

**« Chantez, chantez le chœur de mes pensées » : étude
de la création collective dans les mélodies de Francis
Poulenc sur des poèmes de Louise de Vilmorin**

**« Chantez, chantez le chœur de mes pensées » : a study
of collective creativity in Francis Poulenc's settings of
poems by Louise de Vilmorin**

Lambiet Camille*

Doctorante – Aspirant F.R.S.-FNRS

Université de Namur – Université de Liège (Belgique)

lambietcamille@gmail.com

Reçu le 02/07/2026 Accepté le 14/07/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Cet article propose une relecture des mélodies composées par Francis Poulenc sur des poèmes de Louise de Vilmorin, en déplaçant l'attention vers la dimension textuelle de ces œuvres. L'objectif est de montrer que le poème, loin d'être un matériau fixe préalable à la composition, se construit dans un processus collectif où interviennent plusieurs acteurs et médiations. Inscrit au croisement des études littéraires et de la sociologie de l'art, le travail mobilise principalement les concepts de « mondes de l'art » de Howard S. Becker et de « médiation » développé par Antoine Hennion. L'approche adoptée consiste d'abord à cartographier le réseau de coopération impliqué dans la création (compositeur, poétesse, interprètes, médiateurs dont Marie-Blanche de Polignac), puis à analyser les effets de ces interactions sur le texte lui-même, à partir d'études de cas précises. Enfin, l'article examine le rôle de la performance vocale et des dispositifs de sociabilité dans la reconfiguration du poème. Les résultats montrent que la mise en musique agit comme une véritable instance de réécriture et de stabilisation textuelle, produisant des variantes significatives et influençant durablement la forme du poème. L'analyse met également en évidence l'importance des interprètes dans l'élaboration même de l'œuvre, ainsi que le caractère instable et évolutif du texte, continuellement redéfini par ses conditions d'énonciation et de performance. L'étude invite ainsi à repenser les notions d'auctorialité, de version définitive et d'œuvre, en les envisageant comme des constructions collectives et situées.

Mots-clés : Francis Poulenc – Louise de Vilmorin – mélodie française – sociologie de l'art – poésie et musique.

Abstract : This article proposes a rereading of the melodies composed by Francis Poulenc on poems by Louise de Vilmorin, moving attention to the textual dimension of these works. The aim is to show that the poem, far from being a fixed material prior to composition, is constructed in a collective process involving several actors and mediations. At the crossroads of literary studies and sociology of art, this work mainly mobilizes the concepts of "worlds of art" by Howard S. Becker and "mediation" developed by Antoine Hennion. The approach adopted consists first of mapping the network of cooperation involved in the creation (composer, poet, interpreters, mediators including Marie-Blanche de Polignac), then to analyze the effects of these interactions on the text itself, based on specific case studies. Finally, the article examines the role of vocal performance and sociability devices in the reconfiguration of the poem. The results show that the setting acts as a real instance of textual rewriting and stabilization, producing significant variants and durably influencing the form of the poem. The analysis also highlights the importance of the interpreters in the very elaboration of the work, as well as the unstable and evolving character of the text, continually redefined by its conditions of enunciation and performance. The study thus invites us to rethink the notions of "authorship", "definitive version" and "work of art", by considering them as collective and situated constructions.

Key-words : Francis Poulenc – Louise de Vilmorin – french melody – sociology of art – music and poetry

INTRODUCTION

Les collaborations du compositeur Francis Poulenc avec les poètes de son époque constituent un objet désormais bien identifié par la musicologie, mais encore partiellement inexploré : en effet, seuls des cycles spécifiques (Dumery, 2014 ; Low, 2013) ou des relations privilégiées avec certains auteurs (Robert, 1966 ; Miller, 2004) ont fait l'objet d'études détaillées. Parmi les collaborations peu abordées figure assurément celle que Poulenc a développé avec Louise de Vilmorin, dont les textes ont pourtant donné naissance à trois cycles du compositeur : *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* (1938), *Fiançailles pour rire* (1940) et *Métamorphoses* (1943). Les musicologues s'étant penchés sur ce cas (Clifton, 1999 ; Néron, 2013) donnent une analyse fine des œuvres musicales et de leur contexte de production, mais abordent peu leur dimension textuelle.

Cet article propose de réexaminer ce corpus dans une perspective à dominante littéraire. En plaçant le texte au centre de la réflexion, il s'agit d'identifier les différentes instances participant à l'élaboration du poème puis de la mélodie, et de montrer comment ce cadre de production infléchit l'écriture de Vilморin.

Notre travail s'appuiera d'abord sur la théorie des mondes de l'art de Howard S. Becker (1988) pour cartographier le réseau des collaborations et penser l'élaboration de l'œuvre dans une perspective interactionniste. Cette approche sera prolongée par un recours à la notion de « médiation » développée par Antoine Hennion (1993b), pour analyser l'incidence de ces interactions sur les poèmes de Vilморin et sur le processus de mise en musique. Enfin, une troisième section portera sur l'incarnation vocale des textes et sur leur performance au travers de la mélodie.

I. Cartographier le réseau de collaboration

Avant de nous intéresser plus précisément aux interactions qui ont concouru à la création des mélodies de Poulenc sur des poèmes de Vilморin, il convient d'identifier les différentes personnes ayant pris part à ce processus tel qu'il se donne à lire dans les formes mêmes des œuvres produites. Leurs différentes activités les inscrivent dans ce que Becker (1988) désigne comme un « monde de l'art », c'est-à-dire « toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là [...] définit comme de l'art » (p. 58).

Il ne s'agira pas ici d'établir une liste exhaustive des acteurs de ce monde de l'art, les sources manqueraient d'ailleurs pour le faire, mais d'en identifier certaines figures structurantes, afin de les mobiliser dans la suite de l'analyse.

1.1 Principes de la sociologie des mondes de l'art

Dans sa conception de l'art comme activité collective, Becker propose plusieurs notions permettant de décrire l'organisation d'un monde de l'art. Après les avoir brièvement présentées, nous les mettrons à l'épreuve du cas étudié.

Lorsqu'un artiste ne peut ou ne souhaite accomplir lui-même l'ensemble des opérations nécessaires à la réalisation d'une œuvre, il recourt à d'autres agents. Ceux-ci s'inscrivent dans une chaîne de coopération, au sein de laquelle chaque contribution est indispensable à l'aboutissement du processus créatif. Cette interdépendance n'est pas sans générer quelquefois des conflits, notamment lorsque les préoccupations esthétiques, économiques et professionnelles des participants divergent (Becker, 1988, p. 49).

Becker regroupe sous l'appellation de « personnel de renfort » (*support personnel*) l'ensemble des intervenants de la chaîne de coopération dont les tâches ne sont pas définies, par convention, comme proprement artistiques. Bien que souvent invisibilisé ou considéré comme subalterne, ce travail demeure indispensable à la production de l'œuvre. La distinction entre « artiste » et « personnel de renfort » ne repose pas sur une différence de nature, mais sur des classifications socialement construites et en constante évolution (Becker, 1988, p. 110).

Dans cette perspective interactionniste, le travail artistique est distribué entre les différents acteurs selon une division fondée sur des conventions, implicites ou explicites, qui assignent chacun à des rôles spécifiques. Si ces conventions facilitent la coordination et l'économie des ressources (Becker, 1988, p. 364), elles contribuent également à stabiliser des hiérarchies de prestige en distinguant les activités reconnues comme créatrices de celles reléguées au rang d'exécution.

1.2 Identification des acteurs

Le cas qui nous préoccupe mobilise un ensemble d'acteurs aux contributions inégalement reconnues dans le processus de création. Il importe dès lors de préciser leur rôle respectif afin de mieux comprendre la répartition du travail au sein du réseau de coopération artistique.

Le compositeur Francis Poulenc occupe, à première vue, une position centrale dans ce réseau de coopération. Auteur des mélodies mentionnées en introduction, il opère une part considérable des choix qui conduisent l'œuvre à sa forme stabilisée. Sa visibilité est de surcroît renforcée par sa présence fréquente lors des performances musicales, où il accompagne lui-même les chanteurs en tant que pianiste.

Toutefois, dans le cas de ces mélodies, l'écriture musicale suppose en amont l'existence d'un texte. Louise de Vilmorin produit ainsi, à partir de 1936, des poèmes qui seront mis en musique par Poulenc. Si elle est déjà célèbre à l'époque pour son roman *Sainte-Unefois* (1934), son activité poétique est encore anecdotique, sans recueil ou publication en revue. Poulenc l'encourage néanmoins à la développer dans la perspective explicite de la mettre en musique, souhaitant composer « de véritables mélodies féminines » (Poulenc, 1964, p. 23). Les premiers textes, qui donnent naissance aux *Trois poèmes de Louise de Vilmorin* (1938), sont donc conçus dans une relation étroite avec leur devenir musical, avant d'être repris dans le recueil poétique *Fiançailles pour rire*, publié seulement en 1939. Ce contexte invite dès lors à les considérer non comme des textes clos, mais comme des états provisoires, sujets à des reprises et des modifications. Sa situation confère à la poétesse une position à la fois indispensable, la mélodie reposant sur le texte, et partiellement décentrée dans la phase ultérieure du processus, où les choix musicaux semblent prévaloir. Cette articulation sera examinée

plus en détail dans la suite de l'analyse, qui accordera une attention particulière aux transformations poétiques induites par la mise en musique.

Figure majeure de la sociabilité artistique de l'entre-deux-guerres, la comtesse Marie-Blanche de Polignac joue un rôle déterminant dans l'organisation de ce monde de l'art. Son salon musical, tenu chaque dimanche soir dans son hôtel particulier rue Barbet-de-Jouy, constitue un lieu de rencontre privilégié pour les artistes et accueille notamment la première rencontre entre Poulenc et Vilmorin, en 1934. Il fonctionne également comme un espace de présentation d'œuvres inédites, permettant d'en éprouver la réception auprès d'un public expérimenté (Chimènes, 2007, p. 61-62). C'est aussi par son intermédiaire que Poulenc découvre « Aux officiers de la garde blanche », premier des *Trois poèmes*.

Contrairement aux salons musicaux formalisés du XIX^e siècle, ces soirées revêtent un caractère improvisé et chaleureux : elles ressemblent davantage à des réunions entre amis qu'à des événements régis par le mécénat. En effet, la comtesse, à la différence de sa tante, la princesse Edmond de Polignac, soutient moins ses amis artistes par des commandes que par la visibilité et la distribution de leurs œuvres (Chimènes, 2007, p. 73-75). Ce cadre stimulant leur donne aussi l'occasion de jouer des œuvres inédites et d'en faire évaluer le niveau d'achèvement par leurs pairs (Becker, 1988, p. 215). Enfin, les retours qu'ils y reçoivent modèlent les œuvres et font évoluer les conventions du monde de l'art (Becker, 1988, p. 212-214). Les sources à notre disposition ne permettent pas de mesurer précisément l'impact de ce salon sur les œuvres de notre corpus, mais les correspondances

laissent supposer l'abondance d'échanges que suscitaient ces rencontres, et leur importance dans le processus créatif et les choix des artistes¹.

D'autre part, les invitations fréquentes au domaine des Polignac en Bretagne, Kerbastic, offrent aux artistes des conditions matérielles favorables à la création : Louise de Vilmorin y écrit² notamment « Le Garçon de Liège » et « Eau de vie, au-delà³ ». La comtesse est enfin une excellente musicienne, dont les talents de pianiste et de chanteuse sont loués par tous ses amis musiciens et lui valent d'exercer en tant que professionnelle, détachée de l'amateurisme associé à l'image de l'aristocratie (Chimènes, 2007, p. 71). Elle se produit entre autres dans l'ensemble vocal dirigé par Nadia Boulanger, et crée⁴ de nombreuses mélodies composées pour elle par ses amis, en particulier par Poulenc (Chimènes, 2004, p. 171-172).

Son activité se déploie ainsi à plusieurs niveaux : 1) médiation sociale, son salon permettant les lectures de type « cénaculaire » et les rencontres (Montpellier d'Annevoie, 2021, p. 185) ; 2) soutien matériel, par la mise à disposition de lieux de création et de diffusion ; 3) participation

¹ On mentionnera à titre d'anecdote sur la question des échanges lors de ces soirées, que le choix des textes de *Fiançailles pour rire* par Poulenc fut conditionné par celui de Georges Auric pour son propre recueil de mélodies. Celui-ci s'estimant en effet le « découvreur » de Louise de Vilmorin, il s'était froissé de voir Poulenc le devancer en écrivant ses *Trois poèmes*. C'est avec l'audition de ces derniers chez la comtesse, et le dialogue entre les deux compositeurs, qu'a été trouvé un arrangement : Auric choisirait d'abord et Poulenc sélectionnerait les poèmes pour son cycle parmi ceux restants (Poulenc, 1964, p. 30).

² Louise de Vilmorin détaille ce séjour chez les Polignac dans la lettre qui accompagne ces deux poèmes adressés à Poulenc (Poulenc, 1994, p. 435). Elle y mentionne d'ailleurs le contexte d'écriture du poème « Aux Officiers de la garde blanche », qu'elle dit avoir composé à Fourques, chez l'un de ses amants, Jean Hugo. Celui-ci en garde cependant un souvenir différent, puisqu'il situe justement ce moment d'écriture à Kerbastic. (Hugo, 1983, cité dans Poulenc, 1964, p. 99) Nous ne chercherons pas à trancher entre ces deux versions, mais leurs témoignages soulignent le rôle important de cette propriété des Polignac dans la vie et l'œuvre littéraire de Louise de Vilmorin.

³ Le titre de ce poème se décline en plusieurs variantes, aussi bien lorsqu'il est mentionné dans la correspondance des artistes que dans ses versions éditées en mélodie et en recueil. Les problèmes soulevés par cette variation seront abordés en temps utile.

⁴ La création d'une œuvre musicale est sa première interprétation officielle, en public.

artistique en tant qu'interprète vocale. Elle occupe de ce fait une position difficile à assigner à une catégorie unique.

Le rôle d'interprète, central dans la réalisation des œuvres, est assuré par plusieurs figures proches de Poulenc⁵. La comtesse de Polignac et Poulenc lui-même ont déjà été identifiés plus haut comme exerçant ce rôle, il faut encore y ajouter Geneviève Touraine, créatrice des *Fiançailles pour rire*, Pierre Bernac, partenaire privilégié du compositeur durant plus de vingt-cinq ans, et Doda Conradt, instigateur du cycle collectif *Mouvements du cœur*, pour lequel Poulenc compose « Mazurka ».

Dans ce dernier cas, l'interprète intervient en amont du processus en définissant le cadre de la commande, ce qui suggère une implication dans les orientations esthétiques du projet. En effet, c'est bien par lui que transitent tous les textes de Vilmorin, à qui il a d'ailleurs demandé d'écrire spécialement pour cette occasion. C'est encore Conradt qui redistribue les textes selon son propre goût aux différents compositeurs (Néron, 2013, p. 286). Il a donc la main mise sur le choix des textes, leur répartition entre les musiciens et, de manière plus générale, la sélection des acteurs participant à l'œuvre. Ceci explique probablement la réticence de Poulenc⁶, qui s'exprime dans son *Journal de mes mélodies* (1964) à propos de « Mazurka » comme d'une entreprise « à la manière de Poulenc par un Poulenc qu'une telle aventure rasait » (Poulenc, 1963, p. 55).

⁵ Nous ne nous occuperons pas ici des multiples interprétations qui ont cours encore aujourd'hui, et focaliserons notre attention sur les exécutions contemporaines des acteurs précités.

⁶ Le compositeur insiste *Journal* sur la nécessité pour lui de rester libre dans le choix des textes qu'il met en musique (notamment p. 31 : « je répète ici ce que j'ai déjà dit maintes fois : pour écrire une bonne mélodie, il faut *aimer* le poème »). On peut donc imaginer son inconfort lorsqu'il se voit imposer un poème, dont on ne sait s'il l'apprécie ou pas à l'origine du projet.

1.3 Limites du modèle de Becker : hiérarchies et non-interchangeabilité

Le concept de monde de l'art permet de rendre visibles les multiples contributions nécessaires à l'existence d'une œuvre et de revaloriser, sous l'étiquette de « personnel de renfort », des individus dont l'intervention était souvent impensée ou éclipsée par la figure écrasante de l'artiste. Toutefois, cette catégorisation, tout comme la notion de division du travail, se révèle problématique lorsqu'il s'agit d'analyser le rôle de certains acteurs dans notre cas d'étude.

Becker lui-même souligne par ailleurs l'instabilité de la distinction entre artiste et personnel de renfort, en rappelant que « toute fonction peut être tenue pour artistique » et que la valeur relative attribuée aux différentes contributions repose sur une estimation morale socialement située (Becker, 1988, p. 110). Ici, cette indétermination rend difficile toute assignation univoque des acteurs à une catégorie, ce qui révèle en creux des hiérarchies implicites naturalisées par le modèle.

Si Poulenc et Vilmorin apparaissent comme les figures d'« artistes » les plus immédiatement identifiées, la position des interprètes soulève des questions plus complexes. Une lecture strictement beckerienne pourrait conduire à les considérer comme interchangeables, dans la mesure où la partition prescrit déjà les modalités d'exécution, et à les assigner pour cette raison à du personnel de renfort. Pourtant, le cas de Pierre Bernac invite à nuancer cette hypothèse. La collaboration étroite et durable qu'il entretient avec Poulenc influence des paramètres essentiels de la composition, tels que la tessiture ou les tempi, qui conditionnent directement la prosodie musicale et, partant, le texte chanté. Le compositeur souligne lui-même la singularité de cette relation : « J'ai besoin de sa voix [celle de Bernac] et je n'ai pas

besoin de la voix d'un autre » (Poulenc, 1994, p. 1012). Cette dynamique entre les deux artistes met en tension l'idée d'interchangeabilité que charrie la notion de personnel de renfort. Elle invite ainsi à reconsidérer la distribution des rôles au sein de la chaîne de coopération, en soulignant le caractère parfois flou et l'importance variable des positions occupées par les différents acteurs.

On pourrait encore complexifier cette lecture en revenant sur la figure de Marie-Blanche de Polignac, dont la position au sein de ce monde de l'art met particulièrement à l'épreuve les catégories de Becker. Elle ne se laisse assigner ni au seul rôle de personnel de renfort, ni à celui d'artiste au sens strict. Son activité relève d'une pluralité de fonctions : médiatrice sociale, facilitatrice matérielle et participante artistique en tant qu'interprète. Mais surtout, son rôle ne consiste pas seulement à soutenir une activité préexistante, il contribue à en définir les conditions même de possibilité. C'est dans son salon que se nouent les relations, que circulent les œuvres à l'état de projet, que se testent des formes encore instables. Autrement dit, elle ne prend pas simplement place dans une chaîne de coopération déjà constituée : elle participe à en structurer l'existence et les modalités.

Cette position intermédiaire invite ainsi à déplacer légèrement le regard. Plutôt que de chercher à assigner définitivement les acteurs à des catégories – artiste ou personnel de renfort –, il devient pertinent de s'interroger sur la manière dont leurs interactions concrètes contribuent à faire advenir l'œuvre elle-même.

Les poèmes de Louise de Vilmorin apparaissent en effet comme des objets instables, réagencés au contact de la musique, des interprètes et des situations de performance. Pour analyser ces transformations, qu'elles soient sémantiques ou textuelles, sans disjoindre l'œuvre de ses conditions

d'émergence, le concept de « médiation » proposé par Antoine Hennion en sociologie de la musique devient pertinente pour une étude littéraire. Il s'agit ainsi d'analyser la mise en musique comme un opérateur de réécriture, en ce qu'elle transforme le texte poétique au fil des interventions des différents acteurs de la chaîne de coopération.

II. La mise en musique comme médiation

La première partie a exposé les acteurs externes à l'œuvre, qui gravitent autour d'elle et la constituent. Cette seconde partie inverse la perspective : elle part du texte et de sa mise en musique pour observer comment ces mêmes acteurs la modifient de l'intérieur.

II.1 Une conception processuelle de l'œuvre

La notion de « médiation », théorisée par Antoine Hennion dans *La Passion musicale* (1993), permet de lever ce dilemme apparent entre les approches internes et externes à l'œuvre qui structurent la sociologie de l'art. Hennion montre que la théorie de l'art s'est historiquement édifiée sur l'expulsion des médiations, lesquelles sont pourtant, selon lui, constitutives de l'œuvre (Hennion, 1993, p. 20). L'étude de ces médiations se révèle d'autant plus cruciale lorsque l'on s'intéresse à des objets musicaux, fuyants par nature – puisque ne produisant pas de résultat matériel observable et durable –, et dont les intermédiaires sont les seuls garants tangibles de leur existence (p. 18).

Ce concept opère aussi une promotion théorique de l'« intermédiaire », que le préfixe « inter- » assigne à un être de seconde importance par rapport aux réalités entre lesquelles il est placé (Hennion,

1993, p. 40). En ce sens, la médiation « évoque une autre espèce de rapports », envisagée non plus sur le mode de la connexion entre des « mondes autonomes » mais, une fois déployée sous la forme d'un réseau, comme constitutive de ces mondes. Grâce au concept de médiation, l'objet de la recherche n'est plus ni l'œuvre en elle-même ni ses causes sociales, mais le travail des acteurs, dans la façon dont ils installent l'œuvre entre eux comme un objet commun (1993a, p. 34 ; 1993b, p. 13-14). Étudier la littérature sous l'angle de la médiation requiert d'abandonner l'idée d'un texte poétique stable et achevé dans sa publication, pour observer comment il se transforme au contact de la musique, des interprètes et des figures médiatrices de sa circulation.

II.2 La mise en musique, un état du texte

Notre analyse de cette instabilité textuelle s'appuie sur trois cas exemplaires du corpus. Les deux premiers, « Au-delà » et « Le Garçon de Liège », appartiennent aux *Trois Poèmes de Louise de Vilmorin* (1938), premier cycle mélodique issu de cette collaboration. Le troisième, « Mazurka », composé par Poulenc en 1949 pour le cycle collectif *Mouvements du cœur*, connaît une genèse différente.

Les lettres échangées entre Louise de Vilmorin, Francis Poulenc et Marie-Blanche de Polignac mentionnent à plusieurs reprises un texte intitulé « Eau de vie(,) au-delà », qui paraît dans les *Trois Poèmes* sous le titre « Au-delà », puis dans le recueil poétique *Fiançailles pour rire* sous celui de « Choisir n'est pas trahir ». Les écarts entre ces différentes versions ne se limitent toutefois pas à cette variation de titre, déjà susceptible d'agir sur la réception, mais affectent plusieurs passages clés du texte. La version publiée dans la partition originale d'« Au-delà » est la suivante :

Eau-de-vie ! Au-delà !
À l'heure du plaisir,
Choisir n'est pas trahir,
Je choisis celui-là.

Je choisis celui-là
Qui sait me faire rire,
D'un doigt de-ci, de-là,
Comme on fait pour écrire,

Comme on fait pour écrire.
Il va par-ci, par-là,
Sans que j'ose lui dire,
J'aime bien ce jeu-là.

J'aime bien ce jeu-là,
Qu'un souffle fait finir,
Jusqu'au dernier soupir,
Je choisis ce jeu-là.

Eau-de-vie ! Au-delà !
À l'heure du plaisir,
Choisir n'est pas trahir,
Je choisis ce jeu-là.

La version adoptée dans *Fiançailles pour rire* (1939) diverge en plusieurs points. Les variantes les plus importantes concernent le vers 7, devenu « D'un mot par-ci par-là » dans le recueil, ainsi que la fin du vers 10, modifiée en « de-ci de-là », sans doute afin d'éviter une redondance avec la nouvelle formulation du vers 7. S'y ajoute la suppression du dernier quatrain : le vers 15 reprend alors le vers 2 (« Jusqu'au dernier soupir »), tandis que ce dernier disparaît entièrement. Ces modifications attestent d'un travail de réélaboration qui altère l'économie formelle du poème, en particulier sa clôture.

La correspondance croisée de Poulenc et Vilmorin permet d'éclairer l'origine de ces remaniements. La version mise en musique par Poulenc apparaît en effet comme le plus ancien état du texte dont nous disposons ; elle correspond vraisemblablement à celle que la poétesse joint à sa lettre de

novembre 1936⁷, dans laquelle elle évoque les trois poèmes destinés à ce premier cycle mélodique (Poulenc, 1994, p. 435). Lors de la publication du recueil en 1939, Poulenc se déclare surpris, voire déçu⁸, de découvrir le texte modifié. Il en fait part à Vilmorin, qui s'en explique dans une lettre :

Tu me demandes pourquoi le texte du poème « *Eau de vie, au-delà* » édité par Gallimard dans le volume que j'ai intitulé « *Fiançailles pour rire* », n'est pas semblable au texte original que tu as reçu de moi longtemps avant la parution de ce volume. Eh bien voilà : ce poème que j'avais écrit sans y mêler la moindre intention, la moindre pensée inconvenante m'a valu de la part de Marie-Blanche des taquineries dont je suis encore éberluée. Elle m'a démontré que ce poème était l'indécence même et contenait des images et des aveux dignes de faire rougir le confesseur le plus large d'esprit. [...] je n'ai pas osé le faire paraître tel qu'il était. Je l'ai modifié pour tout le monde et si je ne l'ai pas changé pour toi c'est que je l'avais écrit pour toi et que je savais que ta musique aurait le pouvoir de l'innocenter sous sa forme originelle. (Poulenc, 1994, p. 477)

Ce passage suggère ainsi que l'intervention d'une tierce personne, Marie-Blanche de Polignac, a joué un rôle déterminant dans la réécriture du poème par la lecture critique qu'elle en a effectuée. Que la comtesse soit également la dédicataire et la première interprète de la mélodie renforce l'hypothèse d'un crédit important accordé à son jugement.

En outre, la justification que Vilmorin oppose dans cette même lettre au maintien du texte, tel qu'il figure dans la mélodie, signale le rôle important qu'elle attribue à la médiation musicale pour la détermination du sens de son poème. La mise en musique, par ses choix d'accompagnement autant que par les indications d'interprétation que prescrit Poulenc – « très légèrement, très simplement, sans rien souligner et cependant sans rien dissimuler » (Poulenc,

⁷ Poulenc mentionne ailleurs (Poulenc, 1964, p. 23) que les textes ont été écrits durant l'été 1937. Peut-être est-ce simplement une erreur de mémoire, son témoignage étant postérieur aux faits de plusieurs décennies, mais il se pourrait également que la lettre de 1936 présente une version encore plus ancienne dont nous n'avons pas connaissance.

⁸ Il réitère par l'expression de sa déception dans son *Journal* : « Je regrette, par contre, que dans son recueil *Fiançailles pour rire* elle ait cru bon d'édulcorer l'érotisme voilé d'« *Eau de vie au-delà* ». » (1964, p. 23)

1964, p. 24) –, apparaît ainsi comme un opérateur reconfigurant la réception du poème. Le vers 7 est chanté *piano* après un *crescendo* à la mesure précédente, sur les mots « faire rire », et avant un retour *mezzo forte* sur le vers suivant. Il est donc chanté sur le ton de la confiance, comme un aparté discret, sans cependant « rien dissimuler », puisque la tessiture aiguë empêche la chanteuse de trop marquer le *piano*.

La notion même de version « définitive » mérite ici d'être interrogée. Les deux états du texte coexistent, mais selon des modalités inégales : la version fixée par la mélodie persiste et circule à travers ses interprétations, tandis que celle du recueil tend à s'effacer, ce dernier n'ayant pas fait l'objet de rééditions. Le texte poétique trouve ainsi une forme de persistance privilégiée dans et par sa mise en musique, qui en constitue moins une simple transposition qu'un mode d'existence à part entière.

« Le Garçon de Liège », qui ouvre les *Trois poèmes*, offre un deuxième cas de réécriture poétique au cours du processus de mise en musique. La version de la mélodie, comme celle publiée en recueil, présente un poème composé de cinq quatrains d'octosyllabes à rimes alternées. Une variante ponctuelle intervient néanmoins au vers 8 : le verbe « dire », dans la mélodie, cède la place à « crier » dans le recueil. Ce déplacement lexical, en apparence minime, infléchit sensiblement la tonalité du passage en intensifiant la charge expressive de l'énoncé, et tend à renforcer la « déraison » dont la locutrice du poème se dit « prise » au vers précédent⁹.

Si cette divergence demeure la seule observable à l'examen comparatif des deux versions, le *Journal* de Francis Poulenc (1964, p. 23) comporte davantage de renseignements sur la genèse du texte : « Le manuscrit du “Garçon de Liège” comprend un quatrain de plus que j'ai

⁹ « Et, prise par ma déraison, / J'osais lui crier [dire] “Je m'ennuie.” »

supprimé. Loulou m'approuva et adopta cette version lorsqu'elle publia ce poème en librairie. » Un sixième quatrain, présent dans l'état initial du texte reçu par Poulenc en 1936, a donc été retranché dans les versions ultérieures. Les motifs précis de cette suppression demeurent incertains – recherche de concision formelle, contraintes musicales – mais son adoption dans la version publiée en recueil nous instruit sur les modalités de la collaboration entre les deux artistes. L'extrait du *Journal* suggère en effet que l'intervention du compositeur restait conditionnée par l'approbation de la poétesse, laquelle lui conférait sa légitimité. Réciproquement, l'intégration de cette modification à la version du recueil indique que Vilmorin a reconnu la pertinence de la proposition musicale au point de l'adopter dans la forme finale du poème. À la différence du cas d'« Au-delà », où une instance extérieure intervient dans la réécriture, le processus semble ici s'inscrire dans un dialogue plus direct entre les deux acteurs, fondé sur une forme de reconnaissance mutuelle de leur compétence.

Dans ce contexte, la mise en musique apparaît donc comme un lieu d'arbitrage formel, susceptible d'influer durablement sur l'état du texte. Elle ne se contente pas d'accompagner un poème préexistant ; elle intervient comme une instance de stabilisation textuelle, capable d'orienter, voire de fixer, certaines de ses formes. Ce phénomène conduit à relativiser l'antériorité et l'autorité traditionnellement conférées au texte dans le cadre de la mélodie française, en démontrant que la composition musicale peut, dans certains cas, agir sur le matériau poétique.

Nous avons exposé le contexte de la mise en musique de « Mazurka » dans la première partie. Il convient désormais d'analyser les rouages internes de sa composition. Contrairement à ce qu'il déclare rétrospectivement dans son *Journal*, le résultat final semblait satisfaire

Poulenc au moment de sa composition : il en loue les qualités auprès de ses amis dans sa correspondance, à l'été 1949 (Poulenc, 1994, p. 661-663). Le texte paraît néanmoins lui avoir posé certaines difficultés, comme en témoigne sa lettre à Louise de Vilmorin :

Ma douce Louise,
Sais-tu que tu as fait pousser bien des cheveux blancs à ton vieux musicien. J'ai cru que je ne trouverais jamais le truc pour mettre en musique tous tes Font, font, font et puis tout d'un coup c'est venu et j'aime beaucoup ma *Mazurka*. [...] Je ne me suis permis aucune tricherie : tous les « font » y sont, j'ai simplement interverti :

font
Tomber des mains l'aiguille
qui devient plus euphonique ainsi :

font
Des mains tomber l'aiguille
à cause des ont-omb évités. Absous-moi.

(Poulenc, 1994, p. 661-662)

La façon dont le compositeur présente cette modification contraste significativement avec celle de « Le Garçon de Liège ». Dans ce dernier cas, le compositeur laissait entendre que la suppression du sixième quatrain s'était opérée d'un commun accord, ou du moins que l'opinion de la poétesse avait été sollicitée et prise en compte. Ici, son approbation ne lui est demandée qu'après la composition, et l'espace ne lui est pas laissé pour contester la décision du compositeur, simplement pour « l'absoudre ».

Là où les informations contenues dans le *Journal* sont insuffisantes pour identifier les raisons de la modification de « Le Garçon de Liège », celles concernant « Mazurka » sont explicitement justifiées dans la lettre adressée à Vilmorin. L'argument de l'euphonie¹⁰ légitime la permutation des

¹⁰ Ce terme, antonyme de « cacophonie », renvoie à une alliance harmonieuse de sons. Dans le registre littéraire, il est surtout utilisé pour désigner l'arrangement des sons en vue d'éviter les difficultés de prononciation ou les dissonances.

mots du vers 6, et les nombreuses difficultés évoquées en ouverture du passage semblent plaider en faveur de cette intervention, comme pour en tempérer la portée auprès de la poétesse. Ces éléments semblent indiquer une forme de culpabilité éprouvée par Poulenc, comme le laisse entendre le choix du verbe « absoudre », propre au lexique de la transgression religieuse, mais ils montrent surtout que, dans ce cas particulier, le compositeur garde le dernier mot sur la version du texte qui paraîtra dans la partition.

Là non plus, la médiation musicale n'opère pas sans incidence. Le texte n'en sort pas indemne ; il est modelé par la lecture qu'en effectue le compositeur et qu'il transmet au travers de sa mélodie.

III. De la page à la performance : l'incarnation vocale

Les transformations internes au texte relevées jusqu'ici méritent à ce stade d'être articulées avec l'étape de médiation suivante, incarnée par les chanteurs et chanteuses qui interprètent les mélodies devant un public. Les travaux récents sur la voix et la performance en poésie (Gauthier et Royère, 2025 ; Hirschi et al., 2017 ; Lang, Murat et Pardo, 2019) posent des questions qui se révèlent pertinentes pour notre cas d'étude : en quoi la perspective d'une mise en voix oriente-t-elle l'écriture poétique ? Comment la performance reconfigure-t-elle l'énonciation ? Quel statut attribuer à l'interprète dans son rapport au locuteur du poème ?

Il est possible d'examiner la poésie de Louise de Vilmorin mise en musique par Poulenc à l'aune de la première de ces interrogations. En effet, ses poèmes sont marqués par une forte dimension oralisante¹¹, probablement

¹¹ Par « dimension oralisante », nous désignons ici l'attention à la matérialité sonore du texte notamment à travers les jeux d'assonances, d'allitérations et d'homophonies. Nous écartons ainsi d'autres acceptions du terme en critique littéraire, où il peut également renvoyer à l'imitation du discours parlé ou à une stylisation de la langue visant à produire un effet de parole populaire.

liée à l'importance des musiciens dans les débuts de son activité poétique¹². Pierre Bernac, dans son ouvrage synthétique sur l'interprétation pour les mélodies de Poulenc, le note explicitement :

[elle] aime aussi *jouer avec* les mots et leur sonorité : '*Eau-de-vie-, au-delà*' et même *sur* les mots et leur double sens : 'Il vole' (dans les '*Fiançailles pour rire*') et dans la mélodie suivante : *Le garçon de Liège* (ou de liège 'léger comme le vent'). (Bernac, 1978, p. 126)

Il est dès lors concevable que l'usage constant de l'assonance et de l'allitération, les exercices sur les holorimes et les jeux de mots qui parsèment son œuvre poétique tirent précisément leur origine de cette source musicale dont découle sa pratique d'écriture.

Ces observations convergent pour suggérer que les conditions d'énonciation d'un poème, notamment l'anticipation d'une mise en musique, affectent non seulement son esthétique, en l'imprégnant d'une certaine matérialité sonore, mais aussi son énonciation.

Or, Poulenc accordait une grande importance à la compatibilité de genre entre le locuteur et l'interprète à qui il destinait ses mélodies¹³. Il peut donc sembler surprenant qu'il ait eu recours à des textes de Louise de Vilmorin pour composer des mélodies destinées à Pierre Bernac. Dans une conférence intitulée « Mes mélodies et leurs poètes », retranscrite dans *J'écris ce qui me chante* (2011), le compositeur raconte que, pour le cycle des *Métamorphoses* (1943), « Bernac, grand admirateur de Louise de Vilmorin et jaloux de ces mélodies [le cycle *Fiançailles pour rire*], inchantables pour

¹² Louise de Vilmorin signale dans plusieurs lettres que ce sont ses amitiés avec Francis Poulenc et Georges Auric qui lui ont donné confiance en ses capacités de poétesse (voir Poulenc, 1994, p. 449 et Montpellier, 2022).

¹³ Voir à ce sujet ce passage de son *Journal* (1964, p. 23) : « J'ai besoin de croire aux mots que j'entends chanter. J'avoue que lorsqu'une dame (bien intentionnée, je n'en doute pas) attaque 'J'aime tes yeux, j'aime ta bouche... Oh ! ma rebelle, oh ! ma farouche...' en dépit de la musique de Fauré, je ne suis pas convaincu par crainte de l'être trop. »

lui¹⁴, réclama au poète [Vilmorin] des poèmes au masculin » (Poulenc, 2011, p. 482). Bernac ne confirme pas ce récit dans ses propres commentaires sur les *Métamorphoses* (Bernac, 1978, p. 138-140), mais il concède que les mélodies peuvent cette fois être chantées par un interprète masculin.

À la lecture des poèmes qui composent le cycle, lesquels seront édités plus tard dans le recueil poétique *Le Sable du sablier* (1945), on constate effectivement que le locuteur est masculin. Plus précisément, si le genre du « je » n'est affirmé par aucun accord grammatical, c'est à la « Reine des mouettes » que le locuteur rappelle leurs baisers, et le portrait presque romantique qu'il brosse dans « C'est ainsi que tu es » est à nouveau celui d'une femme. Ainsi, le genre du locuteur demeure indéfini, mais le fait qu'il s'adresse à une femme dans un contexte amoureux rend compatible, aux yeux de Poulenc, son incarnation par un interprète masculin.

Si l'on se fie au récit du compositeur, on mesure ici combien la prise en compte d'une médiation future par Bernac a influencé en amont l'écriture de Vilmorin. Cette observation converge avec celle que formule Becker dans la section de son ouvrage consacrée aux choix qui conduisent à l'élaboration d'une œuvre définitive. Il remarque ainsi que les artistes « se mettent à la place de chacune des personnes engagées dans le réseau de liens coopératifs où l'œuvre est réalisée » (Becker, 1988, p. 214), une observation qui vaut tant pour Vilmorin, écrivant « au masculin », que pour Poulenc, sélectionnant ses poèmes en fonction de l'interprète qu'il envisage.

Le projet original des *Fiançailles pour rire* (1940) illustre de manière particulièrement éloquente ce mécanisme d'anticipation. Poulenc explique en effet : « Dès janvier 1939, je voulais écrire un cycle sur des

¹⁴ Elles ont en effet été écrites pour voix haute, comme celle de la soprano Geneviève Touraine, qui en fut la créatrice. La tessiture était donc trop aiguë pour Pierre Bernac, qui est un baryton.

poèmes de Loulou. Je le destinai à Bernac et pour cette raison je recherchais des poèmes qui ne fussent féminins » (Poulenc, 1964, p. 31). Si le projet s'est finalement vu confié à Geneviève Touraine, cet extrait n'en témoigne pas moins de l'importance accordée au genre du locuteur par le compositeur lorsqu'il choisit ses textes.

Reste à interroger l'impact de l'incarnation de ce « je » poétique par l'interprète lors de la performance de la mélodie. Le passage du poème d'un médium écrit à un médium oral est un point de bascule important auquel s'intéresse Jean-Pierre Bobillot dans *La Poésie délivrée* :

Avec l'irruption de la voix propre du poète comme composante à part entière du poème, l'accent se déplaçait du seul *sémio-medium* (langue comme système abstrait, modalités morpho-linguistiques propres, s'il en est, à la poésie) au *bio-medium* (voix, organes et zones du cerveau concernés, jusqu'au corps proférant tout entier), lequel en retour influe sur la composition de poèmes qui, intégrant cette dimension, ne sauraient être ramenés à de purs *sémiotextes* (le « message » considéré sous le seul aspect syntaxico-sémantique). (Bobillot, 2017, p. 248)

Bien que l'extrait traite de la mise en voix par le poète lui-même, les dynamiques à l'œuvre dans ce processus sont tout à fait applicables à notre cas. Le « *sémio-médium* » s'efface devant son incarnation par l'interprète, qui devient « *bio-médium* ». Bobillot souligne toutefois que le déplacement n'est pas linéaire, de l'un à l'autre, mais que, par un effet de circularité, cette incarnation agit sur le texte lui-même et en devient une véritable composante sémantique. Lorsque Pierre Bernac ou Geneviève Touraine exécutent la même mélodie, par exemple « C'est ainsi que tu es », ils investissent le « je » de valeurs sémantiques différentes.

Le changement de genre du locuteur en fonction de l'interprète en apparaît comme l'effet le plus notable, mais cette différence passe aussi par le timbre de la voix, la tessiture dans laquelle l'œuvre est chantée, et surtout le

corps qui véhicule le message. Ce dernier paramètre est crucial dans le cas d'œuvres jouées en *live*, moins déterminant dans le cadre d'un enregistrement, et induit forcément une différence de réception chez le public en présence.

Le locuteur ou la locutrice du poème original ne s'efface pas pour autant de l'énoncé, tout comme le nom de l'autrice du texte demeure sur la partition de la mélodie. Comme les mots du texte, il demeure, au fil des interprétations successives, changeant mais permanent, marqué temporairement par une voix qui lui donne corps, puis de retour sur la page, dans l'attente d'une nouvelle actualisation. On pourrait qualifier cette relation de l'interprète au locuteur du poème de « co-énonciation », le premier donnant au second un écho personnel et organique qu'il n'aurait pu matérialiser dans sa seule existence écrite, mais ne le dépouillant pas pour autant de son essence première.

L'objet textuel ainsi performé se dote d'une nouvelle forme, hybride, qui ne se contente pas d'un « *sémio-texte* », mais le double de composantes organiques qui se mêlent à sa signification et l'enrichissent.

Conclusion : Ce que la poésie de Louise de Vilморin doit à la musique

En replaçant dans une perspective littéraire les mélodies de Poulenc sur des textes de Louise de Vilморin, cet article a cherché à déplacer le regard porté sur ces œuvres, en faisant du texte non plus un simple matériau préalable, mais un lieu d'élaboration poétique dynamique, traversé par une pluralité d'interventions. L'approche par les mondes de l'art a permis de cartographier les acteurs et les relations qui président à l'émergence des poèmes et des cycles, en mettant en évidence le rôle structurant de figures

comme Marie-Blanche de Polignac et Pierre Bernac dans l'orientation des choix décisifs. L'attention portée aux médiations, dans le sillage d'Hennion, a ensuite conduit à interroger plus finement les transformations internes du texte, qu'il s'agisse de ses variantes, de ses réécritures ou de sa stabilisation par la mise en musique. Enfin, l'analyse de l'incarnation vocale de la performance a montré que le devenir du texte excède largement le moment de sa fixation écrite, trouvant dans l'interprétation un espace supplémentaire de redéfinition.

Ainsi, loin d'opposer texte et musique, ou œuvre et contexte, la présente étude met en lumière un continuum de pratiques et de médiations au sein duquel le poème se trouve sans cesse reconfiguré. Une telle perspective invite à repenser plus largement les catégories de l'auctorialité, de la version définitive et de l'œuvre elle-même, en les envisageant comme des constructions situées, dépendantes des réseaux, des pratiques et des usages qui les font advenir et perdurer.

Bibliographie

- Becker, Howard S. (2024 [1988]). *Les mondes de l'art* [Art worlds]. Paris : Flammarion.
- Bernac, Pierre. (1978). *Francis Poulenc et ses Mélodies*. Paris : Buchet-Chastel.
- Bobillot, Jean-Pierre. (2017). Poésie & medium : effets et enseignements du « sonore ». Dans Hischi et al. (dir.), *La poésie délivrée* (p. 241-253).
- Dumery, Aline. (2014). *Les mises en musique du Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1911) d'Apollinaire par Francis Poulenc, Louis Durey et d'autres compositeurs : Analyse et étude stylistique* [Thèse de doctorat]. Université de Tours.
- Chimènes, Myriam. (2004). *Mécènes et Musiciens : du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris : Fayard.
- Chimènes, Myriam. (2007). Francis Poulenc et ses mécènes : Convergences sociales. *Revista Música*, São Paulo, 12, p. 53-99.
- Clifton, Keith. (1999). The Vilmorin Songs of Francis Poulenc. *Journal of Singing*, 55(3), p. 7-12.
- Gauthier, Laure et Royère, Anne-Christine (dir.). (2025). *Vocalités contemporaines. La voix entre poésie et musique (1947-2024)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Hennion, Antoine. (1993a). L'histoire de l'art : leçons sur la médiation. *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, 11(60), p. 9-38.
- Hennion, Antoine. (2007 [1993b]). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hirschi, Stéphane et al. (dir.). (2017). *La poésie délivrée*. Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Hugo, Jean. (1992). *Le Regard de la mémoire*. Paris : Actes Sud.
- Low, Peter. (2013). Far From Banal Poulenc's "Banalités". *Journal of Singing*, 69(3), p. 289-295.
- Miller, Catherine. (2004). Les œuvres de Francis Poulenc, Georges Auric et Louis Durey inspirées par Paul Éluard. *Revue belge de Musicologie*, 58, p. 287-299.
- Montpellier d'Annevoie, Mélanie de. (2021). *Les Bibliothèques de Vincent d'Indy, Maurice Ravel et Francis Poulenc. Contribution à l'étude des pratiques de lecture et des dynamiques intellectuelles et créatrices des compositeurs, en France, entre 1850 et 1950* [Thèse de doctorat]. Université Libre de Bruxelles.
- Montpellier d'Annevoie, Mélanie de. (2022). « Si jamais je deviens poète, ce sera de ta faute ». *Histoires Littéraires*, 23(89), p. 78-79.

- Néron, Martin. (2013). Francis Poulenc and Louise de Vilmorin, a surrealism à fleur de peau. *Journal of singing*, 69(3), p. 277-288.
- Poulenc, Francis. (1938). *Trois Poèmes de Louise de Vilmorin* [Partition de musique]. Paris : Durand.
- Poulenc, Francis. (1940). *Fiançailles pour rire* [Partition de musique]. Paris : Salabert.
- Poulenc, Francis. (1944). *Métamorphoses* [Partition de musique]. Paris : Salabert.
- Poulenc, Francis. (1949). *Mazurka* [Partition de musique]. Paris : Heugel.
- Poulenc, Francis. (1993 [1964]). *Journal de mes mélodies*. Paris : Cicéro.
- Poulenc, Francis. (1994). *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard.
- Poulenc, Francis. (2011). *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon. Paris : Fayard.
- Robert, Frédéric. (1966). Apollinaire et ses musiciens. *Europe*, 451, p. 239-247.
- Théval, Gaëlle et Penot-Lacassagne, Olivier (dir.). (2018). *Poésie & performance*. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut.
- Vilmorin, Louise de. (1939). *Fiançailles pour rire*. Paris : Gallimard.