

## LE PANTOUM en musique.

Le titre de cet article peut, à juste titre, paraître énigmatique. Quand j'aurai expliqué que le PANTOUM est une forme poétique, on peut encore se demander quels sont les rapports que celui-ci peut entretenir avec la musique. Tout d'abord, Claude DEBUSSY a mis en mélodie le "plus célèbre pantoum de la langue française", ainsi que les analystes le définissent, à savoir Harmonie du soir de Charles BAUDELAIRE, ensuite, Maurice RAVEL a intitulé le second mouvement de son Trio en la mineur : Pantoum.

### 1.1. Qu'est-ce qu'un PANTOUM?

Les arts du temps et plus précisément la poésie et la musique sont par essence des projections sur un axe temporel irréversible de phénomènes que seule la mémoire peut superposer. Il en résulte qu'une entité répétée se distingue d'une autre qui ne l'est pas. Dès l'origine du langage se créait ainsi une dialectique du "répété" et du "non répété". Ainsi la répétition ou duplication la plus simple, a+a, semble être un phénomène premier, pour ne pas dire primitif, et commun à de très nombreuses cultures, pour ne pas dire universel.

Dans plusieurs ouvrages, Roman JAKOBSON [1] insistait sur le rôle primordial de ce procédé, notamment dans l'acquisition du langage (papa, maman, dodo, toutou, pour le lexique de l'enfance; flonflon, cancan, ronron, gaga, blabla, glou glou, comme exemples d'un lexique que ne dédaigne pas l'adulte). Le groupe  $\mu$  (Jacques DUBOIS, Francis EDELIN, J.-M. KLINKENBERG et Philippe MINGUET) a approfondi l'investigation dans ce domaine en examinant une seconde étape de ce phénomène où la duplication n'est que parcellaire : péle-mêle, méli-mélo, tohu bohu, charivari [2]. Il constate que dans cette catégorie l'on commence à rencontrer des exemples à caractère littéraire tels que frippe-lippe chez Rabelais ou Humpty-Dumpty chez Lewis Carroll. Leur étude met en évidence le cas particulier et limite de duplication qu'est, en poésie, le bouclage, où un texte entier se termine comme il a commencé, donnant ainsi l'impulsion à une seconde lecture. Dans certaines formes poétiques se rencontre un bouclage fort précisément codifié et basé sur le retour de certains vers conduisant à une finale rappelant l'initiale. Ce fut le cas de la vilanelle et c'est le cas du PANTOUM.

Alors que la poésie médiévale occidentale avait développé des formes poétiques très élaborées comme la sextine, qui répète de strophe en strophe et jusqu'à la fin, les mots à la rime de la première strophe, mais en transformant à chaque fois l'ordre de ces mots, c'est curieusement par l'orient que les poètes du XIXe siècle ont renoué avec ce système linguistique, complexe sous son apparente simplicité.

Le PANTOUM (ou PANTOUN) est une forme poétique d'origine malaise. Construit sur le principe du parallélisme en quatrains à rimes croisées (abab), la première moitié du quatrain contient une image et la seconde en donne l'explication. De plus le dernier vers reprend le premier. Il était le plus souvent

# Baudelaire : Harmonie du soir.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;  
 Valse mélancolique et langoureux vertige !  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
 Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir !  
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir,  
 Du passé lumineux recueille tout vestige !  
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

Les Fleurs du mal. Spleen et Idéal

XLVII

( 1857 )

# Harmonie du Soir (janv. 1889)

## EVENING HARMONIES

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante tempo rubato'. The vocal line begins with the lyrics: 'Vol - oi / De - sold / ve - nir les temps où / Je - sui en si - stem co - er'. The piano accompaniment features a waltz-like rhythm with a key signature of one flat. The second system continues the vocal line with lyrics: '- brant sur sa / il - ge / Chaque fleur s'é - va - pore ain - si qu'un en - cen - soir ; / fleur se vi - brant - sur, Every bloom gives a perfume that is making itself'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'pp' and 'dim.'. The third system concludes the vocal line with lyrics: 'Les sons / et les parfums / tourment dans l'air / du soir ; / and perfumes meet here, tormenting us, tonight'. The piano accompaniment ends with a final chord and a signature 'D. & F. GILIS'.

