



# Association des Amis de

Regards croisés  
Catherine DUBOIS



André Vigne

Bulletin d'histoire

35

Bulletin de numismatique

36

# Marguerite Burnat-Provins

CAHIER 10

AVEC LE SOUTIEN DE LA

**LOTÉRIE  
ROMANDE**



## SOMMAIRE

<b>Regards croisés</b> Catherine Dubuis	3
<b>L'énigme des <i>Poèmes troubles</i></b> Maurice Mercier	5
<b><i>Poèmes troubles</i></b> Marguerite Burnat-Provins	9
<b>Marguerite Burnat-Provins et ses musiciens</b> Jacques Tchamkerten	11
<b>Liste des musiciens</b> Jacques Tchamkerten	18
<b><i>Chansons rustiques</i></b> Marguerite Burnat-Provins	23
<b><i>Le Livre pour toi</i></b> Marguerite Burnat-Provins	25
<b>Les musiciens de Marguerite</b> André Wyss	27
<b>Bulletin d'adhésion</b>	35
<b>Bulletin de commande</b>	37

**Catherine Dubuis**, enseignante à l'Université de Lausanne

**Romaine de Kalbermatten Renaud**, architecte, Genève, pour le choix des illustrations et la facture du Cahier

**Maurice Mercier**, écrivain, fondateur et membre d'honneur de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins, Saint-Cézaire-sur-Siagne

**Jacques Tchamkerten**, musicien, bibliothécaire adjoint au Conservatoire de musique de Genève

**André Wyss**, professeur de littérature française à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

ont réalisé ce *Cahier 10*.

© Photo de couverture A. & G. Zimmermann  
*Autoportrait (Vevey, non-daté)*  
Huile sur toile, 78 x 45cm  
Collection privée

p. 22 Illustration,  
Bibliothèque Nationale Suisse, Berne

## REGARDS CROISÉS

Deux événements sont au cœur de ce *Cahier 10*. Tout d'abord le concert que nous avons organisé en juin dernier à Genève, qui voulait faire découvrir au public un aspect moins connu de Marguerite Burnat-Provins: celui de «parolière». En effet, de nombreux musiciens se sont emparés de certaines *Chansons rustiques* et surtout des poèmes du *Livre pour toi* pour les faire chanter grâce à leur talent. Nous avons eu la joie d'entendre la soprano Velma Guyer Blaser, accompagnée de Martine Jaques au piano, dans les locaux aimablement mis à notre disposition par la galerie Aulos Musica à Genève. La façon dont la jeune comédienne Veronika Faure a dit des textes de l'artiste, en intermède, nous a saisis, grâce à la pertinence de ses choix et à la maturité de son jeu.

Les lecteurs trouveront plus loin deux articles dus aux plumes avisées de Jacques Tchamkerten, musicien sur ondes Martenot et musicologue à Genève, et d'André Wyss, professeur de littérature française à Lausanne. Tous deux se sont intéressés aux rapports qui existent entre l'œuvre de Marguerite et la musique, chacun d'une manière très personnelle, à la fois reliée à une formation professionnelle et intellectuelle propre, et en vibration avec des choix esthétiques et affectifs distincts. Cela donne deux textes passionnants, deux regards croisés où les rencontres servent à mettre en évidence les approches particulières de l'un et de l'autre.

En complément, et précédant deux chants du *Livre pour toi*, les lecteurs trouveront quelques-unes des *Chansons rustiques* mises en musique par Émile Lauber et surtout par Émile Jaques-Dalcroze, et mentionnées

dans les textes de Jacques Tchamkerten et d'André Wyss. Ces poèmes sont peu connus et méritent de figurer ici dans leur entier, ce qui permet aussi de mieux goûter les analyses qui les précèdent.

En début de *Cahier*, on pourra lire une interprétation de Maurice Mercier, fondateur de la Société française des Amis de Marguerite Burnat-Provins, qui s'attaque à l'énigme des *Poèmes troubles*. Il nous a paru judicieux de faire figurer son texte dans ce *Cahier 10*, afin de préparer le deuxième événement, à venir celui-là: la réédition des *Poèmes troubles* aux éditions de l'Escampette à Bordeaux. Votre comité est fier d'avoir enfin réussi à convaincre un éditeur de la qualité de ce recueil, dont ceux qui étaient présents à Vevey en juin 1997 ne doutent plus. Dans ces conditions, reproduire le chant XXVII des *Poèmes troubles* s'imposait: cette belle évocation de la musique de Chopin permet de relier harmonieusement les deux parties du *Cahier*.

«La musique, Dolly, c'est ce qui s'en va». Laissons-nous entraîner dans la danse, même quand elle revêt les poignants accents de la souffrance et de la mort. Car la musique, c'est aussi ce qui dit notre finitude, dans un ultime effort pour nous arracher au temps.

Catherine DUBUIS

## Concert donné à la galerie AULOS-MUSICA à Genève le 27 juin 1998

### De gauche à droite:

**Veronika Faure** : étudiante en art dramatique à Paris, a participé à la création d'une troupe de théâtre, "Le chariot nomade", tournées en Belgique et en France.

**Martine Jaques** : pianiste et professeur de piano au Conservatoire de Lausanne, a accompli ses études dans la classe de Louis Hiltbrand. Elle a suivi la "Meisterklasse für Lied Interpretation" chez Irwin Gage et elle a reçu les précieux conseils de Jean-François Antonioli.

**Velma Guyer Blaser** : soprano, est d'origine américaine et a obtenu son *Master of Music Degree* au Conservatoire de Cincinnati (Ohio). Elle a chanté pour le Michigan Cincinnati et Central City (Colorado) Operas. Désirant poursuivre sa formation, Madame Guyer Blaser est venue en Europe où elle a suivi les cours de l'American Institute of Musical Studies à Graz (Autriche). Elle a participé au concours Belvédère de Vienne et a été engagée comme soliste au Stadttheater Bonn en Allemagne.



## L'ÉNIGME DES POÈMES TROUBLES

On peut aimer une certaine musicalité émanant des *Poèmes troubles*. Pour moi, c'est l'énigme qu'ils recèlent qui a retenu mon attention.

Qui, en effet, se dissimule sous l'apparence de Dolly, cette poupée que cajole Marguerite tout au long de ces *Poèmes troubles* ?

Qu'on lise entre les lignes, ou qu'on s'en tienne à la lettre du texte, «trouble» sera l'explication que l'on en donnera, avec l'assentiment tacite du titre et de ses allusives confidences. Est trouble ce qui n'est pas transparent, ce qui n'explique pas, ce qui n'est pas pur et mérite d'être soupçonné. De quoi soupçonner Marguerite Burnat-Provins ?

«*Trouble, comme notre amour* », dit-elle au chant VI. Ou au chant VII: «*Votre parfum est tout contre ma chair, comme vous-même vous étiez, ces nuits où vous n'avez pas cru m'aimer, car c'est la volupté seule qui vous attire.*»

La volupté peut-elle attirer une poupée, et parle-t-on ainsi à une poupée ?

«*Souvent, j'ai pensé que nous étions pareilles, car la vie n'a pu me l'enlever ce désir hautain d'être blanche, quand même [...] cette chaleur qui m'envahissait après notre étreinte, comme un relent de mes jardins d'Afrique [...]*» (VII)

Pourquoi «*blanche, quand même* »? Dans cette course aux sensations vives, Dolly serait-elle femme d'une autre couleur de peau? Et cette «*chaleur*», n'est-ce pas celle d'une femme «troublante» à laquelle Dolly sert de truchement et d'exutoire?

Ici, il convient d'éclairer ces *Poèmes troubles* par une relecture des *Poèmes de la soif I et II*, qui évoquent l'Afrique et ses tentations:

«*Khadoudje ne sait pas qu'il faut laisser en paix les créatures blanches [...] Est-ce pour toi seulement que tu es belle, pour ton plaisir? Et pour me faire sangloter [...] Mes vêtements tombés sur la piste sans trace, allégée pour toujours du poids de l'Occident, sans autre guide que mon désir cherchant, je trouverai, dans la steppe sauvage, pour arriver au ciel, le chemin aplani. Et mon frisson humain irait enfin rejoindre le tremblement de l'infini* » (*Poèmes de la soif II*, XII, XIII, XIV).

«*Blanche, quand même, et solitaire [...]*». Dolly, poupée inerte, incapable de combler Marguerite? Ce mot «solitaire» permet l'interrogation. Et malgré tout, Dolly est un objet protéiforme, capable d'éveiller l'imagination, révélateur de désirs si bien cachés qu'on ne puisse pas les prendre pour la réalité d'un amour ou d'une jouissance s'ingéniant à ne pas dire son nom, à troubler les pistes pour se mieux manifester.

«*Dolly, ma Dolly, entre vos mains d'homme ma chair a tourné. Depuis quand les poupées jouent-elles avec les*

*grandes personnes? [...] sous vos baisers singuliers, l'âme de mon âme est devenue flamme, entre vos bras blancs qui brûlaient. Depuis quand les poupées sont-elles des femmes? [...] Dans la nuit, vous criez, mon cri répond au vôtre et vous avez un cœur qui bat, une voix profondément mâle et grave [...] Dolly, depuis quand les poupées sont-elles des hommes? » (I)*

Quelle plus «troublante» ouverture pour des *Poèmes troubles*? Ainsi, dès le début, la confusion est totale et voulue, recherchée. Les pistes perdent leurs traces, qui nous mèneraient au cœur de l'énigme. Dolly sourit et Marguerite sent son cœur crispé, comme si des dents s'y plantaient: «Dolly, depuis quand les poupées ont-elles des bouches qui mangent? » (I)

Sont-ce jeux de glaces, miroirs déformants qui laissent entrevoir une vérité trouble, mais réelle, ou est-ce présence hypothétique du délire de Marguerite, de ses fantasmes? Voici l'expression poignante de la pérennité du jeu et du désir, renaissant jusqu'à l'épuisement:

*«Je regarde votre regard, qui se fend et s'allonge; ma tendresse humaine s'y plonge, comme, dans un étang, s'abat un râle blessé, que l'eau va prendre à tout jamais.*

*Si la rive est trop loin et si je meurs, Dolly, me direz-vous, avant la fin, depuis quand les poupées savent tuer?*

*Le fard de mes joues sera plus livide et vous penserez: C'est laid de mourir!*

*Et vous reprendrez, entre vos mains d'homme, une autre grande personne, avec qui vous jouerez.*

*Dolly, les poupées, même brisées, ne peuvent pas souffrir..» (I)*

Une autre vérité trouble ne se laisserait-elle pas deviner dans le chant IX:

*«Je t'adore et ne t'aime pas [...] Tu seras, quand je le voudrai, la harpe brisée. Sous mon corps, je sentirai sauter les cordes de soie pourprée et craquer la nacre des clefs [...] l'air vibrera, ému par la plainte antique, chaque nuit renouvelée [...] et ce soir, sous ma caresse renversée, qui veut le don que l'homme ne fait jamais. »*

Il n'est pas vain de penser, à l'évocation de cette «*plainte antique* », à Sappho de Lesbos:

Pourquoi, à un moment, Dolly a-t-elle «*des mains brunes* » (V)? Si, au cours de ces strophes, on s'interroge sur la couleur changeante de la peau de Dolly, il est incontestable qu'elle est le reflet de «l'âme arabe» de Marguerite, comme elle le dit d'elle-même. Mais Dolly est aussi et surtout androgyne: si elle se laisse caresser pour atteindre son plaisir, elle a la consistance que l'on veut bien lui prêter, tantôt homme, tantôt femme, voluptueuse ou indifférente.

