

Reynaldo Hahn, compositeur au front : pour une poésie de l'apaisement

Stéphan Etcharry

Maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne
Centre d'études et de recherche en histoire culturelle (CERHIC-EA 2616)

*Toute la masse d'arôme de ces fleurs pour rendre
sereine la nuit qui tombe sur nos larmes¹.*

« Musicien de la Belle Époque ». « Musicien salonard ». « Musicien de Proust »... Autant d'étiquettes qui collent irrémédiablement à la peau de Reynaldo Hahn (1874-1947), telles des ombres de lui-même. Étiquettes bien pratiques qui permettent de classer le compositeur dans une catégorie pérenne, figeant à jamais son image dans l'histoire de la musique. Même si elles ont le mérite de replacer le musicien dans un contexte tout à la fois chronologique, sociologique et, d'une certaine manière, esthétique que peuvent refléter parfois certaines de ses propres œuvres musicales, ces formules à l'emporte-pièce n'en demeurent pas moins simplificatrices et caricaturales à l'excès, laissant de côté ou passant complètement sous silence des pans entiers de son existence dont la connaissance permettrait pourtant d'enrichir ou de nuancer la perception que l'on a de sa personne et, par-dessus tout, de sa musique.

Ainsi ne sait-on pas toujours, par exemple, que Hahn, Vénézuélien de naissance, a directement pris part à la Grande Guerre, après avoir obtenu la naturalisation française – « à laquelle [il] tenai[t] plus qu'à toute autre² » – par décret du 8 décembre 1907³. Quatre années durant, l'élégant costume trois pièces du dandy tiré à quatre épingles qui prend la pose, affublé des indispensables accessoires du raffinement (cravate impeccablement nouée, élégante pochette à la veste, montre à gousset, chapeau et gants de cuir⁴), fait donc place à l'uniforme militaire assorti, selon les circonstances, du calot ou du képi de troupe. Seule demeure la cigarette au bec, fragile mais néanmoins emblématique dénominateur commun de ces deux images qui apparaissent pourtant à mille lieues l'une de l'autre. En conséquence, ce changement radical d'apparence physique et de statut social s'accompagne inévitablement, dans le même temps, d'une série de questionnements concernant son activité de compositeur durant ce sombre épisode de l'histoire : qu'advient-il donc de l'art de Hahn qui faisait jusqu'alors les délices de la haute société parisienne dans les salons au tournant du siècle⁵ ? Se tarit-il, laissant ainsi place à des activités plus triviales – mais néanmoins nécessaires – dictées par l'urgence des combats ou, au contraire, redouble-t-il d'inspiration ? Dans ce cas-

¹ Char, René, *Feuillets d'Hypnos*, n° 109, in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 113.

² Archives nationales, base Léonore, dossier LH/1258/19, pièces 7/100 et 81/100.

³ Hahn, Reynaldo, lettre à « Monsieur le Grand Chancelier » de la Légion d'Honneur, datée « Marseille, le 3 janv. 1911 », f. 3, Archives nationales, base Léonore, dossier LH/1258/19, pièce 48/100 (voir également pièce 81/100). De nombreux autres documents – appartenant notamment à ce même dossier (voir, par exemple, pièce 19/100) – laissent négligemment apparaître que Hahn n'aurait été naturalisé qu'en 1909.

⁴ On pourra notamment se reporter à la photo de couverture de l'ouvrage de Depaulis, Jacques, *Reynaldo Hahn*, Biarritz-Paris, Atlantica-Séguier, coll. « Empreinte », 2007, au carnet de photos insérées dans le livre de Gavoty, Bernard, *Reynaldo Hahn. Le musicien de la Belle Époque*, Paris, Buchet/Chastel, 1976, ou encore à l'album photos du très beau site consacré au compositeur : <http://reynaldo-hahn.net/>.

⁵ Voir, par exemple : Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

là, le compositeur subit-il alors de plein fouet les soubresauts du conflit mondial ? Son langage et son esthétique enregistrent-ils des changements significatifs ? Son art se contente-t-il de poursuivre celui qu'il avait jusqu'ici pratiqué ou s'engage-t-il, au contraire, sur les voies d'un renouveau qui matérialise en quelque sorte une fracture entre « l'avant » et « l'après » 1914 ? Note-t-on chez Hahn une remise en cause radicale de son art afin d'être en mesure de répondre à la brûlante question d'actualité de la compatibilité entre engagement et évolution du langage artistique, question qui suscite alors sur le sol français – et principalement « à l'arrière » – de nombreux et tumultueux débats ?

Un compositeur en guerre

Naturalisé français en 1907 puis déclaré apte au service militaire, Hahn se voit finalement affecté au 31^e régiment d'infanterie (1^{er} bataillon) à la fin de l'année 1911. Désormais en règle avec l'administration militaire, il est mobilisé, comme ses compatriotes, le 1^{er} août 1914. Dès le 4 août, à tout juste cinq jours de son quarantième anniversaire⁶, le soldat Hahn rejoint donc, au dépôt de Melun, son régiment d'origine placé sous le commandement de Cuny. Il est alors chargé de porter des plis d'un bureau de recrutement à un autre, à la mairie, à la préfecture, d'inscrire les noms des hommes mobilisés sur des lettres de convocation ou d'accueillir par centaines les nouveaux arrivants dont il se souviendra tristement, une vingtaine d'années plus tard, en ces termes : « Quels visages ! Quelles défroques ! Pauvres troupeaux voués à la misère, à la tuerie, à toutes les iniquités ! Et Edmond Sée et Marcel Boulanger et Robert Dreyfus et Glaser⁷ ! » Au bout d'un mois, les Allemands approchant dangereusement, le régiment est alors envoyé dans le Tarn, à Albi. Hahn y séjourne du début du mois de septembre à la fin de l'année 1914. Ce sont là quatre mois d'attente, de monotonie, d'incidents divers où Hahn doit constamment se justifier, se défendre de n'être pas protégé, sempiternellement réitérer sa ferme intention de se rendre au front. Il devient ainsi une cible facile – ne serait-ce que par ses attaches sociales et confessionnelles –, véritable bouc émissaire exposé à la jalousie ou à la haine parfois de jeunes soldats et d'officiers :

D'autres déclarent que si je n'étais pas « juif » et protégé par les « juifs », je serais depuis longtemps au front. Je ne suis pas le seul à déchaîner cette haine immonde ; deux ou trois autres ont comme moi ce privilège... mais eux, étant *inaptes* à faire campagne, s'en fichent. Moi, je *me suis* depuis longtemps déclaré apte et j'ai refusé de passer devant des commissions médicales, ayant une excellente santé. Et, enfin, écouté par tout ce que je vois et entends depuis 4 mois, je saisis avec ivresse une occasion qui m'est offerte de sortir des coulisses de ce mauvais théâtre et d'aller sur le plateau où je verrai, évidemment, les décors de très près, mais où au moins je n'assisterai pas à des querelles de machinistes et à des conjurations de concierges⁸.

Marcel Proust (1871-1922) dissuadera son ami de prendre une telle décision et mettra son réseau de connaissances à contribution – médecins, hommes politiques, *etc.* – pour tenter d'enrayer le processus – démarche qui irritera Reynaldo au plus haut point. En vain. Hahn est déterminé. Il écrit à son ami le pianiste Édouard Risler (1873-1929), dans une lettre en date du 21 décembre :

⁶ Malgré les erreurs récurrentes fixant son année de naissance en 1875, erreurs qui circulent encore dans nombre de documents et de publications, Hahn est bien officiellement né le 9 août 1874.

⁷ Hahn, R., « Journal d'un musicien. Nouveaux souvenirs inédits de Reynaldo Hahn (VII) – Versailles », in *Candida*, n° 602, jeudi 26 septembre 1935, p. 3.

⁸ Hahn, R., lettre à Édouard Risler, « Grand Hôtel du Vigan, Albi [en-tête], 21 déc. [1914] ». BnF, Musique, L. a. Hahn (R.) 415.

Moi, je pars samedi prochain pour le front. C'est décidé. [...] Je regretterai quelques bons et chers camarades que j'ai ici et deux ou trois officiers qui sont charmants pour moi. Mais je retrouverai mon cher commandant Cuny (qui me comprend et m'approuve), Paul Baschet (le fils de Marcel) et d'autres amis que j'aime beaucoup. Entre nous, je peux te confier que je vais *probablement* être employé à l'État-Major du général Gouraud. Voilà... Je n'ai, cher Édouard, *aucune* influence ici ; d'abord parce que le [seul] sur qui j'eusse pû en avoir est le Ct Cuny qui est reparti pour le front (et encore ! il hait les « embusqués » !) – et ensuite parce que je me suis systématiquement recroquevillé dans un silence ironique vis-à-vis de la plupart des officiers, depuis que je les ai vus ou sentis ligués avec la canaille contre tout ce qui sort du *médiocre dans lequel ils croupissent en temps de paix*. [...] « Rejoindre son corps », être « sur le front ». Quel drôle de style ! Enfin ; il faut espérer qu'après la guerre nous recommencerons à parler français⁹ !