chanté ou improvisé en chants alternés. Ignace FEUERLICHT, en 1959, dans French Review, publiait une analyse d'Harmonie du soir précédée d'une histoire détaillée de l'introduction de cette forme poétique dans la littérature occidentale [3]. Il y rappelle que Théodore de BANVILLE, dans son Petit traité de poésie (1872), et plus précisément dans le chapitre intitulé De quelques curiosités poétiques, donne une théorie du PANTOUM et en écrit même un, aux seules fins de démontrer sa théorie (voir plus bas). On apprend également dans l'étude de FEUERLICHT que le premier PANTOUM original de langue française fut publié par le poète Charles ASSELINEAU, grand ami de Charles BAUDELAIRE, un an avant Harmonie du soir en 1856 dans la Revue de Belgique.

## 1.2. Harmonie du soir.

Comme je l'ai écrit plus haut, ce poème est communément appelé le "plus célèbre pantoum de la langue française". Je ne ferai pas ici le détail minutieux des licences que Charles BAUDELAIRE prit envers le canon strict du pantoum tel que Théodore de BANVILLE allait le définir une quinzaine d'années plus tard. Il est cependant bon de remarquer que le dernier vers n'est pas la reprise du premier. Malgré ces légères déviations, il faut bien admettre avec tous les analystes que BAUDELAIRE se plia avec génie aux rouages essentiels du genre. Le 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> vers de chaque quatrain deviennent le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> du suivant de sorte que seulement 10 vers différents alimentent les 4 quatrains en une structure savamment spiralée. De plus, 2 rimes riches, l'une masculine en -oir et l'autre féminine en -ige, s'articulent sous la forme dite de rimes embrassées (abba).

Comme pour mon propos, seule compte la forme poétique, je ne peux m'attarder ici à vous proposer une analyse détaillée de ce poème. Je cite toutefois à la fin de cet article une série de ces analyses [4].

## 2. Debussy.

### 2.1 L'importance de la mélodie dans l'oeuvre de DEBUSSY.

DEBUSSY a composé l'essentiel de ses mélodies dans sa période de jeunesse, bien qu'il soit resté attaché à ce genre jusqu'en 1915. Il s'agit véritablement d'un laboratoire où les rapports subtils entre l'accompagnement et la mélodie servirent d'alambic où allait se distiller une grande part de la quintessence de son langage pianistique à venir.

Un regard sur l'importance relative des différents poètes que DEBUSSY a sollicités permet de constater que VERLAINE occupe la première place (20 fois mis en mélodie), puis viennent Théodore de BANVILLE (11 fois), Paul BOURGET (9 fois), Charles BAUDELAIRE (5 fois), Stéphane MALLARME (4 fois) et Pierre LOUYS (3 fois). Les anciens ont été sollicités également : Tristan L'HERMITE (3 fois), François VILLON (3 fois) et Charles d'ORLEANS (2 fois). DEBUSSY fut en outre 5 fois son propre poète.

La composition des Cinq poèmes de BAUDELAIRE (le cycle le plus long : ca. 25 min.) s'échelonne entre 1887 et 1889, juste après les Ariettes oubliées (1887) et juste avant les Fêtes galantes (1891). Les Cinq poèmes et en particulier Harmonie du soir ont suscité maints commentaires en sens assez divers :

- le moment wagnérien (Vito LEVI) [5]
- oeuvre de crise et de transition (Harry HALBRECHT) [6]
- oeuvre caractéristique de l'esprit du compositeur saisi par l'ivresse de Tristan (STROBEL) [7]
- oeuvre issue d'un tiraillement en sens contraires (Léon VALLAS) [8]
- oeuvre géniale (FAURE)
- oeuvre la moins originale, écrite visiblement sous l'impression d'une visite récente à Bayreuth (JAROCINSKI) [9].

