	Nocturne	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	FALSE	10	Suite périodique	distique	24
ID384	Chanson	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID382	La chanson de Musett	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	8	Suite périodique	huitain	56
ID378	Les abeilles	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	7	Suite périodique	huitain	56
ID381	Madrigal	Murger Henri	Les nuits d'hiver	1861	TRUE	10	Suite non périodique	/	16
ID399	Cantate de Bettine	Musset Alfred de	Poésies complémentaires	1828	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID388	A Ninon	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Suite périodique	quintil	50
ID391	Adieu	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID392	Adieux à Suzon	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID397	Chanson de Barberine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID415	Le Rhin allemand	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite non périodique	quintil	30
ID416	Le rideau de ma voisine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	7	Rondeau	quatrain	12
ID420	Marie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Sonnet	quatrain	14
ID424	Rappelle-toi	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	6	Suite périodique	neuvain	27
ID409	Sonnet a Madame M.N.	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID395	Chanson (Bonjour Suzon)	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1824	FALSE	8	Suite périodique	dizain	20
ID417	Les filles de Madrid	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1825	FALSE	7	Suite non périodique	douzain	60
ID389	A Pépa	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID394	Madame la Marquise	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID425	Venise	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	68
ID432	Nuit d'automne	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID444	La trêve	Renaud Armand	Recueil intime	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID460	Déclaration	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	24
ID485	Eh! Oui	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	24
ID461	Le ciel est transi	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12

ID466	Si tu veux	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID464	Te souviens-tu du baiser	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID565	Musique	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID524	Blotti comme un oiseau	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	distique	14
ID538	Une douceur splendide et sombre	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID581	Fantaisie brune	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID586	Mon coeur est plein de toi	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	FALSE	12	Suite périodique	quintil	15
ID604	La pensée	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID599	Soupir	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID603	La coupe	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID783	Logique	Verlaine Paul	Chair	1896	TRUE	6	Suite périodique	sizain	18
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID656	Je ne sais pourquoi	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	5	Suite périodique	sizain	28
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12

Annexe 6d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé			Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 2,024E-13$
Des portions de texte sont répétées			Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,03493915$
Des strophes sont répétées	La mélodie présente une ritournelle	$p = 3,5412E-05$		
Des hémistiches sont répétés	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,02660153$	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03168663$
	Le poème est en alexandrins	$p = 8,7686E-05$		
Des mots sont répétés			Le poème est en 4-syllabes	$p = 0,03999191$
			Le poème est en décasyllabes	$p = 0,03999191$
			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00801634$
			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00907255$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers isométriques			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00826462$
			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02037207$
Le poème est en vers courts			La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	$p = 0,02076618$
Le poème est en vers longs			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03993218$
Le poème inclue des vers courts et des vers longs	Des hémistiches sont répétés	$p = 0,02660153$		
	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause ou par une respiration	$p = 0,02076618$		

	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03993218$		
Le poème est en 4-syllabes			Des mots sont répétés	$p = 0,3999191$
Le poème est en octosyllabes			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01830644$
Le poème est en décasyllabes			Des mots sont répétés	$p = 0,3999191$
Le poème est en alexandrins	Des hémistiches sont répétés	$p = 8,7686E-05$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est une suite périodique	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,02309722$		
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 2,024E-13$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en quatrains			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02718178$
Le poème est en huitains	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01544207$		
Le poème présente plusieurs types de strophes	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,0003808$	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,03493915$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
21-30	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,01972549$		
31-40	Le poème est en quatrains	$p = 0,00525314$		
41-50	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	$p = 0,0448106$		
51-60	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,03126518$	Le poème est en quatrains	$p = 0,04170752$
	Le poème est en 5-syllabes	$p = 0,02999458$		
	Le poème a été coupé	$p = 0,02541459$		

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	Le poème est en huitains	$p = 0,01544207$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,00826462$
			Des mots sont répétés	$p = 0,00801634$
			Le poème est en octosyllabes	$p = 0,01830644$
			Le poème est en quatrains	$p = 0,02718178$
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,02076618$		
Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,03993218$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,02037207$
			Des hémistiches sont répétés	$p = 0,03168663$
			Des mots sont répétés	$p = 0,00907255$
			Le poème est en vers longs	$p = 0,03993218$
La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	Le poème est une suite périodique	$p = 0,02309722$		
La succession des strophes est toujours marquée par une pause			Le poème présente une ritournelle	$p = 0,00486396$
			La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,02353279$
Le poème présente une ritournelle			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,00486396$
La mélodie présente une ritournelle	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,0003808$	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,02353279$
	Des strophes sont répétées	$p = 3,5412E-05$		

Annexe 7. Catégorie des compositeurs célèbres et régulièrement mélodistes entre 1899 et 1914

Annexe 7a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID00024	AUBERT Louis	1900	La Lettre	BARBUSSE Henri	ID50	1909
ID00040	AUBERT Louis	1901	Secret Aveu	HARAUCOURT Edmond	ID730	1901
ID00038	AUBERT Louis	1910	Odelette	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1911
ID00017	AUBERT Louis	1908	L'Âme errante	SAMAIN Albert	ID549	1909
ID00016	AUBERT Louis	1908	Silence	SAMAIN Albert	ID571	1909
ID00019	AUBERT Louis	1908	Feuilles sur l'eau	VIVIEN Renée	ID696	1909
ID00037	AUBERT Louis	?	Nuit mauresque	VIVIEN Renée	ID697	1911
ID00039	AUBERT Louis	avant 1903	Roses du soir	VIVIEN Renée	ID698	1910
ID09804	BÉCLARD-D'HARCOURT Marguerite	1908	Péristèris	LECONTE de LISLE	ID358	1909
ID09805	BÉCLARD-D'HARCOURT Marguerite	1909	Silence	SAMAIN Albert	ID571	1909
ID09803	BÉCLARD-D'HARCOURT Marguerite		L'Amour par terre	VERLAINE Paul	ID660	1907
ID11434	BERTELIN Albert		Chanson violette	SAMAIN Albert	ID532	1903
ID11435	BERTELIN Albert		Dilection	SAMAIN Albert	ID536	1903
ID25747	BERTELIN Albert		Hélène	SAMAIN Albert	ID541	1903
ID13675	BERTELIN Albert		Il est d'étranges soirs	SAMAIN Albert	ID544	1907
ID25845	BERTELIN Albert		Il pleut des pétales de fleurs	SAMAIN Albert	ID542	1909
ID25846	BERTELIN Albert		Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1903

ID11433	BERTELIN Albert		Nocturne d'été	SAMAIN Albert	ID562	1903
ID11436	BERTELIN Albert		Une douceur splendide et sombre	SAMAIN Albert	ID538	1909
ID15430	BONIS Mélanie	1909	Le Dernier Souvenir	LECONTE de LISLE	ID743	—
ID00292	BORDES Charles	1901	La Poussière des tamis	JAMMES Francis	ID308	1914
ID00290	BORDES Charles		Petites fées, honnêtes gnômes	MORÉAS Jean	ID370	1914
ID00291	BORDES Charles	1902	Épithalame	VERLAINE Paul	ID621	1914
ID00298	BORDES Charles	1900	La Ronde des prisonniers	VERLAINE Paul	ID667	1914
ID00284	BORDES Charles	1903	Ô mes morts tristement nombreux	VERLAINE Paul	ID681	1914
ID27961	BOULANGER Nadia	1901	Extase	HUGO Victor	ID228	—
ID09940	BOULANGER Nadia	1906	Élégie	SAMAIN Albert	ID538	1907
ID27964	BOULANGER Nadia	1906	Ilda	SAMAIN Albert	ID766	—
ID27965	BOULANGER Nadia	1906	Mon coeur	SAMAIN Albert	ID530	—
ID09941	BOULANGER Nadia	1906	Versailles	SAMAIN Albert	ID772	1906
ID05462	BOULANGER Nadia	1905	Écoutez la chanson bien douce	VERLAINE Paul	ID646	1905
ID24504	BOULANGER Nadia	1910	La Mer	VERLAINE Paul	ID666	1914
ID00322	BOULANGER Nadia	1907	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1908
ID27967	BOULANGER Nadia	1906	Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1902
ID06931	BRÉVILLE [de] Pierre	1879-1888	Harmonie du soir	BAUDELAIRE Charles	ID56	1913
ID07030	BRÉVILLE [de] Pierre	1911, avril	Sur une Tombe	HUGO Victor	ID298	1914
ID07047	BRÉVILLE [de] Pierre	1912, avril	Choses en allées	MORÉAS Jean	ID369	1913
ID07038	BRÉVILLE [de] Pierre	1891, juin	La Forêt charmée	MORÉAS Jean	ID370	1913
ID07037	BRÉVILLE [de] Pierre	1891	Le Rhin	MORÉAS Jean	ID372	1913
ID07027	BRÉVILLE [de] Pierre	1912	Berceuse	RÉGNIER [de] Henri	ID428	1912
ID17190	BRUNEAU Alfred		Dans un baiser, l'onde	GAUTIER Théophile	ID136	1903
ID00591	BÜSSER Henri	1904	Apportez-moi des fleurs	CROS Charles	ID95	1905
ID14137	BÜSSER Henri		Chanson Arya	CROS Charles	ID96	1905
ID00589	BÜSSER Henri	1903	L'Abandonnée	CROS Charles	ID97	1904

ID00590	BÜSSER Henri	1903	La Dame en pierre	CROS Charles	ID101	1905
ID00592	BÜSSER Henri	1904	Sitâ	CROS Charles	ID104	1905
ID00599	BÜSSER Henri	1901	A la Lumière	FRANCE Anatole	ID116	1902
ID00616	BÜSSER Henri	1913 ?	Le Désir	FRANCE Anatole	ID118	1913
ID00617	BÜSSER Henri	1913 ?	Vénus, Étoile du soir	FRANCE Anatole	ID725	1914
ID19398	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1902	Sérénade	GAUTIER Théophile	ID143	1902
ID05461	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1902	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID616	1902
ID04429	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1903-1925	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1908
ID19397	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1903	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1903
ID05460	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1902	Tristesse	VERLAINE Paul	ID619	1902
ID04632	CANTELOUBE de MALARET Joseph	1903	Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1903
ID00711	CAPLET André	1900, août	Viens, une flûte invisible soupire	HUGO Victor	ID210	1918
ID05771	CAPLET André	1902	Green	VERLAINE Paul	ID617	—
ID10045	CHAMINADE Cécile		L'Orgue	CROS Charles	ID100	1901
ID06365	CRAS Jean Émile Paul	1901 ?	Correspondances	BAUDELAIRE Charles	ID55	1909
ID06361	CRAS Jean Émile Paul	1901	Douceur du soir	RODENBACH Georges	ID493	1921
ID06362	CRAS Jean Émile Paul	1905	Mains lasses	RODENBACH Georges	ID498	1921
ID00885	CRAS Jean Émile Paul	1910	Arrière saison	SAMAIN Albert	ID524	1912
ID00883	CRAS Jean Émile Paul	1910	Dans le parc	SAMAIN Albert	ID528	1912
ID00882	CRAS Jean Émile Paul	1910	Désir	SAMAIN Albert	ID535	1912
ID00884	CRAS Jean Émile Paul	1910	Soir	SAMAIN Albert	ID538	1912
ID06360	CRAS Jean Émile Paul	1900	Sagesse III	VERLAINE Paul	ID662	1909
ID05457	CRAS Jean Émile Paul	1900	Sagesse IX	VERLAINE Paul	ID671	1909
ID04723	DEBUSSY Claude	1913, été	Éventail	MALLARMÉ Stéphane	ID360	1913

ID04722	DEBUSSY Claude	1913, été	Placet futile	MALLARMÉ Stéphane	ID362	1913
ID04721	DEBUSSY Claude	1913, été	Soupir	MALLARMÉ Stéphane	ID748	1913
ID01176	DEBUSSY Claude	1904	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1904
ID01175	DEBUSSY Claude	1904	Le Faune	VERLAINE Paul	ID668	1904
ID01174	DEBUSSY Claude	1904	Les Ingénus	VERLAINE Paul	ID676	1904
ID17412	DELAFOSSÉ Léon		Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1904
ID17414	DELAFOSSÉ Léon		Mirages	RÉGNIER [de] Henri	ID433	1904
ID17416	DELAFOSSÉ Léon		Au bord d'un flot qui passe	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1904
ID00938	DELAGE Maurice	1910, mars	Améthystes	BANVILLE [de] Théodore	ID7	1914
ID22292	DELMAS Marc	1907	La Musique	BAUDELAIRE Charles	ID67	1909
ID22419	DELMAS Marc	1914	Chanson	HUGO Victor	ID189	—
ID27156	DELMAS Marc		L'Allée sans fin	VERLAINE Paul	ID659	1905
ID27157	DELMAS Marc		L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1905
ID17238	DIÉMER Louis		L'Échelle d'amour	GAUTIER Théophile	ID143	1907
ID01061	DORET Gustave		Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	1901
ID26227	DOYEN Albert		Parfum exotique	BAUDELAIRE Charles	ID78	1907
ID20210	DOYEN Albert		C'est l'heure exquise	VERLAINE Paul	ID620	1912
ID20213	DOYEN Albert		L'Heure du berger	VERLAINE Paul	ID663	1912
ID20082	DOYEN Albert		Le Ciel est par-dessus le toit	VERLAINE Paul	ID641	1914
ID20212	DOYEN Albert		Le Foyer	VERLAINE Paul	ID669	1912
ID20211	DOYEN Albert		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1912
ID09507	DUBOIS Théodore		Si j'ai parlé ... Si j'ai aimé	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1906
ID09508	DUBOIS Théodore		Un petit roseau	RÉGNIER [de] Henri	ID433	1906
ID09520	DUBOIS Théodore		Blancheur d'ailes	SAMAIN Albert	ID529	1910
ID10578	DUBOIS Théodore		La lune s'effeuille sur l'eau	SAMAIN Albert	ID519	1905
ID10580	DUBOIS Théodore		Soir de silence	SAMAIN Albert	ID525	1910
ID10579	DUBOIS Théodore		Sous la profondeur des feuilles	SAMAIN Albert	ID531	1905

ID10564	DUBOIS Théodore		A L'océan	SULLY-PRUDHOMME	ID593	1902
ID10569	DUBOIS Théodore		Au bord de l'eau	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1900
ID08768	DUBOIS Théodore		Ce qui dure	SULLY-PRUDHOMME	ID597	1904
ID08766	DUBOIS Théodore		Enfantillage	SULLY-PRUDHOMME	ID600	1900
ID10568	DUBOIS Théodore		L'Étoile au coeur	SULLY-PRUDHOMME	ID602	1900
ID10570	DUBOIS Théodore		Pèlerinages	SULLY-PRUDHOMME	ID610	1900
ID09515	DUBOIS Théodore		Prière	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1900
ID08472	DUPONT Gabriel	1905	Journée d'hiver	DIERX Léon	ID724	—
ID08471	DUPONT Gabriel	1902, mars	Annie	LECONTE de LISLE	ID326	—
ID01102	DUPONT Gabriel	1903-1904	Au temps de la mort des marjolaines	MERRILL Stuart	ID366	1904
ID04098	DUPONT Gabriel	1910 ?	Chanson	MUSSET [de] Alfred	ID400	1910
ID01101	DUPONT Gabriel	1903-1904	Si j'ai aimé	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1904
ID08490	DUPONT Gabriel		La Rencontre	RICHEPIN Jean	ID471	1911
ID08491	DUPONT Gabriel	1910	Le Baiser	RICHEPIN Jean	ID473	1911
ID05984	DUPONT Gabriel	1907	Les Caresses	RICHEPIN Jean	ID480	1908
ID05782	DUPONT Gabriel	1903	Les Effarés	RIMBAUD Jean Arthur	ID491	1903
ID05781	DUPONT Gabriel	1903-1904	Ophélie	RIMBAUD Jean Arthur	ID492	1904
ID01106	DUPONT Gabriel	1903-1904	Douceur du soir	RODENBACH Georges	ID493	1904
ID01104	DUPONT Gabriel	1903-1904	La Neige	VERLAINE Paul	ID642	1904
ID01100	DUPONT Gabriel	1901	Le Foyer	VERLAINE Paul	ID669	1901
ID01108	DUPONT Gabriel	1901	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1901
ID08495	DUPONT Gabriel		O triste triste	VERLAINE Paul	ID619	1909
ID23597	ERLANGER Camille		A la très chère	BAUDELAIRE Charles	ID51	1909
ID20820	ERLANGER Camille		Tu ne veux pas aimer	HUGO Victor	ID188	1910
ID20524	ERLANGER Camille		Colombine	VERLAINE Paul	ID637	1910
ID19421	ERLANGER Camille		Le Faune	VERLAINE Paul	ID668	1911
ID20822	ERLANGER Camille		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1910

ID03628	FAURÉ Gabriel	1902	Accompagnement	SAMAIN Albert	ID519	1902
ID16199	FÉVRIER Henry		Les Colombes	GAUTIER Théophile	ID141	1905
ID08886	FÉVRIER Henry		La Dernière Chanson	SULLY-PRUDHOMME	ID601	1913
ID20417	GAILHARD André		Green	VERLAINE Paul	ID617	1911
ID17831	GAUBERT Philippe		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1905
ID04096	GAUBERT Philippe		Contemplation	HUGO Victor	ID220	1904
ID09493	GAUBERT Philippe	1910	Arpège	SAMAIN Albert	ID523	1910
ID18448	GAUBERT Philippe		Blotti comme un oiseau frileux	SAMAIN Albert	ID524	1914
ID13568	GAUBERT Philippe	1914 ?	Chanson d'Été	SAMAIN Albert	ID531	1992
ID13565	GAUBERT Philippe	1914	Hiver	SAMAIN Albert	ID543	1914
ID13563	GAUBERT Philippe	1914	Il est d'étranges soirs	SAMAIN Albert	ID544	1914
ID13567	GAUBERT Philippe	1914	J'ai rêvé d'un jardin primitif	SAMAIN Albert	ID546	1914
ID18449	GAUBERT Philippe		Je n'ai songé qu'à toi	SAMAIN Albert	ID547	1914
ID13564	GAUBERT Philippe	1914	L'Indifférent	SAMAIN Albert	ID551	1914
ID09495	GAUBERT Philippe		Le Repos en Égypte	SAMAIN Albert	ID570	1910
ID13566	GAUBERT Philippe	1914	Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1914
ID13562	GAUBERT Philippe	1911	Nuit blanche	SAMAIN Albert	ID568	1914
ID01760	GROVLEZ Gabriel		La Flûte	HEREDIA [de] José Maria	ID177	1907
ID13583	GROVLEZ Gabriel	1909	Écoutez la chanson bien douce	VERLAINE Paul	ID646	1910
ID12041	GROVLEZ Gabriel	1902	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1905
ID13585	GROVLEZ Gabriel	1909	L'échelonnement des haies	VERLAINE Paul	ID645	1910
ID13584	GROVLEZ Gabriel	1909	Le son du cor s'afflige	VERLAINE Paul	ID671	1910
ID13587	GROVLEZ Gabriel	1909	Les chères mains qui furent miennes	VERLAINE Paul	ID672	1910
ID13586	GROVLEZ Gabriel	1909	Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1910
ID01983	HAHN Reynaldo		L'Air	BANVILLE [de] Théodore	ID19	1899
ID01988	HAHN Reynaldo		L'automne	BANVILLE [de] Théodore	ID20	1899

ID13372	HAHN Reynaldo		Dans l'Été	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID105	1908
ID01922	HAHN Reynaldo		Quand la nuit n'est pas étoilée	HUGO Victor	ID287	1900
ID01993	HAHN Reynaldo	1899	Lydé	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01990	HAHN Reynaldo	1899	Néère	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01940	HAHN Reynaldo	1900	Phyllis	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01991	HAHN Reynaldo		Salinum	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01995	HAHN Reynaldo		Tyndaris	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01994	HAHN Reynaldo		Vile Potabis	LECONTE de LISLE	ID353	1900
ID01951	HAHN Reynaldo	1909	Les Fontaines	RÉGNIER [de] Henri	ID431	1910
ID16971	HALPHEN Fernand	1912	Le Flambeau vivant	BAUDELAIRE Charles	ID710	1919
ID12398	HALPHEN Fernand	1902	Villanelle rythmique	GAUTIER Théophile	ID153	1906
ID12490	HALPHEN Fernand	1900	L'Île heureuse	MIKHAËL Ephraïm	ID367	1906
ID16973	HALPHEN Fernand	1908	Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1919
ID12400	HALPHEN Fernand	1899	L'Agonie	SULLY-PRUDHOMME	ID601	1906
ID17502	HILLEMACHER Paul		La Cloche fêlée	BAUDELAIRE Charles	ID63	1904
ID17500	HILLEMACHER Paul		Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1904
ID17498	HILLEMACHER Paul		La Colombe apprivoisée	GAUTIER Théophile	ID149	1904
ID17503	HILLEMACHER Paul		Les Mains lasses	RODENBACH Georges	ID498	1904
ID17505	HILLEMACHER Paul		Ce qui dure	SULLY-PRUDHOMME	ID597	1904
ID02397	KOECHLIN Charles		L'Eau	BANVILLE [de] Théodore	ID21	1905
ID02395	KOECHLIN Charles		Le Jour	BANVILLE [de] Théodore	ID16	1905
ID02396	KOECHLIN Charles		Le Midi	BANVILLE [de] Théodore	ID26	1905
ID02398	KOECHLIN Charles		Le vin	BANVILLE [de] Théodore	ID31	1905
ID02402	KOECHLIN Charles		Les Étoiles	BANVILLE [de] Théodore	ID28	1905
ID02399	KOECHLIN Charles		Les Métaux	BANVILLE [de] Théodore	ID35	1905
ID02416	KOECHLIN Charles	1900	Épiphanie	LECONTE de LISLE	ID332	1902

ID02418	KOECHLIN Charles	1899-1900	Juin	LECONTE de LISLE	ID334	—
ID02429	KOECHLIN Charles	1899	L'Astre rouge	LECONTE de LISLE	ID336	1905
ID02417	KOECHLIN Charles	1899	Le Colibri	LECONTE de LISLE	ID343	1902
ID02427	KOECHLIN Charles	1899	Les Rêves morts	LECONTE de LISLE	ID351	1905
ID02419	KOECHLIN Charles	1897-1900	Midi	LECONTE de LISLE	ID354	—
ID02420	KOECHLIN Charles	1899-1900	Nox	LECONTE de LISLE	ID357	—
ID02411	KOECHLIN Charles	1900- 1901	Villanelle	LECONTE de LISLE	ID347	1905
ID02452	KOECHLIN Charles	1902-1908	Accompagnement	SAMAIN Albert	ID519	1910
ID02451	KOECHLIN Charles	1905-1908	Améthyste	SAMAIN Albert	ID520	1910
ID02446	KOECHLIN Charles	1906 août	Amphise et Mélitta	SAMAIN Albert	ID521	1910
ID02439	KOECHLIN Charles	1903-1904	Automne	SAMAIN Albert	ID527	1910
ID02443	KOECHLIN Charles	1905-1907	L'Île ancienne	SAMAIN Albert	ID550	1910
ID02449	KOECHLIN Charles	1905-1908	La Maison du matin	SAMAIN Albert	ID552	1910
ID02445	KOECHLIN Charles	1905-1907	Le Cortège d'Amphitrite	SAMAIN Albert	ID555	1910
ID02444	KOECHLIN Charles	1906	Le Repas préparé	SAMAIN Albert	ID556	1910
ID02450	KOECHLIN Charles	1901-1907	Le Sommeil de Canope	SAMAIN Albert	ID557	1910
ID02448	KOECHLIN Charles	1906-1908	Rhodante	SAMAIN Albert	ID769	1918
ID02447	KOECHLIN Charles	1908-1909	Soir païen	SAMAIN Albert	ID770	1918
ID02437	KOECHLIN Charles	1901	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1910
ID02434	KOECHLIN Charles	1901	La Chanson des ingénues	VERLAINE Paul	ID665	1910
ID02430	KOECHLIN Charles	1901-1902	Le Soleil du matin	VERLAINE Paul	ID670	1905
ID02436	KOECHLIN Charles	1900	Mon Rêve familial	VERLAINE Paul	ID655	1910
ID02432	KOECHLIN Charles	1901-1902	N'est-ce pas ?	VERLAINE Paul	ID678	1905
ID02431	KOECHLIN Charles	1901-1902	Un jour de Juin, que j'étais soucieux	VERLAINE Paul	ID689	1905
ID20724	LADMIRAULT Paul		A Poor young shepherd	VERLAINE Paul	ID614	1900
ID20723	LADMIRAULT Paul	1899	C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1899
ID20722	LADMIRAULT Paul	1901	Les Sanglots longs	VERLAINE Paul	ID623	1904

ID20721	LADMIRAULT Paul	1899	Spleen	VERLAINE Paul	ID789	1900
ID20720	LADMIRAULT Paul		Streets	VERLAINE Paul	ID644	1900
ID21137	LAPARRA Raoul		Je ne sais pourquoi	VERLAINE Paul	ID656	1910
ID08816	LAPARRA Raoul		La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	1914
ID21136	LAPARRA Raoul		Remords	VERLAINE Paul	ID641	1914
ID12415	LAPARRA Raoul		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1909
ID20855	LECOCQ Charles		idylle printanière	HUGO Victor	ID234	1910
ID21847	LEROUX Xavier	1914 ?	A Ceux qui, glorieusement sont morts pour la patrie	HUGO Victor	ID233	1915
ID09353	MASSENET Jules	1911 ?	Âmes obscures	FRANCE Anatole	ID117	1912
ID02815	MASSENET Jules	1908	C'est l'Amour !	HUGO Victor	ID202	1908
ID02814	MASSENET Jules	1912 ?	La Nuit	HUGO Victor	ID221	1914
ID02798	MASSENET Jules	1911, Août	Soleil couchant	HUGO Victor	ID296	1912
ID22361	MESSAGER André	1911	Ce fut au temps du chrysanthème	SILVESTRE Armand	ID579	1911
ID22362	MESSAGER André	1911	Je porte sur moi ton image	SILVESTRE Armand	ID582	1911
ID22366	MESSAGER André	1911	L'hiver de cet an est si doux	SILVESTRE Armand	ID583	1911
ID22364	MESSAGER André	1911	Ne souffre plus	SILVESTRE Armand	ID587	1911
ID22365	MESSAGER André	1911	Quand tu passes, ma bien-aimée	SILVESTRE Armand	ID589	1911
ID22363	MESSAGER André	1911	Que l'heure est vite passée	SILVESTRE Armand	ID590	1911
ID03464	PALADILHE Émile	1905	Fantaisie	GAUTIER Théophile	ID140	1906
ID03463	PALADILHE Émile	1905	La Colombe	GAUTIER Théophile	ID148	1906
ID03466	PALADILHE Émile	1904	La Libellule	GAUTIER Théophile	ID150	1910
ID03462	PALADILHE Émile	1905	Pastel	GAUTIER Théophile	ID160	1906
ID03461	PALADILHE Émile	1905	Paysage	GAUTIER Théophile	ID129	1906
ID03460	PALADILHE Émile	1905	Sonnet chinois	GAUTIER Théophile	ID133	1906
ID03481	PARAY Paul	1912	Infidélité	GAUTIER Théophile	ID142	1912
ID03482	PARAY Paul	1912	La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1912

ID10632	PARAY Paul	1912	Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	—
ID10636	PARAY Paul	1913	Le Chevrier	HEREDIA [de] José Maria	ID732	—
ID10634	PARAY Paul	1913	Chanson violette	SAMAIN Albert	ID532	1946
ID10637	PARAY Paul	1913	Il est d'étranges soirs	SAMAIN Albert	ID544	1920
ID10635	PARAY Paul	1913	Viole	SAMAIN Albert	ID530	1920
ID18792	PILLOIS Jacques		La Tourterelle d'Amymone	SAMAIN Albert	ID553	1913
ID18790	PILLOIS Jacques		Les Vierges au crépuscule	SAMAIN Albert	ID561	1913
ID18791	PILLOIS Jacques		Myrtil et Palémone	SAMAIN Albert	ID566	1913
ID05989	PILLOIS Jacques	1909?	Ô triste, triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	—
ID27172	POLIGNAC [de] Armande	1904	Pax	DELARUE-MARDRUS Lucie	ID719	—
ID07142	POLIGNAC [de] Edmond prince	1901 ?	Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	—
ID18421	POULENC Francis	1913	Viens	HUGO Victor	ID210	—
ID12939	PRESLE [de la] Jacques Sauville		Extrême-Orient	SAMAIN Albert	ID534	1910
ID10078	PRESLE [de la] Jacques Sauville		Larmes	SAMAIN Albert	ID554	1910
ID27929	PRESLE [de la] Jacques Sauville	1907 ?	Ariette oubliée	VERLAINE Paul	ID620	—
ID27928	PRESLE [de la] Jacques Sauville	1907	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	—
ID03913	RAVEL Maurice	1913	Soupir	MALLARMÉ Stéphane	ID748	1914
ID03915	RAVEL Maurice	1913, août	Surgi de la croupe et du bond	MALLARMÉ Stéphane	ID363	1914
ID03938	RAVEL Maurice	1907	Sur l'herbe	VERLAINE Paul	ID790	1907
ID15657	RHENÉ-BATON	1901	Ultima Verba	BANVILLE [de] Théodore	ID10	1912
ID15658	RHENÉ-BATON	1900	La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1901
ID12917	RHENÉ-BATON	1900, mai	Le Clocher	BRIZEUX Auguste	ID714	—
ID08780	RHENÉ-BATON	1900 mars	Espoir en Dieu	HUGO Victor	ID227	1912
ID03981	RHENÉ-BATON	1906	Apporte les cristaux dorés	SAMAIN Albert	ID522	1908
ID03982	RHENÉ-BATON	1907, mars	Frêle comme un harmonica	SAMAIN Albert	ID540	1908
ID03986	RHENÉ-BATON	1906	Il pleut des pétales de fleurs	SAMAIN Albert	ID542	1908
ID14919	RHENÉ-BATON	1910, mai	Le Repos en Égypte	SAMAIN Albert	ID570	1912

ID03984	RHENÉ-BATON	1907, avril	Les Grands Jasmins	SAMAIN Albert	ID560	1908
ID03983	RHENÉ-BATON	1906	Lune de cuivre	SAMAIN Albert	ID562	1908
ID14918	RHENÉ-BATON	1911, avril	Nuit blanche	SAMAIN Albert	ID568	1912
ID03985	RHENÉ-BATON	1906, avril	Ton menton pose dans ta main	SAMAIN Albert	ID573	1908
ID04113	ROPARTZ Joseph-Guy	1905	Chant d'automne	BAUDELAIRE Charles	ID54	1910
ID04134	ROPARTZ Joseph-Guy	1913	Le Manoir	GOFFIC [le] Charles	ID323	1913
ID08352	ROPARTZ Joseph-Guy	1905	Vos yeux	GOFFIC [le] Charles	ID325	1905
ID04112	ROPARTZ Joseph-Guy	1905	Poème d'Adieu	GUÉRIN Charles	ID167	1910
ID04132	ROPARTZ Joseph-Guy	1913-1914	Soir d'Adieu	GUÉRIN Charles	ID168	1914
ID04126	ROPARTZ Joseph-Guy	1914	Chante si doucement	RÉGNIER [de] Henri	ID753	1917
ID04127	ROPARTZ Joseph-Guy	1914	Je n'ai rien Que trois feuilles d'or	RÉGNIER [de] Henri	ID751	1917
ID08343	ROPARTZ Joseph-Guy	1897	Si j'ai parlé De mon amour	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1909
ID04125	ROPARTZ Joseph-Guy	1914	Si tu disais	RÉGNIER [de] Henri	ID752	1917
ID04124	ROPARTZ Joseph-Guy	1914	Un petit roseau m'a suffi ...	RÉGNIER [de] Henri	ID433	1917
ID05692	ROUSSEL Albert	1907	Nuit d'Automne	RÉGNIER [de] Henri	ID432	1921
ID04242	SACHS Léo		Au bord de l'eau	SULLY-PRUDHOMME	ID596	1909
ID21042	SACHS Léo		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1902
ID24621	SACHS Léo		En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1902
ID27295	SACHS Léo	1901	L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1902
ID23816	SACHS Léo		Mélancolie	VERLAINE Paul	ID652	1902
ID04535	SAINT-SAËNS Camille	1912	Le Vent dans la plaine	VERLAINE Paul	ID620	1913
ID04960	SCHMITT Florent	1912	Évocation	RICHEPIN Jean	ID464	1912
ID04959	SCHMITT Florent	1912	Où vivre ?	RICHEPIN Jean	ID467	1912
ID04417	SCHMITT Florent	1900 ?	Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1913
ID02120	SÉVERAC [de] Déodat Marie-Joseph	1898	Les Hiboux	BAUDELAIRE Charles	ID75	1913
ID04573	THOMÉ Francis Joseph Luc		Si vous n'avez rien à me dire	HUGO Victor	ID209	1903
ID20666	THOMÉ Francis Joseph Luc	1905 ?	Mélodie	VERLAINE Paul	ID621	1910

ID04574	THOMÉ Francis Joseph Luc	1905	Offrande	VERLAINE Paul	ID617	1910
ID28049	VIARDOT- GARCIA Pauline		Le Toréador	HUGO Victor	ID266	1904
ID10291	VIARDOT- GARCIA Pauline		Sara la Baigneuse	HUGO Victor	ID293	1904
ID26118	VIERNE Louis		Extase	HUGO Victor	ID228	1900
ID04676	VIERNE Louis	1912	Les Djinns	HUGO Victor	ID736	1925
ID21499	VIERNE Louis		Nox	LECONTE de LISLE	ID357	1910
ID21910	VIERNE Louis		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1910
ID15397	WOOLLETT Henri	1910	L'Absence	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID720	—
ID15403	WOOLLETT Henri	1911	Le Don des larmes	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID721	—
ID15404	WOOLLETT Henri	1911	Le Refuge	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID722	—
ID15399	WOOLLETT Henri	1911	Les Roses	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	—

Annexe 7b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Bertelin, Albert. *Il est d'étranges soirs*. E. Demets, 1907.
- Bordes, Charles. *Épithalame*. Rouart, Lerolle & Cie., 1914.
- . *La Poussière des tamis chante au soleil*. Rouart, Lerolle & Cie., 1914.
- . *Petites fées, honnêtes gnomes*. Imp. G. Mergault & Cie., 1902.
- Boulangier, Nadia. *Mélobies pour voix moyenne*. Alphonse Leduc, 2017.
- . *Soleils couchants*. J. Hamelle, 1909.
- . *Versailles*. J. Hamelle, 1909.
- Bréville de, Pierre. *Œuvres vocales, 2^e recueil*. Rouart, Lerolle & Cie., 1914.
- Bruneau, Alfred. *Dans un baiser, l'onde*. Choudens, 1903.
- Busser, Henri. *Chanson Arya*. H. Lemoine, 1905.
- . *L'Abandonnée*. H. Lemoine, 1904.
- . *La Dame en pierre*. H. Lemoine, 1905.
- . *Sitâ*. H. Lemoine, 1905.
- Canteloube de Maleret, Joseph. *Clair de lune*. Laudy, 1902.
- . *Colloque sentimental*. Ricordi, 2018.
- . *Sérénade*. J. Hamelle, 1902.
- Caplet, André. *Green*. P. Hurstel, 1903.
- . *Viens ! Une flûte invisible soupire*. Durand et Cie., 1918.
- Chaminade, Cécile. *L'Orgue*. Enoch, 1901.
- Cras, Jean. *7 Mélobies*. Rouart, Lerolle & Cie, 1921.
- . *Élégies*. Durand et Cie., 1912.
- Debussy, Claude. *3 Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Durand et Cie., 1913.
- . *Fêtes galantes, 2^{ème} recueil*. Durand, 1904.
- Delafosse, Léon. *Au bord d'un flot qui passe*. Heugel, 1904.
- Delage, Maurice. *3 Mélobies*. Durand et Cie., 1914.
- Delmas, Marc. *L'Allée sans fin*. A. Zunz, 1905.
- . *L'Heure exquise*. A. Zunz, 1905.
- Diémer, Louis. *L'Échelle d'amour*. A. Durand et fils, 1907.
- Doyen, Albert. *Le Foyer*. A. Leduc, 1912.
- . *L'Heure du berger*. A. Leduc, 1912.
- . *Parfum exotique*. E. Leduc, P. Bertrand et Cie., 1907.