À la toute fin de 1914, Hahn se retrouve ainsi en Argonne. Il ne prend pas directement part aux combats dans les tranchées ou sur les champs de bataille mais s'applique activement à servir l'État-Major du général Henri Gouraud (1867-1946), commandant de la 10^e division, puis du général Henri-Charles Valdant (1860-1939) qui prend la relève de ce dernier le 22 janvier 1915. Hahn occupe principalement les fonctions de cycliste-secrétaire – assurant notamment la liaison entre le P. C. de la division et celui du régiment, commandé par le colonel Coudein puis par Cuny –, d'interprète – pour traduire, par exemple, les échanges lors des interrogatoires de prisonniers allemands¹⁰ – ou encore d'envoyé spécial effectuant des missions de reconnaissance pour les services du renseignement.

Basé à Clermont-en-Argonne, l'État-Major connaîtra de nombreux déménagements tout au long de ces interminables quatre années et demi de conflit, déménagements auxquels Hahn participera activement¹¹. Entre les mois de février et d'août 1915, il contribue, à sa manière, à l'encadrement logistique des terribles combats de Vauquois¹². Du 12 septembre au 12 novembre 1916, le 31^e prend part à la bataille de la Somme, dans la région de Bouchavesnes et de Rancourt, au nord de Péronne, avant de gagner, en décembre, le secteur du Chemin-des-Dames (région d'Ailles). Soldat fidèle, Hahn accompagne toujours son régiment dans les nouvelles missions qui lui sont confiées. Durant l'année 1917, le P.C. s'installe à Concevieux, dans l'Aisne, non loin du secteur du bois des Buttes qui sera le théâtre de très rudes combats entre le 5 février et le 2 avril. À l'issue de cette bataille, Hahn est d'ailleurs promu caporal le 15 avril¹³. Le 31^e régiment restera dans ce secteur jusqu'au tout début de l'année 1918¹⁴. Enfin, le 24 janvier 1918, Hahn passe à la 20^e section du secrétariat de l'État-Major, avant d'être détaché six mois au cabinet du ministère de la Guerre, au bureau du Chiffre qui a pour mission de transmettre et de recevoir les messages secrets¹⁵. Le 5 avril 1918, en reconnaissance des services qu'il a rendus à la nation, Hahn recevra la Croix

⁹ *Id.*

¹⁰ Hahn relate par exemple l'interrogatoire d'un « petit Polonais qui s'est rendu » dans son journal de guerre : Hahn, R., [*Journal de guerre*], [18 juin 1915 au soir], manuscrit autographe, f. 54-55 (numérotation d'une autre main), Archives de la famille Hahn.

¹¹ Hahn, R., [*Journal de guerre*], 15 juin [1915], *op. cit.*, f. 42-43.

¹² Avec une parenthèse entre les 9 et 25 septembre 1915 pour effectuer, en Seine-et-Marne, sa deuxième période de service militaire (il avait effectué la première avant la guerre, du 12 juillet au 3 août 1912 ; voir : Hahn, R., lettre tapuscrite à [Monsieur le Grand Chancelier de la Légion d'honneur ?], s. d., Archives nationales, base Léonore (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/leonore>), dossier LH/1258/19, pièces 53-56/100) et une semaine autour du 10 novembre, à Paris, pour sa première permission.

¹³ Archives de Paris, *Registre matricule du recrutement militaire*, recrutement 1907, « Hahn, Reynaldo. Matricule 266 » : D4R1 1437.

¹⁴ Il reste dans le même secteur de la vallée de l'Aisne jusqu'en janvier 1918 au bois des Buttes, puis en réserve au bois de Beau-Marais, à proximité de Pontavert. En octobre, lors de l'offensive de Champagne, le régiment reviendra dans la plaine à l'est du Chemin des Dames (Pignicourt, Menneville, Provisieux-et-Plesnoy, Nizy-le-Comte, etc.) et sera alors augmenté du 34^e.

¹⁵ Archives de Paris, *Registre matricule du recrutement militaire*, recrutement 1907, « Hahn, Reynaldo. Matricule 266 » : D4R1 1437.

de guerre avec étoile de bronze, citation à l'ordre du régiment¹⁶. Une quinzaine de jours plus tard, le 22 avril, ce sera une seconde citation, celle-ci avec étoile d'argent, et cette fois à l'ordre de la division¹⁷. Mais derrière ce rapide passage en revue des principaux jalons de son itinéraire de guerre, comment le soldat Hahn vit-il, de l'intérieur, la Grande Guerre ?

Même si l'on sait qu'il n'a jamais eu à se battre directement en première ligne, il ne demeure pas moins touché au plus profond de son être par ce violent traumatisme. Angoisse, peur, « bruit *effroyable* de la canonnade¹⁸ », souffrances liées à la perte d'un camarade de régiment, tristesse font ainsi désormais partie de son quotidien. Au cœur de l'été 1915, Proust informe ainsi la sœur de Reynaldo, Maria de Madrazo :

La tristesse de Reynaldo me désespère ; je ne l'avais pas comprise jusqu'ici, maintenant je crois qu'elle ne tient pas à des causes particulières mais à la bonté adorable de son cœur qui ne peut supporter la vue de ces souffrances¹⁹.

Dès que le calme se réinstalle dans le cantonnement – éphémère moment de répis au-dessus duquel plane la sourde menace de la reprise toujours plus violente des bombardements –, l'ennui vient à son tour miner, de façon insidieuse, le moral des troupes. Cet ennui deviendra ainsi l'un des grands ennemis de Hahn régulièrement en proie à de sombres pensées, parfois morbides²⁰, qui, bien souvent, le mèneront à des phases de dépression. Durant l'hiver 1916, il se livre ainsi à son cher ami Risler :

Quel cimetière nous pourrons contempler, après la guerre, en dehors même des champs de bataille ! Je suis, moi, bien heureux que tu sois *là-bas* et non par ici. La vie qu'on mène sur le front est tantôt horrible, tantôt *mortelle d'ennui*. Je n'ai pas « souffert » et n'ai fait que côtoyer le vrai danger. Mais j'ai vu, senti et deviné bien des choses. Pourtant je n'ai apporté nul concours à l'action et quant à la tristesse morne et ravageante qui est devenue mon état d'âme habituel, qui m'en saura gré ? Enfin, la stupidité humaine a voulu tout cela²¹ !

Et, dans une lettre non datée, il écrit à son amie Jeanne Gouzien²² :

Je ne suis plus qu'un gâteux bon à mettre au rancart ou, pour parler sans exagération, qu'un être vide et sans mécanisme intérieur, dénué de tout ressort et de tout intérêt. Des détails sur ma vie, ne m'en demandez pas, je n'ai ni le courage, ni la patience de vous en donner. Tout cela est si morne ! Si comique ! Si profondément imbécile ! Après une période d'agitation nerveuse très pénible, je suis dans une phase de prostration, de « cafard comme nous disons, nous autres » militaires, plus douloureuse encore. Mais il n'y a rien à faire ; trop de raisons accumulées ont produit cet état d'âme pour qu'on puisse y résister. Surtout qu'on ne me parle pas de patience, d'optimisme et de victoire finale, ni de toutes les stupidités sordides dont nous sommes saturés et qui me donnent la nausée²³.

¹⁶ « Citation », *Extrait de l'ordre général n° 351 (Citation à l'ordre du Régiment)*, 5 avril 1918, Bureau central d'archives administratives militaires, Caserne Bernadotte, Pau.

¹⁷ « Citation », *Extrait de l'ordre général n° 253 (Citation à l'ordre de la Division)*, 22 avril 1918, Bureau central d'archives administratives militaires, Caserne Bernadotte, Pau.

¹⁸ Hahn, R., [*Journal de guerre*], [6 juin 1915], *op. cit.*, f. 11-12.

¹⁹ Proust, Marcel, lettre à Madame de Madrazo, [début de juillet 1915], in Proust, M., *Correspondance*, t. XIV, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1986, p. 164 (lettre 79).

²⁰ Voir par exemple : Hahn, R., [*Journal de guerre*], 15 juin [1915], *op. cit.*, f. 43-44.

²¹ Hahn, R., lettre à Edouard Risler, [janvier 1916]. BnF, Musique, L. a. Hahn (R.) 416.

²² Jeanne Tripier-Gouzien est « une amie musicienne de longue date ». Elle est notamment la dédicataire de la mélodie « Lydé » extraite du recueil des *Études latines* sur des poésies de Leconte de Lisle (recueil imprimé chez Heugel en 1900). Voir : Labartette, Sylvain Paul, *Inventaire des mélodies imprimées de Reynaldo Hahn*, mémoire de maîtrise de musique (option musicologie), Frédéric Billiet (dir.), Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), UFR de Musique et Musicologie, 2005, p. 48.

²³ Hahn, R., Lettre à Jeanne Gouzien, « Guerre 14-18 » [non datée], manuscrit autographe (recopié d'une autre main), archives de la famille Hahn.