A ce propos, il est bon de rappeler au moins l'essentiel d'une «*approche graphologique*» de Marguerite Burnat-Provins, établie en totale ignorance de l'identité de l'auteur de la page manuscrite soumise à examen, de son âge, de son sexe:

«Le sujet paraît tiraillé entre deux formes de réactions [...] avec priorité au retour sur soi. Est-ce un homme ou une femme? «Animus» aurait, de toute manière, un côté féminin ou bien on serait en présence d'une femme légèrement «virilisée» [...] Personnalité qui s'impose et de haut niveau [...] La nature semble faire corps avec la personne, dont l'activité est à la fois intellectuelle et sensorielle [...] grand besoin d'être aimé [...] Tient sa place avec tendances narcissiques et égocentriques [...] Devant cette nature double, on devine une lutte entre vouloir et pouvoir, du «conscient à l'inconscient» [...] Le dynamisme est parfois forcé [...] mais quel être d'exception! »

Etonnantes, ces révélations sur la nature de Marguerite Burnat-Provins grâce à l'analyse de son écriture!

\*\*\*

«Et tu enfanteras, dans une chair stérile, des visages empreints d'éternité. » (Poèmes de la soif I, II)

Marguerite a toujours regretté de ne pas pouvoir avoir d'enfant. Faut-il penser à un rapprochement physiologique avec Dolly androgyne? A cette hypothèse, on peut relier l'incantation de Marguerite à Messaouda: «Pourquoi t'ai-je demandé tes anneaux, pourquoi ai-je fait taire cette musique qui chantait autour de tes bras? [...] Ils ont abandonné ton poignet pour le mien et je les ai voulus afin de me rattacher mieux à ce soir qui nous vit assises sur le tapis brillant, et réjouies par l'arôme prenant du café pur, dans ta maison sans yeux.

Ne pouvant nous parler, nous nous sommes comprises et lorsque je t'ai dit: "Je veux un souvenir", tu as saisi mes doigts, comme on saisit l'oiseau jeté par le hasard au fond d'une prison [...] rien [...] qui me plût davantage que ton visage brun doré, si solidement encadré de cet antique ouvrage, qui te coiffe encore aujourd'hui [...] J'aime tes bras musclés, leur mouvement si preste [...] et, sous la draperie qui convient aux statues, ton corps aux flexions végétales, qui sait se détendre, onduler sur le rythme muet de ta grâce native..» (Poèmes de la soif I, XIII)

Cette fois, il ne s'agit plus d'une poupée, mais d'une femme bien réelle et d'une femme d'Afrique à laquelle Marguerite demande ses anneaux, à elle «qui eut un fils robuste à l'âge de quinze ans» et qu'elle trouve «belle, infiniment, d'être Messaouda» (Poèmes de la soif I, XIII). «Ces anneaux», Marguerite les considérait-elle comme un talisman pour enfin avoir un enfant, elle qui aurait voulu être comme Messaouda?

Pourquoi, parfois, Dolly a-t-elle «les mains brunes » et pourquoi ce «profil cendré, retombant sur l'épaule nue, et le fin ourlet d'or sur le front détendu » sont-ils «la féerie d'amour serrée, comme une rose » entre les mains de Marguerite «couleur de morte»? [...]Dors ou feins le sommeil, reste dans le silence, calme statue couchée sous mon regard perdu, perdu aux profondeurs de ces milliers d'années, qui glissent entre nous et l'antique ferveur, ce soir ressuscitée.

Toute la pureté est là et mes doigts tremblent.  
Sur la rose serrée, ils restent entr'ouverts [...]



*Un baiser? ... Non, Dolly, une vague caresse de vos deux doigts allongés et distraits, qui ne se soucient pas de ce qu'ils vont toucher.» (Poèmes troubles, III, XIII)*

Point n'est besoin de lire ici entre les lignes, il suffit d'identifier cette «rose», ces doigts «plongés dans la mer intangible » et cette «antique ferveur » qui revit entre Dolly et Marguerite: il s'agit de ce «baiser» intime dont parle Anatole France. Sinon, à quoi serviraient ces «deux doigts allongés et distraits »?

Et encore: «Dolly, venez. Cambrez vos reins saccadés, donnez à mon angoisse chercheuse votre chair énamourée » (Poèmes troubles, XVI). Ne pourrait-on pas dire, à la manière de Marguerite: Dolly, depuis quand les poupées jouissent-elles? Dolly serait donc l'appui des fantasmes érotiques de Marguerite, l'écran sur lequel se projette le souvenir de compagnes en «ces plaisirs, qu'à la légère , dit Colette, on appelle physiques ».

Quant au rôle de l'opium, il se décrypte sans peine, nommé qu'il est plus d'une fois.

Maurice MERCIER

POÈMES TROUBLES : CHANT XXVII

IL y a longtemps, vous savez, que Chopin et moi nous vivons ensemble. Je n'en parle jamais.

Si je croyais que Dieu est vraiment dans le temple, je ne pourrais pas entrer, je serais morte avant, brisée par l'infini, tuée par l'idée.

Et, pour la musique, non plus, je ne peux pas entrer, vous comprenez?

Est-il possible qu'on aille au concert, prendre cette musique-fille, prostituée à toutes les oreilles, qui a l'air de mendier un compliment et veut donner une secousse quand même, pour trois francs.

De la musique qui ne s'étend pas, qui respire sans air et va retomber là, étouffée.

Je vois la gorge bleue et le lacet.

Oh! Dolly, la musique immense, la musique-vie, la mortelle musique pour soi seul et dans un espace à elle seule, où elle pourrait être faible à nous courber, faible à mourir et, alors, au maximum de sa puissance.

Je me souviens de ce noir, qui pinçait les trois cordes de la cora, instrument naïf comme le premier jour et poignant.

A trois pas, je n'entendais rien, je me suis approchée, j'ai entendu mon âme, là-bas, dans le remous herbeux d'un Bar-El-Ghazal, comme une face hors de l'eau, qui chanterait un hymne à la lune, le soir de sa mort.

Mais, je ne peux pas être toujours là-bas, dans mon pays dévoré par la plus grande soif, je ne peux pas vivre une vie musicale d'herbe et de branche et de ruisseau;

c'est pourquoi, ayant dû subir le toit sur ma tête, j'aime Chopin.

Avec ceux qui font de la musique, les compositeurs, je ne me risque jamais, je n'y connais rien; mais, je connais l'archet qui glisse du front aux orteils et la réponse vibrante de l'être et le respect de cela.

Ah! ma Dolly! qu'on n'en parle pas. Les mots se tuent en voulant dire ce que c'est qu'une aile. Il y a des esprits qui les défient et la musique, la définir, on ne peut pas.

Je sais tous les noms célèbres qui sonnent; mais j'aime Chopin, parce qu'il est l'étreinte, la danse, le vent, la forêt et la mer.

Il est le grand voyage et la musique, Dolly, c'est ce qui s'en va.

Quand tu t'éloigneras, ô ma souffrance harmonieuse, ce sera le chant qui meurt sur les eaux, celles de l'étang qui mouillait tes yeux, qui noyait tes paroles, quand tu parlais seul auprès des roseaux.

Dolly, ma musique perdue, toi qui t'en vas.

# INVOCATION A LA MUSIQUE

Poème Symphonique  
(Récitant, Violon, Violoncelle et Harpe)

Poésie de  
**BURNAT-PROVINS**

Musique de  
**Eug. MÉTÉHEN**

Mod<sup>to</sup> (environ 72 = J)

Viens! fluide, douce, pénétrante,

toi qui entre

8<sup>a</sup>

Harpe (ou Piano)

(Violoncelle)

Detailed description: This system of music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Mod<sup>to</sup> (environ 72 = J)'. The first staff is for Harpe (or Piano), showing a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and repeat signs. The second staff is for Violoncelle, featuring a melodic line with slurs and a fermata. The lyrics 'Viens! fluide, douce, pénétrante, toi qui entre' are written above the staves, with a dashed line indicating the vocal line.

8<sup>a</sup> dans les âmes, les remplis d'un ondoyant mystère

Viens! Parle,  
loco.

Detailed description: This system continues the musical composition. The Harpe (or Piano) part maintains its rhythmic eighth-note pattern. The Violoncelle part continues its melodic line. The lyrics 'dans les âmes, les remplis d'un ondoyant mystère' are written above the staves, with a dashed line indicating the vocal line. The tempo and key signature remain the same.

chanta, prie, murmure, emporte-toi! Emporte-moi!

Detailed description: This is the final system on the page. The Harpe (or Piano) part continues with its characteristic rhythmic pattern. The Violoncelle part concludes with a melodic phrase. The lyrics 'chanta, prie, murmure, emporte-toi! Emporte-moi!' are written above the staves, with a dashed line indicating the vocal line. The tempo and key signature remain consistent with the previous systems.

et soudain calmée, berce comme les flots, comme les bras ne savent pas bercer Descend du ciel

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some moving lines. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer note values. The music is in a calm, lullaby-like style.

où naît l'Harmonie. Monte des profondeurs où guette la passion Reviens des rivages lointains

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat, providing piano accompaniment. The vocal line includes triplets and a section marked 'dolce'. The piano accompaniment features triplets and a section marked 'molto f'. The system concludes with a double bar line.