- . *Un grand sommeil noir*. A. Leduc, 1912.
- Dubois, Théodore. *A l'océan*. Au Ménestrel, 1902.
- . *Ce qui dure*. Au Ménestrel, 1902.
- . *L'Etoile au cœur*. Heugel, 1900.
- . *Vaines tendresses*. Heugel & Cie., 1900.
- Dupont, Gabriel. *2 Poèmes d'Alfred de Musset*. Heugel & Cie., 1910.
- . *Deux Mélodies*. Heugel, 1908.
- . *Mandoline*. Alphonse Leduc, 1901.
- . *Poèmes d'automne*. G. Astruc, 1904.
- Erlanger, Camille. *A la très chère*. Enoch, 1909.
- . *Dix Poèmes et chansons*. J. Hamelle, 1911.
- . *Mélodies*. L. Grus et Cie., 1910.
- Fauré, Gabriel. *3 Mélodies, op. 85*. J. Hamelle, 1903.
- Gaubert, Philippe. *Au jardin de l'infante*. Heugel, 1912.
- . *Contemplation*. A. Leduc, 1906.
- . *Le Repos en Égypte*. Enoch, 1910.
- . *Noël*. A. Leduc, 1905.
- Grovez, Gabriel. *La Flûte*. E. Gallet, 1907.
- Hahn, Reynaldo. *Dans l'été*. Heugel, 1908.
- . *Études latines*. Heugel & Cie., 1900.
- . *Les Fontaines*. Heugel, 1910.
- Halphen, Fernand. *Dix Mélodies*. Éditions de l'IEMJ, 2014.
- Hillemacher, Paul. *Mélodies, piano et chant*. A. Joanin, 1904.
- Koechlin, Charles. *2 Villanelles, op. 21*. Hachette & Cie., 1905.
- . *3 Mélodies, op. 17*. Hachette & Cie., 1902.
- . *4 Mélodies, op. 22*. A. Joanin & Cie., 1910.
- . *4 Mélodies, op. 35*. Rouart, Lerolle & Cie., 1910.
- . *4 Poèmes de 'La Bonne Chanson', op. 24*. Recital Publications, 1987.
- . *6 Mélodies, op. 31*. Rouart, Lerolle & Cie., 1910.
- . *9 Rondels, op. 14*. Charles Koechlin, 1905.
- . *Poèmes d'automne, op. 13*. L. Phillipon, 1906.
- La Presle de, Jacques. *Mélodies*. Rouart, Lerolle & Cie., 1910.
- Ladmirault, Paul. *A poor young shepherd*. E. Gallet, 1900.
- . *C'est l'extase langoureuse*. E. Gallet, 1900.

- . *Les Sanglots longs*. E. Gallet, 1904.
- . *Spleen*. E. Gallet, 1900.
- . *Streets*. E. Gallet, 1900.
- Laparra, Raoul. *Un grand sommeil noir*. Pierre Lafitte, 1910.
- Leroux, Xavier. *A ceux qui glorieusement sont morts pour la patrie*. Choudens, s.d.
- Massenet, Jules. *Âmes obscures*. Heugel & Cie., 1912.
- . *La Nuit*. Heugel & Cie., 1914.
- Messenger, André. *Amour d'hiver*. A. Furstner, 1911.
- Paladilhe, Émile. *Feuilles au vent, première série*. Heugel & Cie., 1906.
- . *Feuilles au vent, deuxième série*. Heugel & Cie., 1910.
- Paray, Paul. *3 Mélodies*. J. Jobert, 1912.
- Pillois, Jacques. *O triste, triste était mon âme*. A.Z. Mathot, 1909.
- . *Trois Poèmes d'Albert Samain*. A.Z. Mathot, 1913.
- Ravel, Maurice. *Sur l'herbe*. Durand, 1907.
- Rhené-Bâton, Emmanuel. *2 Mélodies, op. 28*. Durand et Cie., 1912.
- . *3 Mélodies, op. 15*. A. Durand et fils, 1908.
- . *Les Heures d'été, op. 14*. Durand et Cie., 1908.
- Ropartz, Guy. *Si j'ai parlé de mon amour*. Dupont-Metzner, 1900.
- Roussel, Albert. *4 Poèmes, op. 8*. Rouart, Lerolle & Cie., 1912.
- Sachs, Léo. *Chanson d'automne*. G. Hamelle, 1902.
- . *En sourdine*. A. Durand et fils, 1902.
- Saint-Saëns, Camille. *Le Vent dans la plaine*. Durand et Cie., 1913.
- Schmitt, Florent. *4 Lieds, op. 45*. S. Chapelier, 1912.
- Thomé, Francis. *Mélodie*. H. Lemoine, 1910.
- . *Offrande*. H. Lemoine, 1910.
- Viardot, Pauline. *Le Toréador*. G. Miran, 1904.
- Vierne, Louis. *3 Mélodies, op. 26*. P. Pégat & Cie., 1910.
- . *Extase*. E. Fromont, 1900.
- . *Les Djinns, op. 35*. Henry Lemoine & Cie., 1925.

Annexe 7c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID7	Les baisers	Banville Théodore de	Améthystes	1860	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID10	Oh ! quand la Mort	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Distiques	/	8
ID19	L'air	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	6	Rondel classique	quatrain	13
ID20	L'automne	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID21	L'eau	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID16	Le jour	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID26	Le midi	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID31	Le vin	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID28	Les étoiles	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID35	Les métaux	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID50	La lettre	Barbusse Henri	Les pleureuses	1895	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID54	Chant d'automne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID55	Correspondances	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID56	Harmonie du soir	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Pantoum non classique	quatrain	16
ID51	Hymne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID63	La cloche fêlée	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID65	La mort des amants	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID67	La musique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	5	Sonnet	quatrain	14
ID710	Le flambeau vivant	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID75	Les hiboux	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14

ID78	Parfum exotique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID80	Recueillement	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID714	Le pays	Brizeux Auguste	Marie	1831	TRUE	12	Distiques	/	14
ID96	Chanson de route arya	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	10	Suite périodique	quintil	95
ID95	Chant éthiopien	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	20
ID104	L'été	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	40
ID100	L'orgue	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	30
ID101	La dame en pierre	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	52
ID97	Nocturne	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	8	Suite périodique	tercet	48
ID719	Pax	Delarue-Mardrus Lucie	Occident	1901	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID720	L'attente	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1830	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID112	Les roses de Saadi	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1860	TRUE	12	Suite non périodique	tercet	9
ID105	Dans l'été	Desbordes-Valmore Marceline	Poésies inédites	1860	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID722	La couronne effeuillée	Desbordes-Valmore Marceline	Poésies inédites	1860	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID721	Renoncement	Desbordes-Valmore Marceline	Poésies inédites	1860	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID724	Journée d'hiver	Dierx Léon	Les lèvres closes	1867	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID116	A la lumière	France Anatole	Les poèmes dorés	1873	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	48
ID117	Âmes obscures	France Anatole	Les poèmes dorés	1873	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID118	Le désir	France Anatole	Les poèmes dorés	1873	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	56
ID725	Vénus, étoile du soir	France Anatole	Les poèmes dorés	1873	TRUE	12	Suite périodique	sizain	90
ID137	Dernier voeu	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID149	Odelette anacréontique	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID143	L'échelle d'amour	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12

ID148	Lamento	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	8	Suite périodique	sizain	36
ID160	Pastel	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID133	Sonnet	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID142	Infidélité	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	7	Suite périodique	sizain	30
ID150	La demoiselle	Gautier Théophile	Poésies	1833	FALSE	3	Suite périodique	sizain	78
ID129	Promenade nocturne	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID140	Sonnet I	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID136	Dans un baiser	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	FALSE	4	Suite périodique	huitain	24
ID141	Gazhel	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	TRUE	6	Suite périodique	douzain	36
ID323	Le manoir	Goffic Charles le	Poésies complètes	1889	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID324	Lever d'aube	Goffic Charles le	Poésies complètes	1889	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID325	Vos yeux	Goffic Charles le	Poésies complètes	1889	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	10
ID167	Je t'apporte	Guérin Charles	Le coeur solitaire	1895	TRUE	12	/	/	30
ID168	Ma douce enfant	Guérin Charles	Le coeur solitaire	1895	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID730	Romance	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID177	La flûte	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID732	Le chevrier	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID188	A Rosita	Hugo Victor	Les chansons des rues et des bois	1865	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID202	Au bord de la mer	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite non périodique	distique	104
ID227	Espoir en dieu	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID233	Hymne	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	36
ID287	Puisque nos heures sont remplies	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	52
ID298	A Villequier	Hugo Victor	Les contemplations	1845	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	160
ID209	Chanson	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID220	Hier au soir	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	dizain	10

ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID221	Parfois, lorsque tout dort	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	12	Suite périodique	sizain	12
ID296	Soleils couchants	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	FALSE	8	Suite périodique	sizain	138
ID228	Extase	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	12
ID736	Les djinns	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	3	Suite périodique	huitain	120
ID293	Sara la baigneuse	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	3	Suite périodique	sizain	104
ID189	A un passant	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	26
ID266	Cancion	Hugo Victor	Toute la lyre	1888	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID234	Or nous cueillions	Hugo Victor	Toute la lyre	1888	FALSE	4	Suite non périodique	monostiche	25
ID308	La poussière des tamis	Jammes Francis	Vers	1894	FALSE	12	Distiques	/	10
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20
ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID334	Juin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	36
ID354	Midi	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID357	Nox	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID358	Péristèris	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	19
ID343	Le colibri	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID743	Le dernier souvenir	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	16
ID351	Les rêves morts	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Suite périodique	/	25
ID332	Epiphanie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID336	L'astre rouge	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quintil	13
ID347	Villanelle	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	8	Villanelle	tercet	13

ID360	Autre éventail	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID362	Placet futile	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID748	Soupir	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Distiques	/	10
ID363	Surgi de la croupe et du bond	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID366	Au temps de la mort des marjolaines	Merrill Stuart	Petits poèmes d'automne	1895	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	28
ID367	L'île heureuse	Mikhaël Ephraïm	Oeuvres	1884	FALSE	8	Suite périodique	huitain	24
ID372	Le Rhin	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	TRUE	7	Suite périodique	sizain	24
ID370	Sous vos longues chevelures	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	TRUE	12	Suite périodique avec x	quatrain	13
ID369	Voix qui revenez	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID397	Chanson de Barberine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID431	Epigramme	Régner Henri de	La cité des eaux	1902	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID428	Lied	Régner Henri de	La cité des eaux	1902	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID432	Nuit d'automne	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID433	Odelette I	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	4	Suite périodique	septain	26
ID751	Odelette II	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	3	Suite périodique	onzain	28
ID429	Odelette IV	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	4	Suite périodique	onzain	20
ID752	Odelette VI	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	4	Suite périodique	onzain	31
ID753	Odelette XI	Régner Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	9	Suite périodique	quintil	21
ID473	La salive de tes baisers	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Distiques	/	8
ID471	Le jour où je vous vis	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Distiques	/	10
ID467	Où vivre?	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	12
ID464	Te souviens-tu du baiser	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID480	Tes paroles ont des musiques	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID491	Les effarés	Rimbaud Arthur	Poésies I	1869	FALSE	4	Suite non périodique	tercet	36
ID492	Ophélie	Rimbaud Arthur	Poésies I	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	36

ID493	Douceur du soir	Rodenbach Georges	Le règne du silence	1891	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID498	Souvent on voit des mains	Rodenbach Georges	Les vies encloses	1896	TRUE	12	Suite périodique	huitain	8
ID527	A pas lents	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite non périodique	quatrain	15
ID519	Accompagnement	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	8	Suite non périodique	distique	23
ID522	Apporte les cristaux dorés	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID523	Arpège	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID531	Chanson d'été	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	5	Suite périodique	sizain	42
ID532	Chanson violette	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite périodique	sizain	48
ID536	Dilection	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID540	Frêle comme un harmonica	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID541	Hélène	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID543	Hiver	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	12	Suite non périodique	quintil	38
ID544	Il est d'étranges soirs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite périodique	sizain	24
ID542	Il pleut des pétales de fleurs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID546	J'ai rêvé d'un jardin primitif	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID551	L'indifférent	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID534	La vie est une fleur	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID554	Larmes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite non périodique	tercet	23
ID525	Le fleuve au vent du soir	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID549	Le Séraphin des soirs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID560	Les grands Jasmins épanouis	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID562	Lune de cuivre	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID537	Musique sur l'eau	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID568	Nuit blanche	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID571	Silence!	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Terza rima (schéma non reconnu)	tercet	25
ID573	Ton menton pose dans ta main	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14

ID530	Violo	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	24
ID557	Accoudés sur la table	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Suite non périodique	/	34
ID521	Amphise et Melitta	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	20
ID552	La maison du matin	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Suite non périodique	/	19
ID553	La tourterelle d'Amymone	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	12
ID555	Le cortège d'Amphitrite	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Sonnet	/	14
ID556	Le repas préparé	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	18
ID561	Les vierges au crépuscule	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	14
ID566	Myrtil et Palémone	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	12
ID769	Rhodante	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	20
ID524	Blotti comme un oiseau	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	distique	14
ID535	Comme une grande fleur	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	18
ID528	Dans le parc aux lointains	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	14
ID766	Ilda	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID547	Je n'ai songé qu'à toi	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	24
ID772	Ô Versailles	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID529	Soir	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID770	Soir païen	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Suite non périodique	quatrain	15
ID538	Une douceur splendide et sombre	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID520	Améthyste	Samain Albert	Poèmes inachevés	1924	TRUE	12	Suite périodique	monostiche	16
ID550	Je rêve d'une île ancienne	Samain Albert	Poèmes inachevés	1924	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID570	Le repos en Egypte	Samain Albert	Symphonie héroïque	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID579	C'est au temps de la chrysanthème	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID582	Je porte sur toi mon image	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	sizain	24
ID583	L'hiver de cet an est si doux	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	14
ID587	Ne souffre plus	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12

ID589	Quand tu passes	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quintil	15
ID590	Que l'heure est vite passée	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID601	L'agonie	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	48
ID593	A l'océan	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID596	Au bord de l'eau	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID597	Ce qui dure	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID600	Enfantillage	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	2	Suite périodique	quatrain	56
ID602	L'étoile au coeur	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID610	Pèlernages	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID681	O mes morts tristement nombreux	Verlaine Paul	Amour	1888	TRUE	8	Suite périodique	sizain	30
ID636	Colloque sentimental	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	distique	16
ID637	Colombine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	FALSE	5	Suite périodique	sizain	36
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID660	L'amour par terre	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID668	Le faune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	8
ID676	Les ingénus	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID790	Sur l'herbe	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID621	Donc, ce sera	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID689	En robe grise et verte	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID669	Le foyer, la lueur étroite	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Distiques	/	10

ID670	Le soleil du matin	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Distiques	/	18
ID678	N'est-ce pas?	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	19
ID667	Autre	Verlaine Paul	Parallèlement	1889	FALSE	4	Suite périodique	huitain	40
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID663	L'heure du berger	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID665	La chanson des ingénues	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	32
ID655	Mon rêve familial	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID614	A poor young sheperd	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	quintil	25
ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID642	Dans l'interminable	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	24
ID644	Dansons la gigue	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite non périodique	monostiche	17
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID659	L'allée est sans fin	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	sizain	18
ID619	Ô triste, triste était mon âme	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID789	Spleen	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite non périodique	distique	12
ID646	Ecoutez la chanson bien douce	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID656	Je ne sais pourquoi	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	5	Suite périodique	sizain	28
ID645	L'échelonnement des haies	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID662	L'espoir luit	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID666	La mer est plus belle	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	sizain	24
ID641	Le ciel est	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID671	Le son du cor	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID672	Les chères mains qui furent miennes	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12

ID697	Nuit mauresque	Vivien Renée	A l'heure des mains jointes	1906	TRUE	12	Suite périodique	distique	20
ID696	Feuilles sur l'eau	Vivien Renée	Evocations	1903	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID698	Roses du soir	Vivien Renée	Evocations	1903	TRUE	12	Suite non périodique	quatrain	10

Annexe 7d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé	Le poème présente des césures irrégulières	$p = 0,01298648$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,00034343$
Des portions de texte sont répétées	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,04776739$		
Des strophes sont répétées	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,03162055$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème présente des vers surnuméraires	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02325749$		
Le poème inclue des vers courts et des vers longs			La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02732728$
Le poème est en 7-syllabes	Des strophes sont répétées	$p = 0,03162055$		
Le poème est en octosyllabes			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03713067$
			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,04494824$
Le poème est en décasyllabes	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,01232493$		
Le poème est en alexandrins			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,01782553$
Le poème présente un profil 4+6	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,03582019$		
Le poème présente un profil 6+6			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,01782553$
Le poème présente des césures irrégulières	Le poème a été coupé	$p = 0,01298648$		

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 0,00034343$
			La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,01574939$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en sizains	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01869351$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
0-10	Le poème est en vers longs	$p = 0,02339024$	Le poème est en vers courts	$p = 0,00256068$
	Le poème est en ennéasyllbes	$p = 0,01817238$	Le poème est une suite périodique	$p = 0,00797861$
	Le poème est en alexandrins	$p = 0,00064446$		
	Le poème est en distiques	$p = 0,02055184$		
	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,03405563$		
11-20	Le poème est un sonnet	$p = 0,00829623$		
21-30	Le poème présente des césures irrégulières	$p = 0,04051036$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,00245712$
	Le poème a été coupé	$p = 0,02746168$		
31-40	Le poème est en vers courts	$p = 0,02896964$	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,034514404$
	Le poème présente un profil 4+6	$p = 0,00179989$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,00224707$
	Le poème est un rondel classique	$p = 0,01432728$	Le poème présente un profil 6+6	$p = 0,01879658$
	Le poème est en distiques	$p = 0,02175822$	Le poème est un sonnet	$p = 0,01304791$
71-80	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00838876$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,04311312$
81-90	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,02694018$		

	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,04120303$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,02325749$	Le poème est en octosyllabes	$p = 0,04494824$
	Le poème est en sizains	$p = 0,01869351$		
La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,01232493$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,01782553$
	Le poème présente un profil 4+6	$p = 0,03582019$	Le poème présente un profil 6+6	$p = 0,01782553$
La succession des strophes est toujours marquée par une pause			Le poème est en octosyllabes	$p = 0,03713067$
La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude			Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,02732728$
La mélodie présente une ritournelle	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,04776739$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,01574939$

Annexe 8. Catégorie des compositeurs célèbres et occasionnellement mélodistes entre 1899 et 1914

Annexe 8a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID19373	BARDAC Raoul	1903	L'Air	BANVILLE [de] Théodore	ID19	1905
ID19372	BARDAC Raoul	1905	La Cloche fêlée	BAUDELAIRE Charles	ID63	1905
ID18814	BRET Gustave		Marguerite d'Écosse	BANVILLE [de] Théodore	ID39	1901
ID18818	BRET Gustave		Recueillement	BAUDELAIRE Charles	ID80	1903
ID18815	BRET Gustave		Le Mauvais Ouvrier	FRANCE Anatole	ID119	1900
ID18553	BRET Gustave		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1901
ID11716	CASTÉRA [de] René d'Avezac	1900, novembre	Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1902
ID17418	CHEVAILLIER Lucien		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1913
ID14873	CORBIN Germaine		Soir	SAMAIN Albert	ID529	1910
ID22128	DAULY Gabrielle	1911	Larmes	SAMAIN Albert	ID554	1911
ID26836	DEBRIE Marguerite		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1906
ID08939	DESREZ Maurice	1901 révisé en 1909	Hélas ! Tout travaille	HUGO Victor	ID231	1910
ID21954	DIET Edmond		Conseils à une parisienne	MUSSET [de] Alfred	ID403	1913
ID21946	DIET Edmond		Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1912
ID21912	DIET Edmond		Extase	VERLAINE Paul	ID620	1913
ID21559	DUCOURAU Marthe		Nocturne	VERLAINE Paul	ID616	1899
ID22043	DULAURENS André		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1912
ID21032	DULAURENS André		Le Parfum Impérissable	LECONTE de LISLE	ID345	1912

ID27445	DULAURENS André		C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1912
ID27442	DULAURENS André		Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1912
ID27443	DULAURENS André		La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	1912
ID27444	DULAURENS André		Le ciel est par dessus le toit	VERLAINE Paul	ID641	1912
ID15345	DUMAS Louis		Mon Rêve familial	VERLAINE Paul	ID655	1912
ID21751	DUMAS Louis		Voëu	VERLAINE Paul	ID691	1913
ID26599	FERTÉ Armand	1905, 13 août	Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1908
ID11466	FLEM [le] Paul	1905, mars	Ariette oubliée	VERLAINE Paul	ID619	—
ID02679	FLEM [le] Paul	1911	Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1911
ID02680	FLEM [le] Paul	1906, janvier, Paris	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1911
ID13546	GILSON Paul	1900	Nell	LECONTE de LISLE	ID356	1921
ID00307	GUILLOIN Claude	1913 ?	Green	VERLAINE Paul	ID617	—
ID02295	INGHELBRECHT Désiré Émile	1908	Nuit blanche	SAMAIN Albert	ID568	1911
ID02294	INGHELBRECHT Désiré Émile	1908	Au Jardin de L'Infante	SAMAIN Albert	ID526	1911
ID02296	INGHELBRECHT Désiré Émile	1908	Silence!...	SAMAIN Albert	ID571	1911
ID17457	JACOB Georges		Le Monde est méchant	GAUTIER Théophile	ID157	1910
ID17458	JACOB Georges		Mon coeur est plein de toi	SILVESTRE Armand	ID586	1910
ID14148	JUMEL Paul	1895, 7 septembre	Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1912
ID21514	JUMEL Paul		Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1912
ID14194	JUMEL Paul	1896, 2 juin	L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1899
ID13002	KNOSP Gaston		La Cloche fêlée	BAUDELAIRE Charles	ID63	1911
ID13000	KNOSP Gaston		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1911
ID22118	LACOMBE Paul		Il pleut des pétales de fleurs	SAMAIN Albert	ID542	1910
ID09987	LAMOTTE Daniel	1903, mai	Mon Rêve	VERLAINE Paul	ID655	1906
ID15532	LANDORMY Paul	1902, mars	Le Sommeil de Leïlah	LECONTE de LISLE	ID346	—
ID26149	LÉVY Michel- Maurice		Bien loin d'ici	BAUDELAIRE Charles	ID53	1907

ID19901	LIONCOURT [de] Guy	1908	Avant que tu ne t'en ailles ...	VERLAINE Paul	ID622	1911
ID19902	LIONCOURT [de] Guy	1908	Calmes, dans le demi-jour	VERLAINE Paul	ID630	1911
ID19903	LIONCOURT [de] Guy	1908	L'Ombre des arbres	VERLAINE Paul	ID626	1911
ID21485	LUTZ Henri		Élégie	SAMAIN Albert	ID538	1913
ID22131	LUTZ Henri		Paysage	SAMAIN Albert	ID569	1913
ID19021	MAURICE Pierre, Baron de	1902	Vierges mortes	HARAUCOURT Edmond	ID731	1915
ID24511	NEYMARCK Jean	1912, décembre	Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne	BAUDELAIRE Charles	ID58	1913
ID24510	NEYMARCK Jean	1912, décembre	La Vie antérieure	BAUDELAIRE Charles	ID69	1913
ID09587	NEYMARCK Jean	1912, décembre	Le Revenant	BAUDELAIRE Charles	ID73	1913
ID09588	NEYMARCK Jean	1912, décembre	Parfum exotique	BAUDELAIRE Charles	ID78	1913
ID09589	NEYMARCK Jean		Comme dans les étangs	HUGO Victor	ID218	1912
ID24508	NEYMARCK Jean		Demain dès l'aube	HUGO Victor	ID224	1912
ID24509	NEYMARCK Jean		Nuits de juin	HUGO Victor	ID280	1912
ID19883	PÉRON Paul		Béatrix Donato	MUSSET [de] Alfred	ID398	1911
ID19884	PÉRON Paul		Frisson d'hiver	MUSSET [de] Alfred	ID404	1911
ID19882	PÉRON Paul		Le Fils du Titien	MUSSET [de] Alfred	ID398	1911
ID25927	POLLET Marcel	1910	Un Miracle	RICHEPIN Jean	ID465	—
ID25857	ROBERT Clément	1906, Novembre	L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1906
ID04029	ROGER-DUCASSE Jean	1901	Le Coeur de l'eau	RODENBACH Georges	ID496	1908
ID04028	ROGER-DUCASSE Jean		Les Jets d'eau	RODENBACH Georges	ID497	1914
ID04263	SAMAZEUILH Gustave	1908	Le Sommeil de Canope	SAMAIN Albert	ID557	1909
ID06011	TOURNEMIRE Charles	1908	Sagesse	VERLAINE Paul	ID788	1921
ID20138	VUILLEMIN Louis		Jane	LECONTE de LISLE	ID333	1900
ID12552	VUILLEMIN Louis		Le Colibri	LECONTE de LISLE	ID343	1910
ID24523	WAILLY [de] Paul Warnier		Li-Taï-Pé	CROS Charles	ID103	1886
ID24981	WAILLY [de] Paul Warnier	1879, Janvier	Chanson	HUGO Victor	ID184	—
ID24982	WAILLY [de] Paul Warnier	1878, 13 février	Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	—

ID22411	WORMSER André	1912	Hymne au soleil	LAMARTINE [de] Alphonse	ID312	1913
ID23926	WURMSER Lucien	1899	Attente	VERLAINE Paul	ID621	1899
ID23927	WURMSER Lucien		Femme et chatte	VERLAINE Paul	ID650	1901

Annexe 8b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Bardac, Raoul. *Cinq mélodies*. E. Demets, 1905.
- Bret, Gustave. *La Dernière Feuille*. Pfister frères, 1901.
- . *Marguerite d'Ecosse*. Pfister frères, 1901.
- . *Recueillement*. Edition mutuelle, 1903.
- Chevallier, Lucien. *Noël*. Maurice Senart, 1913.
- Diet, Edmond. *Colloque sentimental*. R. et M. Lion, 1912.
- . *Conseils à une parisienne*. G. Ricordi, 1913.
- . *Extase*. J. Hamelle, 1913.
- Dulaurens, André. *Deux mélodies*. E. Gallet, 1912.
- Dumas, Louis. *Mon rêve familial*. M. Senart, B. Roudanez. 1912.
- Ferté, Armand. *Musique sur l'eau*. A. Rouart, 1908.
- Inghelbrecht, Désiré Émile. *Au jardin de l'infante*. A. Zunz Mathot, 1911.
- Jacob, Georges. *Mon cœur est plein de toi*. H. Lemoine, 1910.
- Lacombe, Paul. *Il pleut des pétales de fleurs*. Enoch, s.d.
- Le Flem, Paul. *Quatre mélodies*. Edition mutuelle, 1911.
- Lioncourt de, Guy. *Six mélodies*. Edition mutuelle, 1911.
- Lutz, Henri. *Paysage*. Éditions Maurice Senart, 1913.
- Neymarck, Jean. *3 Mélodies*. L. Grus, 1912.
- . *4 Poèmes*. L. Grus, 1913.
- Pollet, Marcel. *Trois mélodies*. E. Demets, 1911.
- Roger-Ducasse, Jean. *Les Jets d'eau*. Durand, 1914.
- Samazeuilh, Gustave. *Le Sommeil de Canope*. Durand, 1909.
- Vuillemin, Louis. *Jane*. E. Gallet, 1900.
- Wormser, André. *Hymne au soleil*. R. et M. Lion, 1913.
- Wurmser, Lucien. *Chansons tristes*. Imp. de Delanchy, 1899.

Annexe 8c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHES	NVERS
ID39	Marguerite d'Ecosse	Banville Théodore de	Les princesses	1874	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID19	L'air	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	6	Rondel classique	quatrain	13
ID53	Bien loin d'ici	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	tercet	14
ID58	Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Suite périodique	sizain	10
ID63	La cloche fêlée	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID69	La vie antérieure	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID73	Le revenant	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID78	Parfum exotique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID80	Recueillement	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID103	Li-tai-pé	Cros Charles	Le coffret de santal	1879	TRUE	7	Suite périodique	quintil	35
ID112	Les roses de Saadi	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1860	TRUE	12	Suite non périodique	tercet	9
ID119	Le mauvais ouvrier	France Anatole	Idylles et légendes	1896	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID157	Le monde est méchant	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID731	Vierges mortes	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID224	Demain, dès l'aube	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID218	Comme dans les étangs	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	12	Suite périodique	sizain	6
ID280	Nuits de juin	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8

ID231	Soirée en mer	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	TRUE	7	Suite périodique	quintil	125
ID312	Hymne au soleil	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Suite non périodique	septain	55
ID321	Les pavots	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	8	Suite périodique	dizain	20
ID333	Jane	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	distique	20
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID356	Nell	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID343	Le colibri	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID346	Le sommeil de Leïlah	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID345	Le parfum impérissable	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID397	Chanson de Barberine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID403	Conseils à une Parisienne	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	10	Suite périodique	sizain	84
ID416	Le rideau de ma voisine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	7	Rondeau	quatrain	12
ID398	Sonnet	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID389	A Pépa	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID414	Le lever	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	6	Suite périodique	sizain	42
ID404	Sonnet	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID465	Un miracle	Richepin Jean	Les caresses	1877	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID496	L'eau, pour qui souffre	Rodenbach Georges	Le règne du silence	1891	TRUE	12	Suite non périodique	neuvain	20
ID497	Les jets d'eau	Rodenbach Georges	Le règne du silence	1891	TRUE	12	Suite non périodique	dizain	26
ID499	Les pièces d'eau	Rodenbach Georges	Le règne du silence	1891	TRUE	12	Suite non périodique	dizain	24
ID542	Il pleut des pétales de fleurs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID554	Larmes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite non périodique	tercet	23
ID537	Musique sur l'eau	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20

ID568	Nuit blanche	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID571	Silence!	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Terza rima (schéma non reconnu)	tercet	25
ID526	Tou souvenir est comme un livre	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Distiques	/	18
ID557	Accoudés sur la table	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Suite non périodique	/	34
ID569	L'horloger, pâle et fin	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID529	Soir	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID538	Une douceur splendide et sombre	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID586	Mon coeur est plein de toi	Silvestre Armand	Le pays des roses	1880	FALSE	12	Suite périodique	quintil	15
ID636	Colloque sentimental	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	distique	16
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID622	Avant que tu ne t'en ailles	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	20
ID621	Donc, ce sera	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID688	Va, chanson	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID650	Femme et chatte	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID655	Mon rêve familial	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID691	Voeu	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID626	L'ombre des arbres	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID619	Ô triste, triste était mon âme	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID641	Le ciel est	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16

ID788	Mon Dieu m'a dit	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12

Annexe 8d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	$p = 0,04095904$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,0455644$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers courts			La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,02136896$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 0,0455644$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
31-40	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,04214559$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,04214559$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème a été coupé	$p = 0,04095904$		
La succession des strophes est toujours marquée par une pause			Le poème est en vers courts	$p = 0,02136896$

Annexe 9. Catégorie des compositeurs mineurs et régulièrement mélodistes entre 1899 et 1914

Annexe 9a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID17878	ARHAM Max		Dernier Voeu	BANVILLE [de] Théodore	ID10	1911
ID17877	ARHAM Max		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1911
ID20640	ARHAM Max		Ariette	HUGO Victor	ID197	1912
ID20543	ARHAM Max		Mon bras pressait ta taille	HUGO Victor	ID194	1912
ID20553	ARHAM Max		Si mes vers avaient des ailes	HUGO Victor	ID225	1912
ID19698	ARHAM Max		L'automne	LAMARTINE [de] Alphonse	ID314	1911
ID19467	ARHAM Max		Tyndaris	LECONTE de LISLE	ID353	1912
ID20551	ARHAM Max		Adieu	MUSSET [de] Alfred	ID391	1912
ID20653	ARHAM Max		J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1911
ID20529	ARHAM Max		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1914
ID20527	ARHAM Max		Chanson pour elle	VERLAINE Paul	ID632	1914
ID20528	ARHAM Max		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1914
ID20526	ARHAM Max		L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1911
ID20530	ARHAM Max		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1911
ID20525	ARHAM Max		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1914
ID11853	BERTHET François		Rêverie	LACAUSSADE Auguste	ID310	1913
ID11587	BERTHET François		La Mort du soleil	LECONTE de LISLE	ID340	1905
ID05994	BERTHET François		Les Clairs de lune	LECONTE de LISLE	ID348	1907
ID11491	BERTHET François		L'Âme d'une flûte	SAMAIN Albert	ID523	1906

ID05996	BERTHET François		Ce qui dure	SULLY-PRUDHOMME	ID597	1909
ID05997	BERTHET François		Si vous saviez	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1910
ID08714	BOISDEFFRE [de] René		Berceuse	HUGO Victor	ID200	1907
ID11871	CANAL Marguerite	1913	Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1920
ID15530	CANAL Marguerite	1908	La Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1920
ID18176	CHANSAREL René		Sous l'épais sycomore	LECONTE de LISLE	ID359	1902
ID05596	CHANSAREL René		Chanson d'Été	SAMAIN Albert	ID531	1907
ID05597	CHANSAREL René		Fête nocturne	SAMAIN Albert	ID539	1907
ID11560	CHANSAREL René	1909, septembre	L'Agréable Leçon	SAMAIN Albert	ID548	1910
ID05595	CHANSAREL René		L'Indifférent	SAMAIN Albert	ID551	1907
ID05598	CHANSAREL René		Nuit blanche	SAMAIN Albert	ID568	1907
ID09771	CHANSAREL René	1909, octobre	Ressouvenance	SAMAIN Albert	ID768	1910
ID11561	CHANSAREL René	1909, octobre	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1910
ID09390	CHANSAREL René		Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1902
ID11739	CHAPUIS Auguste		Si mes vers avaient des ailes	HUGO Victor	ID225	1909
ID04877	CHRÉTIEN GENARO (ou GENNARO) Hedwige		Le Cor	VIGNY [de] Alfred Victor, Comte	ID695	1912
ID11945	CLAUSSMANN Aloys		J'ai cueilli cette fleur pour toi	HUGO Victor	ID239	1913
ID27412	CLAUSSMANN Aloys		La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1912
ID11943	CLAUSSMANN Aloys		Nuit blanche	SAMAIN Albert	ID568	1913
ID11944	CLAUSSMANN Aloys		Green	VERLAINE Paul	ID617	1913
ID15119	DUFRESNE Cécile		L'Adieu	MÉRAT Albert	ID364	1904
ID05393	DUREY Louis	1914	L'échelonnement des haies	VERLAINE Paul	ID645	—
ID05394	DUREY Louis	1914	La Mer est plus belle	VERLAINE Paul	ID666	—
ID05395	DUREY Louis	1914	Le ciel est, par dessus le toit	VERLAINE Paul	ID641	—
ID21918	ESCLAVY René		Si notre amour	VERLAINE Paul	ID659	1913
ID24345	FABRE Gabriel		Bon Menuisier	MORÉAS Jean	ID371	1907

ID23338	FAÿ [de] Robert		Aubade	COPPÉE François	ID86	1902
ID23346	FAÿ [de] Robert		La Sieste	HEREDIA [de] José Maria	ID180	1908
ID23351	FAÿ [de] Robert		Berceuse	RICHEPIN Jean	ID459	1910
ID23344	FAÿ [de] Robert		Chanson d'Été	SAMAIN Albert	ID531	1908
ID23340	FAÿ [de] Robert		Silence !	SAMAIN Albert	ID571	1905
ID23336	FAÿ [de] Robert		Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1902
ID23335	FAÿ [de] Robert		L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1902
ID08855	FONTENAILLES Hercule- Gilles [de]		En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1913
ID23685	GUÉROULT Auguste		Vieille Chanson	HUGO Victor	ID207	1901
ID17638	LEFEBVRE Charles		Promenade nocturne	GAUTIER Théophile	ID129	1900
ID17644	LEFEBVRE Charles		Contemplation	HUGO Victor	ID221	1900
ID26858	LEGAY Marcel		Adieu Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID392	1907
ID21966	LEMAIRE Gaston		Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1914
ID27997	LEVADE Charles		Désespérance	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1900
ID03148	MÉLANT Charles		Non, tu n'as pas quitté mes yeux	LAMARTINE [de] Alphonse	ID322	1903
ID03337	MORET Ernest		La Lettre	BARBUSSE Henri	ID50	1906
ID03326	MORET Ernest		Nuit d'hiver	HUGO Victor	ID279	1908
ID13245	MORET Ernest		Le Temps, l'Étendue et le Nombre	LECONTE de LISLE	ID347	1901
ID25616	MORET Ernest		Ariette	MORÉAS Jean	ID368	1910
ID25614	MORET Ernest		J'ai perdu ma force et ma vie	MUSSET [de] Alfred	ID407	1904
ID03359	MORET Ernest		Le Sachet	RENAUD Armand	ID446	1913
ID03357	MORET Ernest		Les oiseaux	RENAUD Armand	ID448	1913
ID03358	MORET Ernest		Nuit de printemps	RENAUD Armand	ID451	1913
ID03320	MORET Ernest		Les Petiots	RICHEPIN Jean	ID483	1908
ID13249	MORET Ernest		Le ciel est gris	RODENBACH Georges	ID495	1901
ID03354	MORET Ernest		Au fil de l'eau	SAMAIN Albert	ID525	1913