Les conditions de vie sont souvent bien précaires et le pianiste-chanteur des salons parisiens doit désormais s'habituer au manque général d'hygiène, à la présence de souris dans les habitats de fortune, à la saleté répugnante des lieux²⁴. Cependant, apprécié par certains officiers de l'État-Major, Hahn est régulièrement invité à des soirées où il est notamment convié à faire partager ses talents musicaux : « on y respire – enfin ! – un air *non-militaire*. Après, sur le piano d'Ignace Pleyel que je réduirai peu à peu en cendres, nous faisons un peu de bruit²⁵ ». Il n'hésite d'ailleurs pas à faire connaître d'anciennes mélodies qu'il a lui-même composées. En juin 1915, il consigne par exemple dans son journal de guerre :

Dîner assez agréable avec des officiers aviateurs : gens bien élevés, cordiaux, jeunes et renseignés. Ensuite, chez le Cap. M., un peu de musique assez emballante. Vieilles mélodies de moi qui réveillent des souvenirs dans ces jeunes cœurs²⁶.

Malgré cette chance qui lui est offerte de s'évader un peu, grâce à sa chère musique, de l'atmosphère pesante, le cœur n'y est décidément pas, ainsi qu'il le note le 4 juillet 1915 : « Après le dîner, je me mets au piano, froid et morose malgré la gaieté du Colonel, et je tapote en chantant, sans plaisir et sans flamme, jusqu'à minuit²⁷ ».

En revanche, si le cœur n'est pas à la fête, bien loin de détourner Hahn de la muse inspiratrice et de la composition, cette sombre période de l'histoire – et de la vie du musicien – voit l'achèvement ou l'éclosion de plusieurs œuvres. C'est à Coco de Madrazo qu'il explique : « j'écris mes petits morceaux dans l'espace de deux ou trois heures, le soir, au bureau, sur mes genoux, dans l'attente du courrier²⁸... ». Le tableau synoptique qui suit, assorti de précisions diverses, propose un classement chronologique de ces « œuvres de guerre »²⁹ :

Date de composition	Lieu de composition	Titre	Genre/Effectif	Dédicace	Édition
Janvier 1915	Clermont-en-Argonne	<i>Pour bercer un convalescent</i>	2 pianos	« à Henri Bardac, Sergent au 306 ^e d'Infanterie, grièvement blessé à la bataille de l'Aisne »	Heugel, cop. 1916
1915	Argonne	<i>Aux morts de Vauquois / À nos morts ignorés</i>	Mélodie Voix/piano	« à Monsieur le Général Valdant, commandant la 10 ^e division d'Infanterie »	Cop. R. Hahn, 1915 Heugel, cop. 1918
[Hiver-]printemps 1915	Clermont-en-Argonne	<i>Five Little Songs</i>	Mélodie Voix/piano	« à Jacques Parly »	Heugel, cop. 1916-1917
1915	Argonne	<i>Les Jeunes Lauriers</i>	Marche militaire Piano	« à Monsieur le Lieutenant-Colonel Cuny »	Heugel, cop. 1916

²⁴ Hahn, R., [Journal de guerre], [3 juin 1915], *op. cit.*, f. 7 et 15 juin [1915], f. 43-44.

²⁵ *Ibid.*, [2 juin 1915], f. 3-4.

²⁶ *Ibid.*, [26 juin 1915], f. 59. On ne connaît en revanche pas les titres des mélodies interprétées par Hahn lors de ces soirées. De nombreux autres passages de son journal font référence à de telles soirées où la musique occupe une certaine place ; voir notamment : Etcharry, Stéphane, « Reynaldo Hahn et la Grande Guerre », in Blay, Philippe (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, actes du colloque de Venise, Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, 11-12 mai 2011, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru Zane, à paraître.

²⁷ Hahn, R., [Journal de guerre], 4, 5 et 6 juillet [1915], *op. cit.*, f. 72.

²⁸ Cité par Gavoty, B., *op. cit.*, p. 228.

²⁹ Ce tableau reprend celui que j'ai réalisé et publié dans mon article : Etcharry, S., « Reynaldo Hahn et la Grande Guerre », *op. cit.*

Terminé en 1915	Aux Armées	<i>Le Ruban dénoué</i>	12 valse à 2 pianos et une mélodie Voix/piano		Heugel, cop. 1917
5 janvier 1917		À <i>Chloris</i>	Mélodie Voix/piano		Heugel, cop. 1916
18 mai 1917		<i>Le Plus Beau Présent</i>	Mélodie Voix/piano		Heugel, cop. 1917
25 mai 1917		<i>Puisque j'ai mis ma lèvre</i> (Intégré au <i>Ruban dénoué</i>)	Mélodie Voix/piano		Heugel, cop. 1917
6 et 7 septembre 1917	Concevreaux	<i>Noctem quietam</i>	Motet Ténor solo et chœur, orgue ou piano	« à Mademoiselle Hélène de Charné »	Heugel, cop. 1925

Fig. 1 : Œuvres de Reynaldo Hahn composées durant la Grande Guerre

À côté de ces pièces, il convient de faire figurer l'opéra en trois actes *Le Marchand de Venise*, sur un livret de Miguel Zamacoïs (1866-1940) d'après la comédie de William Shakespeare – créé à l'Opéra de Paris le 25 mars 1935 – et celui en deux actes, *Nausicaa*, sur un livret de René Fauchois (1882-1962) – créé à l'Opéra de Monte-Carlo le 13 avril 1919 : des pages du premier ont en effet été ébauchées pendant le conflit³⁰ et, pour le second, *Le Ménestral* nous rappelle que « le fin musicien était au front de Vrainscourt lorsqu'il l'acheva, lorsqu'il en écrivit toute la seconde partie³¹ ».

Bien entendu, les titres évocateurs donnés par le compositeur à ses œuvres – mais aussi les sous-titres, les hommages, les dédicaces, les préambules, les avant-propos, les lieux et les dates – affichent la ferme volonté d'inscrire celles-ci dans un contexte historique, celui de la Grande Guerre. Tout cet habillage péritextuel – ou encore, plus directement, le texte poétique de la mélodie *Aux morts de Vauquois / À nos morts ignorés* – porte ainsi en lui les stigmates du conflit mondial³² et place d'emblée l'auditeur face à un horizon d'attente qui oriente inévitablement son écoute.

Au-delà de la simple présentation chronologique de ces différents *opus*, afin de tenter de sonder l'influence du conflit sur le style musical, il convient d'établir une distinction entre les compositions débutées avant le déclenchement des hostilités et achevées au beau milieu des combats (*Le Ruban dénoué*) et celles qui ont été exclusivement écrites au front. À l'intérieur même de cette dernière catégorie, il faut, là encore, discerner la musique « fonctionnelle » commandée à Hahn par la hiérarchie militaire (*Les Jeunes Lauriers*) des œuvres de « circonstance » qui naissent de sa propre initiative, qui lui sont dictées par une inspiration tout à fait personnelle (*Pour bercer un convalescent*, *Aux morts de Vauquois / À nos morts ignorés*, *Five Little Songs*, *Noctem quietam*). Note-t-on alors des changements significatifs dans le geste compositionnel de Hahn ? Parvient-on ainsi à discerner et à mettre en évidence une « esthétique de guerre » dans son langage musical ?

À la recherche du temps perdu...

³⁰ Voir notamment : Blay, P., « “Affronter l'opéra avec une grande œuvre” : *Le Marchand de Venise* de Reynaldo Hahn », in Blay, P. (dir.), *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, op. cit.

³¹ Curzon, Henri de, « La Semaine musicale », in *Le Ménestral*, 22 juin 1923.

³² J'ai particulièrement développé cet aspect-là des choses dans mon article précédemment cité : Etcharry, S., op. cit.

Même si l'étude génétique reste à ce jour bien difficile à établir dans ses moindres détails, la plupart des douze valse pour deux pianos du *Ruban dénoué* ont été composées avant la guerre mais le recueil complet a bien été achevé au cours de l'année 1915. Le recours à la valse³³ – danse désormais quelque peu désuète, ou tout au moins emblématique d'un certain milieu social, à la fois prisée par la noblesse et la bourgeoisie – vient-il symboliser chez Hahn l'adieu mélancolique au monde des salons ou, de façon plus générale, le crépuscule d'un monde en voie de délitement ? Cet incessant tournoiement à trois temps qui évolue sur lui-même (douze valse s'enchaînent entre elles), telle une spirale infinie, ne crée-t-il pas une certaine sensation d'étourdissement qui vient tragiquement s'abîmer dans les convulsions de l'inévitable conflit mondial qui vient d'éclater ?

