

## **La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire**

Anna Corral Fullà

Universidad Autónoma de Barcelona

### **Introduction**

L'étude que je vous présente ci-après se base sur deux manifestations artistiques. Tout d'abord, la *création poétique* et dans un deuxième temps, *l'interprétation* du poème à travers l'oralisation ou la mise en musique de celui-ci. *Création et interprétation*.

Gaston Bachelard dit que la poésie est une métaphysique instantanée, dans le sens où à travers une expression concentrée, le poème reflète et traduit une manière particulière de vivre, d'agir, de penser et de sentir.

En un seul souffle, en une seule expiration, cet «instant poétique» dont parlait Bachelard irradie tout un amas d'images et de sensations apparentées et contraires. Un poème nous immerge ainsi dans une association de plusieurs impressions simultanées. Cette richesse sémantico-expressive instantanée confère au poème un statut unique parmi les autres manifestations de l'écriture créative. Le poème est donc essentiellement polyphonique par son plurisémantisme.

D'autre part, la poésie devient parole vivante en tant que phénomène sonore actualisé par des individus, des êtres ayant créé un monde référentiel unique à partir de leur propre vécu. Une expérience qui en contact avec la charge expressive et sémantique de l'œuvre d'art donne naissance à l'interprétation.

L'actualisation du poème double donc la voix du poète du regard inoui de l'interprète. La poésie est ainsi porteuse d'un complexe réseau de métaphores créé par le poète et de la voix inédite et insoupçonnée de son interprète.

Enfin, une dernière voix pourrait se joindre aux précédentes. Ce serait la voix de la *norme*, de la *convention*. En effet, outre l'interprétation personnelle du poème, il faut ajouter également l'influence des patrons intonatifs propres à la récitation du poème.

Pierre Léon dit dans son *Précis de phonostylistique* (Léon, 1993: 162):

La *diction poétique*, comme la *lecture*, est conditionnée par le contenu du texte que l'actant va interpréter en fonction d'indications explicites ou implicites. Néanmoins, le *genre* entraîne, surtout pour la poésie lyrique, des contraintes de mise en valeur rythmique et intonative.

Dans cette étude, nous essaierons de rendre compte de l'interaction de ces trois degrés de polyphonie poétique dont nous avons parlé ci-dessus et du choix de l'interprète au moment de l'actualisation du poème, ce qui sera rendu visible par la prééminence de l'une des différentes voix polyphoniques qui conforment l'oralisation de celui-ci.

L'objectif de cette analyse concerne donc la comparaison des éléments prosodiques en voix parlée et en voix chantée dans le cadre de la réalisation orale d'un poème. Nous voulons essayer de répondre aux questions suivantes:

- 1) Les différentes interprétations du poème vont-elles se traduire par des intonations particulières? Y a-t-il des constantes, des points clés qui seront respectés malgré ces différences interprétatives?
- 2) La parole chantée suit-elle les patrons intonatifs rencontrés en voix parlée pour l'oralisation du poème?
- 3) L'architecture poétique du sonnet a-t-elle été respectée lorsqu'on a mis ce poème en musique?

### **Constitution et enregistrement du corpus**

Comme corpus de référence, nous avons pris les réalisations en diction et en chant d'un poème de Baudelaire, «Recueillement», mis en musique par Claude Debussy.

En ce qui concerne le poème, il s'agit d'un sonnet, c'est-à-dire d'une composition écrite en alexandrins. Le sonnet constitue une structure fermée et rigide formée de deux quatrains et deux tercets, la *pointe finale* (en général les deux derniers vers) exprimant la *chute* et comme l'aboutissement conceptuel ou même éthique du poème.

Quant à la chanson de Debussy, les caractéristiques mélodiques de la pièce indiquent que celle-ci aurait été composée pour être chantée par une mezzo-soprano ou un baryton, étant donné qu'il y a aussi bien des fréquences très élevées, mais nous rencontrons également le registre grave et médium qui est très exploité dans la pièce.

Pour l'analyse acoustique des réalisations orales en diction et en chant du poème, nous avons enregistré quatre locuteurs. Étant donné que l'un des aspects dont nous voulons rendre compte dans cette étude est la distinction entre le secteur professionnel et le secteur amateur, nous avons choisi deux professionnels et deux locuteurs néophytes. Concernant le secteur amateur, nous avons pu compter sur la collaboration de deux professeurs de l'UAB du

département de Philologie Française de cette université. Quant au secteur professionnel, pour le mode parlé, nous avons pris un enregistrement commercialisé de la lecture du poème par l'acteur Michel Piccoli. Finalement, quant au mode chanté, nous avons eu le privilège de pouvoir compter sur la gentillesse de Madame Meritxell Olaya, professeur de chant du Conservatoire Supérieur de Musique de Barcelone, le *Liceu*. Les enregistrements ont été réalisés dans la chambre anéchoïque de la Faculté des Lettres de l'UAB.