ID13240	MORET Ernest		Blotti comme un oiseau frileux	SAMAIN Albert	ID524	1910
ID03355	MORET Ernest		Dans le kiosque rose	SAMAIN Albert	ID534	1913
ID13242	MORET Ernest		Dans le parc	SAMAIN Albert	ID528	1910
ID03336	MORET Ernest		Il pleut des pétales de fleurs	SAMAIN Albert	ID542	1906
ID03327	MORET Ernest		Invocation	SAMAIN Albert	ID545	1908
ID03318	MORET Ernest		Lentement, doucement	SAMAIN Albert	ID558	1908
ID03322	MORET Ernest		Nuit de langueur, nuit de mensonge	SAMAIN Albert	ID523	1908
ID03329	MORET Ernest		Soir d'orage	SAMAIN Albert	ID572	1906
ID13241	MORET Ernest		Tout dort	SAMAIN Albert	ID574	1910
ID03323	MORET Ernest		Une Douceur splendide et sombre	SAMAIN Albert	ID538	1906
ID13244	MORET Ernest		Une heure sonne au loin	SAMAIN Albert	ID575	1910
ID13243	MORET Ernest		Vers tout ce qui fut Toi	SAMAIN Albert	ID576	1910
ID15033	NÉRINI Émile	1903	A une Jeune Mariée	HUGO Victor	ID192	—
ID09475	NÉRINI Émile	1906	Tyndaris	LECONTE de LISLE	ID353	1907
ID09473	NÉRINI Émile	1905, août	Marie	MUSSET [de] Alfred	ID420	1905
ID23815	NÉRINI Émile	1902, Juillet	C'est l'heure exquise !	VERLAINE Paul	ID616	1903
ID09036	NÉRINI Émile		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1911
ID23813	NÉRINI Émile	1908-1909	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1929
ID09472	NÉRINI Émile	1903, janvier	Paysage	VERLAINE Paul	ID626	1904
ID23814	NÉRINI Émile	1904	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1905
ID05434	OLLONE [d'] Max	1899	Mon Rêve familial	VERLAINE Paul	ID655	1900
ID22042	PESSE Maurice		J'aimais	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID106	1911
ID22023	PESSE Maurice		Indifférence	HUGO Victor	ID236	1913
ID21498	PESSE Maurice		Le Parfum Impérissable	LECONTE de LISLE	ID345	1912
ID22033	PESSE Maurice		Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1911
ID13784	ROLLINAT Maurice		En battant le beurre	ROLLINAT Maurice	ID501	1906

ID13783	ROLLINAT Maurice		L'Assemblée	ROLLINAT Maurice	ID502	1906
ID13765	ROLLINAT Maurice		L'Enfer	ROLLINAT Maurice	ID503	1910
ID13781	ROLLINAT Maurice		L'Enterrement d'une fourmi	ROLLINAT Maurice	ID504	1906
ID13779	ROLLINAT Maurice		La Gardeuse d'oies	ROLLINAT Maurice	ID505	1906
ID13746	ROLLINAT Maurice		Le Fantôme d'Ursule	ROLLINAT Maurice	ID508	1910
ID13770	ROLLINAT Maurice		Le Martin-Pêcheur	ROLLINAT Maurice	ID509	1906
ID13775	ROLLINAT Maurice		Les Cloportes	ROLLINAT Maurice	ID513	1906
ID13766	ROLLINAT Maurice		Notre Dame de la mort	ROLLINAT Maurice	ID516	1910
ID20740	ROSTAND Alexis		La Nuit	BANVILLE [de] Théodore	ID17	1904
ID20736	ROSTAND Alexis		Le Jour	BANVILLE [de] Théodore	ID16	1904
ID20741	ROSTAND Alexis		Le Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID18	1904
ID20748	ROSTAND Alexis		Matin d'octobre	COPPÉE François	ID91	1904
ID20745	ROSTAND Alexis		Un Village - en Juillet	COPPÉE François	ID92	1904
ID20738	ROSTAND Alexis		Midi	LECONTE de LISLE	ID354	1904
ID20737	ROSTAND Alexis		Déjeûner de soleil	ROSTAND Edmond	ID517	1904
ID20733	ROSTAND Alexis		Dans l'interminable ennui de la plaine	VERLAINE Paul	ID642	1904
ID20734	ROSTAND Alexis		Il pleut dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1904
ID18879	STROHL Rita		La Cloche fêlée	BAUDELAIRE Charles	ID63	1901
ID18880	STROHL Rita		La Mort des pauvres	BAUDELAIRE Charles	ID66	1901
ID18882	STROHL Rita		Le Revenant	BAUDELAIRE Charles	ID73	1901
ID18881	STROHL Rita		Tristesse de la Lune	BAUDELAIRE Charles	ID81	1901
ID18949	STROHL Rita	1899	Carmen	GAUTIER Théophile	ID127	—
ID18885	STROHL Rita		Vieilles Cloches	RODENBACH Georges	ID500	1901
ID13792	STROHL Rita		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1901
ID18614	TERESTCHENKO Théodore		Dans le vieux parc	VERLAINE Paul	ID636	1912
ID20369	TERESTCHENKO Théodore		Effet de nuit	VERLAINE Paul	ID647	1913
ID18610	TERESTCHENKO Théodore		Gaspard Hauser	VERLAINE Paul	ID652	1913

ID18616	TERESTCHENKO Théodore		L'automne	VERLAINE Paul	ID623	1912
ID18619	TERESTCHENKO Théodore		La Pluie	VERLAINE Paul	ID618	1912
ID18617	TERESTCHENKO Théodore		Les Kobolds	VERLAINE Paul	ID677	1912
ID18611	TERESTCHENKO Théodore		Les Vagues	VERLAINE Paul	ID666	1913
ID18612	TERESTCHENKO Théodore		Rêverie	VERLAINE Paul	ID634	1913
ID05793	VELLONES Pierre	1907 ?	Green	VERLAINE Paul	ID617	—

Annexe 9b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

Arham, Max. *12 Mélodies, 2^{ème} série*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1911.

—. *Adieu*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1912.

—. *Ariette*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1912.

—. *Dernier vœu*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1911.

—. *L'Automne*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1911.

—. *Les Papillons*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1911.

—. *Si mes vers avaient des ailes*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1912.

—. *Tyndaris*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1912.

Berthet, François. *Rêverie*. Rouart, Lerolle & Cie., 1913.

Canal, Marguerite. *Annie*. M. Jamin, 1920.

—. *La Chanson du rouet*. M. Jamin, 1920.

Chansarel, René. *Évocations*. L. Grus, 1907.

—. *L'Agréable Leçon*. E. Demets, 1910.

—. *Mandoline*. Enoch, 1902.

Chapuis, Auguste. *Si mes vers avaient des ailes*. A. Durand et fils, 1909.

Faÿ de, Robert. *Aubade*. Pfister frères, 1902.

—. *Chanson d'été*. A. Z. Mathot, 1908.

—. *Dix mélodies*. Rouart, Lerolle & Cie., 1910.

—. *La Sieste*. A.Z. Mathot, 1908.

—. *Silence*. H. Gregh, 1905.

Guérault, Auguste. *Vieille chanson*. A. Noël, 1901.

Lemaire, Gaston. *Sonnet d'Arvers*. M. Mercier, 1914.

Moret, Ernest. *Invocation*. Heugel, 1906.

—. *La Lettre*. Heugel, 1906.

—. *Lentement, doucement*. Heugel, 1906.

—. *Nuit d'hiver*. Heugel, 1908.

—. *Poème du silence*. Heugel, 1901.

—. *Pour toi*. Heugel, 1910.

—. *Soir d'orage*. Heugel, 1906.

Nérini, Émile. *Chansons brèves*. Costallat, 1904.

—. *Clair de lune*. René Gilles, éditeurs, s.d.

- . *Paysage*. A. Girard, 1904.
- . *Soleils couchants*. U.T. du Wast, 1905.
- Ollone d', Max. *Mon rêve familial*. Au Ménestrel, 1900.
- Pesse, Maurice. *J'aimais*. L. Grus, 1911.
- Rollinat, Maurice. *En battant le beurre*. Heugel, 1906.
- . *La Gardeuse d'oies*. Heugel, 1906.
- . *Les Cloportes*. Heugel, 1906.
- . *Rouges et noirs*. Heugel, 1910.
- Rostand, Alexis. *Les Saisons et les heures*. Heugel, 1904.
- Strohl, Rita. *10 Poésies mises en musique*. F. Toledo & Cie., 1901.
- Terestchenko, Théodore. *6 Mélodies*. Hamelle, 1913.
- . *Effet de nuit*. Hamelle, 1913.

Annexe 9c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPHEs = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPHEs	NVERS
ID2	Mon âme a son secret	Arvers Félix	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID10	Oh ! quand la Mort	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Distiques	/	8
ID17	La nuit	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID16	Le jour	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID18	Le printemps	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID50	La lettre	Barbusse Henri	Les pleureuses	1895	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID63	La cloche fêlée	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID66	La mort des pauvres	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID73	Le revenant	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID81	Tristesse de la lune	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID86	Aubade	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID91	Matin d'octobre	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID92	Tableau rural	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	12	Distiques	/	10
ID106	Souvenir	Desbordes-Valmore Marceline	Poésies	1830	FALSE	6	Suite périodique	huitain	8
ID127	Carmen	Gautier Théophile	Emaux et camées	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID129	Promenade nocturne	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID180	La sieste	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID207	Nouvelle chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID236	Puisque j'ai mis ma lèvre	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20

ID192	15 février 1843	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID197	Elle était déchaussée	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID239	J'ai cueilli cette fleur	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Distiques	/	28
ID225	Mes vers fuiraient	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID194	Mon bras pressait ta taille frêle	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID200	Dans l'alcôve sombre	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	5	Suite non périodique	huitain	72
ID221	Parfois, lorsque tout dort	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	12	Suite périodique	sizain	12
ID279	Nuits d'hiver	Hugo Victor	Les quatre vents de l'esprit	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	208
ID310	Rêverie	Lacaussade Auguste	Les épaves	1876	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID314	L'automne	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID322	Souvenir	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	72
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20
ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID328	La chanson du rouet	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	10	Suite périodique	sizain	18
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID354	Midi	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	32
ID340	La mort du soleil	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID348	Les clairs de lune	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	94
ID345	Le parfum impérissable	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID359	Sous l'épais sycomore	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID347	Villanelle	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes tragiques	1884	TRUE	8	Villanelle	tercet	13
ID364	J'ai mêlé ma vie à la tienne	Mérot Albert	L'adieu	1873	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID371	Nocturne	Moréas Jean	Les cantilènes	1886	FALSE	10	Suite périodique	distique	24
ID368	Ariette	Moréas Jean	Les syrtes	1883	FALSE	5	Suite périodique	quatrain	8
ID391	Adieu	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID392	Adieux à Suzon	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	neuvain	45
ID420	Marie	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Sonnet	quatrain	14

ID407	Tristesse	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID446	Le sachet	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID448	Les oiseaux	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID451	Nuit de printemps	Renaud Armand	Poésies, 1860-1880	1860	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID459	Berceuse	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	8	Suite périodique	sizain	54
ID483	Les petiots	Richepin Jean	La chanson des gueux	1881	FALSE	7	Suite non périodique	septain	28
ID500	Des cloches	Rodenbach Georges	Le règne du silence	1891	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID495	Le ciel est gris	Rodenbach Georges	Les vies encloses	1896	TRUE	8	Suite périodique	quintil	15
ID505	La petite gardeuse d'oies	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID508	Le fantôme d'Ursule	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID513	Les cloportes	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID503	L'enfer	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	FALSE	3	Suite périodique	quintil	15
ID504	L'enterrement d'une fourmi	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID509	Le martin-pêcheur	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID510	Le moulin	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID511	Le vent d'été	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID516	Notre-Dame la mort	Rollinat Maurice	Les névroses	1883	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID502	A l'assemblée	Rollinat Maurice	Paysages et paysans	1899	TRUE	8	Suite non périodique	quatrain	18
ID501	En battant le beurre	Rollinat Maurice	Paysages et paysans	1899	FALSE	8	Suite non périodique	quatrain	19
ID517	Déjeuner de soleil	Rostand Edmond	Les musardises	1887	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID523	Arpège	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID531	Chanson d'été	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	5	Suite périodique	sizain	42
ID542	Il pleut des pétales de fleurs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID551	L'indifférent	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID534	La vie est une fleur	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID525	Le fleuve au vent du soir	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14

ID545	Luxure	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite périodique	distique	100
ID537	Musique sur l'eau	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID539	Nocturne	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID568	Nuit blanche	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID571	Silence!	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Terza rima (schéma non reconnu)	tercet	25
ID524	Blotti comme un oiseau	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	distique	14
ID572	Ce soir, ta chair malade	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID548	Dans la brise ailée et sonore	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	FALSE	12	Suite non périodique	quintil	24
ID528	Dans le parc aux lointains	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	14
ID576	Je cherche les endroits	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	23
ID558	Lentement, doucement	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID768	Retraite	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID574	Tout dort	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Suite non périodique	quatrain	25
ID538	Une douceur splendide et sombre	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID575	Une heure sonne au loin	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	40
ID599	Soupir	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID597	Ce qui dure	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID632	Tu crois au marc de café	Verlaine Paul	Chansons pour elle	1891	FALSE	8	Suite non périodique	tercet	15
ID635	Clair de lune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID636	Colloque sentimental	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	distique	16
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID634	Circonspection	Verlaine Paul	Jadis et naguère	1884	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18

ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID647	Effet de nuit	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Distiques	/	14
ID655	Mon rêve familial	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID677	Charleroi	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	4	Suite périodique	quatrain	28
ID642	Dans l'interminable	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	24
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID659	L'allée est sans fin	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	sizain	18
ID626	L'ombre des arbres	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	FALSE	7	Suite périodique	quatrain	8
ID645	L'échelonnement des haies	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID666	La mer est plus belle	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	sizain	24
ID641	Le ciel est	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID695	Le cor	Vigny Alfred de	Poèmes antiques et modernes	1826	TRUE	12	Distiques	/	86

Annexe 9d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,02704454$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 0,00884431$
	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	$p = 0,01481481$		
Des portions de texte sont répétées	Le poème a été coupé	$p = 0,02704454$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers courts			La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,04803436$
Le poème est en 7-syllabes			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02898551$
Le poème est en octosyllabes	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,0412348$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est une suite périodique	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02898551$		
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 0,00884431$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en quatrains	Des mots sont répétés	$p = 0,02869834$	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,03396863$
Le poème est en sizains	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,01545374$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,01545374$		

Le poème présente plusieurs types de strophes	Le poème présente une ritournelle	$p = 2,4686E-05$	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,04749412$
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 2,4686E-05$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
0-10	Le poème est une suite non périodique	$p = 0,02561561$	Le poème est une suite périodique	$p = 0,01091951$
21-30	Le poème est en vers courts	$p = 0,00767073$	Le poème est en vers longs	$p = 0,04824344$
	Le poème est en octosyllabes	$p = 0,03328986$	Le poème est en alexandrins	$p = 0,02798002$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	Le poème est en octosyllabes	$p = 0,0412348$	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,02898551$
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème a été coupé	$p = 0,01481481$		
Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,03762283$		
	Le poème est une suite périodique	$p = 0,02898551$		
La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03762283$	Le poème est en vers courts	$p = 0,04803436$

Annexe 10. Catégorie des compositeurs mineurs et occasionnellement mélodistes entre 1899 et 1914

Annexe 10a. Liste des morceaux

Légende : ID = identifiant du morceau ; CNOM = nom et prénom du compositeur ; DATECOMP = date de composition quand celle-ci est connue ; OTITRE = titre du morceau ; PNOM = nom et prénom du poète ; IDP = identifiant du poème ; DATEEDMIN = date de la première édition quand celle-ci est connue.

ID	CNOM	DATECOMP	OTITRE	PNOM	IDP	DATEEDMIN
ID27107	ABBIATE Louis		C'est l'extase langoureuse	VERLAINE Paul	ID620	1899
ID27099	ABBIATE Louis		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1899
ID27100	ABBIATE Louis		Sérénade	VERLAINE Paul	ID686	1899
ID17183	ADAM- LAUSSEL A.		L'Oeillet rouge	GAUTIER Théophile	ID146	1899
ID17182	ADAM- LAUSSEL A.		Les Papillons	GAUTIER Théophile	ID126	1899
ID17181	ADAM- LAUSSEL A.		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1900
ID20665	ANGLEBEL Georges		Le Chant de la pluie	VERLAINE Paul	ID618	1911
ID17864	AUGUIN Louis		Dernier Voeu	GAUTIER Théophile	ID137	1900
ID27960	AUZENDE Ange Marie		Saturne	HUGO Victor	ID294	1900
ID28013	AUZENDE Ange Marie		Sonnet Romain	RICHEPIN Jean	ID490	1901
ID22320	BARRIA Gaston		J'ai dit à mon coeur	MUSSET [de] Alfred	ID400	1914
ID12976	BARTHELEMY Richard		Visions blanches	BAUDELAIRE Charles	ID81	1912
ID23316	BAUTZ Gustave		Mimi Pinson	MUSSET [de] Alfred	ID421	1914
ID11421	BEAUME Gilbert	1912	Ballade	MUSSET [de] Alfred	ID397	1920
ID19469	BERTON Lucien		La Mort du soleil	LECONTE de LISLE	ID340	1904
ID21835	BILLAUT Louis		Le Rhin Allemand	MUSSET [de] Alfred	ID415	1914
ID17225	BINET Frédéric		Noël !	GAUTIER Théophile	ID144	1902
ID09539	BINET Frédéric		S'il est un Rêve d'Amour !	HUGO Victor	ID207	1897
ID18838	BOISARD Victor		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1901

ID05991	BORCHARD Adolphe		Pèlerinage	HUGO Victor	ID224	1912
ID05990	BORCHARD Adolphe		Confidence	RÉGNIER [de] Henri	ID429	1912
ID11446	BORCHARD Adolphe		Dédicace	RÉGNIER [de] Henri	ID430	1912
ID14707	BORCHARD Adolphe		Épigramme	RÉGNIER [de] Henri	ID431	1914
ID20687	BOST-SIEFERT Edmond		Doux réconfort qu'une présence de veilleuse	RODENBACH Georges	ID494	1910
ID11862	BOULNOIS Joseph		Accompagnement	SAMAIN Albert	ID519	1913
ID21907	BOUSQUET Jacques		A Poor young shepherd	VERLAINE Paul	ID614	1911
ID19703	BOUSQUET Jacques		Gaspard Hauser chante	VERLAINE Paul	ID653	1911
ID18423	BRÉBANT Maurice		Coquetterie posthume	GAUTIER Théophile	ID134	1914
ID19706	BRIDET Louis		La Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1907
ID19707	BRIDET Louis		Lydia	LECONTE de LISLE	ID353	1907
ID19704	BRIDET Louis		Nell	LECONTE de LISLE	ID356	1907
ID17228	BRISSET Louis		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1907
ID26143	BROCHE Léonard		L'aube naît	HUGO Victor	ID184	1882
ID11528	BRON Édouard		Le Printemps	BANVILLE [de] Théodore	ID18	1905
ID17357	BRUN Georges		Avril	BANVILLE [de] Théodore	ID40	1903
ID17359	BRUN Georges		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1904
ID17354	BRUN Georges		Vous n'êtes pas venue	SILVESTRE Armand	ID592	1908
ID26834	BRUN Georges		Offrande	VERLAINE Paul	ID617	1903
ID21927	CAGÉ Alfred		C'est le chien de Jean de Nivelle	VERLAINE Paul	ID629	1911
ID08923	CARISSAN Célanie		Soupir	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1906
ID26722	CATHERINE Alphonse Eugène Marie	1904	Nuit d'Automne	RÉGNIER [de] Henri	ID432	—
ID26751	CATHERINE Alphonse Eugène Marie	1900, octobre	Spleen	VERLAINE Paul	ID789	1900
ID18916	CHOISNEL Gaston		Si vous croyez	MUSSET [de] Alfred	ID402	1904
ID13838	CLUYTENS Léopold Charles	191?	Chanson	VERLAINE Paul	ID616	—

ID20612	COLLERY Jules		Si mes vers avaient des ailes	HUGO Victor	ID225	1909
ID17410	COMBES Paul		Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1899
ID22399	CONSTANTIN-GILLES	1910	Au jardin de mon coeur	RICHEPIN Jean	ID456	1922
ID22400	CONSTANTIN-GILLES	1910	Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1922
ID22401	CONSTANTIN-GILLES	1910	Le Pendu joyeux	RICHEPIN Jean	ID760	1922
ID21898	COQUELIN Suzanne	1910, octobre	En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1911
ID21900	COQUELIN Suzanne	1910, octobre	Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1911
ID21899	COQUELIN Suzanne	1910, novembre	Sagesse	VERLAINE Paul	ID641	1911
ID21897	COQUELIN Suzanne	1910, octobre	Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1911
ID18841	COSSON Alfred		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1905
ID18755	DARBOIS Lucien		Hébé	ACKERMANN Louise	ID1	1914
ID18757	DARBOIS Lucien		Son Nom	HUGO Victor	ID297	1914
ID07401	DECAUX Abel	1899, septembre	La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	—
ID20872	DEFOSSÉ Henry	1910 ?	L'Heure du berger	VERLAINE Paul	ID663	1910
ID16152	DEFOSSÉ Henry		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1908
ID17148	DEGOUY Marcel	1912, Janvier	Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	—
ID14382	DELÂGE- PRAT Isabelle		La Perle de l'Andalousie	HUGO Victor	ID254	1905
ID14374	DELÂGE- PRAT Isabelle		Nuit d'étoiles	HUGO Victor	ID228	1902
ID21991	DESTENAY Édouard		Le Jour naissant	GUÉRIN Charles	ID165	1912
ID24868	DESTENAY Édouard		La Nuit de Mai	MUSSET [de] Alfred	ID413	1901
ID13460	DETRAUX Édouard Léon Stephen		Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1907
ID21558	DETRAUX Édouard Léon Stephen		L'Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1907
ID19701	DEVANCHY Patrice		La Vipère	LECONTE de LISLE	ID341	1907
ID19196	DEVANCHY Patrice		Le Sommeil de Leïlah	LECONTE de LISLE	ID346	1911
ID22378	DEVANCHY Patrice		Ariettes oubliées III	VERLAINE Paul	ID616	1912
ID19709	DIDIERJEAN Marie- Antoinette		Les Colombes	GAUTIER Théophile	ID141	1903

ID27711	DIOT Albert		Silence	SAMAIN Albert	ID571	1899
ID27713	DIOT Albert		Écoutez la chanson bien douce	VERLAINE Paul	ID646	1901
ID21931	DOMERGUE Charles Eugène	1906, octobre	Nevermore	VERLAINE Paul	ID680	1913
ID24869	DUHAMEL Maurice		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1913
ID12765	DUPIN Paul	1908	Le Convoi	ROLLINAT Maurice	ID507	1909
ID14071	FERRAND Madeleine		Les Colombes	GAUTIER Théophile	ID141	1909
ID01422	FONTENAILLES [de] Jacques		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1912
ID01424	FONTENAILLES [de] Jacques	1913	Par un clair jour d'été	VERLAINE Paul	ID621	1913
ID21879	FOURNIER Camille		Noël	GAUTIER Théophile	ID144	1911
ID21880	FOURNIER Camille		Prière de matelots	GAUTIER Théophile	ID162	1911
ID13400	FOURNIER Paul		Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1904
ID16402	FRAGGI Hector Michel	1904, Mai	Les Joujoux de la morte	GAUTIER Théophile	ID727	—
ID19957	FRAGGI Hector Michel		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1907
ID27313	FRAGGI Hector Michel		L'Esclave	HEREDIA [de] José Maria	ID176	1909
ID18485	FRAGGI Hector Michel	1911, février	J'aime l'âne	JAMMES Francis	ID306	1911
ID17839	FRAGGI Hector Michel	1912, juillet	Larmes	SAMAIN Albert	ID554	—
ID13743	FRAGGI Hector Michel	1910	Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1920
ID17234	FRANÇOIS A. (Anna)		La Dernière Feuille	GAUTIER Théophile	ID135	1898
ID17235	FRANÇOIS A. (Anna)		Paysage	GAUTIER Théophile	ID161	1898
ID17981	FRANÇOIS A. (Anna)		Ballade	HUGO Victor	ID189	1899
ID26467	FRONTIN Gabriel		Marquise	COPPÉE François	ID90	1901
ID13791	FRONTIN Gabriel		Chanson d'automne	VERLAINE Paul	ID623	1912
ID21943	GABY Paul		Ariette oubliée	VERLAINE Paul	ID619	1914
ID22061	GALLOIS Victor Léon		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1908
ID09570	GARNIER Ernest		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1901
ID22432	GATEAU Ulmar		Si vous n'avez rien à me dire	HUGO Victor	ID209	1913

ID22426	GODEBSKI Franz		Chanson	HUGO Victor	ID207	1909
ID21004	GODEBSKI Franz		Vénus	HUGO Victor	ID304	1910
ID21005	GODEBSKI Franz		Prière au Printemps	SULLY-PRUDHOMME	ID611	1910
ID21812	GOURY Suzanne		A quoi bon des serments	RICHEPIN Jean	ID453	1908
ID20894	GOUSSAINCOURT [de] René		Bonjour Suzon !	MUSSET [de] Alfred	ID395	1910
ID20878	GOUSSAINCOURT [de] René		L'Heure dernière	MUSSET [de] Alfred	ID412	1910
ID20847	GOUSSAINCOURT [de] René		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1910
ID22137	GOYEN Armand		Arpège	SAMAIN Albert	ID523	1912
ID21945	GRÉCOURT Georges		Green	VERLAINE Paul	ID617	1913
ID17086	GRISART Charles Jean Baptiste		Noël !	GAUTIER Théophile	ID144	1899
ID09583	GUIDON Jean		Toujours l'aimer	SULLY-PRUDHOMME	ID599	1911
ID19710	GUIHARD Marcel		Puisque j'ai mis ma lèvre	HUGO Victor	ID236	1911
ID18631	GUILLAUME Eugène	1908, Mars	Sensation	RIMBAUD Jean Arthur	ID763	1921
ID14212	HARDELOT [d'] Guy		Sans toi	HUGO Victor	ID288	1912
ID05445	HERMANT Pierre	1904	Beauté des femmes	VERLAINE Paul	ID624	1904
ID05444	HERMANT Pierre	1904	Bon chevalier	VERLAINE Paul	ID625	1904
ID05455	HERMANT Pierre	1904	C'est la fête du blé	VERLAINE Paul	ID628	1904
ID05447	HERMANT Pierre	1904	Écoutez la chanson	VERLAINE Paul	ID646	—
ID05451	HERMANT Pierre	1904	Je ne veux plus aimer	VERLAINE Paul	ID657	1904
ID05454	HERMANT Pierre	1904	L'Échelonnement des haies	VERLAINE Paul	ID645	1904
ID05452	HERMANT Pierre	1904	L'espoir luit	VERLAINE Paul	ID662	1904
ID05453	HERMANT Pierre	1904	Le son du cor	VERLAINE Paul	ID671	1904
ID05448	HERMANT Pierre	1904	Les Chères mains	VERLAINE Paul	ID672	1904
ID05446	HERMANT Pierre	1904	Les Faux Beaux Jours	VERLAINE Paul	ID674	1904
ID05450	HERMANT Pierre	1904	Ô mon Dieu	VERLAINE Paul	ID682	1904

ID05449	HERMANT Pierre	1904	Va ton chemin	VERLAINE Paul	ID690	1904
ID25528	HERSCHER-CLEMENT J. (Jeanne)		Rythmes	DIERX Léon	ID115	1907
ID27721	HIPPEAU Edmond		Les Conquérants	HEREDIA [de] José Maria	ID181	1905
ID20874	HIPPEAU Edmond		Guitare	HUGO Victor	ID219	1910
ID20875	HIPPEAU Edmond		L'Âme en fleur	HUGO Victor	ID210	1910
ID27720	HIPPEAU Edmond		Chanson de Fortunio	MUSSET [de] Alfred	ID402	1908
ID22630	HIPPEAU Edmond		Si vous saviez...	SULLY-PRUDHOMME	ID595	1909
ID27718	HIPPEAU Edmond		Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1905
ID21561	ITASSE Georges		Apaisement	VERLAINE Paul	ID616	1902
ID22827	JODEAU Émile		Les Vierges au crépuscule	SAMAIN Albert	ID561	1912
ID18457	JONGEN Léon	1912, Mars	Épigramme	RÉGNIER [de] Henri	ID431	1913
ID18458	JONGEN Léon	1912, Mars	Lied	RÉGNIER [de] Henri	ID428	1913
ID25996	JOUSSELIN T.		La Pluie	VERLAINE Paul	ID618	1904
ID22143	KULLMANN Alfred André Simon		Cléopâtre	SAMAIN Albert	ID533	1913
ID21861	KULLMANN Alfred André Simon		L'Indifférent	SAMAIN Albert	ID551	1913
ID21858	KULLMANN Alfred André Simon		Lentement, doucement	SAMAIN Albert	ID558	1914
ID22502	LARRIEU Albert		La Chanson de Loïc	BRIZEUX Auguste	ID82	1911
ID21288	LAURENT Charles- Hilaire		Aubade	VERLAINE Paul	ID622	1909
ID21744	LAURENT Charles- Hilaire		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1909
ID27709	LAVENANT Narcisse		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1908
ID27708	LAVENANT Narcisse		Un grand sommeil noir	VERLAINE Paul	ID652	1908
ID21967	LEMARIEY Madeleine		Sonnet d'Arvers	ARVERS Alexis - Félix	ID2	1913
ID18490	LEMARIEY Madeleine		Chanson d'Automne	VERLAINE Paul	ID623	1913
ID18491	LEMARIEY Madeleine		Chant de la pluie	VERLAINE Paul	ID618	1913

ID18494	LEMARIEY Madeleine		Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1913
ID18495	LEMARIEY Madeleine		Heure exquise	VERLAINE Paul	ID616	1913
ID18493	LEMARIEY Madeleine		Sagesse	VERLAINE Paul	ID641	1913
ID10649	LETOREY Omer		Les Nénuphars	BARBEY D'AUREVILLY Jules Amédée	ID49	1911
ID21008	LOTH Georges		La Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1906
ID21906	LOUVAT Marcel		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1911
ID17389	LUNSSSENS Martin	1902, Juillet	Offrande	HUGO Victor	ID284	—
ID17390	LUNSSSENS Martin	1902, Juillet	Si mes vers avaient des ailes	HUGO Victor	ID225	—
ID21985	MARÉCHAL Charles- Henri		Le Clavecin	MÉRAT Albert	ID365	1912
ID21926	MARIÉ Lucien		Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1912
ID21500	MARINGUE Maurice		Les Elfes	LECONTE de LISLE	ID349	1909
ID15533	MASSON Fernand	1911, décembre	La Mort du soleil	LECONTE de LISLE	ID340	1912
ID22960	MASSON Fernand	1911, décembre	La Mort du soleil	LECONTE de LISLE	ID340	1912
ID15534	MASSON Fernand	1911, février	Le Sommeil de Leïlah	LECONTE de LISLE	ID346	1912
ID22961	MASSON Fernand	1911, février	Le Sommeil de Leïlah	LECONTE de LISLE	ID346	1912
ID21556	MAWET Lucien	1902	Amour	VERLAINE Paul	ID782	—
ID23453	MAWET Lucien	1902, 22 Avril	Il pleure dans mon cœur	VERLAINE Paul	ID618	1921
ID13841	MAWET Lucien	1904	Le Foyer	VERLAINE Paul	ID669	—
ID13843	MAWET Lucien	1902, Avril	Le Rossignol	VERLAINE Paul	ID787	—
ID13842	MAWET Lucien	1904	N'est-ce pas ?	VERLAINE Paul	ID678	—
ID21557	MAWET Lucien	1902, Avril	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1921
ID28098	MÉRYS Marcel		Silence !	SAMAIN Albert	ID571	1904
ID20558	MICHAÏLOFF Lydie		Plaintive Hirondelle	GAUTIER Théophile	ID132	1906
ID20557	MICHAÏLOFF Lydie		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1908
ID22294	MONTFORT Robert		Hymne	BAUDELAIRE Charles	ID51	1911
ID21572	MONTFORT Robert		Obsession	BAUDELAIRE Charles	ID77	1911

ID06120	MORAC Charles		Souvenir	LAMARTINE [de] Alphonse	ID322	1913
ID21356	MORAC Charles		Déclin d'amour	SULLY-PRUDHOMME	ID598	1909
ID21359	MORAC Charles		Le Réveil	SULLY-PRUDHOMME	ID608	1909
ID20380	MORPAIN Joseph		Annie	LECONTE de LISLE	ID326	1902
ID20379	MORPAIN Joseph		La Chanson du rouet	LECONTE de LISLE	ID328	1902
ID20692	NAUDY Julien		Odelette anacréontique	GAUTIER Théophile	ID149	1910
ID20819	NAUDY Julien		Ô triste triste était mon âme	VERLAINE Paul	ID619	1910
ID20409	NEGRONE Louise, Marquise		Aubade	HUGO Victor	ID184	1908
ID20535	NOËL Marcel		C'est le chien de Jean de Nivelle	VERLAINE Paul	ID629	1905
ID20664	NOËL Marcel		Cauchemar	VERLAINE Paul	ID631	1905
ID20536	NOËL Marcel		En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1905
ID03393	NORDI Édouard	1907, août	Arpège	SAMAIN Albert	ID523	—
ID03390	NORDI Édouard	1910, août	Extase	SAMAIN Albert	ID765	—
ID03392	NORDI Édouard	1907, septembre	Les Sirènes	SAMAIN Albert	ID767	—
ID03391	NORDI Édouard	1907, août	Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	—
ID03389	NORDI Édouard	1909, juillet	Soir	SAMAIN Albert	ID771	—
ID13797	OCHSÉ Fernand	1908	A la Promenade	VERLAINE Paul	ID613	1913
ID13807	OCHSÉ Fernand	1908	Colombine	VERLAINE Paul	ID637	1913
ID13800	OCHSÉ Fernand	1908	Cortège	VERLAINE Paul	ID638	1908
ID13803	OCHSÉ Fernand	1908	Cythère	VERLAINE Paul	ID640	1913
ID13798	OCHSÉ Fernand	1908	Dans la grotte	VERLAINE Paul	ID643	1913
ID13804	OCHSÉ Fernand	1908	En bateau	VERLAINE Paul	ID648	1913
ID13802	OCHSÉ Fernand	1908	Fantoches	VERLAINE Paul	ID649	1913
ID13808	OCHSÉ Fernand	1908	L'Amour par terre	VERLAINE Paul	ID660	1913
ID13805	OCHSÉ Fernand	1908	Le Faune	VERLAINE Paul	ID668	1913
ID13801	OCHSÉ Fernand	1908	Les Coquillages	VERLAINE Paul	ID673	1913

ID13806	OCHSÉ Fernand	1908	Les Indolents	VERLAINE Paul	ID675	1913
ID13795	OCHSÉ Fernand	1908	Pantomime	VERLAINE Paul	ID683	1913
ID13796	OCHSÉ Fernand	1908	Sur l'herbe	VERLAINE Paul	ID790	1913
ID19420	PAGANETTI Charles		Éxtase	HUGO Victor	ID228	1903
ID22416	PAJOT Jules		La Captive	HUGO Victor	ID215	1910
ID07994	PENNEQUIN J.- G.		Calme nocturne	GUÉRIN Charles	ID166	1902
ID19729	PETIT Georges		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1911
ID22263	PIANELLI [de] Amable		Apparition	MALLARMÉ Stéphane	ID361	1912
ID18512	PIRIOU Adolphe	1905	Apporte les cristaux dorés	SAMAIN Albert	ID522	1910
ID18515	PIRIOU Adolphe	1905	Il pleut des pétales de fleurs	SAMAIN Albert	ID542	1910
ID18513	PIRIOU Adolphe	1905	Lune de cuivre	SAMAIN Albert	ID562	1910
ID18514	PIRIOU Adolphe	1905	Ton menton pose dans ta main	SAMAIN Albert	ID573	1910
ID24820	POIRSON E. -M. Émile		La Mort des amants	BAUDELAIRE Charles	ID65	1907
ID24819	POIRSON E. -M. Émile		La Musique	BAUDELAIRE Charles	ID67	1907
ID24829	POIRSON E. -M. Émile		Ce coeur plaintif	GUÉRIN Charles	ID164	1907
ID24818	POIRSON E. -M. Émile		La Jeune Morte	HEREDIA [de] José Maria	ID178	1907
ID24817	POIRSON E. -M. Émile		Vieille chanson du jeune temps	HUGO Victor	ID291	1907
ID24827	POIRSON E. -M. Émile		Musique sur l'eau	SAMAIN Albert	ID537	1907
ID24823	POIRSON E. -M. Émile		La Valse	SULLY-PRUDHOMME	ID605	1907
ID24824	POIRSON E. -M. Émile		Ariette	VERLAINE Paul	ID618	1907
ID24828	POIRSON E. -M. Émile		Colloque Sentimental	VERLAINE Paul	ID636	1907
ID21864	POLLONNAIS André		Chanson de Barberine	MUSSET [de] Alfred	ID397	1909
ID20850	PREMIO REAL [de] Édouard		Musique	SAMAIN Albert	ID565	1910
ID18055	QUEF Charles		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1903
ID27174	RABEY René		Automne	SAMAIN Albert	ID528	1911
ID24966	RAVARIN Robert	1914, février	Élégie I	SAMAIN Albert	ID524	—