En dénouant son ruban, le musicien semble en tous les cas libérer toute une série de souvenirs intimes enfouis au plus profond de son être, autant de cartes postales qu'il livre au public en les accompagnant de légendes suggestives : « 1. *Décrets indolents du hasard*, 2. *Les soirs d'Albi*, 3. *Souvenir... Avenir...*, 4. *Danse de l'amour et du chagrin*, 5. *Le demi-sommeil embaumé*, 6. *L'anneau perdu*, 7. *Danse du doute et de l'espérance*, 8. *La cage ouverte*, 9. *Soir d'orage*, 10. *Les baisers*, 11. *Il Sorriso*, 12. *Le seul amour, Puisque j'ai mis ma lèvre* (poésie de Victor Hugo)³⁴ ». Si la deuxième pièce (*Les soirs d'Albi*) revient – seulement pour qui connaît quelques éléments de la biographie hahnienne – sur les quatre premiers mois de la mobilisation, aucun autre sous-titre ne vient rappeler que le compositeur vient d'arriver, en cet hiver glacial de 1915, sur le front de l'Argonne où il terminera ce cycle pianistique. Pourtant, Hahn tient à le faire savoir haut et fort en rédigeant, en exergue de sa partition, un avant-propos fort développé :

Cette série de valse a occupé quelques-uns de mes mornes loisirs en ces derniers mois. Je ne m'en exagère pas la valeur musicale. Mais j'ai tenté d'y recéler des émotions et d'y fixer des instants qui auront compté dans ma vie. Si j'osais reprendre le mot d'un grand maître, je dirais que cette musique a été écrite pour moi et quelques amis. Écrite où et comment ? Tantôt la nuit, au bureau de l'État-Major, tantôt au milieu des bois, dans une cabane ébranlée par le canon, tantôt durant les interminables journées d'hiver, angoissantes et moroses. Le n° 11, qui retrace une image et résume des souvenirs, fut composé en un lieu où le claquement perpétuel des balles a fait taire les oiseaux. Entre les n° 8 et 9 s'est écoulée une période douloureuse. Une étape reposante sépare les n° 11 et 12. Pour le n° 12, je sollicite une grande indulgence. Je sais tout ce qu'on peut reprocher de « facilité » à l'idée mélodique de ce morceau. Mais elle méritait d'être notée à cause de sa spontanéité, de sa sincérité profonde, de la fidélité avec laquelle elle exprime un état d'âme et surtout à cause de la persistance impérieuse avec laquelle elle s'est imposée à moi. C'est pendant un trajet en automobile, entre V... et le poste de commandement du Général, à B..., que ce motif a surgi en moi et m'a, pour ainsi dire, envahi. On me parlait et je répondais. Mais, pas un instant, cet air ne cessa de chanter dans ma tête, comme si mon cœur s'épanchait en un flux intarissable. Cette valse, datée de la fin d'octobre (époque où je l'ai écrite) date, en réalité, du milieu de septembre³⁵.

Si l'on s'en tient à quelques-uns des numéros évoqués ci-dessus qui sont, à en croire leur auteur, directement reliés au contexte de la guerre, on a bien du mal à se représenter cette « cabane ébranlée par le canon » ou même ces « interminables journées d'hiver, angoissantes et moroses ». Musicalement en effet, les pièces empreintes de douce et rêveuse mélancolie (n° 1, 3, 4, 5, etc.) alternent avec des tableaux plus légers, voire enjoués pour

³³ Hahn avait déjà illustré cette danse dans *L'Inspiration* (1883), pour piano – composition de jeunesse dédiée « à [ses] chers parents » – et *Premières valse* (1898) – recueil de dix valse pour piano précédées d'une *Invitation à la valse*. Il reviendra à cette danse dans ses œuvres lyriques de l'entre-deux guerres : *Ciboulette* (1923), *Une Revue* (1926), *Brummel* (1931), *Ô mon bel inconnu* (1933), *Le Marchand de Venise* (1935) ; voir : Étienne, Jean-Christophe, *L'œuvre pour piano de Reynaldo Hahn*, mémoire de maîtrise d'Éducation musicale (Madame J. Gachet, dir.), Université Toulouse-Le Mirail, avril 1981, p. 38.

³⁴ Hahn, R., *Le Ruban dénoué*, douze valse à deux pianos et une mélodie, Avant-Propos, Paris, Au Ménestrel, Heugel & C^{ie}, 1917. BnF, Musique, Fol. Vm¹². a. 483.

³⁵ *Id.*

certain (n^{os} 2, 6, 8, etc.). Déjà, la deuxième pièce, « *Les soirs d'Albi* » – faisant écho, on l'a vu, à la biographie militaire du compositeur – n'enregistre aucune atmosphère laissant entrevoir – ou plutôt entendre – de vagues échos de la guerre, même si le soldat Hahn n'avait pas encore rejoint le front de l'Argonne à ce moment-là. Aucune tristesse, aucune angoisse, aucun sentiment d'appréhension ou de peur ne viennent perturber le déroulement du brillant *fa* # majeur « vif et lesté (à un temps) ». La joviale structure, qui s'apparente à un rondo, fait alterner les trois couplets avec le retour régulier du refrain. Celui-ci est porteur d'une vigueur rythmique caractéristique qui joue, dans sa phase d'élan, sur deux cellules iambiques et des déplacements d'accents jusqu'au point culminant de la phrase (mes. 1-4) puis, lorsque la régularité de la valse se réinstalle grâce à des croches alertes dans la phase de désinence, c'est au tour du second piano de déhancher l'assise rythmique par l'introduction d'hémioles (mes. 5-8). Autant de choix compositionnels qui viennent dépeindre un climat d'une espièglerie et d'une gaieté bien insouciantes...

Ex. 1 Reynaldo Hahn, « *Les soirs d'Albi* » (n^o 2), mes. 1-8, *Le Ruban dénoué*, Paris, Heugel, 1917, p. 3.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Même en tendant attentivement l'oreille dans les moindres recoins de la pièce n^o 11 (« *Il Sorriso* »), il apparaît impossible de se représenter ou de reconstituer la lourde et dangereuse atmosphère qui l'a vu naître. Aucun stigmate des violents combats qui se déroulaient alors ne vient interférer la séduisante courbe mélodique³⁶, en *mi* majeur et à 2/4, regorgeant d'appoggiatures et de broderies se superposant au cadrage métrique à 3/4 du second piano. La section centrale B de cette forme tripartite A-B-A' vient suggérer, aux tons adoucis de *la* b majeur puis de *mi* b majeur, une atmosphère poétique et dénudée où les très longues pédales de dominante ne sont pas sans évoquer le caractère pastoral de la musette. La musique semble avoir transporté l'artiste dans son monde intérieur, le protégeant ainsi de l'horrible « claquement perpétuel des balles » dont il nous fait part dans l'avant-propos de sa partition.

³⁶ « C'est de ce thème que Reynaldo se servira pour accompagner, au premier acte du *Marchand de Venise*, le duo de Lorenzo et Jessica (cf. duo de l'enlèvement, p. 118 et suivantes, dans la partition piano et chant) » : Étienne, J.-C., *op. cit.*, p. 54.

Stesso tempo (♩. = ♩) mais très calme.

Stesso tempo (♩. = ♩) mais très calme.

Ex. 2 Reynaldo Hahn, « *Il Sorriso* » (n° 11), mes. 1-9, *Le Ruban dénoué*, Paris, Heugel, 1917, p. 40.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Un décalage symptomatique est ainsi créé entre une musique qui s'inscrit dans la continuité esthétique d'avant-guerre et l'avant-propos de la main du compositeur qui vient rappeler le sombre et tragique contexte dans lequel ce cycle de valse a été achevé. Comme si Hahn prenait lui-même pleinement conscience de ce hiatus et tenait malgré tout à se positionner comme compositeur au front, son style n'enregistrant en effet aucun soubresaut significatif, aucune rupture avec le passé. Comme si Hahn tenait à s'excuser d'avoir « commis » un tel recueil autobiographique et introspectif, complètement déconnecté de l'arrière-plan de l'histoire en marche. En convoquant le souvenir et la réminiscence affective, l'œuvre représente finalement pour Hahn une sorte de refuge salutaire, de tour d'ivoire, pour tenter d'oublier – pour un moment au moins – le bruit assourdissant des bombes et des canons ainsi que l'horreur des combats. À propos de cette œuvre, Jacques Depaulis ne parle-t-il justement pas d'« exutoire romantique, afin d'oublier les nuits passées sous le fracas des bombes, la boue, la peur et... les camarades fauchés autour de lui, au fil des jours³⁷ » ? En faisant ainsi remonter le passé à la surface, Hahn souhaite retrouver ce temps perdu, celui de la paix, le temps de la bien nommée Belle Époque. C'est d'ailleurs dans le salon parisien d'Angèle Duglé (1848-1929), dans le quartier de la plaine Monceau, que seront créées ces valse, ainsi que le rappelle Myriam Chimènes :

En novembre 1915, avec le concours d'Édouard Hermann et en présence de Marcel Proust, Reynaldo Hahn, profitant de sa première permission, donne chez Angèle Duglé, désormais installée 169 boulevard Malesherbes, la première audition des *Valses* qu'il vient de composer à Vauquois³⁸.

Un an et demi plus tard, *Les Annales Politiques et Littéraires* du 25 mars 1917 annonceront :

M. Reynaldo Hahn, qu'on n'avait pas vu à Paris depuis de longs mois, en permission de quelques jours, a fait entendre à quelques intimes douze morceaux composés au front, écrits pour deux pianos, et qui vont être édités incessamment. M^{me} Engel-Bathori lui donna la réplique. Ces morceaux, dans lesquels on retrouve l'émotion, l'imagination, la volupté et le rythme d'un Chopin, ont la forme ailée et les rubato de

³⁷ Depaulis, J., *op. cit.*, p. 92-93.

³⁸ Chimènes, M., *op. cit.*, p. 280.

ses valse. Ils s'appellent : Secrets indolents du Hasard..., Souvenir Avenir..., l'Anneau perdu..., Soir d'orage..., L'Insomnie..., Le seul Amour, etc. Ces compositions originales, délicates, très personnelles, seront bientôt classiques comme les mélodies de Reynaldo Hahn³⁹.