## 2.2. Analyse.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;  
Un coeur tendre qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Les Fleurs du mal. Spleen et Idéal.  
XLVII, 1857.

En guise d'introduction à l'analyse des six duplications mélodiques contenues dans cette oeuvre, il faut citer un extrait de l'analyse littéraire de Norman RUDICH publiée dans l'Information littéraire [10].

"Harmonie du soir, par l'avant-goût qu'il donne du symbolisme, par sa musicalité fluide, nostalgique, affligée, par son mélange étonnant de précisions mathématiques et d'idées fuyantes, évocatrices de sentiments troubles, par sa perfection, enfin, échappe rarement aux compilateurs d'anthologies de la poésie moderne. Poème hermétique, gratuit, sans intention précise, jeu sonore d'associations, d'images éparses, tels sont les motifs que l'on retrouve fréquemment chez les analystes avisés de la technique baudelairienne."

On constate que bon nombre de ces commentaires pourraient s'appliquer à la musique d'accompagnement de DEBUSSY.

# Les six duplications mélodiques.

Chaque fleur s'é-va - pore ain - si qu'un en - sen - soir;  
 Every bloom gives a perfume like to evening wind;

Chaque fleur s'é-va - pore ain - si qu'un en - sen - soir;  
 Every bloom gives a perfume like to evening wind;

Val - se mi - lan - ce - li que et lan - gou - reux ver - si - si;  
 In a lan - guage with each soul with a - ther - mal.

Val - se mi - lan - ce - li que et lan - gou - reux ver - si - si;  
 In a lan - guage with each soul with a - ther - mal.

Le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fil - le;  
 Heave - ful the fiddle's voice like a heart that's sick with woe.

Le vi - o - lon fré - mit comme un cœur qu'on af - fil - le;  
 Heave - ful the fiddle's voice like a heart that's sick with woe.

Le ciel est triste et beau comme un grand ro - po - voir;  
 The clouds are afar spread with all the sea - son be - hind;

Le ciel est triste et beau comme un grand ro - po - voir;  
 The clouds are afar spread with all the sea - son be - hind;

Un cœur ten - dre, qui hait le né - ant vaste et noir;  
 Heart there's long - ing for sym - pa - thy that's true and kind;

Un cœur ten - dre, qui hait le né - ant vaste et noir;  
 Heart there's long - ing for sym - pa - thy that's true and kind;

Le soleil n'est no - yé dans son sang qui se fi - ge...  
 And the heart of the sun sinks to blood just, just, just...

Le soleil n'est no - yé dans son sang qui se fi - ge...  
 And the heart of the sun sinks to blood just, just, just...

1

4

2

3

6

### 2.3. Les six duplications mélodiques.

1. La première duplication mélodique fait figure de cas particulier vis-à-vis des 5 autres. Il s'agit d'une reprise exactement à la même hauteur, ce qui ne sera pas le cas ailleurs. Son accompagnement change radicalement puisqu'il est en fait la duplication en majeur de l'accompagnement du vers précédent, alors que dans les cinq autres cas l'accompagnement ne changera pas structurellement. Il faut également relever ici qu'avec ce vers arrive le premier appui tonal annoncé par l'armure : si majeur.

2. Dans la deuxième duplication, mise à part une transposition d'une seconde majeure plus haut, rien ne change en soi. Nous trouvons donc la partition en si mineur puis en do# mineur. Cette transposition renforce le sens du vers qui vient d'être enrichi du vers précédent.

3. La troisième duplication est un peu moins stricte que les précédentes. La transposition est ici d'une seconde augmentée plus bas, passant d'un sol# mineur à un fa mineur. Deux différences importantes apparaissent : la première est d'ordre rythmique (2/4 pour 3/4); la seconde d'ordre mélodique est plus intéressante à analyser. Le mot AFFLIGE s'énonce : a) sur un demi-ton chromatique ascendant et une 4<sup>te</sup> juste descendante renforçant ainsi un ton de désignation; b) sur une 6<sup>te</sup> majeure ascendante et un demi-ton diatonique descendant, accentuant ainsi une expression de souffrance.

4. La quatrième duplication se chante un ton plus bas. La mélodie s'articule amplement sur un ré majeur pour se terminer en do majeur, ce qui globalisé sonne comme un mode de sol, tandis que l'accompagnement expose cinq fois consécutivement la même formule rythmique en même temps que deux fois le même mouvement mélodique do - si - sib - si - do, le tout en appui sur une quinte sol - ré, très modale, en accord avec la mélodie.

5. Cette cinquième duplication se fait entendre 1/2 ton diatonique plus haut. La mélodie dans une harmonie de la majeur utilise de façon très expressive le dessin chromatique allant de la sensible, sol#, à la sous-tonique d'un la mineur, sol, sur les mots HAIT, NEANT et NOIR.

6. Voici la duplication présentant le plus grand écart de transposition : une 5<sup>te</sup> juste, plus grave. La mélodie à distance de fausse 4<sup>te</sup> fait se répondre SOLEIL et SANG. La transposition qui aggrave fortement, c'est le cas de le dire, le sens du vers est la plus importante de la mélodie.

Conclusion. Les 6 duplications partant d'un unisson ont oscillé par différents intervalles de 2<sup>des</sup> vers une situation extrême.

- Unisson
- ↗ 2<sup>de</sup> majeure
- ↘ 2<sup>de</sup> augmentée
- ↘ 2<sup>de</sup> majeure
- ↗ 2<sup>de</sup> mineure
- ↓ 5<sup>te</sup> juste

### 3. RAVEL.

La composition du Trio en la mineur de Maurice RAVEL eut lieu en 1914. RAVEL avait alors 39 ans. L'oeuvre dont il avait l'idée depuis 1908 fut commencée à Saint-Jean-de-Luz en mars 1914, puis l'inspiration vint à manquer après le premier mouvement (modéré). Il reprit la composition juste après la déclaration de guerre. Le trio fut créé à l'occasion d'un concert au profit de la Croix-Rouge au début de l'année 1915.

Le trio s'articule en 4 mouvements :

1. modéré
2. pantoum (assez vif)
3. passacaille (très large)
4. final (animé)

Le choix du titre du second mouvement a souvent paru énigmatique et les analystes d'entre-deux guerres se contentaient souvent de définir la forme littéraire sans examiner clairement en quoi RAVEL s'en inspirait et la rendait dans ce mouvement qu'il aurait pu, nous le verrons par ailleurs, intituler scherzo.

Afin d'aider à la compréhension de l'analyse que je vous propose, je dois vous rappeler que Théodore de BANVILLE a défini le pantoum comme une tresse de deux idées parallèlement poursuivies du début à la fin du poème. Le pantoum démonstratif mérite d'être partiellement lu. J'en cite les premier, deuxième et dernier quatrains.

[A] Sur les bords de ce flot céleste  
[A] Mille oiseaux chantent, querelleurs.  
[B] Mon enfant, seul bien qui me reste,  
[B] Dors sous ces branches d'arbres en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs,  
[A] Sur la rivière un cygne glisse.  
Dors sous ces branches d'arbres en fleurs,  
[B] O toi ma joie et mon délice!

.....

Je vois des topazes de feu  
[A] Qui chasse(nt) tout songe funeste.  
Ferme tes yeux de lotus bleu  
[B] Sur les bords de ce flot céleste!

Il est aisé d'extraire deux poèmes cohérents de ce pantoum, le poème composé des vers [A] et le poème composé des vers [B]. RAVEL connaissait parfaitement cette théorie pour composer le second mouvement de son trio. Un montage fait aisément entendre que deux thèmes développés alternativement peuvent presque se rassembler séparément et former deux entités autonomes : un thème [A] staccato, percussif, cassant, aux accents syncopés ou déplacés apparaissant 11 fois et un thème [B] legato, en valse rapide, surgissant et disparaissant en crescendos et decrescendos soudains, apparaissant 10 fois. Un double bouclage termine le mouvement, faisant se superposer en une dernière apparition les thèmes [A] et [B] réunis.

A1	12mes		B1	22mes	
A2	12mes		B2	20mes	
A3	17mes		B3	13mes	
A4	8mes		B4	12mes	
A5	B + 8mes		B5	12mes	
A6	20mes		B6	7mes	→ TRIO
A7	12mes		B7	16mes	
A8	21mes		B8	12mes	
A9	3mes		B9	3mes	→ STRETTE
A10	3mes		B10	3mes	
A11	11mes		B11	24mes	
		+	A		

Ce collage laisse, évidemment, entendre quelques juxtapositions déplaisantes à l'oreille ou franchement scabreuses. Mais il y en a de nombreuses autres quasiment imperceptibles et tout à fait cohérentes. Le développement du discours musical a ses lois propres. Les idées musicales d'une forme pure ne démontrent qu'elles-mêmes et ne véhiculent aucun sens surajouté. C'est pourquoi l'émergence de contrastes dynamiques, rythmiques ou tonaux, se prolongeant dans l'idée qui suit, sont inévitables. Il faudrait vraiment peu de nettoyage à cette partition pour en faire deux. Il me semble que ce collage démontre par lui-même que RAVEL savait ce qu'est fondamentalement un pantoum.

Là où la démonstration du collage cause le plus de problèmes, c'est lorsqu'apparaît la troisième idée centrale, plus ample, articulée en un vaste 4/2 au piano, tandis que violon et violoncelle continuent les thèmes [A] et [B] en 3/4, la situation s'inversant en très peu de temps, juste à la suite. La présence de cette troisième idée permet de penser à un scherzo avec son trio central [11].

Ma conclusion sera brève. Ces considérations et analyses sur deux adaptations de la forme poétique du pantoum au discours musical, l'une soumise à un poème existant, l'autre dévouée à une théorie idéale, permettent, je l'espère, au-delà d'elles-mêmes, de savourer davantage ces oeuvres de deux génies de l'histoire de la musique française.

Philippe GILSON,  
assistant volontaire au  
Séminaire de Musicologie,  
ULg.



NOTES.

- [1] Roman JAKOBSON, Essai de linguistique générale, Editions de minuit, 1963.
- Id., Why "papa" and "mama"?, in Selected writings, I, La Haye, 1962, p. 542 et sq.
- [2] Jacques DUBOIS, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG et Philippe MINGUET, Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Editions Complexes, 1977.
- [3] Ignace FEUERLICH, Baudelaire's "Harmonie du soir", in French Review, 1959, pp. 17-28.
- [4] Robert-Benoît CHERIX, Commentaires des "Fleurs du mal", Paris, Librairie Minard, 1962, pp. 183-184.
- Roland DERCHE, Études de textes français, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1959, pp. 302-312.
- René GALAND, Baudelaire. Poétiques et poésie, Paris, Editions A. G. Nizet, 1969, pp. 302-303.
- Albert KIES, Études baudelairiennes, Louvain, Editions Nauwelaerts, 1967, pp. 99-108.
- [5] Vito LEVI, Il momento wagneriano in Debussy : i "Cinque poemi" baudelairiani, in Il convegno musicale, Turin, 1965 (II), pp. 45-48.
- [6] Harry HALBRECHT, Claude Debussy, analyse de l'oeuvre, Paris, Fayard, 1980, p. 633.
- [7] Heinrich STROBEL, Claude Debussy, Paris, Edition Le Bon Plaisir, 1940, pp.70-71.
- [8] Léon VALLAS, Achille-Claude Debussy, Paris, P.U.F., 1944, p. 93.
- [9] Stefan JAROCINSKI, Debussy, impressionisme et symbolisme, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 140.
- [10] Norman RUDICH, "Harmonie du soir" de Charles Baudelaire, in L'Information littéraire, 1967 (XVII), pp. 133-138.
- [11] Concernant tout ce chapitre voir : Brian NEWBOULD, Ravel's Pantoum, in The Musical Times, éd. J.A. NOVELLO, 1975 (CXVI), pp. 228-231.