ID24966	RAVARIN Robert	1914, février	Élégie I	SAMAIN Albert	ID524	—
ID24967	RAVARIN Robert	1914, février	Élégie II	SAMAIN Albert	ID538	—
ID27108	REMACLE Adrien		Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1907
ID27113	REMACLE Adrien		Colloque	VERLAINE Paul	ID636	1907
ID27112	REMACLE Adrien		Fantoches	VERLAINE Paul	ID649	1907
ID27111	REMACLE Adrien		Le Faune	VERLAINE Paul	ID668	1907
ID27109	REMACLE Adrien		Les Ingénus	VERLAINE Paul	ID676	1907
ID27110	REMACLE Adrien		Pantomime	VERLAINE Paul	ID683	1907
ID22755	RENNO Yvan	1914, 26 février	Harmonie du soir	BAUDELAIRE Charles	ID56	1914
ID22284	RENNO Yvan		L'Invitation au voyage	BAUDELAIRE Charles	ID62	1914
ID23047	RENNO Yvan		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1913
ID23046	RENNO Yvan		Si tu veux, m'amour	RICHEPIN Jean	ID466	1914
ID23959	REYNAUD Jean		Ton souvenir est comme un livre bien aimé	SAMAIN Albert	ID526	1904
ID27952	RICHARD d'ABONCOURT [de] Emmanuel		Hymne	HUGO Victor	ID233	1904
ID22427	RICHARD d'ABONCOURT [de] Emmanuel		O ma charmante	HUGO Victor	ID212	1909
ID18709	RITZ Emmanuel		Dernier Aveu	GAUTIER Théophile	ID137	1913
ID09599	RIVET Jeanne Laurence		Le Bateau rose	RICHEPIN Jean	ID474	1912
ID19205	ROBERT Gabriel		Chanson	HUGO Victor	ID209	1911
ID19207	ROBERT Gabriel		L'Andalouse	MUSSET [de] Alfred	ID410	1911
ID19124	ROBERT Jean	1907, Avril	Placet futile	MALLARMÉ Stéphane	ID362	1925
ID19123	ROBERT Jean	1908, Juin	Green	VERLAINE Paul	ID617	1925
ID19125	ROBERT Jean	1906, Décembre	Nocturne	VERLAINE Paul	ID616	1925
ID22769	ROMAN-LAUVIÈRE Madeleine		A la Bien-Aimée	HUGO Victor	ID185	1913
ID21563	ROSIER Amédée		Nocturne	VERLAINE Paul	ID616	1903

ID13835	ROUDIÈRE Jean Lucien	1905 ?	Green	VERLAINE Paul	ID617	—
ID21567	ROUDIÈRE Jean Lucien		La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	1900
ID20145	ROUILLARD Georges		La Fille aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1910
ID04732	RYELANDT Joseph	1897	Clair de lune	VERLAINE Paul	ID616	1914
ID15861	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		Harmonie du soir	BAUDELAIRE Charles	ID56	1904
ID13790	SAINT- QUENTIN [de] Gabriel		En Sourdine	VERLAINE Paul	ID630	1899
ID21570	SALET Pierre		Aquarelle	VERLAINE Paul	ID617	1902
ID21571	SALET Pierre		La Bonne Chanson	VERLAINE Paul	ID621	1902
ID05894	SAMUEL-ROUSSEAU Marcel		Arpège	SAMAIN Albert	ID523	1910
ID17130	SARLY Henry		Oh ! quand je dors	HUGO Victor	ID271	1908
ID17128	SARLY Henry		Il pleure dans mon coeur	VERLAINE Paul	ID618	1908
ID20374	SARREAU Gaston		L'Absence	GAUTIER Théophile	ID120	1882
ID17591	SARREAU Gaston		Papillons blancs	GAUTIER Théophile	ID126	1898
ID20146	SAY Jeanne- Marie vicomtesse de TRÉDERN		La Belle aux cheveux de lin	LECONTE de LISLE	ID337	1908
ID28096	SAY Jeanne- Marie vicomtesse de TRÉDERN		Mon âme est une Infante	SAMAIN Albert	ID563	1901
ID05321	SCHINDLER Gaston		Toute la vie humaine	HARAUCOURT Edmond	ID169	1913
ID23778	SCHMITT Henri	1908, Novembre	Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1909
ID05248	SCHOECK Othmar	1907	Mandolinen, Mandoline	VERLAINE Paul	ID651	1907
ID21940	SCHOPFER Louis		Clair de lune	VERLAINE Paul	ID635	1912
ID21941	SCHOPFER Louis		Le ciel est, par dessus le toit	VERLAINE Paul	ID641	1912
ID22054	SELMER Émile		Les Roses de Saadi	DESBORDES-VALMORE Marceline	ID112	1914
ID18424	SELMER Émile		Villanelle	GAUTIER Théophile	ID153	1914
ID22064	SELMER Émile		Le Rideau de ma voisine	MUSSET [de] Alfred	ID416	1914
ID16149	SELZ Gaston		Obsession	BAUDELAIRE Charles	ID77	1910

ID22129	SIMIA G.-R.		Chanson	SAMAIN Albert	ID530	1913
ID22162	SIMIA G.-R.		Silence	SAMAIN Albert	ID571	1913
ID21949	SINGER Pierre		Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire ?	BAUDELAIRE Charles	ID79	1914
ID27158	TARIOT Alexandre		La Pluie	VERLAINE Paul	ID618	1903
ID23710	TARIOT Alexandre		Souvenir	VERLAINE Paul	ID680	1899
ID22323	TAVERNIER Théophile- Jean		Rappelle-toi	MUSSET [de] Alfred	ID424	1911
ID20910	TOUCHARD Maurice	1909, Mai	La lune blanche	VERLAINE Paul	ID616	1910
ID20909	TOUCHARD Maurice	1909, Mai	O triste	VERLAINE Paul	ID619	1910
ID20908	TOUCHARD Maurice	1907, Février	Soleils couchants	VERLAINE Paul	ID687	1910
ID20825	TOUCHIMBERT [de] L.		La Chanson de ma mie	BANVILLE [de] Théodore	ID9	1910
ID21989	TRUILLET- SOYER Marie Athanase		Sonnet	GAUTIER Théophile	ID140	1912
ID15536	VAUBOURGOIN Julien- Fernand	1914	Les Larmes de l'Ours	LECONTE de LISLE	ID744	—
ID22265	VERNEY Léon	1912	Apparition	MALLARMÉ Stéphane	ID361	1914
ID22194	WIBIER Raphaël		Le vent	HARAUCOURT Edmond	ID172	1909

Annexe 10b. Bibliographie des éditions consultées pour les morceaux annotés

- Abbate, Louis. *Pièces pour chant et piano*. Lucien Grus, s.d.
- Alger, Robert. *5 Mélodies*. Ricordi, 1912.
- Anglebel, Georges. *Le Chant de la pluie*. Comptoir général de musique F. Durdilly, Ch. Hayet, 1911.
- Auzende, Marie-Ange. *Sonnet romain*. Veuve Girod, 1901.
- Barria, Gaston. *J'ai dit à mon cœur*. Louis Aerts, 1914.
- Berton, Lucien. *La Mort du soleil*. L. Rouhier, 1904.
- Borchard, Adolphe. *Confidence*. E. Demets, 1913.
- Bridet, Louis. *La Chanson du rouet*. Institut musical de France, 1907.
- Brisset, Louis. *Noël*. Hachette, 1907.
- Brun, Georges. *Avril*. A. Leduc, 1903.
- . *Villanelle*. A. Leduc, 1904.
- . *Vous n'êtes pas venue*. H. Lemoine, 1908.
- Cagé, Alfred. *C'est le chien de Jean de Nivelle*. E. Demets, 1911.
- Constantin-Gilles. *Le Bateau rose*. R. Legouix, 1922.
- Coquelin, Suzanne. *Sagesse*. E. Jouve, 1911.
- Darbois, Lucien. *Quatre mélodies, op. 7*. A. Leduc, 1914.
- Destenay, Edouard. *Le Jour naissant, op. 41*. Hamelle, 1912.
- Detraux, Edouard. *Deux mélodies, n. 2*. Hachette, 1907.
- . *Il pleure dans mon cœur*. Hachette, 1907.
- Devanchy, Patrice. *Le Sommeil de Leïlah*. Alphonse Leduc, 1911.
- Diot, Albert. *Écoutez la chanson bien douce*. Société nouvelle d'éditions musicales, 1901.
- . *Silence*. A. Quinzard & Cie., 1899.
- Fraggi, Hector. *Larmes*. Éditions L. Gébelin, 1912.
- François, Anna. *Ballade*. G. Legouix, 1899.
- Frontin, Gabriel. *Sous les chênes verts*. E. Demets, 1912.
- Gaby, Paul. *Ariette oubliée*. B. Roudanez, 1914.
- Garnier, Ernest. *Le Bateau rose*. L. Grus, 1901.
- Godebski, Franz. *3 Mélodies*. J. Hamelle, 1910.
- . *Chanson*. Hachette & Cie., 1909.
- Goury, Suzanne. *A quoi bon des serments*. G. Ducrotois, 1909.

Goussaincourt, René de. *Rappelle-toi*. A. Dupont-Metzner, 1910.

Guidon, Jean. *Toujours l'aimer*. Enoch, 1911.

Guilhard, Marcel. *Puisque j'ai mis ma lèvre*. M. Senart, B. Roudanez & Cie., 1911.

Guillaume, Eugène. *4 Mélodies*. A.Z. Mathot, 1921.

Hermant, Pierre. *Sagesse, 12 poèmes de Verlaine*. Enoch, 1904.

Hippeau, Edmond. *Chanson de Fortunio*. E. Fromont, 1908.

— . *Chants de jeunesse*. E. Fromont, 1910.

— . *Si vous saviez*. E. Fromont, 1909.

— . *Soleils couchants*. E. Fromont, 1905.

Itasse, Georges. *Apaisement*. A. Noël, 1902.

Jongen, Léon. *Deux mélodies*. Rouart, Lerolle & Cie., 1913.

Kullmann, Alfred. *Cléopâtre*. J. Hamelle, 1913.

— . *Lentement, doucement*. M. Eschig, 1914.

Larrieu, Albert. *Deux chansons de Auguste Brizeux*. L. Jacquot, 1911.

Laurent, Charles. *Aubade*. G. Siéver, 1909.

— . *Un grand sommeil noir*. G. Siéver, 1909.

Laussel, Adam. *Les Papillons*. A. Leduc, 1899.

Lemarié, Marie. *6 Mélodies*. Maurice Senart, s.d.

Letorey, Omer. *Les Nénuphars*. J. Hamelle, 1911.

Louvat, Marcel. *Il pleure dans mon cœur*. G. Ducrotois, 1911.

Maréchal, Henri. *2 Mélodies*. Heugel & Cie., 1912.

Maringue, Maurice. *Les Elfes*. Monvoisin, 1909.

Mawet, Lucien. *Paysages tristes*. Breitkopf und Härtel, 1902.

Méry, Marcel. *Silence*. Ve E. Béal, 1904.

Morac, Charles. *Le Réveil*. Rouart, Lerolle & Cie., 1909.

Morpain, Joseph. *La Chanson du rouet*. Au Ménestrel, 1902.

Naudy, Julien. *2 Mélodies*. Maurice Vieu & Jane Vieu, 1910.

Noël, Marcel. *10 Mélodies*. Hamelle, 1905.

Ochsé, Fernand. *Le Parc*. A. Fürstner, 1913.

Paganetti, Charles. *Extase*. E. Ploix, 1903.

Pianelli, Amable de. *Apparition*. M. Maillot, 1909.

Piriou, Adolphe. *Heures d'été*. Société d'éditions musicales, 1910.

Poirson, Emile. *Chansons de poètes*. A.Z. Mathot, 1907.

Pollonnais, André. *Chanson de Barberine*. O. Bouwens van der Boijen & Cie., 1909.

- Renno, Yvan. *Le Bateau rose*. R. et M. Lion & Cie., 1913.
- . *Harmonie du soir*. C. Hayet, 1914.
- Richard d'Aboncourt, Emmanuel de. *Hymne*. E. Fromont, 1904.
- Robert, Gabriel. *4 Mélodies, op. 32*. Constallat & Cie., 1911.
- Robert, Jean. *Huit mélodies*. H. Labastie, 1925.
- Rosier, Amédée. *Nocturne*. E. Gallet, 1903.
- Roudière, Jean. *Green*. Pierre Lafitte, 1909.
- . *La Lune blanche*. E. Gallet, 1900.
- Saint-Quentin, Gabriel de. *Harmonie du soir*. Enoch, 1904.
- Schindler, Gaston. *Toute la vie humaine*. A. Rouart et Lerolle, 1913.
- Schmitt, Henri. *Chant et piano*. C. Hayet, 1909.
- Selmer, Émile. *Le Rideau de ma voisine*. Émile Selmer, 1914.
- . *Villanelle, op. 8*. Émile Selmer, 1913.
- Selz, Gaston. *Obsession*. Voissière, 1910.
- Simia, G.R. *Chanson*. Rouart, Lerolle & Cie., 1913.
- Singer, Pierre. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire ?* M. Sénart, 1917.
- Tariot, Alexandre. *La Pluie*. A. Leduc, 1903.
- Tavernier, Théophile. *Rappelle-toi*. H. Pion, 1911.
- Touchard, Maurice. *3 Lieder*. G. Ducrotois, 1910.
- Touchimbert, L. de. *4 Mélodies*. J. Roussel, 1910.
- Trédern, Jeanne-Marie Say vicomtesse de. *Mon Âme est une infante*. A. Quinzard, 1901.
- Trédern, Jeanne-Marie Say vicomtesse de. *La Belle aux cheveux de lin*. Société d'éditions musicales, 1908.
- Truillet-Soyer, Marie. *Sonnet*. Heugel & Cie., 1912.
- Verney, Léon. *Apparition*. Béal frères, 1914.

Annexe 10c. Liste des poèmes mis en musique

Légende : IDP = identifiant du poème ; TITRE = titre du poème ; AUTEUR = auteur du poème ; RECUEIL = recueil où le poème est paru ; DATE = date de parution du recueil ; ISO = TRUE si le poème est vers isométriques, sinon FALSE ; M = nombre de syllabes du mètre de base ; FORME = forme du poème ; TSTROPES = type de la strophe typographique prédominante ; NVERS = nombre de vers.

IDP	TITRE	AUTEUR	RECUEIL	DATE	ISO	M	FORME	TSTROPES	NVERS
ID1	Hébé	Ackermann Louise-Victorine	Premières poésies	1862	TRUE	10	Suite non périodique	sizain	12
ID2	Mon âme a son secret	Arvers Félix	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID9	La chanson de ma mie	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	FALSE	6	Suite périodique	quintil	30
ID40	Viens. Sur tes cheveux noirs	Banville Théodore de	Les stalactites	1843	TRUE	12	Distiques	/	12
ID18	Le printemps	Banville Théodore de	Rondels	1874	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID49	Les nénuphars	Barbey d'Aurevilly Jules	Poussières	1854	TRUE	10	Suite périodique	huitain	24
ID56	Harmonie du soir	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Pantoum non classique	quatrain	16
ID51	Hymne	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID62	L'invitation au voyage	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	7	Suite périodique	douzain	42
ID65	La mort des amants	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID67	La musique	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	FALSE	5	Sonnet	quatrain	14
ID77	Obsession	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID79	Que diras-tu ce soir	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID81	Tristesse de la lune	Baudelaire Charles	Les fleurs du mal	1857	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID82	La chanson de Loïc	Brizeux Auguste	Marie	1831	FALSE	8	Distiques	/	64
ID90	Menuet	Coppée François	Le cahier rouge	1874	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID112	Les roses de Saadi	Desbordes-Valmore Marceline	Les pleurs	1860	TRUE	12	Suite non périodique	tercet	9
ID115	Les rythmes	Dierx Léon	Les lèvres closes	1867	FALSE	4	Suite périodique	sizain	42
ID134	Coquetterie posthume	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID137	Dernier voeu	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16

ID727	Les joujoux de la morte	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID144	Noël	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID149	Odelette anacréontique	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID132	Plaintive tourterelle	Gautier Théophile	Emaux et camées	1872	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID146	J'ai laissé de mon sein de neige	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	8	Suite périodique	huitain	8
ID162	Pendant la tempête	Gautier Théophile	España	1845	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID120	Absence	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID135	La dernière feuille	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID126	Pantoum	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID153	Villanelle rythmique	Gautier Théophile	La comédie de la mort	1838	FALSE	2	Suite périodique	huitain	24
ID161	Paysage	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID140	Sonnet I	Gautier Théophile	Poésies	1833	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID141	Gazhel	Gautier Théophile	Poésies diverses, 1838-1845	1838	TRUE	6	Suite périodique	douzain	36
ID164	Ce coeur plaintif	Guérin Charles	Le coeur solitaire	1895	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	12
ID165	Le ciel pâlit	Guérin Charles	Le coeur solitaire	1895	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID166	Le ciel profond reflète	Guérin Charles	Le coeur solitaire	1895	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID172	Le vent	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	FALSE	10	Suite périodique	quintil	44
ID169	Toute la vie humaine	Haraucourt Edmond	L'âme nue	1885	TRUE	12	Suite périodique avec x	tercet	7
ID176	L'esclave	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID178	La jeune morte	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID181	Les conquérants	Heredia José-Maria de	Les trophées	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID184	Autre chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	24
ID212	Hier, la nuit d'été	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	54

ID233	Hymne	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	12	Suite périodique	sizain	36
ID207	Nouvelle chanson	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	FALSE	7	Suite périodique	huitain	24
ID236	Puisque j'ai mis ma lèvre	Hugo Victor	Les chants du crépuscule	1835	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID304	Cérigo	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Distiques	/	76
ID209	Chanson	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	8	Suite périodique	sizain	18
ID224	Demain, dès l'aube	Hugo Victor	Les contemplations	1845	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID288	Je respire où tu palpites	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	72
ID225	Mes vers fuiraient	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID294	Saturne	Hugo Victor	Les contemplations	1830	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	100
ID291	Vieille chanson du jeune temps	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	36
ID210	Viens! une flûte invisible	Hugo Victor	Les contemplations	1830	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	12
ID185	Vois, cette branche est rude	Hugo Victor	Les feuilles d'automne	1831	TRUE	12	Suite périodique	sizain	18
ID228	Extase	Hugo Victor	Les orientales	1829	FALSE	12	Suite périodique	sizain	12
ID215	La captive	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	6	Suite périodique	huitain	72
ID254	Les bleuets	Hugo Victor	Les orientales	1829	TRUE	8	Suite périodique	huitain	88
ID219	Autre guitare	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID271	Oh! quand je dors	Hugo Victor	Les rayons et les ombres	1840	FALSE	4	Suite périodique	quintil	15
ID284	Puisqu'ici bas toute âme	Hugo Victor	Les voix intérieures	1837	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	48
ID189	A un passant	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	26
ID297	Son nom	Hugo Victor	Odes et ballades	1826	FALSE	12	Suite périodique	quintil	30
ID306	La poussière froide	Jammes Francis	Vers	1894	TRUE	6	Distiques	/	52
ID322	Souvenir	Lamartine Alphonse de	Méditations poétiques	1820	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	72
ID326	Annie	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quintil	20

ID353	Etudes latines	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	224
ID328	La chanson du rouet	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	10	Suite périodique	sizain	18
ID337	La fille aux cheveux de lin	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	24
ID356	Nell	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes antiques	1852	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID340	La mort du soleil	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID341	La vipère	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Suite non périodique	/	16
ID346	Le sommeil de Leïlah	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID744	Les larmes de l'ours	Leconte de Lisle Charles-Marie	Poèmes barbares	1862	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	28
ID361	Apparition	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Distiques	/	16
ID362	Placet futile	Mallarmé Stéphane	Poésies	1887	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID365	Le clavecin	Mérat Albert	Les souvenirs	1872	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID397	Chanson de Barberine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	sizain	18
ID402	Chanson de Fortunio	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	20
ID413	La nuit de Mai	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite périodique	sizain	202
ID415	Le Rhin allemand	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	8	Suite non périodique	quintil	30
ID416	Le rideau de ma voisine	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	7	Rondeau	quatrain	12
ID421	Mimi Pinson	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	4	Suite périodique	dizain	60
ID424	Rappelle-toi	Musset Alfred de	Poésies nouvelles	1836	FALSE	6	Suite périodique	neuvain	27
ID395	Chanson (Bonjour Suzon)	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1824	FALSE	8	Suite périodique	dizain	20
ID412	Derniers vers	Musset Alfred de	Poésies posthumes	1824	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID400	Chanson (J'ai dit à mon coeur)	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	16
ID410	L'andalouse	Musset Alfred de	Premières poésies	1829	TRUE	8	Suite périodique	quintil	40
ID431	Epigramme	Régnier Henri de	La cité des eaux	1902	FALSE	12	Suite périodique	quatrain	12

ID428	Lied	Régnier Henri de	La cité des eaux	1902	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID430	Dédicace	Régnier Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID432	Nuit d'automne	Régnier Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID429	Odelette IV	Régnier Henri de	Les jeux rustiques et divins	1897	FALSE	4	Suite périodique	onzain	20
ID453	A quoi bon des serments ?	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	6	Suite périodique	quatrain	12
ID456	Au jardin de mon coeur	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Distiques	/	20
ID474	Le bateau rose	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	9	Suite périodique	quatrain	20
ID760	Le pendu joyeux	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Distiques	/	16
ID466	Si tu veux	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID490	Sonnet romain	Richepin Jean	Les caresses	1877	TRUE	12	Suite non périodique	quatrain	14
ID763	Sensation	Rimbaud Arthur	Poésies	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	8
ID494	Doux réconfort	Rodenbach Georges	Les vies encloses	1896	TRUE	12	Suite non périodique	quatorzain	32
ID507	Le convoi funèbre	Rollinat Maurice	Dans les brandes	1877	TRUE	8	Rondel classique	quatrain	13
ID519	Accompagnement	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	8	Suite non périodique	distique	23
ID522	Apporte les cristaux dorés	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID523	Arpège	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID765	Extase	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite périodique	quintil	15
ID542	Il pleut des pétales de fleurs	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID551	L'indifférent	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID554	Larmes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	FALSE	7	Suite non périodique	tercet	23
ID771	Le ciel comme un lac	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID767	Les sirènes	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	44
ID533	Lourde pèse la nuit	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID562	Lune de cuivre	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID563	Mon âme est une infante	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Suite périodique avec x	quatrain	45
ID565	Musique	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14

ID537	Musique sur l'eau	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID571	Silence!	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Terza rima (schéma non reconnu)	tercet	25
ID573	Ton menton pose dans ta main	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Sonnet	quatrain	14
ID526	Tou souvenir est comme un livre	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	12	Distiques	/	18
ID530	Viole	Samain Albert	Au jardin de l'infante	1893	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	24
ID561	Les vierges au crépuscule	Samain Albert	Aux flancs du vase	1898	TRUE	12	Distiques	/	14
ID524	Blotti comme un oiseau	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	distique	14
ID528	Dans le parc aux lointains	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Distiques	/	14
ID558	Lentement, doucement	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID538	Une douceur splendide et sombre	Samain Albert	Le chariot d'or	1900	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID592	Vous m'avez, mon amour	Silvestre Armand	Les Renaissances	1870	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID598	Déclin d'amour	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	6	Suite périodique	quatrain	24
ID605	La valse	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	12	Suite périodique	quintil	36
ID608	Le réveil	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID611	Prière au printemps	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	FALSE	4	Suite périodique	quintil	21
ID599	Soupir	Sully Prudhomme René-François	Les solitudes	1867	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID595	Prière	Sully Prudhomme René-François	Les vaines tendresses	1875	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID782	Car vraiment	Verlaine Paul	Amour	1888	TRUE	8	Suite périodique	sizain	24
ID613	A la promenade	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	20
ID635	Clair de lune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID636	Colloque sentimental	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	10	Suite périodique	distique	16
ID637	Colombine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	FALSE	5	Suite périodique	sizain	36
ID638	Cortège	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20

ID640	Cythère	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	12
ID643	Dans la grotte	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	FALSE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID648	En bateau	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	tercet	14
ID630	En sourdine	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	20
ID649	Fantoches	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	12
ID660	L'amour par terre	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	16
ID668	Le faune	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	8
ID673	Les coquillages	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Terza rima classique	tercet	13
ID675	Les indolents	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	18
ID676	Les ingénus	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID651	Mandoline	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID683	Pantomime	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite non périodique	tercet	12
ID790	Sur l'herbe	Verlaine Paul	Fêtes galantes	1869	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	12
ID622	Avant que tu ne t'en ailles	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	FALSE	3	Suite périodique	quatrain	20
ID621	Donc, ce sera	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID616	La lune blanche	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	4	Suite non périodique	quintil	18
ID669	Le foyer, la lueur étroite	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Distiques	/	10
ID678	N'est-ce pas?	Verlaine Paul	La bonne chanson	1870	TRUE	12	Terza rima classique	tercet	19
ID631	Cauchemar	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	7	Suite périodique	quintil	30
ID623	Chanson d'automne	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	3	Suite périodique	sizain	18
ID663	L'heure du berger	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Suite périodique	quatrain	12
ID787	Le rossignol	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	10	Distiques	/	20
ID680	Nevermore	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID686	Sérénade	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	FALSE	10	Suite périodique	quatrain	28
ID687	Soleils couchants	Verlaine Paul	Poèmes saturniens	1866	TRUE	5	Suite non périodique	/	16
ID614	A poor young sheperd	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	5	Suite périodique	quintil	25

ID620	C'est l'extase langoureuse	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	7	Suite périodique	sizain	18
ID629	C'est le chien de Jean de Nivelle	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	32
ID617	Green	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	12
ID618	Il pleure dans mon coeur	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID619	Ô triste, triste était mon âme	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite périodique	distique	16
ID789	Spleen	Verlaine Paul	Romances sans paroles	1870	TRUE	8	Suite non périodique	distique	12
ID624	Beauté des femmes	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID625	Bon chevalier masqué	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Suite périodique	distique	20
ID628	C'est la fête du blé	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	20
ID646	Ecoutez la chanson bien douce	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	28
ID657	Je ne veux plus aimer	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Suite périodique	quatrain	24
ID653	Je suis venu	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	16
ID645	L'échelonnement des haies	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	7	Suite périodique	quatrain	16
ID662	L'espoir luit	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID641	Le ciel est	Verlaine Paul	Sagesse	1881	FALSE	4	Suite périodique	quatrain	16
ID671	Le son du cor	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Sonnet	quatrain	14
ID672	Les chères mains qui furent miennes	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	8	Suite périodique	quatrain	20
ID674	Les faux beaux jours ont lui	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	12	Sonnet	quatrain	14
ID682	O mon Dieu	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Suite périodique avec x	tercet	46
ID652	Un grand sommeil noir	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	5	Suite périodique	quatrain	12
ID690	Va ton chemin sans plus t'inquiéter	Verlaine Paul	Sagesse	1881	TRUE	10	Suite non périodique	quintil	26

Annexe 10d. Corrélations

Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
TEXTE				
Le poème a été coupé	Le poème présente des vers surnuméraires	$p = 0,0335649$	Le poème est égal ou moins long que 24 vers	$p = 6,7809E-06$
Des portions de texte sont répétées			Le poème est en vers isométriques	$p = 0,00909049$
Des vers sont répétés			Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,047343$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
VERS				
Le poème est en vers isométriques			Des portions de texte sont répétées	$p = 0,00909049$
			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00923417$
			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,00668693$
Le poème présente des vers surnuméraires	Le poème a été coupé	$p = 0,0335649$		
Le poème est en vers longs			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02087553$
			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,01051672$
Le poème inclue des vers courts et des vers longs	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00923417$		
	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,00668693$		
Le poème est en octosyllabes			Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,01745467$
Le poème est en décasyllabes	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02238129$		

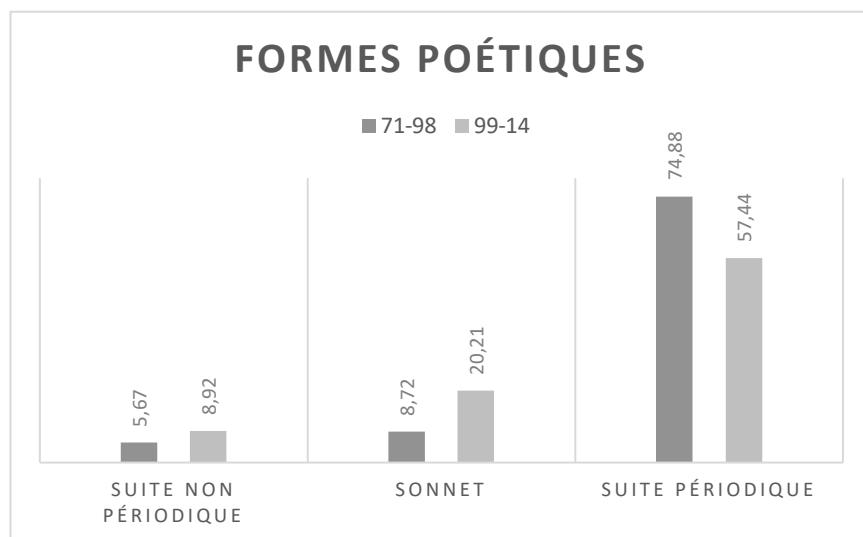
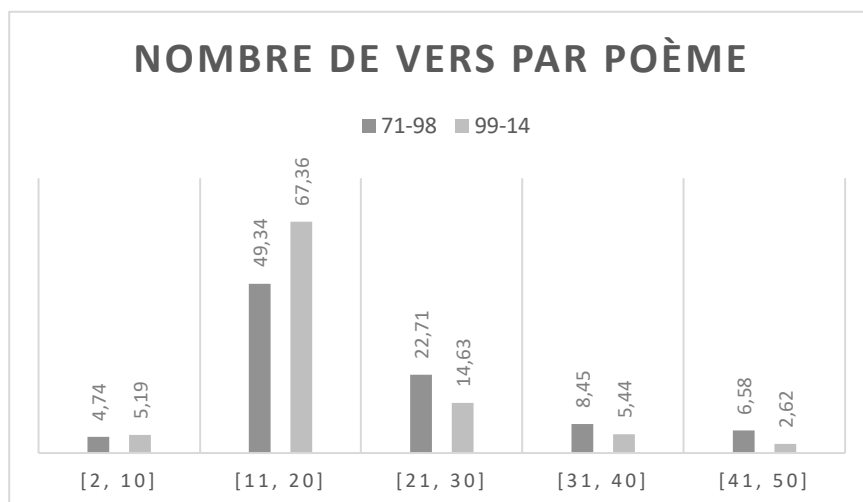
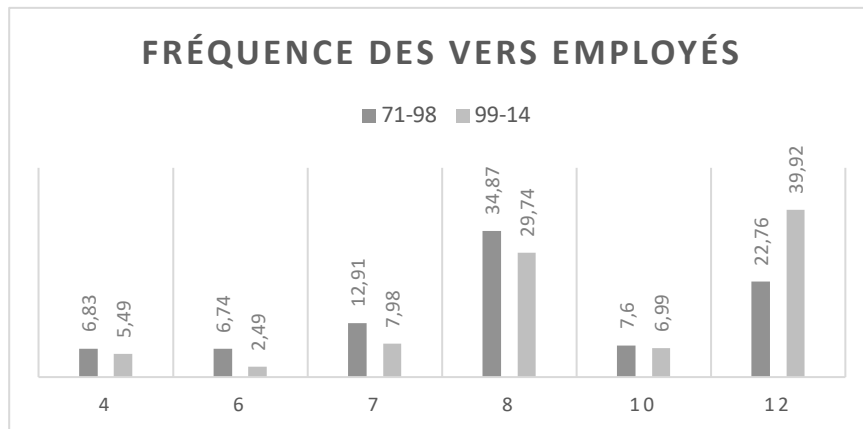
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
FORME GLOBALE				
Le poème est une suite périodique			La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,00700376$
Le poème est égal ou moins long que 24 vers			Le poème a été coupé	$p = 6,7809E-06$
			La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,01051672$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
STROPHES				
Le poème est en quatrains			Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,03432494$
Le poème est en sizains	La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	$p = 0,01125704$		
Le poème présente plusieurs types de strophes	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,0084707$	Des vers sont répétés	$p = 0,047343$
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
CHRONOLOGIE				
0-10	Le poème est en terza rima classique	$p = 0,03755615$		
11-20	Le poème est en octosyllabes	$p = 0,02233618$	Le poème est une suite périodique	$p = 0,0081099$
	Le poème présente des césures irrégulières	$p = 0,01051672$		
	Le poème est un sonnet	$p = 0,00250953$		
	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,04369215$		
21-30	Le poème est en vers longs	$p = 0,0429187$	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,04984362$
31-40	Le poème est en quatrains	$p = 0,00334878$		
41-50			La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,02397267$
51-60	Le poème est en vers longs	$p = 0,01899838$		

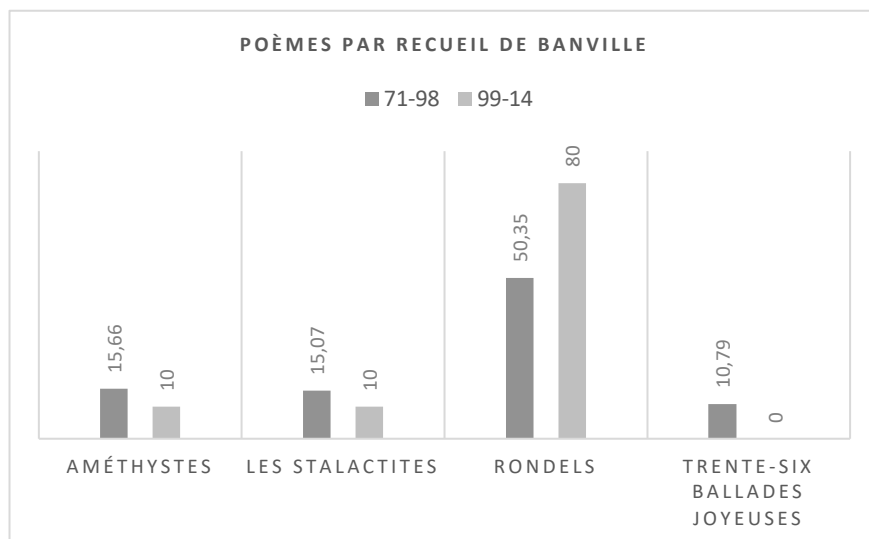
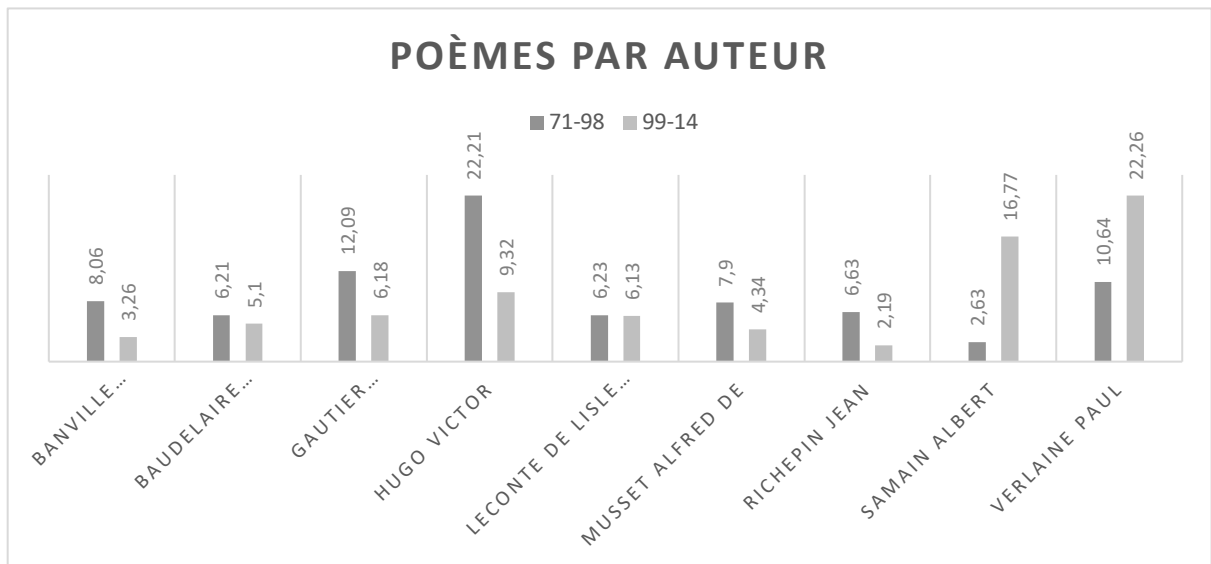
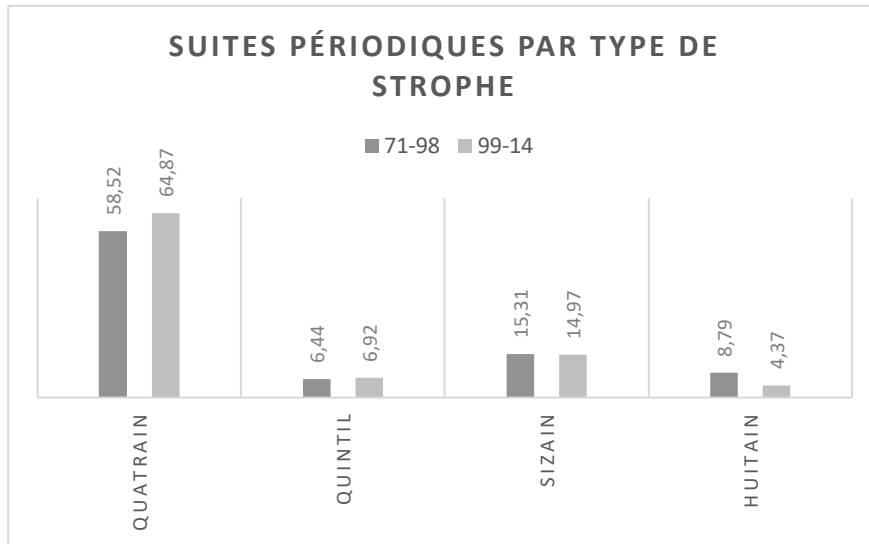
	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,0168131$		
61-70	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,03936276$		
71-80	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,00074788$	Le poème est en vers isométriques	$p = 1,9814E-05$
	Le poème est en 6-syllabes	$p = 0,00450801$		
	Le poème est en 7-syllabes	$p = 0,00369955$		
	Des portions de texte sont répétées	$p = 0,04049802$		
	Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,00519378$		
	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,02087553$		
Si	Il est probable que		Il n'est pas probable que	
RELATIONS				
Les vers courts correspondent toujours à une phrase unique			Le poème est en octosyllabes	$p = 0,01745467$
La fin des vers courts est toujours marquée par une pause	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,02657668$		
	Le poème est en sizains	$p = 0,01125704$		
Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	$p = 0,04905341$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,00923417$
	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,00923417$	Le poème est en vers longs	$p = 0,02087553$
	Le poème est en décasyllabes	$p = 0,02238129$	Le poème est en quatrains	$p = 0,03432494$
La fin des vers longs est toujours marquée par une pause	Les hémistiches correspondent toujours à une phrase unique	$p = 0,04905341$	Le poème est en vers isométriques	$p = 0,00668693$
	Le poème inclue des vers courts et des vers longs	$p = 0,00668693$	Le poème est égal à ou moins long que 24 vers	$p = 0,01051672$
			Le poème est en vers longs	$p = 0,01051672$

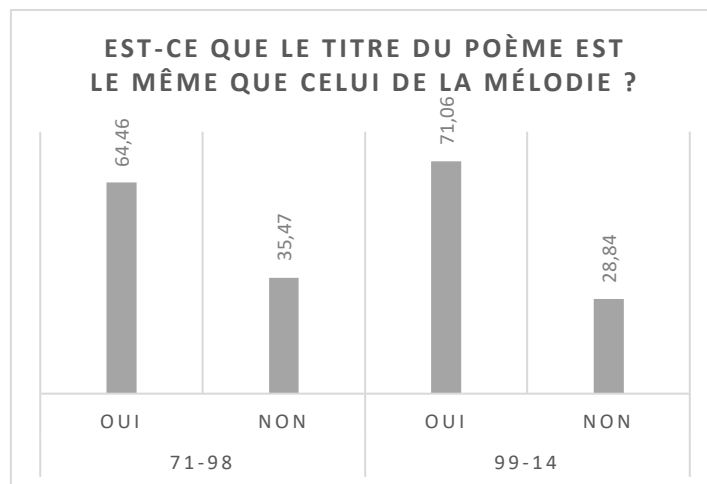
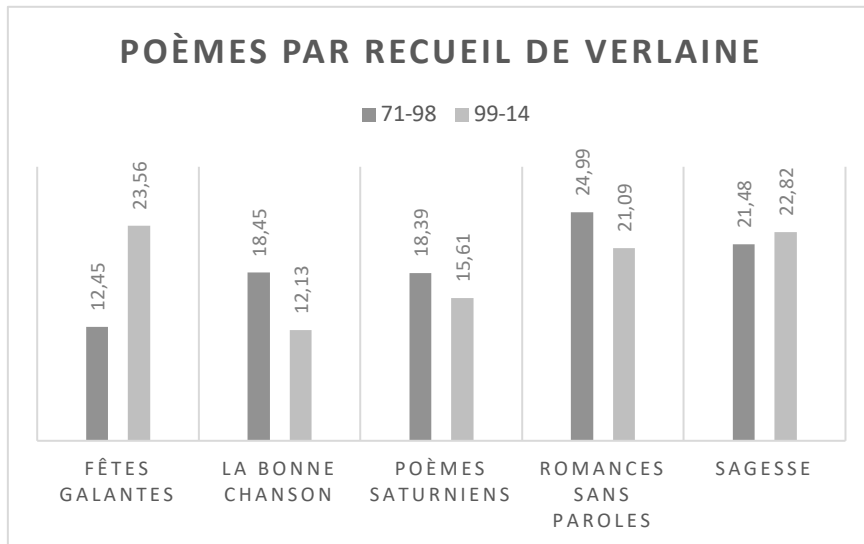
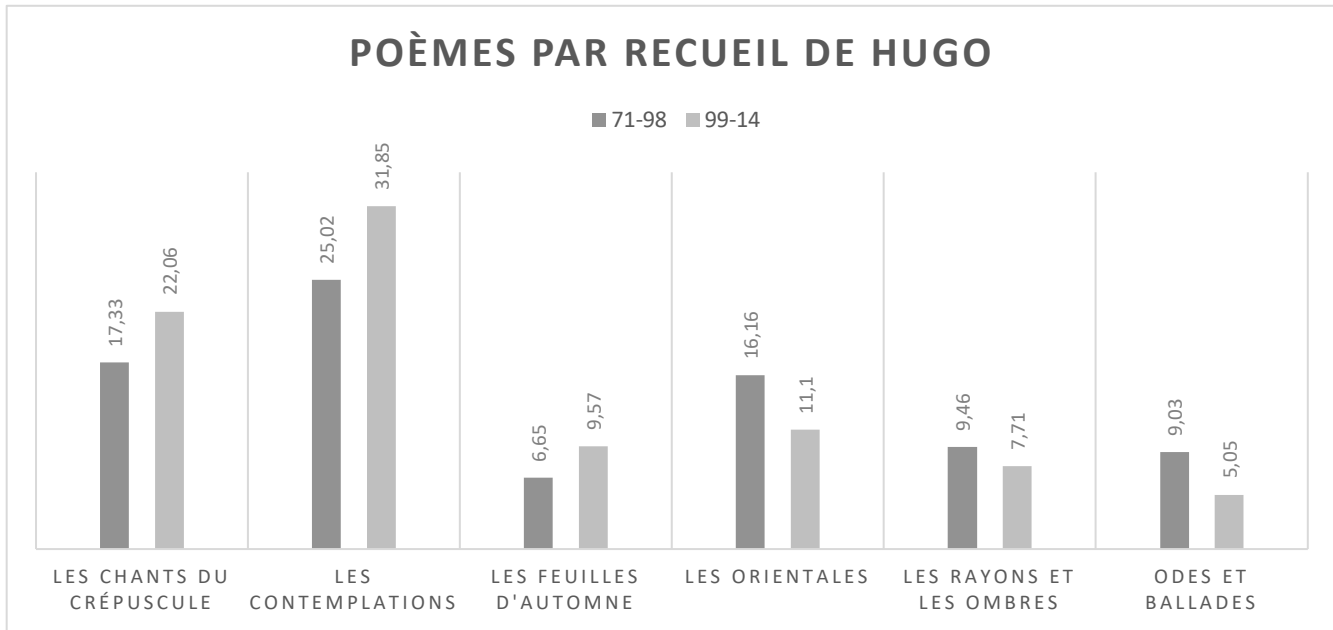
La succession des strophes est toujours marquée par une pause	La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	$p = 0,00635798$		
La succession des strophes est marquée au moins une fois par un interlude	La succession des strophes est toujours marquée par une pause	$p = 0,00635798$	Le poème est une suite périodique	$p = 0,00700376$
Le poème présente une ritournelle	Le poème présente plusieurs types de strophes	$p = 0,0084707$		
	La mélodie présente une ritournelle	$p = 0,00160688$		
La mélodie présente une ritournelle	Le poème présente une ritournelle	$p = 0,00160688$		

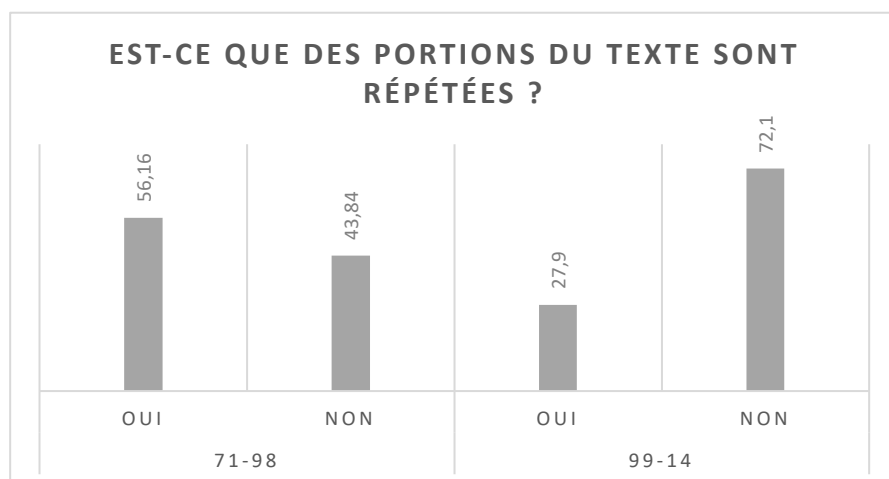
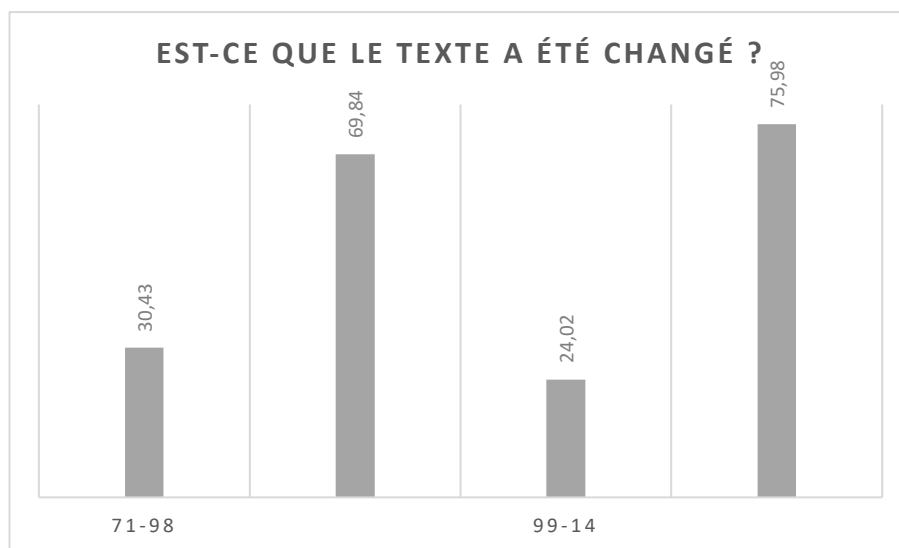
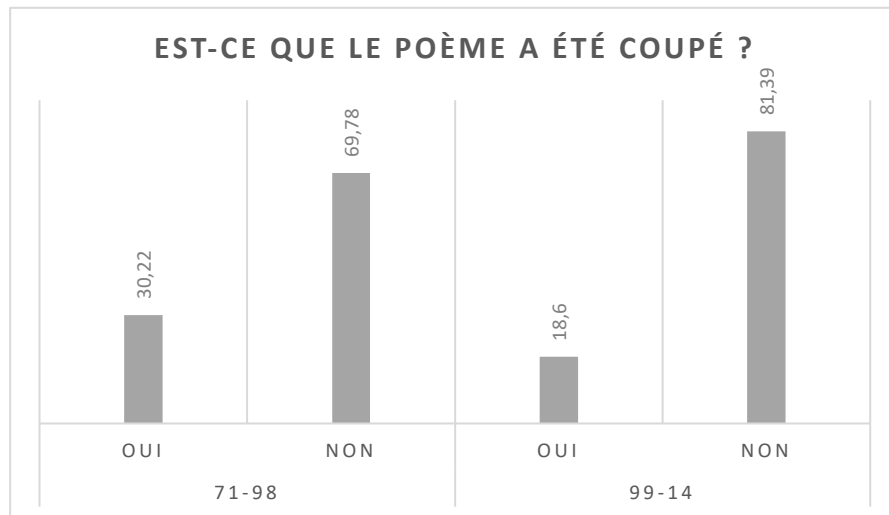
Annexe 11. Graphes concernant l'hypothèse de la diachronie

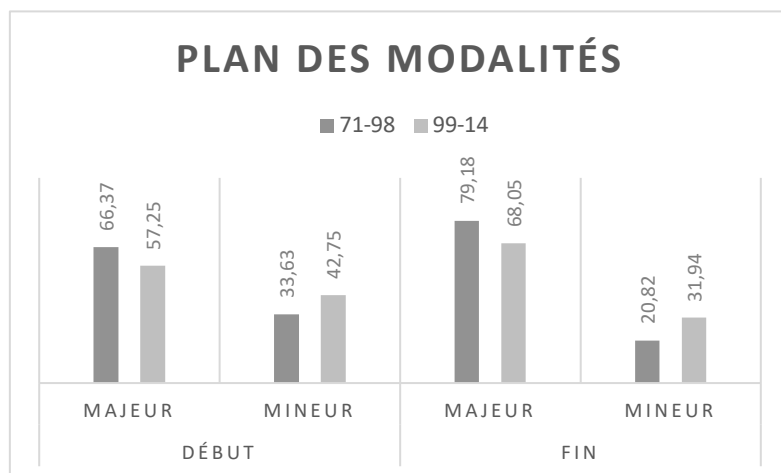
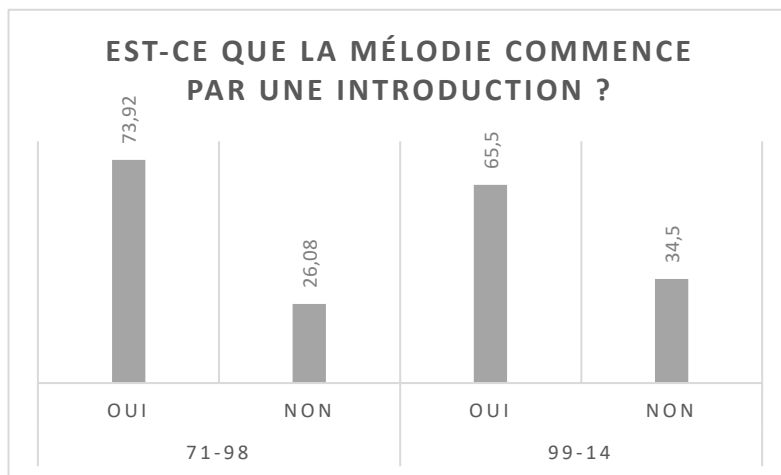
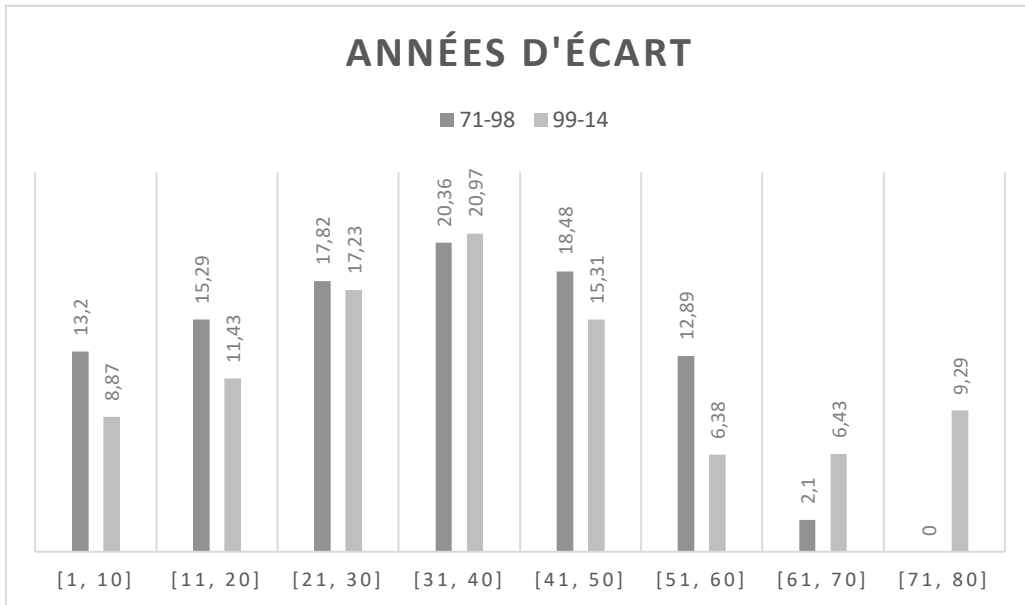
Nous reportons ici les graphes concernant l'hypothèse de la diachronie en faisant économie des points de données qui restent statiques d'une sous-période à l'autre, afin de ne pas surcharger l'exposition, surtout si ceux-ci ont des valeurs absolues triviales. Les données présentées ici sont élaborées à partir des Annexes (n)c et de la quantification permise par les questions de l'Annexe 1.

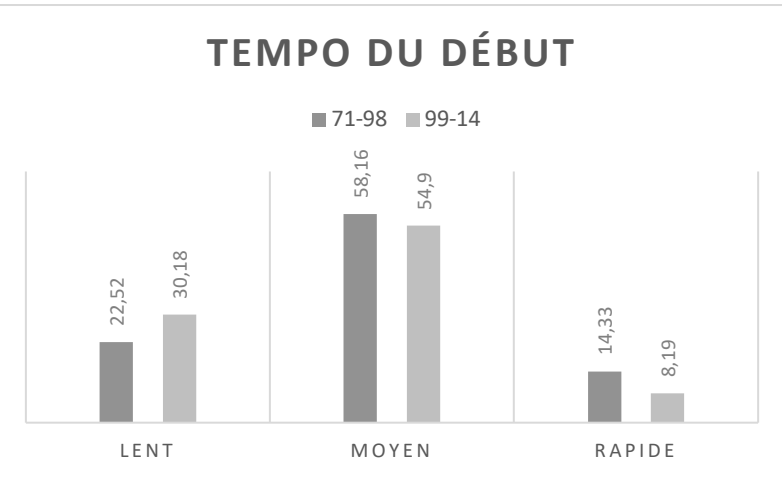
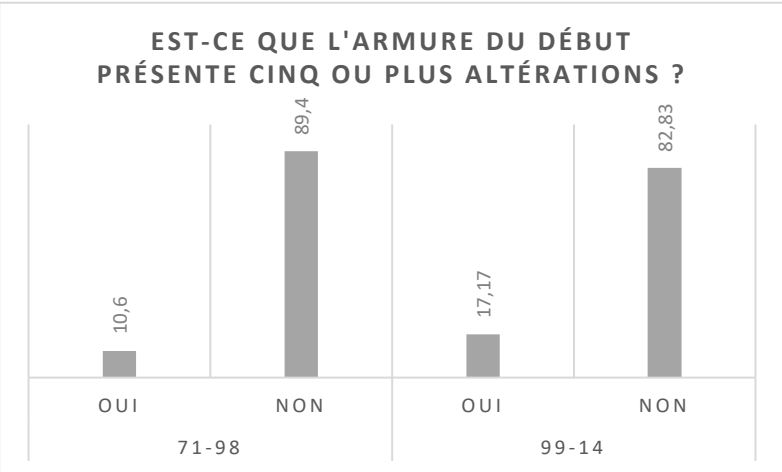
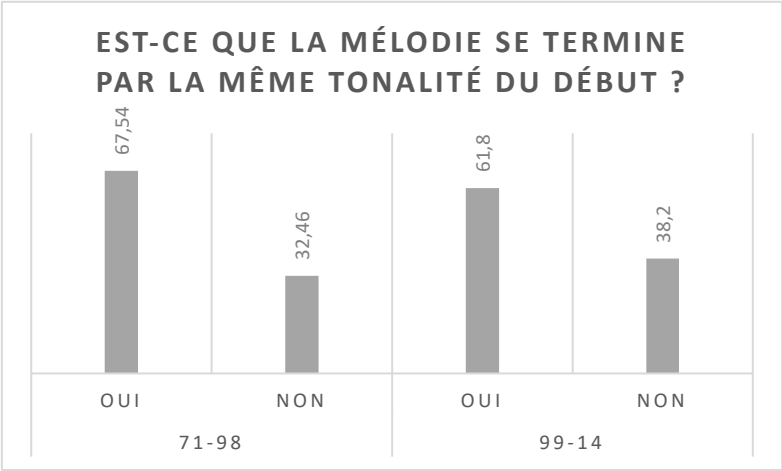


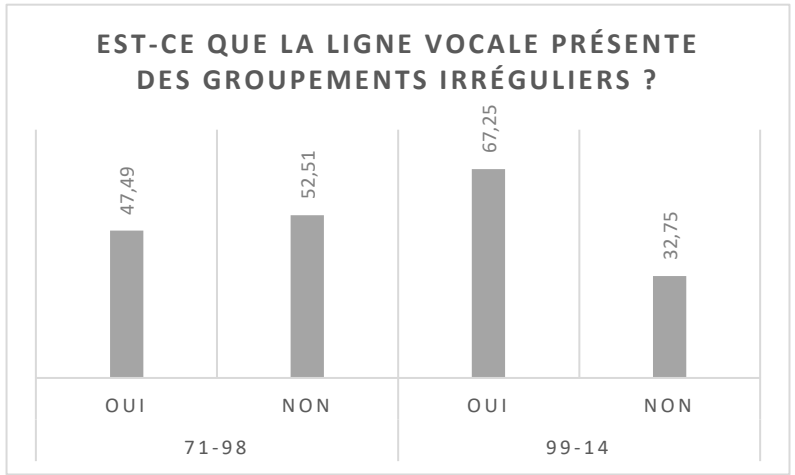
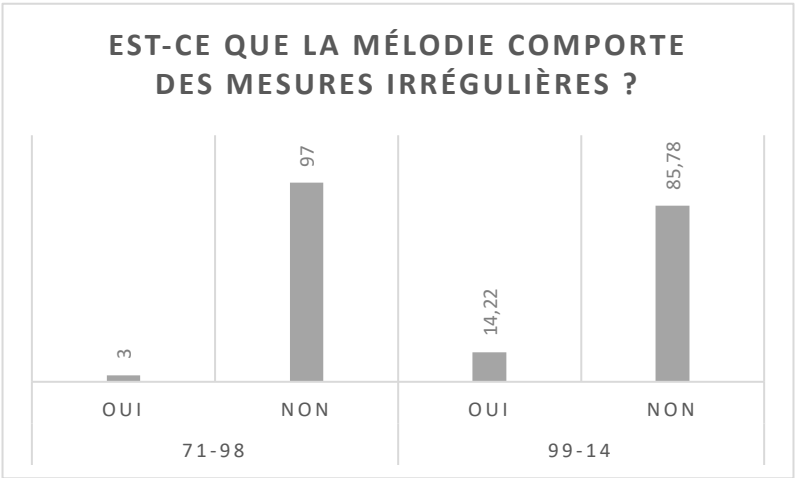
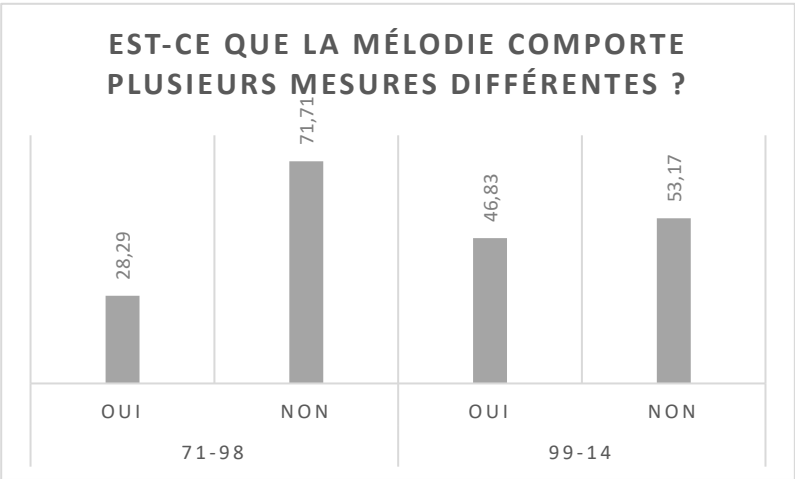


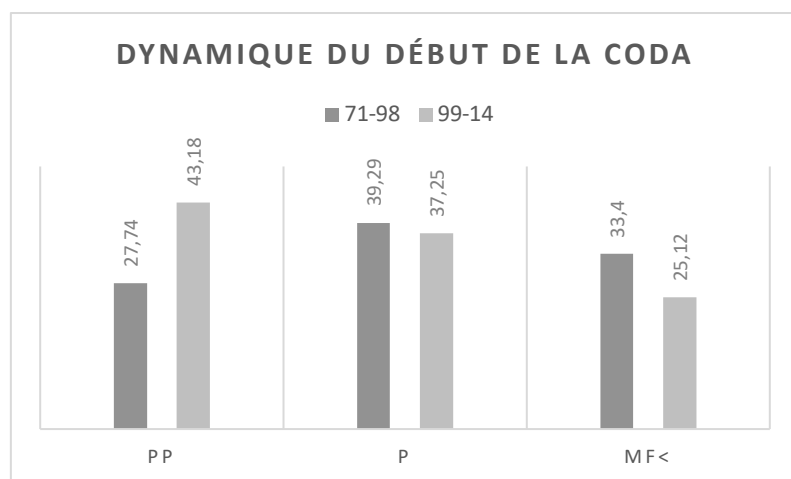
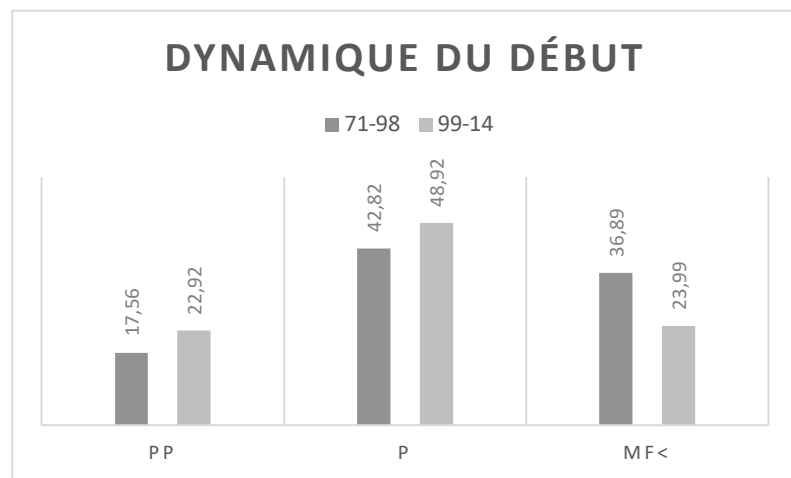
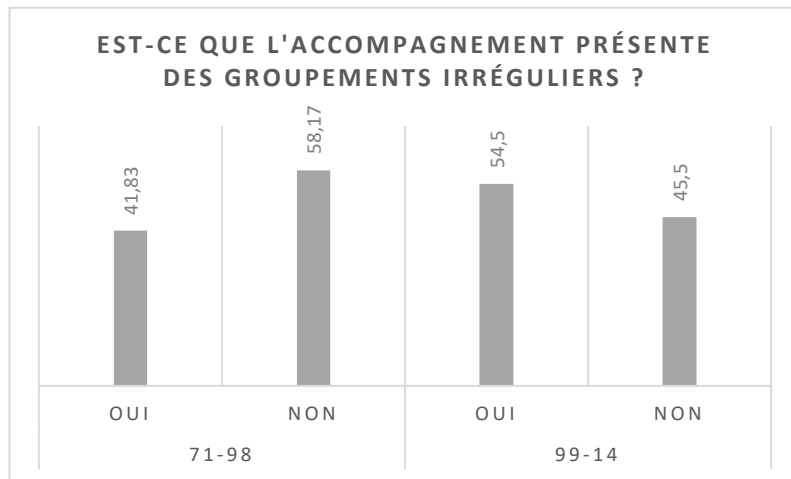






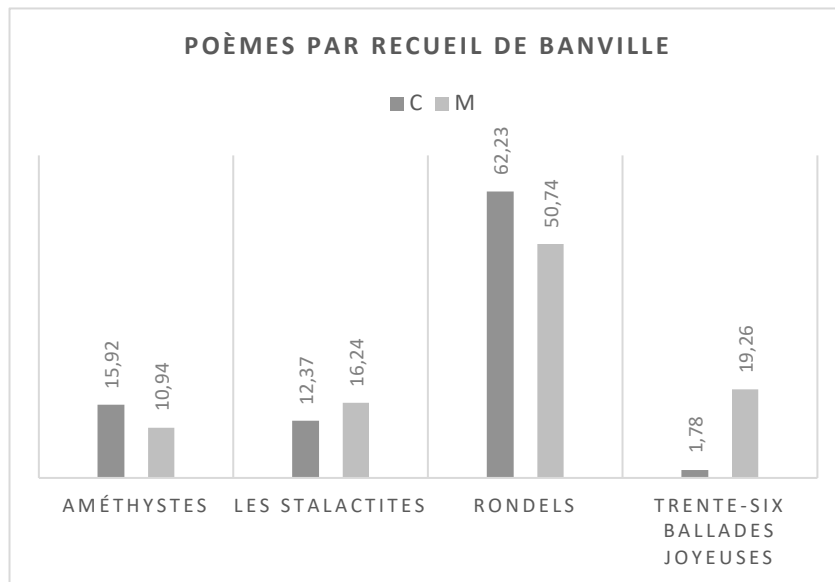
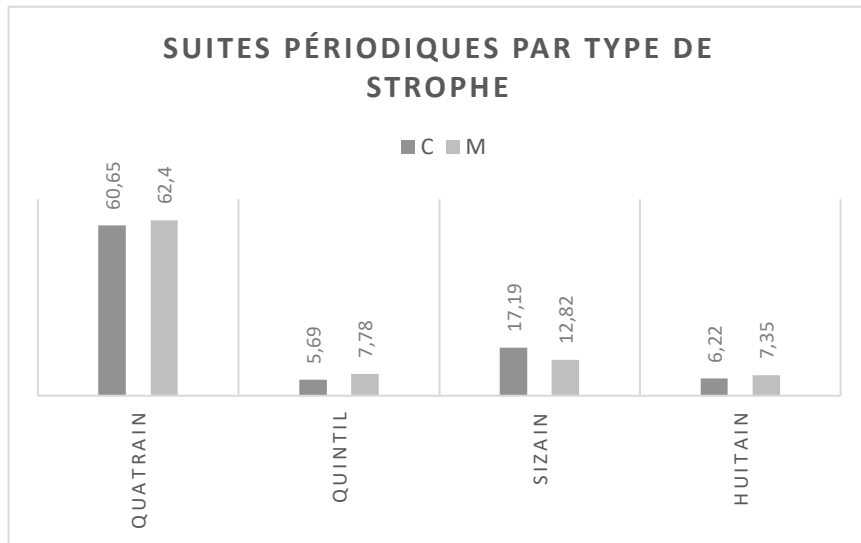


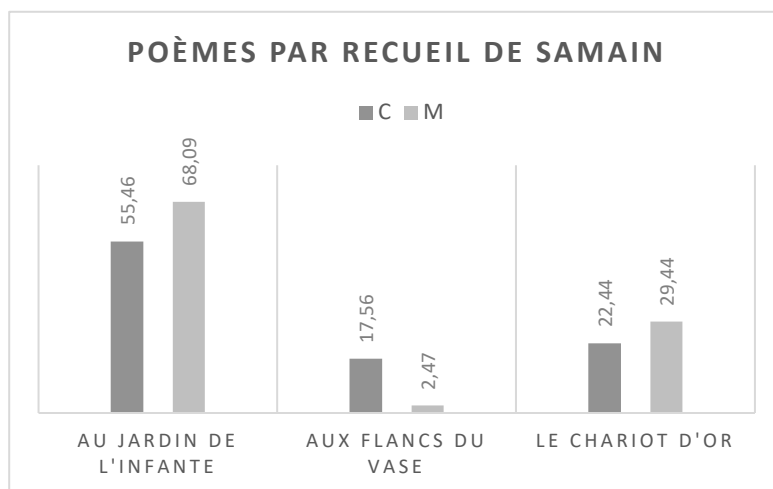
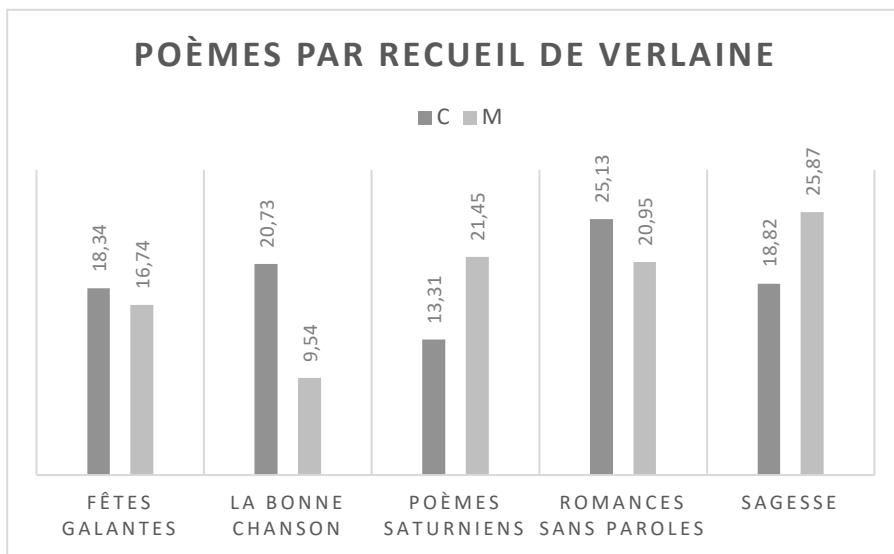
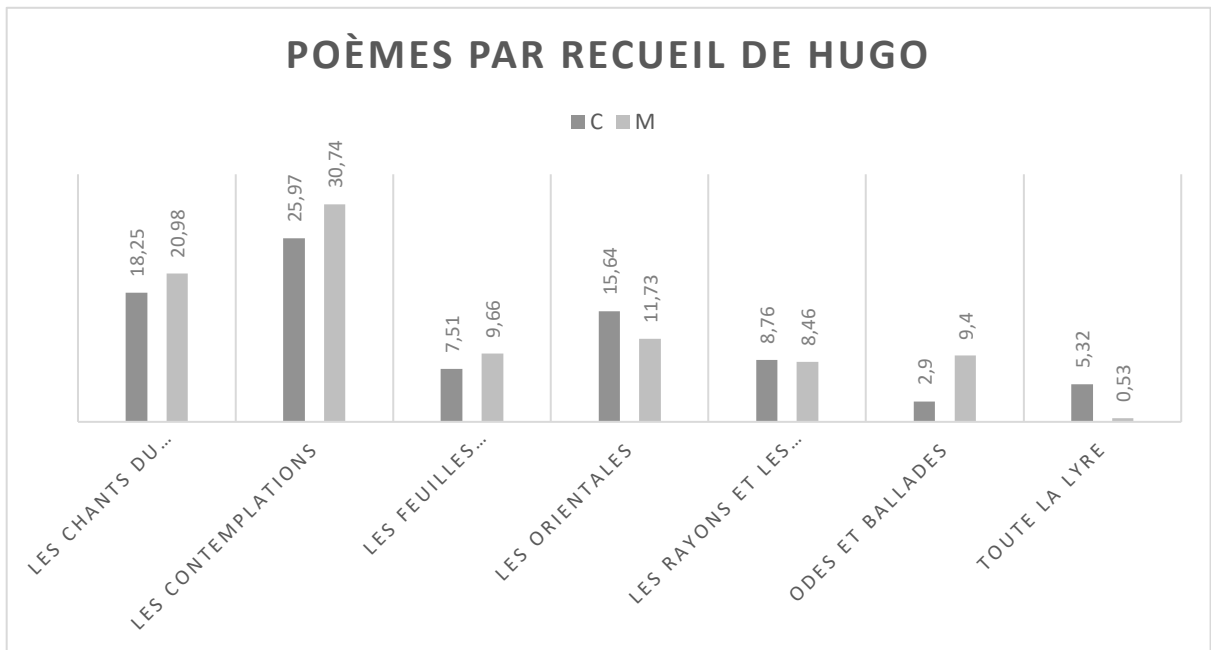