Encourager les soldats, soutenir le moral des troupes

Probablement écrite au printemps 1915, en Argonne, et dédiée « à Monsieur le Lieutenant-Colonel Cuny », la marche militaire *Les Jeunes Lauriers* est la seule pièce que l'on peut classer dans la catégorie des œuvres « utilitaires » appartenant aux musiques régimentaires. Il semble que, de ce répertoire bien éloigné de ses goûts et de ses préoccupations, Hahn ait tiré quelques leçons, notamment en matière de rythme. Dans sa 5^e conférence de l'Université des Annales qu'il donnera à Paris le 16 décembre 1918⁴⁰, un petit mois après la fin de la guerre, et qui aura justement pour thème « De l'interprétation dans le chant : le rythme et la prosodie », Hahn déplore le non respect du rythme par nombre de chanteurs :

Malheureusement, le respect du rythme est une vertu peu fréquente chez les professionnels. Quant à l'instinct du rythme, il existe, chez bien des gens, mais d'une façon grossière, embryonnaire, et il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter dans la rue, des passants qui fredonnent ou sifflotent un air. Vous entendez fréquemment des choses comme celles-ci⁴¹...

Et, à titre d'exemple, comme si l'expérience vécue durant ces dernières années le hantait encore, notre conférencier se met à siffler *Sambre-et-Meuse*⁴² dans un rythme approximatif, chanson d'ailleurs reproduite dans la version publiée de cette conférence (p. 321). Un peu plus loin dans son discours, il fait part – avec le talent poétique qu'on lui connaît – d'un souvenir tout à fait surprenant de sa vie de militaire :

Ce don [le rythme], le plus précieux de tous ceux qu'un musicien doit convoiter, se rencontre parfois, pourtant, chez des êtres simples, à qui la vie ne s'est révélée que d'une façon incomplète. Je connais, au 46^e régiment d'infanterie, un jeune tambour nommé Lefort, petit, d'allure assez chétive, timide et n'ayant de la musique que des notions élémentaires. Ce garçon est une espèce de génie rythmique. Il lui suffit de ceindre son tambour et d'en jouer pour devenir attachant, car le rythme l'habite tout entier ; je ne connais pas de musique plus belle que le bruit mat ou ronflant, le bruit sans couleur, le bruit blanc et noir que font ses deux baguettes de bois sur la peau de sa caisse roulante, car ce bruit a la ponctualité sublime des astres. En Argonne, sur la petite place d'Auzéville où le régiment faisait musique chaque jour devant la maison de notre général, je me plaçais près du tambour Lefort et prenais quotidiennement, en écoutant ce jeune ignorant, une leçon de rythme incomparable⁴³.

La marche militaire de Hahn est composée pour piano avant d'être transcrite pour orchestre d'harmonie par le chef de musique du 31^e R.I. Léonce Chomel (1861-1935)⁴⁴ et son style musical atypique et primesautier se distingue nettement de celui des autres compositions de la même période. En effet, afin de répondre à la commande de la hiérarchie militaire, Hahn

³⁹ *Les Annales Politiques et Littéraires* du 25 mars 1917.

⁴⁰ Pour les quatre premières séances, l'article précise en note de bas de page : « voir les numéros des 15 décembre 1918, 1^{er} janvier, 1^{er} et 15 février 1919 » (Hahn, R., « De l'interprétation dans le chant : le rythme et la prosodie », in *Journal de l'Université des Annales*, Paris, 13^e année, tome I, n° 7, 15 mars 1919, p. 320. BnF, Musique, Fol. 8° Vm. Pièce 910).

⁴¹ *Ibid.*, p. 321.

⁴² *Le Régiment de Sambre et Meuse* (1879) de Robert Planquette (1848-1903), composé sur un poème écrit en 1870 par Paul Cezano. François-Joseph Rauski (1837-1910) en fit un arrangement pour musique militaire.

⁴³ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁴ Ce dernier avait notamment réadapté pour les harmonies modernes, en 1910, la *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* de Berlioz.

doit y respecter un cahier des charges qui s'inscrit dans une tradition bien éprouvée du genre et ne peut s'y livrer aussi librement que dans ses autres pièces, même s'il n'hésite pas à en poétiser le titre. Hahn présente lui-même sa marche militaire comme un « morceau pompier écrit (sur commande) en souvenir des victimes du combat de Vauquois⁴⁵ ». Afin de soutenir le moral, le courage et la détermination des troupes, au-delà des formules rythmiques consacrées dans ce genre musical (rythmes pointés vigoureux, dactyles dynamiques, syncopes, *etc.*), Hahn privilégie un langage éminemment tonal (*si b* majeur et *ré* mineur) affirmé par les degrés piliers de la tonalité – principalement des toniques et des dominantes entourées, à doses homéopathiques, de IV^e ou de VI^e degrés, de quelques dominantes secondaires (V/V et V/VI) et d'une petite marche harmonique descendante en trois paliers (*sol* mineur, *fa* majeur, *mi b* majeur⁴⁶). La stabilité du discours harmonique est encore soulignée par des carrures absolument régulières de huit mesures, les nombreuses reprises de phrases musicales et la juxtaposition de deux sections thématiques principales encadrées par un prélude et un postlude où résonne la stylisation d'une sonnerie militaire de clairon.

Tempo giusto

Ex. 3 Reynaldo Hahn, *Les Jeunes Lauriers* (*marche militaire*), mes. 1-16,
Paris, Heugel, 1916, p. 2.
Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Si le ton de la section A, en *si b* majeur, est solennel et souvent grandiloquent, la modulation à la tierce supérieure (*ré* mineur), la confrontation rapprochée des modes majeur / mineur (tonalités relatives – *ré* mineur / *fa* majeur – puis homonymes – *ré* mineur / *ré* majeur) et les doublures à la tierce confèrent à la partie contrastante B un

⁴⁵ Hahn, R., lettre à Jane Bathori, [1915], BnF, Musique, NLA 10 (149).

⁴⁶ Hahn, R., *Les Jeunes Lauriers. Marche militaire*, pour piano, « À Monsieur le Lieutenant-Colonel Cuny », Paris, Au Ménestrel, Heugel & C^{ie}, 1916, p. 5 (3^e système). BnF, Musique, Fol. Vm¹². 6054.

caractère beaucoup plus mélodique et intimiste qui n'est pas sans évoquer, avec une certaine élégance, quelques traits stylistiques schubertiens ou même de vagues échos mahlériens. C'est ce que note Reynaldo dans son *Journal* : « Cette marche est d'une gaité qui m'étonne moi-même, malgré son petit milieu à la Schubert, un peu "Boche" de l'ancien régime [...] »⁴⁷.



Ex. 4 Reynaldo Hahn, *Les Jeunes Lauriers (marche militaire)*, mes. 41-56,
Paris, Heugel, 1916, p. 3.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Il ne faut d'ailleurs voir dans ces propos concernant Schubert aucune aversion pour la musique d'outre-Rhin mais bien plutôt un clin d'œil narquois qui fait directement écho aux batailles idéologiques entre anti- et pro- musique austro-allemande qui animent les débats, notamment à l'arrière. Même s'il ne s'est jamais prononcé publiquement sur le sujet, on devine que Hahn fait partie de ces artistes qui prennent du recul à ce sujet et parviennent à dépasser ce clivage somme toute simpliste et réducteur, d'autant qu'il avait lui-même des origines allemandes par son père, Karl Hahn (1820-1897), natif de Hambourg. Rare témoignage de sa façon d'appréhender cette querelle esthétique, une lettre à son ami le chef d'orchestre et compositeur Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965) dévoile un Hahn particulièrement ironique envers les prises de position tranchées de Vincent d'Indy et de ses disciples de la Schola à l'encontre de la musique « boche ». Il souligne ainsi le stupide rejet des chefs-d'œuvre consacrés par l'histoire et n'hésite pas à placer le maître de la rue Saint-Jacques face à ses propres compositions, les transformant en miroirs lui renvoyant son reflet, comme s'il l'invitait à faire son examen de conscience :

J'apprends que « Dieu » fait des pieds et des mains pour que soit débaptisée l'avenue Meyerbeer (à défaut d'avoir pu faire baptiser ce dernier), sans doute pour la nommer rue Sérieyx ? Je propose que, du même coup, on boycotte le *Chant de la Cloche* (Schiller) et *Wallenstein* (Goethe), *l'Étranger* (plus d'étrangers en France !), *Fervaal*, parce que désinence teutonne et qu'il n'est plus jamais question de Schutz, ni de Buxtehude. Quel débarras ! Mais surtout, et à jamais, que la *Messe en ré* soit bannie, avec son solo de violon accompagné par des trombones. Vive Botrel ! Gloire à Marcel Labey ! Hosannah pour Castera et un ban pour Franc-Nohain ! Tous unis dans la haine du Boche, tous frères, tous amis. Dzin, dzin, boum⁴⁸ !

⁴⁷ Hahn, R., [*Journal de guerre*], [10 juin 1915], *op. cit.*, f. 19.

⁴⁸ Hahn, R., Lettre à Désiré-Émile Inghelbrecht, « Pendant la guerre » [non datée], manuscrit autographe, Archives de la famille Hahn.