P.A. 528

Copyright 1950 by EDITIONS PATRICK  
22 bis rue des Belles Feuilles à PARIS

International Copyright secured  
Tous droits réservés pour tous pays  
Derechos reservados En Mexico, Cuba y America Central y Sur

et pacifiques où l'eau calme et la brise prolongent la complainte de l'infini où les espoirs ont cru

Musical score for the first system. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in a bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

aborder pour fleurir dans une vie transfigurée Me voici livré à ton charme, avide de ta consolation enlevée sur l'arc-

Musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. A dynamic marking of *p subito* is present in the piano part. The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern with eighth notes and some chords.

en-ciel de ton rêve, à toi qui fais, en quelques secondes, le tour d'un univers enrichi de mirages,

Musical score for the third system. The piano part includes performance instructions: *accelerando poco* and *poco e cresc.*. The piano accompaniment is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

*f. M.G.* *Je puiserai dans tes richesses, souples,*

*p a T<sup>o</sup>*

*subtiles, prodiguées sans mesure...* *Et ce sont des perles précieuses,*

*- euses, les larmes que tu me fais verser.*

*sec.*

P.A. 528

## MARGUERITE BURNAT-PROVINS ET SES MUSICIENS

Parmi toutes les formes musicales, la mélodie – pendant français du lied allemand – est sans doute celle qui aura marqué le plus profondément la production des compositeurs d'expression française de la première moitié de notre siècle. De Gabriel Fauré à Olivier Messiaen, il n'est sans doute pas d'auteur francophone qui n'ait sacrifié à cette forme qui donna souvent naissance à de merveilleuses réussites. De nombreux compositeurs dont les œuvres théâtrales ne parvinrent jamais à s'imposer excellèrent dans le domaine de la mélodie, bref tableau dont la construction est dictée par le sens et l'atmosphère du poème, et qui convient idéalement à l'expression de la langue française. Les mélodies écrites entre 1900 et 1950 se comptent par milliers et prennent pour base les poèmes d'auteurs les plus variés; si les vers métriques emportent davantage l'adhésion pour d'évidentes raisons rythmiques, le vers libre n'en connaît pas moins un certain nombre d'adaptations musicales. Dans cette optique, le lyrisme si intense et si personnel de Marguerite Burnat-Provins ne pouvait pas laisser les compositeurs, grands lecteurs de poésie, indifférents.

On ne connaît malheureusement que très peu de choses des rapports qu'entretint la poétesse avec les musiciens. Sa correspondance ne nous renseigne guère à ce sujet, et il semble que les lettres qu'elle aurait pu échanger avec l'un ou l'autre de ceux qui ont mis ses vers en musique n'aient pas été retrouvées. On sait cependant qu'au cours

d'un de ses séjours dans les Grisons, elle avait rencontré le violoniste et compositeur Martin Marsick qui lui aurait demandé d'écrire un livret pour un opéra dont il entendait composer la musique, projet qui n'eut aucune suite<sup>1</sup>. En revanche, on sait qu'un grave conflit survint avec Carl Ehrenberg, qui avait écrit un cycle de mélodies sur *Le Livre pour toi* sans demander d'autorisation. Il se vit réclamer par Georges Pfeiffer, qui représentait les intérêts de Marguerite Burnat-Provins en Suisse, la somme alors considérable de cinquante francs et la destruction de la musique<sup>2</sup>. Ces exigences provoquèrent une vive émotion dans le monde musical; heureusement, à la suite d'une audition privée, la poétesse accepta que l'œuvre soit rejouée, puis éditée.

\*\*\*\*\*

A de minimes exceptions près, seuls deux recueils de Marguerite Burnat-Provins ont inspiré les compositeurs: *Chansons rustiques* et *Le Livre pour toi*

*Chansons rustiques*, le troisième recueil de l'artiste, fut publié en 1905. Il appartient à une veine pseudo-populaire très en vogue au début du siècle où, sous l'influence probable du naturalisme, des poètes tels que Jean Richepin, Gabriel Vicaire et surtout Paul Fort cherchent à retrouver l'esprit et le rythme des chansons populaires par des tournures familières et de fréquentes références au terroir et aux travaux des champs. Les

<sup>1</sup>Cf. lettre à Marie Bovet, Pontresina, le 7 septembre 1910.

<sup>2</sup>Voir à ce propos C[ombe] Ed[ouard], «Poétesse exigeante», in *Gazette de Lausanne*, 7 novembre 1911.

*Chansons rustiques* publiées deux ans après les *Petits Tableaux valaisans* s'inspirent à leur tour du Valais et de ses personnages, intégrant notamment des mots de patois; d'autre part, le volume publié s'orne d'illustrations, de l'auteur elle-même, inspirées d'éléments décoratifs empruntés au folklore valaisan.

Comme tous les ouvrages relevant de cette esthétique, les *Chansons rustiques* révèlent un hiatus entre une forme d'expression populaire et un langage recherché qui trahit les intentions littéraires de l'auteur. Or, si Paul Fort est parvenu à transcender ce handicap dans ses *Ballades françaises* par la virtuosité et la souplesse de son écriture, il faut bien reconnaître que Marguerite Burnat-Provins, en multipliant les images dans une langue manquant quelque peu de fluidité, alourdit considérablement les poésies souvent brèves et très libres de forme de son livre.

Ces contradictions sont parfaitement illustrées par les deux compositeurs ayant mis ces textes en musique: Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) et Émile Lauber (1866-1935) dont les cycles, qui conservent chacun le titre original du recueil, présentent des options esthétiques très différentes.

Lorsque Jaques-Dalcroze composa vers 1908 ses «Chansons rustiques», il était l'auteur fêté de quatre opéras, d'un concerto pour violon, d'œuvres de musique de chambre, de mélodies et de chansons romandes ou enfantines qui connurent d'emblée une immense célébrité. Pédagogue né, il développa peu à peu une

méthode d'enseignement prenant en compte une perception corporelle de la musique qui donna naissance à la fameuse *rythmique*. Des quinze numéros du recueil qu'il mit en musique, seuls douze furent publiés en 1909. Le compositeur y met en évidence le contenu dramatique ainsi que le climat psychologique des poèmes. Cette recherche tournée vers l'intérieur l'amène à prendre un certain nombre de libertés avec le texte (suppression d'expressions de patois, modifications légères ou redoublement de certains vers) qui vont dans le sens d'une plus grande intensité dramatique. A ce titre, on notera qu'il a retenu les pièces les plus sombres du recueil dont il souligne le côté pessimiste et la soumission du narrateur à l'inexorable destin<sup>3</sup>.

Tout autres apparaissent les «Chansons rustiques», publiées en 1906, d'Émile Lauber, compositeur fixé à Neuchâtel et qui se fera surtout connaître par ses harmonisations de chansons populaires. Si la musique de Lauber apparaît moins personnelle et moins engagée, si l'expression semble plus neutre que chez Jaques-Dalcroze, en revanche le musicien respecte totalement le texte littéraire. Outre que l'on ne trouve aucune modification dans les vers ou dans l'ordre de ceux-ci, le ton adopté veut s'approcher autant que possible de la chanson: les tournures mélodiques sont simples et familières, des retours thématiques simulent des refrains et les parties de piano discrètes sont conçues avant tout pour accompagner le chant. Lauber trouve d'emblée un

<sup>3</sup>On trouvera en pages 23 et 24 le texte de quelques-unes de ces pièces.



ton naturel qui témoigne d'une grande sensibilité dans la compréhension de la poésie, tout en gommant intelligemment certains excès de pathétique. Il est intéressant de constater que, sur trente-sept chansons à avoir été mises en musique, seules trois ont été traitées à la fois par ces deux compositeurs, qui par ailleurs semblent les seuls à s'être penchés sur les *Chansons rustiques*, à l'exception de Rudolf Ganz (1877-1972), musicien helvético-américain, dont le premier des «Two french songs» ("La Dent") est issu des *Chansons*.

\*\*\*\*\*

En 1907 paraît *Le Livre pour toi* qui révèle le véritable génie poétique de Marguerite Burnat-Provins. Le chant de passion pour Sylvius, l'ingénieur Paul de Kalbermatten, attire sur elle l'attention du monde littéraire par son extraordinaire liberté de ton et par son pouvoir évocateur. Aussi, dès sa deuxième édition, l'ouvrage est-il précédé d'une préface d'Henry Bataille, puis il passe de Sansot à Ollendorff, puis à Albin Michel, et sera régulièrement réédité. Il ne pouvait pas échapper aux musiciens fort réceptifs à de nouveaux poèmes susceptibles d'être mis en musique.

Ainsi, *Le Livre pour toi* a-t-il inspiré une dizaine de compositeurs dans des œuvres de valeur certes inégale, mais dont quelques-unes réservent d'agréables surprises, et nous font découvrir des auteurs qui méritent mieux que l'oubli dans lequel ils sont tombés. C'est notamment le cas de Carl Ehrenberg (1878-1962), compositeur et chef d'orchestre allemand fixé à Lausanne où il dirigea les

concerts d'abonnement, de 1909 à 1914. Composés vers 1911, ses «Hymnes pour toi» pour chant et orchestre ou piano utilisent les poèmes LI, XXIV, XXXIV et XXI du *Livre pour toi*. On notera en passant que le chant XXXIV, «Tandis que la lune montait», est celui qui interpelle en premier lieu les compositeurs, cinq d'entre eux ayant choisi de le mettre en musique. La musique d'Ehrenberg, de tradition germanique, révèle çà et là l'influence de Wagner, voire de Richard Strauss; ses «Hymnes pour toi» n'en sont pas moins une œuvre de réelle valeur et le ton emporté, passionné, adopté par le compositeur correspond bien à la force du texte de la poétesse, d'autant plus que la prosodie, si difficile pour les non francophones, est fort bien adaptée. On notera également un scrupuleux respect du texte, sans aucune coupure ni modification de vers.

D'une originalité légèrement moindre, les «Six mélodies du "Livre pour toi"» de Gustave Ferrari (1872-1948) appartiennent à l'esthétique de la mélodie française. Ayant accompli ses études musicales au Conservatoire de Genève, Ferrari s'établit au début du siècle à Londres où il travailla comme organiste et chef d'orchestre, et où il publia un nombre considérable d'œuvres tant vocales qu'instrumentales. Il s'est également fait connaître par ses harmonisations de chansons anciennes réalisées pour Yvette Guilbert dont il était l'accompagnateur.

D'un lyrisme généreux, les «Six Mélodies» publiées en 1922 révèlent l'habileté de l'écriture du compositeur et une réelle ampleur mélodique jamais étouffée sous l'accompagnement pianistique. Contrairement à

Ehrenberg, dont l'œuvre célébrait l'ivresse et la passion amoureuses, Ferrari organise ses mélodies comme un véritable cycle qui va de la rencontre à la séparation. Utilisant les chants I, XI, XLVIII, XXXIV, LV et XLIII du *Livre pour toi*, il conçoit une sorte de mouvement ascendant/descendant dont le pivot est la quatrième mélodie, «Tandis que la lune montait», traitée d'une manière totalement différente de celle d'Ehrenberg. A la calme et confiante rêverie de celui-ci répond la musique fiévreuse, inquiète, de celui-là. Cependant les deux compositeurs se rejoignent dans le scrupuleux respect du texte de la poétesse (dont on notera la curieuse utilisation du vers métrique dans le chant XLVIII<sup>4</sup>) et dans la conception unitaire de leurs recueils.