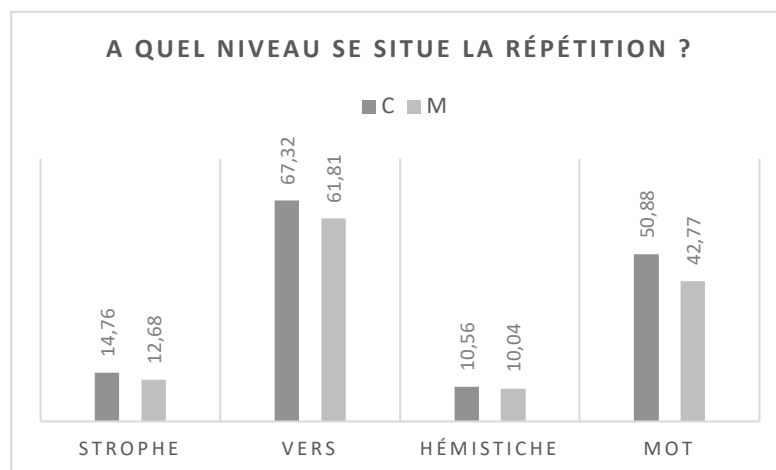
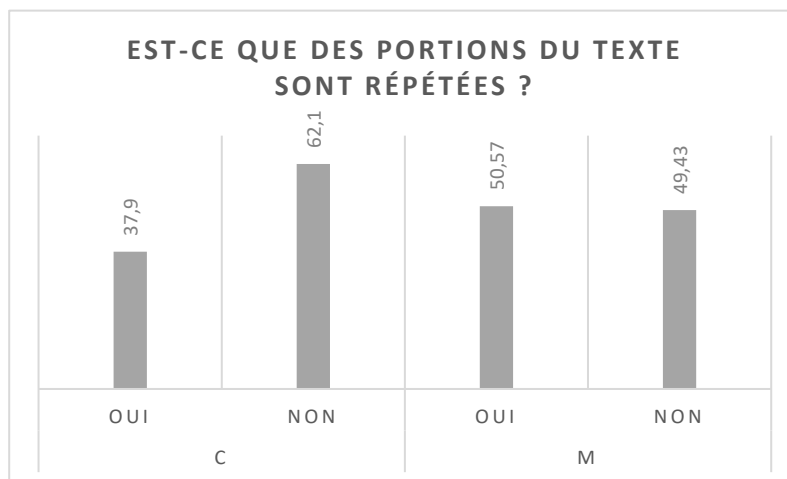
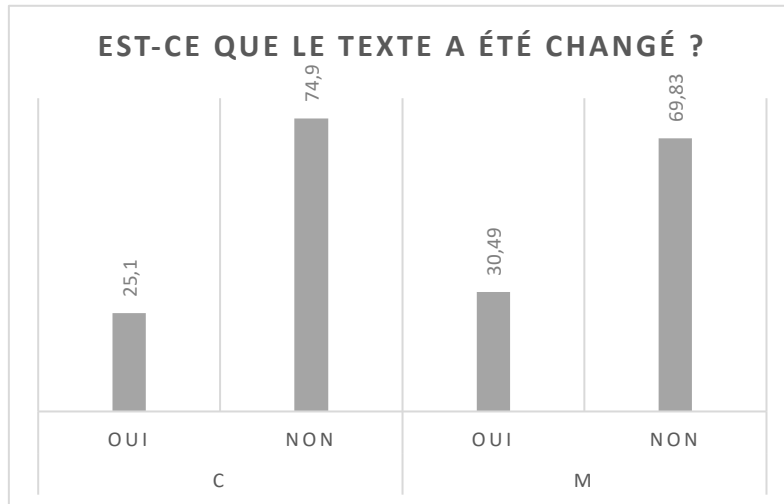


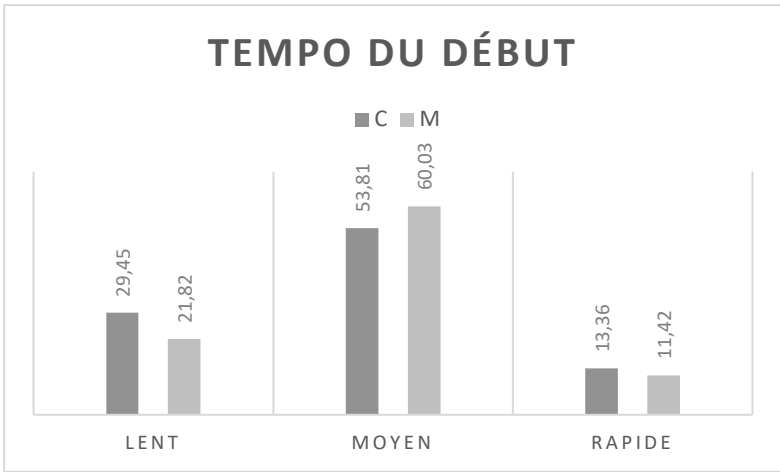
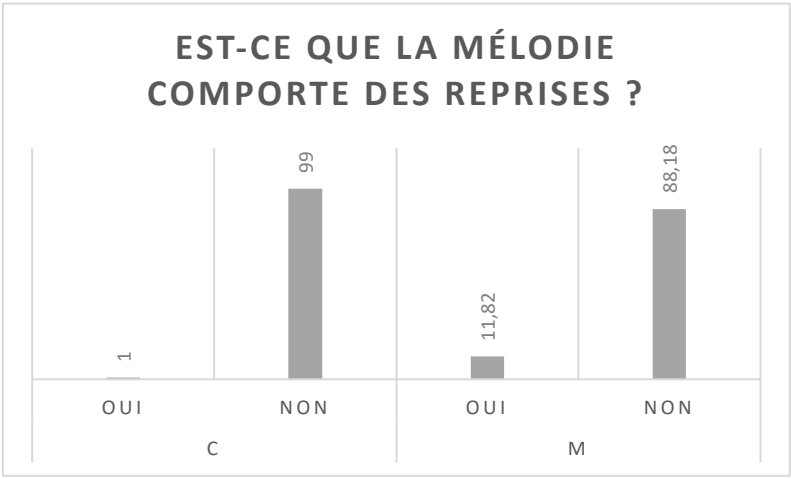
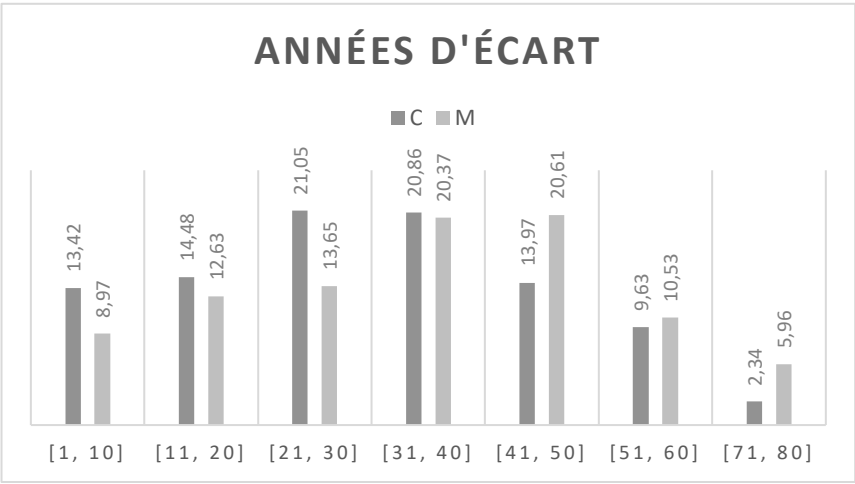
Annexe 12. Graphes concernant l'hypothèse de la renommée

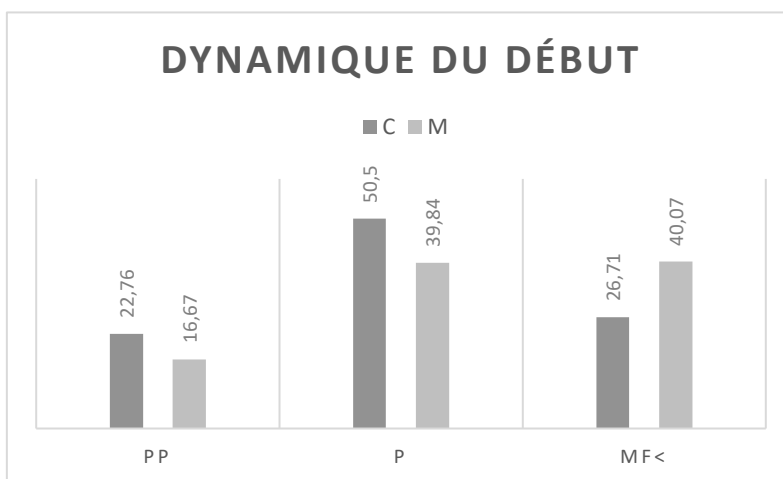
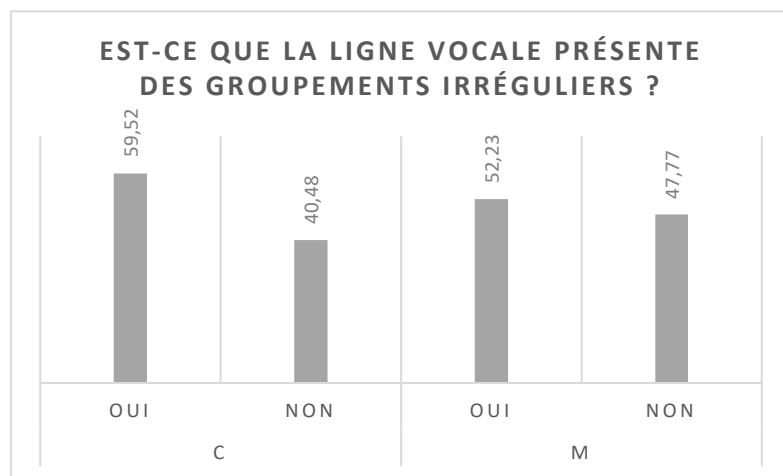
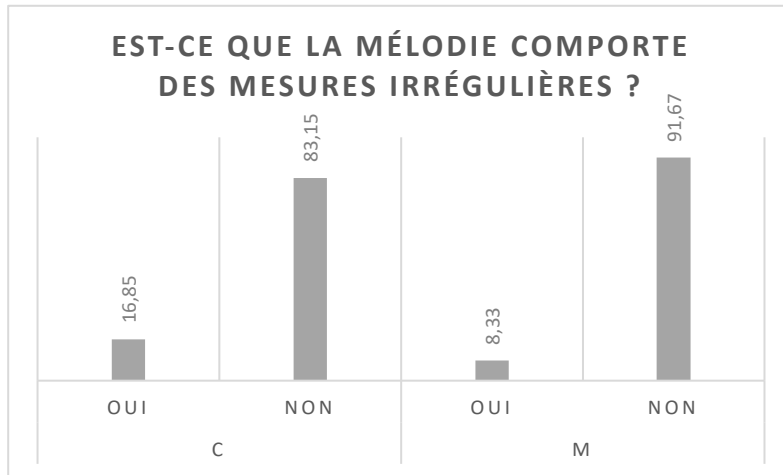
Nous reportons ici les graphes concernant l'hypothèse de la renommée en faisant économie des points de données qui restent statiques d'un groupe à l'autre, afin de ne pas surcharger l'exposition, surtout si ceux-ci ont des valeurs absolues triviales. Les données présentées ici sont élaborées à partir des Annexes (n)c et de la quantification permise par les questions de l'Annexe 1.

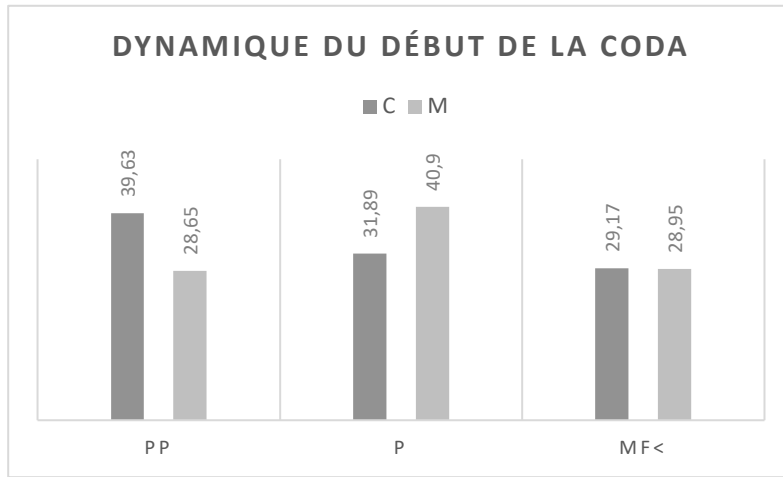






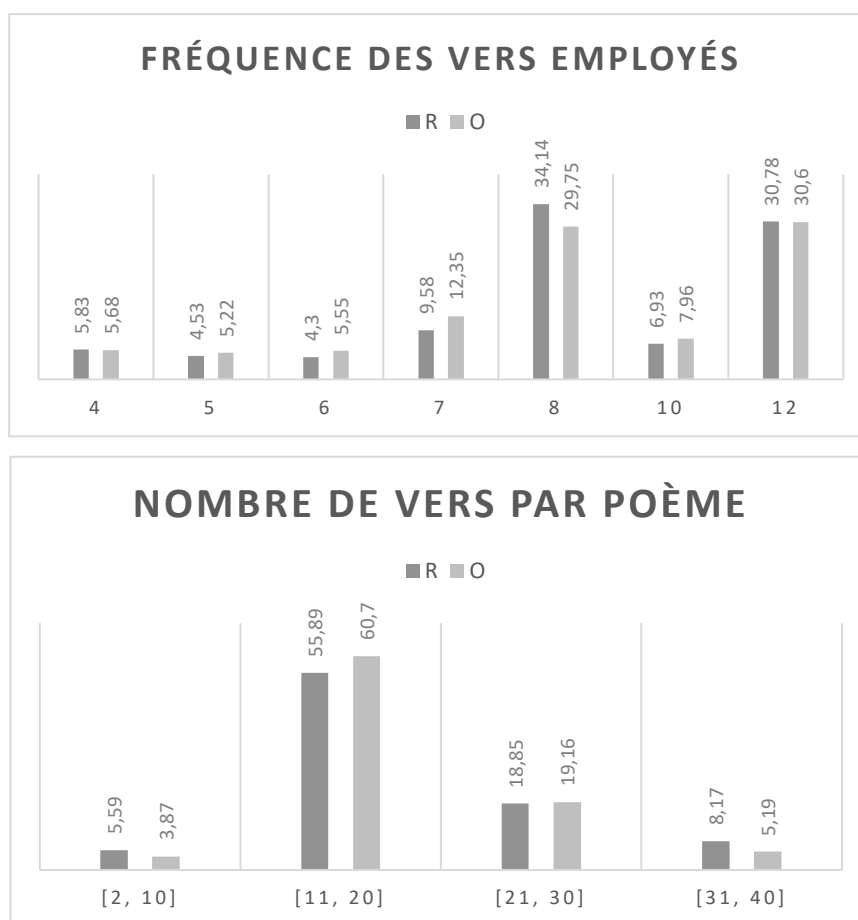


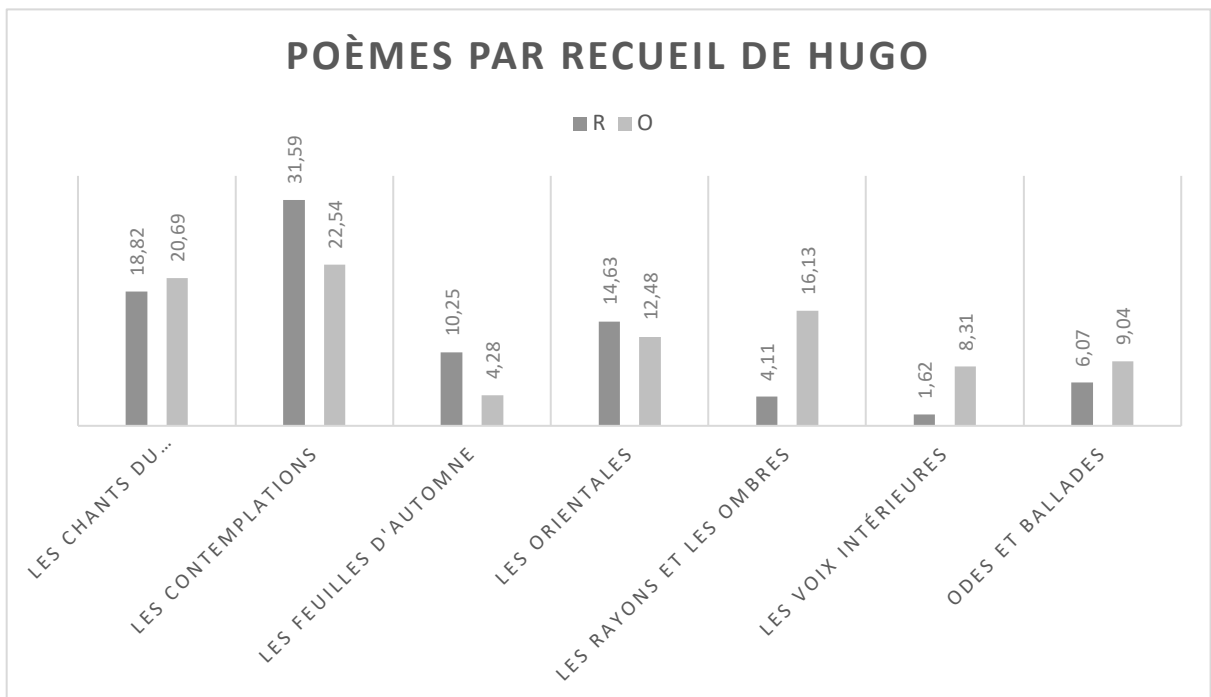
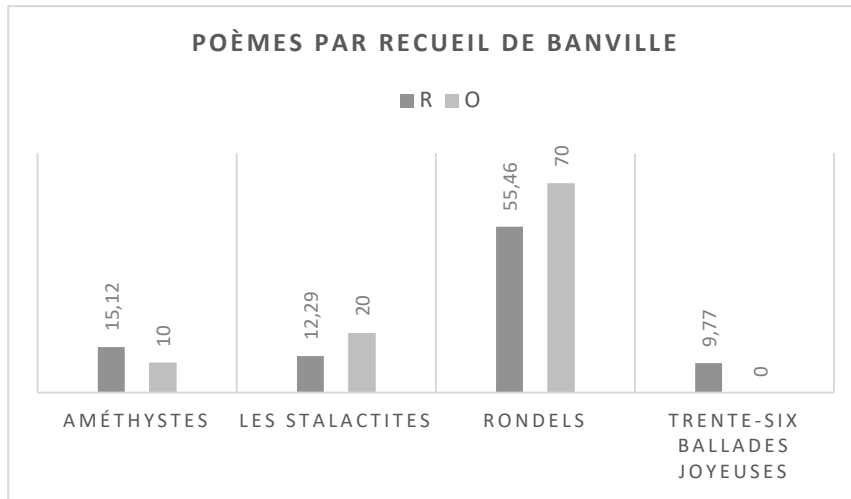
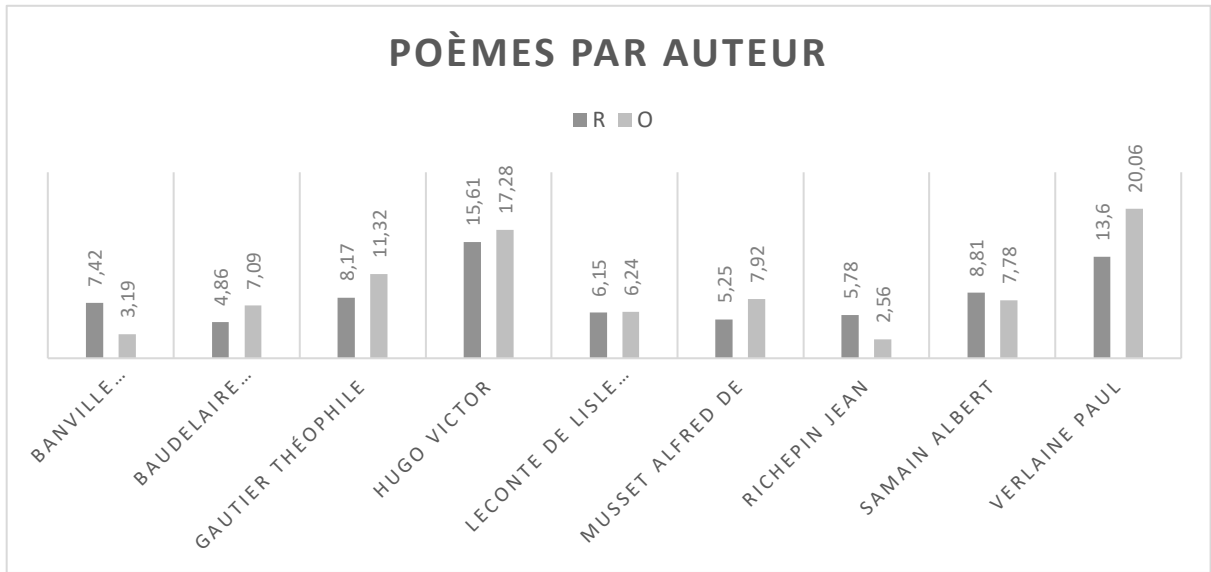


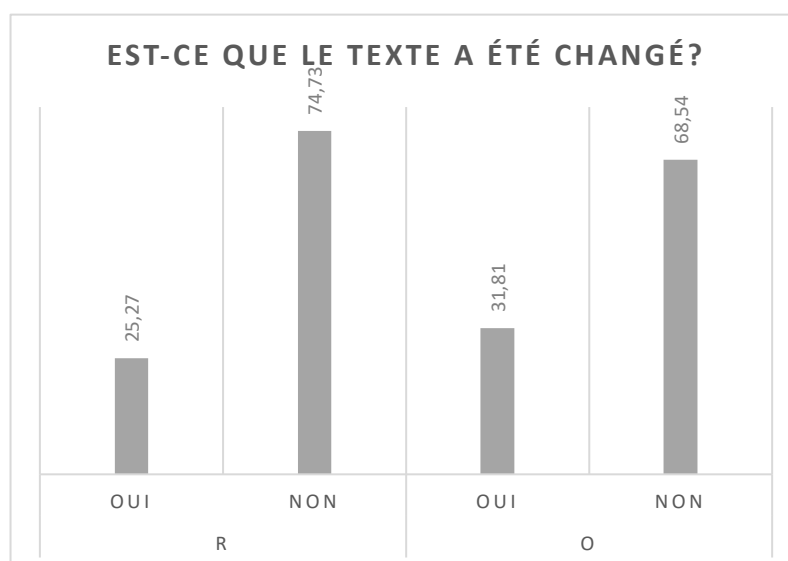
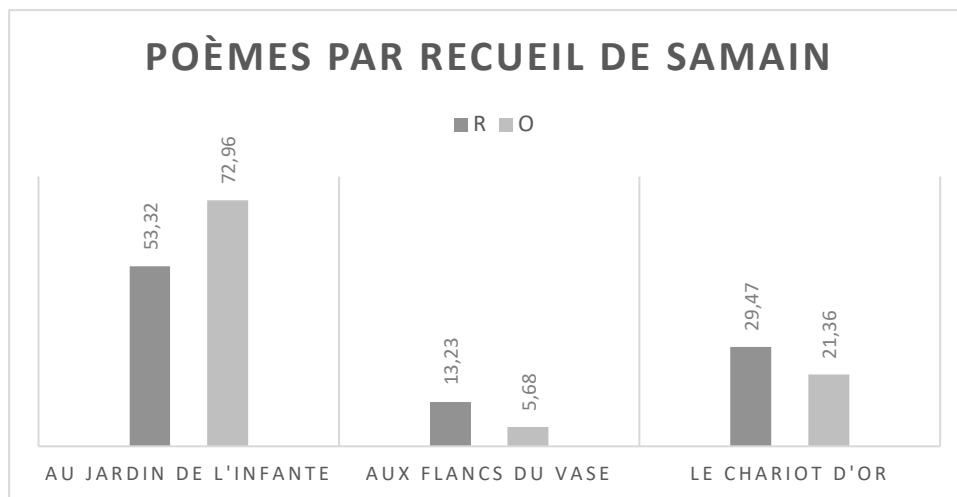
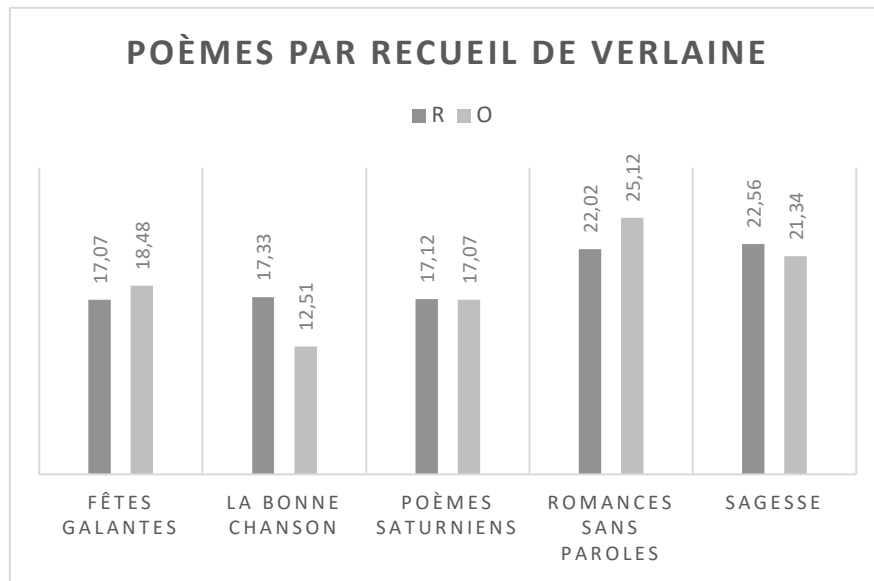


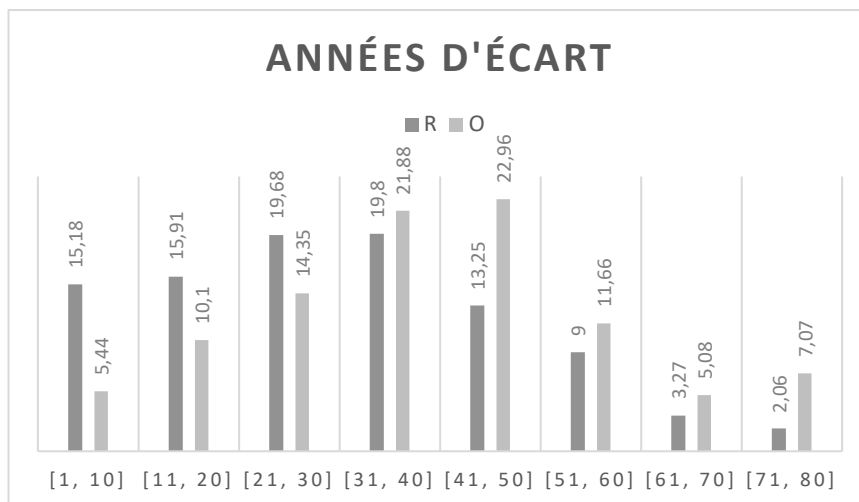
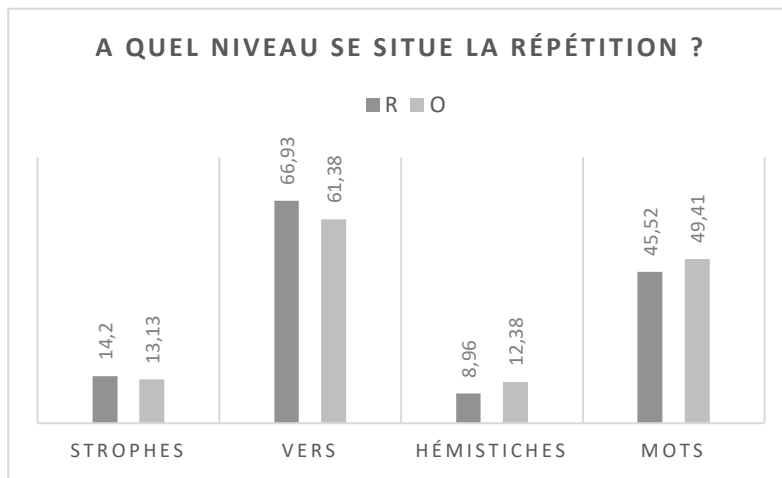
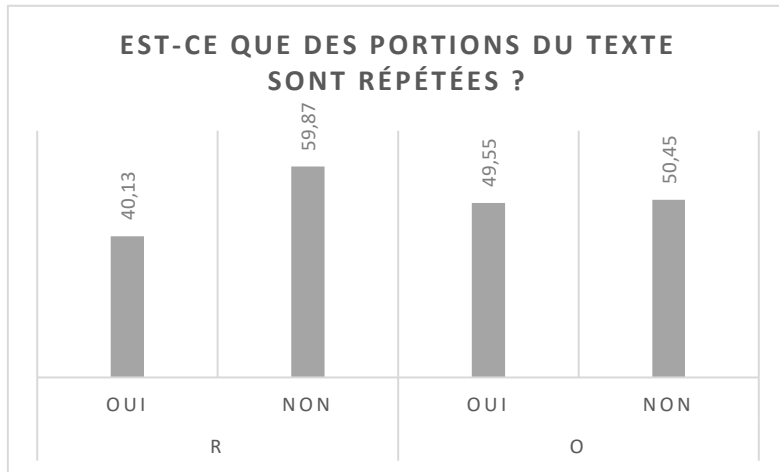
Annexe 13. Graphes concernant l'hypothèse de l'habitude à la mélodie

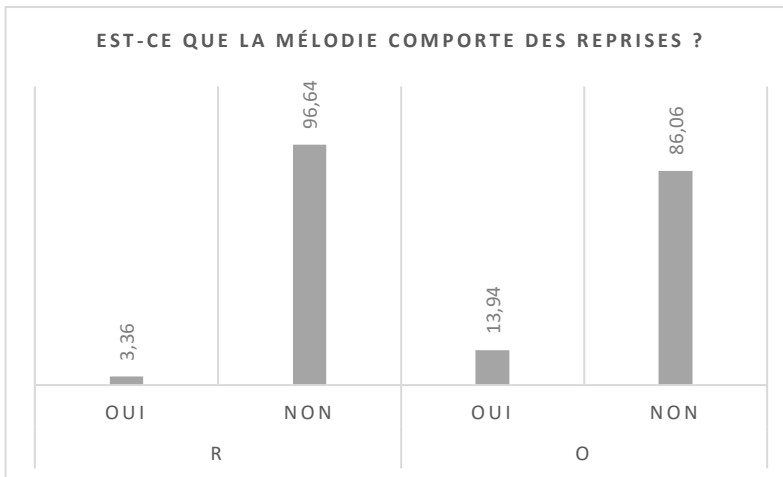
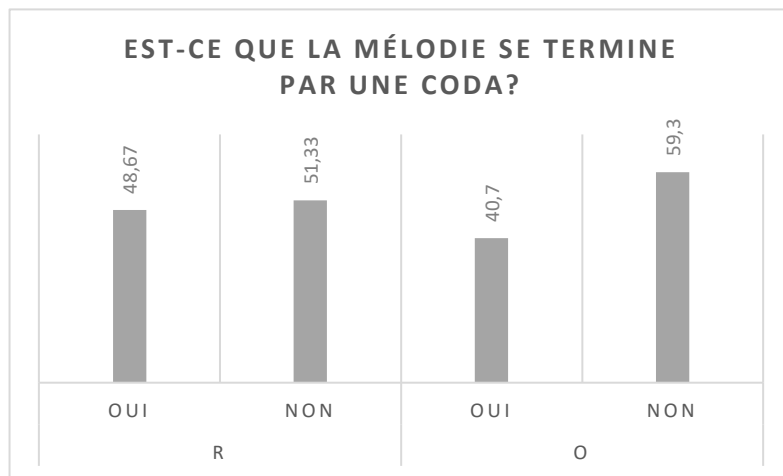
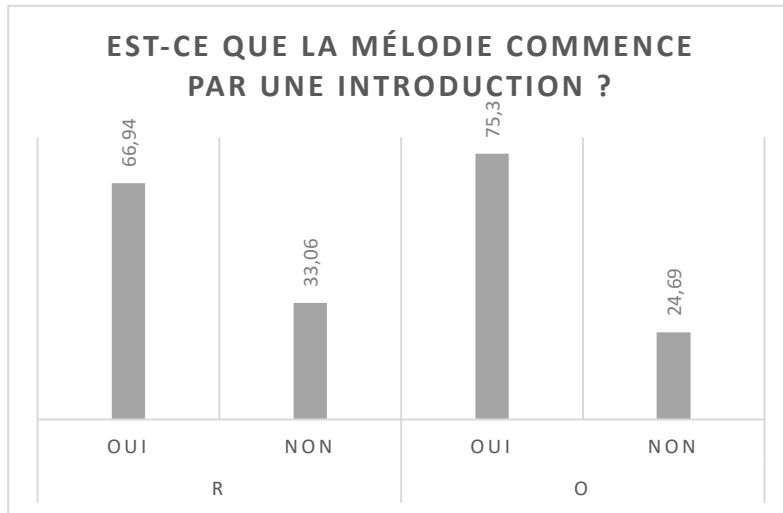
Nous reportons ici les graphes concernant l'hypothèse de l'habitude à la mélodie en faisant économie des points de données qui restent statiques d'un groupe à l'autre, afin de ne pas surcharger l'exposition, surtout si ceux-ci ont des valeurs absolues triviales. Les données présentées ici sont élaborées à partir des Annexes (n)c et de la quantification permise par les questions de l'Annexe 1.

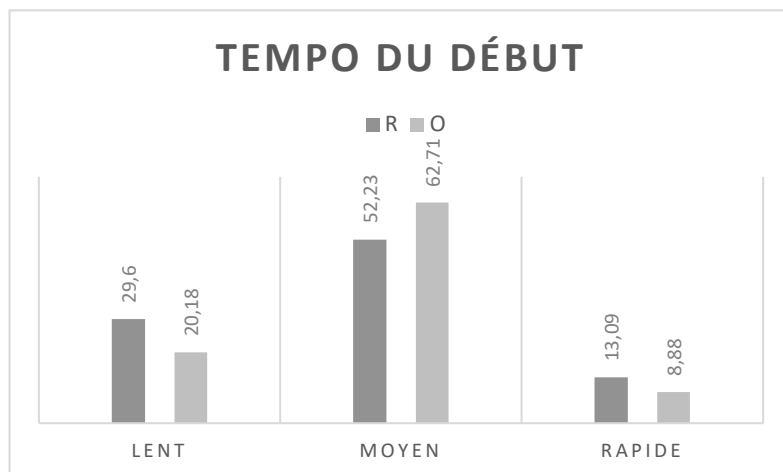
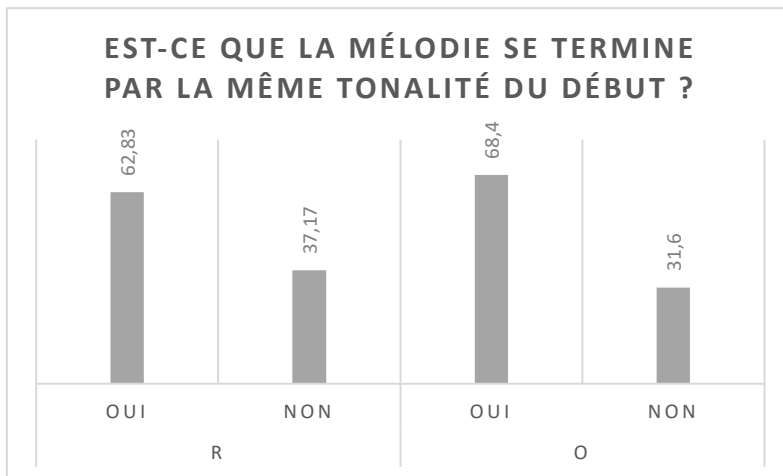
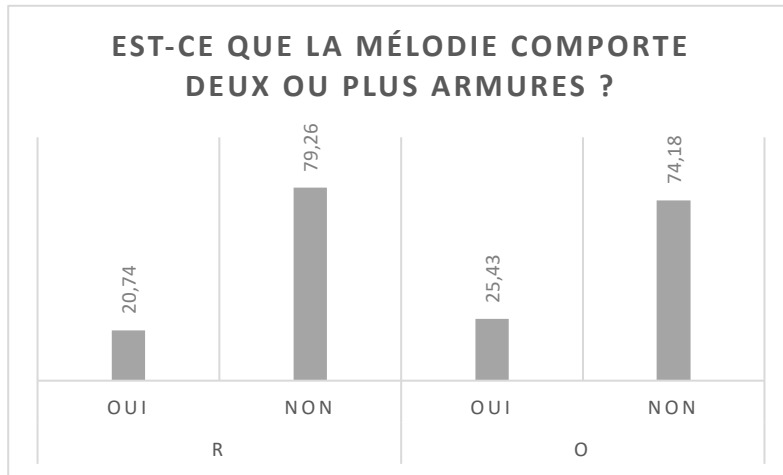


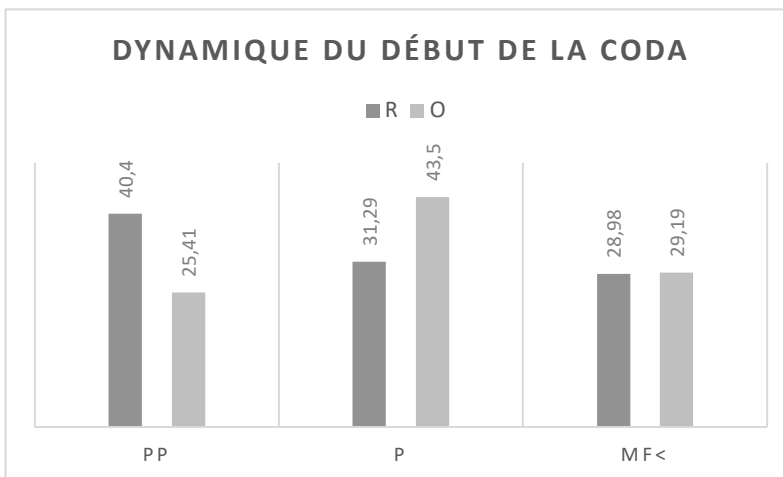
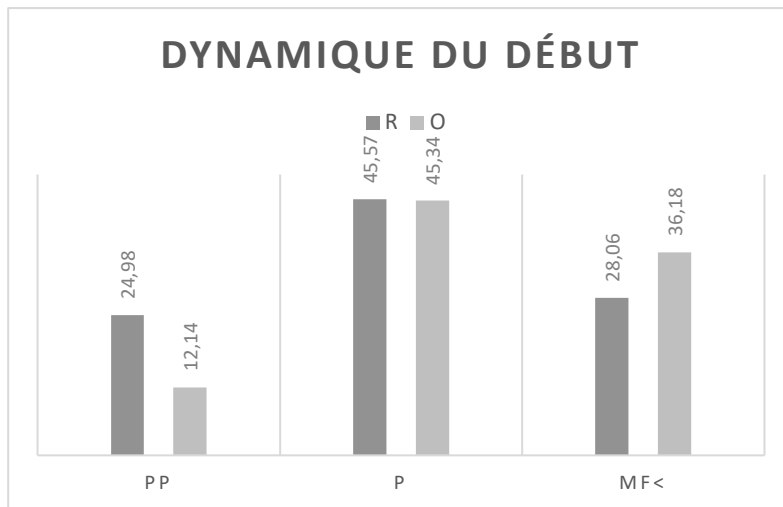
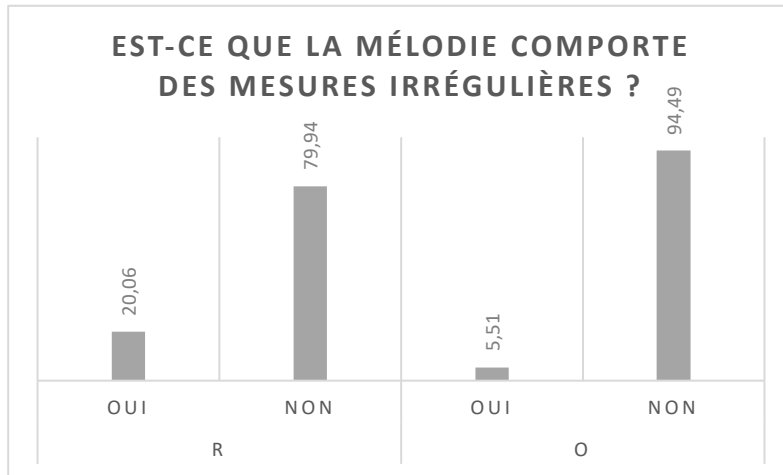












Bibliographie

Sources littéraires primaires

Asselineau, Charles (éd.), *Le Livre des sonnets, seize dizains de sonnets choisis*, Alphonse Lemerre, 1893.

Banville, Théodore de, *Trente-six Ballades joyeuses*, Alphonse Lemerre, [1873] 1890.

—, *Poésies de Théodore de Banville. Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, Alphonse Lemerre, 1875.

—, *Petit traité de poésie française*, Alphonse Lemerre, [1872] 1891.

—, *Poésies complètes*, E. Fasquelle, 1909.

Béranger, Pierre-Jean de, *Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et posthumes*, Garnier, 1867.

Berton, Pierre, *Sardanapale. Opéra en trois actes d'après Byron*, Tresse, 1882.

Bloy, Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Stock, [1884] 1925.

Collectif, *Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, Alphonse Lemerre, 1866.

Coppée, François, *Le Cahier rouge*, dans *Poésies 1869-1874*, Alphonse Lemerre, 1880, p. 129-231.

—, *Œuvres complètes*, L. Hébert, 1892.

—, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, éd. Yann Mortelette, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

Desbordes-Valmore, Marceline, *Poésies inédites*, texte établi par Gustave Revilliod et Jules Fick, E. Dentu, 1860.

Engels, Friedrich, Note au *Manifeste communiste*, dans Karl Marx, *Philosophie*, Gallimard, 1994, p. 593-610.

Frost, Robert, « Education by Poetry », dans *Collected Poems, Prose, & Plays*, The Library of America, 1995, p. 717-728.

Gautier, Théophile, *Rapport sur les progrès de la poésie française. Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874.

—, *Poésies*, 3 vol., Alphonse Lemerre, 1890.

—, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Michel Brix, Bartillat, 2004.

—, « Fortunio », dans *Œuvres complètes*, t. 6, éd. par Alain Montandon, Anne Geisler-Szmulewicz, Françoise Court-Perez et François Brunet, Honoré Champion, 2017, p. 515-648.

Ghil, René, *Traité du verbe*, Giraud, 1886.

Goudeau, Émile, *Dix ans de bohème*, Champ Vallon, [1888] 2000.

- Hahn, Reynaldo, *Du Chant*, Gallimard, [1920] 1957.
- , *Journal, 1890-1945*, éd. Philippe Blay, dir. Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2022.
- Hugo, Victor, *Les Contemplations*, 2 volumes, A. Lebègue et Cie, 1856.
- , *Poésie I*, éd. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, 1985.
- , *Poésie II*, éd. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, 1985.
- , *Poésie III*, éd. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, 1985.
- Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Nouvelle Revue Française, 1914.
- , *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard, 1961.
- , *Autobiographie : lettre à Verlaine*, L'Échoppe, 1991.
- , *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1992.
- , *Correspondance complète (1862-1871) suivie de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995.
- Marx, Karl, *Œuvres I*, Gallimard, 1967.
- Musset, Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, 1957.
- Nerval, Gérard de, *Poésie et théâtre*, Le Divan, 1928.
- Richepin, Jean, *Les Caresses*, G. Charpentier, [1887] 1890.
- Sainte-Croix, Camille de, *Mœurs littéraires. Les Lundis de la Bataille (1890-1891)*, Albert Savine, 1891.
- Saint-Marceaux, Marguerite de, *Journal : 1894-1927*, éd. Myriam Chimènes, Fayard, 2007.
- Samain, Albert, *Au jardin de l'infante*, Le Livre contemporain, [1893] 1908.
- , *Des Lettres*, Mercure de France, 1933.
- , *Œuvres poétiques complètes*, éd. Christophe Carrère, Classiques Garnier, 2015.
- Soubies, Albert et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart, 1860-1887*, Librairie Ernest Flammarion, 1893.
- Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Denoël, [1935] 1962.
- Street, Georges, *Traité d'harmonie*, Durand, Schœnewerk et Cie., 1876.
- , *Lohengrin à l'Eden*, Paris, 1887.
- Terestchenko, Théodore, *Méthode astrologique de la médecine hermétique. Diagnostic et thérapeutique des maladies*, Chacornac Frères, 1949.
- Vaux, Ludovic de, *La Palestine*, Leroux éditeur, 1883.
- , *Légende de Montfort-la-Cane*, Le Livre d'Histoire, [1886] 2010.
- , « Découvertes récentes à Jérusalem. État actuel des fouilles sur l'emplacement de la piscine de Bethesda dans la propriété de Sainte-Anne à Jérusalem », dans *Revue archéologique*, dir. par Alex. Bertrand et G. Perrot, 1887.

- Verlaine, Paul, *Fêtes galantes*, Léon Vanier, [1869] 1891.
- , *La Bonne Chanson*, Léon Vanier, [1870] 1891.
- , *Romances sans paroles*, Léon Vanier, [1874] 1891.
- , *Sagesse*, Léon Vanier, [1881] 1893.
- , *Œuvres complètes*, Léon Vanier, [1901] 1905.
- , *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Garnier, 1969.
- , *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, éd. Jacques Borel, Gallimard, 1973.
- Viélé-Griffin, Francis, « Pour le lecteur », dans *Joies*, Tresse et Stock, 1889, p. 11-12.

Source primaires musicales

- Anglebel, Georges, *Le Chant de la pluie*, Comptoir général de musique F. Durdilly, Ch. Hayet, 1911.
- Bordes, Charles, *Suite basque*, O. Bornemann, 1901.
- , *Sur un vieil air*, Rouart, Lerolle, 1914.
- Canteloube, Joseph, *Clair de lune*, Laudy, 1902.
- Cazaneuve, Édouard, *Les Échos du bal. Mazurka-caprice pour piano*, G. Flaxland, 1859.
- , *Les Esprits Follets : grande valse de concert, composée pour le piano par Édouard Cazaneuve*, E. Chailiot, 1863.
- , *Priola : polka pour piano*, E. Chatot, 1872.
- , *Sérénade pour piano*, Heugel, 1872.
- , *Boléro pour piano*, Heugel, 1872.
- , *Berceuse pour piano*, E. Chatot, 1872.
- , « Invocation », dans *Douze mélodies pour chant et piano*, Henri Tellier, 1879.
- Chansarel, René, *Clair de lune*, E. Demets, 1910.
- Chapuis, Auguste, *Le Bateau rose*, L. Grus et Cie., 1907.
- Cressonnois, Jules, *La Clef des trente-six Ballades joyeuses de Théodore de Banville*, Alphonse Lemerre, 1880.
- Debussy, Claude, *Pelléas et Mélisande. Drame lyrique en 5 actes*, Durand, 1902.
- , *Fêtes galantes*, 1^{er} recueil, E. Fromont, 1903.
- , *Fêtes galantes*, 2^e recueil, Durand et fils, 1904.
- , *Nuit d'étoiles*, E. Coutarel, 1907.
- , *Songs of Claude Debussy*, 2 vols., éd. James Briscoe, Hal Leonard Publishing Company, 1993.

- , *Prélude à l'après-midi d'un faune*, éd. Douglas Woodfull-Harris, Bärenreiter, 2011.
- Destenay, Edouard, *Trois sonnets pour chant et piano*, J. Hamelle, 1912.
- Detraux, Edouard, *L'Heure exquise*, Hachette, 1907.
- Doyen, Albert, *Un grand sommeil noir*, A. Leduc, 1912.
- Duparc, Henri, *La Vague et la cloche*, Rouart, Lerolle et Cie., [1871] 1894.
- Durand, Émile, *3 Mélodies*, Théodore Michaelis, 1879.
- Duvernoy, Alphonse, *Chanson du grand-père*, G. Hartmann et Cie., 1891.
- Fauré, Gabriel, *Clair de lune*, Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, côte : RES VMA MS-1156, 1888.
- , *La Bonne Chanson*, op. 61, J. Hamelle, 1894.
- Flégier, Ange, *Le Bateau rose. Barcarolle*, L. Jouve, 1880.
- Gaubert, Philippe, *Noël*, A. Leduc, 1905.
- Hahn, Reynaldo, *Chansons grises*, Heugel, 1893.
- , *Mélodies de Reynaldo Hahn, 1^{er} volume*, Heugel, 1895.
- , *12 Rondels*, Heugel, 1899.
- Halphen, Fernand, *Dix Mélodies*, Éditions de l'IEMJ, 2014.
- Koechlin, Charles, *6 Rondels, op. 1*, E. Baudoux & Cie, 1896.
- , *7 Rondels, op. 8*, E. Baudoux & Cie, 1897.
- , *9 Rondels, op. 14*, Imprimés par l'auteur, 1905.
- , *6 Mélodies, op. 31*, Rouart, Lerolle & Cie., 1910.
- Lemarié, Madeleine, « Clair de lune », dans *Six mélodies*, M. Senart, 1913.
- Martini, Jean, *Plaisir d'amour*, Éditions C.-H. Bigolet, [1784] 1932.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Lieder ohne Worte*, éd. Theodor Kullak, C.F. Peters, 1881.
- Mirande, Hippolyte, « Recueillement », dans *Mélopées pour chant et piano*, J. Naus éditeur, 1884.
- Ochsé, Fernand, *Le Parc. Poèmes des Fêtes galantes de Paul Verlaine*, A. Fürstner, 1913.
- Pascal, Edouard, *Vingt-cinq morceaux de chant à une voix avec accompagnement de piano. Deuxième recueil*, Imprimerie centrale des chemins de fer, A. Chaix et Cie., 1874.
- Ravel, Maurice, *Sérénade pour piano*, Salabert, [1893] 1975.
- , *Deux épigrammes de Clément Marot*, E. Demets, 1900.
- , *Sainte*, A. Durand et fils, [1896] 1907.
- , *Cinq mélodies populaires grecques*, Durand & Cie., 1906.
- , *Histoires naturelles*, Durand et Cie., éditeurs, [1907] 1956.
- , *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Durand, 1914.

- , *Deux mélodies hébraïques*, A. Durand & fils, 1920.
- , *Ronsard à son âme*, Durand et Cie., éditeurs, 1924.
- , *Rêves*, Durand et Cie, éditeurs, 1927.
- , *Don Quichotte à Dulcinée*, Durand, 1934.
- Saint-Saëns, Camille, *Nocturne sur les motifs d'Hellé, opéra d'Alphonse Duvernoy, pour violon et piano*, Enoch & Cie., 1897.
- Street, Georges, *Le Rideau de ma voisine*, Durand et Schœnewerk, 1875.
- Vaux, Ludovic de, *Chanson de pirates*,β Durdilly, 1892.

Sources de presse

- Anonyme, « Music Abroad. Paris », dans *Dwight's Journal of Music*, 27 juin 1863.
- , « Paris-Théâtre », dans *Le Petit Parisien*, 12 juillet 1879.
- , « Conservatoire de musique. Distribution des prix », dans *La Patrie*, 12 juillet 1879.
- , « Paris et départements », dans *Le Ménestrel*, 13 mars 1892.
- , « Notes et notules », dans *Entretiens politiques et littéraires*, n. 27, juin 1892.
- , « Le Cinquième Banquet de La Plume », dans *La Plume*, 15 novembre 1892.
- , « Bulletin bibliographique », dans *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1897.
- Bauer, Henry, « Les Premières Représentations », dans *L'Écho de Paris*, 11 mai 1892.
- Botte, Adolphe, « Auditions musicales », dans *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 mai 1863.
- Boutarel, Amédée, « Revue des grands concerts », dans *Le Ménestrel*, 4 janvier 1913.
- Bouyer, Raymond, « Critiques musicaux de jadis ou de naguère », dans *Le Ménestrel*, 19 mars 1910.
- Brisson, Adolphe, « M. Paul Verlaine », dans *Les Annales politiques et littéraires*, 11 novembre 1894.
- Dancourt, « Courrier de Paris », dans *La Gazette*, 21 juin 1878.
- , « Théâtres », dans *La Gazette*, 2 mars 1881.
- Darcours, Charles, « La musique sacrée à Saint-Gervais », dans *Le Figaro*, 24 mars 1892.
- , « Notes de musique », dans *Le Figaro*, 26 décembre 1894.
- Divoire, Fernand, « Sous la musique que faut-il mettre ? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose ? », dans *Musica*, 1 mars 1911.
- Du Tillet, Jacques, « Théâtres », dans *La Revue Bleue*, 16 mai 1896.
- Fouquier, Marcel, « Les Premières », dans *Le XIX^e siècle*, 11 mai 1892.

- Fourcaud, Louis de, « Musique », dans *Le Gaulois*, 10 mai 1892.
- Fournel, Victor, « Les œuvres et les hommes », dans *Le Correspondant*, 10 janvier 1881.
- France, Anatole, « Au Jour le jour. Un poète à l'hôpital », dans *Le Temps*, 13 mars 1888.
- , « La vie littéraire. Un poète à l'hôpital, Paul Verlaine », dans *Le Temps*, 23 février 1890.
- Gallet, Louis, « Théâtre – Musique », dans *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1892.
- , « Critique musicale », dans *La Nouvelle Revue*, 1 mai 1896.
- Gauthier-Villars, Henry, « Lettre de l'Ouvreuse », dans *L'Écho de Paris*, 6 avril 1903.
- , « Musique », dans *Mercure de France*, 1 juin 1907.
- Gérôme [Anatole France], « Souvenirs d'un vieux critique », dans *L'Univers illustré*, 24 mars 1888.
- Hallayes, André, « En flânant : une école de musique religieuse, comment est née la *Schola cantorum*, l'œuvre de M. Charles Bordes, la maîtrise des enfants chanteurs, l'avenir de la *Schola* », dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1898.
- Harcourt, Eugène d', « Les Théâtres », dans *Le Figaro*, 1 mai 1902.
- Huret, Jules, « La Revue des jeunes », dans *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 2 janvier 1892.
- Joncières, Victorin, « Revue musicale », dans *La Liberté*, 8 décembre 1879.
- , « Revue musicale », dans *La Liberté*, 4 mars 1891.
- Kran, « Courrier des théâtres », dans *Le Réveil (Paris)*, 7 novembre 1881.
- La Chesnaye, G.-B. de, « Un drame mimé à l'Opéra-Comique », dans *Le Figaro, supplément illustré*, 28 février 1894.
- Laloy, Louis, « La Musique de l'avenir », dans *Mercure de France*, 1 décembre 1908.
- Lavoix, H, « Premières auditions », dans *La Renaissance musicale*, 10 décembre 1882.
- Mallarmé, Stéphane, « Toute l'âme résumée... », dans *Le Figaro*, 3 août 1895.
- Marguerite, Jean, « Mort d'Albert Doyen, créateur des 'Fêtes du peuple'. Son œuvre », dans *Le Peuple*, 24 octobre 1935.
- Marnold, Jean, « Musique », dans *Mercure de France*, 1 avril 1902.
- Maus, Octave, « Divergences musicales », dans *Mercure de France*, 16 juillet 1908.
- Un Monsieur de l'Orchestre [Émile Blavet], « La Soirée Théâtrale », dans *Le Figaro*, 12 mai 1892.
- Morice, Charles, « Paul Verlaine », dans *L'Événement*, 4 juillet 1889.
- Narfon, Julien de, « La suppression des chanteurs de Saint-Gervais », dans *Le Figaro*, 31 mai 1902.
- Nevers, M. de, « Opéra : Hellé », dans *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1896.

- Pilon, Edmond, « Francis Jammes », dans *Le Mercure de France*, 1 juillet 1907, p. 5-29.
- Ploch, Georges, « Un peu de marbre pour Charles Bordes », dans *Gil Blas*, 24 août 1912.
- Pougin, Arthur, « Revue musicale », dans *Le Soir*, 18 mai 1872.
- Pyee-Cohen, Doris et Diane Cloutier, *Répertoire International de la Presse Musicale. La Gazette musicale de Paris, 1834-1835. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1835-1880*, vol. 5 : Calendar/Catalogue chronologique, 1873-1880, NISC, 1999.
- , *Répertoire International de la Presse Musicale. La Revue musicale, 1901-1912*, vol. 1 : Calendar/Calendrier chronologique, NISC, 2002.
- Quillard, Pierre, « Compte rendu du *Cœur solitaire* », dans *Le Mercure de France*, septembre 1898.
- Quittard, Henri, « Les Grands Concerts », dans *Le Figaro*, 27 janvier 1913.
- S.B, « Musique », dans *La Gazette*, 14 janvier 1880.
- Street, Georges, « Les Premières », dans *Le Jour*, 5 mars 1894.
- Thémines, M. de, « Revue musicale », dans *La Patrie*, 15 novembre 1880.
- , « Revue musicale », dans *La Patrie*, 21 février 1888.
- Verhaeren, Émile, « La Poésie », dans *L'Art moderne*, 4 janvier 1891.
- Vuillemin, Louis, « La Semaine musicale », dans *Comoedia*, 14 avril 1913.
- Vuillermoz, Émile, « Musique », dans *Comoedia*, 22 juin 1913.
- Wilder, Victor, « Le Prix Rossini », dans *Gil Blas*, 2 mai 1888.

Littérature secondaire : histoire de la littérature

- Abbott, Helen, *Between Baudelaire and Mallarmé : Voice, Conversation and Music*, Routledge, 2016.
- Albrecht, Florent, *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Honoré Champion, 2012.
- Amiot, Anne-Marie, *Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Ellipses, 2002.
- Ammirati, Charles, « Le Distique chez le dernier Verlaine : permanence d'une forme », dans *Revue Verlaine*, n. 1, 1993, p. 156-166.
- , « Les Intermittences de la poésie verlainienne : pour un principe de lecture des derniers recueils », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 139-148.
- Ancelet-Netter, Dominique, « Paul Bourget : du poète dilettante inquiet à l'auteur de romans à idées », dans *À l'épreuve*, n. 8, 2021, p. 1-17.

Aquien, Michèle et Jean-Paul Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Nathan Université, 1999.

Aroui, Jean-Louis, « Le Monostiche verlainien », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 108-128.

—, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 1996.

—, « Le Distique verlainien », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 75-88.

—, « Métrique des sonnets verlainiens », dans *Revue Verlaine*, n. 7-8, 2001, p. 149-268.

Auzolle, Cécile, « Verlaine et l'imaginaire musical : rhapsodie à trois voix », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 121-137.

Backès, Jean-Louis, « La comparaison comme principe de construction », dans José-Luis Diaz (dir.), *Actes du colloque Mallarmé de la Société des études romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, 1998, p. 151-158.

Beaudouin, Valérie, *Mètres et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Honoré Champion, 2002.

Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, 1992.

—, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.

Benoît, Éric, « Le Monde virtuel des *Poésies* de Mallarmé », dans José-Luis Diaz (dir.), *Actes du colloque Mallarmé de la Société des études romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, 1998, p. 163-170.

—, *Les Poésies de Mallarmé*, Ellipses Marketing, 1998.

Bercot, Martine (dir.), *Verlaine 1896-1996 : actes du colloque international des 6-8 juin 1996*, Klincksieck, 1998.

Bernadet, Arnaud, « Esthétique de l'artifice : Paul Verlaine (1866-1874) », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.) *Verlaine à la loupe*, Honoré Champion, 2000, p. 307-329.

—, « 'Être poète lyrique et vivre de son état' : fragments d'une théorie de l'individuation chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 7/8, 2001, p. 84-120.

— (dir.), *Verlaine première manière : 'Poèmes saturniens', 'Fêtes galantes', 'Romances sans paroles' (1866-1874)*, Presses universitaires de France, 2007.

—, « La Voix comme je ne sais quoi », dans *Revue Verlaine*, n. 10, 2007, p. 65-110.

—, *Poétique de Verlaine. 'En sourdine, à ma manière'*, Classiques Garnier, 2014.

Bernhart, Walter, Werner Wolf et David Mosley (dir.), *Words and Music Studies : Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, 2001.

Bertrand, Marc, « Le Vers impair dans l'œuvre poétique de Marceline Desbordes-Valmore : contribution à l'histoire du vers français », dans *L'Information grammaticale*, n. 84, 2000, p. 15-18.

Billy, Dominique, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Honoré Champion, 2015.

Bivort, Olivier, André Guyaux, Michel Murat et Yoshikazu Nakaji (dir.), *Les Saisons de Rimbaud*, Hermann, 2021.

Bobillot, Jean-Pierre, « Entre mètre et non-mètre : le 'décasyllabe' chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 1, 1993, p. 179-200.

—, « René Ghil : une mystique matérialiste du langage ? », dans René Ghil, *De la poésie scientifique et autres écrits*, éd. par Jean-Pierre Bobillot, Ellug, 2008, p. 5-86.

—, « Recomposition(s) du champ poétique à la fin du XIX^e siècle », dans René Ghil, *Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Ellug, 2012, p. 5-80.

Brunel, Pierre, *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Entre 'fleurir' et 'déflourir'*, Éditions du Temps, 1998.

Brunet, François, *Théophile Gautier et la musique*, Honoré Champion, 2006.

Buck, Stefan, *Édouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle*, Königshausen & Neumann, 1987.

Buffard-Moret, Brigitte, « Hugo et le renouveau de la chanson poétique », *Communication au Groupe Hugo* du 12 mars 2005, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/05-03-12Buffard-Moret.htm>, Dernière consultation : 29 octobre 2022.

—, « Pour une définition de la chanson hugolienne : essai de stylistique et de versification », dans Florence Naugrette et Guy Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005, p. 451-472.

—, « Petit Précis de versification hugolienne, au prisme des *Contemplations* », dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), *Lectures des Contemplations*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 247-260.

Buisine, Alain, *Verlaine. Histoire d'un corps*, Tallandier, 1995.

Buron, Emmanuel, « 'Renouvelons aussi / Toute vieille pensée'. L'usage des poèmes du XVI^e siècle par les poètes romantiques (Hugo, Gautier) », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir.), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 263-290.

Calasso, Roberto, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, 2008.

Campion, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, PUF, 1994.

Capt, Vincent et Vincent Verselle, « Faire problème au texte : les ‘lettres du Voyant’ de Rimbaud et la continuité textuelle », dans Jean-Michel Adam (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 111-160.

Carrère, Christophe, « Introduction », dans Albert Samain. *Œuvres poétiques complètes*, éd. Christophe Carrère, Classiques Garnier, 2015, p. 7-24.

Castagnès, Gilles, « L’écriture de l’ode, ou l’autre aspect du lyrisme chez Musset », dans Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *L’Ode, en cas de toute liberté poétique*, Peter Lang, 2007, p. 157-182.

Caucheyras, Thierry, « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Honoré Champion, 2000, p. 19-47.

Charles-Wurtz, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l’œuvre de Victor Hugo*, Honoré Champion, 1998.

— et Judith Wulf (dir.), *Lectures des Contemplations*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Chevrier, Alain, « ‘Ces effets de lointain’ : les rimes enchevêtrées chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 9, 2004, p. 177-214.

—, « Un problème de strophique chez Verlaine : *Images d’un sou* », dans *Revue Verlaine*, n. 10, 2007, p. 35-64.

—, « Sonnet en rimes plates et sonnet compacté chez Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 11, 2013, p. 165-196.

Christin, Anne-Marie, « Le sujet de l’apparence : voir et dire dans *Romances sans paroles* », dans Martine Bercot (dir.), *Verlaine 1896-1996 : actes du colloque international des 6-8 juin 1996*, Klincksieck, 1998, p. 43-56.

Cohn, Robert Grier, « Mallarmé’s Wake », dans *New Literary History*, vol. 26, n. 4, 1995, p. 885-901.

Cornulier, Benoît de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.

—, « Violon enragé pour *Mes Petites Amoureuses* », dans *Parade sauvage*, n. 15, 1998, p. 19-32.

—, « Un relevé métrique pour l’analyse de *La Légende des siècles* », dans *L’Information grammaticale*, n. 93, 2002, p. 25-32.

—, « Pour une approche de la poésie française métrique au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 140, n. 2, 2008, p. 37-52.

- , *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, 2009.
- , « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* (régularité, exceptions, interprétations) », *Communication au Groupe Hugo* des 4-5 novembre 2016, Lien : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Cornulier_Versification.htm, Dernière consultation : 25 juin 2022.
- Cuénot, Claude, *Le Style de Paul Verlaine*, Centre de Documentation Universitaire, 1963.
- Dayan, Peter, « Do Mallarmé's *Divagations* Tell Us not to Write about Musical Works ? », dans Walter Bernhart, Werner Wolf et David Mosley (dir.), *Words and Music Studies : Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, 2001, p. 65-80.
- Deguy, Michel, *La Pietà Baudelaire*, Belin, 2012.
- Delage, Roger, « Chabrier et Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 5-30.
- Diaz, José-Luis (dir.), *Actes du colloque Mallarmé de la Société des études romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, 1998.
- Didier, Alexandre, « Rimbaud dans la base de données data.bnf », dans Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat et Yoshikazu Nakaji (dir.), *Les Saisons de Rimbaud*, Hermann, 2021, p. 303-312.
- Dinu, Mihai, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 63-74.
- Dufour, Pierre, « Une dédicace secrète des *Fleurs du mal*. Je te donne ces vers afin que si mon nom », dans *Poétique*, vol. 151, n. 3, 2007, p. 326-347.
- Dupas, Solenn, *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Classiques Garnier, 2010.
- Estay Stange, Veronica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, 2014.
- Evans, David, *Rhythm, Illusion, and the Poetic Idea : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Rodopi, 2004.
- Folope, Régine, *Baudelaire et la vérité poétique*, L'Harmattan, 2019.
- Frémy, Yann, « En dehors des romances », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 135-142.
- , « Verlaine baroque ? », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 29-45.
- , *Verlaine : la parole ou l'oubli*, L'Harmattan, 2013.
- Fromilhague, Catherine, « Les Constructions détachées, du simple à 'l'expres trop simple', dans *Fêtes galantes et Romances sans paroles de Verlaine* », dans Christelle Reggiani et Claire Stolz (dir.), *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, PUPS, 2007, p. 95-109.

Fukuda, Junko, « L'Ironie lyrique dans les 'Fêtes galantes' », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 60-76.

Gasarian, Gérard, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Honoré Champion, 1996.

Giusto, Jean-Pierre, « Les 'Voix' de Paul Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Honoré Champion, 2000, p. 67-79.

Gosselin Schick, Constance, *Seductive Resistance : The Poetry of Théophile Gautier*, Rodopi, 1994.

Gouvard, Jean-Michel, « Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 45-62.

—, « Sur le statut phonologique de 'e' : la notion de 'e' féminin dans l'alexandrin de Verlaine », dans *Revue Verlaine*, n. 2, 1994, p. 87-107.

— et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Honoré Champion, 2000.

Henry, Freeman G. (dir.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Rodopi, 1998.

Hervé, Christian, « Prosodie et énonciation », dans *Revue Verlaine*, n. 5, 1997, p. 77-99.

Hovasse, Jean-Marc, « Verlaine-Hugo », *Communication au Groupe Hugo* du 23 novembre 1996, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/96-11-23Hovasse.htm>, Dernière consultation : 25 juin 2022.

Huet-Brichard, Marie-Catherine, « L'Ode et son chant du cygne : Théodore de Banville, *Odelettes, Odes funambulesques* », dans Dider Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Peter Lang, 2007, p. 183-198.

Hureaux, Anton, « Vers et prose dans les discours poéticiens du XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. 195, n. 1, 2022, p. 85-97.

Jackson, John E, « 'Le Jeu des voix : de l'interpellation' et de quelques autres formes énonciatives dans *Les Fleurs du mal* », dans *L'Année Baudelaire*, n. 6, 2002, p. 74.

Jenny, Laurent, « Mallarmé : musique, espace, pensée », dans *Poésie*, n. 85, 1998, p. 115-122.

Jousset, Philippe, « Impairs de Verlaine », dans *Poétique*, vol. 143, n. 3, 2005, p. 283-303.

Kliebenstein, Georges, « La Hantise du sens (les formes-spectres dans 'Colloque sentimental') », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Verlaine*. Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 147-167.

Landi, Michela, « 'La Muse moderne de l'impuissance' : studio di un'anamorfoosi in 'Sainte' di Mallarmé », dans *Francofonia*, n. 38, 2000, p. 41-70.

Laurent, Frank, « Les Orientales : poétique de l'altérité », *Communication au Groupe Hugo* du 15 février 1992, Lien : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/doc/92-02-15Laurent.pdf>, Dernière consultation : 25 novembre 2022.

Lavaud, Martine, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, Honoré Champion, 2001.

—, « Un genre caduc ? Remarques sur l'ode selon Th. Gautier », dans Didier Alexandre, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichart (dir.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Peter Lang, 2007, p. 199-213.

— et Paolo Tortonese (dir.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Classiques Garnier, 2018.

Leblanc, Cécile, « 'Une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre', le paradoxe des exécutants dans la Recherche », dans Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Hermann, 2020, p. 351-373.

Lefrère, Jean-Jacques et Michel Piersens (dir.), *Les Têtes de Turc : Charles Baudelaire, les Belges, Edgar Bérillon, Émile Zola, François Coppée, Isidore Issou*, Septième colloque des Invalides, 28 novembre 2003, Du Lérot, 2004.

Leigh Callet, Jeanette, « The Performative Voice in Mallarmé's Poetic Rêverie », dans *French Forum*, vol. 28, n. 3, 2003, p. 41-58.

Le Meur, Léon, *La Vie et l'œuvre de François Coppée*, Éditions Spes, 1932.

Lien, Eric J., « The Prefatory Poetics of Théophile Gautier », dans *Romance Notes*, vol. 32, n. 1, 1991, p. 47-54.

Mattiussi, Laurent, « Emblèmes mallarméens de l'hybridité : 'silence au raisonneur' », dans *Poétique*, n. 114, p. 113-122.

Millet, Claude, « Nature et déterminisme historique dans la Nouvelle série de *La Légende des siècles* », *Communication au Groupe Hugo* du 16 juin 1990, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/90-06-16Millet.htm>, Dernière consultation : 29 juin 2022.

Miner, Margaret, « Music Obscured : Mallarmé's Hermetic Mandore », dans *Dalhousie French Studies*, n. 33, 1995, p. 35-54.

Merello, Ida, *L'iter poetico di Charles Guérin*, La Quercia Edizioni, 1990.

—, *Charles Guérin*, Schena Editore, 2002.

Monferran, Jean-Charles et Hélène Védrine (dir.), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020.

Montanari, Claire, « L'Intertextualité dans *L'Art d'être grand-père* de V. Hugo – de l'évocation du passé à la perspective de l'avenir », *Communication au Groupe Hugo* du 18 octobre 2003, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-10-18Montanari.htm>, Dernière consultation : 29 juin 2022.

—, « Du rapport entre la construction du recueil des *Chansons des rues et des bois* et les titres des poèmes », *Communication au Groupe Hugo* du 6 avril 2013, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/13-04-06Montanari.htm>, Dernière consultation : 25 juin 2022.

Murphy, Steve, « Eléments pour l'étude des 'Poèmes saturniens' », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 165-274.

—, « Le Premier Verlaine : documents, variantes et exégèses », dans *Revue Verlaine*, n. 6, 2000, p. 115-214.

—, *Lectures de Verlaine : Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, PU Rennes, 2007.

Naugrette, Florence et Guy Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005.

Orlandini, Franco, *Charles Guérin, anima senza patria*, Centro Studi Tindari Patti, 2012.

Pasini, Lucia, « Des formes sonores en mouvement : le langage poétique de Stéphane Mallarmé », dans *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 14, n. 1, 2020, p. 143-154.

Picornot, Patrick, *Six Poètes aux alentours du Musée Rodin, avec un choix de poèmes des six poètes présentés : Léon-Paul Fargue, François Coppée, Jean Loisy, René Char, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau*, DL, 2010.

Popovic, Pierre, « Les deux 'arts poétiques' de Paul Verlaine », dans *Études françaises*, vol. 29, n. 3, 1993, p. 103-121.

Reggiani, Christelle et Claire Stolz (dir.), *Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*, PUPS, 2007.

Rieger, Dietmar, « De Béranger à Bruant. Chansons sur les gueux – chansons pour les gueux ? », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n. 5, 2020, p. 1-18.

Robic, Myriam, « 'Des dieux que l'art toujours révère'. L'hellénisme d'*Émaux et Camées* », dans Martine Lavaud et Paolo Tortonese (dir.), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Classiques Garnier, 2018, p. 175-194.

Roger, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du 'Démon de l'analogie' », dans *Langue française*, vol. 143, n. 3, 2006, p. 3-27.

Roubaud, Jacques, « Sur la forme du sonnet mallarméen », dans *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, vol. 56, n. 1, 2004, p. 217-229.

Sanchez, Joseph, « ‘Colloque sentimental’ de Paul Verlaine : stéréotypes et implicite dans le discours poétique », dans *Revue Verlaine*, n. 3-4, 1996, p. 120-134.

Scepi, Henri, « Explication de texte : ‘Clair de lune’ » et « *Romances sans paroles* : crise du discours et valeur du poème », dans Arnaud Bernadet (dir.), *Verlaine première manière : ‘Poèmes saturniens’, ‘Fêtes galantes’, ‘Romances sans paroles’ (1866-1874)*, Presses universitaires de France, 2007, p. 130-139 et p. 101-116.

—, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, École Normale Supérieure, 2008.

Steinmetz, Jean-Luc, « Continuité et discontinuité dans la poésie de Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Honoré Champion, 2000, p. 49-66.

Terrier, Philippe, *Théophile Gautier, deux études*, La Baconnière, 2000.

Testa, Giorgia, « *Tu sais / sais-tu...* : formes d’ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé », dans Alessandra Preda et Eleonora Sparvoli (dir.), *Il lettore per amico : strategie di complicità nella scrittura di finzione*, Ledizioni, 2021, p. 119-134.

Tibi, Laurence, *La Lyre désenchantée. L’instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Honoré Champion, 2003.

Troyat, Henry, *Verlaine*, Flammarion, 1993.

Vaillant, Alain, *L’Art de la littérature : romantisme et modernité*, Classiques Garnier, 2016.

Vernier-Danchy, Cécile, *Racine à rebours : une lecture de la rime*, Peter Lang, 2003.

Whyte, Peter, « ‘L’Art’ de Gautier : genèse et sens », dans Freeman G. Henry (dir.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Rodopi, 1998, p. 119-140.

Wulf, Judith, « Les Poèmes où le je s’éclipse », dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), *Lectures des Contemplations*. Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 261-277.

Wurtz, Ludmila, « Les Interlocuteurs de la poésie lyrique de V. Hugo », *Communication au Groupe Hugo* du 21 janvier 1995, Lien : groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-01-21Wurtz.htm, Dernière consultation : 13 octobre 2021.

Zissmann, Claude, « Verlaine décadent », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe*, Honoré Champion, 2000, p. 331-342.

Littérature secondaire : histoire de la musique

Abbott, Helen, *Parisian Intersections : Baudelaire’s Legacy to Composers*, Peter Lang, 2012.

Agnetta, Marco, *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*, Universitätsverlag Hildesheim et Georg Olms Verlag, 2019.

Anger, Violaine, « L'établissement du sens et l'extension de la notion d'interprétation. L'Invitation au voyage de Baudelaire-Duparc », dans Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt (dir.), *Vers une musicologie de l'interprétation*, L'Harmattan, 2010, p. 63-71.

—, « La Mélodie française et Victor Hugo : éléments pour une synthèse impossible », Communication au Groupe Hugo du 4 avril 2015, Lien : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-04-04anger.htm>, Dernière consultation : 16 avril 2021.

Ardrey, Caroline, « Dialogism and Song : Intertextuality, Heteroglossia and Collaboration in Augusta Holmès's Setting of Catulle Mendès's 'Chanson' », dans *The Australian Journal of French Studies*, vol. 54, n. 2-3, p. 235-252.

Bernac, Pierre, *The Interpretation of French Song*, Cassel, 1970.

Bartoli, Jean-Pierre, *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Minerve, 2001.

Bathori, Jane, *Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy*, Les éditions ouvrières, 1953.

Bernstein, Susan, *Virtuosity of the Nineteenth Century : Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford University Press, 1998.

Blay, Philippe, *Reynaldo Hahn*, Fayard, 2021.

Bloom, Peter, *Berlioz in Time. From Early Recognition to Lasting Renown*, University of Rochester Press, 2022.

Branger, Jean-Christophe, Stefan Keym, Jean-François Candoni et Damien Ehrhardt (dir.), « Les Transferts franco-allemands dans la vie et la création musicales de 1870 à 1914 », *Revue Germanique Internationale*, n. 36, 2022.

Bruschini, Adrien, *Tonalité, motifs et structures d'intervalles dans les mélodies de Claude Debussy (1887-1893)*, Thèse de doctorat, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

Callet, Aude, *Charles Koechlin*, Séguier, 2001.

Cathé, Philippe, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, Vrin, 2010.

Caullier, Joëlle, « La Quête d'Isis, ou la musique allemande dans la pensée française (1870-1914) », dans *Romantisme*, n. 73, 1991, p. 113-122.

Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, 2004.

Choi-Diel, In-Ryeong, « Parole et musique dans ‘L’Ombre des arbres’ : Verlaine et Debussy », dans *Langue française*, n. 110, 1996, p. 16-34.

Corbier, Christophe, « La Grèce de Charles Koechlin », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, Vrin, 2010, p. 327-347.

Cuthbert, Michael Scott, *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Thèse de doctorat, Harvard University, 2006.

Dal Molin, Paolo et Jean-Louis Leleu, *Les ‘Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé’ de Claude Debussy : genèse et réception*, LIM, 2016.

Dayan, Peter, « On Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writing », dans *19th-Century Music*, vol. 28, n. 3, 2005, p. 214-229.

Douche, Sylvie, *Le Mélodrame français Belle Époque. Résurgences, métamorphoses et enjeux : le cas de l’adaptation musicale*, Antipode-Éditions du Puits du Roule, 2016.

—, « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l’intertextualité », dans *Musurgia*, vol. XXIII, n. 1, 2016, p. 47-55.

Dubiau-Feuillerac, Mylène, « La Mélodie française comme déclamation de poèmes : l’exemple des ‘Ariettes oubliées’ de Claude Debussy », dans *Musicorum*, n. 11, 2012, p. 35-52.

—, « Verlaine/Debussy : la ‘mise en sons’ de ‘Spleen’ », dans *Dix-neuf*, vol. 17, n. 1, 2013, p. 57-77.

Duchesneau, Michel, *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, 1997.

—, « 1871. La Société Nationale de musique », dans *Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950)*, sous la direction de l’équipe « Musique en France aux XIX^e et XX^e siècles : discours et idéologies », 2020, Lien : <http://emf.oicrm.org/nhmf-1871>, Dernière consultation : 15 mars 2022.

Dupraz, Christophe, « Le XIX^e siècle, auditeur du XVI^e siècle. La poésie ancienne dans la mélodie française du XIX^e siècle », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir.), *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 291-348.

Duteurtre, Benoît, *La Mort de Fernand Ochsé*, Fayard, 2018.

Faucher, Anne-Marie, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?* L’Harmattan, 2010.

- Fauquet, Joël-Marie, *César Franck*, Fayard, 1999.
- (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003.
- Fausser, Anegret et Manuela Schwarz (dir.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, 1999.
- Faure, Michel et Vincent Vivès, *Histoire et poésie de la mélodie française*, CNRS Éditions, 2000.
- Florin, Ludovic, « Introduction », dans *Lettres de Paul Le Flem à Enyss Djemil* (alias Francis-Paul Demillac), éd. Ludovic Florin, Les Amis de la musique française, 2003, p. 9-12.
- Flothuis, Marius, *Exprimer l'inexprimable... : essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Brill | Rodopi, 1996.
- François-Sappey, Brigitte et Gilles Cantagrel (dir.), *Guide de la mélodie et du Lied*, Fayard, 1994.
- Goldman, David Paul, « Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language », dans *The Musical Quarterly*, vol. 75, n. 2, 1991, p. 130-147.
- Gonin, Philippe, *Vie et œuvre de Paul Le Flem (1881-1984)*, Presses universitaires du Septentrion, 2001.
- Gribenski, Fanny et Margot Favard, « Perspectives croisées pour une esthétique de la disparition des corps : 'Divagations' (1897) de Mallarmé en regard des auditions de musique ancienne de la semaine sainte de Saint-Gervais (1892) », dans *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte, colloque en ligne*, 2016, <https://www.fabula.org/colloques/document4038.php>, Page consultée le 26 juillet 2020.
- Gribenski, Michel, *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne), 1659-1902 : éléments de poésie, d'esthétique et d'histoire du goût*, Thèse de doctorat, Paris 4, 2008.
- Hala, Patrick, *La Schola Cantorum : Charles Bordes, Vincent d'Indy, Déodat de Séverac, René de Castéra*, Éditions de Solesmes, 2017.
- Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, 1994.
- Johnson, Graham et Richard Stokes, *A French Song Companion*, Oxford University Press, 2000.
- Kahan, Sylvia, *Winnaretta Singer-Polignac. Princesse, mécène et musicienne*, trad. Charles Mouton, Les Presses du réel, 2018.
- Kilpatrick, Emily, « 'L'art d'évoquer les minutes heureuses' : Mélodie and Memory in the Année terrible », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 50, n. 3-4, 2022, p. 170-185.

—, *French Art Song. History of a New Music, 1870-1914*, University of Rochester Press, 2022.

Komarov, A.V. et al., « Kontsertnaia jizn provintsii » [Les concerts dans la province], dans E.M. Levacheva (dir.), *Istoriia russkoi muzyki* [Histoire de la musique russe], t. 10B, Iazyki slavianskikh kultur, 2011, p. 185-532.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Bourgois, 1991.

Lees, Heath, *Mallarmé and Wagner : Music and Poetic Language*, Routledge, 2007.

Le Roux, François et Romain Raynaldy, *Le Chant intime : de l'interprétation de la mélodie française*, Fayard, 2004.

—, « Fernand Halphen mélodiste : le point de vue d'un interprète », dans Laure Schnapper (dir.), *Du salon au front. Fernand Halphen (1872-1917)*, Hermann, 2017, p. 169-192.

—, *Le Chant intime : The Interpretation of French Song*, trad. Sylvia Kahan, Oxford University Press, 2021.

Lespinard, Bernadette, « La Diffusion de la musique chorale en France après 1890 : les voies de la décentralisation selon Charles Bordes », dans *Revue de musicologie*, vol. 92, n. 1, 2006, p. 177-193.

Malvano, Andrea, « Claude Debussy e la nozione di *lointain* », dans *Musica/Realtà*, vol. 85, n. 1, 2008, p. 19-40.

—, *L'ascolto di Debussy. La recezione come strumento di analisi*, EDT-De Sono, 2009.

—, « 'Diabolus in memoria' : Observations Regarding the Use of the Triton in Debussy's Endings », dans *De musica disserenda*, vol. XVI, n. 2, 2020, p. 53-70.

—, *Debussy, un nouvel art de l'écoute : la réception comme élément d'analyse*, Van Dieren, 2022.

Médicis, François de, « Koechlin quartomancien », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechling. Compositeur et humaniste*, Vrin, 2010, p. 213-226.

Migliaccio, Carlo, *Invito all'ascolto di Debussy*, Mursia, 1997.

Mrozowicki, Michel Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France : du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, Symétrie, 2016.

Mussat, Marie-Claire, « Paul Le Flem : l'éveil d'une vocation », dans *Les Cahiers de l'Iroise*, n. 173, 1997, p. 3-10.

Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Flammarion, 1990.

Noske, Fritz, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc : essai de critique historique*, Presses universitaires de France, 1954.

Oliveira, Martins, « Scalar Dissonance and the Analysis of Polytonal/Modal Mismatch in Twentieth-Century Music », dans *Musurgia*, vol. 26, n. 3, 2019, p. 49-87.

Pasini, Lucia, « La Mélodie française comme témoignage d'une réception : le cas d'*Invocation* », dans *Criação & Critica*, n. 31, 2021, p. 259-280.

Sala, Luca (dir.), *The Legacy of Richard Wagner. Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Brepols, 2012.

Schnapper, Laure (dir.), *Du salon au front. Fernand Halphen (1872-1917)*, Hermann, 2017.

Seitz Rider, Lori, '*Lyrical Movements of the Soul*' : *Poetry and Persona in the 'Cinq poèmes de Baudelaire' and 'Ariettes oubliées' of Claude Debussy*, Thèse de doctorat, Florida State University, 2002.

Somer, Avo, « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 17, n. 2, 1995, p. 215-241.

Soulard, Michel, *La Bonne Chanson : du poème à la mélodie (Verlaine-Fauré)*, Mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, 1975.

Tchamkerten, Jacques, *Paul Le Flem. Catalogue des œuvres*, Gérard Billaudot Éditeur, 1992.

Tymoczko, Dmitri, « Scale Networks and Debussy », dans *Journal of Music Theory*, vol. 48, n. 2, 2004, p. 219-294.

Littérature secondaire : méthodologie et théorie de la littérature

Adam, Jean-Michel (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015.

Aquien, Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Armand Colin, 2005.

—, *La Versification*, Que sais-je ? 2018.

Alexandre, Didier, Geneviève Cammagre et Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Peter Lang, 2007.

Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999.

— et Dominique Mainguenu (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Miral, 2003.

—, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, Presses universitaires de France, 2010.

Arnoux-Farnoux, Lucile et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception*, SFLGC, 2009.

Aroui, Jean-Louis (dir.), *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique, hommages à Benoît de Cornulier*, Honoré Champion, 2003.

—, *Métrique et poétique du discours versifié*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, spécialité : linguistique générale, Université de Nantes, 2006.

Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Presses universitaires de France, 1994.

—, Claude Coste et Danièle Pistone (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier. Gallimard, 1978 [1975].

Barral, Céline, Marina Seretti et Katerina Paplomata (dir.), *La Portée musicale du poème. Des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*, Éditions Delatour, 2021.

Baudorre, Philippe, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

Bauer, Franck, « Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophe », dans Jean-Louis Aroui (dir.), *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique, hommages à Benoît de Cornulier*, Honoré Champion, 2003, p. 351-364.

Billy, Dominique, « Méditations sur quelques nombres », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n. 2, 1994, p. 5-29.

Bernhart, Walter (dir.), *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*, Gunter Narr Verlag, 1994.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1983 [1961].

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

Brard, Benoît et Stéphane Ferrari, « Des vers et des mesures : détection des noyaux vocaliques », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 107-124.

Brunel, Pierre, *Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Klincksieck, 1997.

Caracciolo, Marco, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, 2014.

Charles, Michel, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », dans *Poétique*, vol. 164, n. 4, 2010, p. 387-417.

Chataigné, Henriette, « A propos d'une 'règle' de la chanson française », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n. 2, 1994, p. 92-99.

Chevrier, Alain, *Le décasyllabe à césure médiane : histoire du taratantara*, Classiques Garnier, 2011.

- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Point, 2014.
- Cornulier, Benoît de, « Le Système classique des strophes », dans *Langue française*, n. 99, 1993, p. 26-44.
- , *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1998.
- , « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* (régularités, exceptions, interprétations) », *Communication au Groupe Hugo*, 2017.
- , « Types de césure, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », dans *L'Information grammaticale*, n. 121, 2009, p. 21-27.
- , « Quelques chansons de (non)travail », dans Pierre Musso et al. (dir.), *Qu'est-ce qu'un régime de travail réellement humain ?* Hermann, 2018, p. 289-298.
- Crosman, Inge, « Reference and the Reader », dans *Poetics Today*, vol. 4, n. 1, 1983, p. 89-97.
- Escal, Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, 1990.
- Escola, Marc, « Voir de loin. Extension du domaine de l'histoire littéraire », dans *Acta Fabula*, vol. 9, n. 6, 2008, Lien : <http://www.fabula.org/revue/document4291.php>, Dernière consultation : 8 décembre 2020.
- Delente, Eliane et Richard Renault, « Outils et métrique : un tour d'horizon », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 5-22.
- et Richard Renault, « Projet Anamètre : le calcul du mètre des vers complexes », dans *Langages*, vol. 199, n. 3, 2015, p. 125-148.
- Del Lungo, Andrea et Giovanni Pietro Vitali, « La Littérature du XIX^e siècle au prisme des humanités numériques », dans *Romantisme*, vol. 191, n. 1, 2021, p. 64-75.
- Dessons, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, 2016.
- Episcopo, Giuseppe et Franco Moretti (dir.), *La letteratura in laboratorio*, Federico II University Press et FedOAPress, 2019.
- Fink, Michèle, *Poésie moderne et musique*, « *Vorrei e non vorrei* ». *Essai de poétique du son*, Honoré Champion, 2004.
- Fish, Stanley, « Interpreting the 'variorum' », dans *Critical Inquiry*, vol. 2, n. 3, 1976, p. 465-485.
- , *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, trad. Etienne Dobenesque, Éditions Les Prairies Ordinaires, 2007.
- Flament, Bernard, *Poésie/musique ou des notes sur des poèmes. Cinq études prosodico-musicales*, Université de Nantes, 1998.
- Fludernik, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge, 1996.

- Gély, Véronique (dir.), *Ganymède ou l'échanson*, Presses universitaires de Nanterre, 2008.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987.
- Gier, Albert et Gerold W. Gruber (dir.), *Musik und Literatur*, Peter Lang, 1995.
- Gribenski, Michel, « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations », dans *Labyrinthe*, n. 19, 2004, p. 111-130.
- , « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu », dans *Loxias*, n. 19, 2008, p. 1-15.
- Harmat, Andrée-Marie (dir.), *Musique et littératures : intertextualités*, Presses universitaires du Mirail, 2002.
- Harweg, Roland, « Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik », dans Walter Bernhart (dir.), *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*, Gunter Narr Verlag, 1994.
- Herman, David, « Les *storyworlds* au cœur des relations entre le récit et l'esprit », dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 95-120.
- Hirschi, Stéphane, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant (dir.), *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006.
- , Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Mardaga, 1985.
- Jauß, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978.
- Jockers, Matthew L., *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, 2013.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le discours*, Colin, 1980.
- Lakoff, George et Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, University of Chicago Press, 1980.
- , *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, 1987.
- et Mark Turner, *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, 1989.
- Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation et société*, Dunod, 1993.

- , *Le Discours littéraire*, Colin, 2004.
- , *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Academia-L'Harmattan, 2016.
- Meizoz, Jérôme, « Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la 'posture' », dans *Pratiques*, n. 117-118, 2003, p. 241-250.
- Moreira de Mello, Céline, « Champ littéraire/champ pictural. Le motif de la fête galante », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 75-84.
- Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, 1997.
- , « The Slaughterhouse of Literature », dans *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n. 1, 2000, p. 207-227.
- , *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. J. Nicolas, Seuil, 2000.
- , *Graphs, Maps, and Trees : Abstract Models for a Literary History*, Verso, 2005.
- , *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, 2005.
- , *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Etienne Dobenesque, Les Prairies Ordinaires, 2008.
- , *Distant Reading*, Verso, 2013.
- , *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, 2014.
- (dir.), *La littérature au laboratoire*, trad. Valentine Lëys, Les éditions d'Ithaque, 2016.
- Patras, Rozana, Carolin Odebrecht, Ioana Galleron, Rosario Arias, J. Berenike Herrmann, Cvetana Krsten, Katja Mihurko Poniz et Dmytro Yesypenko, « Thresholds to the 'Great Unread' : Titling Practices in Eleven ELTeC Collections », dans *Interférences littéraires/littéraire interferences*, n. 25, 2021, p. 163-187.
- Patron, Sylvie (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Presses universitaires du Septentrion, 2018.
- Preda, Alessandra et Eleonora Sparvoli (dir.), *Il lettore per amico : strategie di complicità nella scrittura di finzione*, Ledizioni, 2021.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996.
- Reboul, Edmond, *Musique et poésie*, Lacour, 1996.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit I*, Éditions du Seuil, 1983.
- , *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985.
- Rothman, Joshua, « An Attempt to Discover the Laws of Literature », dans *The New Yorker*, 2014, Lien : <https://www.newyorker.com/books/page-turner/an-attempt-to-discover-the-laws-of-literature>, Dernière consultation : 18 décembre 2021.

Rouxel, Annie et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Sapiro, Gisèle, « L'Apport du concept de champ à la sociologie de la littérature », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

Sève, Bernard, « Le Poète et le musicien : une coopération contrainte ? », dans Céline Barral, Katerina Paplomata et Marina Seretti (dir.), *La Portée musicale du poème. Des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*, Delatour France, 2022, p. 113-135.

Skulacheva, Tatyana, Natalia Slioussar, Alexander Kostyuk, Anna Lipina, Emil Latypov et Varvara Koroleva, « The Influence of Verse on Cognitive Processes : A Psycholinguistic Experiment », dans *Tackling the Toolkit, Plotting Poetry through Computational Literary Studies. ICL CAS*, Prague 2021, p. 151-161.

Thérenty, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, vol. 143, n. 1, 2009, p. 109-115.

Underwood, Ted, « Distant Reading and Recent Intellectual History », dans Matthew K. Gold et Lauren F. Klein (dir.), *Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press, 2016, Lien : <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/3b96956c-aab2-4037-9894-dc4ff9aa1ec5#ch44>, Dernière consultation : 30 janvier 2023.

—, « A Genealogy of Distant Reading », dans *Digital Humanities Quarterly*, vol. 11, n. 2, 2017, Lien : <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>, Dernière consultation : 28 mai 2022.

Vaillant, Alain, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010.

Vadé, Yves, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 11-38.

Viart, Dominique, « Littérature et sociologie, les champs du dialogue », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

Voisin, Bérengère, « La Notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », dans Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception*, SFLGC, 2009, p. 19-39.

Von Albrecht, Michael et Werner Schubert (dir.), *Musik und Dichtung*, Peter Lang, 1990.

Vultur, Ioana, « Paul Ricoeur et la narratologie », dans *Cahiers de narratologie*, n. 39, 2021, Lien : <https://journals.openedition.org/narratologie/12073>, Dernière consultation : 21 juillet 2021.

Wagner, Franck, « Apories herméneutiques et plaisir de lecture », dans *Poétique*, vol. 142, n. 2, 2005, p. 185-203.

Littérature secondaire : méthodologie et théorie de la musique

Abromont, Claude, *Petit précis du commentaire d'écoute*, Panama, 2008.

Agawu, Kofi, *Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, 1991.

Accaoui, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Actes Sud, 2011.

Andreatta, Moreno, « Chanter les poètes avec (ou sans) les maths », dans *Archiv für Textmusikforschung*, n. 6, 2021, p. 1-14.

Ayari, Mondher, Jean-Marc Chauvel et Lætitia Petit (dir.), *Michel Imberty. La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives*, Éditions Delatour France, 2021.

Baroni, Mario, Rossana Dalmonte et Carlo Jacoboni, *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, 1999.

Barrière, Jean-Pierre (dir.), *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, Christian Bourgois éditeur, 1991.

Battier, Marc et Danièle Pistone (dir.), *Analyse et contextualisation*, Université de Paris-Sorbonne, 2004.

Beard, David et Kenneth Gloag, *Musicology : The Key Concepts*, Routledge, 2016.

Borio, Gianmario (dir.), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, 2003.

Boucourechliev, André, *Le Langage musical*, Fayard, 1993.

Coeurdevey, Annie, *Histoire du langage musical occidental*, Presses universitaires de France, 1998.

Dalmonte, Rossana et Mario Baroni (dir.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992.

De Surmont, Jean Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*, ENS Éditions, 2010.

Duchez, Marie-Elisabeth, « L'Évolution scientifique de la notion de matériau musical », dans Jean-Pierre Barrière (dir.), *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 47-81.

Escal, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Hermann, 1996.

Favrot, Matthieu, « Musique et texte », dans Christian Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Actes Sud, 2011, p. 378-387.

Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973.

Gotham, Mark, « Connecting the Dots : Engaging Wider Forms of Openness for the Mutual Benefit of Musicians and Musicologists », dans *Empirical Musicology Review*, vol. 16, n. 1, 2021, p. 34-46.

Grabocz, Marta, *Sens et signification en musique*, Hermann, 2007.

—, *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, 2009.

— (dir.), *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Hermann, 2021.

Gustar, Andrew, *Statistics in Historical Musicology*, Thèse de doctorat, The Open University, 2014.

—, « Fame, Obscurity, and Power Laws in Music History », dans *Empirical Musicology Review*, vol. 14, n. 3-4, 2019, p. 186-215.

Hascher, Xavier, « Ecoute musicale et imaginaire », dans Mondher Ayari, Jean-Marc Chouvel et Lætitia Petit (dir.), *Michel Imberty. La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives*, Editions Delatour France, 2021, p. 135-156.

Hirschi, Stéphane (dir.), *Les Frontières improbables de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001.

—, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

—, *La Chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Presses universitaires de Valenciennes, 2016.

Imberty, Michel, « De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale », dans Rossana Dalmonte et Mario Baroni (dir.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992, p. 41-49.

—, « L'Épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », dans Michel Imberty (dir.), *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires*, L'Harmattan, 2001, p. 15-30.

Jackendoff, Ray, « Parallels and Nonparallels between Language and Music », dans *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, n. 3, 2009, p. 195-204.

Kramer, Lawrence, *Critical Musicology and the Responsibility of Response : Selected Essays*, Ashgate, 2006.

- , *Interpreting Music*, University of California Press, 2012.
- Lerdahl, Fred et Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, 1983.
- Lewis, Richard J., Tim Crawford et David Lewis, « Exploring Information Retrieval, Semantic Technologies and Workflows for Music Scholarship : The Transforming Musicology Project », dans *Early Music*, vol. 43, n. 4, 2015, p. 635-647.
- Meeùs, Nicolas, « Music Notation as Analysis ». Communication au Symposium international *Analysis and Theory of Music*, Porto, 22 mars 2019, Lien : nicolas.meeus.free.fr/liste.html, Dernière consultation : 13 octobre 2021.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1956.
- , *Explaining Music : Essays and Explorations*, University of California Press, 1973.
- , *Style and Music : Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, 1989.
- Mondzain, Marie José, *Homo spectator*, Bayard, 2007.
- Monelle, Raymond, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », dans Marta Grabocz (dir.), *Sens et signification en musique*, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 177-193.
- Moss, Fabien C. et Markus Neuwirth (dir.), *Empirical Musicology Review*, Special Issue on Open Science in Musicology, vol. 16, n. 1, 2021.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, 1975.
- , *Musicologie générale et sémiologie*, C. Bourgois, 1987.
- Pistone, Danièle, « Musique et contextualisation : constats et propositions », dans Marc Battier et Danièle Pistone (dir.), *Analyse et contextualisation*, Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 7-19.
- Ratner, Leonard C., *Classic Music : Expression, Form, and Style*, Schirmer, 1980.
- Reybrouck, Mark, « Music as a Lived Experience : Towards a Phenomenology of Real-Time Listening », dans Mondher Ayari, Jean-Marc Chauvel et Lætita Petit (dir.), *Michel Imberty. La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives*, Éditions Delatour France, 2021, p. 71-86.
- Seeger, Charles, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », dans *The Musical Quarterly*, vol. 44, n. 2, 1958, p. 184-195.
- Smith, Kenneth M., *Desire in Chromatic Harmony. A Psychodynamic Exploration of Fin-de-Siècle Tonality*, OUP, 2020.
- , « The Enigma of Entropy in Extended Tonality », dans *Music Theory Spectrum*, vol. 43, n. 1, 2021, p. 1-18.

Wellmer, Albrecht, « Sprache – (neue) Musik – Kommunikation », dans Gianmario Borio (dir.), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, 2003, p. 249-281.
—, *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser Verlag, 2009.

Autres

Armitage, David et Jo Guldi, « Le Retour de la longue durée : une perspective anglo-américaine », trad. Jérôme Baudry, dans *Annales. Histories, Sciences Sociales*, vol. 70, n. 2, 2015, p. 289-318.

Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Éditions du Seuil, 1988.

—, *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, 1998.

—, *Logique des mondes*, Éditions du Seuil, 2006.

—, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Nous, 2010.

—, *L'Immanence des vérités*, Fayard, 2018.

Barberousse, Anouk et Pascal Ludwig, « Les Modèles comme fictions », dans *Philosophie*, n. 68, 2000, p. 16-43.

Bard, Christine, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Ellipses, 2013.

Berners-Lee, Tim, James Hendler et Ora Lassila, « The Semantic Web », dans *Scientific American*, vol. 284, n. 5, 2001, p. 34-43.

Betti, Arianna et Hein Van Den Berg, « Towards a Computational History of Ideas », dans *CEUR Workshop Proceedings*, 1681, 2016.

Bianco, Franco, *Introduzione all'ermeneutica*, Editori Laterza, 1998.

Birkholz, Julie M. et Leah Bundke, « Distant and Close Reading in Literature : A Case of Networks in Periodical Studies », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n. 25, 2021, p. 204-217.

Bleuler, Eugen, « Über Ambivalenz », dans *Zentralblatt für Psychoanalyse*, n. 1, 1911, p. 266-268.

Bonino, Guido et Paolo Tripodi, « Academic Success in America : Analytic Philosophy and the Decline of Wittgenstein », dans *British Journal for the History of Philosophy*, vol. 28, n. 2, 2020, p. 359-392.

Cartwright, Nancy, *How the Laws of Physics Lie*. Clarendon Press, [1983] 2002.

Chakravarty, Anjan, « Informational versus Functional Theories of Scientific Representation », dans *Synthese*, vol. 172, n. 2, 2010, p. 197-213.

Chang, Chen Chung et Howard Jerome Keisler, *Model Theory*, North-Holland Publishing Company et American Elsevier Publishing Company, Inc., 1973.

Condemi, Concetta, *Les Cafés-Concerts : histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Promeneur, 1992.

Delporte, Christian, *Histoire du journalisme et des journalistes en France (du XVIIe siècle à nos jours)*, Presses universitaires de France, 1995.

—, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Seuil, 1999.

Desrosières, Alain, *Pour une sociologie historique de la quantification. L'Argument statistique I*, Presses de l'École des mines, 2008.

Diez Platas, Maria Luisa, Helena Bermudez, Salvador Ros, Elena Gonzalez-Blanco, Oscar Corcho, Omar Khalil Gomez, Laura Hernandez-Lorenzo, Mirella de Sisto, Javier de la Rosa, Alvaro Pérez, Aitor Diez et José Luis Rodriguez, « Description of Postdata Poetry Ontology V1.0 », dans *Tackling the Toolkit, Plotting Poetry through Computational Literary Studies. ICL CAS*, Prague 2021, p. 15-30.

Dinsman, Melissa et Franco Moretti, « The Digital in the Humanities : An Interview with Franco Moretti », dans *Los Angeles Review of Books*, 2016, Lien : <https://lareviewofbooks.org/article/the-digital-in-the-humanities-an-interview-with-franco-moretti/>, Dernière consultation : 18 décembre 2021.

Dioudonnat, Pierre-Marie, *Le Simili-nobiliaire français*, Sedopols, 2010.

Fisher, Ronald A., *Statistical Methods, Experimental Design and Scientific Inference*, Oxford Science Publications, 1990.

Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1965 [1960].

—, *Vérité et méthode*, éd. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Éditions du Seuil, 1996.

Gelfert, Axel, *How to Do Science with Models. A Philosophical Primer*, Springer, 2016.

Gold, Matthew K. et Lauren F. Klein, *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2016.

Grothendieck, Alexandre, *Catégories cofibrées additives et complexe cotangent relatif*, Springer-Verlag, 1968.

—, *Récoltes et semailles : réflexions et témoignages sur un passé de mathématicien*, 2 vol., Gallimard, 2022.

Hackler, Ruben et Guido Kirsten, « Distant Reading, Computational Criticism, and Social Critique. An Interview with Franco Moretti », dans *Le Foucauldien*, vol. 2, n. 1, 2016, p. 1-17.

Hagège, Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985.

Halmos, Paul R., *Introduction à la théorie des ensembles*, trad. J. Gardelle, Mouton et Gauthier-Villars, 1967.

Hammond, Adam, « The Double Bind of Validation : Distant Reading and the Digital Humanities 'Trough of Disillusionment' », dans *Literature Compass*, vol. 14, n. 8, p. 2.

Hancher, Michael, « Re : Search and Close Reading », dans Matthew K. Gold et Lauren F. Klein (dir.), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press, 2016. Lien : <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/1bb926b5-130e-42e6-8f1b-03401917883e#ch12>, Dernière consultation : 18 avril 2022.

James, William, « The Moral Philosopher and the Moral Life », dans *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Longmans, Green, and Co., 1919 [1891], p. 184-215.

Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 1942.

Lejeune, Michel, *Statistique. La théorie et ses applications*, Springer, 2004.

MacLane, Saunders, *Categories for the Working Mathematician*, Springer-Verlag, 1971.

Matthewson, John, « Trade-Offs in Model Building : A More Target-Oriented Approach », dans *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 42, n. 2, 2011, p. 324-333.

Merton, Robert K., *Sociological Ambivalence and Other Essays*, The Free Press, 1976.

Michel, Johann, *Qu'est-ce que l'herméneutique ?* Presses universitaires de France, 2023.

Musso, Pierre et al. (dir.), *Qu'est-ce qu'un régime de travail réellement humain ?* Hermann, 2018.

Parodi, Massimo et Alfio Ferrara, « XML, Semantic Web e rappresentazione della conoscenza », dans *Mondo digitale*, n. 3, 2002, p. 42-51.

Py, Bernard, *La Statistique sans formule mathématique. Comprendre la logique et maîtriser les outils*, Pearson Education, 2007.

Schulz, Kathryn, « The Mechanic Muse. What Is Distant Reading ? », dans *The New York Times*, 2011, Lien : <https://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>, Dernière consultation : 18 décembre 2021.

Schürewegen, Franc, « Brèves remarques sur Franco Moretti », dans *Poétique*, vol. 169, n. 1, 2012, p. 85-96.

Shadbolt, Nigel, Wendy Hall et Tim Berners-Lee, « The Semantic Web Revisited », dans *IEEE Intelligent Systems*, vol. 21, n. 3, 2006, p. 96-101.

Suppes, Patrick, *Introduction to Logic*, Van Nostrad, 1957.

Swoyer, Chris, « Structural Representation and Surrogate Reasoning », dans *Synthese*, n. 87, 1991, p. 449-508.

Toon, Adam, « The Ontology of Theoretical Modeling : Models as Make-Believe », dans *Synthese*, vol. 172, n. 2, 2010, p. 301-315.

Van Fraassen, Bas C., *Scientific Representation: Paradoxes of Perspective*, Clarendon Press, 2008.

Varenne, Franck, *Théories et modèles en sciences humaines. Le cas de la géographie*, Éditions Matériologiques, 2017.

Vesserau, André, *La Statistique*, PUF, 2002.

Wilkinson, Jack, Kellyn F. Arnold, Eleanor J. Murray, Maarten van Smeden, Kareem Carr, Rachel Sippy, Marc de Kamps, Andrew Beam, Stefan Konigorski, Christoph Lippert, Mark S. Gilthorpe et Peter W.G. Tennant, « Time to Reality Check the Promises of Machine Learning-Powered Precision Medicine », dans *Lancet Digital Health*, n. 2, 2020, p. e677-e680.

Zermelo, Ernst, « Untersuchungen über die Grundlagen der Mengelehre », dans *Mathematische Annalen*, 1908.

À l'écoute de la poésie. La réception musicale des formes métriques contemporaines, 1871-1914

Résumé

Ce travail tourne autour de deux problématiques principales. La première est la suivante : quelles sont les conséquences du processus de mise en musique sur un poème qui n'a pas été écrit dans ce but ? À partir d'une réflexion sur les dynamiques à l'œuvre dans ce processus de réception musicale, je décris un appareil conceptuel qui permet d'analyser des mélodies en rendant compte de la négociation de la signification qui se joue dans ces morceaux, tout comme des enjeux spécifiques relatifs à tel poète, à tel compositeur ou à telle forme poétique. Pour ce faire, je choisis cinq mélodies aux caractéristiques hétérogènes, qui ont connu des réceptions différentes auprès du public contemporain et subséquent.

La deuxième problématique concerne la réception des formes métriques. Tout au long de la période étudiée, la pratique poétique courante change dans son emploi des formes héritées des traditions classique et romantique. Ce changement est sensible mais graduel, et la question reste ouverte sur sa perception par les lecteurs contemporains. Pour cette raison, il est intéressant de comparer les analyses métriques de la production du XIX^e siècle français avec, dans un premier temps, les choix textuels opérés par les compositeurs et, ensuite, le traitement de ces mêmes textes du point de vue de l'adhésion aux formes métriques mises en jeu par les poèmes choisis. Dans la deuxième partie de ce travail, je décris et mets en œuvre une démarche permettant d'interroger la réception musicale des formes métriques issues de la production poétique contemporaines.

Mots-clés

Mélodie française, réception, poésie, lecture à distance

Listening to poetry. The musical reception of contemporary metrical forms, 1871-1914

Abstract

This work revolves around two main issues. Firstly, what are the consequences of the process of musical setting on a poem that has not been written for this purpose? Based on a study of the dynamics at work in this process of musical reception, I describe a conceptual apparatus for analyzing the *melodies françaises* while considering the negotiation of meaning that takes place in these pieces, as well as the specific stakes related to a given poet, composer, or poetic form. To do so, I choose five heterogeneous *melodies* that have been received differently by contemporary and subsequent audiences.

The second issue concerns the reception of metrical forms. Throughout the period under study, common poetic practice changes in its use of forms inherited from the classical and romantic traditions. This change is noticeable but gradual, and the question remains open as to its perception by contemporary readers. For this reason, it is interesting to compare the metrical analysis of the French 19th-century production with, first, the textual choices made by the composers and, second, the treatment of these same texts from the point of view of the adherence to the metrical forms employed by the chosen poems. In the second part of this work, I describe and implement an approach that allows me to examine the musical reception of metrical forms stemming from the contemporary poetic production.

Keywords

French art song, reception, poetry, distant reading