Les Jeunes Lauriers – que le compositeur dirige parfois lui-même au cantonnement, sur la place du village – connaît très vite un vif succès auprès des soldats et Hahn précise d'ailleurs à Jane Bathori : « Je ne vous envoie pas la machine sur Vauquois. Je suis à court d'exemplaires car les officiers m'en demandent tous. Vous la verrez dans les *Annales* où elle paraîtra prochainement⁴⁹ ». À l'issue du conflit, en lui décernant la Croix de guerre, l'autorité militaire soulignera que Hahn « a mérité en outre la reconnaissance du 31^e en glorifiant dans la musique qu'il a composée les morts du régiment⁵⁰ ». Conscient de ce succès et de l'impact de sa musique sur le moral des troupes, il confie à son amie Jeanne Gouzien, au tout début du mois de juillet 1915 :

La marche joyeuse et vibrante, que joueront bientôt toutes les musiques militaires et qui est de moi, fera peut-être plus pour le moral des soldats que les déclarations des journalistes, confortablement logés à Paris, et (sans avoir le talent de Botrel et d'Eugénie Buffet !) il m'est arrivé de distraire un peu les uns et les autres en leur faisant de la musique. Je n'ai demandé nulle faveur, je recherche toutes les occasions de me rendre utile. J'ai la conscience tranquille⁵¹.

Réconforter les blessés, honorer la mémoire des morts

Pour Berceur un convalescent – trois pièces écrites pour deux pianos en janvier 1915 à Clermont-en-Argonne pour « Henri Bardac, sergent au 306^e d'infanterie, grièvement blessé à la bataille de l'Aisne⁵² » – dévoile une esthétique typiquement hahnienne qui s'adresse une nouvelle fois à son instrument de prédilection mais qui accuse cependant les contours de la douceur afin de créer un paisible climat de berceuse⁵³ propice au repos du convalescent. Comment Hahn s'y prend-il donc pour offrir ce moment privilégié de calme à son camarade, pour l'accompagner dans sa convalescence ? Dans un « *Andantino* sans lenteur », la première pièce en *si b* majeur propose de longues plages de pédales de tonique qui se colorent en fonction des harmonies qui se succèdent au-dessus, sur de moelleux phrasés par deux amortissant l'attaque des accords, pédales qui procurent une sensation de temps étiré, voire suspendu. Dès les trois premières mesures, Hahn évite d'emblée la sensible porteuse de tensions : le *la b* apporte ainsi une subtile coloration modale (mode de *sol* sur *si b*) qui donne un côté statique à la pièce. Ce statisme est d'ailleurs souligné par le pentatonisme anhémitonique de la ligne mélodique du premier piano (*fa-sol-si b-do-ré*).

⁴⁹ Hahn, R., lettre à Jane Bathori, [1915]. BnF, Musique, NLA 10 (149).

⁵⁰ Archives de Paris, *Registre matricule du recrutement militaire*, recrutement 1907, « Hahn, Reynaldo. Matricule 266 » : D4R1 1437.

⁵¹ Hahn, R., lettre à Jeanne Gouzien, « Aux Armées, 5 juillet 1915 », Archives de la famille Hahn.

⁵² Hahn, R., *Pour berceur un convalescent*, trois pièces pour deux pianos, quatre mains, Paris, Au Ménestrel, Heugel & C^{ie}, 1916. BnF, Musique, Fol. Vm¹². a. 473.

⁵³ En 1904, Hahn avait déjà composé sept *Berceuses* pour piano à quatre mains.

Andantino sans lenteur.

Andantino sans lenteur.

Ex. 5 Reynaldo Hahn, *Pour Bercer un adolescent*, I. « Andantino sans lenteur », mes. 1-6,
Paris, Heugel, 1916, p. 2.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Dans le même ordre d'idées, on peut citer les accords de dominante qui ne se résolvent pas de façon « régulière ». Ainsi, par exemple, la neuvième majeure de dominante de *do* majeur s'enchaîne-t-elle sur un accord de *si b* majeur (mes. 8-9, p. 3) ; le *do* attendu à la basse arrive quelques mesures plus loin (mes. 11, p. 3)... mais il n'est pas harmonisé par l'accord de tonique attendu (mais bien par un IV^e degré de *do* majeur, à l'état de deuxième renversement). Le compositeur semble donc favoriser les stratégies d'évitement des résolutions, comme s'il souhaitait étirer au maximum l'inexorable déroulement temporel. Enfin, toujours dans le but d'éviter l'enchaînement « tension-détente » – autrement dit, V-I – de la rhétorique tonale, Hahn conclut son morceau par deux cadences modales de type II-I, chaque II^e degré portant un accord « de dominante de couleur », cette harmonie n'ayant désormais plus aucune valeur fonctionnelle : II^{«+6»} (mes. 20, p. 4) et II^{«+4»} (mes. 24, p. 4), ces deux harmonies s'enrichissant de la résonance de 9^e majeure (*ré*).

Ex. 6 Reynaldo Hahn, *Pour Bercer un adolescent*, I. « Andantino sans lenteur », mes. 19-27,
Paris, Heugel, 1916, p. 4.
Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

La deuxième pièce « *Andantino non lento* », dans la tonalité de *fa #* mineur, gomme elle aussi la sensible dès la deuxième mesure (*mi* bécarré) et joue sur les degrés mélodiques mobiles afin d'apporter de subtiles touches modales (allusion, par exemple, au mode de *ré* sur *fa #* avec le VI^e degré haussé, *ré #*, mes. 3). La « stratégie d'évitement » qui permet d'étirer la phrase musicale est quant à elle mise en place dès la huitième mesure : alors qu'on attendait l'accord de tonique de *si* mineur sur le *si* à la basse, Hahn fait porter à ce dernier une harmonie de sixte napolitaine du ton principal, évitant ainsi la conclusion de la carrure de quatre mesures et relançant de fait un nouveau cycle cadentiel (II-V/V-V-I) qui prolonge ainsi la phrase musicale (la grande liaison d'expression placée au-dessus par le compositeur ne fait d'ailleurs que confirmer cet allongement temporel de la carrure).

Andantino non lento.

Andantino non lento.

p

Ex. 7 Reynaldo Hahn, *Pour Bercer un adolescent*, II. « *Andantino non lento* », mes. 1-12, Paris, Heugel, 1916, p. 5.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Lors de la reprise avec variantes du volet liminaire de cette forme tripartite A-B-A', Hahn repoussera encore la cadence parfaite attendue – par la logique de sa progression harmonique mais aussi, tout simplement, parce qu'elle a déjà été entendue en A – en enchaînant l'accord de dominante à celui de sus-dominante, aboutissant à la progression II-V/V-V-VI-V/V (mes. 58-62, p. 8). Dans un ultime *ppp* pour lequel il demande le doux enrobage des deux pédales, Hahn rappelle une toute dernière fois le thème générateur de cette pièce en le figeant littéralement sur une pédale de tonique. L'éclairage au ton homonyme de *fa #* majeur apporte une sérénité des plus réconfortantes, encore adoucie par la négation de la sensible – c'est-à-dire de la tension – mélodiquement (*mi* bécarré de la mes. 64) et, surtout, harmoniquement (*mi* bécarré de la mes. 66) lorsqu'arrive l'accord de dominante marquant la césure de la carrure. Ainsi, ce mode de *sol* (sur *fa #*), mais aussi de *mi* (avec le *sol* bécarré, mes. 67-70) suivi du mineur mélodique ascendant (*ré #* et *mi #*, mes. 71-72) apparaissent-ils dans cette *coda* comme les garants d'une délicate tendresse favorisant le repos.

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is marked 'ppp' (pianissimo) and 'Dolciss.' (dolcissimo). Below the staves, there is a pedaling instruction: 'Les 2 Pédales.' The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. It is marked 'Poco rit.' (poco ritardando). The music features various melodic lines and harmonic textures, with some notes tied across measures.

Ex. 8 Reynaldo Hahn, *Pour Bercer un adolescent*, II. « *Andantino non lento* », mes. 63-74,
Paris, Heugel, 1916, p. 8.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Pour la troisième pièce « *Andantino espressivo* », en *la* majeur, on notera le caractère rassurant que dégage la permanence de la cellule mélodique génératrice qui se balance sur un rythme trochaïque berceur. L'écran harmonique qui lui est offert sublime son caractère apaisant puisque il se pare d'irisations tout en nuances et toujours renouvelées où l'on retrouve notamment quelques dominantes non résolues et de fréquents enchaînements de type modal (iii-vi, mes. 2-3, ou encore vi-I⁶-ii⁷-iii⁶-V-I, mes. 24-26, p. 11).



Ex. 9 Reynaldo Hahn, *Pour Bercer un adolescent*, III. « *Andantino espressivo* », mes. 1-3, Paris, Heugel, 1916, p. 9.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Cette « esthétique des petites pièces [...] sera celle de pratiquement tous les autres recueils de Reynaldo ; elle est caractérisée par la primauté de la mélodie faite de charme et de simplicité, par le raffinement de l'harmonie et par l'écriture pianistique refusant systématiquement la virtuosité au profit d'un style de confiance intime⁵⁴ ». De plus, par ces dimensions très réduites, Hahn se voit obligé de délaissé tout développement de type tensionnel pour privilégier plutôt des structures additives qui procèdent par succession de différentes sections musicales (A-B-A' ou A1-A2-A1' ou encore AA' + coda, etc.).

