

Sur les lagunes

Un exemple d'analyse comparative fondée sur le rapport texte/musique

Philippe Morant

à Jules Chalmé

Ma belle amie est morte :
Je pleurerai toujours ;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna ;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

La blanche créature
Est couchée au cercueil ;
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil !
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent,
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul ;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah ! comme elle était belle
Et comme je l'aimais !
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour s'en aller sur la mer !

Publié - comme les autres poèmes de ce cycle - en 1838, en compagnie de *La Comédie de la mort* (gigantesque poème de caractère "presque épique"), ce "lamento n° 1" a été placé en 1845 en 28^e position (sur 56) du recueil au nom peu suggestif *Poésies diverses*, à l'intérieur des *Poésies complètes*.¹

Il fut mis en musique sous différents titres :

- *La Chanson du pêcheur*, par Félicien David (1810-1876), Charles Gounod (1818-1893) en 1841 (publié en 95), Louis Lacombe (1818-1884), Émile Paladilhe (1844-1926), Gabriel Fauré (1845-1924) en 1872, Théodore Radoux (1877-1952), Vivier, P. Bertrie, la baronne Willy de Rothschild, Th. Jouret.
- *Ma belle amie est morte* par Daussoigne-Méhul (1790-1875), Gounod (1818-1893) en 1872, Offenbach (1819-1880) n° 4 des *Voix mystérieuses* et Ed. Bruguère.
- *Lamento* par Charles Lenepveu (1840-1910), Ch. Lefèvre (1843-1917), Paul-Charles-Marie Puget (1848-1919), L.G. Bellini et madame Ch. Salvador.
- *Sur les lagunes* par Berlioz,
- *Ah ! sans amour s'en aller sur la mer !* par Ferdinand Feret.

Captivante serait l'étude qui mettrait en parallèle toutes les œuvres citées : mais elle pourrait faire l'objet de plusieurs thèses ! Aussi n'ai-je réalisé ici, afin de préparer les candidats aux nouvelles épreuves de l'Option facultative du baccalauréat, qu'une rapide comparaison entre deux "versions", celles de Berlioz et Fauré. Bien sûr, un candidat au baccalauréat n'aurait pas le temps - durant la préparation - de se livrer à une telle étude ; il me paraît cependant capital de lui montrer (en me limitant essentiellement à la première strophe) jusqu'où peut l'entraîner l'analyse des rapports texte-musique.

1) Structure globale du poème et sa transcription

Une analyse de Lied ou mélodie se doit en effet de commencer par l'étude du poème : passons sur le contenu, les motivations et autres aspects très importants de la genèse de l'œuvre, pour nous concentrer sur l'aspect matériel. Le poème de Gautier comporte **trois dizains** composés chacun de huit hexasyllabes, et terminés par un refrain (= un hexasyllabe + un décasyllabe) ; les rimes étant, dans chaque strophe, alternées, embrassées et plates : **ababccddEE'**. Nous sommes dans une forme qui rappelle beaucoup celle de la ballade "primitive" (ababccb x3 où B est le refrain). Les deux compositeurs ont-ils respecté cette structure globale ?

Alors que Berlioz fait ressortir le refrain, en appliquant à ses trois occurrences une cellule mélodique identique, il ne se soucie guère de mettre en valeur, par une mélodie comparable, la régularité strophique (ni même l'intégrité des vers : voyez l'enjambement "ilemporte mon âme", enjambement que tout bon lecteur pratiquerait cependant). Exception faite du premier vers de la troisième strophe qui reprend la cellule mélodique du premier vers de la première strophe.

Fauré au contraire nous propose une mise en musique identique, non seulement pour les refrains, mais également pour les deux premières strophes, la troisième ayant un traitement particulier. Ce besoin de régularité (admiration pour les classiques ?) s'applique également aux vers : l'Appaméen² transforme le refrain en changeant le

1 - Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. Merci également à F. Brunet pour ses précisions.

2 - C'est ainsi qu'on nomme les habitants de Pamiers, ville natale de Fauré.

décasyllabe en un monosyllabe (Ah !) suivi de deux hexasyllabes (sans amour sans amour / s'en aller sur la mer !).