Le compositeur français Jacques Pillois (1877-1935) ne parvient malheureusement pas à de semblables réussites avec ses «Six proses lyriques tirées du "Livre pour toi" de Marguerite Burnat-Provins». composées en 1926. Formé au Conservatoire de Paris, Pillois fut avant tout un pédagogue réputé et enseigna de 1927 à sa mort à New York. Son œuvre de compositeur se rattache à la tradition post-faurienne à laquelle appartiennent les «Six proses lyriques» dédiées à la mémoire de l'auteur de *Pénélope*. L'ouvrage s'affranchit mal de l'influence de ce dernier auquel Pillois emprunte plus d'une tournure mélodique ou harmonique; mais, loin de posséder le lyrisme de son modèle, et malgré l'assurance de son métier de compositeur, il ne parvient guère à donner de l'envol aux vers, avec lesquels il prend des libertés

quelque peu déconcertantes. Utilisant les poèmes XLIX, XX, XL, XXXIV, XLV et C, il n'hésite pas à modifier le texte, à redoubler des vers et surtout à pratiquer d'importantes coupures dont on a quelque peine à saisir l'opportunité.

Nous n'avons malheureusement pas pu consulter la totalité des «Cinq poèmes du "Livre pour toi"» de Henry Breitenstein (1898-1970), musicien original dont le parcours est intéressant à plus d'un titre. Fils de pasteur, étudiant à l'Université et au Conservatoire de Genève, il devint vers 1920 administrateur au Théâtre Georges-Pitoëff; il accompagna Pitoëff à Paris où, dès 1922, il fut également régisseur de la musique et de la danse au Théâtre des Champs-Élysées. Il revint à Genève en 1928 et devint secrétaire général au service des publications du Touring-Club Suisse. Maire de la commune genevoise de Cartigny de 1963 à 1969, il ne semble pas avoir composé au-delà de sa trentième année; il dirigea cependant plusieurs années l'Orchestre Symphonique de Carouge et anima un ensemble de jazz jusqu'en 1963.

Les «Cinq poèmes» (XXXIV, XLIX, LXVII, XCVIII et LXXV du recueil), datant de 1924, souffrent d'une certaine prolixité dans l'harmonie et quelques maladresses d'écriture trahissent l'inexpérience du jeune compositeur. Cependant la musique, très marquée par l'esprit «fin de siècle» et les influences de Massenet et Debussy, présente d'évidentes qualités expressives et mélodiques qui font regretter que Henry Breitenstein n'ait pas continué à composer.

<sup>4</sup>Voir ci-après l'article d'André Wyss.

La curiosité d'esprit de Roger Vuataz (1898-1988) l'a conduit à s'intéresser aux courants esthétiques les plus variés et les plus novateurs de son temps. Ayant compris dès les années vingt l'importance fondamentale de la radio comme moyen d'éducation et de culture, il fut pendant de longues années directeur des programmes musicaux de Radio-Genève, où sa grande culture l'amena à diffuser des œuvres de toutes les tendances et de toutes les époques. Formé au Conservatoire de Genève, Roger Vuataz laisse une production extrêmement abondante qui va de la mélodie à l'opéra en passant par le concerto ou l'oratorio. Il écrivit en 1925 une série de quatre mélodies avec orchestre d'après *Le Livre pour toi* (XLIX, XXXIV, LXXV, XL) intitulées «Petits psaumes d'amour» (titre emprunté à la préface d'Henry Bataille). Il révisa son œuvre en 1971 en supprimant la dernière pièce et en effectuant une réduction avec accompagnement de piano.

Contrairement aux ouvrages que nous avons évoqués jusqu'ici, qui tous cherchaient à traduire l'univers de la poétesse par des chatoyances harmoniques ou par l'expressivité du discours, Roger Vuataz adopte un langage considérablement plus moderne que ses prédécesseurs, notamment par la polytonalité, procédé de superposition de tonalités encore nouveau à l'époque de la composition de l'œuvre.

Il instaure d'emblée un climat étrange, insaisissable, qui pour la première fois traduit le côté morbide de certains poèmes du *Livre pour toi*. C'est en effet à une approche presque expressionniste que se livre Vuataz, notamment

dans la deuxième pièce –«Tandis que la lune montait» – où l'on perçoit tout ce que cette lune «lourde et triste» peut avoir d'oppressant – et surtout dans la troisième qui relate le suicide de deux amants<sup>5</sup>. Vuataz évoque remarquablement le climat trouble et angoissant de ce poème par un motif en ostinato figurant la sonnerie d'un glas. Notons au passage que le compositeur est le seul à avoir mis en musique ce texte, sans doute le plus tragique du recueil.

Nous n'insisterons pas sur les deux cycles de Jean Daetwyler (1907-1994), le «Livre pour toi seul» et «Trois poèmes». On reste interloqué par les libertés que le compositeur y prend avec le texte: innombrables coupures, amalgames, vers de différents poèmes réunis arbitrairement, l'œuvre et l'univers de Marguerite Burnat-Provins sont ici complètement trahis et dénaturés. Notre propos n'est pas d'entreprendre une réflexion sur l'éthique des rapports entre poètes et musiciens; qu'il nous soit néanmoins permis de déplorer le principe même d'une semblable mutilation, opérée ici au profit d'une musique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne s'imposait pas.

\*\*\*\*\*

Comme on le voit, la plupart des compositeurs ont choisi de traiter les poèmes de Marguerite Burnat-Provins par groupes de trois à six conçus plus ou moins

<sup>5</sup>Voir en page 25.

comme des cycles. Deux compositeurs ont cependant choisi d'écrire des pièces sur des poèmes isolés.

C'est le cas de Louis Kelterborn. Tragique destin que celui de ce musicien né en 1891, qui se suicida en même temps que sa compagne en 1933. Il accomplit ses études aux Conservatoires de Bâle et Genève, puis fit une carrière de professeur et de chef de chœur qui le mena de Bâle à Recklinghausen (Allemagne), puis à Neuchâtel où il fut actif jusqu'à sa mort prématurée. Son œuvre de compositeur comprend notamment plusieurs ouvrages pour voix et orchestre dont «Sylvius», sous-titré «fragment tiré du "Livre pour toi" de Madame Burnat-Provins». L'ouvrage est une mise en musique du septième poème («Dors, ma pensée te berce»), le plus long du recueil. Il est conçu comme un grand poème symphonique avec voix, de forme libre, très recherchée harmoniquement, et se rattachant à l'esthétique de l'école française du début du siècle. La réduction pianistique que nous avons pu seule consulter laisse imaginer une orchestration opulente, dans le style de Paul Dukas ou de Florent Schmitt, au service d'une musique assez extérieure. Le texte de Burnat-Provins semble plus être le prétexte à une vaste composition symphonique que constituer l'élément central et déterminant de la construction de l'œuvre.

Ce reproche, si c'en est un, ne peut certes pas s'adresser au dernier compositeur dont nous parlerons dans ces lignes, Paul Ladamirault (1877-1944). Né à Nantes, c'est là qu'il se forma avant de venir à Paris où il fut l'élève de Gabriel Fauré. Puisant souvent son inspiration dans la

culture celtique et dans les folklores breton et écossais, il composa un nombre considérable d'œuvres pour diverses formations, que l'on commence à redécouvrir. On ne déplorera jamais assez que Ladamirault ait choisi de mettre en musique un seul poème de Marguerite Burnat-Provins. Cette unique mélodie, intitulée «Le Livre pour toi, fragment» (le chant XXIV du recueil), a été publiée en 1928. Remarquable autant par la beauté de sa ligne mélodique que par la perfection de sa prosodie, la pièce de Ladamirault fait totalement corps avec la poésie en prolongeant les résonances de celle-ci par la subtilité et l'intelligence d'une langue musicale digne d'un Ravel. Cette trop brève mélodie, dont l'univers sonore correspond avec tant de sensibilité au chant de la poétesse, laisse imaginer quel admirable cycle aurait pu écrire ce grand compositeur dont le rêve intérieur semble rejoindre si idéalement celui de Marguerite Burnat-Provins.

Le temps nous a hélas manqué pour examiner quelques ouvrages conservés à la Bibliothèque et Archives municipales de Grasse. On les trouvera mentionnés dans l'annexe ci-après, où sont recensés les différents ouvrages composés sur des textes de l'auteur du *Livre pour toi*.

\*\*\*\*\*

Au terme de cette étude, nous essaierons de déterminer pourquoi, malgré les œuvres dont nous venons de parler, la poésie de Marguerite Burnat-Provins n'a inspiré qu'un nombre assez restreint de compositeurs, et pourquoi aucun des grands mélodistes français de son

temps, tels Fauré, Debussy, Ravel ou Roussel, n'a choisi de mettre ses poèmes en musique.

En fait, lorsque l'on observe les rapports entre les musiciens français et la poésie dès la seconde moitié du XIXe siècle, on s'aperçoit que les grands poètes ne rencontrent qu'assez peu l'adhésion des compositeurs. A quelques notables exceptions près (Hugo, Musset, Gautier, et plus tard Verlaine), ces derniers préfèrent généralement des auteurs moins personnels, tels Théodore de Banville, Jean Lahor ou le fade Armand Silvestre, qui suscita un nombre invraisemblable de mélodies. Ni Baudelaire, ni Nerval, ni plus tard Mallarmé, Rimbaud ou Verhaeren, ne connaîtront une faveur semblable, et ce sont souvent des compositeurs des générations suivantes qui se pencheront sur leurs poèmes. Il semble bien que de telles individualités, donnant naissance à des mondes intérieurs totalement personnels, aient plutôt rebuté les musiciens, avec les univers desquels elles entraient peut-être en interférence.

A l'époque où Marguerite Burnat-Provins publie ses principaux ouvrages, les poètes plébiscités par les compositeurs sont Henri de Régnier, Paul Fort, Albert Samain ou Tristan Klingsor. Malgré leurs évidentes qualités, ces auteurs restent sans doute en-deçà de la personnalité de Burnat-Provins, de la liberté et de l'ardeur de son expression, de la musicalité et du pouvoir évocateur de son verbe. Ce sont probablement ces caractéristiques (auxquelles il faut joindre l'usage quasi exclusif de la prose) qui ont détourné des créateurs,

inquiets de se calquer sur un monde si particulier et de voir leur musique étouffée sous une musique parallèle si intense.

On peut aussi se demander si l'affirmation, frisant parfois l'impudeur, de la féminité de la poétesse n'a pas été un frein. «Ce cri d'adoration physique sans voile et sans hypocrisie», dont parle Henry Bataille, avait de quoi laisser perplexes des musiciens qui, pour la plupart, étaient pleinement intégrés à la société bourgeoise de leur temps. Peut-être est-ce également cette liberté de ton, cette exaltation/exultation dans la plénitude de l'amour qui ont détourné les femmes compositeurs. Celles-ci, longtemps tenues à l'écart d'une pratique professionnelle de leur art, commençaient à peine à s'émanciper en ce début de siècle et cherchaient davantage à s'imposer en tant que créatrices qu'en tant que femmes, si l'on excepte les cas isolés d'une Augusta Holmès, ou d'une Ethel Smyth, ardente suffragette. C'est malgré tout avec étonnement que l'on constate que, à l'exception de l'obscur Angèle Ravizé, aucune d'entre elles ne s'est sentie interpellée par l'œuvre de leur sœur en poésie, à qui elles auraient peut-être su apporter l'écho d'une perception particulièrement aiguë.

Nous concluons donc en regrettant l'absence du grand cycle de mélodies qu'un Ladmiraault aurait pu écrire et qui aurait pleinement rendu justice au *Livre pour toi*. Nous déplorerons également que les recueils ultérieurs de Marguerite Burnat-Provins, notamment le *Cantique d'été*, n'aient inspiré aucun musicien. Il n'en reste pas moins que le corpus d'ouvrages écrits sur ses poèmes

présente, à défaut de vrai chef-d'œuvre, plusieurs attachantes réussites dues à des compositeurs aujourd'hui trop oubliés. Celles-ci mériteraient largement l'intérêt que des interprètes potentiels pourraient leur porter.

Jacques TCHAMKERTEN

## LISTE DES MUSICIENS

**BREITENSTEIN, HENRY (1898-1970)**

*Cinq poèmes du «Livre pour toi» de Marguerite Burnat-Provins [1924].*

[pour 1 voix et piano]

- 1) *Tandis que la lune montait*
- 2) *Les mots que tu m'as dits*
- 3) *Nous avons marché dans l'herbe*
- 4) *La nuit*
- 5) *Près de la maison où je reposais*

Paris, Maurice Senart, 1927.

**COULLON, HENRY (?)**

*Neuf esquisses musicales. Paroles extraites de «Le Livre pour toi» de Marguerite Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

Inédit; manuscrit conservé à la Bibliothèque et Archives municipales (fonds ancien) de Grasse.

**DAETWYLER, JEAN (1907-1994)**

*Le Livre pour toi seul: quatre poèmes pour alto et piano.*

- 1) *Tu m'as demandé*
- 2) *Parle-moi*
- 3) *Ma pensée rôde autour de toi*
- 4) *Tu m'as dit «viens»*

Inédit; enregistré sur disque Gallo (enr. 1989).

*Trois poèmes: dialogue entre une voix d'alto et la harpe.*

- 1) *Le rythme de ton cœur*
- 2) *Dis-moi ces mots ardents*
- 3) *Ecoute le vent*

Inédit; enregistré sur disque Gallo (enr. 1989).

**EHRENBERG, CARL (1878-1962)**

*Hymnes pour toi (Liebeshymnen), pour soprano et orchestre (ou piano) op.17. Poésies tirées du «Livre pour toi» de Mme Burnat-Provins.*

- 1) *Me taire*
- 2) *Tu m'as demandé*
- 3) *Tandis que la lune montait*
- 4) *Il y a ce matin*

Leipzig, F.E.C. Leuckart, s.d. [1912].

**FERRARI, GUSTAVE (1872-1948)**

*Six mélodies pour soprano du «Livre pour toi» de Marguerite Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

- 1) *Je t'aime*
- 2) *Tu m'as dit*
- 3) *Maintenant, je puis marcher légère*
- 4) *Tandis que la lune montait*
- 5) *J'ai mis entre mes lèvres*
- 6) *En te quittant*

New York, Composers' music corporation, 1922.

**GANZ, RUDOLF (1877-1972)**

*Two french songs with piano accompaniment*  
[pour 1 voix et piano]

- 1) *La Dent*

Boston, Schirmer, 1917.

**JAQUES-DALCROZE, ÉMILE (1865-1950)**

*Chansons rustiques. Poèmes de Mme Marguerite Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

- 1) *Le Fléau*
- 2) *J'ai mené le cabri*
- 3) *Le Four et l'Enfer*
- 4) *Les Yeux secs*
- 5) *Le Malheur*
- 6) *Les Pommes sont tombées*
- 7) *Le Vent*
- 8) *La Pluie*
- 9) *La Blessure*
- 10) *Les Demoiselles blanches*
- 11) *Je t'attends ce soir*
- 12) *Pour rien*

Paris, Heugel, 1909. Trois numéros inédits.\*

**KELTERBORN, LOUIS (1891-1933)**

*Six essais: II: Sylvius pour chant et orchestre; fragment tiré du «Livre pour toi» de Madame Burnat-Provins.*

Genève, Ad. Henn, 1917.

**LACOMBE, PAUL (1837-1927)**

*Dors, ma pensée te berce... Prose lyrique de Marguerite Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

Paris, Enoch, s.d. [ca. 1912].

*Que mon âme murmure... Prose lyrique de Marguerite Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

Paris, Enoch, s.d. [ca. 1912].

**LADMIRAULT, PAUL (1877-1944)**

*Le Livre pour toi, fragment. Paroles de Madame Marg. Burnat-Provins.*

[pour 1 voix et piano]

Paris, R. Deiss, 1928.

**LAUBER, ÉMILE (1866-1935)**

*Chansons rustiques. Poésies de Marguerite Burnat-Provins. Deutsch von Peter Katz.*

[pour 1 voix et piano]



- 1) Le Lys
- 2) L'Abeille
- 3) Profitons
- 4) Enterrement
- 5) Mépris
- 6) Je reste garçon
- 7) Baptême
- 8) Le Chanvre
- 9) La Mort
- 10)Le Petit
- 11)Le Pic
- 12)La Faux
- 13)Les Prunes
- 14)L'Ombre
- 15)Le Beurre
- 16)Le Miel
- 17)Les Noix
- 18)La Promesse
- 19)Pourquoi
- 20)La Fontaine
- 21)La Scie.
- 22)Il faut s'en aller
- 23)La Faucille
- 24)Le Reflet
- 25)J'ai mené le cabri

Lausanne, Foetisch frères, s.d. [1906].

#### METEHEN, EUGÈNE (?)

*Invocation à la musique; poème symphonique (récitant, violon, violoncelle, harpe). Poésie de Burnat-Provins.*  
Paris, éditions Patrick, 1950.

*La barque; récit. Poésie de Burnat-Provins.*  
[pour récitant et piano]  
Paris, éditions Patrick, 1950.

*Quelqu'un viendra; récit. Poésie de Burnat-Provins.*  
[pour récitant et piano]  
Paris, éditions Patrick, 1950.

#### PILLOIS, JACQUES (1877-1935)

*Six proses lyriques tirées du «Livre pour toi» de Marguerite Burnat-Provins [1926]. Traduction anglaise de Zélie Vaissade.*  
[pour 1 voix et piano]

- 1) *Les mots que tu m'as dits*
- 2) *Ecouter et ne rien entendre*
- 3) *Que mon âme murmure*
- 4) *Il n'y a pas de mots assez profonds {Oraison}*
- 5) *O Bien-aimé(e), lorsque tes pas t'entraînent loin de moi*
- 6) *Là où tu respirez, Bien-aimé(e)!*  
Paris, Durand, 1927.

RAVIZE, ANGELE (1887-?)

*L'arbre rouge; chœur à trois voix égales sans accompagnement. Paroles de Marguerite Burnat-Provins; extrait de la «Poèmeraie».*

Paris, Procure générale, s.d.

VUATAZ, ROGER (1898-1988)

*Trois petits psaumes d'amour op.25. Poèmes extraits du «Livre pour toi» [de] Marguerite Burnat-Provins. Mezzo-soprano et piano (ou orchestre) [1925; 2e version 1971].*

- 1) *Les mots que tu m'as dits*
- 2) *Tandis que la lune montait*
- 3) *Près de la maison*

[Genève, chez l'auteur, s.l.s.d.].

\* Le Blé, J'ai dit..., La promesse, sont conservés sous forme de manuscrits autographes à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève

24.2 L'ABELLE. DAS BIENELEN

**CHANSONS RUSTIQUES**

MUSIQUE  
EMILE LAUBER  
SCHLICHTE WEISEN  
POÉSIE DE  
MARGUERITE  
BURNAT-  
PROVINS  
DEUTSCH  
VON  
PETER KATZ

1683. 1 LE LYS	DIE LILIE
1654. 2 L'ABELLE	DAS BIENELEN
1655. 3 PROPITONS, FREUTUCH KLEBBEN	BEGRÄBNISS
1656. 4 ENTERRMENT	VERACHTUNG
1657. 5 MIEPRIS	DER HAGSTOIZ
1658. 6 JARASTE GÄRSEN	DIE TAUPE
1659. 7 BAPTËNE	DER HANF
1660. 8 LE CHAVYRE	DER TOD
1661. 9 LA MORT	MEIN KINDLEIM
1662. 10 LE PETIT	DER SPICHT
1663. 11 LE PIC	DIE SICHEL
1664. 12 LA FAUX	DIE PFLAUMEN
1665. 13 LES PRUHES	DER SCHATTEN
1666. 14 L'OMBRE	DIE BUTTER
1667. 15 LA BEURRE	DER HONIQ
1668. 16 LE MIEL	DIE NÜSSE
1669. 17 LES HOIX	GELOBNIS
1670. 18 LA PROHESSE	WARUM
1671. 19 POURQUOI	DIE QUELLE
1672. 20 LA FONTAINE	DIE SÄGE
1673. 21 LA SCIE	1674. 22 LA HAUTSCHALLER ADE
1675. 22 LA HAUTSCHALLER ADE	SICHNE WERT
1676. 23 LA FAUCILLE	DIE SICHEL
1677. 24 LE REPLET	DER SPIEGEL
1677. 25 AI MENÉ LE CABRI	DAS LÄHNLEIM

E. BOITEL

PROPRIÉTÉ EXCLUSIVE  
DES ÉDITEURS POUR  
TOUS PAYS. TOUS  
DROITS QUELCONQUES  
RÉSERVÉS ? COMPRIS  
CROIX D'EXÉCUTION

LA SÉRIE COMPLÈTE  
NET Fr. 10.

FOETISCH FRERES S.A.  
PARIS  
RUE DE BONDY  
ÉDITEURS

LAUSANNE  
NÈNE MAISON

CHAQUE NUMERO  
Fr. 1. NET

## CHANSONS RUSTIQUES

### LE FOUR

Quand le four est éteint,  
il a la bouche noire,  
il est froid comme la tombe,  
et sombre  
comme la mort.

Mais, quand on fait le pain,  
il a la bouche rouge,  
il est chaud, comme le sang,  
et clair,  
comme l'enfer.

Et quand nous irons dormir  
au fond de la fosse,  
noire comme le four éteint,  
pourrons-nous pas nous réveiller  
dedans le brasier  
où le diable vous fait griller  
comme du pain.

### LA PLUIE

Tombe, tombe la pluie.

N'est-ce pas Notre-Dame  
qui pleure avec les anges  
en haut du paradis,  
par pitié pour la campagne,  
toute séchée au soleil.

L'herbe s'est redressée,  
la moisson gonflera,  
la terre est amollie.

Mais nous autres, quand nous pleurons,  
c'est bien inutile.

Nos larmes ne servent à rien,  
quand elles ont brûlé nos yeux,  
la misère n'est pas finie.

Tombe, tombe la pluie.

### LE FLÉAU

Avant l'aube, les fléaux

battent dans la grange.

Ils battent les grains  
qui seront le pain,  
et les font danser sur la toile.

Faut-il pas toujours travailler  
pour manger?

Mon cœur est un fléau,  
qui bat dans ma poitrine.

Et comme des graines, il bat mes chagrins  
sous ma chemise de toile.

Faut-il pas toujours souffrir et pleurer,  
pour aimer?

## J'AI MENÉ LE CABRI

J'ai mené le cabri,  
 tout noir et tout frisé,  
 pour manger l'herbe dans les prés  
 et les jeunes feuilles des haies.  
 Il sautait tout le temps,  
 il était si joyeux.

J'ai mené mon amour,  
 tant joli, tant léger,  
 par les plus beaux chemins,  
 sous les fleurs des pommiers.

Il riait tout le temps,  
 il était si heureux.

Le cabri s'est enfui,  
 je ne l'ai retrouvé,  
 je n'ose plus retourner chez le père.  
 J'ai perdu mon amour,  
 l'avez-vous rencontré?  
 Je ne peux plus retourner au village.

Il faut que je m'en aille,  
 le cœur et les mains vides,  
 dans un autre pays,  
 dans une autre maison.

## LE MALHEUR

J'entends les hiboux crier dans les chênes,  
 va, le malheur est sur nous,  
 Germaine.

Retourne dans ta maison,  
 celui qui me poursuit arrivera bientôt,  
 je sais ce qu'il faut faire.

Et, s'il y a du sang demain,  
 près de la fontaine,  
 viens-y tremper ton mouchoir,  
 et garde-le précieusement.

Car je serai loin,  
 bien loin pour longtemps,  
 Germaine.

J'entens les hiboux crier dans les chênes.

## JE T'ATTENDS CE SOIR

Il faut que cela finisse,  
 François, je t'attends ce soir.  
 Sous les noyers, à Prinzière,  
 nous saurons lequel des deux  
 en sera le maître.  
 C'est certain, tu es le plus fort,  
 elle t'aime peut-être...  
 alors, ne me fais pas traîner.  
 Tu sais comment on tue le bœuf,  
 en frappant entre les deux yeux?

Va droit au front,  
 mais ne viens pas par derrière,  
 le bon Dieu te punirait.  
 Sous les noyers de Prinzière,  
 je t'attends ce soir.

*Roger Vercley*  
**LE LIVRE POUR TOI**

**CHANT XXXIV** *Des psaumes d'amour*

Tandis que la lune montait, lourde et triste dans le ciel orageux, j'ai songé:

Il n'y a plus de mots assez profonds pour exprimer notre amour.

Il n'y a plus de chants assez doux pour en dire la tristesse.

Plus de cris assez éclatants pour en proclamer la joie.

Je resterai devant toi la tête droite, les mains calmes, les genoux serrés.

Et, dans le silence, je te regarderai.

**CHANT LXXV**

Près de la maison où je reposais, cette nuit, en pleine jeunesse, deux amants se sont tués.

Ensemble, ils ont vidé la coupe et demandé au poison libérateur la fin de leurs souffrances.

J'ai regardé la fenêtre close de la chambre mortuaire et j'ai songé:

Moi aussi, j'aimerais mieux te voir mort qu'à une autre et le front calme dans l'éternel sommeil, plutôt que rayonnant d'un bonheur qui me serait volé.

Roger Vuataz

Trois petits psaumes d'amour

- I Les mots que tu m'as dits
- II Tandis que la lune montait
- III Près de la maison

Poèmes extraits du « Livre pour toi »

Marguerite Burnat-Provins

Mezzo et piano  
(ou orchestre)

Op. 18 - 1925



II Tandis que la lune montait

Marguerite Burnat-Provins Roger Vuataz  
1925 (2<sup>e</sup> vers. 1971)

Lento flessibile (♩ = 52)

4 *mf* Tan-dis que la lu-ne mon-tait, lourde et tris-te dans un ciel o-ra-  
7 -geux, - j'ai son-gé: Tranquillo senza rigore (♩ = 48)

The musical score is written for voice and piano/orchestra. It features a complex time signature of 5/4, 4/4, 3/4, and 2/4. The tempo is 'Lento flessibile' with a quarter note equal to 52 beats. The score includes lyrics in French and Italian. The piece is marked 'Tranquillo senza rigore' with a tempo of quarter note = 48. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 4 and the second at measure 7.

11 *mf* Il n'y a plus de mots as-  
sez pro-fonds pour

15 exprimer -  
notre a-mour.  
rit - - - - - *amando*

19 *mf* Il n'y a plus de chant  
as-sez doux pour en di-

23 - se la tris-tes- se.  
*cresc* - - - - -

Moderato (♩ = 84)

27 *f* Plus de cris as-sez é-cla-

29 -tants pour en pro-cla-mer la

31 joie.  
*tenuto*

33 *Meno mosso*

36 *mf* *Tranquillo (d=48)* Je res-te-rai de-vant toi la tète

40 aroi-te, les mains cal-mes, les rit-----

45 - ge-noux ser-rés. Et, dans le si-len-

*Tempo I° (d=52)*

49 - ce, je te re-gar-de-rai.

III Près de la maison

Marguerite Burnat-Provins Roger Vuataz  
1925 (2<sup>e</sup> vers. 1971)

Moderato appassionato (d=60)

accentuato molto

4 f Près de la mai-son où je re-po-sais, cet-ta nuit,

*Rad simile* *8<sup>va</sup> bari...*

7 en plei-ne jeu-nes-se, deux a-mants se sont tu-és.



10 *f* Ensemble, ils ont vi- dé la coupe et deman- da' au poison libéra-

13 -teur la fin de leur souf- fran- ce. *mf* J'ai re- gar-

16 -dé la fa- ni- tie clo- se de la cham- bre mortu- ai- re

19 et j'ai sou- gé: *f* Moi aus- si, j'aimerais mieux

*rit* ..... *a tempo*

22 - te voir mort - qu'à une au- tre *mf* et

24 le front cal- me dans l'é-ter- nel som-

26 -meil, *f* plu- tôt que re- çon- nant d'un bon- heur qui me se-

*mf* *mf* *mf*

*cresc.*

28 *rit* ..... *Fin.*

## LES MUSICIENS DE MARGUERITE

Des témoins l'ont rapporté: un grand piano noir trônait sur une espèce de podium dans l'atelier de Marguerite Burnat-Provins à Grasse<sup>1</sup>. Le rapport qu'entretient la poétesse à la musique dans un texte des *Poèmes troubles*<sup>2</sup> sollicite l'instrument par l'évocation de Chopin; mais, loin de le mettre sous les feux de la rampe, loin de l'utiliser pour communiquer avec des auditeurs, c'est pour le réduire au silence, le ramener à une musique abstraite, ou remémorée, à une musique qui de toute façon sonne à des lieues de la salle de concert.

Les antithèses, les paradoxes que recèle ce poème sont assurément d'une âme entière et passionnée, mais lucide aussi bien, et de toute façon placée par son intelligence autant que par sa sensibilité dans la mouvance esthétique du symbolisme, avec ses idéaux, ses franchissements des limites et son penchant à la déliquescence. Le rapport tout à la fois intellectuel et sensuel à la musique, l'attire quelque peu morbide pour un art qui nous mettrait au contact des extrêmes, qui tout à la fois nous engloutit dans l'espace cosmique et nous ramène à notre intimité, et puis cette idée d'une puissance trouvée dans la «faiblesse» de la musique, son côtoiement de la mort dans la vie même, tout cela mériterait bien des développements. Ils m'éloigneraient de mon sujet, avant que de m'avoir vu l'aborder, mais je voudrais les

garder en arrière-plan de mes réflexions, comme le témoignage d'une âme vraiment musicienne et tout à fait dans l'air du temps – encore que ce soit bien plus à la Mallarmé qu'à la Verlaine, c'est-à-dire en référence à une musique abstraite, faite de «rythmes entre des rapports» plutôt qu'à une musique des sons et des timbres.

\*\*\*

Pour commencer par du biographique, peut-être ce rapport tout intime et très intense en même temps que très sensuel à la musique explique-t-il que la poétesse, alors à l'étranger, ait été choquée d'apprendre que Carl Ehrenberg avait mis des notes sur quelques textes de son *Livre pour toi*. Elle faillit même faire aller la justice pour que ses droits fussent préservés. On finit par s'arranger (les «Hymnes pour toi – Liebeshymnen» d'Ehrenberg sont dédiés «à l'auteur du "Livre pour toi", Madame Marguerite Burnat-Provins»), mais l'histoire nous intéresse, elle aurait pu se reproduire plus d'une fois, et la poétesse aurait eu bien à combattre, si elle était demeurée dans ses premiers sentiments: pas un poète de ce pays, sans doute, qui puisse autant qu'elle se prévaloir de l'intérêt que les compositeurs ont manifesté pour son œuvre lyrique, et il fallut bien au contraire qu'elle se fit à l'idée que de la musique pût être «déposée le long de ses vers»: Émile Lauber, Émile Jaques-Dalcroze, Gustave Ferrari, Paul Ladmirault, Carl Ehrenberg, Rudolf Ganz, Henry Coullon, Jacques Pillois, Paul Lacombe, Eugène Metehen, Jean Daetwyler, Roger Vuataz et Louis Kelterborn. Sachant que la plupart de ces compositeurs ont mis plusieurs poèmes en musique (Jaques-Dalcroze par exemple réunit douze *Chansons rustiques*), cela fait beaucoup de textes conduits de la page au salon de

<sup>1</sup>Cf. «Les années grassoises de Marguerite Burnat-Provins, souvenirs de Marie-Thérèse Roustan», in *Cahiers de la Société des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, no1, Grasse, 1984.

<sup>2</sup>Voir page 9.

musique ou à la salle de concert, et vu la diversité des personnalités musicales en présence, cela fait beaucoup de musique. Quelle musique, et si elle est «adéquate», venant de compositeurs dont la plupart sont ignorés du public, dont même quelques-uns n'ont pas laissé leur nom dans les répertoires, c'est ce qu'il faut essayer d'évaluer un peu.

On constate d'abord, détail curieux sinon capital, que les plus connus de ces compositeurs sont les contemporains de la poétesse, et que la plupart d'entre eux ont vécu suffisamment longtemps pour pouvoir *observer* (à tout le moins, à défaut d'y participer) les grands bouleversements qu'auront connus les arts, entre impressionnisme et abstraction lyrique, entre symbolisme et existentialisme, entre wagnérisme et post-sérialisme, de *Parsifal* à Stockhausen. Enfin, les compositions les plus intéressantes paraissent entre 1909 et 1928, soit à peu près au moment du premier Stravinsky, du debussyisme, de l'école de Vienne et du groupe des Six.

Mais si, d'un autre point de vue, l'on observe qu'Émile Lauber compose ses «Chansons rustiques» en 1906, que Roger Vuataz reprend ses «Trois petits psaumes d'amour» en 1971, et que Jean Daetwyler publie ses mélodies en 1989, cela fait trois quarts de siècle de compositions faites à partir des poèmes de Marguerite Burnat-Provins.

Il est à peine nécessaire de prévenir que ces compositeurs n'ont, à aucun moment, donné dans l'avant-garde. Leur

tonalisme convaincu et leurs moyens d'expression avant tout classiques ne les empêchent pourtant pas d'être en contact avec une part au moins importante de la musique de leur temps: Fauré, Debussy, Wagner paraissent être leurs figures tutélaires. Cependant, quelques titres indiquent un dessein esthétique ou tout au moins une préoccupation formelle qui excèdent le simple besoin d'expression musicale à partir d'un texte: «Esquisses musicales» (Henry Coullon), «Dialogue» (Jean Daetwyler), «Six Essais» (Louis Kelterborn), «Invocation à la musique» (Eugène Metehen), «Six proses lyriques» (Jacques Pillois).

\*\*\*

De quoi le compositeur de mélodies a-t-il besoin, sous le rapport des textes? Voilà l'étrange question que l'on doit bien se poser à l'examen du corpus des poèmes de Marguerite Burnat-Provins mis en musique. On s'attend à ce que le compositeur choisisse des poèmes en vers, avec des mètres bien carrés propres à se ranger dans des mesures, avec des strophes qui permettent à des mélodies de se répéter pour entrer dans les mémoires ou provoquer l'état de doux oubli que Jean-Jacques observait dans les effets de la romance, avec des rythmes nets qui puissent inspirer les battements subtils de la musique, avec une structure limpide, qui inspire une musique dans laquelle on se retrouve, avec des images aussi, et qui soient franches, vives et transparentes à la fois, pour que le propos soit clair et facilement transmissible.

Or, à l'exception d'Émile Jaques-Dalcroze et d'Émile Lauber, qui ont mis en musique des textes des *Chansons*

*rustiques*, les poèmes choisis viennent tous du *Livre pour toi*. C'est d'autant plus remarquable qu'il s'agit de poèmes en prose, au premier abord peu faits pour la musique. On sait que ces poèmes sont marqués par le recours insistant à une énonciation très personnelle: facilement assimilable à la poétesse, un «je» y est omniprésent, s'y adresse presque constamment à un «tu», parfois nommé Sylvius, et que les biographes ont lui aussi identifié. On doit émettre assez vite l'hypothèse que c'est le caractère extrêmement passionné, l'exaltation des poèmes d'amour de Marguerite Burnat-Provins qui ont séduit les musiciens: ils trouvaient dans ces «proses lyriques» l'occasion de traduire des sentiments, des affects, des mouvements passionnels en musique.

Quant aux *Chansons rustiques*, elles datent de 1905; les mises en musique d'Emile Lauber et d'Emile Jaques-Dalcroze, de 1906 et de 1909: on notera que les compositeurs ont choisi quelque chose dans l'actualité littéraire. Il ne s'agit ni dans le livre ni dans la partition de «chansons» au sens formel du terme: rien des mètres courts et répétitifs, de l'agencement en strophes, de l'alternance couplet-refrain que l'on trouve dans la chanson populaire ou dans le lied. Parfois s'entend l'appel du mètre, des alexandrins notamment: «Mon cœur est un fléau qui bat dans ma poitrine», «Il riait tout le temps, il était si content<sup>3</sup>», «J'ai perdu mon amour, l'avez-vous retrouvé?<sup>4</sup>», «J'ai mené mon amour, tant

joli, tant léger», «Par les plus beaux chemins, sous les fleurs des pommiers», «L'herbe s'est redressée, la moisson gonflera», «Les pommes sont tombées, les pommes du pommier», «Quand le four est éteint, il a la bouche noire»; mais ces mètres n'ont rien de systématique, ils n'entrent pas dans des séries, ils ne s'organisent jamais en strophes, ni même en laisses.

Les thèmes et le climat sont un peu plus de l'ordre de la chanson, ainsi que l'énonciation simple et naïve. C'est ici la «campagne» et le village, avec le cycle des saisons, les travaux des champs, les troupeaux; c'est une culture populaire, avec sa piété ingénue et ses superstitions; c'est parfois même un peu de réalisme paysan qui paraît, dans telle scène où un sujet non identifié (amant? mari? débiteur?) évoque l'arrivée d'un tiers (rival? créancier? policier?) en lançant des menaces de mort à peine voilées, sous des images de sang et de larmes («Le Malheur», «Je t'attends ce soir»).

Tout cela cependant en arrière-plan, simplement esquissé ou évoqué, vu à travers les énoncés d'un «je» toujours anonyme et toujours villageois, la plupart du temps une jeune fille ou une femme, et qui change d'une pièce à l'autre, s'adressant parfois à quelqu'un qu'il nomme («Germaine», «François»), mais qui n'est pas autrement singularisé. Le «je» qui s'énonce est quelquefois presque collectif, lorsque le poème tend vers l'aphorisme populaire ou le quasi-proverbe, comme dans «La Pluie»: «Nos larmes ne servent à rien; quand

<sup>3</sup>Le texte original porte «il était si heureux»; exemple de l'une des modifications apportées par Jaques-Dalcroze aux *Chansons rustiques*. Voir l'article de Jacques Tchamkerten.

<sup>4</sup>Le texte original porte «l'avez-vous rencontré».

elles ont brûlé nos yeux, la misère n'est pas finie<sup>5</sup>». Quant au niveau de langue de ces discours, il n'a rien de campagnard et reste fort éloigné du populaire qu'on attendrait peut-être dans des chansons; au contraire, la langue est châtiée, un brin désuète et plutôt du registre «littéraire».

L'homogénéité de ces poèmes, du point de vue énonciatif, réside dans le fait qu'ils s'organisent presque tous autour du rapport analogique établi entre un élément du monde extérieur observé par le sujet et un sentiment éprouvé par celui-ci. Comme dans l'apologue, où une situation, une scène, un mini-récit donnent lieu à un point rapide de «morale» par simple généralisation du particulier, ces poèmes vont de l'extérieur à l'intérieur, du physique au moral, du naturel au culturel, de l'observable au sentimental.

Ces poèmes (*Le Livre pour toi* le fera plus encore) laissent déjà à penser que l'artiste et poétesse Marguerite Burnat-Provins a mis toute forme d'image dans sa peinture et toute forme de sentiment dans ses poèmes, faisant rarement coïncider l'image et le sentiment: l'extrême rareté de la métaphore dans cette poésie est frappante. Pourtant les deux éléments constitutifs de la métaphore sont là, mais disjoints: l'image, très fréquente sous la forme du tableautin, ou de la situation rapidement évoquée, parfois même de l'entrevision, et l'analogie, comme je l'ai dit. On aurait des métaphores

<sup>5</sup>On pense à Marie Noël. Mais chez elle, la forme «chanson» est tellement évidente que ses poèmes ont donné bien plus de chansons que de mélodies.

au lieu d'allégories, des images poétiques au lieu d'apologues, si le tableautin et sa signification, sentimentale ou morale, étaient donnés ensemble dans une figure.

Il faut pourtant le dire: tels qu'ils sont, ces textes se prêtent évidemment bien à la mise en musique, une musique aussi claire que ces énoncés sont limpides, une musique pittoresque avant tout, mais qui puisse aussi porter le chant alternativement comme caractérisation de rôles et comme extériorisation d'affects.

\*\*\*

Il y aurait, je l'ai suggéré, tout un recueil curieux à faire à partir des mélodies inspirées par *Le Livre pour toi*. Je dis bien «mélodies» au sens musicologique du terme, distinguant ces pièces à la fois du lied (qui repose en principe sur des textes écrits en allemand, mais il peut y avoir des exceptions) et de la chanson, dont le caractère principal ne réside pas dans la thématique ni dans un langage qui serait d'abord simple d'accès ou proche du parler, mais gît dans une certaine forme bien spécifique d'organisation de la matière textuelle: nous en sommes très éloignés avec *Le Livre pour toi*.

Le lecteur professionnel et peut-être aussi l'amateur de poésie sentent assez vite que *Le Livre pour toi* n'est pas de la prose, fût-elle «lyrique». Monique Laederach parle des poèmes en les nommant des «chants», et l'on peut supposer que ce n'est pas seulement parce que le ton y a l'exaltation que l'on rencontre sur une scène d'opéra. Tout au long de ce recueil, on sent l'appel du mètre.



«vers», mais dans d'autres textes de son recueil, on retrouve quelques hiatus.

C'est assez dire que Gustave Ferrari n'est absolument pas sensible à l'aspect métrique des poèmes qu'il met en musique, ni sans doute à quelque aspect prosodique de la langue. Ce musicien ne s'intéresse pas aux vers en tant que vers, ni à la poésie en tant qu'elle serait une manifestation musicale de la langue. On peut supposer que sa fibre poétique, s'il en a une, l'orienté vers un certain type de discours que sans doute il considère comme poétiques, parce qu'ils sont exaltés ou remplis de la plus vive passion. Et l'on peut le soupçonner aussi d'être en littérature aussi peu «avancé» qu'en musique. Ajoutons que de ce point de vue, Ferrari est très représentatif de l'ensemble des compositeurs concernés.

\*\*\*

Pour étendre un peu la portée de cette observation, il faut remonter à des principes plus généraux. Sous ce rapport, on observe que les compositeurs de mélodies se préoccupent bien peu des règles phonétiques de la prosodie française – on ne doit pas leur en tenir trop grande rigueur, car dans ce domaine, l'esprit l'emporte sur la lettre, en l'occurrence les lois phonologiques sur les lois phonétiques.

Si l'on remonte à des principes encore plus généraux, il faut tout d'abord reconnaître que, quel que soit le talent du compositeur, la mise en musique du poème l'arrache toujours plus ou moins violemment de la page. Le cas des proses du *Livre pour toi* est à cet égard plus net que celui des *Chansons rustiques*: dans celles-ci,

l'énonciation toute simple s'accommode très facilement de la consécution des vers libres qui l'expriment; la mélodie ne fait alors qu'y ajouter l'organisation de ses parties. L'auditeur peut assez facilement reconstituer le début et la fin de chaque vers, ainsi que leur suite, fût-ce de façon toute mentale et sans même le chercher. Dans le poème en prose, l'organisation du discours en propositions, en phrases et en alinéas, ainsi que le rapport du texte et des blancs, sont des éléments que l'«amateur de poésie» enregistre plus ou moins consciemment, et dont la perception accompagne son plaisir de la lecture, voire parfois la nature des sens qu'il perçoit ou projette.

Là, il est évident que la musique, ajoutant de façon tellement prégnante ses structures bien marquées, efface inévitablement les fins éléments de structure que propose la disposition spatiale du poème (encore une fois, quels que soient le soin et la prudence du compositeur).

On peut émettre l'hypothèse que le compositeur sera d'autant plus attiré par des poèmes en prose brefs, comme ceux de Marguerite Burnat-Provins, qu'il est moins disposé à composer des chansons: le poème strophique impose des structures bien dessinées (longueur des vers, organisations des vers dans des strophes, suite des strophes, présence plus ou moins récurrente des rimes), alors que le poème en vers libres et le poème en prose se donnent au compositeur d'abord comme des suites d'énoncés peu organisés, et à peine

organiques, des ensembles plus ou moins réductibles à des thèmes et à des images.

On perçoit bien, étant donné la nature du langage et du style que l'on rencontre dans les poèmes en prose de Marguerite Burnat-Provins, que dans ces proses lyriques, dans ces chants, les compositeurs de sa génération ont lu avant tout des «sentiments» et des «passions», et que c'est cela qui les intéressait au premier chef: magnifier, augmenter par la musique des climats amoureux, des couleurs affectives. Il ne s'agit pas de composer des lieder (encore moins des chansons), où la musique, faite de mélodies qui se chantent plusieurs fois, structurée de façon à être immédiatement assimilée, exprime un sentiment général, une atmosphère, un moment, mais bien des mélodies, et même de ce type que l'allemand dit «durchkomponiert», où la musique colle au texte analysé dans ses parties, s'adapte à lui dans ses mouvements les plus insensibles.

Sous ce rapport, *Le Livre pour toi* était du pain bénit et l'on ne s'étonnera pas qu'il ait séduit tant de musiciens. L'on comprend même qu'un Gustave Ferrari ait pu continuer à percevoir du poème en prose ou de la prose lyrique là où (je retourne à l'exemple que j'ai donné plus haut) il y a des vers cachés, de la poésie versifiée déguisée en prose.

\*\*\*

Il me semble que c'est dans le même esprit qu'il faut considérer la plupart des œuvres de notre corpus en tant qu'elles constituent des cycles. Jaques-Dalcroze compose

douze chansons rustiques, Ehrenberg et Ferrari quatre et six mélodies, et ainsi de suite. La question est de savoir s'il y a simple recueil de douze, six et quatre poèmes, ou si le compositeur les a choisis parce qu'il voit un rapport entre eux, ou pour qu'ils aient un sens les uns par rapport aux autres: une histoire est-elle racontée? la succession des poèmes répond-elle à un souci de gradation, par exemple, des sentiments, des passions? y a-t-il des récurrences thématiques? Dès que je réponds par l'affirmative à l'une de ces questions, j'oppose le cycle au simple recueil.

Pour ce qui est des *Chansons rustiques*, la nature même des sujets traités dans le livre, ainsi que le fait qu'il s'agisse d'énoncés formulés par autant de locuteurs fictifs qu'il y a de pièces, interdit peut-être l'organisation en un cycle. On pourrait pourtant chercher du côté du temps marqué, soit un temps linéaire – on pense à *L'Amour et la Vie d'une femme* de Chamisso mis en musique par Schumann – soit un temps circulaire, le rythme des saisons. L'œuvre de Jaques-Dalcroze n'indique rien de tel: ce qui organise l'ordre des pièces est le dessein de varier les climats, d'introduire deux fois quelque chose de plus dramatique<sup>7</sup> ou de «sociologique» (la superstition populaire qui s'exprime dans «Les Demoiselles blanches») dans un ensemble plutôt lyrique.

Quand on aura noté d'autre part que *Le Livre pour toi* contient cent poèmes, alors que nos «cycles» de mélodies en contiennent entre quatre et six, quand on aura relevé

---

<sup>7</sup>Voir page 24.



que l'ordre des poèmes dans les œuvres d'Ehrenberg, de Ferrari et de Vuataz ne reproduit pas celui du recueil, on en conclura que la question du cycle ne peut pas se poser de façon vraiment convaincante, que peut-être même elle n'effleure pas les compositeurs qui se sont intéressés au *Livre pour toi*, s'agissant des thèmes et des significations à tout le moins.

Mais «cycle» ne doit pas s'entendre seulement du point de vue des contenus pour le musicien; il n'y a même de «cycle» qu'à partir du moment où ses mélodies sont dans des rapports musicaux entre elles: succession des tonalités, des mouvements, des couleurs; retour de certains thèmes, voire de motifs récurrents (wagnérisme).

Là encore, le poème risque bien de s'effacer pour céder la place à des formes tout autres que celles du langage articulé, à des effets tout différents de ceux que peuvent exercer les mots. Et bien sûr, cela sera plus évident encore lorsque l'orchestre symphonique (wagnérien ou debussyste, du point de vue de la poésie, c'est tout un) vient ajouter ces sonorités qui gênaient tellement un Mallarmé, ce bruit en somme. Le lyrisme du *Livre pour toi*, dans sa nature poétique et comme expression de la femme amoureuse, est alors bien étouffé. Reste une expression des grandes passions humaines telles que la musique peut les représenter, depuis Monteverdi.

\*\*\*

Décidément, si Debussy en personne, si même Fauré, ou Poulenc, pour s'en tenir aux musiciens qui auraient le

mieux pu comprendre cette poésie, avaient déposé leurs notes le long des vers de notre auteur, on n'aurait pas pu ne pas revenir *in extremis* à ce qu'elle écrit de la musique en pensant à Chopin. Tant de musique est à la fois un grand hommage rendu par les musiciens à la Sappho de leur temps, et un peu de bruit qui assourdit le chant de Marguerite.

André WYSS

**ASSOCIATION DES AMIS DE  
MARGUERITE BURNAT-PROVINS**

Articles 1, 2 et 7 extraits des statuts de l'Association

Art. 1 En mémoire de Marguerite Burnat-Provins, écrivain et peintre, née en 1872 à Arras et décédée le 20 novembre 1952 à Grasse, une association est créée le 27 janvier 1988.

Art. 2 L'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins est créée en application des articles 60 et suivants du Code Civil Suisse.  
Elle n'a pas de but lucratif.  
La durée est indéterminée.

Art. 7 L'Association se propose:

- a) de maintenir vivant le souvenir de Marguerite Burnat-Provins et d'assurer le rayonnement de son œuvre littéraire et picturale;
- b) de susciter des recherches concernant son œuvre et sa personnalité dans le cadre de son époque;
- c) de stimuler l'intérêt des institutions et des médias;
- d) de stimuler toute initiative éditoriale de son œuvre littéraire connue ou inédite et de sa correspondance;
- e) de stimuler la publication d'un éventuel catalogue raisonné des œuvres picturales.

**BULLETIN D'ADHÉSION**

A retourner à Madame Francine Charlotte Gehri,  
secrétaire de l'Association, Avant-Poste 11, 1005  
Lausanne

NOM et prénom:

Adresse:

Je, soussigné/e, adhère à l'Association des Amis de  
Marguerite Burnat-Provins et verse ce jour ma  
cotisation annuelle pour 19 . . par chèque ou virement  
postal à

L'Union de Banques Suisses à Lausanne,  
Compte numéro 360.296.J1 Y - 243  
CCP 10-315.8

Date:

Signature:

Le montant minimal de la cotisation est de frs. 40.-

**ASSOCIATION DES AMIS DE  
MARGUERITE BURNAT-PROVINS**

L'Association publie des Cahiers annuels dont les trois premiers numéros sont épuisés, et dont les numéros 4 à 7 sont en voie d'épuisement. Cahiers disponibles sur demande au Secrétariat de l'Association, au prix de Fr. 15.- l'exemplaire.

CAHIER 4, 1991 *Le corps et l'écriture, l'écriture du corps*

CAHIER 5, 1992 *Le voyage*

CAHIER 6, 1993 *La découverte*

CAHIER 7, 1995 *L'exposition itinérante de 1994*

CAHIER 8, 1996 *Ma Ville*

CAHIER 9, 1997 *Poèmes troubles et Ma Ville*

Ces Cahiers sont illustrés de reproductions d'œuvres de Marguerite Burnat-Provins, par les soins de Romaine de Kalbermatten Renaud

**BULLETIN DE COMMANDE**

-----

A retourner à Madame Francine Charlotte Gehri,  
secrétaire de l'Association, Avant-Poste 11, 1005  
Lausanne

Je soussigné(e), membre de l'Association des Amis de  
Marguerite Burnat-Provins,

NOM et prénom:

Adresse:

désire recevoir, accompagné(s) d'un bulletin de  
versement CCP,

..... exemplaire (s) du CAHIER no .....

..... exemplaire (s) de *Marguerite Burnat-Provins*,  
Catherine Dubuis et Pascal Ruedin, Lausanne, Payot,  
1994, au prix de Fr. 29.- l'exemplaire.

Lieu et date:

Signature: