

Sander Becker

DEBUSSY ET SON GOÛT DE LA POÉSIE :
la représentation musicale des figures de style de Baudelaire

RELIEF 6 (1), 2012 – ISSN: 1873-5045. P136-161

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113716

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

L'objectif de l'article présent est de rechercher à quel point Debussy, dans ses mélodies des *Cinq poèmes de Baudelaire*, a représenté les aspects formels des poèmes de Baudelaire. Les figures de style, telles que les apostrophes, antithèses, métaphores, prosodies et sonorités lexicales, ont-elles laissé des traces audibles dans la voix ? Il s'avère en effet que le compositeur a souvent rendu ces figures littéraires, en dotant la ligne vocale de certains contrastes, rythmes ou répétitions. Sans suivre partout la même recette, Debussy témoigne d'une compréhension profonde de la poésie.

Introduction

En 1890 Claude Debussy fit paraître ses *Cinq poèmes de Baudelaire*, adaptations musicales de poèmes de Charles Baudelaire.¹ Ces mélodies ont fait l'objet de plusieurs études musicologiques, analysant la relation entre la musique et la poésie. En général, ces études s'appuient sur une analyse des harmonies ou des thèmes musicaux, que l'on rattache ensuite au sens des vers et aux images poétiques. Dans l'étude présente, j'adopte l'approche inverse : je pars des aspects formels de la poésie de Baudelaire, tels que les apostrophes, les antithèses, les métaphores, la prosodie et les sonorités lexicales, pour vérifier ensuite à quel point Debussy les a repris dans sa musique. On peut s'attendre à ce que Debussy, lui-même amateur cultivé de poésie et habitué des salons intellectuels du poète symboliste Mallarmé, se soit montré sensible aux aspects formels de la poésie. Notre but est de relever comment le compositeur, par les contrastes et les rythmes qu'il a introduits dans ses lignes vocales, témoigne de

sa compréhension littéraire. Cette approche permettra également de regarder la poésie de Baudelaire sous un angle inhabituel. Il s'agit d'étudier surtout la relation entre le texte et la ligne vocale, parce que c'est celle-ci qui est le plus directement reliée aux paroles, et par conséquent aux figures de style ; le piano et l'harmonie ne seront mentionnés que çà et là, pour confirmer l'analyse ou pour illustrer des particularités. Pour l'analyse harmonique et thématique plus générales, je renvoie à Rider.

Les poèmes : la sélection et les modifications du texte

Quand on aborde les *Cinq poèmes*, une première question s'impose. Pourquoi Debussy a-t-il sélectionné *Le Balcon*, *Harmonie du soir*, *Le Jet d'eau*, *Recueillement* et *La Mort des amants* entre les plus de 160 poèmes que comptent les *Fleurs du Mal* ? Faute d'une réponse directe du compositeur, il faudra spéculer. Premièrement, on peut expliquer le choix de Debussy par les thèmes analogues dans la plupart des poèmes : quatre poèmes sont dominés par l'amour, sous forme de souvenirs (*Le Balcon*, *Harmonie du soir*), sous forme d'une expérience actuelle (*Le Jet d'eau*) ou sous forme d'une vision de l'avenir (*La Mort des amants*). Dans *Recueillement*, le seul poème sans amour, c'est le Spleen qui occupe le premier plan.

Deuxièmement, les poèmes décrivent tous des scènes picturales, comme un jardin embaumé (*Harmonie du soir*), une fontaine (*Le Jet d'eau*), ou la vue du ciel depuis un balcon (*Le Balcon* et *Recueillement*). Ces images riches se prêtent merveilleusement à l'approche suggestive de Debussy, compositeur souvent traité, à son regret, d'« impressionniste ». En effet, même si sa musique évoque souvent, de manière suggestive, des nuages, la mer ou d'autres spectacles naturels, le compositeur a toujours refusé d'être associé aux peintres impressionnistes. Ceux-ci se contentaient, selon lui, de peindre des reproductions plus ou moins exactes de la nature, tandis que lui ajoutait son imagination. Debussy a déclaré explicitement, dans sa critique musicale *Monsieur Croche*, rechercher des « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination ».² Notons dans cette citation le vocabulaire indéniablement baudelairien ; Baudelaire, dans son poème *Correspondances*, avait évoqué lui aussi « la Nature » avec majuscule. De plus, le poète considérait l'imagination comme « la reine des facultés ».

Toujours à propos des images, il est frappant que quatre poèmes mentionnent un coucher de soleil.³ Ce spectacle n'était pas seulement cher à Baudelaire, mais également à Debussy, comme l'illustrent ses mots souvent cités : « [R]ien n'est plus musical qu'un coucher de soleil ! »⁴ Le seul poème sans soleil, *Le Jet d'eau*, est empreint de l'image antithétique : celle de la lune. Debussy

peut avoir conçu cette mélodie, située au centre du cycle, comme une charnière lunaire entre les quatre autres mélodies, toutes solaires. Cette impression est d'autant plus forte que le compositeur a remplacé le refrain habituel du *Jet d'eau*, contenant le soleil (« Phœbé »), par une version alternative sans soleil, mais profondément marquée par la présence de la lune :⁵

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.

Un troisième point commun des cinq poèmes, est l'absence du macabre. Debussy a clairement préféré rester dans le domaine du rêve sensible, de l'imaginaire raffiné, sans toucher aux poèmes plus morbides. Il s'agit sans doute d'une affaire de goût qui sépare le dandy, fréquentant les milieux symbolistes, et le poète maudit, fortement influencé par le romantisme, l'alcool et les drogues.

Apostrophes

Quand on se penche ensuite sur les figures de style, on voit tout de suite que les *Cinq poèmes* sont particulièrement riches en apostrophes, souvent sous forme d'exclamations exaltées. On en compte dix-neuf, dont dix se trouvent dans *Le Balcon*, six dans *Le Jet d'eau* et trois dans *Recueillement*.⁶ La première apostrophe surgit toujours dans le premier vers, ce qui suggère que Baudelaire préfère expliciter dès le début à qui il parle, du moins dans les poèmes entrés dans ce cycle musical.

Cela vaut aussi pour *Le Balcon*, que nous allons prendre comme point de départ. Dans cette ouverture du cycle, le poète interpelle une amante du passé. La femme, absente, se montre uniquement dans l'esprit du poète, qui, grâce à son imagination, fait revivre les moments heureux d'autrefois. La première strophe commence par deux apostrophes exaltées, occupant tout le premier vers :

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,

Le poète paraît vénérer la femme en question comme l'évocatrice de ses souvenirs et comme sa maîtresse favorite. Après une brève introduction du piano, Debussy traduit ces apostrophes enfiévrées en faisant entrer la voix avec force (*fig. 1*). Les mots « Mère » et « maîtresse » sont particulièrement

prononcés, à cause du fait que Debussy écrit des notes assez hautes (notamment le sol), fortes (mezzo forte), accentuées (le ré), et relativement longues (une noire pour la syllabe « Mè- » et une noire plus une croche pour « -tres- »). C'est en effet comme si la voix, en extase, appelait quelqu'un.



Figure 1. Mesures 4-6 du *Balcon*.

Au vers 13, Debussy fait écho à ce procédé, en se penchant sur une nouvelle apostrophe exaltée : « reine des adorées » (fig. 2). Cette fois-ci, il écrit, au début de l'exclamation, une note accentuée par sa hauteur (de nouveau un sol, mis en lumière à l'aide d'un saut d'une octave depuis « toi ») et par sa durée relativement longue d'une noire et une croche. La ligne mélodique, descendant d'abord et montant vers la fin, rappelle le mouvement utilisé pour les apostrophes du premier vers. De plus, le premier accent de chaque hémistiche est mis sur le deuxième temps, ce qui souligne le lien entre les trois apostrophes ; Debussy semble avoir traité ces figures de style délibérément de la même façon.



Figure 2. Mesures 50-52 du *Balcon*.

Aux apostrophes intenses du *Balcon* s'opposent celles de *Recueillement*, plus réservées et discrètes. Celles-ci se trouvent au premier vers (« Sois sage, ô ma Douleur »), au vers 8 (« Ma douleur ») et au dernier vers (« Entends, ma chère »). Elles ne sont pas destinées à une amante adorée, mais au Spleen, c'est-à-dire à la Douleur personnifiée, que le poète prend par la main pour l'apaiser, en regardant ensemble, de loin, les délires de la capitale agitée à la tombée du soir. Le pronom possessif « ma », noté dans toutes ces trois apostrophes, suggère qu'il s'agit d'une invocation intime, intériorisée, très différente des invocations fières et puissantes du *Balcon*. Aussi Debussy en fait-il une adaptation musicale complètement différente. Au premier vers de *Recueillement* (fig. 3), il abandonne d'emblée la voix à elle-même : dès qu'elle entame ses paroles, le piano s'arrête. C'est avec un accompagnement minimal qu'elle prononce ensuite « Sois sage, ô ma Douleur », doucement et avec des notes

basses, qui montent deux fois d'une tierce mineure, intervalle traditionnel de la tristesse, exprimant l'état morne et affaibli du poète.



Figure 3. Mesures 6-8 de *Recueillement*.

La deuxième apostrophe (« Ma Douleur »), se trouve au vers 8 :

Ma Douleur, donne-moi la main, viens par ici,

Ici, la musique est toujours aussi douce et encore plus basse (*fig. 4*). On y rencontre la même montée d'une tierce mineure, comme une sorte de « leitmotiv » qui rend la personnification de la Douleur.⁷ Les deux impératifs qui complètent le vers, sont aussi rendus par des tierces, d'abord majeure, puis mineure. Un autre impératif, « Entends » aux mesures 58-9, est aussi composé d'une tierce majeure ; l'idée d'aborder la Douleur par des tierces est donc poursuivie.



Figure 4. Mesures 36-39 de *Recueillement*.

Pour la troisième apostrophe de *Recueillement* (*fig. 5*), le compositeur accentue de nouveau la profondeur, cette fois-ci en descendant d'une octave entière, d'« Entends » à « ma », et en faisant descendre la voix en marches chromatiques et lentes sur « ma chère ». Pourtant, paradoxalement, la musique est dominée ici par une impression de joie et de libération. C'est dû à l'accompagnement, qui est soudainement harmonieux (en majeur) et tranquille aux deux derniers vers du poème.⁸ Ce virement musical s'explique par le contenu de ces vers :

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. (vv. 13-4)

Autrement dit : « le soleil moribond » s'est endormi, le crépuscule a pris la relève et la nuit arrive enfin, apportant la paix à l'âme troublée du poète. Le

recueillement porte donc ses fruits, et Debussy le met en valeur. Le compositeur présente cette dernière invocation de la douleur non comme un nouveau gouffre de tristesse, mais comme une vague réminiscence de la douleur vécue. La « douce Nuit » l'emporte ; voilà pourquoi la mélodie se termine par une douceur si harmonieuse.



Figure 5. Mesures 59-60 de *Recueillement*.

Les exemples qu'on a vus jusqu'ici, montrent que Debussy adapte sa traduction des apostrophes au poème ; il est conscient de ces figures de style, mais il ne se contente pas de suivre partout la même recette. Cela se voit aussi dans le troisième poème qui contient des apostrophes, *Le Jet d'eau*. Le poète s'y adresse de nouveau à une femme, introduite dans l'apostrophe « pauvre amante » (fig. 6). La musique témoigne d'une certaine extase, rendue par le grand saut après « pauvre » et par la triade, triomphante, des notes qui constituent l'apostrophe : ut majeur (sol-mi-do). Cependant, on est loin de l'exaltation fiévreuse du *Balcon* : évidemment, la voix, douce et languissante (Debussy note « piano » et « languido »), ne doit pas réveiller l'amante endormie après le jeu amoureux, ni rompre l'atmosphère rêveuse du poème. Il s'agit d'une apostrophe maîtrisée, formant l'intermédiaire entre celles du *Balcon* (plus extatiques) et celles de *Recueillement* (plus réservées), tout comme le poème entier du *Jet d'eau* fonctionne en tant qu'intermède ou charnière entre les autres poèmes.



Figure 6. Mesures 3-4 du *Jet d'eau*.

Le Jet d'eau offre encore une autre apostrophe qui, à première vue, n'est pas très intéressante : « Ô toi ». La personne indiquée est de nouveau l'amante, représentée par une tierce majeure montante (fig. 7). Ce qui frappe, c'est que les notes utilisées sont exactement pareilles à celles du premier « Ô toi » du *Balcon* : le sol et le si, en noires. Il pourrait s'agir d'une auto-citation voulue, inspirée par les deux « ô toi » de Baudelaire.⁹



Figure 7. Mesure 64 du *Jet d'eau* et mesure 7 du *Balcon*.

Avant de fermer ce paragraphe, penchons-nous sur trois autres apostrophes du *Balcon*, au dernier vers :

- Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

Ce vers exalté est la transformation du vers 26, « Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis ». Le remplacement des pronoms démonstratifs « ces » par les soupirs « ô » touche au cœur du message poétique : le poète, en utilisant son « art d'évoquer les minutes heureuses » (v. 21), autrement dit la poésie, réussit à faire revivre ses souvenirs chéris. Il les voit devant lui ; il les subit pleinement, ce qui est suggéré par les « ô » chargés de jouissance. Pour la musique de ce vers final, Debussy, à l'instar de Baudelaire, modifie la ligne mélodique du vers 26, beaucoup plus qu'il ne le fait pour les vers répétés des autres strophes. Tout d'abord, le rythme des deux premiers groupes de mots (« Ô serments ! ô parfums ! ») devient deux fois plus lent, augmentant l'effet de l'extase (fig. 8). Deuxièmement, comme l'a montré Rider, dans ces deux groupes de mots, la voix va suivre le chromatisme montant du piano, créant des motifs à l'unisson qui n'existaient pas avant. Et troisièmement, la note finale (« -nis ») tient la double longueur de celle qui ferme « ces baisers infinis » (six vs. trois noires). Ainsi, les apostrophes et leurs représentations musicales coopèrent efficacement pour intensifier l'expérience des souvenirs revécus.

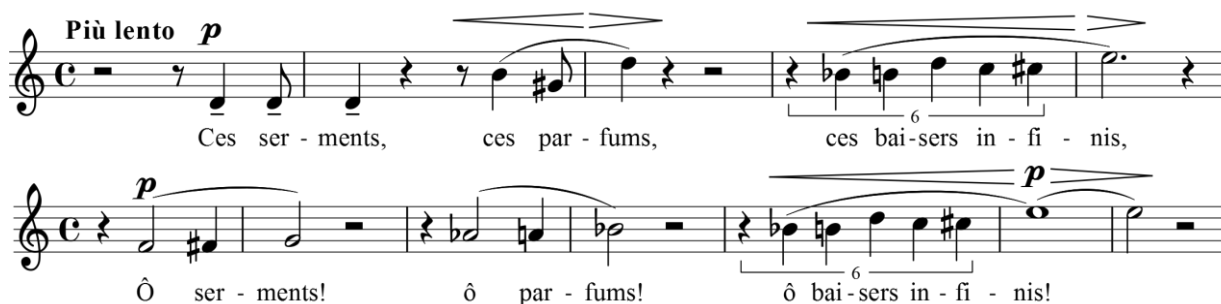


Figure 8. En haut : mesures 104-108 du *Balcon*. En bas : mesures 123-129.

Antithèses

Pour les antithèses, regardons d'abord d'un vers du *Balcon*, offrant deux hémistiches qui sont à la fois des apostrophes et une antithèse :

Ô toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs ! (v. 2)

Apparemment, le poète considère sa maîtresse comme la source de son bonheur, mais aussi comme une contrainte, sans doute à cause de sa soumission à elle. Debussy rend cette opposition par un effet de miroir (fig. 9) : pour « tous mes plaisirs » il choisit des notes descendantes (la, mi, do, ré dièse), se perdant en douceur à cause de leur niveau bas ; pour « tous mes devoirs » il reprend les mêmes notes, mais alors montantes et très fortes. Par ce contraste maximalisé Debussy semble exprimer l'antithèse.



Figure 9. Mesures 7-10 du *Balcon*.

Plus loin, on retrouve le même dualisme du poète vis-à-vis de son amante, dans un nouveau couple d'apostrophes formant une antithèse : « ô douceur ! ô poison ! » (v. 18). Ici, le poète réfère au souffle de son amante, qu'il « boit ». Ce souffle est bienfaisant et nocif à la fois, comme le vin, qui est consolant et agréable à savourer, mais qui cause aussi l'ivresse et l'accoutumance. Debussy (fig. 10) dote les deux éléments de l'antithèse d'un même rythme et de la même note de départ (la), mais il agrandit l'intervalle qui suit pour le « poison » : la-si bémol devient la-ré. Ainsi il fait ressortir à la fois la correspondance et l'opposition entre les deux fragments.

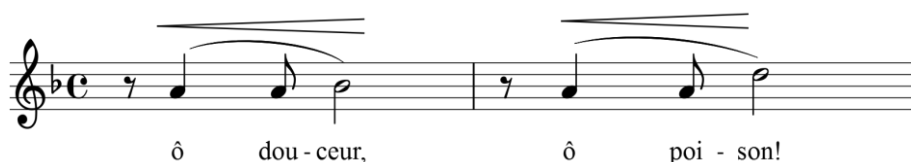


Figure 10. Mesures 72-73 du *Balcon*.

On trouve encore une autre idée antithétique dans *Le Balcon*. Celle-ci, parcourant le poème entier, est présente dès le premier vers, où le couple de mots « mère-maîtresse » crée l'opposition entre l'amour maternel et l'amour érotique. Cette idée revient dans deux autres vers :

Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon ! (v. 8)
 Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ! (v. 24)

Debussy traite ces vers en opposant deux rythmes contrastés (*fig. 11*) : pour évoquer la volupté, il choisit des triolets dansants (composés de trois croches ou de trois noires), et pour suggérer le bon cœur il note un rythme binaire qui est, dans ce contexte-ci, plus strict, consistant en simples noires et blanches. Les rythmes ternaires, tels que les triolets, semblent le moyen préféré de Debussy pour suggérer la sensualité, comme on verra plus en détail dans le paragraphe sur la prosodie.

Più lento

Que ton sein m'é-tait doux! que ton cœur m'é-tait bon!

Ail-leurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?

Figure 11. Mesures 28-31 (en haut) et 94-97 du *Balcon*.

Dans *Recueillement*, Debussy relève une dernière antithèse, au vers 4 :

Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Ce vers renvoie à la tombée du soir qui porte la paix au poète, mais qui porte le souci aux autres mortels, car eux essaient de s'amuser en ville « sous le fouet du Plaisir ». Le compositeur rend cette opposition en réservant une ligne mélodique dansante à la première partie du vers 4, et en attribuant son écho sombre et monotone (avec l'insistance sur la note mi bémol, mineur, répétée) à la deuxième partie (*fig. 12*).

vil - le, Aux uns por-tant la paix, aux au - tres le sou - ci.

Figure 12. Mesures 20-24 de *Recueillement*.

Métaphores

Les cinq poèmes offrent une grande variété de métaphores. Debussy en a traduit quelques-unes en musique, comme les « soleils » et les « mers profondes » du *Balcon*, ou encore l'« encensoir » et l'« ostensor » d'*Harmonie du soir*. Il atteint son but parfois avec des couleurs harmoniques, parfois avec des effets mélodiques. Nous nous limitons ici à quelques exemples de la dernière catégorie.

Vers la fin du *Balcon*, le poète utilise une comparaison élaborée pour la renaissance des souvenirs heureux de son amour passé (vv. 26-30):

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
– Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

Il compare ces souvenirs aux « soleils », qui disparaissent dans les « mers profondes » et en remontent « rajeunis » le lendemain matin. Pour rendre l'image des soleils remontant au ciel, Debussy compose une ligne mélodique qui monte elle aussi, en hauteur et en volume, pendant tout le vers 28, pour arriver à la note la plus haute de la mélodie : un la (fig. 13), point culminant et brillant.

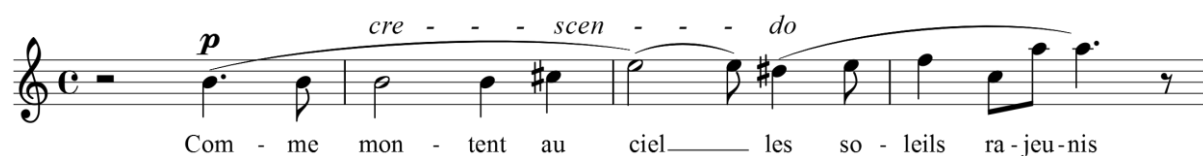


Figure 13. Mesures 123-126 du *Balcon*.

Pour le vers suivant, où les soleils retournent dans les mers profondes, le compositeur choisit de relever le mot « profondes » : sur ce mot, cher à Baudelaire, la ligne mélodique descend d'une octave entière, accomplissant musicalement la métaphore verticale (fig. 14).

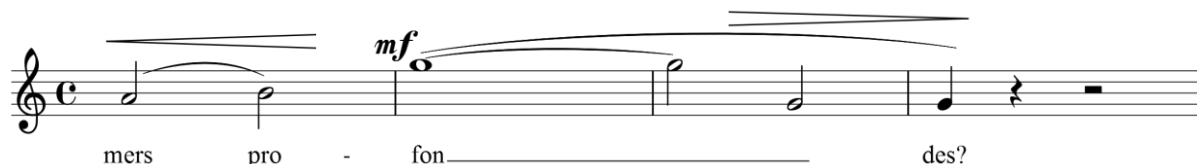


Figure 14. Mesures 130-133 du *Balcon*.

Debussy exprime aussi les trois comparaisons religieuses dans *Harmonie du soir*, dont je cite les vers pertinents ci-dessous. Dans le jardin décrit, enchanté par les rayons du soleil couchant :

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un *encensoir* ; (v. 2)
 Le ciel est triste et beau comme un grand *reposoir* ; (v. 8)
 Ton souvenir en moi luit comme un *ostensoir* ! (v. 16)

Musicalement, l'encensoir, avec sa vapeur embaumée qui monte et se disperse, est rendu par une montée régulière de notes finissant en haut sur un ré dièse très allongé : c'est comme si le parfum volatile planait au-dessus de la musique (*fig. 15*). On peut comparer cet effet au dernier vers du *Balcon*, « Ô serments, ô parfums, ô baisers infinis », où les parfums et les baisers semblent également monter et se répandre à l'infini, dans une ligne mélodique qui se volatilise ; ou encore au vers 7 du *Balcon*, « Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses », dont Deliège (1962) a relevé le ralentissement de la ligne mélodique, qui monte et meurt (Debussy écrit « *morendo* ») sur les mots « vapeurs roses », ce qui accentue le vide aérien du spectacle céleste.¹⁰



Figure 15. Mesures 7-10 d'*Harmonie du soir*.

Pour exprimer le reposoir, après un passage plus animé, la musique se rassérène subitement au début du vers 8 (Debussy écrit : « *Tranquillo* » et « *molto diminuendo* ») (*fig. 16*). De plus, à l'hémistiche « comme un grand reposoir » le compositeur n'emploie que des noires et une blanche, notes lentes ici qui créent une atmosphère sacrée, rappelant les chorals ; il bannit exceptionnellement les croches, jugées sans doute trop rapides pour évoquer l'image en question. Notons aussi le passage abrupt à ut majeur sur « grand reposoir », contribuant à l'atmosphère harmonieuse.

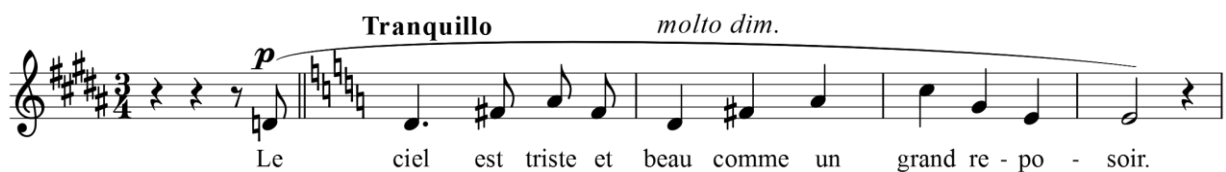


Figure 16. Mesures 27-31 d'*Harmonie du soir*.

Procédure pareille pour l’ostensoir du vers final : la sacralité de cet objet est soulignée par la dominance de noires et de blanches, par le ralentissement (« Lento »), et par la diminution du volume (de *p* à *pp*) (fig. 17). Le mot « luit », accentué dans le poème par sa position au début du deuxième hémistiche, est rehaussé musicalement par sa position au début d’une mesure, ainsi que par sa hauteur et sa longueur d’une blanche. Finalement, sur la dernière syllabe d’« ostensor », l’harmonie, toujours un peu tendue, trouve subitement sa solution libératrice : un retour à la tonalité du début, si majeur. Cette fin heureuse, calme et aérienne, dans la musique comme dans le poème, suggère que le poète subit le souvenir de l’amour comme une expérience religieuse, déjà annoncée par les autres images sacrales : il s’agit de la dévotion à la femme aimée.

The musical score shows a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A dynamic marking *p* is above the first measure. The second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the second measure. The third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the third measure. The fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fourth measure. The fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifth measure. The sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixth measure. The seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventh measure. The eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighth measure. The ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the ninth measure. The tenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the tenth measure. The eleventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eleventh measure. The twelfth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twelfth measure. The thirteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirteenth measure. The fourteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fourteenth measure. The fifteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifteenth measure. The sixteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixteenth measure. The seventeenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventeenth measure. The eighteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighteenth measure. The nineteenth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the nineteenth measure. The twentieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twentieth measure. The twenty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-first measure. The twenty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-second measure. The twenty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-third measure. The twenty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-fourth measure. The twenty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-fifth measure. The twenty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-sixth measure. The twenty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-seventh measure. The twenty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-eighth measure. The twenty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the twenty-ninth measure. The thirtieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirtieth measure. The thirty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-first measure. The thirty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-second measure. The thirty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-third measure. The thirty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-fourth measure. The thirty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-fifth measure. The thirty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-sixth measure. The thirty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-seventh measure. The thirty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-eighth measure. The thirty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the thirty-ninth measure. The fortieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fortieth measure. The forty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-first measure. The forty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-second measure. The forty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-third measure. The forty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-fourth measure. The forty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-fifth measure. The forty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-sixth measure. The forty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-seventh measure. The forty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-eighth measure. The forty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the forty-ninth measure. The fiftieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fiftieth measure. The fifty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-first measure. The fifty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-second measure. The fifty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-third measure. The fifty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-fourth measure. The fifty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-fifth measure. The fifty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-sixth measure. The fifty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-seventh measure. The fifty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-eighth measure. The fifty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the fifty-ninth measure. The sixtieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixtieth measure. The sixty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-first measure. The sixty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-second measure. The sixty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-third measure. The sixty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-fourth measure. The sixty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-fifth measure. The sixty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-sixth measure. The sixty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-seventh measure. The sixty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-eighth measure. The sixty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the sixty-ninth measure. The seventieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventieth measure. The seventy-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-first measure. The seventy-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-second measure. The seventy-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-third measure. The seventy-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-fourth measure. The seventy-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-fifth measure. The seventy-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-sixth measure. The seventy-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-seventh measure. The seventy-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-eighth measure. The seventy-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the seventy-ninth measure. The eightieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eightieth measure. The eighty-first measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-first measure. The eighty-second measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-second measure. The eighty-third measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-third measure. The eighty-fourth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-fourth measure. The eighty-fifth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-fifth measure. The eighty-sixth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-sixth measure. The eighty-seventh measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-seventh measure. The eighty-eighth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-eighth measure. The eighty-ninth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the eighty-ninth measure. The ninetieth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the ninetieth measure. The hundredth measure has a quarter rest, followed by a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. A dynamic marking *pp* is above the hundredth measure.

Figure 17. Mesures 27-31 d’*Harmonie du soir*.

Dans *La Mort des amants* on trouve aussi quelques images qui pourraient inspirer un compositeur. Pour les premiers vers, Baudelaire a choisi une des métaphores exprimant l’idée d’un bonheur espéré où vient se mêler une image funèbre :

Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux, (vv. 1-2)

Debussy commence par composer une ligne mélodique réjouie en sol bémol majeur (fig. 18). Elle se gâte légèrement quand sont mentionnés, au premier hémistiche du deuxième vers, les « divans profonds » ; ces divans annoncent les tombeaux, et Debussy suit cette annonce en représentant les divans musicalement par des intervalles « tordus », hors de la gamme (mi et do dièse). La voix s’alourdit ensuite sur « comme des tombeaux », où elle atteint la note la plus basse du cycle entier (si bémol). Pourtant, grâce à l’accompagnement léger, la musique ne se perd pas en tristesse. Cela convient au message d’espoir que porte ce poème onirique : pour Baudelaire, la mort est le seul moyen qui permette d’accéder à l’amour éternel et pur. Elle ne constitue pas une fin accablante, mais plutôt le début d’une vie libérée, d’un amour heureux et inconditionnel.

Nous au - rons des lits pleins d'o- deurs lé - gè-res, Des di - vans pro - fonds com-me des tom-beaux,

Figure 18. Mesures 4-8 de *La mort des amants*.

Regardons maintenant l'image centrale du *Jet d'eau*. Dans le poème, le jet s'épanouit comme une gerbe de fleurs et retombe ensuite comme une averse. À première vue, le jet ne semble qu'un objet pictural innocent. Pourtant, à partir des « voluptés » du vers 16, son identité métaphorique est dévoilée.¹¹ Par l'« ainsi » de la comparaison, le poète rapproche la fontaine et son amante jouissante. Il s'avère que le jet symbolise la façon dont l'amante est transportée lors de l'acte sexuel :

Ainsi ton âme qu'incendie
 L'éclair brûlant des voluptés
 S'élançait, rapide et hardie,
 Vers les vastes cieux enchantés.
 Puis elle s'épanche, mourante,
 En un flot de triste langueur
 Qui par une invisible pente
 Descend jusqu'au fond de mon cœur. (vv. 15-22)

Comment ce jeu de l'amour, décrit à travers ses effets enchanteurs sur l'âme, est-il rendu dans la musique ? D'abord, pour rendre l'image du jet, le piano joue des figures répétées du début à la fin, suggérant des gouttes d'eau. Puis, Debussy note un crescendo continu d'« ainsi » jusqu'à « enchantés », et il fait graduellement monter la ligne mélodique de la voix : la tension ne cesse d'augmenter. À cela s'ajoute une accélération tumultueuse, réalisée par les triolets au moment où la voix chante « rapide et hardie », adjectifs dont les sonorités inversées (ra/ar, id/di) donnent en soi déjà l'impression d'une précipitation ; les nombreux arpèges agités dans le piano agrandissent aussi le tumulte. Après le paroxysme, sur « enchantés », le calme revient : le volume baisse, le piano perd ses figures farouches et la ligne vocale redescend, pour atteindre de nouvelles profondeurs sur « triste langueur ». Ainsi, Debussy rend assez exactement une image glissante et complexe, en exprimant en même temps sa charge sexuelle.

Lexique poétique

Debussy ne s'attache pas uniquement aux images complexes ; parfois il met aussi en lumière des paroles simples à valeur poétique. Souvent, il abandonne alors son habitude de faire correspondre chaque syllabe à une seule note. Au lieu de cela, il dote la syllabe principale de plusieurs notes distinctes. Le premier exemple est le mot « souffle », au vers 18 du *Balcon* :

Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !

Ce mot surprend, poétiquement, à cause de la combinaison avec le verbe « boire » : le poète rapproche sa bouche de celle de son amante, pour respirer son haleine, tout comme, quelques vers plus tôt, il a reniflé son corps pour « respirer le parfum de [s]on sang ». Debussy exprime le souffle à l'aide de plusieurs notes distinctes, très basses, sur la syllabe « souf- » (fig. 19) :



Figure 19. Mesures 70-71 du *Balcon*.

Suite à ce procédé, le mot allongé et saccadé (on entend : « sou-ou-oufle ») semble créer une référence directe au souffle. De plus, la descente chromatique suggère que l'expiration, vers la fin de l'haleine, s'affaiblit. D'ailleurs, rien que par ses sonorités ('ouf'), le mot « souffle » reflète déjà son propre sens ; Debussy ne fait que l'accentuer. Cela vaut aussi pour le mot « profondes », déjà traité ci-dessus, au vers 29 du *Balcon* : ce mot, cher à Baudelaire, porte dans ses sonorités l'effet d'un écho des profondeurs, et Debussy, en ajoutant sa chute d'une octave sur « fon- », souligne ce trait à la fois phonétique et poétique (fig. 14).

Dans *Le Jet d'eau*, on trouve encore deux exemples de syllabes qui ont reçu une note supplémentaire (fig. 20). Il s'agit de l'averse de « la-ar-ges » pleurs (v. 14) et du « flo-ot » de triste langueur (v. 20). Dans les deux cas, Debussy souligne le sens et les sonorités des paroles, « large » étant déjà étendu par ses 'l' et 'ar', et « flot » évoquant l'idée d'une vague montante par son 'fl'. Si c'est dans un but sonore que Baudelaire a choisi ces paroles, c'est sans doute pour la même raison que Debussy a décidé de les relever dans sa ligne mélodique.¹²



lar— ges

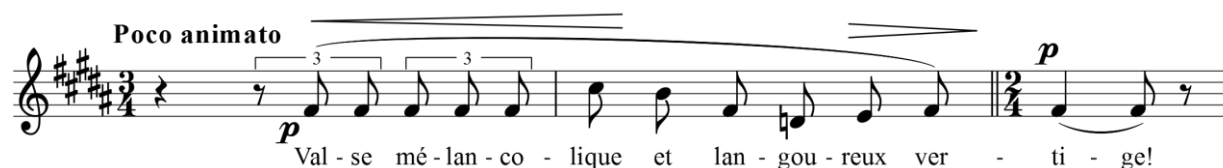
En un flot— de

Figure 20. Mesures 32 et 45 du *Jet d'eau*.

Jetons ensuite un coup d'œil sur un mot particulièrement intéressant pour un compositeur : la « valse » d'*Harmonie du soir*. On le voit aux vers 4 et 7 :

Valse mélancolique et langoureux vertige !

Evidemment, si Debussy met la plus grande partie de la mélodie à trois temps, ce n'est pas le fruit du hasard. De plus, les mots « Valse mélancolique » au vers 4 sont les premiers où apparaissent, dans la voix, des triolets, figures rythmiques qui imitent la valse en miniature (*fig. 21*). En outre, le piano y commence à jouer des sextolets de doubles croches, figures « valsant » rapides, qui rendent à la fois la « valse » et le « vertige ».



Val - se mé - lan - co - lique et lan - gou - reux ver - ti - ge!

Figure 21. Mesures 14-16 d'*Harmonie du soir*.

En poursuivant la lecture du poème, on rencontre une autre référence musicale directe au vers 9 :

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,

C'est sans doute le piano qui imite ce « violon », avec sa figure rythmique marquante (croche + triolet de doubles croches + noire) sur « -lon frémit » (*fig. 22*). Ce motif rythmique, ressortissant, est répété un peu plus loin sur les mots « cœur » et « afflige » :

Animando poco a poco

Le vi - o - lon fré - mit comme un cœur — qu'on af - fli - ge;

Figure 22. Mesures 20-23 d'*Harmonie du soir* ; la voix (en haut) et le dessus du piano (en bas).

La ligne vocale est particulièrement expressive aussi. Ses torsions chromatiques renforcent l'image tourmentée évoquée dans le texte. De plus, Debussy reprend la diérèse obligatoire de « violon », dont Baudelaire avait besoin pour atteindre le nombre requis de syllabes : le compositeur met deux notes bien distinctes sur « vi » et « o », puisqu'avec une seule note qui imposerait la prononciation « [vjɔ] », le vers manquerait d'une syllabe.

Avant de finir ce paragraphe, retournons encore au *Jet d'eau*, où Debussy met en valeur quelques mots intéressants. Il s'agit d'abord du mot « extase », au vers 7 ; ces transports de l'âme sont rendus par la voix qui s'envole brièvement dans les hauteurs, sur la deuxième syllabe (« -ta »), pour atterrir sur la troisième (« -se »). Ensuite, au vers 35, le mot « mélancolie » – à la fois un tourment et un délice pour Baudelaire – est rendu par la voix qui se plonge dans les profondeurs languissantes, tandis que le piano joue des notes contrastées, douces et légères, comme suspendues en l'air. Finalement, même si cela dépasse le cadre vocal de cette étude, relevons le changement abrupt de la couleur harmonique (de la bémol majeur vers mi majeur) sur le mot « pâleurs », au vers 12.¹³ Debussy évoque ainsi, tel un peintre, la blancheur bleutée de la lune.

Sonorités textuelles

Le compositeur s'occupe-t-il aussi de l'allitération et de la rime intérieure ? On pourrait considérer ces qualités sonores comme des effets déjà exprimés par la diction. Alors elles n'auraient plus besoin d'être rendues par la musique. Pourtant, Debussy le voit d'un œil différent. Considérons, par exemple, le vers 13 de *Recueillement* :

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,

On voit la répétition des nasales ('un', 'ong', 'in', 'ant', 'ent') et des larges liquides ('l'), sons traînants qui imitent l'image évoquée. Debussy, par suren-

chère, présente une répétition de notes identiques (do et ré) (fig. 23), accentuant les éléments sonores répétés du texte. De plus, le compositeur rassemble la phrase musicale, déjà lente et solennelle (il note : « Solenne »), sous une longue arche unissante, qui contribue à l'effet de l'allongement.

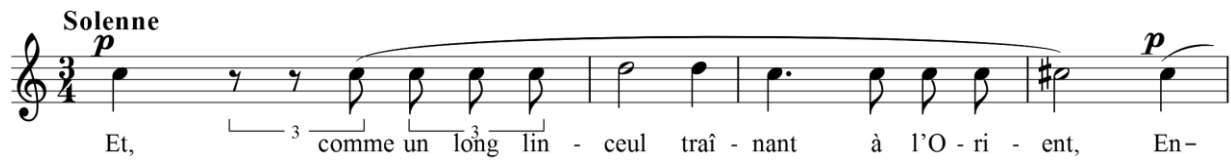


Figure 23. Mesures 56-59 de *Recueillement*.

La répétition des mêmes notes semble le moyen préféré du compositeur pour renforcer les allitérations et les rimes intérieures. Dans *Recueillement*, poème très riche en effets sonores, Debussy l'applique aussi au vers 3 et 5 :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville, (v. 3)
 Pendant que des mortels la multitude vile, (v. 5)

Au vers 3, les 'os/ob/op', 'sph/sc', 'v' et 'l' rendent l'image évoquée plus obscure, et la musique se caractérise par des sol et si bémol répétés. Au vers 5, le jeu morose et obsédé des 'm', 'l', 't', 'u' et 'i' est reflété dans une mesure qui ne contient que des sol en croche, maximalisant l'effet de répétition sonore.

Relevons un dernier exemple sonore de *Recueillement* :

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, (v. 6)

Dans ce vers, les nombreux 'ou', lancés agressivement par les 's', 'f' et 'b', semblent imiter les coups de fouet évoqués. Musicalement, ces 'ou' sont de nouveau tous représentés par une même note répétée dans la voix : un sol dièse. Mais, ce qui est plus intéressant, le fouet se manifeste aussi dans l'accompagnement. Comme Meylan note, la main gauche, avec sa figure répétée du si tombant d'une octave, imite « le mouvement du fouet qui s'élève et s'abat » (fig. 24) :



Figure 24. Mesures 29-30 de *Recueillement*, le motif du « fouet » dans le piano.

Deux exemples additionnels du *Balcon* illustrent que Debussy utilise souvent la même recette répétitive pour rendre les sonorités récurrentes. D'abord au vers 10 :

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Ici, les 'l' et les 'oir/ar/eur' confèrent aux paroles une certaine lourdeur qui correspond bien à la lassitude des soirs décrits. Un seul regard sur la notation musicale suffit pour comprendre comment Debussy a rendu ce bien-être intime et monotone (*fig. 25*) :



Figure 25. Mesures 40-42 du *Balcon*.

Les ré ne sont pas seulement répétés, mais portent aussi un tiret ; ces notes doivent donc être larges, ce qui accentue la douceur du vers. On voit à peu près la même déclamation monotone au vers 16 :

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Ici, les multiples 's', 'i' et 'ai' coopèrent pour rendre le vers plus sinistre, effet souligné par les notes répétées et allongées de Debussy (*fig. 26*) :



Figure 26. Mesures 64-66 du *Balcon*.

Ce fragment revient quasiment à l'identique aux mesures 78-80 du *Balcon*, sur le même vers. Pourtant, Debussy ne se sert pas toujours de la répétition pour exprimer l'allitération et la rime intérieure. Parfois il ignore simplement ses figures de style poétique, ou bien il limite sa tendance à la répétition parce qu'elle nuirait trop à un autre intérêt musical. Ceci se voit par exemple au vers 4 d'*Harmonie du soir*, déjà discuté en haut (*fig. 21*) : « Valse mélancolique et langoureux vertige », avec ses multiples 'v', 'a', 'l' et 'i'. En effet, le compositeur commence par la répétition du fa dièse, mais dès la sixième syllabe il choisit de varier la ligne mélodique et de la rendre plus dansante ; sans

doute il a cherché un compromis entre l'expression de la rime intérieure, de préférence d'une façon monotone, et l'expression de l'image évoquée, c'est-à-dire la valse vertigineuse.

Prosodie

La prosodie, caractérisée surtout par les accents syllabiques qui divisent les vers en pieds (mesures), joue un rôle important dans les poèmes de Baudelaire. Ainsi, le poète a vivifié les apostrophes « Mère des souvenirs » et « reine des adorées » du *Balcon*, en plaçant les accents libres de l'alexandrin exceptionnellement à la première position de l'hémistiche, selon la division syllabique 1+5 :¹⁴

Mè/re des souvenirs // maîtres/se des maîtresses (1+5+2+4), v. 1
 En me penchant / vers toi // rei/ne des adorées (4+2+1+5), v. 13

D'ailleurs, l'accent sur la première syllabe des deux apostrophes était peut-être une raison de plus pourquoi Debussy les a fait ressortir dans la ligne vocale, comme on a vu au début.

Souvent aussi, Baudelaire divise les hémistiches de façon symétrique, attribuant aux deux mesures créées le même mètre ternaire (3+3). Rien que dans *Le Balcon*, il a rempli trente-trois hémistiches de ce mètre particulier, dont l'effet varie selon le cas. Prenons les vers 3 et 4 du *Balcon* :

Tu te rappel/leras // la beauté / des caresses, (4+2+3+3)
 La douceur / du foyer // et le char/me des soirs (3+3+3+3)

Au vers 3, le mètre ternaire accentue la sensualité évoquée (« la beauté des caresses »), en créant une souplesse cadencée et valsante. Au vers 4, le même mètre souligne la stabilité et la régularité des expériences décrites. Dans un instant on verra que le mètre ternaire, appliqué à des syllabes plus lourdes, peut aussi devenir insistant, martelé et menaçant.

Debussy s'est montré sensible à ces mètres ternaires. Il a traduit douze des trente-trois mesures ternaires du *Balcon* par des triolets ou des sextolets. Le vers 3, déjà cité, l'illustre (fig. 27) :

Tu te rap - pel - le - ras la beau - té des ca - res - ses, La dou-

Figure 27. Mesures 11-13 du *Balcon*.

Sur « la beauté des caresses » Debussy introduit, dans la voix, un sextolet en noires. Ce sextolet, l'équivalent de deux triolets enchaînés, augmente l'atmosphère voluptueuse du vers. On voit le même phénomène dans le vers 8, dont les paroles et le fragment musical se trouve ci-dessous (fig. 11, répétée ici) :

Que ton sein / m'était doux // que ton cœur / m'était bon ! (3+3+3+3)

Più lento

Que ton sein m'é- tait doux! que ton cœur m'é- tait bon!

Figure 11. Mesures 28-31 du *Balcon*.

Debussy a rendu le mètre ternaire du premier hémistiche, voluptueux, par des triolets ; le deuxième hémistiche, du même mètre mais moins charnel, est rendu par des noires et des blanches. Une approche pareille est visible au vers 4, où seulement la partie sensuelle « et le charme des soirs » est rendue par des triolets en noires, tandis que le premier hémistiche, évoquant plutôt la bonté maternelle que l'érotisme, est représenté par des noires et des croches simples (fig. 28) :

-res - ses, La dou - ceur du fo - yer et le char - me des soirs,

Figure 28. Mesures 13-15 du *Balcon*.

Debussy semble donc suggérer l'aspect charnel à l'aide du rythme. On pourrait donner de nombreux autres exemples de triolets supportant des mètres ternaires liés à un hémistiche sensuel. Notons « le parfum de ton sang » (v. 14), « les minutes heureuses » (v. 21), « tes beautés langoureuses » (v. 23), ou encore « ces baisers infinis » (vv. 26 et 30). Cependant, Debussy ne réserve pas les triolets uniquement aux mètres ternaires des vers sensuels. Parfois il les utilise aussi pour des mètres ternaires où la sensualité ne joue aucun rôle, et rarement il les applique même pour rendre les mètres 2+4 ou 1+5. À l'inverse, il emploie aussi des rythmes binaires (surtout deux crochets et une noire) pour rendre les mètres ternaires, suivant partout les accents de la prosodie. Ainsi, si

Debussy se laisse toujours guider par un aspect textuel, il ne suit pas un système rigide.

Dans *Recueillement* on trouve également deux alexandrins qui consistent entièrement en mètres ternaires. Il s'agit des vers 6 et 7, décrivant les plaisirs pénibles de la ville :

Sous le fouet / du Plaisir // ce bourreau / sans merci (3+3+3+3)
 Va cueillir / des remords // dans la fête servile. (3+3+3+3)

Le mélange de sons lourds et aigus, notamment les 'ou' et 'i', rend ces vers sinistres, ce qui est accentué par le mètre ternaire. Ici, pas de volupté ou de régularité, mais plutôt le chaos et la menace. Aussi la musique varie-t-elle beaucoup de ce qu'on a vu dans *Le Balcon*. Même si Debussy insère de nouveau quelques triolets, il les entoure d'autres rythmes contrastés, surtout au vers 7, où une note pointée (mi) et une syncope (si bémol sur « des ») créent une impression chaotique (fig. 29) :

Figure 29. Mesures 29-34 de *Recueillement*.

Ainsi, le compositeur souligne l'effet sinistre évoqué par les paroles et leurs sons. Le mètre ternaire et le rythme coopèrent pour rendre la machine infernale : la grande ville agitée, où les hommes fatigués cueillent leurs remords.

Une autre particularité métrique que l'on rencontre dans *Recueillement*, c'est que Baudelaire, au vers 8, modifie la composition traditionnelle et obligatoire de l'alexandrin. Au lieu de diviser le vers en deux hémistiches de six syllabes, il le coupe en trois parties :¹⁵

Ma douleur, / donne-moi la main / ; viens par ici, (3+5+4) (v.8)
 Loin d'eux. / Vois se pencher // les défun/tes Années, (2+4+3+3) (v.9)

La défragmentation du vers 8 est aggravée par le rejet audacieux au vers suivant : « Loin d'eux. » Il en résulte que le lecteur perd ses repères ryth-

miques ; ainsi, après les deux vers galopants dédiés à la ville, le poète s'éloigne brusquement du rythme et du spectacle, pour entrer dans un univers plus vague, plus calme, où tout semble s'arrêter, suite au découpage et au rejet freinants.

Musicalement, Debussy suit en grosses lignes cette trame baudelairienne. Aux vers 6 et 7 (le chaos de la ville) il augmente d'abord le volume et le rythme, pour les faire diminuer rapidement vers la fin du vers 7. Il continue loin du chaos, au vers 8 et 9, dans un calme absolu. Dans la partie vocale, il fait les mêmes découpages métriques que Baudelaire, en insérant de petites pauses entre les fragments textuels (fig. 30) ; pour accentuer la sérénité revenue, il écrit une longue note à la fin de chaque fragment, et il prescrit un accompagnement tranquille. Tous ces moyens servent à souligner la transition du chaos au calme.



Figure 30. Mesures 36-40 de *Recueillement*.

Ce qui frappe d'ailleurs dans le poème *Recueillement*, c'est que Baudelaire a rendu la séparation des strophes délibérément vague ; d'abord à l'aide du rejet audacieux « Loin d'eux », chevauchant la deuxième et la troisième strophe ; et ensuite avec un enchaînement syntaxique de verbes (dépendant de « Vois » au vers 9) qui commence dans la troisième strophe et qui continue dans la quatrième. Debussy semble avoir repris cette idée d'escamoter les strophes, en rendant les pauses à l'intérieur des strophes souvent plus longues que celles entre les strophes. Par exemple, le rejet « loin d'eux » de la troisième strophe est musicalement attaché à la quatrième strophe, et il est suivi d'un long silence vocal qui le détache du reste du vers. Ainsi, Debussy rend musicalement les brumes baudelairiennes, qui s'accordent avec l'image-clé du poème : la tombée de la nuit, peinte de façon poétique et fragmentée.¹⁶

Finalement, les cinq poèmes sélectionnés ne sont pas tous écrits en alexandrins ; pour *Le Jet d'eau*, Baudelaire fait un mélange de vers octosyllabiques (les strophes) et hexa- et tétrasyllabiques (le refrain), créant une variation qui se prête bien à l'adaptation musicale. *La Mort des amants* est construit en décasyllabes. Peu importe, car Debussy suit sans difficulté la prosodie pour relever les syllabes accentuées. Le plus souvent il place celles-ci au début d'une mesure ; ce premier temps tient un accent naturel dans la mesure musicale. Figure 30 l'illustre : « -leur », « main », « -ci » et « d'eux » sont les syllabes

accentuées, et elles prennent toutes l'accent naturel du premier temps. Parfois, dans les mesures à quatre temps, Debussy place les syllabes accentuées aussi au troisième temps, qui tient un accent musical un peu moins fort que le premier temps. Si le compositeur n'utilise pas la position de la mesure, il a recours à d'autres options ; il ajoute un accent (>) sur la note en question ; il écrit une note si haute et isolée des notes environnantes que la syllabe acquiert d'elle-même un accent musical ; ou il note un rythme où les syllabes accentuées métriquement sont plus longues que celles qui les entourent. Ainsi, en général, il s'efforce de mettre en valeur la prosodie.

Conclusion

Cette analyse nous a permis d'inventorier quelques figures de style baudelairiennes que Debussy a transposées dans sa musique. Il a notamment traduit plusieurs métaphores et images : rappelons le jet d'eau et sa signification complexe, les soleils descendant et remontant au ciel, et les parfums qui se dispersaient à l'infini. Quelques éléments descriptifs, tels que « profond », « souffle » et « valse » ont aussi été illustrés musicalement. Le relèvement des rapports étroits entre les images et leur adaptation musicale confirme la conclusion de Meylan, qui estime que la fantaisie de Debussy « se raie d'incessants appels à la réalité ». Nous rejoignons également l'analyse de Delière, qui conclut rhétoriquement : « N'est-ce pas d'une forme très noble de *réalisme* qu'il faudrait parler ici ? »

L'apport de notre étude est de démontrer que ce réalisme ne se manifeste pas seulement dans le domaine des images, mais aussi dans un bon nombre d'autres figures de style. Ainsi, la plupart des apostrophes sont mises en évidence musicalement, parfaitement adaptées à la situation dépeinte : Debussy les rend extatiques, réservées ou intimes, selon les exigences du poème, tout en y introduisant quelquefois des leitmotifs qui soulignent la présence d'une personnification. De cette manière, il témoigne d'une fidélité constante aux intentions de Baudelaire.

Il en est de même pour les antithèses. Le compositeur les rend souvent par des contrastes musicaux de nature mélodique, rythmique ou dynamique. Il oppose notamment les triolets, souples et voluptueux, aux croches et noires, plus rigides. Par ailleurs, dans la voix, l'emploi de triolets et d'autres rythmes ternaires paraît étroitement lié à la prosodie : Debussy s'en sert régulièrement pour rendre la division métrique d'un hémistiche en 3+3 syllabes, surtout quand le contenu est sensuel.

Finalement, nous avons vu comment Debussy s'y prend pour souligner les allitérations et les rimes intérieures. Il a souvent recours à la répétition

d'une même note sur chaque syllabe concernée. Si Debussy n'utilise pas ce procédé comme une recette fixe, l'approche répétitive est d'une valeur suffisamment générale pour mériter notre attention.

Les faits mis en relief dans cette étude nous permettent de conclure que Debussy était très sensible aux aspects formels de la poésie de Baudelaire. De plus, le compositeur est resté proche de l'atmosphère particulière à chaque poème, comme le prouvent *Harmonie du soir*, avec son alternance d'éléments sensuels et sacraux, *Le Jet d'eau*, à la fois rêveur et charnel, et *Recueillement*, d'abord morose puis soulagé.

Pour Debussy c'était indispensable que les compositeurs aient une compréhension profonde des poèmes qu'ils mettaient en musique. Lors d'une enquête, en 1911, il a fait remarquer : « Les musiciens qui ne comprennent rien aux vers ne devraient pas en mettre en musique. Ils ne peuvent que les gâcher... », pour ensuite montrer du doigt Schumann, qui n'aurait jamais rien compris à Henri Heine.¹⁷ Terminons par une autre citation de la même enquête, illustrant encore mieux l'importance que Debussy attachait à la poésie. Certes, la réplique est moqueuse, mais elle n'en est pas moins révélatrice de l'attitude du musicien envers la poésie : « Les rapports du vers et de la musique ? Je n'y ai pas pensé. Je m'occupe très peu de musique. »

Remerciements

Je tiens à remercier Adriaan Rademaker, Annelies Schulte Nordholt, Klaas Trapman et Arne Werkman pour leur lecture critique de l'article. Un grand merci aussi à la soprano Barbara Hendricks et au pianiste Michel Béroff; leur interprétation sublime des *Cinq poèmes de Baudelaire* m'a inspiré l'article présent.

Notes

1. L'ouvrage fut publié chez la Librairie de l'Art Indépendant à Paris, dans un tirage de 150 exemplaires.
2. Debussy, *Monsieur Croche*, 61.
3. Dans *Le Balcon*, *Harmonie du soir* et *Recueillement*, le soleil est présent explicitement, souvent à plusieurs reprises ; dans *La Mort des amants* il est suggéré comme cause logique du ciel coloré au vers 9 : « Un soir fait de rose et de bleu mystique ».
4. Debussy, *Monsieur Croche*, 171.
5. Baudelaire a suggéré le refrain lunaire en note dans la publication dans *La Petite Revue* (1865). Debussy le copie littéralement, mais au lieu de « ses lueurs » il écrit « ses pâleurs ». Selon Claude Pichois (dans Baudelaire, *Œuvres complètes*), on ignore si Debussy a lui-même transformé ces mots, ou s'il a eu connaissance d'une autre version du texte. Par ailleurs, Debussy respecte le texte de Baudelaire quasiment partout. Il s'est juste permis quelques petites

variations, comme le changement d'une préposition au vers 11 du *Balcon*, où la voix chante « par les chaudes soirées » au lieu de « dans les chaudes soirées ».

6. *Le Balcon* : Mère des souvenirs (v. 1 et 5) ; maîtresse des maîtresses (v. 1 et 5) ; Ô toi, tous mes plaisirs ! (v. 2) ; ô toi, tous mes devoirs ! (v. 2) ; reine des adorées (v. 13) ; ô douceur ! (v. 18) ; ô poison ! (v. 18) ; Ô serments ! (v. 30) ; ô parfums ! (v. 30) ; ô baisers infinis ! (v. 30). *Le Jet d'eau* : pauvre amante (v. 1), Ô toi (v. 29), Lune / eau sonore / nuit bénie (v. 33), Arbres (v. 34). *Recueillement* : ô ma Douleur (v. 1), Ma douleur (v. 8), ma chère (v. 14).

7. La présence d'un leitmotiv peut être une trace de la forte influence que la musique de Wagner a exercée sur Debussy, et dont ce dernier était en train de se défaire lors de l'écriture des *Cinq poèmes*. La tierce mineure n'est d'ailleurs pas uniquement réservée à la Douleur. Debussy l'utilise dans cette mélodie comme un motif qui réapparaît à plusieurs reprises. Rappelons « Le Plaisir » du vers 6 ; cette personnification est indiquée avec le même intervalle (une tierce mineure) que la Douleur, suggérant que, pour Baudelaire, « ce bourreau sans merci » est très proche de la Douleur.

8. Pour les détails harmoniques, voir Rider, 223.

9. Quant aux autres apostrophes du *Jet d'eau*, adressées à la lune, à l'eau, à la nuit et aux arbres (vv. 33 et 34), nous nous limiterons à faire remarquer que Debussy fait chanter ces invocations par une voix très lyrique. D'ailleurs, c'est peut-être l'« eau sonore » du vers 33 qui a inspiré le compositeur à élaborer musicalement le ruissellement de la fontaine.

10. Célestin Deliège montre que le tempo stable du *Balcon* ralentit subitement au vers 7, où apparaît pour la première et dernière fois le substantif du titre « balcon ». Ce mot déclenche un ralentissement rêveur, continué dans le vers suivant, où le « sein » et le « cœur » de l'amante sont encensés.

11. Arthur Wenk attribue plusieurs fonctions différentes au jet d'eau, selon les strophes. Dans la première strophe, le jet « prolonge l'extase de l'amour » ; dans la deuxième, le mouvement ascendant de la fontaine « aspire à l'idéal » (sexuel), et dans la troisième, le jet reflète la mélancolie du poète.

12. Le cycle contient encore d'autres syllabes enrichies d'une note additionnelle. Dans *Harmonie du soir* cela vaut pour le mot « cœur », aux vers 6 et 9. Ce mot, si souvent utilisé au sens figuré qu'on ne s'aperçoit presque plus de sa dimension poétique, retrouve sa valeur sous la plume de Debussy. *La Mort des amants* contient « é-clair », « jo-yeux », « mi-roirs », « flam-mes » et « mor-tes ». Ces doubléments musicaux pourraient être liés au contenu du poème, où le retournement des amants (les actions reflétés, l'insistance sur le mot « deux ») joue un rôle important.

13. Rider, 188.

14. Les chiffres représentent la subdivision des douze syllabes de l'alexandrin, coupées en deux hémistiches égaux (6+6) par la césure centrale // ; chaque hémistiche est à son tour coupé en deux mesures par une coupe latérale /. La césure et les coupes suivent toujours une syllabe accentuée.

15. Ce découpage rappelle un alexandrin célèbre de Victor Hugo : « J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin », divisé sur trois parties (4+4+4) au lieu de deux. (Dans « Quelques mots à un autre », *Les Contemplations*, ouvrage publié en 1856, juste avant *Les Fleurs du Mal*.)

16. En revanche, dans *Le Balcon*, Debussy reprend parfaitement la structure strophique, ce qui est justifié par la structure claire du poème. Après chaque strophe, Debussy introduit une nette pause dans la voix, avant d'aborder la strophe suivante. Et tout comme Baudelaire, qui

répète le premier vers de chaque strophe au cinquième vers, le compositeur utilise plus ou moins la même musique pour ces deux vers, avec la différence qu'il rassérène la musique vers la fin.

17. Debussy, *Monsieur Croche*, 201.

Ouvrages cités

Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.

Claude Debussy, *Cinq poèmes de Baudelaire* [1890], Durand & Cie (D. & F. 9503), Paris, 1917.

Claude Debussy, *Monsieur Croche* [1921], Paris, Gallimard, 1971.

Célestin Deliège, « La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy », dans *Revue belge de Musicologie*, 1962, vol. 16, pp. 71-96.

Pierre Meylan, « Baudelaire et Debussy », dans *Les écrivains et la musique*, Lausanne, éd. La Concorde, 1944, pp. 11-29.

Lori Seitz Rider, *Lyrical movements of the soul: poetry and persona in the 'Cinq poèmes de Baudelaire' and 'Ariettes oubliées' of Claude Debussy*, thèse de doctorat, The Florida State University, 2002.

Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley, University of California Press, 1976.