### **Technologie de l'analyse**

Pour notre analyse, nous nous sommes servis du logiciel SIGNAIX, qui a été élaboré au *Laboratoire Parole et Langage* de l'Université d'Aix-en-Provence. Ce logiciel nous a fourni l'oscillogramme et le spectrogramme qui nous ont permis le découpage de la chaîne parlée et l'étiquetage des éléments ainsi obtenus. En deuxième lieu, la détection de la fréquence fondamentale a été réalisée de façon automatique grâce à une commande de ce logiciel, qui a dû être spécifié pour le mode chanté. En troisième lieu, le logiciel MOMEL a permis de réaliser une modalisation automatique de la courbe intonative et a établi les points cibles de celle-ci. Finalement, nous nous sommes servis également du système de notation INTSINT qui codifie automatiquement les points cibles établis par MOMEL et en fait l'étiquetage.

### **Paramètres et variables**

Quant aux paramètres, cette étude a analysé les variations de fréquence fondamentale pour pouvoir établir la courbe mélodique de chacun des vers et les phénomènes temporels tels que la durée des énoncés (strophe, vers), la durée des pauses (inter-strophes, inter-point, inter-vers, intra-vers), la durée moyenne des syllabes ainsi que la durée des syllabes toniques.

Pour notre analyse, nous avons tenu compte aussi des variables suivantes: le locuteur, le mode de production (chanté/parlé), la catégorie professionnelle (professionnel/amateur) et la vitesse d'élocution entre autres.

### **Présentation et interprétation des résultats**

Nous avons effectué une analyse prosodique centrée sur la *structure* du poème. Nous avons essayé de rendre compte du poème conçu comme un tout organisé et nous avons voulu montrer comment cette structure en strophes se manifestait en langue orale. Dans un deuxième temps, nous avons réalisé une analyse détaillée centrée sur les caractéristiques de chaque vers. Les résultats de notre analyse ont été les suivants.

En premier lieu, nous avons pu constater que tous les locuteurs respectent la structure du sonnet formé de quatre *strophes* en réalisant une pause

séparatrice inter-strophe. Cependant, tandis que les locuteurs amateurs divisent le poème en quatre parties quasi autonomes (les pauses inter-strophes sont les plus longues et ils closent la strophe par un final conclusif<sup>1</sup>), les locuteurs professionnels tendent à montrer en même temps l'insertion de chaque strophe dans le discours poétique (les finaux semiconclusifs chez la cantatrice et le final non conclusif chez l'acteur).

Quant à la structuration du poème en *quatrains et tercets*, seulement le locuteur professionnel acteur, Michel Piccoli, montre une tendance à scinder le poème en deux. Il matérialise cette division du sonnet en quatrains et tercets par les pauses, le final conclusif de la deuxième strophe (le plus conclusif de tout le poème) et par la diminution de la vitesse d'élocution. Cette division répond non seulement à des questions formelles mais aussi au contenu sémantico-expressif du poème. En effet, l'axe sémantique du sonnet tourne autour de deux notions opposées: le *bas* (l'homme ordinaire, la terre) et le *haut* (ciel, poète) qui correspondent au passage des quatrains aux tercets.

En troisième lieu, tous les locuteurs montrent la volonté de rendre compte du poème en tant que discours poétique composé de *vers*: présence d'une pause inter-vers, tendance à terminer le vers avec une fréquence plus grave et à commencer par une fréquence plus élevée, présence d'un grand nombre de finaux conclusifs chez les locuteurs en voix parlée et, chez la cantatrice, un équilibre phonique inter-vers où la différence entre la dernière fréquence du vers et la première du vers suivant ne dépasse jamais l'intervalle de quinte. Ainsi, nous pouvons conclure que les quatre locuteurs considèrent le vers comme unité de base du poème. Cependant, les locuteurs professionnels (cantatrice et acteur) et le locuteur amateur J tiennent compte également de la structure de la phrase, ce qui se matérialise par la présence de finaux non conclusifs à la fin du vers et par la durée des pauses inter-vers et intra-vers (les pauses intra-vers sont parfois plus longues que les pauses inter-vers).

En ce qui concerne *la configuration du vers*, nous avons pu constater que le locuteur amateur J réalise une lecture plus libre à l'intérieur du vers et il ne respecte pas toujours les signes de ponctuation à l'intérieur de celui-ci. Au contraire, les locuteurs professionnels et le locuteur amateur E font une lecture très rigoureuse du vers. En effet, ils respectent la plupart des signes de ponctuation. Cependant, il faut ajouter que tandis que les locuteurs professionnels combinent la technique formelle de la déclamation poétique avec l'interprétation en fonction de critères sémantico-expressifs, le locuteur amateur E est guidé uniquement par un modèle formel. Ainsi, l'acteur et la cantatrice confèrent une durée déterminée à la pause en fonction de critères sémantiques tandis que le locuteur amateur E en détermine la durée en fonction de l'insertion de cette pause à un niveau supérieur ou inférieur de l'analy-

---

1 Nous entendons par «final conclusif» la représentation d'une courbe intonative descendante, par «final non conclusif» une courbe intonative ascendante et par «final semiconclusif» une courbe intonative plate.

se linguistique. Le locuteur amateur E marque une hiérarchie dans la lecture du poème: strophe, vers, ponctuation. Nous pouvons observer que la version chantée rejoint la version réalisée par l'acteur M. Piccoli, ils privilégient les aspects expressifs tout en respectant les aspects formels.

L'analyse a permis également de constater que la réalisation orale des différents locuteurs marque prosodiquement un type concret de *lecture de l'alexandrin*. Nous avons constaté que:

- Les locuteurs amateurs privilégient une lecture classique de l'alexandrin. En effet, ils accentuent la sixième et douzième syllabes et deux autres accents apparaissent à l'intérieur de chaque hémistiche. Ce fait reflète le poids des patrons intonatifs de l'époque classique chez les locuteurs amateurs et les situe sur une ligne plutôt formaliste. Ils ont suivi les critères formels d'oralisation du poème.
- La version chantée réalise une lecture traditionnelle de l'alexandrin en accentuant en fin de chaque hémistiche. Cette lecture du poème, peu marquée, voire neutre, semble suivre les principes de l'impressionnisme musical auquel s'inscrit Debussy et où la suggestion, le vague et l'insinuation prédominent.
- Le locuteur professionnel acteur accomplit plutôt une lecture romantique du sonnet où les accents tombent en général sur les syllabes 4, 8 et 12, ce qui se comprend étant donné son statut d'acteur. En fait, les effets stylistiques propres à la représentation de tout acteur provoquent une lecture marquée afin d'attirer l'attention du public.

Finalement, la *clôture* du poème est exprimée par tous les locuteurs moyennant un final conclusif, un ralentissement de la vitesse d'élocution, plus marqué en voix chantée, par la présence de fréquences très graves sur la dernière syllabe du vers chez les locuteurs en voix parlée et moyennant des ressources musicales telle que l'harmonie dans l'accompagnement musical.

## Conclusions

Cette analyse nous permet d'arriver aux conclusions suivantes. Tout d'abord, nous pouvons affirmer que la poésie en production orale chantée ou parlée est avant tout de la musique. En effet, une musique qui révèle une structure syntaxique et sémantique profonde à travers les différents éléments prosodiques.

En deuxième lieu, les résultats obtenus ont montré également que l'interprétation du poème peut comporter différentes réalisations prosodiques. Ainsi, nous avons constaté que chez le locuteur amateur E, la voix de la norme et de la convention s'imposaient. D'autre part, chez le locuteur amateur J, la voix de la convention se faisait sentir également, mais cette fois-ci, la norme était nuancée par l'interprétation qu'il faisait du poème en fonction de critères sémantiques et expressifs. Chez les locuteurs professionnels, acteur et cantatrice, la convention était dépassée au profit de l'interprétation. En effet,

chez ces locuteurs, outre la norme et les critères sémantico-expressifs qui marquent leur oralisation du poème, il faut ajouter que la voix de l'interprète se fait sentir particulièrement. D'une part, le locuteur professionnel en voix parlée laisse une trace certaine à travers la dramatisation dans la lecture du poème. D'autre part, la musicalisation du sonnet se laisse porter également par le mouvement musical auquel appartenait C. Debussy, l'impressionnisme.

Cependant, malgré les différences interprétatives, on a remarqué qu'il y avait des constantes chez tous les locuteurs: division en strophes et en vers, le poids de la ponctuation chez les locuteurs professionnels et le locuteur amateur E, l'appartenance des vers au sonnet et la clôture finale du poème à travers par exemple le *ritenuto* final.

Nous pouvons également affirmer qu'il existe des correspondances intonatives entre la voix parlée et la voix chantée dans l'oralisation du poème. Néanmoins, il y avait aussi des spécificités de la voix chantée: comme par exemple la présence récurrente de finaux semi-conclusifs (mélodie suspendue).

Finalement, les résultats obtenus ont montré que la musicalisation du poème a respecté l'architecture poétique du sonnet. Autrement dit, aussi bien la macrostructure que la microstructure ont été soigneusement transposées en musique.

## Bibliographie

- Bachelard, G. (1932): *L'Intuition de l'instant*, Éditions Gonthier, Paris.
- (1989): *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Librairie Philosophique, Paris.
- Baqué, L. (1998): *Les manifestations parenthétiques dans le discours spontané: une contribution à l'étude de la polyphonie*, Presses Universitaires du Septentrion, Toulouse.
- Baudelaire, Ch. (1972): *Les fleurs du mal*, Librairie générale française, Paris.
- Benjamin, W. (1979): *Charles Baudelaire*, Éditions Payot, Paris.
- Bloothooft, G. et Plomp, R. (1986): *Spectral analysis of sung vowels. III. Characteristics of singers and modes of singing*, J. Acoust. Soc. Am. 79, 3, mars.
- Di Cristo, A. (1981): «Aspects Phonétiques et Phonologiques des Éléments Prosodiques», *Modèles Linguistiques*, III, 2, 24-83.
- (1985): *De la Microprosodie à l'Intonosyntaxe*, Publications Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Eppesser, R. et Hirst, D. (1993): «Automatic modelling of fundamental frequency using a quadratic spline function», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 15, 75-85.
- Estrada, M. (2001): *Efectos y características de la «pregunta eco» que expresa sorpresa en francés*, (trabajo de investigación de tercer ciclo), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelone.
- Faure, G. (1970): «Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématisques», *Studia Phonetica*, 3, 93-108.

- Germain, A. (1983/84): «Influence de la Fréquence sur l'Intelligibilité et les indices acoustiques des consonnes du français en voix chantée», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 9, 240-247.
- Grammont, M. (1962): *Petit Traité de versification française*, Librairie Armand Colin, Paris.
- Harmegnies, B. et Landercy, A. (1993): «Analyse spectrale et voix chantée. Contribution à une métrologie objective de la maîtrise du chant», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix-Revue de Phonétique Appliquée*, 106, 39-52.
- Joubert, J.-L. (1988): *La Poésie*, Librairie Armand Colin, Paris.
- Kandinsky, V. (1972): *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelone.
- Lacheret-Dujour, A. et Beaugendre, F. (1999): *La prosodie du français*, CNRS, Paris.
- Le Besnerais, M. (1995): *Contribution à l'Étude des Paramètres Rythmiques de la Parole: Analyse contrastive de réalisations phoniques en Espagnol et en Français*, (thèse de doctorat), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelone.
- León, P. (1993): *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris.
- Llisterri, J. (1991): *Introducción a la Fonética: el método Experimental*, Editorial Anthropos, Barcelone.
- Mathias, P. (1977): *La Beauté dans les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Mauron, Ch. (1966): *Le dernier Baudelaire*, Librairie José Corti, Paris.
- Pasdeloup, V. (1990): *Modèle de règles rythmiques du français appliqué à la synthèse de la parole*, Université d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence.
- Quesnel, M. (1987): *Baudelaire solaire et clandestin*, PUF, Paris.
- Rossi, M. (1999): *L'intonation, le système du français: description et modélisation*, Ophrys, Paris.
- Ruwet, N. (1972): *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris.
- Scotto, N. (1983/1984): «Some perceptual aspects of pitch vibrato», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 9, 221-227.
- Scotto, N. et Autesserre, D. (1989): «Paroles, chant et musique dans l'art lyrique», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 13, 75-91.
- Scotto, N. et Rutherford, A. (1989): «Influence du Fo sur la Perception du Système Vocalique d'un Soprano Léger Colorature», *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*, 13, 155-174.
- Wagner, R. (1952): *La poesía y la música en el drama del futuro*, Austral, Buenos Aires.
- Watzlawick, P et al. (1983): *Teoría de la comunicación*, Editorial Herder, Barcelone.
- Zumthor, P. (1983): *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris.