

La reprise dans l'oeuvre de Francis Poulenc

Mémoire de Master 2
Présenté par Hugo ANGEL

Sous la direction de M. Michel Lehmann

Septembre 2021

Table des matières

Introduction.....	3
I. La reprise poulencquienne : constat et dénomination d'un phénomène.....	9
1. Le reprise des constructions d'œuvres.....	10
« La Dame d'André » / « C. ».....	10
2. La reprise des constructions phrastiques.....	13
Sonate pour flûte et piano / Sonate pour clarinette et piano.....	13
3. La reprise du matériau musical.....	16
A. « De grandes cuillers de neige »/ « La Reine de Cœur »/ <i>Dialogues des Carmélites</i>	16
B. <i>Messe en Sol / Dialogues des carmélites</i>	21
3. « L'autre du même » : la variation comme nécessité de la répétition.....	23
4. La reprise musicale : retrouver le même dans l'autre.....	31
II. La poïétique de la reprise : création d'un espace stylistique poulencquien.....	34
1. La reprise comme dynamique intertextuelle dans l'oeuvre de Poulenc.....	36
2. La création d'un espace stylistique poulencquien.....	43
3. Une dynamique fondamentale et maîtrisée.....	51
III. La perception de l'oeuvre de Poulenc : une dynamique rhizomique.....	56
1. Une perception tenant compte de la poïétique.....	57
2. Une perception rhizomique.....	61
3. Une perception dynamique et volontaire.....	72
IV. La musique en mouvement.....	75
1. Le mouvement dans l'oeuvre : une potentialité dialogique.....	77
2. Le mouvement dans l'expérience sensible : activer la potentialité dialogique.....	80
3. Le mouvement de Poulenc dans son oeuvre : devenir multiple.....	84
Conclusion.....	89
Annexe.....	92
I. Exemples supplémentaires.....	92
1. <i>Dialogues des carmélites</i> / « Lune d'Avril ».....	92
2. « Gloria » / « Judas mercator pessimus ».....	94
3. « Le Tombeau » / « Montparnasse » / « Aubade ».....	97
4. « Laudamus Te » / « Judas mercator pessimus ».....	99
II. Liste des interprétations de référence.....	109
Sources.....	110
Bibliographie.....	111

Introduction

Francis Poulenc (1899-1963) est aujourd'hui une figure incontournable de la musique française du 20^e siècle. Formé au piano par Ricardo Viñes et à la composition par Charles Koechlin, il côtoiera tout au long de sa vie et de sa carrière de nombreux artistes emblématiques de son temps. Dans la librairie de son amie Adrienne Monnier, il fera la connaissance d'Aragon, Eluard ou encore Apollinaire. Membre du « Groupe des six », sous l'égide de Cocteau, il se liera d'amitié avec Georges Auric, Darius Milhaud, ou encore Germaine Taillefer. Compositeur éclectique, la musique de Poulenc s'épanouit dans de nombreux genres : de la mélodie à l'opéra en passant par la musique chorale et la musique de chambre. De nombreuses œuvres du compositeur sont encore célèbres et souvent données en concert. Il faut notamment citer son opéra *Dialogues des Carmélites* (1956), sa tragédie lyrique *La Voix humaine* (1958), son *Stabat Mater* (1950-1951), ses multiples sonates pour instrument et piano (flûte, hautbois, clarinette...) ou encore ses cycles de mélodies. Le compositeur garde aujourd'hui encore l'image d'un personnage singulier de la musique française du 20^e siècle, un « Moine voyou », aussi à l'aise dans la musique profane que la musique sacrée, habitué de Rocamadour et des cabarets.

Entre Octobre 1953 et Avril 1954, Francis Poulenc accorde à son ami, le critique musical et musicologue Claude Rostand, une série de dix-huit entretiens destinés à la radiodiffusion française. Tout au long de ces discussions, celui que Rostand surnommait « l'invité de Touraine¹ » évoque son travail de compositeur, ses souvenirs de pianistes, mais aussi une partie de sa vie privée. Au cours du neuvième entretien, portant sur son œuvre chorale profane, Poulenc déclare: « En écrivant le *Stabat*, je me surpris à introduire six mesures jumelles de *Sécheresses*². » Sans emphase, Poulenc évoque ici un phénomène courant de son œuvre : la reprise des éléments musicaux. Au travers de son catalogue, force est de constater que le compositeur reprend des passages musicaux, de manière plus ou moins évidente³. Ainsi, le spectateur de l'opéra *Dialogues des Carmélites* entend, au début du troisième tableau du troisième acte, une phrase tirée de la cantate *Soir de Neige*. Autre exemple, lorsque le 6 janvier 1950, le compositeur crée son *Concerto pour Piano*, accompagné par l'orchestre symphonique de Boston, il fait entendre le thème qui deviendra l'incipit de ce même opéra. C'est de cette pratique qu'il sera question dans le présent mémoire. Ce phénomène concerne plusieurs types d'éléments musicaux. Poulenc reprend de nombreuses mélodies, mais aussi des

1 POULENC, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Cassettes Radio France, coll. « Archives Sonores de l'INA », 1995, 1ère éd. Paris, Julliard, 1954.

2 Ibid., CD1, piste neuf, 4:20.

3 Malgré nos recherches, nous n'avons jamais retrouvé les six mesures dont il est question ici. Poulenc les a-t-il finalement écartées ? Ou bien a-t-il camouflé cette réutilisation ? La question demeure pour l'instant sans réponse.

enchaînements harmoniques, des formules rythmiques, ou même des architectures de morceaux entiers.

Cette habitude du compositeur est loin d'être un secret. Il l'abordait lui-même volontiers (nous le verrons plus loin) lorsqu'il évoquait son travail. De nombreux spécialistes de Poulenc en font aujourd'hui mention. Hervé Lacombe y consacre un passage du 10^e chapitre de sa biographie du compositeur⁴. Franck Ferraty répertorie des exemples dans son ouvrage *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*⁵. D'autres ouvrages relèvent succinctement des exemples de reprise par Poulenc de son propre matériau musical : on peut en ce sens citer sa biographie par Isabelle Werck⁶, et l'introduction de l'*Avant-Scène Opéra* consacré aux *Dialogues des Carmélites*⁷. Deux axes majeurs se dégagent dans le traitement de cette pratique. D'une part, elle est systématiquement mise en relation avec la tendance de Poulenc à emprunter le langage musical de ses pairs (notamment Stravinsky). Par exemple, Lacombe écrit :

Ce trait remarquable [la reprise de son propre matériau] se double d'une tendance à la captation stylistique, sans commune mesure avec l'emprunt épisodique à un autre compositeur fréquent chez nombre de musiciens. Basculant du biographique à l'oeuvre, du plan esthétique au plan poétique (modalité du faire), le lecteur de la vie et des partitions de Poulenc découvre que sa mémoire, en plus des photographies intérieures dont on a décrit le processus, enregistre continûment des musiques préexistantes puis se les approprie et les redistribue dans de nouvelles œuvres.⁸

La reprise du matériau musical est systématiquement prise dans un système global de porosité du nouveau à l'ancien. D'autre part, dans une tendance concomitante à la première, la reprise (et la musique de Poulenc de manière globale) se trouve systématiquement mise en corrélation avec la psychologie du compositeur, objet de nombreux travaux. Poulenc était en effet sujet à la mélancolie et à la nostalgie, et cette réactualisation de musiques préexistantes aurait été une manière de garder près de lui ses souvenirs et les musiques aimées. Franck Ferraty écrit :

Guetté par les troubles de la maladie bipolaire, en crise ouverte-fermée d'identité (conflit entre le *ça*, le *moi* et le *surmoi*), déchiré entre la soumission et l'insoumission à ses pulsions homosexuelles (libido « tyrannique »), persécuté par d'incessantes contradictions internes-externes (entre assouvissement de ses penchants et sentiment de culpabilité), le compositeur s'en remet *corps et accords* à la musique.⁹

La porosité du nouveau à l'ancien est en fait une porosité de la musique à la personnalité du compositeur, et peut-être à une forme d'idéologie.

4 « La mémoire prisonnière » in LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p. 785-833.

5 FERRATY, Franck, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, Paris, L'Harmattan, 2011.

6 WERCK, Isabelle, *Francis Poulenc*, Paris, bleu nuit éditeur, coll. « horizons », 2018.

7 DE SOLLIER, Jean, « Introduction et guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, n°257, 2010, p.8-45.

8 LACOMBE, Hervé, op. cit., p.802.

9 FERRATY, Franck, op. cit., p.199.

Ces recherches soulèvent une interrogation : une autre vision du phénomène est-elle possible ? La lecture que nous envisageons tendrait plus vers le vase clos, d'une part en se focalisant plus sur les œuvres, et moins sur le compositeur lui-même, d'autre part en séparant l'emprunt à soi de l'emprunt aux autres. Il ne s'agit pas ici de réfuter les approches de Lacombe et Ferraty (qui nous ont servi dans nos recherches et seront utilisées dans le mémoire), mais de proposer une approche différente, ne prenant pas la psychologie du compositeur comme point de départ. Par ce biais, nous souhaitons nous servir de l'oeuvre musicale comme d'une passerelle entre l'étape de la composition et l'étape de la perception. D'une part, cela nous permettra de poser la question de l'expérience sensible de l'oeuvre de Poulenc, et de l'effet que peut avoir cette pratique sur l'auditeur, lorsqu'il écoute la musique du compositeur. D'autre part, nous renverserons l'approche de Lacombe et Ferraty, en nous demandant non pas si la psychologie du compositeur a pu avoir un effet sur la pratique (ce qui serait redondant avec les travaux que nous avons cités), mais si cette pratique a pu avoir un effet sur le compositeur. Notre approche se place donc sous l'égide de la plus-value, et cherche à déterminer l'existence ou non d'un effet, dans l'expérience, de la reprise. Cet effet aurait lieu dans l'expérience sensible de l'auditeur, mais également dans l'acte de création du compositeur

En plus des ouvrages que nous avons déjà cités, la vie et l'oeuvre de Poulenc ont fait l'objet de nombreuses recherches académiques. Le musicologue Henri Hell consacre une fameuse biographie au compositeur¹⁰. On doit à Lucie Kayas et Nicolas Southon des compilations critiques d'écrits de Poulenc (*A bâtons rompus*¹¹ et *J'écris ce qui me chante*¹²) et à Myriam Chymènes une compilation de certaines de ses correspondances¹³. En 2013 eurent lieu deux colloques consacrés à Poulenc : *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*¹⁴ et *Fortune de Francis Poulenc : diffusion, interprétation, réception*¹⁵. Enfin, Jean Roy consacre un ouvrage au groupe des six, dont Poulenc fut membre¹⁶.

Pour aborder cette pratique de la reprise, nous utiliserons pour notre part une approche pluridisciplinaire. En examinant l'oeuvre de Poulenc aux prismes de méthodes empruntées à

10 HELL, Henri, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 1978.

11 POULENC, Francis, *À bâtons rompus* précédé de *Journal de vacances* et suivi de *Feuilles américaines – Écrits radiophoniques* textes réunis, présentés et annotés par Lucie Kayas, Arles, Acte Sud, 1999.

12 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011.

13 POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.

14 KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016.

15 LACOMBE, Hervé, SOUTHON, Nicolas (éds.), *Fortune de Francis Poulenc : diffusion, interprétation, réception*, Opéra de Paris : Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

16 ROY, Jean, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994.

d'autres disciplines, nous cherchons à mettre en lumière des dynamiques et éléments nouveaux. Une telle approche suppose une position critique à l'égard des concepts empruntés aux autres disciplines. Ces concepts n'étant à l'origine pas forgés pour aborder le langage musical (nous empruntons énormément à l'étude du langage verbal), ils ne sauraient être directement applicables à notre objet d'étude. Par la confrontation des théories avec des écrits les commentant, nous mettrons un point d'honneur à prendre du recul sur les concepts manipulés. Nous éviterons ainsi l'écueil d'une adaptation de l'objet d'étude aux concepts prédéfinis, ce qui biaiserait à coup sûr les résultats de nos analyses.

Les deux premiers chapitres seront en partie basés sur des extraits de partitions, qui serviront d'exemples de reprise. Nous avons sélectionné chacun de ces exemples pour leur caractère évident : les occurrences de reprises sont faciles à repérer et à analyser. Ils permettront de démontrer facilement la réalité du phénomène de reprise. Notre exemplier n'a donc pas vocation à être une liste exhaustive des occurrences de reprise. Nous utiliserons onze œuvres du compositeur :

- Le *Trio pour piano, hautbois et basson* FP 43, composé en 1926.
- « Hymne », tiré des *Trois pièces* FP 48 pour piano, composées en 1928.
- La *Messe en Sol Majeur* FP 89, composée en 1937.
- La mélodie « La Dame d'André », tirée du cycle *Fiançailles pour rire* FP 101, composé en 1939.
- La mélodie « C. », issue du cycle *Deux poèmes de Louis Aragon* FP122, composé en 1943.
- « De grandes cuillers de neige », tiré de la cantate pour chœur mixte à six voix *Soir de neige* FP 126, composée en 1944.
- L'opéra *Dialogues des carmélites* FP 159, composé entre 1953 et 1956.
- La *Sonate pour flûte et piano* FP 164, composée entre 1956 et 1957.
- Le *Gloria* FP 177, composé en 1959.
- La mélodie « Reine de Cœur » issue du cycle *La Courte-paille* FP 178, composé en 1960.
- La *Sonate pour clarinette et piano* FP 184, composée en 1962.

Le premier chapitre de notre mémoire sera consacré à une première théorisation du phénomène de reprise et justifiera notre choix terminologique. La pratique de Poulenc consistant en une réutilisation de son matériau musical et de ses stratégies compositionnelles ne fut en effet jamais formellement nommée. Dans les recherches que nous avons citées plus haut, plusieurs termes y sont appliqués : Hervé Lacombe parle emprunt et d'auto-emprunt, Franck Ferraty utilise ces deux mêmes termes, ainsi que ceux de citation et d'auto-citation. De Sollier et Werck, quant à

eux, ne nomment jamais ouvertement le phénomène, se contentant d'en souligner le résultat, à savoir la présence d'éléments préexistants dans les œuvres musicales. Nous souhaitons donc, dans notre premier chapitre, qui fera office de prolégomènes, proposer une dénomination motivée et justifiée. Cette théorisation servira ensuite de cadre général au reste de nos recherches. En nous basant sur des extraits de partitions, nous démontrerons la réalité du phénomène étudié. Nous utiliserons ensuite les travaux de Gérard Genette pour décrire ce phénomène. Enfin les travaux de Søren Kierkegaard et Nelly Viallaneix portant sur la notion de reprise nous serviront à nommer le phénomène.

Dans notre deuxième chapitre, nous aborderons spécifiquement le versant poïétique de l'œuvre de Poulenc. Les recherches d'Hervé Lacombe sur les pratiques compositionnelles de Francis Poulenc (qu'il regroupe sous le terme « façon »), serviront de fil conducteur et de base à notre approche pluridisciplinaire. Dans le cadre de cette approche, nous examinerons ces pratiques par le biais des travaux de Julia Kristeva et Roland Barthes, qui analysent le langage verbal et les œuvres littéraires en mettant l'accent sur l'aspect dynamique du langage. Kristeva, dans ses travaux sur l'intertextualité, décrit un processus prenant part à l'élaboration de la dimension signifiante d'un texte littéraire. En utilisant les méthodes et dynamiques décrites par Julia Kristeva, nous analyserons les implications poïétiques de la reprise, en mettant en exergue les potentialités qu'elles ajoutent dans l'acte de composition. Les travaux de Roland Barthes permettront de compléter, mais aussi de nuancer ceux de Kristeva, notamment dans leur versant idéologique.

Le troisième chapitre sera consacré au versant de la perception de l'œuvre de Poulenc par l'auditeur. Il aura pour but de proposer une perception qui soit pertinente avec nos conclusions sur le plan poïétique. Dans cette optique, nous examinerons notre objet d'étude au prisme des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. En complément, nous utiliserons les recherches de Maël Le Garrec et François Zourabichvili, spécialistes de Deleuze. Ce dernier, lecteur de Kierkegaard, avec qui il partage de nombreuses vues communes, développe dans une partie de ses ouvrages une philosophie générale de l'être et de la pensée. Les concepts deleuziens ne sont pas originellement appliqués à la musique, mais leur côté généraliste permet l'emprunt interdisciplinaire. De plus, Deleuze utilise régulièrement des exemples artistiques pour expliquer ou servir de point de départ à ses travaux (par exemple dans *Mille Plateaux*). Il nous permettra donc de continuer notre exploration de l'œuvre de Poulenc tout en faisant le lien avec Kierkegaard, philosophe central de notre premier chapitre.

Enfin, notre quatrième et dernier chapitre abordera les versants poïétique et perceptif à l'aune de la notion de mouvement, commune à la plupart des théoriciens que nous aurons utilisés jusqu'ici. Le mouvement est tout d'abord l'une des exigences de la philosophie de Kierkegaard,

qui la construit comme un mouvement réel, en réaction à la philosophie hégélienne, que Kierkegaard accuse de développer un faux mouvement. Deleuze, par la lecture de Kierkegaard s'est aussi approprié cette exigence sous la forme d'une exigence de l'action. Nous verrons que Mikhaïl Bakhtine, avec à sa suite Julia Kristeva, développent eux aussi une exigence dynamique. Ce chapitre aura deux buts :

- d'une part, montrer que les applications poétiques et perceptives de la reprise exigent du mouvement de la part du compositeur et de l'auditeur.
- d'autre part, décrire le mouvement réalisé par les acteurs que nous venons de citer.

I. La reprise poulencquienne : constat et dénomination d'un phénomène.

Cette première partie de notre mémoire aura pour but une première théorisation du phénomène de reprise dans l'œuvre de Francis Poulenc, telle que ce terme est défini par le philosophe danois Søren Kierkegaard dans son ouvrage du même nom¹⁷. Il y développe une philosophie générale de la reprise, considérée dans un sens ontologique, ou toute forme de l'être peut-être sujette à un retour, dans lequel « le même » se retrouve dans « l'autre ». Ce point de vue de Kierkegaard permet de nommer de manière claire le phénomène de retour des éléments musicaux dans l'œuvre de Poulenc, tout en le décrivant d'une manière précise.

Pour mettre en place cette application de la reprise Kierkegaardienne à nos recherches, nous commencerons par analyser quatre cas remarquables et caractéristiques de reprise des éléments musicaux :

- au niveau de la construction phrastique, nous analyserons un exemple de construction similaire des phrases musicales.
- au niveau de la construction du morceau, nous examinerons un exemple de deux constructions d'œuvres identiques.
- au niveau du matériau musical, nous nous pencherons sur deux exemples de reprise d'une mélodie d'une œuvre à l'autre.

Nous entendons ainsi démontrer que la reprise musicale a lieu, dans l'œuvre de Poulenc, à tous les niveaux de la composition.

Dans l'ouvrage *Figure IV* de Gérard Genette, un chapitre entier est consacré à la stylistique et l'esthétique de la répétition¹⁸. Cette évocation de Genette permettra en premier lieu d'inscrire Poulenc dans le vaste champ des pratiques intertextuelles et transtextuelles, dont Genette fut l'un des principaux spécialistes. En effet, bien que cette notion soit essentiellement une notion littéraire et linguistique, attachée aux pratiques du langage verbal, nous en retiendrons le côté dynamique, souligné par le préfixe « inter », que nous appliquerons au domaine musical en le nuancant. Les recherches de Genette nous permettront ensuite de rappeler la nécessité de la variation dans toute forme de répétitions, nécessité étant à prendre au sens de ce qui ne peut pas ne pas se produire.

17 KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990. (*Gentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius*, Danemark, C.A. Reitzel's, 1843).

18 « L'autre du même » in GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.101-107.

Une fois posée cette nécessité, nous pourrions utiliser la reprise kierkegaardienne comme cadre général de notre approche de l'œuvre de Poulenc, grâce notamment aux recherches de Nelly Viallaneix, qui fut en charge de la traduction et de l'appareil critique de *La Reprise*¹⁹.

1. Le reprise des constructions d'œuvres.

Les deux premiers cas analysés le seront sous l'angle des stratégies d'écritures. Nous analyserons la construction de certains passages, l'architecture de phrases musicales, ou encore certains choix d'écriture instrumentale ou vocale.

« La Dame d'André » / « C. ».

Dans les deux œuvres qui suivent, nous porterons notre attention sur deux paramètres :

- la première phrase jouée au piano.
- la coopération piano/voix dans les deux premiers vers.

Examinons sans plus tarder l'incipit de « La Dame d'André », première mélodie du cycle *Fiançailles pour rire*, composé en 1939.

Modéré sans lenteur ♩ = 126

PIANO

mf

cédez beaucoup

long

Figure 1: "La Dame d'André" in *Fiançailles pour rire* FP 101, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1940. Incipit.

Il consiste en une phrase jouée par le piano seul, qui ne donne pas à entendre de mélodie, de thème identifiable, mais semble plutôt planter un décor, mettre en place un caractère, une

19 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p.11-61.

atmosphère²⁰ : dans le cas présent, une atmosphère empreinte de légèreté, et de douceur. La chanteuse entre juste après cette introduction.

Figure 2: Ibid.

Les mesures suivantes ne reprennent pas le matériau de l'incipit, seulement son écriture en croche. On voit donc que si la phrase de piano a anticipé et introduit l'atmosphère du morceau, elle n'a pas réellement anticipé son matériau et sa mélodie. Notons que l'arrêt sur le point d'orgue donne à l'entrée de la chanteuse un air de second début *in medias res*, comme si la phrase d'introduction se trouvait en même temps dans et hors de la pièce. En situation de récital, on peut aussi penser que cette phrase sert d'appel, comme pour attirer l'attention du public. Poulenc semble dire : « Votre attention cher public, nous allons maintenant entendre une pièce de caractère doux et léger. »

Examinons maintenant la première phrase de « C. », première mélodie des *Deux Poèmes de Louis Aragon*, composés en 1943.

Figure 3: "C." in *Deux Poèmes de Louis Aragon* FP 122, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1944. Incipit.

20 Le terme d'atmosphère est extrêmement important pour Poulenc, qui le privilégie à la notion de caractère. Voir les travaux de Hervé Lacombe dans « L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

De la même façon que dans « La Dame d'André », le piano joue seul une phrase non thématique, qui présente le caractère calme et mélancolique de la pièce. La chanteuse entre à la mesure suivante.

The image shows a musical score for a piece titled "Céder à peine". It consists of two systems. The first system is for the vocal part (CHANT) and piano accompaniment (PIANO). The vocal line is marked "Très calme" with a tempo of ♩ = 54. The piano part is marked "Très calme" and "très librement" with a dynamic of *mf*. The second system shows the vocal line starting with the lyrics "J'ai traversé les ponts de Cé C'est là que tout a commencé U." The piano part continues with a dynamic of *pp* and is marked "a Tempo".

Figure 4: Ibid.

La parenté entre les deux phrases est ici plus frappante, la mise en musique du premier vers reprenant l'écriture en croche et le dessin en arche de la première phrase. S'il n'y pas d'arrêt sur un point d'orgue ou un silence, la cadence parfaite précédant l'entrée de la voix permet le même effet de second début *in medias res*, en créant une légère rupture entre les deux phrases.

Il convient maintenant de regarder plus en détail les premiers vers des deux œuvres.

The image shows a musical score for the piece "La Dame d'André". It consists of two systems. The first system is for the vocal part (CHANT) and piano accompaniment (PIANO). The vocal line is marked "au mouvement" and starts with the lyrics "An - dré ne con - nait pas la da - me Qu'il prend au - jour - d'hui par la main. —". The piano part is marked "p" and features a continuous eighth-note accompaniment.

Figure 5: "La Dame d'André" in *Fiançailles pour rire* FP 101, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1940. Mesure 3.

Dans « La Dame d'André », la première phrase donne à entendre une mélodie très simple, soutenue au piano par une doublure (décalée d'une croche) et un continuum de croches tiré de la

phrase d'introduction. Le piano, en plus de doubler la mélodie, ponctue les deux premiers vers en rompant le continuum sur les deux derniers temps des mesures 2 et 4²¹.

Figure 6: "C." in *Deux Poèmes de Louis Aragon* FP 122, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1944. Mesure 5.

Poulenc utilise un procédé similaire dans « C. ». A nouveau, le piano double la voix, et ponctue chaque vers par un motif qui diffère de l'accompagnement précédent (ici, une simple cadence parfaite sur une quinte descendante), créant un effet de rupture similaire.

On voit donc, par ces exemples, que Poulenc met en place les mêmes stratégies d'écriture au début de deux œuvres différentes :

- une phrase d'appel, annonçant le caractère du morceau.
- deux vers accompagnés en double, et ponctué par un motif contrastant au piano.

2. La reprise des constructions phrastiques.

Sonate pour flûte et piano / Sonate pour clarinette et piano.

Cette deuxième analyse portera sur la *Sonate pour flûte et piano*, composée en 1957, et la *Sonate pour clarinette et piano*, composée en 1962. C'est sur l'architecture de certaines phrases musicales que nous nous attarderons.

Nous commencerons par analyser la deuxième partie du thème du 1^{er} mouvement de la *Sonate pour flûte*.

21 Nous tirons cette analyse du mémoire de master d'Amandine Bontemps : BONTEMPS, Amandine, *Fiançailles pour rire, poèmes de Louise de Vilmorin et musique de Francis Poulenc : vers une interprétation musicale d'une mélancolie féminine*, mémoire de master 2, Toulouse, UT2J, 2017, p.45.

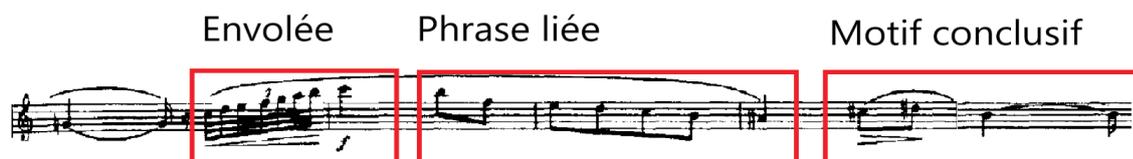


Figure 7: Sonate pour flûte et piano FP 164, Londres, Chester Music, 1958. Mesure 4

Comme montré ci dessus, la phrase peut se diviser en trois parties :

- une montée conjointe en valeurs rapides sur une octave, qui a pour fonction de lancer l'énergie de la phrase, après un repos sur les deux temps précédents. Nous la qualifions « d'envolée ».

- une phrase liée, beaucoup plus calme, permettant de réaliser l'apodose de la tension créée par l'envolée.

- un motif conclusif très court, permettant de clore la phrase, ici sur une demi cadence en mi mineur.

Poulenc met en place une structure tripartite très caractérisée, contrastant efficacement avec la première phrase du mouvement, à la prosodie plus hachée, avec un discours moins linéaire, aux accents chromatiques.

Intéressons nous maintenant à la deuxième phrase du thème de la *Sonate pour clarinette*.

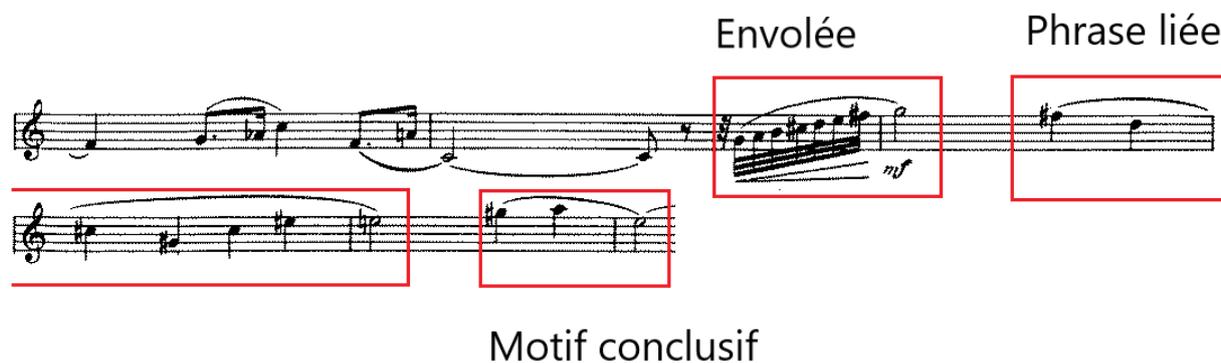


Figure 8: Sonate pour clarinette et piano FP 184, Londres, Chester Music, 1963. 4e mesure après le chiffre 2.

D'emblée, la parenté des deux phrases est déjà visible. Les trois parties délimitées dans la *Sonate pour flûte* se retrouvent ici dans les mêmes proportions rythmiques. L'envolée fait également suite à un repos. Il faut cependant noter que le rapport entre cette phrase et celle qui la précède est moins contrastant que le même rapport dans la *Sonate pour flûte*, puisque la première phrase est déjà très liée.

Une autre similitude dans les stratégies d'écriture peut-être trouvée plus loin dans les deux œuvres.

Dans la *Sonate pour flûte*, au chiffre 4, Poulenc fait entendre un second thème.

The image shows a musical score for Figure 9, consisting of two staves. The top staff has a circled number '4' above it. Three red rectangular boxes highlight specific musical phrases: the first box on the top staff is labeled 'Formule d'appel', the second box on the bottom staff is labeled 'Motif mélodique', and the third box on the bottom staff is labeled 'Motif conclusif'.

Figure 9: *Sonate pour flûte et piano FP 164*, Londres, Chester Music, 1958. Chiffre 4.

À nouveau, Poulenc opte pour une structure tripartite, découpée ainsi :

- une formule sur un arpège brisé de Fa Majeur. Elle permet de créer une rupture avec le caractère mélancolique du premier thème, en installant un caractère léger. Nous la qualifions de formule d'appel, tant elle semble, à la manière des incipit de mélodie analysés plus tôt, pensée pour capter l'attention de l'auditeur.

- un court motif « mélodique », concentrant l'énergie de la phrase.

- un motif conclusif, réalisant l'apodose de toute la structure, tout en permettant une transition vers ce qui suit.

On retrouve une construction similaire dans la *Sonate pour clarinette*.

The image shows a musical score for Figure 10, consisting of two staves. The top staff has a circled number '5' above it. Three red rectangular boxes highlight specific musical phrases: the first box on the top staff is labeled 'Formule d'appel', the second box on the top staff is labeled 'Motifs mélodiques', and the third box on the bottom staff is labeled 'Motif conclusif'.

Motif conclusif

Figure 10: *Sonate pour clarinette et piano FP 184*, Londres, Chester Music, 1963. Chiffre 5.

On observe la même structure tripartite :

- une formule d'appel amenant la légèreté du second thème. Là où cette légèreté reposait sur l'articulation dans la *Sonate pour flûte*, elle repose ici sur le discours mélodique et la nuance piano.

- une section plus mélodique, au discours plus étoffé que dans la *Sonate pour flûte*.

- un motif conclusif, lié, au caractère plus doux.

A nouveau, on retrouve des stratégies d'écritures utilisées dans une structure globale elle aussi similaire : dans les deux cas, le second thème est d'un caractère plus léger que le premier thème, mélancolique.

Ces premières analyses montrent une parenté entre les différentes œuvres examinées, ce qui explique pourquoi nous avons choisi de les mettre en avant, comme témoins privilégiés du phénomène de reprise qui a lieu dans l'oeuvre de Poulenc. Elle sont également remarquables car elles sont une illustration très probante du phénomène de reprise tel que définit par Kierkegaard : elle unit le « même » (les stratégies d'énonciations reprises) et « l'autre » (un nouveau matériau musical). Nous pouvons même affirmer que c'est par la reprise des stratégies d'écriture que la nouveauté et l'invention peuvent surgir. Nous reviendrons sur ce phénomène plus loin dans le mémoire.

3. La reprise du matériau musical.

A. « De grandes cuillers de neige »/ « La Reine de Cœur »/ *Dialogues des Carmélites*.

Nous avons retrouvé la plus ancienne occurrence de cet élément dans « De grandes cuillers de neige », premier mouvement de la cantate de chambre *Un soir de neige*, pour chœur mixte à 6 voix, composée en 1944.



Figure 11: « De grandes cuillers de neige » in *Un soir de neige* FP 126, Paris, Salabert, 1998 (1re éd. Paris, Rouart, Lerolle & Cie., 1945). Réduction au piano, chiffre 2.

Dans un contexte harmonique global de mi mineur, la phrase n'utilise que deux accords : mi mineur, chiffré 6 puis un accord de 7^e dissonant sur Fa#.

La phrase est ici chantée par les soprani (figure 1), en réponse à un motif extrêmement similaire chanté par les barytons deux mesures plus tôt (figure 2).



Nous nous n'avons pas de feu
We are cold and have no fire

Figure 12: Ibid.. Deux mesures avant le chiffre 2, voix de baryton.

Dans la structure du morceau, on peut analyser ces deux phrases comme une protase, relançant la tension suite a un acmé ayant eu lieu au chiffre 1, résolu par une apodose d'une mesure et demi.



Figure 13: Ibid.. Chiffre 1, réduction au piano.

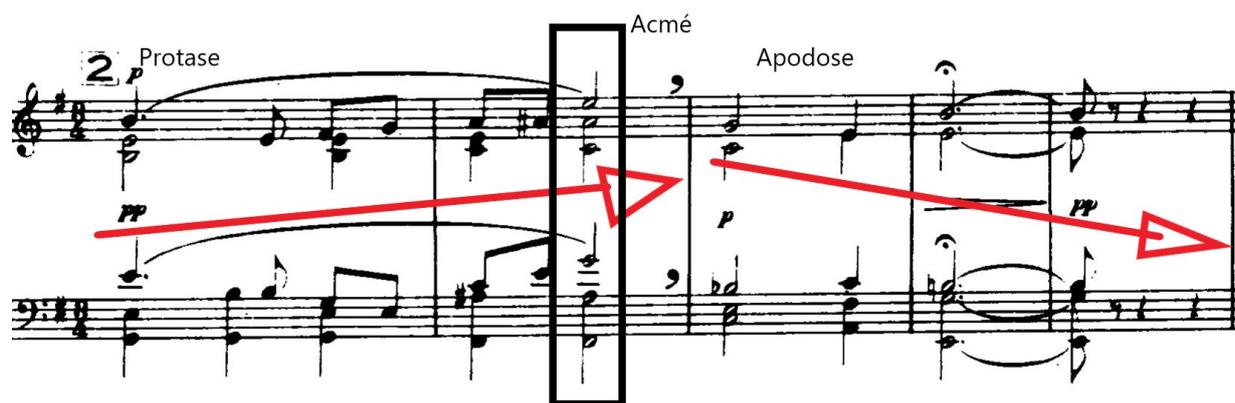


Figure 14: Ibid.. Chiffre 2, réduction au piano.

La phrase de baryton entame la phase ascendante de la période, que la phrase de soprano conclut en amenant un acmé très court sur sa dernière note, acmé renforcé par le saut de quinte

diminuée du motif. La tension redescend sur les trois dernières mesures, qui amènent la cadence finale de ce premier mouvement²².

Le motif fait sa deuxième apparition dans l'opéra *Dialogues des Carmélites*, composé entre 1953 et 1956. On trouve la phrase au début du troisième tableau de l'acte trois, dans un passage instrumental.

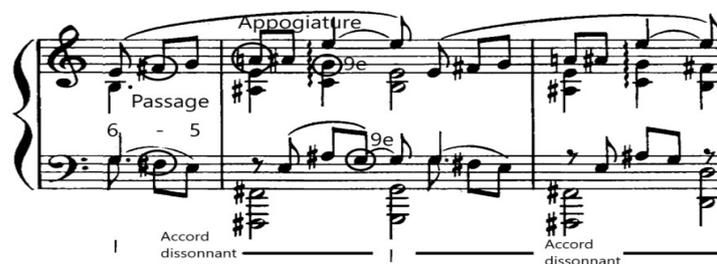


Figure 15: *Dialogues des Carmélites* FP 159, Acte 3, Ricordi-Paris, 1957, Paris. Réduction de l'orchestre, 4 mesures après le chiffre 38.

Le motif est exactement le même que dans sa précédente occurrence, et son contexte harmonique est extrêmement similaire.

Concernant son rôle dans la structure du morceau, il est également extrêmement semblable à sa situation dans « De grandes cuillers de neige ».

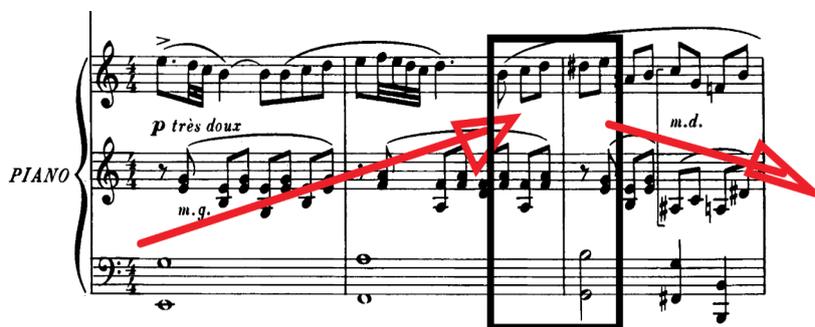


Figure 16 : *Ibid.*. Réduction de l'orchestre, chiffre 38.



Figure 17: *Ibid.*. Réduction de l'orchestre, 4 mesures après le chiffre 38.

²² A partir de ces images, toutes les analyses utiliseront le même marquage : une flèche montante pour la protase, un cadre pour l'acmé, une flèche descendante pour l'apodose.

La Prieure *p*

Mes fil - les,

39

Figure 18: Ibid.. 7 mesures après le chiffre 38.

La phrase est ainsi à nouveau utilisée comme une protase, permettant de relancer la tension. Cependant, là où l'acmé se trouvait sur la dernière note de la phrase dans l'exemple précédent, dans celui-ci, elle se trouve sur la note d'après.

Enfin, la dernière occurrence de cet élément que nous avons pu examiner se trouve dans la mélodie « Reine de Cœur », issue du cycle *La Courte Paille*, composé en 1960.

mf Passage Passage *f*

C'est la rei - ne de cœur. El - le peut, s'il lui plaît,

-> Si m

mf 6 7 9e *mf* *f*

I/IV V

Figure 19: « La Reine de Cœur » in *La Courte-paille* FP 178, Paris, Eschig, 1960. Mesures 5-6.

A nouveau, la phrase n'a subi aucun changement. Quant à la place de l'élément dans la tension du morceau, elle est toujours la même.

lu - ne, La rei - ne vous sa lu - e D'une fleur d'a - mandier.

Figure 20: Ibid.. Mesures 3-4.

C'est la rei - ne de cœur. El - le peut, s'il lui faut, Vous me - ner en se - cret Vers d'é - tran - ges de - meu - res

Figure 21: Ibid.. Mesure 5.

Cet exemple est donc une reproduction à l'identique de l'élément en question, dans tous ses aspects (mélodique, harmonique, structurel).

B. Messe en Sol / Dialogues des carmélites.

Nous aborderons ici un thème bien connu de l'œuvre de Francis Poulenc : celui qu'il utilisera en 1937 pour conclure sa *Messe en Sol* et qui, selon les mots d'Isabelle Werck, reviendra presque 20 ans plus tard « hanter les *Carmélites*²³ ».

Figure 22: « Agnus Dei » in *Messe en Sol Majeur FP 89*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie. 1937, chiffre 50.

Le thème consiste en un arpège d'un accord de 7^e mineure sans quinte, sur la tonique de l'œuvre (le Sol, tenu par les alti). Il réalise l'apodose finale de ce dernier mouvement, après un acmé de deux mesures (sur une mélodie qui servira de thème, en 1959, au dernier mouvement du *Gloria*.)

Dans les *Dialogues des Carmélites*, on retrouve ce même thème à l'orchestre, transposé en Do mineur.

Figure 23: Réduction de la fin des *Dialogues des Carmélites*, réalisée d'après le conducteur consulté en mai 2019, prêté par les éditions Durand-Salabert-Eschig.

23 WERCK, Isabelle, *Francis Poulenc*, Paris, bleu nuit éditeur, coll. « horizons », 2018, p.96-97.

Le contexte harmonique est le même (un accord de 7^e mineure sans quinte, sur la tonique), de même que la place de l'élément dans la tension du morceau, puisque qu'il réalise l'apodose du passage précédent (la mort par décapitation de toutes les carmélites), extrêmement tendu musicalement.

Soulignons également la mutation rythmique que subit ce thème, puisque la dernière note dure trois temps, au lieu de deux dans la *Messe en Sol*.

Il convient de remarquer, au travers de cette analyse comparée, que l'élément en question semble porteur, pour le compositeur, d'un effet très fort d'apaisement, de conclusion, déjà remarqué par le musicologue Jean De Sollier en 2010 :

Mais c'est dans la misère acceptée qu'elle [Blanche] trouve la force du sacrifice total, du renoncement, que la musique traduit avec une douceur si émouvante pour aboutir au thème de l'apaisement, qui termine ce tableau [le premier de l'opéra] comme il terminera la pièce : [extrait de partition] et comme il terminait déjà la *Messe a cappella* (1937) sur les paroles bien appropriées : « Dona [pacem] ». ²⁴

Notons enfin que cet effet semble s'exercer quel que soit la tonalité dans laquelle l'élément est transposé.

Au même titre que les exemples portant sur les stratégies d'énonciation, ces analyses sont des témoins fiables du phénomène de reprise appliqué au matériau musical, tant la parenté entre les différentes œuvres est évidente.

Nous avons cependant souligné que Kierkegaard définit la reprise non comme une simple et stricte répétition, mais bien comme un recommencement, un renouvellement, où le « même » revient différemment. Nous voyons donc ici un obstacle : est-il possible d'inclure ces derniers exemples dans le phénomène de reprise, quand bien même le matériau n'aurait subi aucune modification ? Nous répondrons à cette interrogation dans le chapitre suivant.

24 DE SOLLIER, Jean, « Introduction et guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, n°257, 2010, p.11-12.

3. « L'autre du même »²⁵ : la variation comme nécessité de la répétition.

Une partie de l'oeuvre de Poulenc ne repose donc pas seulement sur du matériau ou des stratégies nouvelles, mais ont en elles une part d'ancien. Comme le disent les clichés : dans le « neuf », il y a du « vieux », dans le nouveau, il y a de l'ancien, et enfin, par extension, dans « l'autre » (oeuvre), il y a une part de « même » : même matériau, même thème, même mélodie.

Cette affirmation soulève alors une question : quel est exactement ce même ? Est-il l'ancien, inchangé dans le nouveau ? La copie conforme ? Le vieux prélevé et greffé dans le neuf ?

Dans certains de nos exemples, tel que le cas *Sonate pour flûte / Sonate pour clarinette*, on peut observer que la répétition d'un élément, ici la construction des phrases, peut donner lieu à la naissance d'un nouveau matériau musical. Les points communs entre les deux phrases servent ici de socle à la naissance d'une nouvelle mélodie. Le même permet la naissance de l'autre. Ce phénomène peut être observé tout au long de l'histoire de la musique. Florence Mouchet, à propos de la pratique médiévale des *contrafacta* (la technique consistant à changer le texte verbal d'une oeuvre en gardant sa mélodie), écrit : « Ce que nous pouvons constater est que cette capacité à imiter une mélodie préexistante va de pair avec une re-création : *l'imitatio* est sous-jacente à *l'inventio*.²⁶ » Il est intéressant de remarquer que l'histoire de la musique est traversée par ce constat, ce qui permet de dresser un parallèle entre les deux époques : là où, dans le *contrafactum* médiéval, la mélodie sert de cadre à un nouveau texte, dans la reprise poulencquienne, c'est par exemple la structure de la phrase musicale qui sert de cadre à un nouveau matériau. L'imitation permet donc bien l'invention.

Qu'en est-il dans le cas d'une copie à l'identique, comme dans notre premier exemple (« De Grandes cuillers de neige » / *Dialogues des Carmélites* / « Reine de cœur ») ? Peut-elle aussi être le moment d'une invention, d'un changement, d'une naissance de « l'autre » ?

Plusieurs clichés circulent sur les techniques de copie, si bien qu'on est en premier lieu tenté de dire que la copie conforme n'est qu'un déplacement d'un objet musical dans une autre oeuvre. Cette pratique peut aussi être considérée comme un aveu de paresse. Les compositeurs (de musique dite savante ou non) ayant recours à cette pratique sont communément accusés de manque d'imagination. La situation est devenu un véritable lieu commun : « en panne d'inspiration », peut-être pressé par le temps, l'artiste réutilise un passage d'une oeuvre plus ancienne. La reprise

25 « L'autre du même » in GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.101-107.

26 MOUCHET, Florence, « *Dépasser les frontières : l'intermélodicité dans la lyrique profane du Moyen Âge* », *Musicologies Nouvelles*, Opus 9, Novembre 2019, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

appauvrirait alors la qualité de l'oeuvre, qui deviendrait, toujours selon les clichés, trop répétitive, et serait symptomatique d'une négligence du compositeur.

Pour démontrer que la reprise peut avoir un intérêt poétique, Kierkegaard va jusqu'à la mettre en pratique au sein même de son écriture :

C'est enfin dans le détail de la prose poétique de Kierkegaard que s'impose un constant usage de la catégorie de reprise. La reprise des sonorités, des mots, des tournures complète celle des thèmes ou des pseudonymes.²⁷

Il met en application ses propres théories, et donne le conseil de lire à voix haute, pour que le lecteur les comprenne à travers l'expérience sensible de l'oeuvre. Nelly Viallaneix constate : « Repris sans cesse, le même son court de phrase en phrase, chaque fois associé à de nouvelles sonorités, qui le font résonner autrement.²⁸ » Résonner est à comprendre dans deux sens. Au sens propre, acoustique du terme, le son du mot résonne et s'entend différemment. Au sens figuré, le souvenir de la précédente occurrence du mot résonne dans sa reprise en lui conférant une charge stylistique et sémantique complémentaire. C'est par l'accolement de nouvelles sonorités verbales que le mot repris devient autre, et donne à entendre quelque chose de nouveau. Le travail du champ sonore créé une plus-value dans le champ sémantique.

La dimension sonore de ces techniques d'écriture se retrouve dans le domaine musical, ce qui constitue une réponse au jugement négatif de la reprise d'une oeuvre à l'autre. Un passage repris dans une oeuvre, et donc juxtaposé à des éléments nouveaux, sera entendu différemment. Il se verra ainsi attribuer une charge stylistique et esthétique différente. Le travail du compositeur ne consiste plus à inventer du matériau original, mais à penser l'ancien de manière nouvelle. Cet ancien s'intègre dans le neuf, et cette alliance de l'ancien et du neuf permet au compositeur et à l'auditeur de vivre une expérience de reprise. Cette dernière n'est donc pas un symptôme de manque d'imagination, mais au contraire, une forme d'inventivité, un processus créatif.

Il convient de noter que c'est ce travail d'intégration qui différencie la reprise chez Poulenc du procédé de citation. Dans son ouvrage *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Jean-Jacques Nattiez écrit : « La citation, parce qu'elle est extraite d'un antefactum comme Zofia Lissa l'a montré (1970), s'oppose stylistiquement au nouveau contexte où elle est insérée.²⁹ » Un élément cité aurait l'air incongru, intégré de manière contrainte. Ce n'est pas le cas ici. Chez Poulenc, la reprise est pensée pour faire partie intégrante de l'oeuvre nouvelle, dans le cadre d'une « poétique

27 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p.40.

28 Ibid, p.40.

29 NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18, série 'esthétique' », 1975, p.21.

du bricolage », définie par Hervé Lacombe³⁰. Nous reviendrons sur ce point dans notre deuxième chapitre, consacré au versant poétique de notre analyse.

La répétition est un lieu de possibilité de l'invention, dans « le même », « l'autre » peut naître et s'épanouir. Il convient d'aller plus loin, et de rappeler, avec Gérard Genette, que ce qui apparaît comme une contingence, est en fait une nécessité, car « toute répétition est déjà variation : variation, si l'on veut, au degré zéro.³¹ »

C'est notamment Hervé Lacombe qui reliera la pratique de la reprise dans l'oeuvre de Poulenc aux recherches de Gérard Genette, dans sa biographie du compositeur : « Gérard Genette a consacré une grande partie de ses travaux à décrire, inventorier, théoriser et interpréter la relation, manifeste ou secrète, d'un texte à d'autres textes – la transtextualité³². » Cette notion de transtextualité servira de cadre général à cinq catégories non-exclusives (plusieurs de ces catégories peuvent coexister dans un même texte) que Genette listera comme suit dans son ouvrage *Palimpseste / La littérature au second degré*³³ : l'intertextualité (déjà étudiée et formalisée entre autre par Julia Kristeva et Roland Barthes), la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

C'est l'intertextualité qui nous intéressera dans ce mémoire, puisque Genette la définit comme suit : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre.³⁴ » Il étudie donc, dans cette catégorie, ce que nous avons appelé reprise (et qu'il appellera répétition). Dans son ouvrage *Figure IV*, Genette consacre justement un chapitre à cette question de la répétition, cependant réduite à une échelle que nous appellerons intratextuelle (au sein d'un seul texte).

Nous l'avons vu, la reprise, par le fait qu'elle déplace un élément dans un contexte auquel il est étranger, permet une naissance de « l'autre ». Mais si l'on y regarde de plus près, on comprend alors que cette naissance ne peut pas ne pas se produire. Pour prouver cette nécessité, Genette prend l'exemple, déjà utilisé par De Saussure, d'un conférencier qui, lors de son exposé oral, utiliserait trois fois l'interjection « Messieurs ! » pour attirer l'attention de son public. Il écrit alors ceci :

En effet (je brode ici de mon cru sur un thème bien connu), le contexte est pour le moins à chaque fois différent, ne serait-ce que par la place de chaque *Messieurs !* dans l'inexorable durée d'une heure de

30 Cf « L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

31 GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.101.

32 LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p.804.

33 Voir plus précisément le chapitre « I » in GENETTE, Gérard, *Palimpsestes / La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.11-19.

34 Ibid, p.12.

conférence. Et même si je prononçais sans reprendre haleine (facile) et sans aucun changement d'émission (impossible) trois *Messieurs !* de file, ces trois « expressions » seraient stylistiquement différentes *du seul fait de leur répétition*, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière. Bref, différentes *du fait même de leur identité*³⁵. N'ai-je pas parlé de mystère ?³⁶

Genette décrit ici une propriété intrinsèque de la répétition, qui confère dès le champ de la poïétique une identité spécifique à chacune de ses occurrences, dépassant ainsi les théories de Jean-Jacques Nattiez, selon qui un tel phénomène n'est possible « qu'au niveau esthétique et montre bien la possibilité de distinguer entre le niveau neutre et le niveau perceptif.³⁷ » La différence stylistique entre les occurrences d'un même élément est bien présente dans le texte lui-même, et ensuite perceptible dans l'expérience sensible. Cette dernière devient, à ce moment, double : l'écoute diachronique, qui s'écoule dans le temps et entend l'oeuvre comme une succession d'évènements distincts, se voit enrichie d'une écoute synchronique, qui perçoit la répétition d'un même élément, et compare ces différentes occurrences dans un même instant. La répétition confère une charge stylistique supplémentaire à l'élément qui est répété. On découvre ici que la répétition peut faire partie de stratégies d'écriture ou de composition, et prend toute sa place dans l'oeuvre littéraire ou musicale, et ce, dès le moment de sa conception.

Dans le paragraphe suivant, Genette aborde la question spécifique de la musique, qu'il décrit comme « l'art, par excellence, de la répétition-variation, dont elle est pour ainsi dire le principe absolu.³⁸ » Il livre alors une analyse et interprétation de la forme du thème et variation, dans lequel le plaisir serait lié à la répétition plus ou moins cachée du thème principal, qui sert « de trame et de guide.³⁹ » Selon lui, « le jeu [de la forme thème et variation] consiste à tenter d'en [le thème] identifier la récurrence à travers ses métamorphoses.⁴⁰ » Ainsi, d'après Genette, si toute répétition postule une variation, c'est aussi cette variation qui fait l'intérêt de la répétition, car elle permet d'instaurer avec l'auditeur un jeu de recherche du thème, dissimulé sous les variations.

Il prend ensuite l'exemple de ce qu'il nomme « l'inquiétante familiarité⁴¹ », concept qu'il illustre par le retour du thème, après toute une succession de variations, parfois très éloignées de l'original, dans les *Variations Goldberg* de Bach. Après avoir trouvé son plaisir dans la recherche du thème dissimulé dans le tissu des variations, l'auditeur serait troublé par ce retour soudain du

35 C'est l'auteur qui souligne.

36 GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.103.

37 NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18. Esthétique » n°1017, 1976, p.75.

38 GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.103.

39 Ibid, p.104.

40 Ibid.

41 Ibid.

thème à l'identique. Il démontre alors que ce thème n'est en réalité pas identique, et qu'il porte, à son tour, une variation :

Mais même si l'interprète se contentait, au disque, d'y faire reproduire magnétiquement identique, sa prestation initiale, je jurerais encore que quelque chose a changé. Non sans raison : pour le moins, l'auditeur. De sorte qu'ici encore répéter c'est varier.⁴²

Selon Genette, l'auditeur ayant changé entre les deux interprétations du thème, il ne pourra pas percevoir le même thème de la même façon, puisque sa propre perception aura évolué dans le temps qui s'est écoulé (une démonstration qui ne manquera pas de rappeler la métaphore du fleuve d'Héraclite). La variation, condition de possibilité de la reprise, se produit donc, selon les recherches de Genette, dans toutes les sphères de l'oeuvre : la composition et la perception. Le compositeur peut, dès la conception de l'oeuvre, choisir d'inclure une répétition dont chaque occurrence différera nécessairement des autres, du fait même de leur identité. Ces variations pourront ensuite être perçues par l'auditeur, d'abord car elles sont intrinsèquement présentes dans l'oeuvre, mais aussi parce que, la perception se déroulant dans le temps, l'auditeur verra sa propre sensibilité évoluer au cours de l'écoute. La perception de l'élément repris sera modifiée, créant une variation nouvelle, spécifique au champ de la réception.

Il convient, pour poursuivre nos recherches, de prolonger les analyses effectuées dans les pages que nous venons de citer. Nous l'avons déjà remarqué, Genette se concentre sur une forme de répétition réduite à l'échelle intratextuelle, et ne fait pas, dans *Figure IV*, de lien entre ces recherches et celles qu'il a effectué sur la question de la transtextualité. Nous ferons donc nous même ce travail de prolongement, rendu possible notamment par la parentalité des deux écrits.

Dans le cas de la répétition comme variation produite par l'orateur, le compositeur, le musicien etc., la conclusion émise par Genette d'une différence découlant de l'identité peut tout à fait être adaptée à une échelle intertextuelle, et donc à notre sujet. Si l'on reprend l'exemple du thème commun à la *Messe* et aux *Dialogues*, on peut avancer que les occurrences de ce thème sont stylistiquement différentes, car l'une est la première, et l'autre la deuxième, car l'une est le thème des *Dialogues* et l'autre de la *Messe*. De même, dans le cas d'une variation non plus produite par le compositeur, mais perçue par l'auditeur, les mêmes conclusions s'appliquent à nouveau, puisque l'auditeur les percevra nécessairement à deux moments différents, et donc de deux manières différentes. A nouveau, l'écoute diachronique acquiert une dimension synchronique, dans laquelle

42 Ibid.

les différentes occurrences d'un même élément musical sont perçues dans une même expérience, et acquièrent donc une charge stylistique neuve.

On découvre, au terme de ces analyses, le statut nécessaire de la naissance de « l'autre » dans le « même ». Ainsi, lorsque Poulenc répète une mélodie, un motif, une structure, cet élément est toujours changé, ne serait-ce qu'un peu. Il ne saurait y avoir de répétition stricte, de « même » sans « autre ». Chacun des éléments musicaux répétés n'est plus « ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre.⁴³ »

Il suffit de reprendre en considération l'exemple « De grandes cuillers de neige » / *Dialogues des carmélites* / « Reine de cœur » pour se rendre compte de la réalité de cette nécessité. Dans ce cas de figure, la mélodie et son contexte harmonique sont repris de manière quasi identique, le seul véritable changement dans le texte étant l'écriture de la basse. Mais cette identité des trois occurrences ne signifie pas une absence de changement. Pour le constater, il faut élargir la perspective pour regarder la place de l'élément dans la structure du morceau.



Figure 24: « De grandes cuillers de neige » in *Un soir de neige* FP 126, Paris, Salabert, 1998 (1^{re} éd. Paris, Rouart, Lerolle & Cie., 1945). Réduction au piano, chiffre 2.

Ainsi, dans sa première occurrence, la mélodie se trouve juste avant la fin du mouvement, comme une sorte de dernière tension avant la cadence finale.

43 VERLAINE, Paul, *Mon rêve familial* in « Poèmes saturniens », Paris, Lemerre, 1866.

Dans *Dialogues des Carmélites*, cette mélodie se trouve au contraire en début de scène, participant ainsi à la création de la tension initiale de cette scène.

38

Bien calme $\text{♩} = 56$

La Prieure

PIANO

p très doux

m.g.

m.d.

RIDEAU

Figure 25: *Dialogues des Carmélites* FP 159, Acte 3, Ricordi-Paris, 1957, Paris. Réduction de l'orchestre, chiffre 38.

Enfin, dans « La Reine de cœur », cette mélodie est un élément central du morceau, plutôt pensé comme le premier acmé.

Très calme et languide $\text{♩} = 42$ très lié

CHANT *pp*
 Mol - le - ment ac - cou - dé - e A ses vi - tres de

PIANO *pp*
les batteries à peine effleurées dans un nuage de pédale

lu - ne, La rei - ne vous sa - lu - e D'u - ne fleur d'a.mandier.

mf C'est la rei - ne de cœur. *f* El - le peut, s'il lui plaît,

mf *mf*

Figure 26: « La Reine de Cœur » in *La Courte-paille* FP 178, Paris, Eschig, 1960.

On voit que dans une situation où la répétition ne provoquait *a priori* aucun changement, on peut constater une modification, rendue possible par l'identité même des trois occurrences. C'est parce que cette mélodie et son harmonie sont répétées sans aucune modification que le passage résonne différemment (Cf la phrase de Kierkegaard citée plus haut) en se voyant affecté un nouveau rôle au sein de l'oeuvre. Il aura d'abord été pensé différemment par Poulenc, et sera ensuite perçu différemment par l'auditeur qui ressentira, dans l'expérience sensible, l'énergie nouvelle de l'élément repris. Les trois passages sont donc bien « *différents du fait même de leur identité.*⁴⁴ »

44 GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p.103. C'est l'auteur qui souligne.

L'oeuvre de Poulenc est, au vu de ces analyses, l'union de deux entités *a priori* contraires : le même, et l'autre. Cette union porte, pour le philosophe danois Søren Kierkegaard, le nom de reprise (que nous avons déjà utilisé).

4. La reprise musicale : retrouver le même dans l'autre.

Il développe dans son ouvrage *La Reprise*⁴⁵ une philosophie générale de ce que Genette appellera la répétition. La reprise n'est jamais réduite à un seul champ disciplinaire, mais bien étudiée de manière ontologique, dans une philosophie globale de l'être. Nous pouvons alors extraire ce concept de la philosophie, et l'utiliser dans une approche musicale.

Pour illustrer la reprise, Kierkegaard se sert d'un exemple autobiographique : il songe à une reprise de ses relations avec Régine Olsen, son ancienne fiancée. Nelly Viallaneix, dans son appareil critique de *La Reprise*, écrit :

La reprise désigne d'abord le re-commencement (*sic*) des relations de Kierkegaard et de Régine : non pas leur « répétition » pure et simple, mais leur renouvellement. Mais la signification de la reprise doit ensuite être « étendue » de manière qu'elle s'applique à l'existence de tout homme. Le terme relève de la sphère individuelle et non du « règne de la Nature » comme l'a cru le professeur Heiberg, confondant reprise et répétition de phénomènes identiques, soumis aux lois qui les régissent.⁴⁶

Dans le cadre d'une reprise Kierkegaardienne, le retour n'est pas une simple répétition, une duplication de l'objet, mais un processus dynamique et vivant où le même, dans sa progression, se retrouve dans l'autre. Elle n'est pas un simple ressouvenir, une nostalgie, qui cherche le passé revenu, mais un mouvement résolument tourné vers le présent, vers le changement :

Dans la sphère où elle se situe, la reprise concerne le mouvement même de l'individu qui, de stade en stade, s'avance « sur le chemin de la vie » en s'éduquant, c'est à dire en se tirant vers le haut (puisque tel est le sens du vers danois s'éduquer : *at opdrage*) [...].⁴⁷

Vivre une reprise, c'est s'éduquer, s'avancer pour se changer, se renouveler. La conscience doit alors être prête à se lancer dans la nouveauté, à la voir et l'accueillir, sans quoi elle se retrouvera toujours bloquée dans un ressouvenir la tirant irrémédiablement vers le passé : « Entre le plaisir passé et la sensation présente s'interpose constamment la nostalgie du souvenir, qui

45 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990. (*Gentagelsen. Et Forsøg i den experimenterende Psychologi af Constantin Constantius*, Danemark, C.A. Reitzel's, 1843).

46 Ibid., p.16.

47 Ibid.

empêche d'accueillir la nouveauté.⁴⁸ » Après avoir reconnu le retour du passé, la conscience doit très vite s'en affranchir pour accueillir ce qui, dans ce retour, est unique au présent.

C'est en ce sens que la reprise est une épreuve, au sens chrétien du terme. Elle est une manière pour chacun d'éprouver sa foi. L'être conscient doit garder foi en Dieu, et accepter de laisser le passé derrière lui, pour s'élancer dans l'inconnu de la nouveauté. Le personnage biblique de Job est le parfait modèle de cette foi :

Le modèle qui s'impose au jeune homme ne peut être que Job qui incarne le « chevalier » de la reprise véritable, pour avoir maintenu sa confiance en Dieu au plus fort de l'« épreuve » et reçu tout ce qui semblait perdu, « tout au double », de nouveau.⁴⁹

La reprise est une épreuve de courage et de confiance : elle exige de l'individu qu'il s'avance, qu'il s'extirpe du refuge rassurant du passé, pour toujours aller vers le présent et accepter la nouveauté. Elle demande à chacun de faire fi de sa peur de l'inconnu, pour s'élancer, « accomplir le saut de la foi, au dessus de « 70 000 brasses d'eau », c'est à dire sans preuve, ni garantie rationnelle, saut « dans l'absurde » qui, bien entendu, n'est pas le non-sens, mais le supra-rationnel, la transcendance qui « dépasse les limites de la Raison ».⁵⁰ ». Vivre une expérience de reprise, c'est faire preuve d'une foi aveugle, s'avancer sans jamais être sûr du résultat, sans garantie qu'il sera satisfaisant.

Par cette épreuve, la reprise nous met également en face d'une réalité pragmatique : le mouvement en avant est une exigence vitale, pas de vie sans mouvement. On ne peut vivre qu'en avançant. Viallaneix constate :

Le porte-parole de Kierkegaard, Constantin Constantius, présente, d'entrée de jeu, la reprise comme « une catégorie nouvelle », appelée à triompher dans « la philosophie nouvelle », c'est à dire post-hégélienne. Il l'assimile à un mouvement, le mouvement même de la vie, par lequel l'existence concrète s'élance et se déploie au sein de la réalité, ou, en raison d'une certaine équivalence, à la réminiscence ou ressouvenir, qui, chez Socrate et Platon, permet à l'individu de se connaître lui-même, par une sorte d'ascèse mentale, en reconnaissant les Idées.⁵¹

La reprise est ancrée dans la réalité, et ne fait que, en quelque sorte, nous rappeler la réalité de la vie : on ne peut vivre qu'en subissant des épreuves de reprises, en acceptant que ce que nous connaissons ne peut revenir que changé.

Le rapport est alors renversé : là où, dans la répétition, l'autre est une conséquence nécessaire du phénomène, dans la reprise, l'autre est condition de possibilité. Les analyses réalisées précédemment mettent en lumière la reprise qu'il est possible de vivre dans l'oeuvre de Poulenc.

48 Ibid, p.18.

49 Ibid, p.20.

50 Ibid, p.20.

51 Ibid. p.17

Chaque passage repris n'est pas simplement juxtaposé, ajouté à la nouvelle œuvre, mais bien réinventé, renouvelé, pour prendre une identité nouvelle dans l'œuvre nouvelle. En reconnaissant cet autre qui a jailli dans les passages repris, une reprise poulencquienne devient possible pour l'auditeur, comme elle fut possible pour le compositeur. De cette manière, Poulenc accède à une reprise véritable et créatrice, que Nelly Viallaneix décrit comme suit : « La véritable reprise, la « reprise créatrice », pour retrouver ce qui a été (le « même ») doit par conséquent procéder d'une manière inédite (« autre »). « Re-nouveau » serait son nom le plus fidèle.⁵² »

Le processus de reprise n'est pas un palliatif à un manque d'imagination, une manière de combler les vides dans une œuvre, mais bien un procédé créatif, permettant d'inventer toujours plus, en s'appuyant sur le passé pour s'élancer vers l'avant.

Nelly Viallaneix poursuit sa description du phénomène de reprise en soulevant deux de ses qualités primordiales. Tout d'abord, la reprise est paradoxe : « Du coup elle [la reprise] devient, [...] une catégorie paradoxale, puisqu'elle unit en elle le même et l'autre. Il s'agit de retrouver le premier dans le second « inchangé, ou, si possible, changé dans la reprise ».⁵³ »

Elle est une union de deux phénomènes contraire, mais en permanence imbriqués l'un dans l'autre. L'expérience sensible de l'œuvre de Poulenc permet de vivre ce paradoxe : lorsque l'auditeur reconnaît un passage repris, il est alors transporté par sa mémoire dans l'œuvre (ou les œuvres) dans laquelle il a déjà entendu le passage en question, tout en poursuivant l'écoute de l'œuvre présente. Le paradoxe de la reprise crée un paradoxe temporel dans l'expérience sensible, qui se retrouve prise entre le passé et le présent de l'écoute. De plus, les deux œuvres sont alors mises en dialogues (nous y reviendrons dans les troisième et quatrième de notre mémoire).

Contre les dérives possibles de ce paradoxe, Nelly Viallaneix met en garde en énonçant la deuxième qualité primordiale de la reprise : elle est ancrée dans le réel, le monde observable par l'individu sensible :

On peut admettre que Kierkegaard use ici d'un terme nouveau pour désigner ce que Hegel appelait « médiation », à condition de souligner qu'il ne saurait être question d'unir les contraires dans un processus logique d'annulation et de dépassement (*Aufhebung*), qui transformerait toute l'opération en une pure construction intellectuelle. La reprise, en effet, a les deux pieds plantés dans la vie effective. Elle a « la certitude de l'instant » présent.⁵⁴

Une reprise doit se vivre dans l'expérience sensible, dans le réel. Elle ne doit pas être imaginée ou projetée, mais vécue. Cette qualité essentielle se retrouve dans l'œuvre de Poulenc, puisque cet ancrage dans le réel observable est sa manière de composer. Comme le démontre Hervé

52 Ibid, p.19.

53 Ibid, p.17.

54 Ibid, p.17.

Lacombe⁵⁵, Poulenc ne compose que par sensibilité, après avoir constaté la réalité musicale des idées qu'il travaille. Il déclare à ce sujet, dans un entretien avec le journaliste et critique Pierre Descargues : « Je ne peux composer que sur des idées, sur des thèmes que j'ai éprouvés.⁵⁶ » Il refuse la composition comme projet intellectuel (le développement Beethovenien, l'atonalité et le sérialisme), projection vers un idéal, et ne reconnaît que la composition qu'il qualifie d'authentique, sensible. Poulenc compose en ayant « les deux pieds plantés dans la vie effective », en écoutant ce qu'il ressent dans l'instant présent. Dans une lettre à son ami Paul Collaer, en 1920, il écrira : « Je ne cherche jamais à tirer des déductions philosophiques de la musique en général. Cela me gâte tout mon plaisir. Je ne m'attache qu'à l'idée et à la façon de l'exprimer.⁵⁷ »

On voit donc que Poulenc, par sa façon de composer, répond à toutes les conditions de possibilités de la reprises :

- un renouvellement plutôt qu'une stricte répétition.
- un paradoxe d'union du même et de l'autre.
- un refus de la construction intellectuelle, pour laisser place au réel observable par l'individu sensible.

Une fois le phénomène de reprise constaté et nommé, notre deuxième chapitre s'intéressera à ses implications dans le versant poétique de l'œuvre du compositeur.

II. La poétique de la reprise : création d'un espace stylistique poulencquien.

Ce chapitre abordera le versant poétique de la reprise, qui participe à part entière au processus de création de l'œuvre de Poulenc. Nous reprendrons pour ce faire la notion d'intertextualité traitée dans le chapitre précédent, pour questionner la dimension intertextuelle de la poétique de l'œuvre de Poulenc.

Nous devons cependant nous éloigner des recherches de Gérard Genette, pour lui privilégier celles de Julia Kristeva. En effet, si Genette nous a permis une première définition de l'intertextualité et son application à Francis Poulenc, le point de vue développé par cette définition

55 « L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

56 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p.634.

57 Francis Poulenc à Paul Collaer, 15 mai 1920, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p.107.

ne nous permet pas d'observer la reprise comme nous souhaitons le faire dans ce chapitre, c'est à dire en questionnant la dynamique poïétique de l'œuvre musicale. Nous l'avons vu dans notre premier chapitre, Genette définit l'intertextualité comme une coprésence⁵⁸, c'est à dire un état du texte, qui peut se retrouver pris dans un autre texte, selon trois modalités : la citation, explicite, littérale, et référencée, le plagiat, littéral, mais non référencé, et l'allusion, non explicite et non littérale⁵⁹. Les recherches de Gérard Genette permettent donc un constat et une description du phénomène d'intertextualité.

Julia Kristeva définit l'intertextualité comme une « interaction textuelle⁶⁰ », qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de « transforms » de séquences (de codes) prises à d'autres textes.⁶¹ » L'intertextualité est décrite comme un processus dynamique, au travers duquel les séquences sont transformées dans le texte nouveau, c'est à dire modifiées de sorte à s'insérer dans le nouveau texte. Ce que Kristeva appelle séquence ou code, nous pouvons le relier aux éléments que nous avons analysé dans notre premier chapitre. Selon cette définition, l'intertextualité permet d'étudier la manière dont un texte s'insère à la fois dans l'Histoire, mais aussi comment il se place dans une filiation stylistique. Ce deuxième versant est le plus pertinent dans notre approche de Poulenc, et permet d'émettre une hypothèse selon laquelle la reprise est un moyen pour Poulenc d'inscrire ses textes dans son style propre.

Dans son ouvrage *Semeiotikê*⁶², Kristeva étudie le texte dans son versant poïétique et nous permet donc, dans le cadre de nos recherches, de centrer l'étude de l'intertextualité sur l'étape de la composition, où elle devient un élément à part entière de la création musicale. Selon elle l'intertextualité est non seulement une nécessité de la production du sens du texte, mais aussi une véritable constante⁶³. Le processus intertextuel créé alors un espace dans lequel le texte et son sens sont construits.

Genette et Kristeva décrivent deux visions de l'intertextualité : le premier examine un état du texte, une situation d'intertextualité manifeste et repérable, dans laquelle on constate la présence d'un texte dans un autre, tandis que la deuxième décrit un processus poïétique permettant la

58 Il propose cependant une perspective dynamique à l'échelle intratextuelle, sur laquelle nous nous sommes appuyés dans la première partie du mémoire.

59 CF « I » in GENETTE, Gérard, *Palimpsestes / La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.11-19.

60 KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte » in SOLLERS, Philippe, (dir.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p.328.

61 Ibid., p.327-328.

62 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

63 Après avoir proposé une lecture intertextuelle d'œuvres de Lautréamont, elle écrit ceci : « Si chez Lautréamont ce procédé de dialogue entre les discours s'intègre à tel point au texte poétique qu'il devient le lieu indispensable de la naissance du sens de ce texte, le phénomène s'observe tout au long de l'histoire littéraire. » Ibid. p.196.

naissance du texte, où l'auteur s'appuie sur une œuvre antérieure pour créer le sens de l'œuvre nouvelle. Les deux définitions coexistent bel et bien dans notre objet d'étude.

Dans le cadre de notre approche de l'œuvre de Poulenc, nous retiendrons notamment le processus dynamique, en transposant les méthodes d'analyse de Kristeva, auparavant appliquées au langage verbal, dans un cadre musical.

Nous retiendrons également une notion que Kristeva aborde dans ce même ouvrage : l'espace. Elle écrit : « Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un *espace* textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret.⁶⁴ » Nous discuterons donc cette notion d'espace en nous appuyant sur une lecture intertextuelle de divers passages du *Gloria* de Poulenc. Nous démontrerons alors que, par la reprise, Poulenc crée, dans son œuvre, un espace virtuel et dynamique, qui servira de cadre à l'expérience sensible de l'auditeur (que nous étudierons dans notre troisième partie).

Enfin, il conviendra, toujours dans le champ de la poïétique, d'interroger la conscience que Poulenc avait de cette dynamique intertextuelle. Hervé Lacombe propose, en introduction du colloque *Du langage au style, singularités de Francis Poulenc*⁶⁵, une communication dans laquelle il décrit la « façon » de composer de Francis Poulenc, qu'il répartit en 7 axes⁶⁶. Cet article permet un accès clair et argumenté à la pensée du compositeur, puisqu'il se base notamment sur sa correspondance⁶⁷.

1. La reprise comme dynamique intertextuelle dans l'œuvre de Poulenc.

Pour constater l'implémentation d'une dynamique intertextuelle par Poulenc dans son œuvre, nous proposons une analyse intertextuelle (non exhaustive) de son *Gloria* FP 177, composé en 1959. Elle aura pour but d'explorer les liens avec des œuvres antérieures

Le *Gloria* commence par un thème exécuté à l'orchestre, ici réduit au piano.

64 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p.194. C'est nous qui soulignons.

65 KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016.

66 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

67 Cf. POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.

Figure 27: *Gloria FP 177*, Paris, Salabert, 1960. Réduction de l'orchestre, incipit.

D'un caractère très majestueux, il permet de capter l'attention de l'auditeur, et de préparer l'entrée du chœur sur un matériau différent, quelques mesures plus tard. Il est caractérisé par le rythme croche doublement pointée – triple croche qui lance chacune des trois phrases de cet incipit. On remarque également le dessin mélodique : une descente, une remontée, et une autre descente.

La pièce « Hymne », issue des *Trois Pièces* pour piano FP 48, composée en 1928, commençait déjà de la même manière.

Figure 28: "Hymne", in *Trois pièces FP 48*, Paris, Heugel, 1931. Incipit.

Poulenc y utilisait le même rythme et le même dessin mélodique (sur des intervalles différents). Le motif était déjà placé en incipit, avant une section utilisant un matériau différent. Le début du *Gloria* semble une version développée du début de l'« Hymne ».

Un autre exemple de lien intertextuel peut être retrouvé dans le « Domine Deus » et le « Qui sedes ad dexteram Patris », respectivement troisième et sixième mouvement du *Gloria*. Dans le « Domine Deus » tout d'abord, une phrase de la soprano solo est remarquable en ce sens.

The image shows a musical score for soprano solo and piano accompaniment. The soprano part is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Pa - ter om-ni-po-tens." A red bracket and arrow highlight the melodic contour of the soprano line, which starts on a dotted quarter note and then moves in a series of eighth notes. The piano accompaniment is in the same key and time, marked with a piano (*p*) dynamic.

Figure 29: "Domine Deus" in *Gloria FP 177*, Paris, Salabert, 1960. Voix de soprano solo, chiffre 29.

Sur les mots « Pater omnipotens », la soliste donne à entendre une phrase aux accents d'imploration, caractérisée par son architecture « en escalier », et son retour sur la note de départ. Il conclue l'incipit du mouvement, qui expose le matériau thématique et l'atmosphère de tout le « Domine Deus ».

Dans le dernier mouvement « Qui sedes ad dexteram Patris », un thème très simple est omniprésent.

The image shows a musical score for soprano. The top line is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "A - - - men." followed by a rest, then "Qui se - des ad". The tempo is marked "pp très doux". Below this, there are two boxed musical phrases. The first box shows a melodic phrase in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#), with the lyrics "dex - te - ram Pat - ris,". The second box shows a similar melodic phrase in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

Figure 30: "Qui sedes ad dexteram Patris" in *Gloria FP 177*, Paris, Salabert, 1960. Voix de soprano, 2 mesures avant le chiffre 64.

Ce thème, qui parcourra toute la fin de l'oeuvre (tantôt chanté par le chœur, tantôt par la soliste), détonne par sa simplicité, puisqu'il n'est composé que de deux notes. Il crée un caractère quasi mystique, concluant l'oeuvre de manière très douce.

Les deux passages que nous venons d'évoquer sont une reprise d'un seul et même passage du *Trio pour Hautbois, Basson et Piano* FP 43.

Figure 31: "Andante" in *Trio pour piano, hautbois et basson* FP 43, *Copenhague, Wilhelm Hansen, 1926. Chiffre 3.*

En plein cœur du deuxième mouvement (Andante), on découvre les deux thèmes utilisés dans un jeu de question/réponse, créant un caractère similaire à la fin du *Gloria*. Dans le déroulé du Trio, le thème du « Domine Deus » est pensé comme une réponse à celui du « Qui sedes ad dexteram Patris ». Cet exemple est remarquable par le travail de « dissémination » du matériau réalisé par Poulenc : il scinde deux éléments auparavant combinés, pour en faire le matériau de deux mouvements distincts, qui le développeront chacun dans une nouvelle direction.

Enfin, le « Qui sedes ad dexteram Patris » est parcouru par un thème, chanté tantôt par le chœur et tantôt par la soprano solo. On le trouve tout d'abord en incipit du mouvement, aux voix d'alto et de ténor.

Figure 32: "Qui sedes ad dexteram Patris" in *Gloria*, FP 177, *Paris, Salabert, 1960. Début du mouvement.*

Il est notamment caractérisé par les deux mouvements de broderie inférieure successifs sur les deux premières cellules du thème (encadrées dans l'exemple). Il servira de base à tout le matériau musical de la première partie du mouvement.

On le retrouve ensuite au milieu du mouvement, où il sert de transition vers une deuxième partie contrastante.

Le Fa# est devenu un mi

S
SOLO

A - - - - - men.

Figure 33: *Ibid.*, chiffre 63.

Le thème est repris avec une modification de note, et quelques changements rythmiques, mais les deux broderies, et la quarte descendante finale permettent de le reconnaître.

C'est sous cette même forme que la soprano solo le chantera une dernière fois pour conclure l'œuvre (seul le ré final est rythmiquement allongé).

A - - - - - men.

Figure 34: *Ibid.*, chiffre 69.

Comme les autres exemples, ce thème est en fait une reprise d'une œuvre antérieure : la *Messe en Sol Majeur* FP 89, composée en 1937, où il servait déjà de conclusion.

50 Do - na no - bis

S.

Do - - - - - na.

Deviens un Do bécarré

Figure 35: "*Agnus Dei*" in *Messe en Sol Majeur* FP 89, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1937. Voix de soprano, chiffre 50.

La seule différence constatable entre ce thème et ses reprises est la modification du Do#, devenu un Do bécarré. Dans le déroulement propre de l'œuvre, ce thème de conclusion fait écho à l'incipit de la *Messe*, commençant lui aussi sur la même broderie inférieure Sol - Fa# - Sol.

Au terme de ces analyses, plusieurs constats peuvent être faits.

Tout d'abord, par le mécanisme de reprise, Poulenc crée une dynamique d'affirmation du matériau, en confirmant la potentialité et la fonction de certains éléments. Hervé Lacombe écrit à ce sujet :

Quand Poulenc s'empare d'une idée (motif, harmonie, timbre, etc.), il l'intègre à son propre réseau de significations et lui accole une charge émotionnelle spécifique. S'il la reprend d'une œuvre à une autre, il tend à confirmer et approfondir cette signification.⁶⁸

La charge dont parle Hervé Lacombe est purement émotionnelle, mais peut être aussi stylistique. Lorsque Poulenc réutilise un même élément pour une même fonction (incipit, fin, thème, accompagnement...) il affirme cette fonction, ou du moins la potentialité de l'élément repris. Il affirme par exemple la potentialité de fin du thème que nous venons d'analyser, en l'utilisant pour conclure deux œuvres différentes. Par la même, il affirme donc ses stratégies compositionnelles, sa « façon » (nous reviendrons sur ce terme plus loin).

En parallèle de cette dynamique d'affirmation d'un texte antérieur, on remarque également que lorsqu'il réutilise un élément, Poulenc le varie. Il est utilisé différemment, juxtaposé à un élément autre, développé dans une autre direction, etc. Cette pratique crée une dynamique contraire à la précédente : celle d'une négation de ses anciennes stratégies compositionnelles. Dans le cas que nous venons d'étudier, si le compositeur confirme les potentialités des éléments repris (l'incipit de l'Hymne, la conclusion de la Messe...), il les juxtapose cependant avec d'autres éléments. Les idées sont donc développées (au sens non-Beethovenien du terme) dans une direction différente. L'incipit de l'Hymne sert à introduire une pièce sacrée, d'un caractère différent, et avec un matériau différent. Le compositeur, par les modifications qu'il apporte aux éléments repris, cherche à prendre un chemin différent de celui emprunté auparavant. Il crée, dans son œuvre, une expérience de reprise : il reproduit l'ancien sous une forme nouvelle. On peut, en ce sens, considérer notre deuxième exemple, où deux éléments liés sont scindés, puis développés pour donner le matériau de deux mouvements distincts.

Ce double mouvement d'affirmation et de négation de l'œuvre antérieure (ou du moins d'une partie de l'œuvre antérieure) est au cœur de la dynamique intertextuelle, telle que Julia Kristeva la définit dans son ouvrage *Semeiotikê*. Elle écrit : « Le réseau peut-être multiplié, il exprimera toujours la même loi, à savoir : le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte.⁶⁹ » La dynamique

68 LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p.820.

69 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

intertextuelle est, comme la reprise kierkegaardienne, paradoxale. C'est précisément ce qui se joue dans l'oeuvre que nous venons d'analyser.

Cette dynamique intertextuelle fait partie de ce que Hervé Lacombe nomme « poétique du bricolage »⁷⁰. Derrière cette métaphore, plusieurs idées s'entrecroisent, dont certaines ont déjà été évoquées dans notre mémoire : l'instinct, l'expérimentation, l'amateurisme (ici pris dans son sens étymologique et non péjoratif)... Celui qui nous intéresse est surtout celui d'une adjonction d'éléments a priori hétérogènes, voire incompatibles, sur lesquels le bricoleur travaille pour qu'ils « tiennent » ensemble et forment un tout cohérent. Nous l'avons déjà dit dans le premier chapitre, la reprise, chez Poulenc, passe par un travail d'intégration des éléments à un contexte nouveau, et ce travail relève du bricolage, qu'Hervé Lacombe utilise de manière positive. Il écrit :

Le bricolage renvoie au travail manuel, à l'idée d'amateur, qui se débrouille comme il peut, procède approximativement avant d'atteindre un bon résultat. Poulenc manipule les « objets trouvés » que sont les mélodies et les harmonies, qu'il emprunte ou qu'il façonne à partir de modèles ; ce faisant, son travail passe par la main et le toucher du compositeur-bricoleur.⁷¹

Derrière la notion d'objets trouvés évoquée par Lacombe, on voit des éléments incongrus, recyclés, hétérogènes, qu'il faudra pourtant bien arriver à faire tenir ensemble. Et c'est bien souvent cette hétérogénéité qui fera la singularité du tout. Car hétérogène ne veut pas dire incompatible, et le compositeur parviendra à créer à partir de cette matière si étonnante. Lacombe souligne cette réussite, d'abord dans son historique étymologique du verbe bricoler : « Le verbe a par la suite désigné le « fait d'exécuter de menues besognes » puis d'« arranger ingénieusement ».⁷² » Ce terme d'ingéniosité est remarquable. L'ingénieur, c'est celui qui est plein de ressources, qui sait s'adapter à la situation avec une certaine habileté. Un bricoleur ingénieux adapte sa méthode pour arriver à ses fins.

De là découle une caractéristique majeure de cette poétique du bricolage : elle est un anti-système, en ce qu'elle n'a pas de méthode prédéterminée, mais s'adapte en permanence au contexte. La poétique du bricolage est, par essence, ingénieuse. Elle projette peu, fait comme elle peut avec ce qu'elle a, dans la spontanéité, mais aussi la nécessité, voire l'urgence de l'instant. Poulenc le dit lui-même : « Je n'ai pas de méthode de travail précise.⁷³ » Il garde toujours une

70 Cf « L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

71 Ibid., p.37.

72 Ibid., p.39. Les définitions sont tirées de « Bricoler » in REY, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000. (1^{re} éd. Paris, Le Robert, 1998).

73 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011 cité dans LACOMBE, Hervé, op. cit., p. 36.

souplesse, une ouverture d'esprit, lui permettant de composer avec chaque matériau, chaque situation donnés.

Cette ingénieuse poésie du bricolage permet à Poulenc de réaliser la dynamique intertextuelle, pour créer un espace stylistique qui lui est propre.

2. La création d'un espace stylistique poulencquien.

Pour établir cette notion d'espace stylistique, il nous faut utiliser les recherches de Julia Kristeva sur l'intertextualité. Nous l'avons vu en introduction de ce chapitre, Kristeva décrit l'intertextualité comme une interaction, une dynamique, mais également comme un espace créé par cette dynamique, et dans lequel cette dernière se réalise. Cet espace, elle le définit, dans *Semeiotikê*, comme suit : « [...] volume dans lequel la signification s'articule par une jonction de différences.⁷⁴ » Il est un lieu de signification, c'est à dire de naissance du sens du texte par la combinaison de plusieurs textes (le ou les textes antérieurs et le texte nouveau). Il est un lieu de paradoxe, dans lequel le même (l'ancien) se retrouve combiné avec l'autre (le nouveau).

Elle écrit plus loin :

Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace *intertextuel*⁷⁵. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble.⁷⁶

Elle donne ici plusieurs caractéristiques de cet espace :

- il est un espace virtuel, c'est à dire qu'il comporte en lui-même les conditions de sa réalisation. L'espace intertextuel est à la fois le lieu créé par, et où se crée l'intertextualité, et à partir duquel elle peut se propager à d'autres textes.

- de là découle sa deuxième caractéristique : l'espace intertextuel est une potentialité. Il est le lieu de la naissance d'un sens du texte plus large, un passage possible vers d'autres textes ou d'autres discours.

- enfin, il est le lieu de la production de l'énoncé poétique, qui n'est construit qu'en dialogue avec les autres textes, eux-mêmes pris dans l'espace intertextuel. Si l'intertextualité se manifeste le plus clairement par des références littéraires explicites, elle est, en filigrane, présente dans tout le texte, si bien qu'il se retrouve pris dans l'espace de l'intertextualité. Le texte est une manifestation de l'intertextualité, et non l'inverse.

74 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p.84.

75 C'est l'auteur qui souligne.

76 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p.194.

Après avoir posé ces caractéristiques, Kristeva décrit la façon dont les différents textes interagissent entre eux, et détermine trois types de relation, toutes basées sur une négation du texte antérieur : la négation totale, la négation symétrique, et la négation partielle, les trois se différenciant par le degré de négation du sens du texte antérieur, plus ou moins réfuté.

Elle conclut ainsi sa description de l'espace intertextuel :

[...] le phénomène s'observe tout au long de l'histoire de la littérature. Pour les textes poétiques de la modernité c'est, pourrions-nous dire sans exagérer, une loi fondamentale : ils se font en absorbant et en détruisant en même temps les autres textes de l'espace intertextuel ; [...] Le réseau peut être multiplié, il exprimera toujours la même loi, à savoir : le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte.⁷⁷

Kristeva décrit ainsi une dynamique nécessaire de la production du texte, qui ne se construit qu'en interaction avec les textes qui l'ont précédés, qui sont à la fois affirmés, car absorbés et réutilisés, et détruits.

Pour décrire ce phénomène chez Poulenc, il nous faut cependant discuter la terminologie utilisée par Kristeva, et notamment la notion de destruction. En effet, ce terme évoque facilement une annihilation. Appliqué à la dynamique intertextuelle, ce terme interroge : comment un texte peut-il être affirmé si il a été détruit ?

Dans son ouvrage *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes remarque :

C'est en ce sens que, pour la première fois, Julia Kristeva donne la théorie de la sémiologie : « Toute sémiotique ne peut se faire que comme critique de la sémiotique. » Une telle proposition ne doit pas s'entendre comme un vœux pieux et hypocrite (« Critiquons les sémioticiens qui nous précèdent »), mais comme l'affirmation que, dans son discours même, et non au niveau de quelques clauses, le travail de la science sémiotique est tissé de retours destructeurs, de coexistences contrariées, de défigurations productives.⁷⁸

Barthes met ici en exergue un point crucial du travail de Julia Kristeva, et fait remarquer que la notion de destruction n'est pas que le résultat des travaux de Kristeva : elle en est également la méthode. Robert Tremblay, dans son écrit *Analyse critique de quelques modèles sémiotiques de l'idéologie*, va plus loin :

L'entreprise de Kristeva, visant à fonder une sémanalyse, s'engage d'emblée sur une reconstruction psychanalytique, marxiste, logique et sémiotique de l'objet de la sémiologie saussurienne. La position de Kristeva consiste à fonder d'entrée de jeu la sémiotique dans son articulation avec l'idéologie. Qu'il suffise de citer ceci : « ... la sémiologie ne peut se faire que comme une *critique de la sémiologie* qui donne sur autre chose que la sémiologie : sur l'idéologie » Cela signifie que la science sémiotique ne saurait concevoir les signes de manière purement positive, dans la mesure même où elle doit prendre en compte le *sujet* et

77 Ibid., p.196.

78 BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue / Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p.212

l'histoire. [...] Mais cette porosité du sémiologiques à ce qui lui est extérieur entache l'entreprise de Kristeva d'un syncrétisme difficilement recevable. On peut, par exemple, se demander dans quelle mesure il est possible de considérer directement l'idéologie dans le signe : ne se condamne-t-on pas à méconnaître la face idéologique du signe, faute d'avoir théorisé indépendamment sa face sémiotique ?⁷⁹

Tremblay fait ainsi remarquer que les travaux de Kristeva sont perméables à une idéologie extérieure à la sémiotique. Cette dernière n'est pas une « sémiologie pure », faite pour et par elle-même, mais une sémiologie traversée par des biais, des schémas de pensées. Ainsi, lorsque Kristeva analyse les œuvres de Lautréamont⁸⁰ par le prisme d'une méthode destructrice, ce résultat découle en partie de l'idéologie même de Kristeva qui procède, comme le démontre Barthes, par confrontations, destructions et défigurations. Le rapport conflictuel qu'entretient Kristeva avec le passé sémiotique et le passé littéraire n'est pas sans évoquer une forme de *tabula rasa*. De plus, cette méthode et cette analyse permettent de pallier à toute accusation de plagiat à l'encontre des auteurs étudiés par Kristeva. Lorsqu'elle étudie la réécriture de Pascal par Lautréamont, sous le régime de la négation partielle, l'idée de destruction de ce que Kristeva appelle le texte référentiel permet d'évacuer les problèmes de copie et de plagiat. On ne peut plagier ce qu'on a détruit.

Il ne s'agit pas ici de discuter de la pertinence ou non de l'idéologie de Kristeva, mais bien de la mettre en lumière pour nous inciter à la prudence dans la suite de nos recherches. Si la dynamique intertextuelle poulencquienne est effectivement porteuse du paradoxe même/autre, ce paradoxe va-t-il jusqu'à la destruction des œuvres précédentes ?

Pour comprendre le rapport de Poulenc à son passé musical, commençons par examiner son rapport à ses pairs. Homme respectueux de ceux qu'il considère comme de grands artistes, il ne tarit pas d'éloges sur les compositeurs passés et présents, et le fait savoir jusque dans ses œuvres, comme dans la dédicace de son opéra *Dialogues des carmélites* : « A la mémoire de ma mère, qui m'a révélé la musique, de Claude Debussy, de Giuseppe Verdi, et de Modeste Moussorgski qui m'ont servi, ici, de modèle.⁸¹ » Le passé musical n'est pas un poids dont il faudrait se débarrasser, mais bien un modèle sur lequel on peut s'appuyer. Poulenc le reconnaît d'ailleurs lui-même, son langage musical n'est pas nouveau, mais largement emprunté à d'autres : « Je sais très bien que je ne suis pas de ces musiciens qui auront innové harmoniquement comme Igor, Ravel, Debussy, mais je pense qu'il y a de la place pour de la musique *neuve* qui se contente des accords des autres.⁸² » Les accords qu'utilisent Poulenc ne sont pas des accords inventés, mais pris dans le vocabulaire d'autres compositeurs, notamment Stravinsky : « Rien ne m'enorgueillit d'avantage que d'être

79 TREMBLAY, Robert, « Analyse critique de quelques modèles sémiotiques de l'idéologie (Deuxième partie) », in *Philosophiques*, n°17 (2), 1990, p.53-59.

80 Cf « Poésie et négativité » in KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p.185-216.

81 Dédicace, in *Dialogues des Carmélites* FP 159, Paris, Ricordi-Paris, 1957.

82 F. Poulenc à A. Schaeffner, octobre 1942, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p.531-533. C'est Poulenc qui souligne.

l'ami d'un tel homme et de lui devoir le plus clair de mon langage musical.⁸³ » Il s'avère d'ailleurs, toujours selon Poulenc, que le compositeur russe fut l'inspireur de toute une génération de compositeurs français :

Dans l'oeuvre-Protée de Stravinsky, chacun de nous a trouvé le levain de sa personnalité dans les partitions les plus opposées. Si Honneger et Milhaud doivent au *Sacre du printemps*, si Messiaen peut se réclamer du Rossignol, c'est dans *Pulcinella*, *Mavra*, *Apollon*, et *Le baiser de la fée* que j'ai butiné mon miel.⁸⁴

Cette réactualisation d'harmonies passées n'est pas un honteux défaut d'innovation du compositeur, mais bien une volonté assumée. Dans cette phrase, l'image du miel est particulièrement intéressante. L'inspiration, chez Poulenc, est un acte « nutritif ». Le compositeur se nourrit de la musique passée, pour ensuite la réinjecter dans son œuvre. Poulenc ne prend pas aux autres par défaut : « Je **veux** pouvoir employer indifféremment un accord de Wagner, de Debussy, de Schumann ou même de Franck, s'il rend bien la nuance de l'émotion que je veux rendre.⁸⁵ » Le rapport du compositeur à ceux qui l'ont précédé n'est pas placé sous le signe de l'oubli, de la table rase, mais bien sous celui de l'inspiration et de l'hommage. Pour reprendre les termes de Kristeva, Poulenc absorbe le langage des compositeurs qu'il affectionne, pour le réactualiser dans sa propre musique. Il n'y a pas ici de destruction, d'oubli, d'écrasement du passé. Ce dernier est présent, de manière assumée et revendiquée. Il est la matière nécessaire à la création nouvelle.

On voit donc déjà dans le rapport de Poulenc aux autres, un point de vue totalement différent de celui de Kristeva. Poulenc assume ouvertement ses emprunts stylistiques aux autres compositeurs. Il déclare d'ailleurs : « Avoir peur du déjà entendu est bien souvent la preuve de l'impuissance.⁸⁶ » Le compositeur ne ressent aucune honte à l'idée de « faire du neuf avec du vieux ». Il ne détruit pas, mais absorbe et redistribue le passé dans sa musique.

À ce sujet, un constat similaire peut-être fait dans le rapport de Poulenc à ses propres reprises. Le compositeur assume ouvertement cette pratique : « Honnêtement, je dois noter que les premières mesures sont issues directement d'une de mes premières mélodies d'Éluard, « Plume d'eau claire » (*Cinq poèmes*). [...] On peut tout de même bien se voler à soi-même !⁸⁷ » Tout comme l'emprunt stylistique aux autres, la reprise de son propre matériau musical n'est pas dissimulée. En reconnaissant donc le phénomène de reprise, Poulenc trace une ligne entre les

83 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p.112.

84 Ibid., p.764.

85 Ibid., p.77-83. C'est nous qui soulignons.

86 Ibid. p.82.

87 POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris, Cicéro, Paris, Salabert, 1993 (1re éd. Paris, Grasset, 1964), p.51-52.

différentes œuvres, et met en place, dans son catalogue, une continuité. Une idéologie différente de celle de Kristeva apparaît alors. Poulenc n'a pas besoin de détruire ses œuvres précédentes dans l'acte intertextuel. Bien au contraire, en le reconnaissant, il affirme l'existence renouvelée des œuvres antérieures, et se place plutôt du côté d'une dynamique d'absorption. Dans les écrits de Kristeva, un tel phénomène est décrit, d'abord appliqué au texte littéraire : « Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte.⁸⁸ » Kristeva développe ici un autre point de vue sur le phénomène d'intertextualité, dans lequel les textes antérieurs ne sont pas détruits, mais lus par l'auteur, lorsqu'il écrit le texte nouveau. Kristeva ajoute :

Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre.⁸⁹

La lecture, telle que la décrit ici Kristeva, va bien plus loin que simplement prendre connaissance du texte. Lire, dans cette acception, c'est s'appropriier le texte, le prendre avec soi. Dans l'acte d'écriture, le texte lu est présent dans le texte écrit. Cette présence n'est pas juste un état, mais une dynamique. Le texte antérieur *traverse* le texte nouveau. Roland Barthes écrit : « Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée : il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une *explosion*, d'une *dissémination*.⁹⁰ » L'explosion et la dissémination ne relèvent pas de la destruction, comme chez Kristeva, mais de la dissolution et de la redistribution du texte antérieur dans le texte nouveau. Les textes lus sont « ingérés », « digérés », puis disséminés dans le texte nouveau. Cette lecture-dissémination aboutit, selon Kristeva, à l'insertion de l'auteur dans l'histoire, et de la société dans le texte. Cette dernière idée est, dans le cas d'une reprise de son propre travail, difficilement transposable. D'une part, elle est avant tout pertinente dans le cadre de l'idéologie psychanalytique et marxiste de Kristeva, qui considère toujours la lecture dans son rapport à la société et à l'Histoire (ce que nous ne faisons pas dans le cas de Poulenc, dont nous considérons l'œuvre « en vase clos »). D'autre part, elle trouve surtout son sens dans le cadre du signifiant verbal, qui peut dénoter cette appartenance à l'histoire. Cependant, la dynamique sous-jacente de cette idée trouve bien sa place dans nos recherches. Ce

88 KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p.120.

89 Ibid.

90 BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue / Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p.75. C'est nous qui soulignons.

que décrit Kristeva ici, c'est la capacité de la dynamique intertextuelle à insérer l'oeuvre dans un ensemble plus grand, et en retour à disséminer cet ensemble dans l'oeuvre.

Le point de vue développé ici est plus pertinent pour observer la composition de Poulenc. Le credo du compositeur se trouve plutôt dans une forme de continuité, qu'un acte de destruction. Si nous avons démontré qu'il existait un paradoxe de négation/affirmation dans la dynamique intertextuelle de Poulenc, qui tient finalement du bon sens (l'oeuvre nouvelle **n'est plus** l'oeuvre ancienne), cette négation ne va pas jusqu'à la destruction des textes antérieurs. Nos analyses le montrent, les reprises se font plutôt sous le signe de la continuité : on retrouve des stratégies de compositions, des enchaînements harmoniques, des structures de tensions... Les modifications, loin de détruire le texte antérieur, évitent plutôt une forme de redite, de lassitude. La combinaison même/autre tient plus d'une volonté de se renouveler en conservant une identité et une stabilité, que d'une idéologie qui avancerait en faisant table rase. Nous le verrons dans la suite de nos recherches, Poulenc souhaite avant tout créer des oeuvres qui soient authentiquement lui, et un style qui le distingue des autres, notamment du point de vue harmonique. Il écrit à André Schaeffner : « Le temps renforcera d'ailleurs la personnalité de mon style harmonique.⁹¹ » À l'évidence, le compositeur souhaite laisser un catalogue qui s'inscrira dans la durée, une oeuvre stable, un bloc capable de résister au temps. Pourrait-il réaliser ce projet dans une idéologie destructrice ? Rien n'est moins sûr. L'intertextualité, chez Poulenc, est une forme de stabilité, une manière de composer en restant fidèle à soi. C'est l'écriture-réplique ou l'écriture-lecture dont parle Kristeva : Poulenc compose en se lisant, en s'ingérant et en se disséminant, dans une pratique autophagique. C'est l'image du miel que nous avons déjà observée plus tôt. Dans le cas de la reprise de soi, Poulenc est sa propre nourriture, son propre miel. Tout comme, dans les recherches de Kristeva, la dynamique intertextuelle insère l'oeuvre dans un grand ensemble, et dissémine l'histoire et la société dans le texte, Poulenc, par cette dynamique, s'insère dans sa propre histoire, dans sa continuité, et en retour dissémine l'ensemble plus grand de ses oeuvres dans l'oeuvre qu'il compose. Chaque pièce se nourrit des autres et les nourrit en retour.

Nous l'avons vu dans nos analyses, un tel phénomène a lieu par exemple dans le *Gloria*, composé en incorporant de nombreuses références à des oeuvres antérieures. L'hypertexte qu'est le *Gloria* est constamment nourri d'hypotextes, qui le traversent et construisent son sens. Ainsi, l'« Hymne », le *Trio*, la *Messe* et le *Gloria* font tous partie d'un même espace intertextuel. Ils sont pris dans cet espace, mais le construisent en même temps. Poulenc peut ensuite, dans cet espace intertextuel, poursuivre son travail de composition et créer d'autres oeuvres. Cependant, une

91 F. Poulenc à A. Schaeffner, octobre 1942, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p.531-533.

interrogation est alors soulevée : celle du résultat de ce processus double. Kristeva, dans le domaine littéraire, démontre que la dynamique intertextuelle donne naissance au sens de l'hypertexte.

On remarque d'emblée que la transposition de cette notion en musique est risquée, car si l'oeuvre musicale, tout comme l'oeuvre littéraire, a un sens, cette notion ne décrit pas la même réalité suivant le champ disciplinaire.

La reprise poulencquienne se fait en deux mouvements parallèles :

- une affirmation : Poulenc affirme l'élément et sa potentialité.
- une dissémination : l'élément est disséminé dans l'hypertexte.

L'élément est reconnaissable, mais il a évolué, en s'insérant dans une oeuvre nouvelle et en l'imprégnant, assurant ainsi la continuité de l'oeuvre de Poulenc. Une telle dynamique peut être qualifiée de stylistique. Par la reprise, Poulenc affirme et dissémine son style, bâtit peu à peu son identité de compositeur.

La reprise et sa dynamique intertextuelle permettent donc non seulement la naissance du sens de l'oeuvre, mais aussi la naissance et l'évolution du style poulencquien. Par la dynamique d'affirmation, le compositeur identifie les éléments repris (qu'ils soient visibles ou non) comme « siens ». Par la dynamique de dissémination, il introduit dans chaque oeuvre son style, tout en permettant à ce dernier d'évoluer.

Si les notions de dynamiques intertextuelles et d'espace intertextuels permettent de décrire les processus que nous venons d'étudier, il apparaît cependant, au vu de nos dernières conclusions, que ces termes puissent être insuffisant pour décrire le phénomène dans sa globalité. En effet, la notion d'intertextualité place la focalisation sur l'objet textuel. D'une part, le mot « texte » peut être, en musique, problématique : bien que ce terme soit souvent utilisé pour désigner la partition écrite, il n'est jamais clairement défini. Qu'est-ce que le texte musical ? La partition imprimée ? La partition lue ? Le morceau joué ? D'autre part, dans ses différentes définitions et acception, l'intertextualité n'aborde jamais clairement le versant stylistique de l'écriture ou de la composition. D'un processus idéologique chez Kristeva, il devient une relation de coprésence chez Genette⁹². Il convient alors de rappeler que si l'oeuvre de Poulenc est bel est bien traversée par une dynamique intertextuelle, cette dynamique est avant tout d'ordre stylistique. Il en résulte que l'espace intertextuel crée par cette dynamique est avant tout un espace stylistique.

Dans cet espace, l'oeuvre musicale n'est plus unidimensionnelle, mais plurielle : elle confronte une pluralité de sens et d'écritures, qui la traversent et la construisent. Barthes écrit, au

92 Ce dernier en tire cependant des applications stylistiques dans sa catégorisation des transformations que peuvent subir les textes. Cf « VII » in GENETTE, Gérard, *Palimpsestes / La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.41-58.

sujet du texte littéraire : « Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable).⁹³ » Le pluriel du sens est irréductible à une grande unité directrice, à une structure unique. Si, comme Barthes le dit, le Texte relève d'une traversée, alors cette traversée est celle d'une multitude de chemins, qui ne mènent pas tous au même endroit. La dynamique intertextuelle crée la possibilité d'une multiplicité de lectures (et donc d'expérience sensible) dans un seul texte, qui ne relèvent pas d'une ambiguïté sémantique, mais d'une pluralité : « Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l'ambiguïté des ses contenus, mais à ce qu'on pourrait appeler la *pluralité stéréographique* des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le texte est un tissu) [...].⁹⁴ » La notion de stéréographie, empruntée à la géométrie, désigne la projection de solide sur un plan, et donc la possibilité d'une observation multidimensionnelle de cet objet. Appliqué à notre objet d'étude, la pluralité stéréographique ne désigne non pas un sens élargi, qui relève de la nuance, mais bien une coexistence de sens observables simultanément, au sein d'un plan (ici le texte) unique. Le texte, et dans notre cas l'oeuvre musicale, ne peuvent plus faire l'objet d'une synthèse sémantique, mais doivent être abordés comme des objets multiples et multidimensionnels :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle, le texte est un tissu de citations, issues de milles foyers de la culture.⁹⁵

Plutôt que de chercher à lire, dans l'oeuvre, un sens unique, construit par le tissu de références intertextuelles, Barthes conseille de prendre conscience de la multiplicité des sens qui traversent un seul texte. L'écriture se retrouve enrichie de fragments d'écritures passées, qui se joignent dans une même oeuvre.

Poulenc, créé, dans son espace stylistique, des oeuvres plurielles, enrichies par les oeuvres antérieures. Les passages repris sont porteurs de cette pluralité stéréographique dont parle Barthes : ils peuvent être entendu comme appartenant à différentes oeuvres, et relevant de discours multiples. Les oeuvres deviennent multidimensionnelles, traversées par des discours divers, des écritures variées.

93 BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue / Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p.75.

94 Ibid., p.75.

95 Ibid., p.64.

3. Une dynamique fondamentale et maîtrisée.

Dans un entretien accordé à son ami Claude Rostand, Poulenc déclare : « En écrivant le *Stabat*, je me suis surpris à introduire six mesures jumelles de *Sécheresses*.⁹⁶ » Cette phrase est particulièrement intéressante : si le compositeur reconnaît l'existence du phénomène de reprise, il place celui-ci sous le signe d'une forme d'inconscient, ou du moins d'une conscience passive. Poulenc dit s'être *surpris* à utiliser les mesures en question, comme si cela relevait d'une pulsion inconsciente, plutôt que d'un choix délibéré.

Dans sa communication « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc. ⁹⁷ », Hervé Lacombe propose une description très complète de la manière de travailler du compositeur, qu'il décrit comme une « façon ». Pour réaliser cette description, il s'est basé sur la correspondance de Poulenc, très prolixe sur son travail, qu'il évoquait régulièrement dans ses lettres à ses amis et confrères. Lacombe propose, dans sa communication, une description en sept axes (que nous avons listés en introduction du chapitre), de la façon poulencquienne. C'est notamment le dernier axe qui nous intéresse ici, que Lacombe décrit ainsi : « Enfin, composer ne relève pas de la mise en œuvre d'une théorie, d'un système et d'un métier, mais de ce que nous appellerons, pour conclure, une poétique du bricolage (7).⁹⁸ »

La communication commence ainsi :

À vingt-et-un ans, Poulenc affirme une position qui ne variera pas : « Je ne cherche jamais à tirer des déductions philosophiques de la musique en général. Cela me gâte tout mon plaisir. Je ne m'attache qu'à l'idée et à la façon de l'exprimer.⁹⁹ » Sans aller jusqu'à déceler sous un tel propos une tendance anti-intellectualiste, il importe de relever l'attitude qui tend à rejeter l'abstraction et l'approche rationnelle, qui seraient arides, au profit du plaisir, présenté comme une valeur cardinale.¹⁰⁰

Lacombe, par le choix de cet extrait, pose les bases d'un portrait du compositeur mettant l'accent sur son côté épicurien : l'acte de composition est un acte de plaisir, pas un travail ou un projet intellectuel. Selon Poulenc, la composition ne doit pas être gouvernée par la raison, mais par le cœur. On devine, dans cette première description, une forme de spontanéité heureuse : là où l'approche rationnelle de la composition prévoit, anticipe, théorise en amont, l'approche de

96 POULENC, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Cassettes Radio France, coll. « Archives Sonores de l'INA », 1995, 1ère éd. Paris, Julliard, 1954, CD 1, piste 9, 4:20.

97 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45.

98 Ibid., p.16.

99 Francis Poulenc à Paul Collaer, 15 mai 1920, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994. C'est Poulenc qui souligne.

100 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.14.

Poulenc se fait dans la sincérité de l'instant, dans la naïveté de la découverte. Quelques lignes plus loin, Lacombe déclare en effet :

L'art de la composition, pour Poulenc, ne se dévoile pas depuis une théorie qui surplomberait l'oeuvre de l'extérieur et du haut de ses concepts ou de ses principes, mais s'expérimente à partir du faire même, que le compositeur explore, invente, découvre au fur et à mesure qu'il compose.¹⁰¹

Poulenc semble refuser la composition comme projet, comme idéal au service d'une réalisation novatrice. Il compose comme cela lui vient. Dans cette idée, Lacombe résume son dernier axe par la phrase suivante : « On discerne dans cette approche quelque chose relevant d'un art premier (non théorisé consciemment), se perfectionnant « sur le tas ». ¹⁰² »

Dans ses déclarations sur son propre travail (qui servent de base à la communication de Lacombe), Poulenc met l'accent sur la spontanéité, le refus de théoriser sa composition et d'enfermer celle-ci dans un système. Il déclare : « Dieu merci ! Je n'ai aucun système d'écriture (système équivalent à « trucs »). ¹⁰³ » Ces déclarations ont largement participé au façonnage du « personnage » Poulenc, encore de nos jours connus comme l'épicurien, le « moine voyou », le spontané...

Cependant, il convient de prendre du recul sur ces propos, pour y voir une forme de façade, une volonté de la part de Poulenc de construire ce personnage spontané. Les propos du compositeurs ne font pas forcément foi. Lacombe le souligne déjà dans sa communication, lorsqu'il évoque le rapport de Poulenc à l'analyse, que le compositeur abhorre : « Surtout, n'analysez pas ma musique, aimez-là ! ¹⁰⁴ » À ce sujet, Lacombe analyse :

Si Poulenc tient à détourner de l'approche analytique les personnes s'intéressant à sa musique, c'est vraisemblablement par complexe d'autodidacte : il a pleinement conscience de ne pas correspondre au « bon élève » en composition et craint que l'on voie de trop près sa manière de faire, peu orthodoxe. ¹⁰⁵

Le compositeur mesure extrêmement bien la portée de ces déclarations, et s'en sert pour construire son personnage public, parfois utile pour dissimuler certains complexes. À côté de déclarations mettant l'accent sur spontanéité, sur une composition qui se ferait dans l'instant, Poulenc déclare à Rostand :

101 Ibid., p.15.

102 Ibid., p.40.

103 Francis Poulenc à Fred Goldbeck, novembre 1945, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p.613.

104 F. Poulenc, cité in BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet/Chastel, 1978, cité in LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.27.

105 LACOMBE, Hervé, op. cit., p.27.

Je n'ai pas de méthode de travail précise, car j'estime que chaque œuvre nécessite un mode d'élaboration différent. Mais j'ai des heures de travail bien définies. Je ne suis pas un homme du soir, mais un homme du matin. Je pourrais parfaitement me mettre à ma table ou à mon piano à cinq heures du matin...¹⁰⁶

Le compositeur confirme ici son refus du système, que nous avons déjà évoqué. En revanche, son image spontanée est ici mise à mal, surtout dans la première phrase. Le choix des mots permet de s'en rendre compte : le compositeur n'a pas de méthode de travail **précise**. Il refuse bel et bien le système, mais pas la méthode. Il reconnaît évaluer les « besoins » de chaque œuvre, ce qui nécessite de poser les enjeux et les éléments de la composition en amont, et donc une forme de préméditation.

Il ne s'agit pas ici de renverser l'édifice du personnage Poulenc, mais de le nuancer en mettant en exergue que spontanéité et inconscient ne sont pas nécessairement synonymes, et que préméditation et spontanéité ne sont pas antonymes, comme le compositeur a souhaité nous le faire croire. Poulenc était réellement quelqu'un de spontané (il suffit de lire quelques-unes de ses lettres pour s'en rendre compte), et cette spontanéité a imprégné sa composition, son style. Mais il convient, en conclusion de ce point, d'admettre que cette spontanéité est en partie préméditée. D'une part, car Poulenc se connaît et sait que cette façon est la sienne, d'autre part car elle permet de construire le personnage Poulenc, tel que ce dernier souhaité être vu par ses contemporains, mais aussi par la postérité.

La composition poulencquienne est donc une entreprise bien maîtrisée et conscientisée, tout en étant guidée par le cœur, le plaisir, et la fidélité à soi :

[...]ce n'est par facilité ou stratégie mais bien par nature qu'il compose ainsi ; la force de sa musique ne tient pas à l'innovation mais à son caractère, à ce que nous avons appelé, ailleurs, son style, qui est unique parce que consubstantiellement lié à son être.¹⁰⁷

Cela rejoint les analyses de notre premier chapitre, qui montrent que la reprise de passages d'œuvres antérieures est pensée, calculée. Elle s'intègre pleinement dans les stratégies compositionnelles du compositeur, et ce dès le début de sa carrière. Franck Ferraty, dans *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, remarque : « Le recours plus ou moins conscient à la citation et à l'auto-citation fait partie intégrante du processus d'élaboration du matériau thématique poulencquien.¹⁰⁸ » Il dresse alors une liste de sept motifs cycliques¹⁰⁹ qui circulent dans

106 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p.818.

107 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.22.

108 FERRATY, Franck, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers Musical », 2011, p.169

109 Cf FERRATY, Franck, op. cit. p.169-172.

la totalité de l'oeuvre de Poulenc, de ses jeunes années jusqu'à la fin de sa vie. Il fait l'inventaire des occurrences de chaque motif et de leurs variations multiples. Par exemple, le motif M1 (la-si-do-si-la-si-sol-mi), apparaît dès 1923 dans le ballet *Les Biches*, en 1936 dans les *Litanies à la Vierge noire*, en 1953 dans la *Sonate pour deux pianos*, ou encore en 1962 (un an avant la mort du compositeur), dans la *Sonate pour hautbois et piano*. Le motif M4, dit « Syrinx » (sib-la-si-lab-sol-la-solb) se trouve des 1919 dans les *Cocardes*, puis en 1934 dans le 4^e nocturne, et enfin dans *La Voix humaine* en 1958. Dans notre propre liste d'exemple, on peut notamment citer la fin de la *Messe en Sol*, composée en 1937, que l'on retrouve dans les *Dialogues des Carmélites*, composés entre 1953 et 1956. Au travers des trajets de ces trois motifs, on se rend compte que la reprise de matériau préexistant fut une habitude du compositeur tout au long de sa vie et de sa carrière. Poulenc s'est créé un véritable réseau de matériau musicales, d'harmonies (et d'enchaînement harmonique) et de stratégies de compositions. Plus que rationnel, ce réseau est affectif et sensible. Poulenc ne compose que la musique qu'il aime et ressent. Lacombe écrit à ce sujet :

« Je ne peux composer que sur des idées, sur des thèmes que j'ai éprouvés¹¹⁰ » déclare Poulenc dans ce texte de 1957. *Éprouver*¹¹¹ est le nœud de toute son esthétique : avoir éprouvé, ré-éprouver, faire éprouver, c'est à dire ressentir une sensation, un sentiment, un besoin, un désir, une impression, partir d'une expérience personnelle et la faire partager. Jusque dans cette période des années 50 et 60, où la nouvelle figure du compositeur-analyste va s'imposer, Poulenc défend une approche sensible et intuitive de la musique en générale, de la composition en particulier.¹¹²

Poulenc tient pour idéal une composition qui émeut, fait ressentir, touche aux affects, et ne sélectionne que le matériau et les stratégies qui peuvent atteindre cet objectif. Il en ressort un catalogue très personnel, une musique intime, qui est fondamentalement « du Poulenc ». Le réseau qu'a tissé le compositeur remonte à ses plus jeunes années, car il est issu de sa sensibilité et d'un désir de rester fidèle à lui-même. La dynamique intertextuelle qui en résulte est donc, en plus d'être maîtrisée, fondamentale et nécessaire à l'acte de composition.

La création par Poulenc de son espace stylistique s'est étalée sur toute la durée de sa carrière. Cet espace n'est ni plus ni moins que la manifestation de sa personnalité, et de la nécessité pour le compositeur d'évoluer avec un matériau éprouvé, qui lui permet de ressentir (des émotions, des sensations, des atmosphères...). Il est aussi un lieu rassurant, un territoire familier, qui donne l'assurance de toujours rester soi-même C'est en ce sens qu'Hervé Lacombe écrit, dans sa biographie du compositeur :

110 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p.634. C'est Hervé Lacombe qui souligne.

111 C'est Hervé Lacombe qui souligne.

112 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon. Composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.15.

Pour Poulenc, la musique est consubstantiellement liée à la mémoire, que ce soit la musique qu'il apprécie ou celle qu'il compose. Elle est le lieu où s'agrègent les souvenirs, le moyen par lequel se perpétue ce qui a été aimé, éprouvé, vu et entendu. Elle est remémoration mélancolique. Mais elle est encore tout autre chose. Elle nous emplit et par sa présence agissante, par sa puissance expressive et consolatrice, par son aptitude à être le passé vivant, comme la foi du croyant, elle dresse son pouvoir de séduction et ses mystères face aux désastres de l'existence.¹¹³

Pour Poulenc, la création de cet espace est une nécessité, car il devient un lieu rassurant dans lequel il peut composer de manière à garder près de lui ses souvenirs, et par la même son identité. Il est un espace profondément intime et personnel, dans lequel le compositeur peut se mouvoir sans crainte. Il sert ensuite d'appui au compositeur pour évoluer vers de nouvelles œuvres et ainsi faire évoluer son style. Il est, en ce sens, le lieu dans lequel Poulenc peut vivre son expérience de reprise : garder l'ancien, la familier comme une présence rassurante, et accueillir la nouveauté, nécessaire à la reprise. Hervé Lacombe écrit à ce propos : « Ainsi se révèle la composition comme lieu où, le plus souvent, les *rumeurs* infiltrent sa mémoire ; ainsi apparaît une tension entre le neuf et le recyclé[...].¹¹⁴ » Cette tension dont parle Lacombe, c'est précisément la description de l'expérience de la reprise selon Kierkegaard, qui est une épreuve. L'être conscient et sensible doit faire l'effort d'accueillir la nouveauté, pour ne pas se laisser envahir par le ressouvenir, qui serait un obstacle à l'expérience de reprise. La nouveauté est, pour Poulenc, source de tension et d'intensité, car elle le force à sortir de son territoire rassurant. Il écrit à son ami Igor Markévitch :

Mon *Concerto d'orgue* que j'achève m'a coûté beaucoup de larmes parce que je l'ai bâti avec des matériaux nouveaux [Lacombe fait remarquer que ce n'est pas tout à fait vrai, Poulenc emprunte notamment du matériau à sa *Messe*].¹¹⁵

Les larmes dont parlent Poulenc sont la manifestation de cette tension. Sûrement le résultat d'émotions multiples et peut-être contradictoire, elles montrent que pour Poulenc, créer de la nouveauté n'est pas un acte facile et anodin. C'est *a minima* un effort à fournir. Pour composer sur du matériau nouveau, il effectue ce saut dans l'inconnu, au dessus de « 70000 brasses d'eau », en vertu de l'absurde. Mais le compositeur parvient à surmonter cette épreuve, et donc à vivre son expérience de reprise.

La dynamique stylistique de l'oeuvre de Poulenc est ce par quoi il vit son expérience de reprise, selon les exigences de Kierkegaard. Il parvient à accepter la nouveauté, à admettre que le

113 LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Fayard, 2013, p.785.

114 Ibid, p.804.

115 F. Poulenc à I. Markévitch, 17 juin 1936, in POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p.417.

même, qui revient, a changé. Une reprise, dans la musique de Poulenc, est donc possible, pour lui, mais aussi pour l'auditeur.

III. La perception de l'oeuvre de Poulenc : une dynamique rhizomique.

Une fois explorée la poïétique de l'oeuvre de Poulenc, le troisième chapitre de notre mémoire portera sur sa perception. L'analyse de cette dernière sera réalisée en tenant compte des conclusions du chapitre précédent, et donc en proposant une perception qui soit cohérente avec la composition de l'oeuvre de Poulenc. Un exemple de partition permettra de réaliser une telle analyse, qui devra donc prendre en compte les différentes caractéristiques de la poïétique de Poulenc :

- elle est un anti-système.
- elle est dynamique.
- elle crée un espace.

Notre analyse abordera également le phénomène de reprise, en mettant en exergue les éléments repris, et la nouveauté à laquelle ils sont confrontés.

De la même façon que nous avons nommé le phénomène global de retour du matériau musical dans l'oeuvre de Poulenc, nous proposerons une dénomination pour sa perception. Les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur ouvrage *Mille Plateaux*, développent la notion de rhizome, qu'ils proposent comme une pratique de pensée philosophique, refusant le système et le statisme, pour leur privilégier une pensée libre et dynamique. Les auteurs présentent le rhizome comme une méthode de pensée applicable à des phénomènes sociaux : la linguistique en premier lieu, mais également la politique. Cette méthode n'est pas appliquée, du moins à l'origine, à la musique. Elle a cependant vocation à être une méthode de pensée globale, applicable à de nombreux champs disciplinaires. Philippe Mengue écrit à ce sujet : « Par là, on veut dire qu'il [Deleuze] élabore une méthodologie réellement générale puisqu'elle englobe, dans de fécondes hypothèses, aussi bien les sciences de la nature que celles dites « humaines ».¹¹⁶ » Il ne s'agira pas ici de poser des équivalences entre des données linguistiques et politiques et des données musicales, mais, comme dans notre utilisation des recherches de Julia Kristeva, de s'emparer des méthodes et des dynamiques présentées par les auteurs.

116 MENGUE, Philippe, « Mille Plateaux » in *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1994, p.197.

Maël Le Garrec, dans *Apprendre à philosopher avec Deleuze*¹¹⁷ et François Zourabichvili, dans *Le Vocabulaire de Deleuze*¹¹⁸, analysent cette notion de rhizome qu'ils résument en deux principes :

- un principe de bienveillance, qui consacre la nature libre du rhizome : un rhizome ne préjuge pas, et laisse la possibilité à tous les chemins et toutes les connexions de se faire.
- un principe d'expérimentation, qui rappelle que le rhizome se fait dans le réel, et que tout doit être prouvé par l'épreuve de la réalité.

Une fois posé ce terme et cette philosophie qu'est le rhizome, nous montrerons qu'il est une manière de percevoir l'oeuvre de Poulenc de manière vivante, en créant du mouvement au sein de son oeuvre.

1. Une perception tenant compte de la poïétique.

Pour analyser les applications perceptives de la poïétique de Poulenc, sa mélodie « Reine de Cœur », tiré du cycle *La courte-paille* FP 178, composé en 1960, est un candidat probant. Nous l'avons vu dans notre premier chapitre, elle partage un matériau commun avec l'oeuvre chorale « De grandes cuillers de Neige », tirée de la cantate *Soir de Neige* FP 126, composée en 1944, et l'opéra *Dialogues des carmélites* FP 159, composé en 1953.



Figure 36: « La Reine de Cœur » in *La Courte-paille* FP 178, Paris, Eschig, 1960. Mesure 5.

Ce thème, central dans la mélodie, se trouve également à la fin de « De grandes cuillers de neige » et au 3^e acte des *Dialogues*.

117 LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Apprendre à philosopher avec », 2010.

118 ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipse, Paris, coll. « Vocabulaire de », 2003.

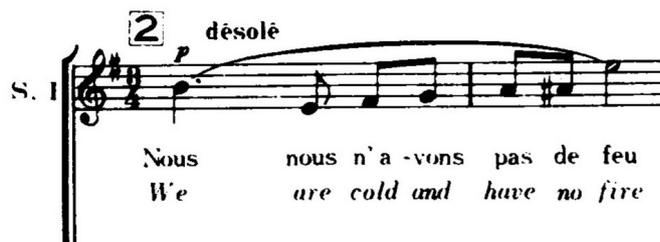


Figure 37: « De grandes cuillers de neige » in *Un soir de neige* FP 126, Paris, Salabert, 1998 (1re éd. Paris, Rouart, Lerolle & Cie., 1945). Voix de soprano, chiffre 2.



Figure 38: *Dialogues des Carmélites* FP 159, Acte 3, Ricordi-Paris, 1957, Paris. Réduction de l'orchestre, 4 mesures après le chiffre 38.

La poïétique poulencquienne propose trois œuvres connectées entre elles : le matériau musical de chacune rappelle les deux autres. La perception de ces œuvres offre donc la possibilité de prendre en compte cette connexion. Lorsque l'auditeur entend cette phrase musicale dans le contexte de « Reine de Cœur », il peut penser aux autres occurrences du thème. Il entend alors dans le discours d'une seule œuvre une pluralité de discours, perçus de manière synchronique dans une seule et même expérience sensible. Cette stratégie de perception permet de tenir compte de l'aspect dynamique de l'œuvre de Poulenc, en faisant l'expérience des interactions entre les différentes œuvres. Chacune n'est plus entendue seule, mais prise dans un espace dynamique.

D'un autre côté, grâce à l'espace créé par Poulenc, mais en réponse à la nature anti-systémique de sa poïétique, l'écoute devient libre et anti-chronologique. Au lieu de prendre la chronologie comme système/cadre permettant d'établir les connexions entre les œuvres, l'auditeur peut découvrir l'œuvre en « naviguant » dans l'espace créé par Poulenc. A une liberté de la composition, il répond par une liberté de la perception. Ce principe tient compte d'une réalité pragmatique : on découvre rarement (voire jamais) l'œuvre d'un compositeur en suivant strictement l'ordre chronologique de sa composition. Dans notre exemple, il est tout à fait possible qu'un auditeur écoute « Reine de Cœur » bien avant les *Dialogues* et *Soir de Neige*, et vive l'expérience sensible de ces œuvres dans l'ordre inverse de leurs compositions. Il fixe le matériau d'abord comme une phrase pour une voix seule, puis découvre sa potentialité de phrase instrumentale et chorale. Le réseau d'influence s'en trouve renversé. La perception ouvre une possibilité qui n'existait pas dans l'acte de composition : l'écoute d'une œuvre peut se retrouver influencée par le souvenir d'une autre qui lui est pourtant postérieure. Cette liberté dans l'écoute modifie totalement la place des œuvres les unes par rapport aux autres. L'acte de composition était soumis à une réalité pragmatique : chaque œuvre n'est composée qu'une seule fois, et est donc inscrite dans une chronologie stricte. Chaque œuvre peut cependant être écoutée plusieurs fois et dans n'importe quel ordre. Lors de la composition, les œuvres étaient figées sur une ligne temporelle, et donc hiérarchisées par le temps. Dans l'acte de perception, la ligne est détruite,

remplacée par un plan unique où toutes les œuvres sont égales. Elles peuvent être associées de manière libre, et chaque œuvre est un passage potentiel vers une autre, par le jeu des retours multiples.

Cependant, pour vivre une reprise dans l'acte de perception, il ne suffit pas de repérer le retour du matériau. Il faut également accueillir la nouveauté proposée par chaque œuvre, et admettre que chaque retour est un retour modifié. Chaque œuvre a son discours propre, et ne saurait être réduite aux discours des autres œuvres qui la traversent. L'analyse complète de « Reine de Cœur », réalisée selon la méthode paradigmatique de Nicolas Ruwet, permet de donner un exemple de cette nouveauté.

Figure 39: « La Reine de Cœur » in *La Courte-paille* FP 178, Paris, Eschig, 1960. Présentation paradigmatique.

La totalité de la mélodie repose sur une succession de motifs courts (6 ou 7 notes), de structure tripartite :

- une figure de tête, comportant deux notes, qui forment toujours un intervalle ascendant.
- une figure de corps, comportant trois notes, qui forment dans la majorité des cas une ligne conjointe.
- une figure de désinence, toujours une tenue, parfois scindée en deux valeurs (longue-brève).

On découvre également, par la présentation paradigmatique des motifs, que ceux-ci sont tous composés en se basant sur un « réservoir » limité de figures, parfois légèrement variées, qui

sont réagencées tout au long de la mélodie, pour créer des motifs nouveaux. Par exemple, les motifs des mesures 1, 5 et 12, partagent la même figure de tête, quand ceux des mesures 7, 11 et 14 partagent la même figure de désinence. On dénombre, selon ce principe, cinq figures possibles pour chaque partie d'un motif (signalées par les couleurs).

On remarque, dans ce principe général de composition, deux exceptions. Tout d'abord, le dernier motif, qui ne comporte aucune figure commune avec ceux l'ayant précédé, ce qui permet au compositeur de créer une rupture amenant la tierce picarde finale. Cependant, par le réservoir de notes qu'il emploie et par son dessin, il reste dans le matériau et la couleur de la mélodie, ce qui lui permet de ne pas trop « détonner ».

L'autre exception notable se trouve dans le motif de la mesure 9, où la figure de tête et la figure de corps sont tuilées par une note commune, et où la figure de désinence est prise dans la figure de corps. Ces deux particularités donnent au motif une allure « contractée », condensée, et cette structure choque lorsqu'elle est comparée au reste de la mélodie. Ce motif est également écrit dans la tessiture la plus basse de la mélodie. Ce choix du compositeur peut s'expliquer par l'analyse du poème.

Les deux premiers quatrains évoquent le personnage de la Reine de Cœur, et les vitres de sa demeure (*Vitre de Lune* est d'ailleurs le titre originel du poème). Le décor planté ici est rassurant, amical (la Reine nous salue d'une fleur) et lumineux. Le troisième quatrain qui commence sur cette mesure 9, change radicalement d'atmosphère, puisque nous passons du décor de la Reine aux « étranges demeures, où il n'est plus de porte, de salles ni de tours, et où les jeunes mortes viennent parler d'amour. » On entre ici dans un endroit mystérieux, étrange, à la fois sombre et lumineux (des pièces sans portes, et plus de vitres) à la frontière entre intérieur et extérieur, entre la vie et la mort. Le motif condensé et sans désinence, ne sortant pas du registre grave, sert à accentuer ce passage soudain vers un décor informe, aux accents symbolistes.

On constate, au terme de cette analyse, que la mélodie « Reine de Cœur », malgré la reprise d'un matériau musical ancien, propose une grande partie de nouveauté. L'œuvre bénéficie d'un matériau nouveau, résultant de nouvelles stratégies de composition : duplication et variation des figures, rapport au texte littéraire... Le thème repris (aux mesures 5 et 6), se retrouve confronté à de nombreuses idées nouvelles, et suit une logique neuve, dans laquelle il ne détonne absolument pas. En ce sens, la mélodie « Reine de Cœur » a sa « vie » propre, et ne dépend pas des œuvres antérieures pour être comprise. L'œuvre existe en soit, et peut être écoutée seule, sans perdre de sens ou de cohérence.

Cette analyse centrée uniquement sur une seule œuvre rappelle que, malgré les connexions stylistiques, chaque œuvre a aussi son sens propre, et que l'écoute ne saurait isoler les éléments

repris de ce sens. Dans le cadre de « Reine de Cœur », l'écoute se doit de prendre en compte les liens entre les motifs que notre analyse vient de souligner, sans quoi le morceau ne peut être apprécié, ni compris. La recherche des éléments repris ne peut occulter le lien entre l'élément et son contexte. Nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre mémoire, le ressouvenir est le principal danger de la reprise, car il se pose en obstacle entre le passé et la sensation présente. La nouveauté n'est alors plus accueillie, et la reprise, manquée.

Lors de l'écoute d'une nouvelle œuvre, dans lequel un élément musical aurait été repris, il faut également prendre en compte la « vie » propre de cette œuvre, qui repose sur ses stratégies de composition, et sur un matériau inventé, en plus du matériau et des stratégies reprises. Dans le cadre de « Reine de Cœur », l'analyse met en lumière une stratégie de composition propre basée sur une déconstruction/variation du matériau musical, qui permet la naissance d'un matériau nouveau.

Dans l'expérience sensible, l'auditeur se doit de percevoir les liens entre l'élément repris et l'œuvre dans laquelle il est repris. C'est à ce moment que la conscience accueille la nouveauté et peut vivre une véritable expérience de reprise. Pour lui, comme c'était le cas pour le compositeur, l'expérience de reprise peut constituer une épreuve. La conscience, à l'instant où elle repère l'élément repris, peut se retrouver happée par le souvenir, et donc perdre la dimension synchronique de l'écoute, au profit d'une dimension diachronique qui se déroulerait « à l'envers ». L'expérience de reprise s'en retrouverait gâchée, bloquée par le ressouvenir, qui tirerait l'expérience sensible « vers l'arrière ». L'auditeur se retrouve capturé par ses sensations passées, par une forme de nostalgie, qui l'empêche d'apprécier la nouveauté à laquelle il est confronté. La seule parade possible à ce phénomène est un effort de volonté, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. L'auditeur doit faire le choix de ne pas chercher à retrouver ses sensations passées, pour laisser place à l'écoute présente. Il prend donc le risque de perdre une partie de son plaisir d'écoute. Sa récompense sera alors un plaisir nouveau, né dans la nouveauté de l'écoute présente, et une expérience sensible enrichie par la dimension synchronique de cette écoute.

2. Une perception rhizomique.

La perception que nous avons décrite précédemment peut prendre le nom de rhizome, tel que défini par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'introduction de leur ouvrage *Mille Plateaux*¹¹⁹. Le rhizome y est présenté comme une méthode de pensée répondant à la primauté du système hiérarchique, jugée néfaste par les auteurs. Ils constatent :

119 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2/ Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] Autant dire que cette pensée n'a jamais compris la multiplicité : il lui faut une forte unité principale supposée pour arriver à deux suivant une méthode spirituelle. Et du côté de l'objet, suivant la méthode naturelle, on peut sans doute passer directement de l'Un à trois, quatre ou cinq, mais toujours à condition de disposer d'une forte unité principale, celle du pivot qui supporte les racines secondaires. Ça ne va guère mieux.¹²⁰

L'image de l'arbre, c'est celle de l'unité qui se divise, de la pensée qui ne peut avancer sans présupposé. Une telle méthode crée *in fine* une hiérarchie surplombante qui domine l'individu, et le fait rentrer de force dans un système qui prend la forme d'une totalité contraignante. L'arbre coupe toute possibilité d'expérimentation, de construction personnelle, de multiplicité. Multiplicité n'est pas à prendre dans le sens d'une diversité, de plusieurs qui se regrouperaient pour former une grande unité (ce qui formerait une nouvelle hiérarchie), mais bien d'un système propre, qui érige le multiple en loi fondamentale¹²¹. Là où l'arbre propose une linéarité hiérarchique, du haut vers le bas, le rhizome propose de tout mettre à un même niveau, à plateaux égaux, et de prendre en compte toutes les interactions et réseaux d'influence possibles. Dans l'arbre, chaque élément n'est connecté qu'à son supérieur ou son inférieur hiérarchique direct (n+1 ou n-1). Dans un rhizome, tout est connecté en droit. Tout est passage, milieu et périphérie. Penser en rhizome c'est « Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à n-1.¹²² » Dans la hiérarchie de l'arbre, tout n-1 doit rendre des comptes à son n+1 qui, en retour, l'influence. Dans le rhizome, puisque tout est n-1, tout doit rendre des comptes à et être influencé par tout.

Maël Le Garrec et François Zourabichvili résument le rhizome en deux grandes caractéristiques : la bienveillance et l'expérimentation. Zourabichvili écrit :

Le rhizome est donc une anti-méthode, qui a l'air de tout autoriser – et en effet elle l'autorise, car telle est sa rigueur [...] Ne pas juger d'avance quelle voie est bonne pour la pensée, s'en remettre à l'expérimentation, ériger la bienveillance en principe, tenir la méthode pour rempart insuffisant contre le préjugé puisqu'elle en conserve au moins la forme.¹²³

Il expose ici tout ce qui fait un rhizome.

Tout d'abord, il évoque le principe de bienveillance, dans le sens de l'ouverture d'esprit : la pensée en rhizome ne préjuge pas, anticipe le moins possible, pour laisser la possibilité à toutes les

120 Ibid. p.11.

121 Deleuze écrit, dans *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2013, p.236 : « La multiplicité ne doit pas désigner une combinaison de multiple et d'un, mais au contraire une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système. »

122 DELEUZE, Gille, GUATTARI, Félix, op. cit., p.13.

123 ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipse, Paris, coll. « Vocabulaire de », 2003, p.72.

connexions possibles de se faire, et au penseur d'emprunter tous les chemins qu'il souhaite, pour examiner ces connexions. C'est en ce sens que Le Garrec écrit :

[...] pour rompre définitivement avec les hiérarchies de l'image de l'arbre, il faut que tout soit connecté en droit. C'est le seul moyen de fonder une bienveillance générale, c'est à dire une éthique, un art de penser, qui prenne au sérieux l'ensemble des possibilités, sans conditions a priori déterminées par un modèle arborescent.¹²⁴

Le chemin ne doit pas être tracé à l'avance, ne doit pas obéir à un schéma préconçu, mais au contraire être totalement libre, pour parcourir le plus de voies possibles. La bienveillance, c'est celle du penseur à l'égard de son objet, qui se voit libéré de ses contraintes et replacé de manière libre dans le monde, pour pouvoir forger des connexions. C'est aussi celle du penseur à l'égard de lui même, qui se laisse la possibilité d'expérimenter toutes les connexions possibles, quitte à se tromper de chemin. Le principe de bienveillance est en quelque sorte le droit à l'erreur, voire l'érection de l'erreur en vertu de la pensée. C'est d'ailleurs ainsi que Maël Le Garrec le décrit en partie : « C'est pourquoi le rhizome est une anti-méthode : il n'aide pas à trouver le chemin, il sert à se perdre, à entrer par n'importe quel bout.¹²⁵ » Le Garrec prolonge ici les opinions des deux auteurs, qui ne sont jamais allés jusqu'à considérer le rhizome comme une anti-méthode. Ils utilisent d'ailleurs plusieurs fois les termes « méthode » et « système » dans l'introduction de *Mille Plateaux*. La prolongation de Le Garrec trouve son sens dans la bienveillance fondamentale du rhizome, car il laisse chacun libre de travailler comme il le souhaite. Plus qu'une anti-méthode, le rhizome est un anti-système : pas de méthode préconçue, prévue à l'avance, mais une adaptation permanente de la méthode à la réalité de la situation. Poulenc, lui aussi, refuse le système : « Je n'ai pas de méthode de travail précise, car j'estime que chaque œuvre nécessite un mode d'élaboration différent, mais j'ai des heures de travail bien définies.¹²⁶ » La méthode doit être posée en fonction de l'objet, et non posée sur l'objet. Poulenc refuse le canon, le préconçu, n'obéit qu'à l'instinct. C'est en ce sens que Lacombe refuse de parler de méthode quand il s'agit du travail du compositeur et préfère parler de façon. Poulenc fait preuve de bienveillance à l'égard de ses œuvres, en laissant à chacune la liberté de s'épanouir suivant les « besoins » de son matériau de base, en suivant l'Idée, plutôt que le schéma, en se laissant la liberté de s'adapter à chaque situation et en reconnaissant la possibilité de l'erreur. Cette bienveillance, et cette ouverture à la possibilité se ressentent aussi dans sa « poétique du bricolage » : Poulenc ose les juxtapositions a priori

124 LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Apprendre à philosopher avec », 2010, p.162.

125 Ibid. p.160.

126 POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011, p.818, cité dans LACOMBE, Hervé, *L'idée et la façon, composer selon Francis Poulenc* in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.36. C'est nous qui soulignons.

incongrues, les adjonctions d'éléments hétérogènes. Il se laisse la possibilité de bricoler, d'essayer. Face à cette poétique du bricolage, la perception rhizomique fait figure d'esthétique du bricolage. Et c'est bien en osant l'incongru qu'il lui arrive de faire des erreurs. Il dit à Claude Rostand :

Mes brouillons, que dis-je, mes monstres, sont surchargés de ratures, et, une fois publiée, la musique ne me semble pas, pour cela, immuable. Je ne suis pas de ces compositeurs qui, entendant leurs œuvres au concert, dodolinent béatement de la tête [...]. Moi, au contraire, je me dis tout à coup « Quelle horreur ! mon andante a une verrue sur le nez, mon scherzo a le dos voûté, mon finale boîte. »¹²⁷

On pourrait être choqué, à la lecture des mots du compositeur, par le lien qui est fait entre un principe de bienveillance, et un jugement aussi dur porté sur son propre travail. Les deux sont bien compatibles, car la bienveillance ne signifie pas une absence de rigueur. Si tout est possible, tout n'est pas forcément vrai. Lorsque le rhizome exige du penseur qu'il laisse la possibilité à toutes les connexions de se faire, il n'exige cependant pas de lui qu'il les reconnaisse toutes comme valable. Dans la multitude des chemins empruntés dans le rhizome, certains se révéleront être des impasses, qu'il faudra alors oublier.

C'est le deuxième principe dégagé par Zourabichvili et Le Garrec qui permet de repérer les impasses : le principe d'expérimentation. Le Garrec écrit : « Le rhizome est aussi une machine à expérimenter, à donner à l'expérience sa puissance intrinsèque, innovante.¹²⁸ » L'expérimentation est le corollaire de la bienveillance, et de son refus du chemin préconçu : il faut vérifier les possibilités une à une, et réfuter sans pitié celles qui se révéleront infructueuses. Ce principe signifie l'ancrage de la pensée dans le réel, et le refus d'en faire une pure construction intellectuelle, qui n'aurait alors plus de prise avec la réalité tangible. En ce sens, le rhizome ne se pense pas, il *se fait*. Il ne se constitue pas de fantasmes, de projections de l'imaginaire et des désirs sur l'objet. Comme le remarque Zourabichvili :

Si toute rencontre est « possible » au sens où l'on n'a pas de raison de disqualifier *a priori* certains chemins plutôt que d'autres, toute rencontre n'est pas pour autant sélectionnée par l'expérience . [...] il [le rhizome] a la cruauté du réel, et ne pousse que là où des effets déterminés ont lieu.¹²⁹

Le rhizome, par son principe de bienveillance, refuse d'enfermer la pensée dans des chemins préconçus. Il se heurte cependant à une limite infranchissable : celle de la réalité, du monde tangible. Le principe d'expérimentation érige le réel en valeur cardinale.

127 POULENC, Francis, 2011, op. cit. p.580, cité dans LACOMBE, Hervé, 2013, op. cit. p.29.

128 LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Apprendre à philosopher avec », 2010, p.164.

129 ZOURABICHVILI, Francois, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipse, Paris, coll. « Vocabulaire de », 2003p. 73.

L'ancrage de la pensée dans le réel ne peut que faire écho avec la façon de composer fondamentalement sensible de Poulenc. Comme l'a démontré Hervé Lacombe, Poulenc ne compose que de manière sensible, en éprouvant : « En général, chez Poulenc, ce n'est pas la raison qui décide, mais l'oreille [...]. D'où l'obligation de passer par le piano (il faut écouter ce que ça donne).¹³⁰ » C'est cette façon de faire qui caractérise l'expérimentation poulencquienne. Lorsqu'il s'assoit au piano, le compositeur teste la voie qu'il a choisi d'emprunter, en recherche les éventuelles limites. Il expérimente, au sens strict du terme. Et tout comme l'expérimentation est nécessaire dans la pratique rhizomique, elle est nécessaire chez Poulenc :

« Eh bien, oui, reconnaît-il, j'ai besoin de piano. Tantôt comme excitant sonore, tantôt comme instrument de contrôle.¹³¹ » Un motif peut venir à l'esprit lors d'une promenade, toujours il lui faudra passer par son instrument : « J'ai besoin, ensuite, *d'entendre*¹³² ce que j'ai imaginé. C'est alors que le piano intervient.¹³³ »¹³⁴

Cela nous ramène alors aux mots si francs du compositeur que nous avons cité plus haut. Si Poulenc fait preuve de bienveillance dans l'acte de composition, il a aussi « la cruauté du réel », et n'accepte les œuvres que lorsque l'effet recherché a vraiment lieu.

Cette exigence du réel dans une perspective rhizomique, si elle fait écho au travail de Poulenc, répond aussi à nos recherches, et peut se trouver satisfaite dans une approche stylistique axée sur la reprise, car nous avons démontré la réalité de celle-ci, sa tangibilité. Elle peut donc faire office de gage de réalité des connexions établies dans une perception rhizomique de l'œuvre de Poulenc.

Enfin, la dernière grande caractéristique du rhizome est énoncée par Deleuze et Guattari eux-mêmes dans *Mille Plateaux* :

Gregory Bateson se sert du mot « plateau » pour désigner quelque chose de très spécial : une région continue d'intensité, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur point culminant ou vers une fin extérieure.¹³⁵

C'est la définition des plateaux qui constituent le rhizome qui retient notre attention, car elle montre que les plateaux ne sont pas des points figés, mais des régions d'intensités. Il faut entendre par là des moments forts de la pensée, qui ne sauraient l'arrêter, la stopper dans son mouvement, mais seulement la capter quelques instants, pour ensuite servir de tremplin, de passage vers d'autres plateaux, d'autres connexions. Un rhizome n'est pas un agencement de points figés,

130 LACOMBE, Hervé, 2013, op. cit. p.29.

131 POULENC, Francis, 2011, op. cit. p.817.

132 C'est Poulenc qui souligne.

133 POULENC, Francis, 2011, op. cit. p.817.

134 LACOMBE, Hervé, 2013, op. cit. p.37.

135 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2/ Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p.32.

mais bien une pratique fondamentalement dynamique, mettant en relation des intensités, des éléments eux-même dynamiques, car vivant, mouvant, changeant. Un rhizome est en permanence en mouvement, comme le rappellent les auteurs : « Il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes.¹³⁶ » Les éléments connectés ne doivent pas être des fins, mais bien des moyens, c’est à dire que le penseur ne doit jamais avoir pour but d’arriver à un élément pour s’y arrêter, mais doit toujours chercher un chemin nouveau, un lien nouveau pour faire proliférer le rhizome. Le rhizome, terme tiré de la botanique, désigne un type de racine. Il est donc une matière vivante, et comme tout être vivant, doit toujours se mouvoir, se déplacer et grandir en se nourrissant. C’est en ce sens que Le Garrec écrit :

[...] le rhizome est donc ce qui fait la multiplicité, multiplicité en acte. Rappelons-nous que la multiplicité n’est ni diverse, multiple, ni Une : elle n’arrête pas de déborder, de s’étendre, de se diviser, de proliférer en mutant.¹³⁷

Un rhizome est donc fondamentalement dynamique, et ne tolère pas le statisme, la sclérose. Ce troisième point est le dernier point de cohérence avec la reprise, dont nous avons montré qu’elle remplissait, dans le cadre de la poïétique poulencquienne, un rôle éminemment dynamique. Elle n’est pas seulement composée d’un ensemble de points, mais exige également en permanence une connexion dynamique et vivante entre ses différents points, eux même dynamique car pris dans le mouvement d’une œuvre, mais aussi car s’anticipant et se convoquant les uns les autres. Ils deviennent alors, au sens deleuzo-guattarien du terme, des plateaux, des régions continues d’intensité, qui captent la perception et peuvent ensuite servir de passage vers un autre plateaux.

Un rhizome se construit selon six principes répondant aux exigences énumérées précédemment, et qui fondent son caractère multiple et dynamique : connexion, hétérogénéité, multiplicité, rupture asignifiante, cartographie et décalcomanie.

Les deux premiers principes, connexion et hétérogénéité, sont systématiquement présentés ensemble, le second nuancant le premier. Les auteurs écrivent :

Résumons les caractères principaux d’un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature.¹³⁸

Le message de base de ces principes est le suivant : tout doit être connecté en droit, c’est à dire que toutes les options doivent être considérées comme possibles a priori. On doit donc, dans

136 Ibid., p.15.

137 LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Apprendre à philosopher avec », 2010, p.159.

138 Ibid. p.31.

une écoute rhizomique de Poulenc, découvrir chaque nouveau morceau en s'attendant à y trouver des liens avec n'importe quel autre, sans distinction de genre, d'instrumentation ou de forme. C'est par l'expérience qu'il faudra ensuite réfuter ou non les connexions. Ces principes fondent aussi l'anti-hiérarchie du rhizome, ou, dans le cas de Poulenc, l'anti-chronologie. Une connexion entre deux objets doit être prise dans les deux sens possibles : A vers B, mais aussi B vers A ou les deux éléments peuvent s'influencer, qu'importe celui qui fut créé le premier. Chez Poulenc, la connexion doit être prise dans le sens d'une influence de la perception : écouter B en ayant à l'esprit A, mais aussi écouter A en ayant à l'esprit B, en ayant à l'esprit le chemin parcouru par l'élément repris pour atteindre sa deuxième occurrence. Les connexions peuvent être faites d'éléments hétérogènes, relier des traits de différentes natures. Les auteurs abordent ce point comme une nécessité : « [...] une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres.¹³⁹ » C'est ici le langage qui est pris comme objet d'étude du rhizome. Il est aussi possible, dans le cadre de notre analyse de la reprise dans l'oeuvre de Poulenc, de décentrer l'objet d'étude. Il suffit pour cela de toujours la considérer avec l'invention de matériau nouveau, qui peut constituer « l'autre dimension » : il faut examiner le matériau repris au prisme du matériau nouveau. Cela nous rappelle qu'il ne faut pas extraire les éléments repris de leurs oeuvres, mais toujours, dans notre perception, conserver le lien, ne pas dissoudre les oeuvres : parce que les éléments sont matériellement étrangers à l'oeuvre, on pourrait être tenté de les entendre en opposition avec leur contexte. C'est une erreur. Un élément repris doit s'entendre à la fois en lien avec ses autres occurrences, mais également avec les éléments nouveaux. Tout type de connexion est possible simultanément, il ne faut pas privilégier un type de connexion particulier (intertextuel, intratextuel, dans le cadre de la reprise, dans la logique d'un seul morceau...). Une perception rhizomique de Poulenc ne sert pas qu'à considérer les éléments repris dans l'oeuvre de Poulenc, mais bien les oeuvres dans leur globalité.

Le principe de multiplicité exige une absence de pivot. Une perception rhizomique ne doit pas se faire à partir d'une grande unité qui se divise, et qui créerait une nouvelle arborescence. François Zourabichvili constate :

Le rhizome dit à la fois : pas de point d'origine ou de principe premier commandant à toute la pensée ; pas d'avancée significative qui ne se fasse donc par bifurcation, rencontre imprévisible, réévaluation de l'ensemble depuis un angle inédit (ce qui distingue le rhizome d'une simple communication en réseau[...]) ; pas non plus de principe d'ordre ou d'entrée privilégiée dans le parcours d'une multiplicité.¹⁴⁰

139 Ibid. p.14.

140 ZOURABICHVILI, François, op. cit. p.72.

C'est le danger principal, le piège dans lequel il est facile de tomber : lorsque que l'on repère un passage repris, il ne faut pas chercher à totaliser ses différentes occurrences comme les parties d'un tout. Le rhizome nous dicte plutôt de raisonner en terme de facettes, ou, pour reprendre l'expression de Barthes, de pluralité stéréographique (voir notre deuxième chapitre). Il ne faut pas chercher à additionner les différentes occurrences d'un élément pour en dégager un sens commun, ce qui reviendrait à créer une arborescence et une hiérarchisation de ces occurrences. Dans une perspective rhizomique, il faut considérer les éléments repris comme des plateaux égaux et non-totalisables. De cette manière, la dynamique du rhizome est rendue possible.

Dans une perspective plus large, comment éviter d'ériger la reprise chez Poulenc en un principe premier qui enfermerait le rhizome dans une pseudo-multiplicité arborescente ? Il faut garder à l'esprit que la reprise n'est qu'une facette du style de Poulenc, une des nombreuses portes d'entrée dans le rhizome. C'est une autre exigence de cette pratique : « C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples.¹⁴¹ » Une fois perçue la reprise, le rhizome devra être laissé ouvert, de manière à accueillir d'autres connexions (le matériau nouveau, le matériau emprunté à d'autres, l'influence du contexte artistique de Poulenc...). C'est l'image des plateaux, centrale dans la pratique du rhizome : tous les plateaux doivent être égaux, placés sur le même plan, de sorte qu'aucun ne surplombe les autres. C'est cette caractéristique qui permet la dynamique du rhizome : les plateaux étant tous égaux, ils sont tous de potentiels passages vers un autre plateau, une autre région d'intensité. En ce sens, notre mémoire n'est qu'un plateau parmi tant d'autres, une porte d'entrée dans le rhizome de Poulenc, permettant un accès à son œuvre, pour ensuite l'aborder sous d'autres angles, en prenant appui sur d'autres plateaux.

Le quatrième principe, dit de rupture asignifiante, puise sa source dans la « force vitale » du rhizome, qui peut être rompu, brisé, sans jamais cesser de proliférer :

Principe de rupture asignifiante : contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes.¹⁴²

Il permet de garder à l'esprit que chaque œuvre existe en soi, comme nous l'avons démontré dans notre analyse de « Reine de Cœur ». Il évite l'écueil d'une forme de « méta-structuralisme », qui n'envisagerait plus les œuvres qu'à partir d'une grande structure cachée qui serait garante de la cohérence de leur discours. Un tel écueil mettrait en danger le principe de multiplicité évoqué précédemment. Ce principe démontre aussi qu'un rhizome peut survivre à

141 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. cit. p.20.

142 Ibid. p.16.

toutes dégradations, contrairement à la structure hiérarchique, qui ne tolère aucun vide. Deleuze et Guattari écrivent :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres.¹⁴³

La rupture qui est ici évoquée pourrait être définie comme un « accident de la pensée » : une erreur, un oubli... Une méthode de pensée arborescente se verrait mise en péril par un tel évènement, ne fonctionnant que par ligne droite et étapes successives. Une pensée rhizomique tolère beaucoup mieux ces ruptures, car elle est à même de s'en nourrir. Deleuze et Guattari rappellent en effet que les lignes de fuites, dans lesquelles les ruptures se créent, font partie du rhizome et servent à sa propagation.

Dans la perception de l'oeuvre de Poulenc, une rupture pourrait être causée par un oubli : nous entendons un passage repris, mais nous avons oublié que nous l'avions déjà entendu. Elle pourrait aussi résulter d'une méconnaissance : nous n'avons jamais entendu les occurrences précédentes d'un passage repris. La perception rhizomique ne se retrouve pas affaiblie par ces ruptures. D'une part, elle s'en nourrit : un manque de connaissance peut mener à la recherche. D'autre part, et puisque tout est organisé en plateaux égaux, le réseau d'influence du rhizome peut fonctionner malgré les erreurs. Peu importe l'ordre dans lequel les oeuvres de Poulenc sont découvertes, et peu importent d'éventuels manques, tant que la pensée ne s'arrête jamais et cherche toujours plus. Ce principe découle d'une réalité pragmatique : il n'est pas nécessaire de connaître l'intégralité de l'oeuvre du compositeur pour aborder la reprise, ni même son style général. Une représentation mentale de l'oeuvre peut être bâtie dès les premières écoutes, et chaque étape de la découverte de Poulenc constitue déjà un rhizome fonctionnel, qui permet une pensée dynamique et libre. Une méthode de pensée arborescente ne pourrait fonctionner qu'une fois sa structure préétablie complètement remplie.

Les cinquième et sixième principes, cartographie et décalcomanie, découlent du précédent. Penser en rhizome, ce n'est pas poser une méthode sur l'objet :

5° et 6° Principe de cartographie et de décalcomanie : un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. Un axe génétique est comme une unité pivotale objective sur laquelle s'organisent des stades successifs ; une structure profonde est plutôt comme une suite de base décomposable en constituants immédiats [...]. On ne sort pas ainsi du modèle représentatif de l'arbre, ou de la racine [...]. De l'axe génétique ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini.¹⁴⁴

143 Ibid. p.16.

144 Ibid. p.20. Ce sont les auteurs qui soulignent.

Ce que les auteurs nomment un calque, c'est une structure de pensée prédéfinie, que l'on pose sur l'objet. C'est l'image de l'arbre qu'ils évoquent au début de leur ouvrage. Le calque est une structure hiérarchique donnée, préconçue : « Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...]. Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte.¹⁴⁵ » Cette préconception aboutit d'abord à un surcodage : l'objet d'étude est interprété par le prisme de préjugés. La structure préétablie, parce qu'elle englobe l'objet de force, prend le risque de lui faire signifier autre chose que ce qu'il est réellement. Le calque rend aussi la structure vulnérable aux ruptures, telles que décrites dans le principe précédent. Puisque la structure est supportée par un axe, toute rupture infligée à cet axe peut entraîner l'effondrement du rhizome.

Le calque est donc incompatible avec un principe d'expérimentation libre, que les auteurs associent à la carte :

Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*¹⁴⁶. Faire la carte et pas le calque. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit.[...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.¹⁴⁷

Une méthode de type rhizome n'est pas une construction intellectuelle *a priori*, mais bien un constat *a posteriori* d'un phénomène. Elle admet l'hypothèse, qui préside à la recherche, mais certainement pas le préconçu. En ce sens elle refuse aussi une forme de passivité, représentée par la notion de calque : la structure nous est donnée en amont, il ne reste plus qu'à la poser sur l'objet et la reproduire. La carte est une activité : elle se fait, se construit. Pour faire rhizome, chacun doit construire sa propre carte au fur et à mesure de l'expérimentation. Une écoute rhizomique de Poulenc se doit d'être active et réfléchie. Bâtir le rhizome poulencquien, c'est vouloir le bâtir, le penser activement. Ces principes font écho à la perception anti-chronologique de l'oeuvre de Poulenc que nous avons proposé plus tôt. Le schéma chronologique a comme inconvénient une fonction de calque, proposant une structure et des réseaux d'influences préétablis : l'écoute d'une pièce ne peut être influencée que par l'écoute des pièces antérieures. Les possibilités d'écoutes et d'expérimentations se retrouvent alors grandement diminuées. Les auteurs eux-même refusent la hiérarchie chronologique dans leur ouvrage, en datant les chapitres de manières non-linéaire. Philippe Mengue écrit à ce sujet :

145 Ibid. p.21.

146 Ce sont les auteurs qui soulignent.

147 Ibid. p.20.

Même la chronologie se trouve désaccordée, chaque plateau étant muni d'une date, le passage d'un plateau à l'autre engendrant des sauts immenses dans le temps, des retournements, des allées et retours instantanés, des précipitations, sans qu'il y ait un axe de distribution à toutes ces voltes.¹⁴⁸

La pensée rhizomique propose, grâce au principe de cartographie, une plus grande liberté d'expérimentation. Dans le cas de la reprise dans l'oeuvre de Poulenc, chaque auditeur peut créer sa propre carte mentale de l'oeuvre, naviguer au gré des occurrences de reprises qu'il a repéré. Cette carte, propre à chacun, est la garante de la liberté de perception de l'oeuvre de Poulenc. Elle est la représentation personnelle que chacun se fait de cette oeuvre. Les auteurs précisent qu'une carte rhizomique n'est jamais réellement terminée : « [...] le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite.¹⁴⁹ » La carte est une expérimentation permanente, libre et volontaire, qui exige de s'affranchir du préconçu pour s'en remettre à l'expérience.

Avant de continuer notre analyse de la perception, il convient, comme nous l'avons fait lors de notre utilisation des travaux de Kristeva, d'émettre une mise en garde. Tout comme les travaux de Kristeva, ceux de Deleuze et Guattari ont une dimension idéologiques, et ont pour projet une remise en question des sciences humaines et du fonctionnement de la société. Philippe Mengue le fait remarquer ainsi :

Le projet [de *Mille Plateaux*], sous sa modestie apparente, détient donc en réalité, comme on l'aperçoit, une très haute portée, puisque en remaniant l'idée d'« Histoire » [notamment en datant les chapitres], il s'en prend aux fondements mêmes des sciences humaines.¹⁵⁰

La remise en question de la pensée en arborescence est une manière pour les auteurs de remettre en question le fonctionnement hiérarchique de la société : hiérarchie politique, sociale, ou encore professionnelle. À la suite de Rosenstiehl et Petitot¹⁵¹, les auteurs dénoncent le primat des structures hiérarchiques comme un obstacle à une multiplicité réelle. Dans cette multiplicité « [...] les individus sont tous interchangeable, se définissent seulement par un *état* à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale.¹⁵² » C'est à tout un fonctionnement social et sociétal que

148 MENGUE, Philippe, « Mille Plateaux » in *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1994.

149 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. cit., p.32.

150 MENGUE, Philippe, op. cit., p.197.

151 Deleuze et Guattari citent notamment : « Admettre le primat des structures hiérarchiques revient à privilégier les structures arborescentes. [...] La forme arborescente admet une explication topologique. [...] Dans un système hiérarchique, un individu n'admet qu'un seul voisin actif, son supérieur hiérarchique.[...] Les canaux de transmission sont préétablis : l'arborescence pré-existe à l'individu qui s'y intègre à une place précise. » ROSENSTIEHL, Pierre, PETITOT, Jean, « Automate asocial et systèmes acentrés » in *Communications*, n°22 « La nature de la société », 1974, p.49.

152 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. cit., p.26. Ce sont les auteurs qui soulignent.

s'attaquent Deleuze et Guattari, au travers de *Mille Plateaux*. Selon les auteurs, le fonctionnement hiérarchique enferme l'individu dans un système qui lui pré-existe, et réduit son champ de possibilité. Cela est assimilé à une forme de violence que les auteurs refusent, au profit d'une liberté garantie par le fonctionnement rhizomique. Antonio Negri écrit à ce sujet : « [...] dans la philosophie des sciences de l'esprit de Deleuze et Guattari, comme dans le matérialisme historique, on retrouve la même exigence éthique et politique de libération de la puissance humaine.¹⁵³ »

Mille Plateaux est donc un ouvrage orienté politiquement (comme une grande partie de la production des deux auteurs). Comme dans notre chapitre précédent, nous n'avons pas pour objectif de justifier ou discréditer la portée politique des concepts que nous avons empruntés. Nous proposons seulement un emprunt méthodologique. Ainsi, notre proposition de privilégier une approche antihiérarchique dans la perception n'est en aucun cas une manière de réfuter l'approche hiérarchique. Chacune des deux approches propose une perception valable de l'oeuvre de Poulenc. La perception rhizomique se fait le miroir de la façon de travailler de l'artiste. L'approche chronologique, quant à elle, privilégierait une réalité pragmatique de la composition, tenant compte de l'ordre de création des oeuvres. Elle est tout autant valable. Si les six principes du rhizome peuvent s'appliquer à la perception de l'oeuvre de Poulenc, ils n'en sont pour autant pas la règle immuable et peuvent être discutés.

3. Une perception dynamique et volontaire.

Lorsqu'on écoute l'oeuvre de Poulenc en ayant en tête la reprise qu'elle permet de vivre, c'est une expérience rhizomique qui a lieu. Comme la poïétique de l'oeuvre, la perception devient dynamique. Tout d'abord par essence, en soi, car elle se fait le miroir de la dynamique qui préexiste dans l'oeuvre de Poulenc, créée par l'acte de composition lui-même. Mais cette dynamique est aussi créée par l'auditeur, car la perception d'une telle oeuvre en appelle à sa volonté d'agir. En effet, le rhizome n'est pas une passivité, mais bien une activité. Deleuze et Guattari l'annoncent très vite dans *Mille Plateaux* :

En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple, bien que ce cri soit difficile à pousser. Aucune habileté typographique, lexicale, ou même syntaxique ne suffira à le faire entendre. Le multiple, *il faut le faire* [...].¹⁵⁴

Ce *faire* dont parlent les auteurs, c'est le cœur du rhizome, son principe premier. Un rhizome ne peut être construit que par la volonté de celui qui perçoit et pense. Les six principes du

153 NEGRI, Antonio, « Sur Mille Plateaux », *Chimères*, n°17 « Sauve qui peut », automne 1992, p.87.

154 Ibid. p.13. Ce sont les auteurs qui soulignent.

rhizome sont garants de cette activité de la perception. Le principe de cartographie, notamment, fait la part belle à cette nécessité de l'action : un rhizome ne se découvre pas, comme on aurait découvert le calque préexistant à l'expérience, il se construit par l'expérimentation de chacun, par la volonté consciente. Le principe d'hétérogénéité est lui aussi porteur de cette nécessité d'action : la méthode de type rhizome décentre, déplace les éléments vers d'autres dimensions pour mieux les analyser. La construction du rhizome se fait donc de manière dynamique.

Toujours dans l'introduction de *Mille Plateaux*, les auteurs écrivent : « Un plateau est toujours au milieu, ni début, ni fin. Un rhizome est fait de plateaux.¹⁵⁵ » Une fois construit le rhizome, celui-ci est structuré en plateaux. Nous l'avons déjà vu, ces plateaux ne sont pas des points, mais des régions d'intensité, c'est à dire des lieux dynamiques. Ils ne sont pas faits pour qu'on s'y arrête, mais bien pour servir de tremplin vers d'autres plateaux, qui sont eux-mêmes de nouvelles régions d'intensité. Le rhizome se construit de manière dynamique, et crée dès lors un espace de perception dynamique, car il ne tolère, en son sein, que le mouvement. Il n'y a aucun point de repos : « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes.¹⁵⁶ » Les lignes dont parlent les auteurs sont celles qui traversent les plateaux du rhizome, et nous exhortent en permanence au mouvement, de sorte que chaque plateau n'est jamais considéré que pour lui-même, mais toujours en relation avec un ou des autres. Mais ces lignes ne sont pas qu'internes à l'espace créé par le rhizome. Elles sont aussi, comme les nomme Deleuze, des « lignes de fuite » : « La ligne de fuite est une *déterritorialisation*. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite.¹⁵⁷ » Les lignes de fuite sont les portes de sortie du rhizome, par lesquels l'individu se déterritorialise. Se déterritorialiser, c'est quitter le territoire. Mais ce territoire n'est pas géographique. Selon Zourabichvili : « La valeur du territoire est existentielle : il circonscrit pour chacun le champ du familier et de l'attachant, marque les distances avec autrui et protège du chaos.¹⁵⁸ » Le territoire deleuzien est synonyme de familiarité, il est la zone de confort de chacun. Il n'est pas un lieu qui préexiste à l'individu, mais au contraire un lieu créé par l'individu, dans un processus de territorialisation. Pourquoi prévoir dans le rhizome, ce territoire rassurant, des lignes de fuite pour en sortir ? Pour toujours continuer à faire grandir le rhizome. La sortie du rhizome, la déterritorialisation par le biais des lignes de fuite, n'est que temporaire. Une fois expérimenté l'en dehors, l'inconnu, l'individu se reterritorialise sur les nouveaux objets, les incluant de fait dans le

155 Ibid. p.32.

156 Ibid. p.15.

157 DELEUZE, Gilles, *Dialogues* avec Claire Parnet, Paris, Champs, 1996, p.47 (1ère éd. Paris, Flammarion, 1977), cité in ZOURABICHVILI, François, op. cit. p.40.

158 ZOURABICHVILI, François, op. Cit. p.28.

rhizome. C'est l'exigence d'expérimentation du rhizome, qui appelle toujours plus d'expérience. Il est un lieu vivant, et a donc l'exigence du vivant : pour continuer à vivre, il doit évoluer, proliférer.

Dans la perception de Poulenc, lorsque l'auditeur construit son rhizome, il se territorialise dans l'espace de l'oeuvre, en fait un lieu connu, à l'abri du chaos de l'inconnu. Il crée, en réponse à l'espace stylistique, un espace de perception, un territoire familier dans lequel il peut se mouvoir selon des lignes internes. L'auditeur passe d'œuvres en œuvres, de plateaux en plateaux, pour construire cet espace. Il suit ensuite les chemins que sont les lignes de fuite. Dans le cas précis de notre étude, les lignes de fuite sont créées par la reprise, elle suivent l'itinéraire des éléments repris. Après s'être déterritorialisé, avoir suivi ces lignes et les avoir expérimentées, l'auditeur peut choisir de se reterritorier sur les œuvres nouvelles, pour les inclure dans son espace perceptif et faire grandir son rhizome. Il est en mouvement permanent, car il doit sans cesse, dans l'écoute des œuvres, se mouvoir en direction des œuvres connectées, et les réécouter en fonction des nouvelles connexions. De cette manière, il continue à faire vivre le rhizome qu'il s'est créé, à construire la multiplicité.

En percevant l'oeuvre de Poulenc de manière rhizomique, l'auditeur peut donc vivre une expérience de reprise. Le rhizome partage en effet les exigences de la reprise. Les lignes de fuites du rhizome sont le chemin à suivre pour effectuer le « saut de la foi », le mouvement en vertu de l'absurde inhérent à la reprise. L'auditeur prend alors le risque de plonger dans le chaos dont parle Deleuze. Il entend par là des territoires inconnus, non circonscrits et désorganisés, en opposition totale avec la familiarité rassurante de l'espace connu. Tout comme le rhizome, la reprise a la cruauté du réel (rien n'est promis), et c'est de là que découle leur lien le plus fort :

La reprise a, en effet, les deux pieds bien plantés dans la vie effective. Elle a « la certitude de l'instant » présent. [...]. Elle a la « réalité et le sérieux de la vraie vie. D'où ses conditions de possibilité. Point de reprise pour qui « s'évade hors de la vie », afin de se réfugier dans l'imaginaire ou l'abstrait.¹⁵⁹

L'expérience de reprise s'ancre dans la réalité tangible. Elle n'est pas une pure construction mentale (ce que Kierkegaard reproche à la dialectique hégélienne), mais une expérience du réel.

Une méthode de type rhizome exige de toujours sortir de sa zone de confort, de ne jamais s'arrêter sur un plateau. En ce sens, il n'y a que des lignes de fuites dans le rhizome. C'est un véritable mot d'ordre pour les auteurs :

Ecrire à n, n-1, écrire par slogans : Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le

159 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990. (*Gentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius* Danemark, C.A. Reitzel's, 1843).

point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite. Ne suscitez pas un Général en vous !¹⁶⁰

Le rhizome rend la reprise possible, car il est, comme elle, une exigence autant qu'une potentialité. Pas de rhizome pour qui se refuserait à suivre les lignes de fuite, pas de reprise pour qui ne sauterait pas en vertu de l'absurde. Faire rhizome, c'est faire preuve du courage nécessaire pour subir l'épreuve de la reprise avec succès. Une reprise, dans la perception de l'oeuvre de Poulenc, est donc possible.

Dans l'oeuvre de Poulenc, la dynamique est permanente. Tout d'abord, les oeuvres sont composées de manière dynamique, par le jeu de l'intertextualité. Cette dynamique est ensuite perçue par l'auditeur dans l'expérience sensible. Elle est alors une incitation au mouvement de l'individu sensible. En effet, percevoir la dynamique de l'oeuvre de Poulenc, c'est être soi-même dynamique. La perception d'une oeuvre dynamique ne peut se faire qu'en étant soi-même en mouvement.

IV. La musique en mouvement

Une reprise est donc possible à tous les stades de l'oeuvre de Poulenc : tout d'abord dans l'acte de création, mais aussi dans l'acte de perception. Pour achever de décrire cette expérience, il faut maintenant décrire une de ses facettes les plus importantes : le mouvement. Nelly Viallaneix écrit à ce sujet : « Il [Constantin Constantius, avatar de Kierkegaard dans *La Reprise*], l'assimile [la reprise] à un mouvement [...]. »¹⁶¹ Le mouvement dont parle ici Viallaneix est un mouvement de soi, un mouvement de l'intériorité. Vital par essence, il est inhérent à l'expérience de reprise. Il imprègne toute la philosophie de Kierkegaard et constitue son point d'accroche principal avec celle de Gilles Deleuze : « Au lendemain de son livre sur Nietzsche, Deleuze découvre en effet chez Kierkegaard une exigence profonde [...] : l'exigence de penser le *mouvement*, le mouvement *réel* contre le faux mouvement de la dialectique hégélienne.¹⁶² » La reprise kierkegaardienne, tout comme le rhizome deleuzien, ne tolère aucunement le statisme. Pour passer l'épreuve de la reprise, il faut avancer, s'élancer.

Comment se mettre en mouvement ? Il suffit pour cela d'accepter l'altérité, d'aller à sa rencontre :

160 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. cit., p.36.

161 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, op. cit., p.16.

162 BOUANICHE, Arnaud, « « Faire le mouvement » / Deleuze lecteur de Kierkegaard » in HERNANDEZ-DISPAUX, Joaquim, JEAN, Grégori, LECLERCQ, Jean (Dir.), *Kierkegaard et la philosophie française / Figures et réceptions*, Louvain-La-Neuve, Presse Universitaire de Louvain, 2014, p.128. C'est l'auteur qui souligne.

Pour qu'il y ait *réellement* du mouvement, il faut la rencontre avec une extériorité réelle qui marque l'irruption d'une altérité, d'une hétérogénéité irréductible, sans laquelle il n'y aurait rien d'autre que ce qui a été posé au départ, rien de *nouveau* donc pour l'individu concret existant, pas d'évènement, pas de changement.¹⁶³

La reprise, tout en exigeant le mouvement, offre les conditions de sa réalisation, en confrontant l'être conscient à l'altérité, à l'autre, qui lui permet de se mouvoir.

Dans l'oeuvre de Poulenc, compositeur comme auditeur sont confrontés à cette altérité pour vivre leur expérience de reprise. Il sont tous deux en mis en mouvement. Le but du quatrième et dernier chapitre de ce mémoire sera de décrire la nature de ce mouvement et d'en proposer une représentation.

Jacques Bres, dans son article *Dialogisme, éléments pour l'analyse*, écrit :

Au niveau langagier, ce principe [le dialogisme] consiste en *l'orientation* de tout discours [...] vers d'autres discours, et se réalise sous la forme de *dialogue interne* avec ceux-ci. Qu'entend-on par dialogue interne ? [...] le *dialogue interne* fait entendre, à l'intérieur d'une unité discursive produite par un seul et même locuteur, plusieurs *voix*, pour employer pour l'heure un terme métaphorique.¹⁶⁴

Le dialogisme, tel que théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*¹⁶⁵ n'est pas un mouvement en soi, mais une potentialité dynamique. Il offre au lecteur la possibilité, par sa dynamique propre, d'entendre la pluralité des discours contenus dans une seule oeuvre. Nous commencerons par démontrer que l'oeuvre de Poulenc contient cette potentialité dialogique, et que l'expérience sensible permet d'activer cette potentialité.

Nous proposerons ensuite une description du mouvement même de Poulenc, dans son expérience de reprise. Le concept deleuzien de devenir permet d'en donner une représentation pertinente. Le devenir est un mouvement double, dans lequel l'être conscient s'oriente et s'élance vers un terme auquel il aspire. Cependant, ce terme est également en mouvement, et ne saurait jamais être réduit à une unité fixe que l'on vise. Il change au fur et à mesure que l'être conscient change.

163 Ibid. p.131. C'est l'auteur qui souligne.

164 BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> (consulté le 11 juin 2021), p.2.

165 BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 (1re éd. Проблемы поэтики Достоевского, 1929).

1. Le mouvement dans l'oeuvre : une potentialité dialogique.

La poïétique poulencquienne propose des œuvres fondamentalement connectées : le matériau musical et les stratégies compositionnelles de certaines pièces convoquent le souvenir d'autres. Par exemple, le thème de « Reine de Cœur » peut rappeler certains passages de « De grandes cuillers de neige » et *Dialogues des carmélites*. Dans le discours d'une seule œuvre sont contenus plusieurs discours, perceptibles de manière synchronique. Cette pluralité (que nous avons abordée dans notre deuxième chapitre) est le résultat de la dimension dynamique de la musique de Poulenc, et permet de faire l'expérience des interactions entre les différentes œuvres. L'expérience sensible peut alors prendre en compte les modifications subies par les éléments repris et les comparer. Elle peut également comparer la direction suivie par chaque œuvre. Prise dans l'espace stylistique de l'œuvre de Poulenc, chaque pièce est potentiellement orientée vers une autre, dans un acte de dialogue. Ce dialogue interne correspond au dialogisme, tel que défini par Bakhtine.

Jacques Bres écrit : « Parler de dialogisme, c'est penser la production du discours en termes d'interaction obligée avec d'autres discours.¹⁶⁶ » Le dialogisme est une manifestation possible de la dynamique intertextuelle que nous avons étudiée au deuxième chapitre, au même titre que les catégories déterminées par Kristeva. Il est un élément de la création du discours, c'est à dire de la poïétique. A nouveau, cette notion fut développée dans le cadre de l'analyse du langage verbal. Nous l'exploitons dans le domaine musical en prenant en compte la dynamique interactive dont elle est porteuse. De plus, si la notion de de texte musical peut prêter à confusion , celle de discours est tout à fait transposable. Une œuvre musicale est la mise en forme d'un discours structuré, et l'acte de composition relève de la création d'un discours.

Jacques Bres définit le dialogisme, à la suite de Bakhtine, comme une interaction obligée, c'est à dire une nécessité. Il se situe dans le versant poïétique, et est un processus à part entière de l'écriture. C'est en ce sens que Julia Kristeva, dans sa préface de l'édition 1970 de *La poétique de Dostoïevski*, écrit : « Le *dialogisme* voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie – à cet espace « intertextuel »- que le mot est *plein*.¹⁶⁷ » La notion de mot n'est pas ici à entendre au sens littéral, mais dans une acception métonymique : le mot dont parle Kristeva est le discours d'une œuvre, ici réduit sous sa forme minimale, car un seul mot peut être un discours. Tout comme Bres, elle décrit le dialogisme comme une nécessité. Chaque discours est orienté vers un autre, qui *s'adresse* à lui, et lui permet d'être *plein*. Cette

166 BRES, Jacques, op. cit., p. 2. C'est l'auteur qui souligne.

167 KRISTEVA, Julia, « Préface » in, BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.14.

plénitude du discours, c'est sa potentialité maximale : le mot donne à entendre toutes les potentialités sémantique et discursive dont il peut être porteur. Il réalise ce que Barthes appelait sa pluralité stéréographique : il est observable sous une multitude d'angles.

Le dialogisme est donc un type de dynamique intertextuelle, et nous permet de préciser le cadre de l'interaction textuelle qui a lieu. Dans les travaux de Bakhtine et Kristeva, le dialogisme dépasse l'intertextualité, pour atteindre l'interdiscursivité : il ne se contente pas de lier deux « objets » textuels, mais bien deux discours. La notion de discours est à prendre au sens linguistique du terme : « Dans son acception linguistique moderne, le terme de *discours* désigne tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases.¹⁶⁸ » Le discours est un enchaînement, un processus dynamique par lequel le langage, musical dans notre cas, est mis en action. Le dialogisme est donc un processus dynamique qui met en interaction deux (ou plusieurs) processus eux-même dynamiques.

Le dialogisme est également un processus interne au discours : « [...] *dialogique*, pour prendre en charge la problématique de l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés, disons pour faire vite le *dialogue interne* [...].¹⁶⁹ » L'orientation du discours vers un autre se fait à l'intérieur même du processus poïétique, elle n'est pas créée a posteriori par la perception. Le discours se construit par le dialogue interne avec un autre.

La dimension dialogique d'un discours est peu explicite. Bres l'illustre par un exemple de discours politique :

L'interaction avec un discours autre est le plus souvent implicite, comme par exemple dans la figure du *détournement* : lorsque A. Juppé fait campagne aux primaires de la droite et du centre (automne 2016) sur le thème de l'*identité heureuse*, rien n'indique linguistiquement qu'il entend invalider le discours de l'*identité malheureuse* développé par A. Finkelkraut dans son ouvrage éponyme de 2013.¹⁷⁰

Rien, dans le slogan, n'indique une quelconque référence à un discours antérieur. C'est au récepteur du discours de faire le lien, par sa culture personnelle, et ce même si ce lien existe en soi. Le récepteur peut alors interpréter la relation entre les deux discours, et comprendre pleinement (pour reprendre l'expression de Kristeva) les implications sémantiques de la formule utilisée.

Si dans son exemple, le dialogisme se manifeste par une antonymie avec une expression antérieure (malheureuse devient heureuse), Bres souligne que ce n'est pas la seule possibilité : « L'interaction dialogique ne passe pas forcément par le détournement d'un signifiant antérieur,

168 DUBOIS, Jean (et al.), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002 (1ère éd. Paris, Larousse, 1994)

169 BRES, Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... » in BRES, Jacques (dir.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2005, p.2.

170 BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> (consulté le 11 juin 2021), p.6.

c'est même statistiquement l'inverse qui est vrai : le dialogue des sens peut se faire sous signifiant identique.¹⁷¹ »

Dans l'oeuvre de Poulenc, le dialogisme peut se faire selon les deux modalités. Dans l'exemple du triptyque « Reine de Cœur »/ « De grandes cuillers de neige »/ *Dialogues des carmélites*, l'élément repris, qui est équivalent au signifiant dont parle Bres, ne subit pas de modifications. Dans le cas Gloria / Messe en Sol, l'élément repris est modifié.

Nous l'avons vu au deuxième chapitre, les œuvres sont composées en interaction avec une ou plusieurs autres, par le jeu des reprises multiples. Poulenc, lorsqu'il compose, reprend des idées musicales, des thèmes, des constructions, des motifs... Les pièces nouvelles sont composées dans une dynamique double d'affirmation et de négation des stratégies antérieures, et donc mises en interaction. C'est dans cette interaction que se manifeste le dialogisme, sous une forme interdiscursive, selon la nomenclature établie par Jacques Bres : si, pour Kristeva, le dialogisme est toujours interdiscursif, chez Bres, il se manifeste sous différentes formes¹⁷². Il écrit :

On parle de dialogisme *interdiscursif*, pour le premier type d'interaction. Par exemple, dans (1) Non, ce n'était pas mieux avant ! (titre d'article *Le Point* (03/11/2016)) la négation est la marque de l'interaction de l'énoncé avec le discours de la doxa nostalgique passéiste qui enjolive le passé, discours qui se voit de la sorte infirmé.¹⁷³

Le dialogisme interdiscursif désigne le cas dans lequel un discours est orienté vers un autre discours avec lequel il interagit. Le discours antérieur peut être infirmé, affirmé, nuancé... On remarque que, comme dans l'autre exemple donné par Bres, le dialogisme interdiscursif se réalise de manière implicite. Aucune partie de l'énoncé verbal ne souligne explicitement l'interaction avec le discours antérieur, mais fait au contraire appel à la culture propre du lecteur pour activer le dialogisme.

C'est exactement ce qui se joue dans l'oeuvre de Poulenc : les discours des diverses œuvres sont orientées vers des œuvres antérieures par le phénomène de reprise. Cependant, dans la musique, le dialogisme interdiscursif est principalement implicite : aucun signifiant musical ne peut exprimer ouvertement l'appartenance d'un élément à une œuvre, et donc à un discours antérieur. La musique n'obéit pas au même régime de signifiante que le discours verbal. La manifestation de l'intertextualité dans la musique est presque tout le temps implicite, et repose sur la culture propre de l'auditeur. C'est en ce sens que, dans la musique, le dialogisme musical est une potentialité : il est un passage possible et repérable vers une autre œuvre, mais ne peut être activé que par l'expérience sensible.

171 Ibid. p.5

172 Bres décrit trois types de dialogismes : interdiscursif, interlocutif, et intralocutif.

173 Ibid, p.3.

2. Le mouvement dans l'expérience sensible : activer la potentialité dialogique.

L'auditeur, dans l'expérience sensible de l'oeuvre de Poulenc, se voit offrir la possibilité d'activer la potentialité dialogique. Ce faisant, il repère les orientations des différentes oeuvres, et peut donc écouter en mouvement. Nous l'avons déjà vu dans le troisième chapitre de ce mémoire, l'écoute de la musique de Poulenc, si elle tient compte de la poétique dynamique de l'oeuvre, devient elle-même résolument dynamique, et mouvante. Elle exige de l'auditeur qu'il se mette en mouvement, dans l'expérience de reprise.

Nelly Viallaneix écrit :

La reprise est ce mouvement de l'intériorité. Mais qu'est-ce au juste qu'un mouvement ? Kierkegaard confesse qu'il s'agit d'un des concepts « les plus difficiles de la philosophie ». Le mouvement, en effet, s'il n'est plus pure possibilité, n'est pas encore réalité. C'est le *passage* du possible au réel [...]; et le passage *devient*. Dès lors le mouvement n'est pas seulement dialectique par rapport à l'espace[...]. Il l'est par rapport au temps. Alors que Diogène prouvait le mouvement en marchant d'un point à un autre, Kierkegaard prouve concrètement le « passage » en « l'éprouvant », en le vivant un instant après l'autre.¹⁷⁴

La reprise est un mouvement intérieur et virtuel. Elle est un acte de volonté, un effort de l'esprit, qui se met en mouvement dans la réalité du monde sensible. Un mouvement est aussi une actualisation. Il est, comme le dit Viallaneix, « passage du possible au réel ». Il faut entendre par là que se mettre en mouvement, c'est aussi faire l'épreuve de la vie et avancer en réalisant les potentialités qui s'offrent à nous. Dans l'oeuvre de Poulenc, une potentialité dialogique est contenue, et peut être réalisée. L'être sensible, lorsqu'il repère cette potentialité et l'active, est alors mis en mouvement. Arnaud Bouaniche écrit :

Le mouvement réel suppose au contraire la transcendance, c'est à dire la sortie de la logique, le déploiement sur un plan où rien n'arrive en ligne droite, d'après une nécessité et selon une continuité, mais seulement en vertu d'une rupture, d'une contingence, dans le risque, la décision et l'instant, prédicats qui ne conviennent qu'à l'existence.¹⁷⁵

Le plan dont parle Bouaniche est l'espace rhizomique que nous avons étudié dans le chapitre précédent, où rien n'est offert à l'auditeur de manière logique en ligne droite. Celui-ci doit faire l'effort de naviguer dans l'espace qui lui est offert, et bâtir lui même son espace rhizomique, sa propre représentation sensible de l'oeuvre de Poulenc. Bouaniche donne ici cinq mots permettant de décrire les conditions du mouvement dans l'espace rhizomique :

174 VIALLANEIX, Nelly, « Introduction » in KIERKEGAARD, Søren, op. Cit., p.21. C'est l'auteur qui souligne.

175 BOUANICHE, Arnaud, « « Faire le mouvement » / Deleuze lecteur de Kierkegaard » in HERNANDEZ-DISPAUX, Joaquim, JEAN, Grégori, LECLERCQ, Jean (Dir.), op. cit., p.132.

- il évoque tout d'abord un acte de rupture, qui est l'acte par lequel l'être sensible se détache de ce qu'il connaît, pour s'élancer sur le chemin de la vie et se confronter à l'altérité et à la nouveauté pour vivre sa propre expérience de reprise. Ce sont les lignes de fuites deleuzienne, ou encore l'acte de déterritorialisation. La rupture dans le mouvement kierkegaardien, c'est l'acte premier, qui déclenche le mouvement : se détacher du passé, connu et rassurant, et s'élancer vers l'inconnu.
- il évoque ensuite la contingence, qui est la cruauté de la réalité, pour reprendre l'expression de Zourabichvili. Dans l'espace rhizomique, rien ne nous est offert, rien ne nous est garanti, tout est contingent. La reprise est un effort en vertu de l'absurde, un effort réalisé sans jamais avoir la garantie qu'il sera récompensé. Lorsque l'on rompt avec le passé, le rassurant, rien ne nous promet que ce qui a été perdu sera retrouvé.
- corollaire des deux points précédents, le risque est celui que prend l'être conscient qui s'élance dans le processus de reprise, sans jamais être sûr du résultat. C'est le risque de se déterritorialiser et de ne pas trouver de point d'arrivée pour se reterritorialiser.
- ce risque ne se prend pas naturellement, mais doit résulter de la décision d'une volonté consciente. La reprise n'est pas un mouvement inconscient et naturel, elle est un choix, un acte de volonté.
- enfin, l'instant est le lieu de la reprise. Nous l'avons vu, la reprise est un processus fondamentalement tourné vers le présent, qui exige de se libérer du passé pour vivre dans l'instant. Vivre une reprise, c'est admettre que ce qui revient dans l'instant présent revient changé, que l'on ne retrouvera jamais complètement ce qui fut.

Dans l'espace rhizomique de l'écoute de Poulenc, lorsque l'auditeur repère le matériau ancien et active la potentialité dialogique, le mouvement qu'il réalise est double. Il rompt avec l'oeuvre qu'il est entrain d'écouter et se retrouve ramené dans le souvenir d'une oeuvre écoutée auparavant. Mais, par sa volonté, il doit aussitôt rompre avec cette oeuvre pour revenir dans l'instant présent et subir avec succès son épreuve de reprise. Dans ce mouvement, il est confronté au risque de la contingence : le succès n'est pas garanti. L'auditeur peut en effet commettre une erreur, convoquer le souvenir d'une oeuvre qui n'aurait pas réellement de lien avec celle écoutée dans l'instant présent. Il pourrait aussi se retrouver bloqué dans le souvenir de l'oeuvre passée, et ne plus pouvoir revenir dans l'écoute présente, manquant ainsi la reprise. La potentialité dialogique n'est pas activée, ou du moins pas complètement. Pour minimiser les risques d'échec, le mouvement de type dialogique, vers l'oeuvre antérieure, doit être le résultat d'une décision consciente. Si l'auditeur ne choisit pas volontairement d'activer le souvenir de l'autre oeuvre, mais qu'il ne fait que subir ce souvenir, il n'activera pas réellement la potentialité dialogique contenue

dans l'oeuvre. Il ne réalisera en effet qu'un faux mouvement, un pseudo dialogisme qui n'enrichit en rien l'écoute de l'oeuvre, mais la parasite. Il faut, pour réussir l'épreuve de reprise, être mû par sa volonté, et non par l'inconscience du ressouvenir. C'est cette volonté qui permettra à l'auditeur de rester dans l'instant présent, et ainsi de vivre avec succès son expérience de reprise.

Toujours selon Viallaneix : « La vraie reprise est donc un mouvement « en avant », un « mouvement en vertu de l'absurde », le mouvement même par lequel l'individu poursuit son éducation jusqu'au terme du voyage.¹⁷⁶ » Pour comprendre ce que Viallaneix entend par mouvement vers l'avant, il faut se souvenir que le mouvement kierkegaardien n'est pas dialectique par rapport à l'espace, mais par rapport au temps. Ainsi, dans l'espace rhizomique, où tout est sur un même plan, le retour en arrière est possible : on peut tout à fait revenir vers une œuvre précédemment écoutée, que ce soit par une nouvelle écoute, par le souvenir, ou encore par le dialogisme avec une autre œuvre. Ce retour, dialectique par rapport à l'espace rhizomique, n'est pas un mouvement vers le passé. Si une œuvre connue est réécoutée, il faut que cette écoute s'inscrive dans l'instant présent, dans l'exigence de l'expérience de reprise : l'être sensible doit admettre que cette écoute est nouvelle, et ne pas s'enfermer dans les sensations des écoutes passées. La réalité de l'instant présent serait alors gâchée par le ressouvenir, et la reprise serait manquée. L'auditeur doit aller de l'avant, s'affranchir du passé, « en vertu de l'absurde ». Qu'est-ce que l'absurde dans l'écoute ? L'absence de toute promesse de plaisir, le risque d'être déçu, de ne plus retrouver aucune sensation. L'absurde, c'est l'épreuve de la reprise portée à son plus haut niveau. Si l'auditeur réalise l'effort demandé, il est alors, à l'image de Job, récompensé en recevant « tout au double », c'est à dire en vivant une expérience sensible enrichie par les potentialités qu'il a activé.

Lorsque l'auditeur écoute en ayant à la fois conscience de l'ancien, mais aussi du nouveau, il active la potentialité dialogique de l'oeuvre, et écoute donc les œuvres non plus seules, mais prises dans un espace dynamique. L'écoute devient synchronique et plurielle, et l'auditeur peut percevoir dans une seule œuvre plusieurs discours, plusieurs voix (nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante). Il entend par exemple, dans les *Dialogues des Carmélites*, la *Messe en Sol Majeur*, et le *Concerto pour piano*. Il entend, dans le *Dernier Poème*, la *Sonate pour flûte*. Mais il entend aussi le chemin réalisé par les éléments repris, les modifications qu'ils ont subis. Il entend leur point de départ et leur point d'arrivée. Il entend également les différentes instrumentations par lesquelles ils sont passés. La liste de ce qui est perçu dans l'expérience sensible pourrait être encore longue. Une expérience plurielle donne à entendre une infinité de potentialités. A ce sujet, Kristeva écrit :

176 KIERKEGAARD, Søren, op. cit., p.20.

Le mot / le discours se disperse « en mille facettes » dans une multiplicité de contextes – dans le contexte des *discours*, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant [nous reviendrons sur ce point plus loin] mais aussi le sujet écoutant, donc nous[...].¹⁷⁷

Le terme de multiplicité est entendu au sens deleuzien du terme, c'est à dire celui d'une structure non-totalisable¹⁷⁸. Il n'y a pas de maître ni d'unité suprême dans le dialogisme, seulement une multiplicité de contextes posés sur un même plan. Kristeva souligne que cette dispersion du discours donne lieu à une pluralisation et une pulvérisation du sujet écoutant. La pulvérisation est ici un synonyme de dissémination. Le sujet écoutant n'est bien sûr pas détruit, annihilé par l'écoute, mais disséminé dans l'espace d'écoute. Il se retrouve pris dans cet espace et dans les œuvres qui le composent. Son esprit, par le biais de sa mémoire et du souvenir des expériences sensibles passées, se retrouve transporté dans les œuvres anciennes. Dans ce souvenir, il retrouve l'expérience du discours antérieur, qui vient s'ajouter à l'expérience présente (sans pour autant la supplanter). C'est en ce sens que le sujet écoutant est pluralisé. Dans une même expérience sensible, plusieurs versions de lui-même écoutent l'oeuvre : le sujet qui entend le discours présent, le sujet qui a entendu le discours ancien et s'en souvient. Cette conjonction lui permet de vivre avec succès son expérience de reprise. Le souvenir des écoutes passées s'accroche aux sensations de l'écoute présente, mais sans le ralentir. Il lui donne en réalité une nouvelle profondeur et l'enrichit. C'est la véritable forme de la reprise dans la perception de l'oeuvre de Poulenc : elle est une expérience sensible enrichie, se matérialisant dans la structure d'une écoute rhizomique, qui permet au discours de l'oeuvre de se disperser en mille facettes observables (pluralité stéréographique). Pour vivre cette expérience, le sujet écoutant doit se mettre lui même en mouvement, un mouvement qui prend la forme d'une pluralisation de sa conscience et de son écoute. C'est en ce sens que Deleuze et Guattari écrivaient, à la fin de l'introduction de *Mille Plateaux*, que nous avons déjà citée : « [...] soyez des multiplicités !¹⁷⁹ ». On ne peut envisager un objet multiple qu'en étant soit même multiple. Être multiple ne signifie pas se diviser en plusieurs entités réconciliables dans une structure totalisable, mais bien en créant en soi des altérités égales, des plateaux voisins, qui s'influencent en permanence, et se confrontent pour se mettre en mouvement et s'éduquer. Faire le rhizome dans l'oeuvre de Poulenc, c'est devenir soi-même un rhizome.

177 KRISTEVA, Julia, « Préface » in BAKTHINE, Mikhail, op. cit., p.15.

178 Kristeva le démontre en prenant pour exemple l'oeuvre de Dostoïevski, objet d'étude privilégié de Bakhtine : « Le texte de Dostoïevski se présentera donc comme une confrontation d'instances discursives : opposition de discours, ensemble contrapuntique, polyphonique. Il ne forme pas une structure totalisable : sans unité de sujet et du sens, pluriel, anti-totalitaire et anti-théologique[...] » KRISTEVA, Julia, « Préface » in BAKTHINE, Mikhail, op. cit., p.16.

179 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, op. Cit., p.36.

3. Le mouvement de Poulenc dans son œuvre : devenir multiple.

Plus qu'une manifestation de l'intertextualité, le dialogisme est, pour Bakhtine, un acte de nature ontologique : « Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais cesser.¹⁸⁰ » Le dialogisme est une constante nécessaire au mouvement de la vie. Communiquer dialogiquement permet d'avancer, de se mettre en mouvement. Il permet le surgissement de l'altérité que nous évoquions plus tôt, nécessaire au mouvement kierkegaardien. Dans le dialogue interne qu'il déclenche, le dialogisme confronte deux entités dans un seul et même discours, qui se nourrit de cette confrontation. En créant ce dialogisme, Poulenc se met lui-même dans cette situation d'altérité, qui fait irruption dans le moment de la composition. Le Poulenc du passé, représenté par l'élément ancien, se retrouve confronté au Poulenc du présent. Kristeva écrit à ce sujet, en faisant référence à l'écriture-lecture que nous évoquions dans notre deuxième chapitre :

Le dialogue [...] se déroule non pas entre le Sujet et le Destinataire, l'écrivain et le lecteur, mais dans l'acte même de l'écriture où celui qui écrit est le même que celui qui lit, tout en étant pour soi-même un autre.¹⁸¹

L'autre auquel le compositeur fait face n'est rien de plus que lui-même (nous reviendrons sur ce point plus loin). Il apparaît que communiquer dialogiquement avec soi-même est une manière pour le compositeur de se mettre en mouvement, et donc de vivre sa reprise. Après avoir considéré le mouvement dans l'expérience sensible, il convient d'examiner, pour conclure ce mémoire, la nature du mouvement réalisé par Poulenc dans l'acte de composition.

Nous l'avons vu, lorsque Poulenc compose, il bâtit un espace personnel et dynamique, dans lequel il peut continuer à créer en disséminant son style d'œuvre en œuvre. C'est dans cet espace que le mouvement a lieu. Nelly Viallaneix, à propos du mouvement dans l'expérience de reprise, écrit :

Il [Constantin Constantius, avatar de Kierkegaard dans *La Reprise*], l'assimile [la reprise] à un mouvement, le mouvement même de la vie, par lequel l'existence concrète s'élance et se déploie au sein de la réalité, ou, en raison d'une certaine équivalence, à la réminiscence ou ressouvenir qui, chez Socrate et Platon, permet à l'individu de se connaître lui-même, par une sorte d'ascèse mentale, en reconnaissant les Idées.¹⁸²

Vivre, c'est aller de l'avant, et ne pas rester bloqué dans le passé, comme l'exige la reprise. C'est en ce sens que cette dernière est le mouvement même de la vie. Elle exige de l'être conscient

180 BAKHTINE, Mikhaïl, op. cit., p.344.

181 KRISTEVA, Julia, op. cit. p.133.

182 KIERKEGAARD, Søren, op. cit. p.16-17.

qu'il accepte cette réalité, qu'il reconnaisse que ce qui fut ne reviendra jamais à l'identique, mais changé dans la reprise. Il en ressort que la reprise est un mouvement en avant (non par rapport à l'espace, mais par rapport au temps), le mouvement de l'être conscient qui s'élance sur le chemin de sa vie, le but de ce chemin étant l'authenticité : « Pour Kierkegaard, tout comme pour Heidegger, l'existence humaine commence par l'inauthenticité, à laquelle il s'agit de s'arracher, par le choix chez Kierkegaard, par la résolution chez Heidegger.¹⁸³ » Vivre une expérience de reprise chez Kierkegaard, c'est tendre vers l'authenticité, c'est devenir soi « de plus en plus, de mieux en mieux, du fait que l'intériorité se définit précisément comme « ce changement dans le même », comme cette « détermination de l'éternel en l'homme » qu'il est en train de vivre.¹⁸⁴ » C'est ce que Viallaneix entendait lorsqu'elle évoquait « l'existence concrète qui se déploie ». Ce concret, c'est l'être conscient qui s'accomplit, qui devient de plus en plus lui-même, et se présente donc au monde sous un jour authentique, qui expose à l'autre sa vérité intime. Comme Hervé Lacombe l'a démontré dans son article *L'idée et la façon, composer selon Francis Poulenc*¹⁸⁵, composer était, pour Poulenc, un moyen d'exister, de devenir soi, et de montrer sa personnalité au monde. C'est par l'épreuve de la reprise qu'il y est parvenu. En composant à sa manière, sensible et spontanée, Poulenc a pu accéder à l'authenticité. C'est là le dernier stade du mouvement de l'être conscient, que Viallaneix appelle « l'Unique » :

La reprise est donc le mouvement par lequel s'effectue la formation de la personnalité, c'est à dire le « passage » de l'individu à l'*Unique*. Mais un tel passage ne s'opère pas selon les lois abstraites qui régissent les processus de la pensée rationnelle : ce n'est pas un « passage dialectique » qui se déroule selon la nécessité logique, comme la médiation hégélienne. Il exige, au contraire, un engagement existentiel, une décision volontaire pour « sauter » de stade en stade jusqu'au terme du voyage. Or, « la volonté ne se meut que si elle a été émue ». ¹⁸⁶

Nous l'avons déjà vu, la reprise résulte d'un acte volontaire de la part de l'être conscient, ce que Viallaneix nomme ici un « engagement existentiel ». L'être doit vouloir s'élancer sur le chemin de la vie, et vivre son expérience de reprise. Viallaneix ajoute une exigence : pour qu'une volonté se meuve, il faut qu'elle ait été émue. Émouvoir, c'est provoquer une émotion. Dans le cas de Poulenc, le verbe ne pourrait être mieux choisi, lui qui ne peut composer que par affect, et sensibilité, sur des thèmes qu'il a éprouvés. Cependant, dans le cadre de la reprise, être ému va au-delà de l'émotion : être ému, au sens étymologique du terme, c'est être mis en mouvement. Dans la

183 DASTUR, Françoise, « L'universel et le singulier », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 95, 2011, <https://www.cairne.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-2-page-581.htm> (consulté le 16/06/2021), p.8.

184 KIERKEGAARD, Søren, op. cit., p.21.

185 LACOMBE, Hervé, « L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016, p.13-45. Cf notamment la dernière partie de l'article : « Conclusion : parvenir à soi ».

186 KIERKEGAARD, Søren, op. cit., p.24.

reprise, la mouvement est déclenché par la confrontation avec l'altérité. Ces thèmes et ces idées qui émeuvent le compositeur sont les éléments nouveaux, en situation de confrontation avec son matériau ancien dans la dynamique dialogique de son œuvre.

Le dialogisme est l'interaction de plusieurs voix. Kristeva, à ce sujet, écrit : « *Dialogique* d'abord, car nous y entendons la voix de *l'autre* – du destinataire – il [le texte] devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre.¹⁸⁷ » Le dialogisme a comme suite logique et résultat la polyphonie, c'est à dire la coexistence, voire la confrontation dans un même discours, de plusieurs voix. Dans le cas de Dostoïevski, objet d'étude de Bakhtine, ces voix sont celles de diverses personnes : l'auteur lui-même tout d'abord, les personnages, le narrateur... Ceci est rendu possible par le langage verbal, qui permet de donner naissance à des personnages définis, dotés d'une voix propre. Dans la musique, qui ne possède pas le même pouvoir de signification, les possibilités sont réduites. Il n'y a pas de personnages, de narrateurs qui puissent faire entendre leur discours en parallèle à celui du compositeur. Dans l'expérience sensible musicale, la voix du compositeur reprend le pouvoir. Dans le cas de Poulenc, cette voix est multiple, pluralisée par le phénomène de reprise. Reprenons les mots de Kristeva, que nous avons déjà cités plus tôt :

Le mot / le discours se disperse « en mille facettes » dans une multiplicité de contextes – dans le contexte des *discours*, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant mais aussi le sujet écoutant, donc nous[...].¹⁸⁸

Dans le cadre de la dynamique dialogique, le sujet parlant, c'est à dire Poulenc, se pulvérise et se pluralise. Tout comme le sujet écoutant, il devient multiple dans l'acte de composition. Dans l'expérience sensible de son œuvre, Poulenc donne à entendre différentes voix, qui lui appartiennent toutes : les voix de la nouveauté, qui naissent dans la composition de matériau nouveau, et les voix de l'ancien, qui existent dans le matériau repris. L'œuvre de Poulenc devient donc polyphonique, non à l'échelle intratextuelle, qui est la situation courante de polyphonie dans le domaine musical, mais à l'échelle intertextuelle. En ce sens, le compositeur, dans son acte créateur, devient pluriel. L'altérité à laquelle il se confronte, pour se mettre en mouvement dans l'expérience de reprise n'est autre que lui-même. Il s'avère donc que pour Poulenc, devenir soi dans l'expérience de reprise, c'est devenir multiple. C'est explorer toutes les potentialités de son être par le biais de la composition, les confronter dans l'espace de création. Le compositeur devient ainsi authentiquement lui-même, car pluriel et, pour reprendre l'expression de Bres, *plein*. Dans un

187 KRISTEVA, Julia, « Préface », in BAKHTINE, Mikhail, op. cit., p. 14.

188 Ibid, p.15.

même discours, il donne à entendre une pluralité de voix qui représentent ses multiples potentialités.

Le mouvement de Poulenc dans son œuvre est un mouvement en avant, un devenir qui tend vers la pluralisation, vers la multiplicité. Pour conclure cette analyse du mouvement du compositeur dans son œuvre, il convient de se pencher sur cette notion de devenir, non pas dans son acception commune, mais telle qu'elle est définie par Gilles Deleuze. Zourabichvili écrit : « Il importe, pour bien le comprendre [le devenir], d'en considérer la logique : tout devenir forme un « bloc », autrement dit la rencontre ou la relation de deux termes hétérogènes qui se déterritorialisent mutuellement.¹⁸⁹ » Un devenir n'est pas un chemin d'un point A vers un point B, mais bien une relation d'influence entre deux éléments dynamique, qui se mettent en mouvement. Cette mise en mouvement signifie une déterritorialisation des deux éléments, qui quittent chacun leur territoire de départ, et s'élancent vers un territoire nouveau. Selon Deleuze lui-même :

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas de terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question « qu'est-ce que tu deviens ? » est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes.¹⁹⁰

Le devenir n'est pas une ligne droite et assurée vers un terme qu'on peut prévoir, mais un chemin que l'on expérimente, pour atteindre un point hypothétique vers lequel on tend. Le devenir n'atteint jamais le point initialement prévu, car ce point est sans cesse modifié. Le point d'arrivée, qui est une altérité, se retrouve confronté, dans le devenir, à l'être conscient, qui l'influence et le déterritorialise. Dans le cas de Poulenc, le compositeur, à l'origine inauthentique, constitue le point de départ. Il tend vers une authenticité qui prendra la forme d'une multiplicité, organisant en plateaux égaux, en rhizome, toutes ses potentialités. Mais à mesure qu'il crée et ajoute dans son œuvre des plateaux, cette multiplicité se trouve constamment modifiée, réarrangée. Poulenc compose et modifie constamment cet espace dynamique qu'il a créé pour lui-même. Il se déterritorialise, sort de l'espace en suivant le chemin tracé par des lignes de fuite, et fait donc bouger cet espace. Son point d'arrivée, la multiplicité vers laquelle il avance, est elle aussi prise dans cette espace dynamique, et se meut avec lui. A mesure que Poulenc avance, c'est tout l'espace de création qui avance avec lui et se déterritorialise. Les territoires sont constamment bousculés, modifiés, mis en mouvement par leur confrontation perpétuelle.

189 ZOURABICHVILI, François, op. cit., p.30.

190 DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Champs, 1996, p.8 (1ère éd. Paris, Flammarion, 1977), cité in ZOURABICHVILI, François, op. cit., p.29.

Le mouvement de Poulenc, dans son œuvre, est donc un mouvement en avant constant, en perpétuelle évolution, vers des territoires eux-même mouvant. Le compositeur réalise alors l'effort qui est demandé par Kierkegaard, par la reprise, mais aussi par la vie elle-même qui exige, pour vivre, de toujours avancer. Nous l'avions vu grâce à Hervé Lacombe, l'objectif du compositeur était d'arriver à affirmer sa personnalité, de créer une musique qui le représente singulièrement, qui soit authentiquement lui. Il souhaitait, en un sens, devenir « l'Unique » évoqué par Nelly Viallaneix. Un être singulier, authentique, qui a eu le courage de s'élancer sur le chemin de la vie, pour s'éduquer et former sa personnalité. Au terme de nos analyses, on peut affirmer une dernière fois que le pari est réussi. Poulenc a subi avec succès l'épreuve de la reprise.

Conclusion

Par le biais de la reprise des éléments musicaux, ce sont donc tous les versants de l'oeuvre de Poulenc qui permettent de vivre une expérience de reprise telle que décrite par Søren Kierkegaard. Le compositeur, dans son acte de création, réalise l'effort d'avancer vers des oeuvres nouvelles, en ne laissant pas son passé musical le freiner. Il s'en sert au contraire comme d'un appui, qui lui permet de réaliser le « saut de la foi » et d'aller de l'avant. L'auditeur, dans son acte de perception, peut répondre en miroir au courage du compositeur, en ancrant son écoute dans le présent, et en ne se servant du passé que comme un enrichissement de l'écoute musicale. Compositeur et auditeur sont donc pris dans une expérience philosophique et ontologique commune, qui permet à chacun de vivre une expérience artistique enrichie.

Le phénomène de retour aboutit, dans le cadre de la reprise, à la création d'un espace de composition, et d'un espace de perception. Dans ces espaces se produit une dynamisation généralisée de la musique et de ses acteurs. Confrontés à des situations d'altérité, chacun se met en mouvement et se déterritorialise, dans un élan vital et nécessaire. Cette dynamisation a pour effet la création d'une plus-value généralisée, qui enrichit chaque stade de la « vie » de l'oeuvre. Le compositeur devient multiple dans son acte de création, qui est réalisé dans un dialogue avec soi-même. La composition devient alors un acte de vie, une dynamique de l'intériorité. Poulenc réalise son propre potentiel et devient chaque jour lui-même un peu plus en se confrontant à soi comme une altérité. L'auditeur est pluralisé dans l'acte d'écoute, et bénéficie d'une expérience sensible plurielle, enrichie par l'expérience de reprise. Son écoute devient paradoxale, unissant dans les mêmes sensations le même et l'autre, et créant une situation d'altérité propice au mouvement ontologique kierkegaardien.

Au terme de nos analyses, il nous faut réitérer l'avertissement méthodologique émis en introduction de ce mémoire. Notre approche pluridisciplinaire n'est pas un moyen de justifier les travaux qui nous ont servi d'outils. Elle n'a pas non plus pour but de discréditer une partie de ces recherches, ou encore les conclusions des chercheurs nous ayant précédés. Notre mémoire n'a pas pour sujet Kristeva, Deleuze ou Kierkegaard. Comme nous le montrons notamment dans nos deuxième et troisième chapitres, ces travaux peuvent être sous-tendu par des idéologies fortes, aux dimensions politiques. Il ne s'agit pas non plus de discuter de la pertinence de ces idéologies. Nos recherches proposent des essais méthodologiques, des emprunts dynamiques mettant en lumière des éléments nouveaux. Tout comme le compositeur « butinait » dans la musique de Stravinsky, nous puisons notre matière chez les autres, et nous approprions les dynamiques et méthodes que

proposent ces recherches. Poulenc ne faisait pas « du Stravinsky », et nous ne faisons pas « du Kristeva », « du Deleuze ». Nous confrontons notre champ disciplinaire à l'altérité que sont les recherches philosophiques et sémiotiques. Dans cette situation, c'est notre propre pensée qui se retrouve dynamisée, mise en mouvement, pour s'éduquer, et finalement se pluraliser. Nous avons ainsi observé l'œuvre de Poulenc sous différents angles, d'un point de vue stéréographique, pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Nous sommes alors en mesure d'établir une nouvelle grille de lecture de cette œuvre, qui s'ajoute à la multiplicité des points de vue déjà établis par les spécialistes du compositeur, mais aussi par l'ensemble de la communauté musicale. Nous proposons comme réponse au phénomène de reprise une lecture dans laquelle il ne serait pas un moyen de se raccrocher au passé, de s'adonner à la mélancolie, mais au contraire de s'élancer vers l'avant. Cela permet d'aller au-delà des apparences : dans notre réponse, les clichés sur la copie, l'assimilant à une forme de paresse ou de pauvreté de l'œuvre musicale, n'ont plus lieu d'être. En se copiant, en réutilisant, reprenant, recyclant, le compositeur a su faire preuve d'inventivité et de courage. Il ne s'est pas « mortellement égaré dans l'aride et morne désert de la coutume¹⁹¹ » mais a au contraire proposé une œuvre toujours plus riche et personnelle, et une expérience musicale sans cesse renouvelée.

Comme nous l'avons déjà souligné, nos recherches soulèvent des interrogations dans le travail de l'interprète. Nous n'avons en effet pas mentionné cet acteur pourtant indispensable de la vie musicale. L'expérience de reprise, source d'enrichissement, se trouve inscrite dans la partition elle-même, et constitue donc une potentialité. L'auditeur, par une volonté agissante, peut choisir dans l'acte d'écoute de l'activer, pour construire son expérience sensible enrichie. Le rôle de l'interprète peut aussi être interrogé. La performance musicale peut-elle se mettre au service de cette potentialité ? L'interprète est d'ores et déjà concerné par les implications de la reprise dans l'expérience sensible. Tout comme l'auditeur, il est en position d'écoute et de découverte face à l'œuvre musicale, et peut donc faire le choix conscient d'activer les potentialités dynamiques contenues dans celle-ci. Il est cependant dans une position ambiguë par rapport à l'œuvre musicale, puisqu'il n'est pas seulement concerné par le versant perceptif de l'œuvre, mais aussi par le versant poïétique. Cette ambiguïté lui offre la possibilité d'agir sur le discours musical lui-même, sous l'égide de sa propre sensibilité, et d'en activer ou non certaines potentialités. L'interprète de l'œuvre de Poulenc pourrait donc participer à la perception des dynamiques qui traversent cette œuvre, et ainsi être acteur de l'enrichissement de l'expérience sensible. Un

191 TAGORE, Rabindranath, « Chant 35 » in, *L'Offrande lyrique* suivi de *La Corbeille de fruits*, Paris, Gallimard, 1971, p.63.

prolongement possible de nos recherches pourrait prendre en charge cette problématique¹⁹². Une telle recherche, réalisée sous le signe de la pertinence, poserait également la question de la conscience que l'interprète doit avoir de la reprise. Doit-elle être exhaustive, et relever d'une cartographie stricte des occurrences de reprise dans l'oeuvre du compositeur ? Ou bien doit-elle être une conscience poétique globale et non spécifique, tenant compte de l'existence de la dynamique de reprise ? Répondre à ces questions nous permettrait d'offrir des directives d'interprétations mettant en valeur la plus-value que nous avons analysée dans notre mémoire.

192 À l'image du mémoire de Master d'Amandine Bontemps, dans lequel elle propose des directives d'interprétations du cycle *Fiançailles pour rire* FP 101 qui seraient cohérentes d'une part avec l'analyse littéraire des poèmes, d'autre part avec un travail stylistique et herméneutique centré sur la partition.

Annexe

I. Exemples supplémentaires.

Dans cette annexe, nous présenterons des exemples issus de notre mémoire de M1, que nous n'avons pas retenu pour notre mémoire de M2.

1. Dialogues des carmélites / « Lune d'Avril ».

Nous abordons ici le cas d'un enchaînement harmonique que l'on trouve une première fois dans les *Dialogues des Carmélites* (1953-1956).

Blanche
pp
74
De - o Pa - tri sit glo - ri - a - Et Fi - li - o

B1.
qui a mor - tu - is Sur - rexit ac Pa - ra - cli - to.

R. 1471
B1.
In sæ - cu - lorum sæ - cu - la. In sæ - cu - lorum...

Figure 40: POULENC, Francis, *Dialogues des Carmélites* FP 159, Acte 3, Ricordi-Paris, 1957, Paris, p.241.

Cette succession d'accords de septième de dominante sur une pédale de Do accompagne la mort de l'héroïne (Blanche de La Force), qui s'avance à l'échafaud à la suite de ses sœurs Carmélites, en chantant une ligne épurée et statique¹⁹³.

La caractérisation de ce passage en terme de tension est assez délicate.

Sur le plan narratif, il est le dénouement de l'œuvre, l'aboutissement du cheminement spirituel de Blanche, qui meurt apaisée, ayant trouvé son but, sa place. Sur le plan musical, ce passage est à la fois porteur de tension (les accords de 7^e de dominante étant intrinsèquement tendu), mais cette tension, prise dans le contexte narratif, se ressent comme une extase, un abandon de soi. Le passage semble pris dans un stade intermédiaire, quelque part entre l'acmé et l'apodose.

Nous retrouvons une version rythmiquement diminuée et tronquée de ce passage quatre ans plus tard, dans la mélodie *Lune d'Avril*, issue du cycle *La Courte Paille* (1960)¹⁹⁴.

Figure 41: « Lune d'Avril » in POULENC, Francis, *La Courte-paille* FP 178, Paris, Eschig, 1960, p.16.

On retrouve la même pédale de Do, et les trois mêmes accords disposés dans le même ordre que dans les quatre premières mesures du passage étudié précédemment. Seule manque la neuvième qui vient s'ajouter sur les accords de Ré.

Dans la tension du morceau, le rôle de cet enchaînement est plus évident que dans les *Dialogues*, puisqu'il s'agit, de tout évidence d'un acmé, bien qu'il ne soit qu'un acmé secondaire faisant partie d'une protase menant à un acmé principal¹⁹⁵ se situant une mesure plus loin.

193 Pour plus de lisibilité, nous avons retiré la partie de chœur, qui n'apporte rien de plus à l'analyse, ne faisant que doubler les accords énoncés par l'orchestre.

194 Bien que notre analyse se concentre ici sur l'harmonie, il faut aussi remarquer la reprise de la mélodie.

195 Nous ne définissons la notion d'acmé principal qu'en opposition avec un acmé secondaire qui participe de sa tension. Elle ne saurait en aucun cas revêtir un caractère absolu.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Et surtout, surtout le pa-ys" and then "Où il fait jole, où il fait clair, Acmé secondaire". The piano accompaniment has dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*. The bottom system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with "Où, so-ueilleux de pri-met vé-res, Acmé principal" and then "On a bri-sé tous les fa-sils." The piano accompaniment has dynamic markings *pp* and *ppp*. There are red arrows and triangles pointing to specific notes in the piano accompaniment, indicating a tension-building process.

Figure 42: Ibid.

En effet, bien qu'une partie de la tension accumulée « éclate » sur ces deux mesures, on remarque également qu'elles continuent de bâtir cette tension, qui atteint alors son apogée à la mesure suivante, sur la phrase « Où, soleilux de primevères, ».

2. « Gloria » / « Judas mercator pessimus ».

Nous avons trouvé l'exemple suivant pour la première fois dans le premier mouvement du *Gloria* (1959).

The image shows a musical score for a Gloria in four parts. The top part is a vocal line with the lyrics "Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus." repeated. The bottom part is a piano accompaniment. The score is marked with a box around the number 5, indicating a specific measure. The dynamic marking *ff* is present. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Figure 43: "Gloria" in POULENC, Francis, *Gloria* FP 177, Paris, Salabert, 1960, chiffre 5.

Dans un contexte global de Sol Majeur, le présent fragment constitue une zone de tension, puisqu'il est entièrement basé sur une pédale de Fa# sur laquelle passent plusieurs accords, pour aboutir sur un accord de Fa# Majeur, très éloigné du ton principal. Ce fragment est répété une fois et constitue l'acmé de sa période.

3

S
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

M
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

T
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

B
Glo - ri - a. Glo - ri - a.

S
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

M
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

T
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

B
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

Figure 44: *Idem*, p.3.

Intéressons nous maintenant aux voix de soprano et de ténor qui énoncent simultanément deux phrases très similaires à la structure assez simple.

5

S
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

T
ff Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus.

Descente conjointe Tierce Saut Chute Desc.

Figure 45: *Ibid.* Pour plus de lisibilité, nous avons coupé les autres parties.

Elles consistent toutes deux en une descente conjointe (agrémentée d'une broderie pour les ténors), suivie d'une tierce descendante, puis d'un saut d'intervalle ascendant, et enfin une « chute » qui vient achever la descente entamée plus tôt. On peut simplifier cette structure en une triade descente - remontée - chute.

Ces deux lignes vocales sont accompagnées d'une phrase plus « tortueuse » des alti, complétant l'harmonie, et d'une pédale de Fa# chez les basses.

Un fragment très similaire peut être trouvé dans « Judas mercator pessimus », deuxième *Répons des Ténèbres*, composé deux ans plus tard.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It consists of five staves. The top four staves are for the voices: Soprano (S), Alto (M), Tenor (T), and Bass (B). The piano part is on the bottom staff. The lyrics are: 'il - - le ut a - gnus in - no - cens' for Soprano and Tenor, and 'a - - - - - gnus' for Alto and Bass. The piano part features a 'p subito' marking and a melodic line with a tritone interval.

Figure 46: "Judas mercator pessimus" in POULENC, Francis, *Sept Répons des Ténèbres* FP 181, Paris, Salabert, 1962, p.10.

On retrouve aux voix de soprani et de ténors les même éléments que dans le *Gloria* : une descente, une remontée, et une chute. La descente se voit cependant simplifiée par l'élimination de la tierce, et la remontée n'est plus un saut d'intervalle, mais une seconde. Enfin, la chute se fait sur un intervalle plus petit. Concernant le contexte harmonique, on retrouve la même pédale de Fa#, à une distance de triton de la tonalité principale (Do Majeur). L'arrivée se fait sur un accord de dominante sur Fa#, sans sensible, qui amène à si mineur.

On remarque également des similitudes dans l'accompagnement : une doublure d'une partie du chœur, et le même battement Fa#-Sol (augmenté rythmiquement) à la main gauche de la réduction. On voit donc qu'en plus de reprendre une même phrase mélodique, le compositeur reprend ici une même formule d'accompagnement

Concernant la place de ce fragment dans la triade protase-acmé-apodose, elle est beaucoup plus difficile à caractériser, la structuration de la tension étant très différente de celle du morceau précédent. Le morceau peut être analysé comme un assemblage de petites périodes qui en forment de plus grandes. Ainsi, le statut des composants de ce morceau varie selon l'échelle à laquelle on l'observe. Nous choisissons, comme dans l'œuvre précédente, de considérer ce fragment comme faisant partie d'un acmé, puisque qu'il constitue, par l'apparition du Fa#, une rupture harmonique très forte avec ce qui le précède. Notons également le *piano subito*, qui, succédant à une zone fortissimo très enjouée, ajoute à la tension de la rupture harmonique. Ces deux ruptures créent alors une zone de très forte tension.

3. « Le Tombeau » / « Montparnasse » / « Aubade ».

Nous aborderons ici le cas d'une formule rythmique souvent utilisée par Poulenc dans son travail pianistique. Il s'agit des batteries de croches, que l'on peut trouver dans l'extrait ci-dessous, issu de « Le Tombeau », la deuxième mélodie du cycle *Cinq poèmes de Ronsard* FP38a, composé entre 1924 et 1925.

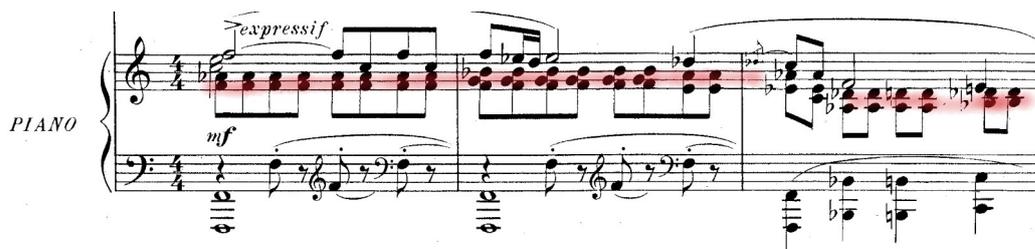


Figure 47: POULENC, Francis, "Le Tombeau" in *Cinq poèmes de Ronsard* FP38a, Paris, Alphonse Leduc et Cie., 1990, 1ère éd. Paris, Heugel et Cie., 1925, p.5.

Le principe d'écriture est ici très simple : dans une voix intermédiaire, l'harmonie est répétée sous forme d'un flot de croches, créant un « tissu », une nappe « sonore ».

Ce flot d'accords s'oppose à ce qui l'entoure et crée une ligne immuable qui avance entre une basse « martelée », qui, dans le cas présent, ne joue que les temps, et une mélodie qui semble flotter (tant sur le plan visuel que sonore), sur la nappe formée par les batteries.

Cette formule est présente dans la quasi totalité du morceau, parfois modifiée rythmiquement, sous la forme de syncopes sur deux temps.

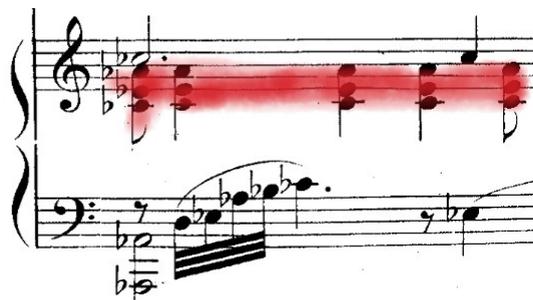


Figure 48: *Idem.* p.5, dernier système.

On retrouve cette version augmentée rythmiquement dans la mélodie « Montparnasse », issue des *Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire* FP127, composée en 1941.

A musical score for piano and voice. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "On n'a jamais si bien dé - fen-du la vertu". The bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The bass line is highlighted with a red wash. The score is in 4/4 time and includes a piano (*pp*) dynamic marking.

Figure 49: *POULENC, Francis, "Montparnasse" in Deux Mélodies de Guillaume Apollinaire* FP127, Paris, Eschig, 1945, deux dernières mesures de la page 1.

Le principe est toujours le même : opposer à une mélodie qui semble flotter (ici la doublure de la ligne de chant) et une basse qui se cale sur les temps une nappe d'accords discrète, mais bien présente et immuable, qui « remplit » l'espace sonore. Dans le cas présent, la ligne mélodique étant beaucoup plus simple que dans « Le Tombeau », l'effet d'opposition est encore plus présent. De plus, la transformation des croches en noires donne à entendre moins d'attaque de note, et donc plus de résonance, ce qui donne un côté encore plus « doux ». Notons ici que les caractères des deux pièces sont similaires (un tempo assez lent), ce qui aide à retrouver l'effet de nappe diffuse.

Tournons nous maintenant vers *Aubade* FP51, concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments composé en 1929.

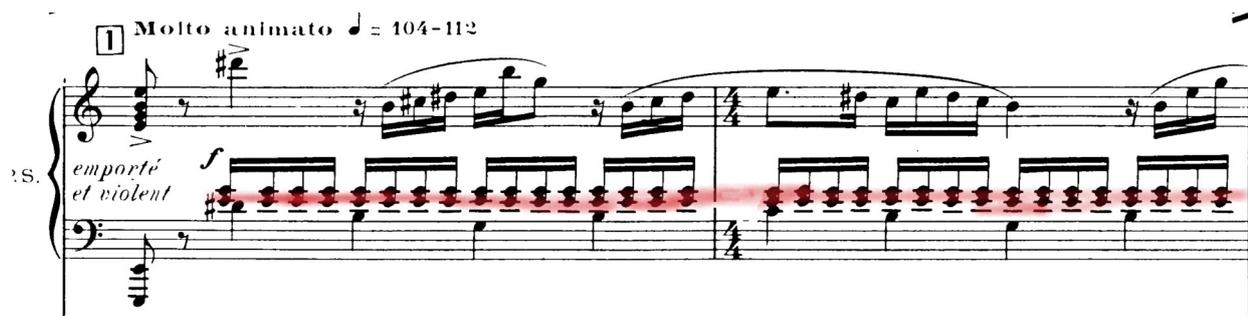


Figure 50: POULENC, Francis, *Aubade* FP59, Paris, Salabert, 1931, chiffre 1, p.2.

La formule d'accompagnement apparaît sous une forme diminuée rythmiquement, puisque les croches et les syncopes font place à un flot ininterrompu de doubles-croches. On retrouve, à nouveau, l'opposition entre les batteries et ce qui les entoure (la mélodie et la basse).

Cependant, il suffit d'écouter l'extrait en question pour se rendre compte que l'effet sensible n'est plus le même. Ainsi, les batteries ne donnent plus la sensation d'une nappe sur laquelle flotte une mélodie, mais d'un flot oppressant de notes sur lequel la mélodie semble courir à toute vitesse. La zone que nous étudions est porteuse d'une tension extrême. Ce changement radical d'effet sonore a plusieurs causes :

- la première, et la plus évidente, le tempo et le caractère sont bien différents des exemples précédents. Nous sommes ici dans un caractère « emporté et violent » à 104-112 à la noire (voir figure 31), bien loin du « modéré – sans lenteur » à 88 à la noire du premier exemple.
- ensuite, la diminution des croches en doubles croches densifie encore plus la partition, et laisse moins de place à la résonance des notes, et plus au côté percussif des attaques.

On voit ici qu'une même technique d'écriture (pianistique dans le cas présent) peut donner à entendre deux effets radicalement différents.

4. « Laudamus Te » / « Judas mercator pessimus ».

Nous aborderons enfin un cas très singulier de reprise : deux morceaux qui semblent jumeaux.

Nous examinerons ici deux mouvements d'œuvre chorale sacrée du compositeur :

- « Laudamus Te », deuxième mouvement du *Gloria* FP 177, composé en 1959.
- « Judas, mercator pessimus », deuxième mouvement des *Sept Répons des Ténèbres* FP 181, composés en 1961.

Examinons tout d'abord les introductions instrumentales de ces deux œuvres, en commençant par le « Laudamus Te ».

12] Très vif et joyeux ♩ = 124

ff Bassons
Violoncelles
Trombones Contrebasses
ff Clarinettes
Bassons

Motif 1
Ponctuation
Motif 2

Clarinettes
Bassons
Trb. Bassons
Vlc/Cb Cors

Motif 2 (suite)

Figure 51: "Laudamus Te" in POULENC, Francis, Gloria FP 177, Paris, Salabert, 1960, chiffre 12.

On remarque d'emblée, dans cette introduction, une prédominance des vents. Concernant sa structure, elle consiste en une suite de trois éléments distincts, qui peut être résumée comme suit :

- un motif piqué en croches, donnant une forte place aux contretemps (par le jeu de l'alternance Trombone 1/Trombone 2).
- une ponctuation de ce motif, jouant elle aussi sur le contretemps.
- un deuxième motif, cette fois lié, en opposition avec le premier et introduisant des doubles-croches, créant une impression d'accélération soudaine. Ce second motif abandonne les contretemps.

L'ensemble est répété une fois.

Tournons nous maintenant vers « Judas, mercator pessimus ».

11 **Très agité et violent** ♩ = 144

Trompettes
Trombones

Violons

Cors

Changement d'écriture

Motif 1

Motif 2

Trompette
Trombone
Trombone Ténor

ff

Figure 52: "Judas, mercator pessimus" in POULENC, Francis, *Sept Répons des Ténèbres* FP 181, Paris, Salabert, 1962, chiffre 11.

On remarque tout d'abord, une même prédominance des vents. Ensuite, la structuration de l'introduction en trois parties : on retrouve ainsi clairement, comme dans le « Laudamus Te », deux motifs distincts, et une mesure intermédiaire (bien qu'elle semble dans la continuité du premier motif, le passage soudain à une écriture homorythmique nous permet de l'isoler de celui-ci). On retrouve également les dichotomies piqué/lié et contretemps/temps, le premier motif reprenant le jeu d'alternance entre deux instruments (ici trompette/trombone). Enfin, il convient de remarquer de grandes similarités entre les deuxièmes motifs de chaque œuvre (les battements en double-croches notamment).

Remarquons que la seconde introduction ne se répète pas (le chœur commence directement à la mesure suivante) et semble donc beaucoup plus courte. L'introduction du « Judas, mercator pessimus » donne l'impression d'une version raccourcie de celle du « Laudamus Te ».

Examinons maintenant les entrées des chœurs.

The musical score for "Laudamus Te" is presented in four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts are divided into two motifs: "Motif 1" (Lau-da-mus-te) and "Motif 2" (Be-ne-di-ci-mus-te). The piano accompaniment features a continuous rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a red line indicating a sustained Do Major chord. The instruments listed are Hautbois, Bassons, Cordes, Flûtes, Clarinettes, Bassons, Cors, and Cordes.

Figure 53: "Laudamus Te" in POULENC, Francis, Gloria FP 177, Paris, Salabert, 1960, une croche avant le chiffre 13.

Dans le « Laudamus Te », le chœur rentre sur une phrase composée de deux motifs correspondant chacun à un vers différent (« Laudamus te / Benedicimus te »). Les deux motifs sont très similaires, et l'on remarque notamment leur fin commune : la tierce Mi-Sol mise en valeur par sa position finale, et par son opposition avec les intervalles conjoints qui la précèdent. Harmoniquement, le passage est statique, puisqu'il est sous-tendu tout du long par un accord de Do Majeur. Remarquons également la présence continue du jeu temps/contretemps dans l'accompagnement, toujours mis en valeur par le biais de l'instrumentation (un instrument joue le temps, un autre joue le contretemps). Quant à la prosodie, syllabique en tout point, elle donne un côté assez « haché » au texte.

Qu'en est-il dans « Judas, mercator pessimus » ?

The image displays a musical score for the piece "Judas, mercator pessimus" in measure 6. It features vocal parts for Tenor (T), Bass (B), and Mezzo (M), along with piano accompaniment. The lyrics are: "Ju - das, mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das, mer - ca - tor pes - si - mus, os - cu - los pe - ti - it Do - mi - num: os - cu - los pe - ti - it Do - mi - num: os - cu - los pe - ti - it Do - mi - num:". The score includes annotations such as "Motif 1", "Do Majeur", and "Motif 2". Red circles highlight specific intervals in the vocal lines, and a red line underlines the piano accompaniment.

Figure 54: Figure 31: "Judas, mercator pessimus" in POULENC, Francis, *Sept Répons des Ténèbres* FP 181, Paris, Salabert, 1962, mesure 6.

Si il est d'emblée clair qu'il existe, entre les deux fragments, d'importantes différences (tessiture, écriture orchestrale, polyphonie/monodie...), on remarque à nouveau des similitudes. Dans une structure également bipartite, Poulenc fait à nouveau le choix d'une place importante pour l'intervalle de tierce, qu'il oppose toujours à des intervalles conjoints. Dans le premier motif, la même tierce Mi-Sol est placée en début et en fin de motif, ce qui renforce encore plus sa mise en valeur. L'harmonie de Do Majeur est toujours présente, mais dans une vision élargie, plus modale, incluant des notes étrangères. Le jeu de temps/contretemps, quant à lui, est toujours omniprésent, et la prosodie est à nouveau syllabique. Enfin, il convient de mettre en exergue (et cette opinion vaudra pour l'entièreté des deux œuvres) le caractère des deux œuvres, très similaires : enjoué, voire léger. Cette structure est répétée une fois (avec des modifications, mais les éléments analysés restent les mêmes).

Continuons notre cheminement dans les deux œuvres.

The image shows a musical score for the Gloria FP 177 by Francis Poulenc, page 14. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in French: "A - do - ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te." and "Glo - ri - fi - ca - mus. Be - ne - di - ci - mus. Lau -". The score is divided into four motifs (Motif 1, Motif 2, Motif 3, Motif 4) by vertical red lines. Red ovals highlight specific melodic lines in the Alto and Bass parts. The piano part includes dynamic markings like *mf* and *p*.

Figure 55: "Laudamus Te" in POULENC, Francis, Gloria FP 177, Paris, Salabert, 1960, chiffre 14.

En rupture avec le passage précédent, ce fragment introduit des valeurs plus longues et une prosodie mélismatique et plus liée (notamment grâce à l'accompagnement orchestral), et, pour la première fois dans le morceau, des éléments de polyphonie, ce qui crée une forte rupture avec le passage précédent. On remarque notamment, dans cette écriture polyphonique, l'utilisation de tenues dans les voix intermédiaires (motifs 1 et 3), qui participent au lié de l'ensemble. Concernant le texte, ce fragment introduit deux nouveaux vers de la messe : « Adoramus Te / Glorificamus Te ». On remarque un jeu d'oppositions entre les motifs 1 et 3 d'une part, et 2 et 4 d'autre part. Ainsi, les premiers donnent à entendre une ligne plutôt descendante (notamment à la voix de

soprano), quand le motif 2 remonte, et le motif 4 est plus statique. Notons, enfin que le motif 4 reprend un vers du premier fragment étudié, musicalisé différemment.

Revenons vers « Judas, mercator pessimus »

Figure 56: "Judas, mercator pessimus" in POULENC, Francis, *Sept Répons des Ténèbres* FP 181, Paris, Salabert, 1962, p.10.

On retrouve des similarités, bien que moins nombreuses que dans les exemples précédents.

Ainsi, on retrouve une rupture avec le passage précédent, renforcée par le tournant harmonique (analysé plus tôt). De plus, le premier motif donne à nouveau à entendre une ligne descendante, et une prosodie liée (notamment grâce aux tenues similaires au fragment du « Laudamus Te »). Cependant, celle-ci reste syllabique, contrairement à son passage jumeau. Le deuxième élément de ce fragment n'a pas de réels points communs avec les motifs 2 et 3 du « Laudamus Te », mis à part que, comme le motif 2 du « Laudamus Te », il est en opposition avec

le motif 1. Enfin, notons que le dernier motif, comme son jumeau, ramène des éléments textuels du fragment précédent, anticipant son retour dans les mesures suivantes.¹⁹⁶

Nous achèverons ce cheminement avec l'analyse d'un dernier fragment dans chaque morceau.

Dans le « Laudamus Te » tout d'abord, les mesures suivant le dernier fragment que nous avons analysé reprennent les idées musicales (et le texte) de l'entrée du chœur et du fragment « Adoramus Te / Glorificamus Te » pour arriver ensuite au passage central du mouvement.

Passage central et contrastant 17

The image shows a musical score for the 'Laudamus Te' section. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (M), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: 'da-mus te. Lau-da-mus te.' and 'Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi.' The piano part has a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'très long Très lent et librement'. The second system starts at measure 21 and is marked 'Tempo I, allegro ♩ = 124 (surtout sans trainer)'. The vocal parts are silent, and the piano accompaniment continues with a more active melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A red line highlights the melodic line in the alto voice across both systems.

Figure 57: "Laudamus Te" in POULENC, Francis, Gloria FP 177, Paris, Salabert, 1960, chiffre 20.

Les alti entonnent une ligne mélodique sinueuse aux accents chromatiques et grégoriens et à la tessiture statique. Cette ligne est suivie par des accords cheminant par demi-tons aux cordes, composés d'intervalles parfois très dissonants (quintes diminuées notamment)¹⁹⁷. Cette progression est notamment remarquable par son dessin en « soufflés ».

196 Les quatre mesures que nous avons enlevées ne font que reprendre les motifs 1 et 2, sans apporter plus d'éléments à notre analyse, nous avons donc choisis de les écarter, dans un souci de concision et de clarté.

197 La plupart des accords en question sont chiffrables (quoique ces chiffrages soient délicats au vu des nombreuses notes étrangères qui les composent). Nous considérons cependant que leur sens se situe dans le cheminement « note à note », le dessin mélodique et la couleur des intervalles, plutôt que dans la progression harmonique, et choisissons donc de ne pas chercher à les chiffrer.

Dans sa globalité, le passage en question contraste grandement avec le reste du mouvement, puisqu'il change brutalement de tempo et de caractère (d'autant plus qu'il intervient après une zone de grande tension). De plus, l'écriture rythmique passe d'une très grande densité (avec le jeu temps/contretemps) à une stricte homorythmie, très épurée. Enfin, le passage brusque d'une harmonie identifiable à une zone à mi chemin entre modalité grégorienne et atonalité (changement de régime harmonique, ce que Karol Beffa appelle méta-modulation¹⁹⁸), participe de cette rupture.

Revenons une dernière fois vers « Judas, mercator pessimus » dont nous analyserons les dernières mesures, intervenant après un passage reprenant le texte « Judas, mercator pessimus / oculos petiit dominum ».

The image displays a musical score for the piece "Judas, mercator pessimus" by Francis Poulenc. The top section features vocal staves with lyrics in French: "Do.mi.num: os.cu.los pe.ti.it Do.mi.num: Me.li." and a piano accompaniment. A red line highlights a specific passage, and a black box marks a section labeled "Final contrastant". The bottom part shows a continuation of the score with lyrics: "non fu.is.set. us il.li e.pat. si na.tus non fu.is.set. non fu.is.set. non fu.is.set. Ju.das." and dynamic markings like "pp" and "ppp".

Figure 58 : "Judas, mercator pessimus" in POULENC, Francis, *Sept Répons des Ténèbres FP 181*, Paris, Salabert, 1962, chiffre 20.

A nouveau, les similitudes sont indéniables : même intervention chromatique et grégorienne des alti (sur une tessiture quasi identique), même dessin en soufflé pour les accords (qui sont cependant passés aux voix, et ne cheminent plus exclusivement par demi-ton), même contraste avec la zone précédente (sur tous les plans), même point d'arrêt avant la phrase des alti.

198 BEFFA, Karol, « Francis Poulenc : un cas singulier d'harmonie fonctionnelle au XXe siècle » in KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016.

On retiendra cependant en différence majeure le placement de cette zone, qui vient conclure le mouvement, contrairement au passage jumeau dans « Laudamus Te », qui était placé en son centre.

En conclusion de cette analyse comparée, nous livrerons cette interprétation de ses résultats : tout se passe, dans ces deux œuvres, comme si Poulenc avait composé par juxtaposition de « briques », de grands et de petits ensembles, qui, mis bout à bout, forment un tout cohérent.

Bien sûr, de grandes différences subsistent entre les deux œuvres analysées : le texte liturgique choisi, le texte musical, l'agencement des éléments... Malgré toutes ces différences, nous pouvons, à l'audition des deux œuvres, et au vu de nos analyses, les géminer, car les points communs que nous avons relevés sont tels qu'ils créent, dans la sensibilité et la mémoire de l'auditeur, des points d'accroches associant les deux œuvres.

II. Liste des interprétations de référence.

AVROTROS Klassiek, « Poulenc: Gloria - Radio Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Choir and Elsa Benoit - Live HD », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=Tdd1DNL_IjE (consulté le 06/08/2021).

DESSAY, Nathalie, « La dame d'André » in *Fiançailles pour rire / Mélodies Françaises*, Erato, 2015.

Capella Amsterdam, « Judas mercator pessimus » in *Francis Poulenc : Stabat Mater / Sept Répons de Ténèbres*, Harmonia Mundi, Arles, Harmonia Mundi, 2014.

France Musique, « Francis Poulenc : Sonate pour clarinette et piano I, II et III (Joë Christophe / Vincent Mussat) », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=y0iRkE1CiXg> (consulté le 06/08/2021).

France Musique, « Francis Poulenc : Deux mélodies de Guillaume Apollinaire : « Montparnasse » par Stéphane Degout », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ra7eQkrfbRM> (consulté le 03/09/2021).

France Musique, « Francis Poulenc : Trio pour hautbois, basson et piano – II. Andante », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=FjQyh_RNtK0 (consulté le 06/08/2021).

France Musique, « Poulenc: Sonate pour flûte et piano (Magali Mosnier / Catherine Cournot) », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yukboR-z6wE> (consulté le 06/08/2021).

LE ROUX, François, « Le Tombeau » in *Poulenc : Mélodies*, Decca, 2007.

LOTT, Felicity, « Lune d'Avril », in *Poulenc : Mélodies*, Decca, 2007.

LOTT, Felicity, « C. » in *Poulenc : Mélodies*, Decca, 2007

LOTT, Felicity, « La Reine de cœur » in *Poulenc : Mélodies*, Decca, 2007

NAGANO, Kent, Chœurs et orchestre de l'opéra de Lyon, *Dialogues des carmélites*, Erato, 2006.

TACCHINO, Gabriel, « Hymne », in *Poulenc : Oeuvres pour piano*, Emi Classics, 2003.

Orchestre Philharmonique de Rotterdam, « Aubade » in *Poulenc : Pianos Concertos & Aubade*, Apex, 1990.

The Netherlands Chamber Choir, « Poulenc : Un Soir de Neige – I. De Grandes Cuillers de Neige » in *Poulenc – Secular Choral Music*, Globe, 2002.

The Netherlands Chamber Choir, « Messe en Sol Majeur » in *Poulenc : Sacred and secular choral music*, Globe, 2012.

Sources

1.Partitions de Francis Poulenc

Aubade FP 59, Paris, Salabert, 1931.

La Courte-paille FP 178, Paris, Eschig, 1960.

Deux mélodies de Guillaume Apollinaire FP 127, Paris, Eschig, 1945.

Deux Poèmes de Louis Aragon FP 122, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1944.

Dialogues des Carmélites FP 159, Paris, Ricordi-Paris, 1957.

Fiançailles pour rire FP 101, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1940.

Gloria FP 177, Paris, Salabert, 1960.

Messe en Sol Majeur FP 89, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1937.

Un Soir de neige FP 126, Paris, Salabert, 1998 (1^{re} éd. Paris, Rouart, Lerolle & Cie., 1945).

Poèmes de Ronsard FP 38a, Paris, Alphones Leduc et Cie., 1990 (1^{re} éd. Paris, Heugel et Cie., 1925).

Sept Répons des Ténèbres FP 181, Paris, Salabert, 1962.

Sonate pour clarinette et piano FP 184, Londres, Chester Music, 1963.

Sonate pour flûte et piano FP 164, Londres, Chester Music, 1958.

Trio pour piano, hautbois et basson, FP 43, Copenhague, Wilhelm Hansen, 1926.

Trois pièces FP 48, Paris, Heugel, 1931.

2.Écrits du compositeur et enregistrements

POULENC, Francis, *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.

POULENC, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Cassettes Radio France, coll. « Archives Sonores de l'INA », 1995 (1^{re} éd. Paris, Julliard, 1954).

POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris, Cicéro, Paris, Salabert, 1993 (1^{re} éd. Paris, Grasset, 1964).

POULENC, Francis, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2011.

POULENC, Francis, *À bâtons rompus : écrits radiophoniques / précédé de Journal de vacances et suivi de Feuilles américaines*, textes réunis, présentés et annotés par Lucie Kayas, Arles, Actes Sud, 1999.

Bibliographie

BAKTHINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970. (1^{re} ed. Проблемы поэтики Достоевского, 1929)

BARTHES, Roland , « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23/03/2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue / Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

BASINGER, Simon (dir.), Association des amis de Francis Poulenc, *Les cahiers de Francis Poulenc*, Paris, Éditions Eastern, 2008.

BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet/Chastel, 1978.

BONTEMPS, Amandine, *Fiançailles pour rire, poèmes de Louise de Vilmorin et musique de Francis Poulenc : vers une interprétation musicale d'une mélancolie féminine*, mémoire de master 2, Toulouse, UT2J, 2017.

BRES, Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> (consulté le 11 juin 2021).

CHIMÈNES, Myriam, « Francis Poulenc et les poètes », in *Vingtième siècle*, vol. 49, 1996, à.146-148.

CHIMÈNES, Myriam, « L'évolution des goûts de Francis Poulenc à travers sa correspondance » in ARLETTE, Michel, CHOTARD, Loïc (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p.168-181.

COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin / Préface de Georges Auric*, Paris, Stock, 2009 (1^{re} éd. Paris, La Sirène, 1918).

COX, Jeremy, « Poulenc and Poetic Sources » in *Music & Letters*, Vol. 68, n°4, Oxford, Oxford University Press, 1987, p.414.

DASTUR, Françoise « L'universel et le singulier », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Volume 95, n°3, 2011, p. 581-599.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2013.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2/ Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DUMESNIL, René, « Francis Poulenc », in *Revue des deux mondes*, Paris, Revue des deux mondes, juin 1963, p.587-592.

ELGARRISTA, Gabriela, LELEU, Jean-Louis, « André Schaeffner, mars 1980 : Regards sur le passé (Debussy, Stravinsky, Poulenc) » in *Revue de Musicologie*, Vol. 96, n°2, Paris, Société Française de Musicologie, 2012, p.387-409.

FERRATY, Franck, *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers Musical », 2009.

FERRATY, Franck, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers Musical », 2011.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes / La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études – Initiation à... », 2005.

GRUAS, Marc, « Les airs de l'intertexte », *Musicologies Nouvelles*, Opus 9, Novembre 2019, p. 97-102.

HELL, Henri, *Francis Poulenc : Musicien français*, Paris, Fayard, 1978.

Institut supérieur des arts de Toulouse, « Journée d'études « L'original et la copie : formes et fonctions de la contrefaçon », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=h6_KEdLtAZw (consulté le 10/08/2021).

KAYAS, Lucie, LACOMBE, Hervé (éds.) *Du langage au style / Singularités de Francis Poulenc*, 2013, CNSMDP ; Paris, Société française de musicologie, 2016.

KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise / Un essai de psychologie : expériences par Constantin Constantius*, Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990. (*Gentagelsen. Et Forsøg i den experimenterende Psychologi af Constantin Constantius Danmark*, C.A. Reitzel's, 1843).

KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.

LACOMBE, Hervé, SOUTHON, Nicolas (dir.), *Fortune de Francis Poulenc / Diffusion, interprétation, réception*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2016.

LE GARREC, Maël, *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Apprendre à philosopher avec », 2010.

MACHART, Renaud, *Francis Poulenc*, Paris, Seuil, 1995.

MARTIN, Jean-Clet, VAN REETH, Adèle, « Le Rhizome, Deleuze et Guattari », Les Chemins de la philosophie [podcast], *France Culture* [en ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosophie-du-reseau-14-le-rhizome-deleuze-et> (consulté le 10 janvier 2020).

MENGUE, Philippe, « Mille Plateaux » in *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1994, p.197-233.

MOUCHET, Florence, « Dépasser les frontières : l'intermélodicité dans la lyrique profane du Moyen Âge », *Musicologies Nouvelles*, Opus 9, Novembre 2019, p. 12-24.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18. Esthétique » n°1017, 1976.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « La Sémiologie musicale dix ans après », *Analyse musicale*, n°2, février 1986, p. 30-31.

NEGRI, Antonio, « Sur *Mille Plateaux* », *Chimères*, n°17 « Sauve qui peut », automne 1992, p.71-93.

PICARD, Thimothée, « POULENC FRANCIS – (repères chronologiques) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poulenc-reperes-chronologiques/> (consulté le 6 septembre 2021).

PISTONE, Danièle, *Poulenc et ses amis*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994.

ROY, Jean, *Francis Poulenc : l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1964.

ROY, Jean, « POULENC FRANCIS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francis-poulenc/> (consulté le 6 septembre 2021).

ROY, Jean, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994.

SIMEONE, Nigel, « Making Music in Occupied Paris », in *The Musical Times*, Vol. 147, n°1894, 2006, p.23-50.

SOLLERS, Philippe, (dir.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

SOLLIER (de), Jean, « Introduction et guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, n°257, 2010, p. 8-45.

TREMBLAY, Robert, « Analyse critique de quelques modèles sémiotiques de l'idéologie (Deuxième partie) », in *Philosophiques*, n°17 (2), 1990, p.53-59.

WERCK, Isabelle, *Francis Poulenc*, Paris, bleu nuit éditeur, coll. « horizons », 2018.

YOUSFI, Louisa, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : Pour la pensée rhizomatique », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, vol. 29, no. 12, 2012, p. 17.

ZOURABICHVILI, Francois, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipse, Paris, coll. « Vocabulaire de », 2003.