Berlioz, lui, n'avait touché qu'au refrain de la troisième strophe, faisant en sorte qu'elle s'achève, après le décasyllabe, par un hexasyllabe : "Ah ! Ah ! Que mon sort est amer ! Que mon sort est amer ! Ah ! sans amour s'en aller sur la mer ! S'en aller sur la mer !"

2) Structure métrique des vers et application musicale

Passons maintenant au niveau inférieur, celui des mesures³. Dans ce poème, elles sont très variées, contrairement à d'autres pièces – comme *Villanelle* (dont les mesures sont absolument identiques pour tous les vers : 3 – 3 – 2) : Gautier exploite même tous les agencements de membre⁴ possibles du 1-5 syllabes au 5-1 en passant par 2-4, 3-3 et 4-2 voire 6 ou 2-2-2 :

Strophe 1	st. 2	st.3
2 – 4 ou 2-2-2	2 – 4	2 – 4
4 – 2	3 - 3	2 – 4
3 – 3	1 – 5	2 – 4
2 – 4	1 – 3 – 2	3 – 3
3 – 3	3 – 3	1 – 5
6	1 – (2 – 3)	2 – 4
1 – 5	2 – 2 – 2	4 – 2
4 – 2	6	3 – 3
	3 – 3	
	1 – 3 – 3 – 3	

Un musicien qui souhaiterait respecter "à la lettre" la prosodie verbale devrait placer ces accents sur des temps, et le dernier de chaque vers (le plus fort) sur un temps fort : cela donnerait à peu près pour la première strophe :



Voyons comment les deux compositeurs se conforment aux accents : dans les deux colonnes qui suivent, j'ai mis en gras l'accent prosodique, et souligné les accents musicaux (premier et autres temps de la mesure à 4/4 chez Fauré ; premier et second temps de la mesure à 6/8 chez Berlioz)

Berlioz	Fauré
Ma <u>belle</u> amie est <u>morte</u> :	Ma <u>belle</u> amie est <u>morte</u> :
Je <u>pleurerai</u> <u>toujours</u> ;	Je <u>pleurerai</u> <u>toujours</u> !
Sous la <u>tombe</u> elle <u>emporte</u>	Sous la <u>tombe</u> elle <u>emporte</u>
Mon <u>âme</u> et <u>mes</u> <u>amours</u> .	Mon <u>âme</u> et <u>mes</u> <u>amours</u> .
Dans le <u>ciel</u> , sans m' <u>attendre</u> ,	Dans le <u>ciel</u> , sans m' <u>attendre</u> ,
Elle s'en <u>retourna</u> ;	Elle s'en <u>retourna</u> ;
<u>L'ange</u> qui l' <u>emmena</u>	<u>L'ange</u> qui l' <u>emmena</u>
Ne voulut <u>pas</u> me <u>prendre</u> .	Ne voulut <u>pas</u> me <u>prendre</u> .
Que mon <u>sort</u> est <u>amer</u> !	Que mon <u>sort</u> est <u>amer</u> !
Ah ! sans <u>amour</u> , s'en <u>aller</u> sur la <u>mer</u> !	Ah ! sans <u>amour</u> , s'en <u>aller</u> sur la <u>mer</u> !

Il apparaît nettement que Berlioz est plus respectueux des accents prosodiques : ils les fait tous tomber sur un temps, voire sur le temps fort (belle, toujours et âme tombent sur un temps faible), alors que chez Fauré trois accents prosodiques ne tombent pas sur des temps. Plus symptomatique encore, si 5 syllabes non accentuées se retrouvent sur le temps fort chez Berlioz, et 6 sur des temps faibles, Fauré se le permet pour 8 sur les temps forts et 9 sur les faibles (en tout cas sur tous les débuts de vers, sauf le premier).

Pourquoi une telle différence ? Par ignorance, ou manque de respect du disciple de Saint-Saëns pour la prosodie ? Ce n'est guère plausible pour un musicien qui, en 1878, a déjà mis en musique Racine, Victor Hugo et Baudelaire (même si des auteurs beaucoup moins géniaux figurent en nombre parmi ses librettistes) ! Ne serait-ce pas plutôt parce que le langage fauréen ne confère plus vraiment aux pulsations, aux temps forts une valeur accentuelle ? Comment expliquer autrement la présence systématique sur le troisième temps du point d'appui de la basse que l'on attendrait plutôt sur le premier ! Et si pour Fauré l'accent prosodique ne s'exprimait pas par la pulsation ? On sait que l'intensité n'est pas le seul paramètre en jeu ; dans un ouvrage dont j'ai déjà parlé⁵, Morier montre que les accents de la langue française sont aussi des accents de durée : il y a fort longtemps que les compositeurs français se servent des figures de notes longues pour mettre en valeur les accents prosodiques. C'est déjà le cas de Lully, sans parler des tentatives de vers mesurés des Baïf et autres Lejeune. En comptant à la croche (simple ou en triolet) la durée des syllabes accentuées, on trouverait :

chez Berlioz : 2/6 : 5/9 ; 4/1/9/8. 4,3,3 ; 2/2/2/3. 1/2 ! 4/1, 1/12.

chez Fauré : 3/1 : 2/4 ! 1/1/1/4. 1,3,4 ; 2/2/1/4. 4/4 ! 2/4, 4/4.

Là encore, le souci de mettre en valeur, par la durée, ces accents apparaît plus nettement chez Berlioz. Mais ce petit compte a également le mérite de montrer comment Fauré a conçu sa structure : il regroupe les vers par deux, les transformant en alexandrins (amour des classiques ?), et assigne (sauf au début) au dernier accent de chaque groupe une valeur fixe (blanche).

Petit coup d'œil à l'accompagnement

Pendant ces blanches, il confie des triolets à l'accompagnement, pour ne pas rompre la régularité du débit. Cette régularité, Fauré ne s'en départira d'ailleurs jamais. Il s'agit bien sûr d'illustrer le mouvement des vagues, la houle - ce que fait aussi Berlioz, mais de manière plus conventionnelle, avec le rythme de barcarolle qu'il adopte pour toute l'œuvre. Une étude plus poussée du piano de Fauré montre un souci assez impressionniste de varier les mouvements de l'onde.



Quoi qu'il en soit, les vagues qui ponctuent les phrases des deux premières strophes s'achèvent toutes par une "broderie appoggiaturée", qui rappelle Berlioz.

L'unité de l'accompagnement de ce dernier est en effet due à une petite cellule basée sur aller-retour d'un demi-ton, qui reviendra,

3 - Rappelons qu'une mesure en poésie est un groupement de syllabes dont – à l'inverse de la mesure en musique – la dernière est accentuée.

4 - Un membre est un ensemble de mesures.

5 - MORIER (Henri), *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, PUF. Voir aussi mon article sur la prosodie, in *L'E.M.* n° 482/483.

lancinante, tant dans l'accompagnement que dans la mélodie (je prends la version piano pour comparer ce qui est comparable) :

- au début

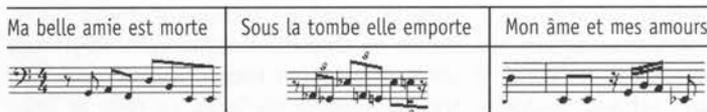
- dans les "pleurs" (de la colombe et du pêcheur) : un figuralisme qui semble autant s'inscrire dans la tradition (madrigalisme de la plainte et de la douleur) que dans un souci, là aussi assez descriptif, de reproduire le chant monotone de l'oiseau,

- et que le chanteur et l'accompagnement nous donnent une dernière fois avant de clore la pièce sur le dernier soupir "Ah".



Courbe mélodique

Les accents ne constituent pas le seul facteur prosodique qui influence la mise en musique : le musicien doit également prendre en compte la mélodie syntaxique qui lui dictera plus ou moins la courbe mélodique. On pourrait, pour chacun des vers, tenter de retrouver une mélodie syntaxique, une "intonation" naturelle. Cela donnerait par exemple pour les trois vers suivants :



Comparons avec les formules mélodiques adoptées par Berlioz et Fauré : une fois de plus, c'est le premier qui se montre plus proche du modèle parlé (comparez "ma belle amie" et "et mes amours", par exemple, ms. 2 à 4 et 12 à 15). C'est qu'une fois de plus, Fauré cherche une régularité : voyez comme tous ses membres de phrases sont semblables !



Tonalités

Comment accompagne-t-il ces phrases ? On attend évidemment des merveilles de l'harmoniste de génie qu'est Fauré... Voyons tout d'abord comment les deux musiciens conçoivent la structure tonale (tableau, colonne ci-contre) :

Décidément, Berlioz n'a rien à envier à son cadet : même voyage dans les tonalités voisines, usage identique de la sixte napolitaine ; quant aux modulations plus lointaines, il n'y en a guère qu'une des deux côtés : Berlioz (justement à l'enjambement "mon âme"), transforme un accord de dominante de *fa* en VI° degré qui glisse d'un demi-ton sur une cadence parfaite de *la* mineur ; Fauré ("dans le ciel

sans m'attendre") monte de *sol* à *la* mineur grâce à une marche harmonique.

vers	tons Berlioz	tons Fauré
Ma belle amie est morte :	<i>fa</i> m	<i>La</i> m
Je pleurerai toujours ;	<i>Réb</i> M	
Sous la tombe elle emporte		<i>Ré</i> m
Mon âme et mes amours.	<i>Sib</i> m- <i>la</i> m	<i>Fa</i> M
Dans le ciel, sans m'attendre,	<i>Fa</i> M/m	/ <i>sol</i> m
Elle s'en retourna ;	<i>Réb</i> M- <i>sib</i> m	/ <i>la</i> m
L'ange qui l'emmena	6° nap <i>fa</i> m	
Ne voulut pas me prendre.		<i>Fa</i> M
Que mon sort est amer !		<i>La</i> m
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !		(<i>ré</i> m- <i>Sib</i> M 6° nap) <i>la</i> m

Remarquons le caractère "exotique" de la gamme déficiente descendante (*fa* min. mélodique descendant sans IV° degré) que Berlioz emploie pour le "cri".

Accords

Mais bien sûr, c'est dans la nature et l'enchaînement des accords que Fauré se montre génial : là où, chez Berlioz, nous n'avions que des accords de trois sons dans leurs trois états, des septièmes de dominante à l'état fondamental, et une septième du second degré, bref tous les accords qu'on peut attendre d'un langage musical que ni Chopin, ni Schumann, ni Liszt, ni Wagner n'ont encore fait évoluer... nous trouvons chez l'auteur de *Shylock* :

- les renversements de 7° de dominante,

- des 9° sans fondamentale,

- des septièmes d'espèces,

- et surtout ces accords

colorés dont il a le secret :

qu'on se contente de

jouer la succession har-

monique qui accompagne le refrain (et principalement les enchaî-

nements des deuxième et cinquième mesures) et l'on comprendra

ce que glissement chromatique, dévoiement de septièmes de domi-

nante veut dire... !



Conclusion

Ce poème de Gautier a trouvé dans les deux génies que sont Berlioz et Fauré deux mises en musique aussi opposées que les sensibilités de leurs auteurs :

La musique de Berlioz n'est pas seulement très respectueuse de la prosodie et de la structure du poème : le romantique réussit, grâce au caractère *durchkomponiert*⁶ de la mélodie, qui sait voguer au gré des couleurs tonales – sans jamais masquer tout à fait la douleur lancinante du marin – à nous transmettre les multiples émotions induites par le texte.

C'est par une intemporalité berceuse que Fauré nous hypnotise. Plus fort que les paroles du pêcheur – dématérialisées par le peu d'attention que "l'ange Gabriel" porte à leur prosodie – le balancement des vagues nous console, comme il console le veuf amoureux, dont le navire se fraie un passage au milieu des notes devenues étrangères... ■

6 - On sait que *durchkomponiert* s'oppose à strophique : dans le premier cas, une mise en musique différente par strophe.