Dédiée « à Monsieur le Général Valdant, commandant la 10^e division d'Infanterie⁵⁵ », la mélodie pour voix et piano *À nos morts ignorés* date elle aussi de cette année 1915⁵⁶. Le poème de Louis Houzeau-Hennevé s'adresse, avec beaucoup de délicatesse, à la mémoire des soldats morts pour la France durant la Grande Guerre. Tout ici est calme, serein. Point de grandiloquence non plus, mais une simplicité des plus intimistes, des plus humaines et des plus touchantes.

Il n'est pas besoin d'une pierre
Aux lieux où reposent nos morts.
Notre cœur est leur cimetière,
Qui garde, vivant reliquaie,
Leur souvenir, comme un trésor.

Il n'est pas besoin de couronne
Pour fleurir leur dernier repos ;
La seule palme qu'on leur donne
Survit aux rouilles de l'automne

⁵⁴ Étienne, J.-C., *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ Hahn, R., *À nos morts ignorés*, mélodie pour voix et piano, poésie de Louis Hennevé, « à Monsieur le Général Valdant commandant la 10^e division d'Infanterie », datée « Argonne, 1915 », Paris, Heugel, 1918.

⁵⁶ Dédiées au monde rassurant de l'enfance, sorte de regard en arrière mélancolique sur l'insouciance, le rêve et le bonheur, et dédiées « à Jacques Parly », compagnon de guerre de Reynaldo depuis août 1914, les *Five Little Songs*, pour voix et piano, datent encore de 1915. Hahn précise à leur propos, sur la page de garde : « La première audition publique de ces chansons, écrites pendant le triste hiver de 1915 dans un village en ruines qu'ébranlait sans cesse le bruit de la guerre, a été donnée à Paris, le 14 janvier 1916, par Madame Jane Engel-Bathori, en l'absence de l'auteur, qui exprime ici, à l'éminente artiste et à la camarade fidèle, sa plus affectueuse reconnaissance. R. H. ». Puis, à la page 1, sous le nom du compositeur : « Printemps de 1915. Clermont-en-Argonne ». Elles mettent en musique des vers de Robert Louis Stevenson (1850-1894) extraits de son recueil *A Child's Garden of Verses* (1885) et adaptés en français par Maurice Léna (1859-1928) : Hahn, R., *Five little songs (Cinq petites chansons)*, « To Jacques Parly », Poems selected from « A Child's Garden of Verses » by R.-L. Stevenson, adaptation française de Maurice Léna [I. *The swing (La balançoire)* ; II. *Windy night (Nuit de grand vent)* ; III. *My ship and I (Mon petit bateau)* ; IV. *The stars (Les étoiles)* ; V. *A good boy (Un bon petit garçon)*], Paris, Au Ménestrel, Heugel & C^{ie}, 1917, 19 p. BnF, Musique, Vmg. 24792.

Et pousse à l'ombre du drapeau !

Il n'est pas besoin de prière
Pour leur ouvrir le paradis,
Car Dieu reçoit, en sa lumière,
Ceux qui l'ont bien servi sur terre
Et qui meurent pour leur pays !

Le portique harmonique qui encadre les deux extrémités du poème, empreint de noblesse et d'une certaine forme de religiosité (on a presque l'impression d'une harmonisation à l'orgue d'une ligne de plain-chant telle qu'on la pratiquait par exemple à l'école Niedermeyer), d'un caractère implacable et intime à la fois, apporte un extraordinaire sentiment de calme précédant et prolongeant la lecture poétique. Afin d'éviter toute tension, Hahn bannit les sensibles de sa progression d'accords, les remplaçant par des retards de quarte (*do* au lieu du *si* attendu dans les harmonies de dominante, mes. 2 et 4), sans jamais les résoudre. Dans le même ordre d'idées, la mélodie qui se dégage à la partie supérieure de la polyphonie génère un mode tétraphone anhémitonique (*sol-la-do-ré*) qui vient renforcer cette impression de détente propice au repos de ces « morts ignorés ». Enfin, les valeurs longues, syncopées, liées, les appuis rythmiques déplacés rendent particulièrement difficile la perception d'une pulsation régulière. Le temps musical est ainsi libéré de son inexorable marche en avant, comme si le compositeur souhaitait suspendre tout repère rythmique afin de suggérer un au-delà atemporel permettant de nous rapprocher de la mémoire des disparus.

Ex. 10 Reynaldo Hahn, *À nos morts ignorés*, mes. 1-4,
Paris, Heugel, 1918.

Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Ce calme résonne encore dès la première strophe poétique puisque le compositeur installe le chant sur une pédale de tonique à la basse, gomme d'emblée les traces de sensible (*si* b de la mes. 5) et évite les harmonies fonctionnelles de dominante : celle qui intervient à la mesure 6 est interférée par la pédale de tonique qui vient ainsi brouiller son affirmation tandis que la cadence plagale qui ponctue cette première phrase (mes. 7-8) – on en retrouvera une à la fin de la mélodie, juste avant le postlude pianistique (mes. 35-36) – permet d'évacuer ladite harmonie tensionnelle confortant, dans le même temps, le caractère *quasi* religieux qui émanait du prélude. Après une cadence « faurénne » qui accompagne le souvenir des morts « comme un trésor » (mes. 13-14), la deuxième strophe poétique reprend l'*incipit* musical de la première en l'habillant aux couleurs du mode de *sol* (nouvel évitement de la sensible) avant de bifurquer vers *fa* majeur (nouvelle valorisation du IV^e degré, à plus grande échelle). La cadence, elle aussi « faurénne », aboutit sur une brillante harmonie de *mi* majeur à l'évocation « de l'ombre du drapeau ». Accompagné par un *crescendo* expressif, l'accord est

tout d'abord répété, puis arpégé, de plus en plus largement et gagnant progressivement l'aigu du clavier, tandis que les doublures se multiplient aboutissant à une texture épaisse, riche, triomphante, la quinte de l'accord est alors soudainement augmentée (*do* bécarre = *si* # par enharmonie), laissant logiquement désirer un *do* # dans la conduite mélodique ainsi menée (*si-si # -do #*) : Hahn se laisserait-il gagner par un sentiment patriotique, voire nationaliste ?... Le *crescendo* incline pourtant sa courbe en sens inverse, le point d'orgue n'apparaît plus aussi sûr de lui et, à la reprise de l'*incipit* mélodico-harmonique au début de la troisième et dernière strophe, le compositeur décide finalement de « désarmer » pour retrouver soudain la sérénité du *do* majeur liminaire.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a long note on the word 'peau !' and then continuing with a melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively. The piano part features dense chords and arpeggios, with dynamics ranging from *mf p* to *pp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ex. 11 Reynaldo Hahn, *À nos morts ignorés*, mes. 24-26,
Paris, Heugel, 1918.
Avec l'aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

Deux années plus tard, les « 6 et 7 septembre 1917 », Hahn écrit un motet – *Noctem quietam*⁵⁷ – à Concevreux, petit village de la vallée de l'Aisne. Son régiment était alors basé dans le secteur du Bois des Buttes. Pour ténor solo et chœur avec accompagnement d'orgue ou de piano, ce motet est basé sur le texte latin correspondant à la prière finale de l'office des Complies, au temps de Carême, dans la liturgie des Heures, qui invite à une « nuit de quiétude » : « *Noctem quietam et finem perfectum concedat nobis, Deus omnipotens. Amen* » (Que Dieu tout-puissant nous accorde une nuit de quiétude et une fin parfaite. Amen). René Fauchois, librettiste de *Nausicaa*, explique :

Toutes les nuits, de violents bombardements le privaient de sommeil, lui et ses compagnons, parmi lesquels se trouvait un jeune prêtre. Ils étaient tous exténués et, un jour, le 6 septembre 1917, le jeune prêtre ayant murmuré les paroles sacrées : « O Seigneur Tout-Puissant, donne-nous une nuit tranquille et une fin parfaite ! », Reynaldo Hahn les mit en musique. Quand il eut achevé, la nuit venue, en chœur, tout le groupe, une quinzaine d'hommes, chanta le motet. Miracle de la musique et de la foi : cette nuit-là, les Allemands ne bombardèrent pas l'abri où cette musique avait fleuri⁵⁸ !

Pour adresser sa prière à ce « Dieu tout-puissant », Hahn s'exprime dans la tonalité de *sol* majeur qu'il affirme très simplement, avec beaucoup d'humilité, d'un bout à l'autre de la pièce, sans quasiment aucune modulation (quelques brefs emprunts bien conventionnels aux tons des II^e, IV^e ou V^e degrés). On remarque une nouvelle utilisation de longues notes pédales, de nombreux passages en caressantes sixtes parallèles à l'orgue et, avant le retour du thème initial au pupitre de ténor (p. 5), une écriture qui s'apparente à un faux-bourdon descendant sur pédale de dominante à l'orgue tandis que les voix – *pp* et dont certains

⁵⁷ Hahn, R., *Noctem quietam*, pour ténor solo, chœur et orgue ou piano, « à Mademoiselle Hélène de Charné », datée à la fin « Concevreux, 6 et 7 septembre 1917 », Paris, Heugel, 1925.

⁵⁸ Fauchois, René, « Au Salon des Musiciens Français. Une causerie sur Reynaldo Hahn, par René Fauchois », in [journal non identifié], p. 75. Paris, BnF, Arts du spectacle, Fonds René Fauchois, 4-COL-39/353.

pupitres sont diminués de moitié – s’adressent au Seigneur dans un *recto tono* tout intimiste empreint de douceur et de sincérité.

The image shows a musical score for the piece 'Noctem quietam' by Reynaldo Hahn, measures 29-32. The score is in G major and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment. The lyrics are: 'Noc - tem qui - e - tam Et Fi - nem per e - tam con - ce - dat no - bis'. The piano part includes dynamics like 'pp' and 'leg.'.

Ex. 12 Reynaldo Hahn, *Noctem quietam*, mes. 29-32,
Paris, Heugel, 1925, p. 4.

Avec l’aimable autorisation des éditions Heugel S.A.

À la page 7, une belle cadence modale, toujours dans le contexte tonal de *sol* majeur, enchaîne $ii^{6/5}$ à vi^5 , accompagnant la fin de la phrase vocale sur « *omnipotens* ». Embourbé dans la réalité de cet interminable conflit qui dure depuis trois ans maintenant, le peuple (les soldats ?) qui chante – par l’intermédiaire de Hahn – laisse-t-il transparaître un doute dans sa foi ? La « toute-puissance » de ce Dieu qui semble complètement démuné face à l’ampleur de cette guerre serait-elle ainsi remise en cause ?... En *do* majeur, les quatre mesures qui suivent introduisent, par deux fois, une résolution exceptionnelle de l’accord V^{+4} . Avant de l’enchaîner au I^6 attendu, Hahn le fait d’abord passer par un iii^5 , comme si le doute résonnait encore en écho dans cette progression harmonique aux colorations modales non conformes à la rhétorique fonctionnelle. Le motet s’achève très sereinement sur une nuance *ppp* avec deux cadences modales de type II-I, chaque II^e degré portant un accord de « dominante de couleur » (9^e majeure pour le premier, « +6 » pour le second).

Conclusion : préparer le temps retrouvé ?

Si le traumatisme causé par la Grande Guerre a profondément et intimement marqué Reynaldo Hahn – lui qui a absolument tenu à vivre le conflit au front, c’est-à-dire de l’intérieur⁵⁹ –, il ne paraît en revanche pas avoir affecté les rouages de son expression artistique. Les caractéristiques de son langage musical d’avant-guerre – prédilection pour le piano et l’expression vocale, grammaire éminemment tonale irisée de discrets emprunts aux

⁵⁹ N’écrivait-il d’ailleurs pas, en août 1914 : « J’éprouve une impossibilité totale à laisser finir la guerre sans la voir de près et sans y prendre une part active » (cité par : Gavoty, B., *op. cit.*, p. 223).

modes naturels – demeurent en effet fidèles à elles-mêmes, traversant ces sombres années de conflit sans jamais enregistrer de virage esthétique significatif. Point de recours à une quelconque nouveauté touchant soit au vocabulaire, soit à la syntaxe harmonique, qui aurait ainsi pu traduire la tristesse, la peur, l'angoisse, l'horreur, la colère, la révolte, un rejet du Boche – et, par conséquent, de sa culture et de sa musique –, un positionnement patriotique face à l'envahisseur ou un impérieux besoin de faire table rase du passé pour inventer un monde nouveau plus que jamais nécessaire, autant de réactions proprement humaines face à l'ampleur des atrocités vécues.

Pourtant, à considérer les choses d'une façon un peu plus nuancée, il apparaît que Hahn semble privilégier le versant modal de son expression musicale dans ses « œuvres de guerre » où il se livre tout entier, sans faux-semblant. En gommant les rapports tensionnels de la syntaxe tonale – évitant notamment, dès qu'il le peut, les notes sensibles dans les accords de dominante ainsi que les enchaînements harmoniques par trop consacrés –, il désarme en quelque sorte son propre langage musical. Une remarquable sérénité transparait dès lors dans ses partitions, véritable et surprenant paradoxe dans un tel contexte belliqueux. Doit-on y lire un contre-pied vital à l'extrême violence que génèrent les combats ? Une façon d'oublier cette réalité cauchemardesque ? De se souvenir du bonheur révolu et du temps passé ? De se réfugier dans une tour d'ivoire afin de se protéger ?... Même si l'on ne doit en aucun cas évacuer d'emblée ces suggestions quelque peu recentrées sur sa propre personne, il n'en demeure pas moins que, dans sa musique, Hahn s'adresse bel et bien à son prochain. Au milieu du tumulte de la mitraille et des tirs d'obus⁶⁰, le compositeur crée de nécessaires et précieux moments de calme, de recueillement et d'intimité durant lesquels il peut personnellement s'adresser au soldat blessé pour tendrement accompagner sa convalescence, humblement chanter la mémoire des soldats anonymes fauchés dans les tranchées ou encore invoquer la clémence divine pour que la nuit retrouve son calme. Il s'adresse au peuple non pas en tant que masse abstraite, symbolique ou idéologique représentant l'esprit et la force de toute une nation, mais bien plutôt comme un ensemble d'individualités concrètes, un ensemble d'êtres humains palpables à qui il tente de redonner *personnellement et individuellement* une dignité. Il s'agit bien d'un face à face, d'un dialogue d'homme à homme, où chacun plonge son regard droit dans celui de l'autre. Ainsi, Hahn dessine-t-il les contours d'une véritable poésie de l'apaisement qui représente une certaine forme d'engagement artistique, quoi qu'en aient d'ailleurs pensé certains, le critique Émile Vuillermoz en première ligne, accusant le compositeur de « faire la guerre en dentelles⁶¹ » ! Sa production musicale durant le conflit mondial n'est-elle justement pas à même de résoudre un paradoxe, de « suspendre la dichotomie – courante à l'époque et encore inscrite dans le sens commun – entre d'une part des œuvres politiques, engagées pour la cause collective et désintéressées du point de vue personnel, et de l'autre des œuvres non politiques, toutes vouées à la cause de l'art et à l'expression de soi⁶² » ?

Tout en introduisant ces moments de temps suspendu et pacifié, la modalité hahnienne permet également d'afficher clairement son choix pour une esthétique typiquement française dans la veine de Fauré. Bien que Hahn ne se soit pas explicitement prononcé sur cette question, il n'en demeure pas moins que l'affirmation sans ambages de ce style musical – qu'il avait éprouvé bien avant le déclenchement des hostilités – représente finalement une

⁶⁰ Sur cette question précise, on pourra se reporter à l'étude originale de : Trevisan, Carine, « Le bruit de la guerre », in Audouin-Rouzeau, Stéphane, Buch, Esteban, Chimènes, Myriam, Durosoir, Georgie (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2009, p. 5-15.

⁶¹ [Vuillermoz, Émile], « Musique de guerre », in *Le Temps*, 25 janvier 1916. Il faut préciser que cette diatribe vise très précisément la « série de valse » pour deux pianos du *Ruban dénoué*. Voir l'article de Jean-Christophe Branger (annexe 2) dans le présent ouvrage.

⁶² Buch, E., « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre », in *La Grande Guerre des musiciens*, *op. cit.*, p. 138.

nouvelle facette de son engagement artistique, jamais caricaturale ni démonstrative. Mais toujours en nuances. Toujours sincère. C'est d'ailleurs à la lumière de ces considérations qu'il convient de recontextualiser la première monégasque de *Nausicaa*, au sortir de la Grande Guerre, le 10 avril 1919, ainsi que l'a par exemple pleinement perçue Jules Méry dans son compte rendu du *Figaro* annonçant l'avant-première de la soirée à l'Opéra de Monte-Carlo où devaient être également donnés *Masques et Bergamasques* de Fauré ainsi que le *Mufti* de Terrasse :

Au lendemain de la victoire française, S. A. S. le prince de Monaco a estimé que la grande manifestation artistique annuelle de l'Opéra de Monte-Carlo devait être consacrée à la musique française et réunir, dans un gala solennel, les œuvres de trois musiciens français déjà célèbres et de qui les noms, fraternellement groupés sur l'affiche, offriraient comme la synthèse de ce que l'art français a de plus pure distinction, de délicatesse plus affinée, et de plus spirituelle élégance. C'est pourquoi, jeudi, M. Raoul Gunsbourg nous donnera trois premières : *Masques*, du maître Gabriel Fauré; *Nausicaa*, de M. Reynaldo Hahn, et *le Mufti*, de M. Claude Terrasse⁶³.

⁶³ Méry, Jules, « Courrier des théâtres. Avant-première Opéra de Monte-Carlo : *Masques, Nausicaa, le Mufti* », in *Le Figaro*, 8 avril 1919, p. 2. Pour de plus amples informations concernant *Nausicaa*, voir : Etcharry, S., « *Nausicaa* de Reynaldo Hahn : une évocation musicale d'Ulysse et de la Grèce antique durant la Grande Guerre », in Le Diagon-Jacquin, Laurence, Fix, Florence (dir.), *Le Paon d'Héra/Hera's Peacock*, Gazette interdisciplinaire thématique internationale, n° 9 (« Ulysse »), Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2012, p. 111-132.