Actes des congrès de la Société française Shakespeare

24 | 2007
Shakespeare Poète

Les *Sonnets* en musique : questions et perspectives

Music for the Sonnets: questions and perspectives

Claire Bardelmann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1059>

DOI : 10.4000/shakespeare.1059

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2007

Pagination : 229-245

ISBN : 2-9521475-3-1

Référence électronique

Claire Bardelmann, « Les *Sonnets* en musique : questions et perspectives », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 24 | 2007, mis en ligne le 30 mars 2010, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1059> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1059>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© SFS

Les Sonnets en musique : questions et perspectives

Music for the Sonnets: questions and perspectives

Claire Bardelmann

La musique des Sonnets, parent pauvre de la critique

- 1 Dans son introduction à son étude majeure sur les *Sonnets*, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Helen Vendler écrit: « The Sonnets represent the largest tract of unexamined Shakespearean lines open to scrutiny¹ ». C'est une affirmation qu'un domaine d'étude sur les *Sonnets* illustre bien – le domaine musical.
- 2 Il existe une abondante littérature critique sur les *Sonnets* – le corpus critique sur cette œuvre ne le cède en importance qu'à celui de *Hamlet*. Mais il ne comporte que très peu de travaux sur la musique des *Sonnets*, comme il ressort de l'étude de plusieurs bibliographies sur les *Sonnets*², et également des ouvrages de référence musicologiques comme le RILM (*Répertoire International de la Littérature Musicale*) et le RIPM (*Retrospective Index to Music Periodicals*). F. W. Sternfeld ne mentionne pas non plus la moindre étude sur les mises en musique des *Sonnets* lorsqu'il détaille la littérature critique s'intéressant à la musique de Shakespeare³.
- 3 Ce n'est pourtant pas l'absence de musique écrite pour les *Sonnets* qui peut motiver ce désintérêt de la critique. Témoin l'imposant catalogue de Gooch and Thatcher, *A Shakespeare Music Catalogue*⁴, qui recense toute la musique écrite à partir des œuvres de Shakespeare. Ce catalogue fait état de 1407 entrées pour les *Sonnets* ; il n'est pas un seul des poèmes qui n'ait été mis en musique. De plus, ces adaptations musicales adoptent des formes très variées : chansons accompagnées au piano ou par des formations instrumentales, ensembles vocaux a cappella, versions orchestrales, déclamations accompagnées, sonnets inclus dans des opéras⁵. Cette musique vocale voisine avec de la musique purement instrumentale, qui va du solo de virginal à la symphonie⁶.

- 4 La musique consacrée aux sonnets est donc abondante, même si le volume de littérature musicale consacré à chaque poème est très inégal – le sonnet 10, par exemple, ne comporte que trois entrées dans *A Shakespeare Music Catalogue* ; le sonnet 16 en compte seulement deux, ce qui contraste avec le sonnet 8, « Music to hear », qui totalise 46 entrées, musique instrumentale et musique vocale a cappella ou accompagnée. Le sonnet 18, qui est le mieux illustré musicalement, totalise quant à lui 129 entrées auxquelles s'ajoutent encore cinq compositions librement inspirées du sonnet.
- 5 Ce n'est donc pas l'absence de musique qui motive le peu d'intérêt de la critique. Ce n'est pas non plus l'absence de compositeurs majeurs, ou raisonnablement connus, qui peut motiver ce désintérêt de la critique. Parmi les musiciens qui se sont intéressés aux *Sonnets*, on trouve en effet⁷ :
- Igor Stravinsky (Three Songs from William Shakespeare)
 - Benjamin Britten (Nocturne)
 - Dimitri Chostakovitch (Six Romances on Verses by English Poets)
 - Ralph Vaughan Williams (Sonnet 71)
 - Dimitri Kabalevski (Ten Sonnets of Shakespeare)
 - Anatoli Bogatyrev (Four Romances from the Sonnets of W. Shakespeare)
 - Henri Sauguet (Deux poèmes de Shakespeare)
- 6 Quelles sont donc les raisons qui motivent la pénurie d'études critiques sur la musique des *Sonnets* ?
- 7 Plusieurs facteurs viennent à l'esprit : des raisons matérielles, comme la difficulté d'accès aux sources musicales, particulièrement dans la mesure où beaucoup d'entre elles sont simultanément très peu connues et relativement récentes (et donc souvent peu éditées, voire peu présentes dans les bibliothèques même spécialisées). Mais surtout, en dépit de la présence des compositeurs cités plus haut, force est de constater que les *Sonnets* ont majoritairement attiré l'attention de compositeurs mineurs, tel le compositeur Richard Simpson, qui a mis en musique l'ensemble des *Sonnets*⁸ dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁹. Sous le rapport de l'adaptation musicale, il est difficile de comparer les *Sonnets*, même pris dans leur ensemble, à une œuvre comme *The Tempest* (pour ne prendre qu'un exemple), qui a beaucoup inspiré les musiciens. Pour *The Tempest*, l'ouvrage de Gooch and Thatcher recense 1607 entrées. Y figurent des musiciens comme Vaughan Williams, Berlioz, Berio, Chabrier, Ligeti, Tippett, Robert Johnson, Charles Ives, Honegger, Stravinsky, Gossec, Debussy, Beethoven, Lili Boulanger, Elgar, Haydn... Ces œuvres témoignent de l'intérêt de compositeurs majeurs pour la pièce de Shakespeare à travers les siècles. À l'opposé, les compositions pour les *Sonnets* ont très majoritairement commencé à attirer l'attention des musiciens à la fin du XIX^e siècle et dans le courant du XX^e siècle, et sont dues à des compositeurs mineurs. Cela peut faire apparaître les *Sonnets* comme musicalement laissés-pour-compte.
- 8 Pourtant, la musique des *Sonnets* offre un éventail très large de genres, de styles et de langages musicaux. C'est une caractéristique qui invite à la réflexion sur le rapport entre texte poétique et musique au fil du temps. Cette étude serait intéressante ne serait-ce que sous un abord diachronique, tant elle permet de percevoir l'évolution du langage musical et son rapport au texte à l'intérieur d'un cadre formel étroit, celui du sonnet. Deux compositions, aux deux extrémités de la période couverte par les adaptations musicales des *Sonnets*, permettent de donner un exemple de cette diversité et d'illustrer l'évolution qu'elle sous-tend.

La musique des *Sonnets* au fil du temps : de Henry Lawes à Igor Stravinsky

- 9 La première de ces pièces est la seule mise en musique connue datant du XVII^e siècle (1659), due à Henry Lawes, qui utilise le sonnet 116. La seconde composition est tirée des *Three Songs from William Shakespeare* (1953) d'Igor Stravinsky¹⁰.
- 10 La chanson d'Henry Lawes¹¹, mort en 1662 et compositeur de musique de masques (notamment la musique pour *Comus*, en 1634) ainsi que de chansons et de madrigaux, est un air pour dessus et accompagnement, dans la tradition des airs au luth de l'époque élisabéthaine, notamment par sa forme strophique. Elle adapte le texte du sonnet 116 (« Let me not to the marriage of true minds ») et le redécoupe en trois couplets de six vers, qui forment une paraphrase du sonnet. Cette adaptation du texte, ici très libre, est également tout à fait caractéristique des madrigalistes élisabéthains. La chanson emploie un style syllabique, déclamatoire, aux phrases musicales assez courtes, caractéristique des chansons d'Henry Lawes (influencé par le récitatif accompagné à l'italienne). La chanson utilise aussi des procédés expressifs qui reflètent l'importance accordée aux rapports entre musique et texte à la Renaissance. Lawes souligne certains mots, soit par la ligne mélodique, soit par l'harmonie, par exemple en utilisant une cadence évitée à la mesure 3, avec une fausse résolution et un glissement harmonique qui illustrent l'idée d'erreur (sur le mot « false »).
- 11 Autre sonnet, autre moment musical shakespearien : la composition d'Igor Stravinsky sur le sonnet 8, « Musick to heare ». Il s'agit également d'une chanson, mais accompagnée d'un instrumentarium bien défini : flûte, clarinette et alto. La pièce est dodécaphonique – le système tonal fondé sur les degrés de la gamme est remplacé dans ce type de composition par douze notes qui ont toutes un statut harmonique égal. Il faut donc rechercher l'interprétation du texte ailleurs que dans les critères de l'harmonie et de la mélodie tonales, notamment dans les mécanismes de renversement et d'inversion de la cellule initiale de quatre notes, ainsi que dans le jeu des intensités (comme le forte-piano qui souligne le mot « sadly » à la mesure 10, dans l'**exemple A**).

Exemple A, mesure 10

- ¹² Mais l'espace mélodique restreint du motif initial permet aussi de mettre en valeur le jeu important sur les intervalles, comme ceux d'octave et de neuvième mélodique qui traduisent la jubilation sur les mots « one pleasing note do sing » (mesures 41 à 43, **exemple B**). Les vocalises sur « one » et « thee » (**exemple C** et mesure suivante) expriment, elles, l'idée d'un passage de l'un au multiple (l'ami du poète devient multiple par le mariage, c'est le sujet du poème). La fin de la composition appuie avec force l'idée d'anéantissement associée dans tout le sonnet au célibat, par le travail de l'ambitus, des intervalles et du rythme (**exemple D**) : la progression vers l'aigu commencée au chiffre 7¹² continue et culmine sur les septièmes et octaves du dernier système, mais elle se voit apporter un brutal démenti par le demi-ton soudain, le retour dans le registre médian et le rythme fuyant des trois dernières notes, illustrant le mot « none¹³ ».

Exemples B, C et D, mesures 38-50

- 13 Ces deux exemples, celui de Lawes et celui de Stravinsky, illustrent le seul point de vue, encore superficiel, de la variété des styles et de l'évolution de l'écriture musicale dans son rapport au texte poétique tels qu'on peut les voir à travers les mises en musique des *Sonnets*.
- 14 Mais il existe certainement un autre travail à entreprendre en ce qui concerne la musique écrite pour les *Sonnets* : une étude comparée des adaptations d'un même sonnet. Ce travail permet d'abord de montrer que la mise en musique met en valeur les réseaux de sens du texte, à travers le traitement des images, voire des figures de style. Ensuite, et surtout, confronter plusieurs mises en musique d'un même sonnet permet d'en mettre en évidence les différences, qui peuvent ouvrir des pistes d'interprétation critique. L'analyse comparée de deux adaptations musicales du sonnet 43 constitue un exemple de cette démarche.

Deux adaptations du sonnet 43

- 15 Ces deux adaptations du sonnet 43 sont dues à deux compositeurs contemporains l'un de l'autre, Henri Sauguet et Benjamin Britten¹⁴.
- 16 Henri Sauguet (1901-1988) est un compositeur français associé au Groupe des Six, et surtout connu pour ses ballets (*Les Forains*). Son œuvre comporte également beaucoup de musique vocale, en particulier des chansons sur des poèmes de Baudelaire et les *Deux poèmes de Shakespeare*, composés en 1929. Ces deux *Poèmes* sont « Je te vois en rêve » (tiré du sonnet 43), et une « Chanson » (« Éloigne de moi ces lèvres », chanson tirée de *Measure for Measure*, IV.i).

- 17 La seconde version du sonnet se trouve dans le *Nocturne* de Benjamin Britten, daté de 1958, et qui est une suite pour voix et orchestre que clôt le sonnet 43.

When most I wink, then do mine eyes best see
 For all the day they view things unrespected;
 But when I sleep, in dreams they look on thee,
 And, darkly bright, are bright in dark directed.
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
 How would thy shadow's form form happy show
 To the clear day with thy much clearer light,
 When to unseeing eyes thy shade shines so!
 How would, I say, mine eyes be blessèd made
 By looking on thee in the living day,
 When in dead night thy fair imperfect shade
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
 All days are nights to see till I see thee,
 And night bright days when dreams do show thee me.

- 18 Le sonnet 43 exprime le double paradoxe de la vision de l'ami : d'abord, la nuit, inversée en son contraire, devient source d'aveuglante clarté, le sommeil aveugle donne au poète la véritable vision de l'ami absent (le sonnet appartient à la première partie de la séquence, celle qui s'adresse au jeune homme). Ensuite, cette vision de l'ami apparaît elle-même comme plus distincte à l'esprit du poète d'être enveloppée d'ombres. Le sonnet exprime ainsi de façon d'autant plus marquée qu'elle est paradoxale la dichotomie entre le moi du poète et la personne aimée.
- 19 Le sonnet 43 explore cette dichotomie grâce à un réseau de figures du paradoxe et de l'inversion : à travers les antithèses *dead/living*, *night/day*, *shadow/bright* ; à travers l'oxymore « *darkly bright* » ; à travers le chiasme du vers 4 (« *darkly bright, are bright in dark* »), et différentes formes de répétition (« *shadow shadows* », le polyptote « *clear day, clearer light* »).

Le traitement musical du sonnet 43

- 20 Les deux compositions frappent par les similitudes qu'elles présentent dans le traitement des images et même des figures de style du sonnet. Toutes deux, en dépit de considérables différences de style, s'attachent en effet à traduire, d'une part l'atmosphère nocturne du sonnet, et, d'autre part, les paradoxes qu'il décrit.

L'évocation de l'atmosphère nocturne

- 21 Henri Sauguet s'attache à traduire l'atmosphère de la nuit évoquée dans le sonnet, nuit à laquelle il confère une grande douceur en y associant un caractère de berceuse. Il le fait notamment, dès les premières mesures, par le biais d'une ligne mélodique très sage, qui ondule par intervalles conjoints ou par un balancement très doux de tierce mineure autour de la note *do* (le pivot harmonique), souligné par le rythme pointé. Cette berceuse à la voix est soutenue par l'accompagnement (**exemple A**) : on retrouve au piano les intervalles très doux de tierce et de sixte, ainsi que les valeurs longues. Le rythme utilisé au piano suggère en effet l'engourdissement du sommeil par des notes tenues, qui estompent la mesure : au piano, les notes tenues effacent en effet le second temps de chaque mesure.

Exemple A, mesures 1-4

- 22 Cette atmosphère de berceuse qui domine la composition s'établit également grâce au choix d'une forme lied¹⁵ : le doux bercement du début revient, non seulement à l'intérieur des parties (mes. 19-20), mais à la reprise du thème principal (mesure 73).
- 23 Dans le *Nocturne* de Benjamin Britten, l'atmosphère générale associée au sonnet est également crépusculaire, assourdie, feutrée.
- 24 Cette atmosphère naît en premier lieu du tempo, qui est lent, comme dans la composition d'Henri Sauguet, et de l'instrumentarium choisi. Benjamin Britten, en effet, utilise des cordes, les bois, un cor, une harpe et des timbales, avec un souci de mettre l'accent sur les timbres doux et graves. Ainsi, le cor anglais remplace le hautbois dans la petite harmonie, tandis qu'on peut noter la présence d'un basson, d'une contrebasse et de deux violoncelles. Il y ajoute la note plus cristalline de la harpe. L'atmosphère nocturne naît bien sûr de l'utilisation de ces timbres : les cordes, le plus souvent, doublent la voix en croches calmes et régulières. Les vents forment un tapis harmonique immobile, dont les valeurs longues donnent un sentiment de suspension. C'est un tapis continu, qui suggère le temps suspendu et l'immobilité du sommeil. La structure de la composition évoque elle aussi un assoupissement progressif : les instruments à vent disparaissent dans la deuxième partie de la composition, qui bascule peu à peu dans le silence. Cette deuxième partie est en effet envahie par le silence : elle met en œuvre une musique ténue, à la mélodie fragmentée, aux accords isolés, à la masse instrumentale très réduite, qui se perd finalement dans l'aigu sur une nuance *pp*.

Les paradoxes du sonnet

- 25 Ainsi, Sauguet comme Britten évoquent une atmosphère feutrée et assourdie, celle de la nuit, du sommeil, des rêves. Une autre similitude entre les deux compositions porte sur leur traitement des paradoxes exprimés par le texte, dont on étudiera brièvement ici deux aspects : l'emploi d'un figuralisme inversé et l'ambivalence harmonique.
- 26 Henri Sauguet utilise un figuralisme¹⁶ conventionnel quand il fait progresser la voix vers l'aigu, sur le mot « lumière », aux mesures 50-51 ; Benjamin Britten, de son côté, utilise comme motif directeur une cellule descendante de quatre notes (quarte mélodique descendante, **exemple B**), associée au sommeil et à la nuit dans toute la composition, ainsi que, de façon plus générale, le mouvement descendant de la cellule¹⁷.

Exemple B, Britten, *Nocturne*, mesure 35

Voice

When most I wink,

35 Slow (♩ = 72-80)

Solo Vln. I

pp express. but marked

- 27 Mais les deux compositeurs ont surtout recours à un figuralisme inversé, de façon à traduire l'opposition constante de l'ombre et de la lumière dans le sonnet (**Exemples C1 et C2**).
- 28 Dans la composition d'Henri Sauguet (**C1**), le figuralisme conventionnel est pris à contre-pied pour exprimer le renversement de l'ombre et de la lumière. Sur les mots « dont l'ombre illuminerait les ombres », aux mesures 35-36, la voix descend sur le verbe « illuminerait » et effectue un brusque saut vers l'aigu sur le mot « ombre¹⁸ ».

Exemple C1, Sauguet, mesures 35-36

dont l'ombre il - lu - mi - ne - rait les om - bres,

- 29 Chez Benjamin Britten, à plusieurs reprises, le motif descendant associé au sommeil se renverse ainsi en son contraire (**C2¹⁹**).

Exemple C2, Britten, mesures 19-25

- 30 Ainsi, le *la* aigu sur le mot « shade » (« thy fair imperfect shade ») constitue le point culminant de la composition. Cette note est d'autant mieux soulignée qu'elle est tenue par le ténor et soutenue par l'effectif instrumental au complet. Mais surtout, elle couronne une progression vers l'aigu qui commence cinq mesures avant et couvre un intervalle mélodique considérable (une douzième). Cette progression vers l'aigu est également soulignée par le jeu des nuances, puisqu'elle est indiquée crescendo et aboutit à un *ff* sur le mot « shade ».

Exemple D, Sauguet, mesures 83-87

- 31 Un autre point commun dans le traitement des thèmes et images du sonnet concerne le travail harmonique. Les langages harmoniques des deux compositions sont très différents, et pourtant des procédés similaires sont mis en œuvre, principalement le recours à l'ambivalence harmonique pour mettre en lumière les antithèses du texte.
- 32 Cette ambivalence désigne d'abord le traitement d'ensemble de la tonalité. Dans la pièce d'Henri Sauguet, l'ensemble de la composition est en la bémol majeur, mais avec de larges emprunts aux gammes modales. La composition de Benjamin Britten, elle, oscille continuellement entre deux tonalités, do mineur (la tonalité générale) et ré bémol majeur, tonalité dans laquelle se termine la composition²⁰. Le jeu de ces deux tonalités souligne la dualité essentielle du sonnet, l'ambivalence de la nuit et du jour, de l'ombre et de la lumière.
- 33 De plus, chez les deux compositeurs, l'harmonie traduit plus précisément, et à plusieurs reprises, le renversement de la nuit en jour ou leur secrète parenté. Ainsi, dans la chanson d'Henri Sauguet, sur les mots « mais les nuits sont des jours éclatants » (mesures 83 à 87, **exemple D**), l'harmonie traduit l'inversion de la nuit en jour. La grande tenue de

fa est soutenue par un accord consonant de si (mes. 85), apparemment opposé aux quatre accords qui suivent (mes. 86-87), qui sont des accords de synthèse résultant de l'addition de plusieurs accords conventionnels ; ils sont dissonants, harmoniquement instables, et évoquent à l'oreille un scintillement de petits éclats de lumière qui s'oppose à la consonance onctueuse de l'accompagnement sur les mots « mais les nuits ». Pourtant, cette opposition n'est que de façade, car les accords des mesures 85 et 86 reposent sur le même soubassement harmonique (ils ont la même fondamentale, la note si) : l'harmonie dépeint ainsi la parenté paradoxale du jour et de la nuit dans l'esprit du poète²¹.

- 34 Benjamin Britten utilise l'ambivalence harmonique très fréquemment, et de façon très précise, aux mêmes fins : souligner le texte. Ainsi, sur les mots « But when I sleep, in dreams they look on thee », aux mesures 6 à 8, il apporte ainsi un éclairage harmonique subit sur le mot « thee », à l'évocation du l'ami, dont le souvenir transforme la nuit en jour. Pour exprimer ce renversement, Benjamin Britten a recours à la bitonalité. Sur les mots « But when I sleep, in dreams they look on thee », c'est la tonalité générale de do mineur qui domine. Mais, sur la tenue de mi (sur « thee »), les vents et la harpe introduisent simultanément un accord parfait de do majeur, dont la couleur plus claire associe à l'évocation du poète (« thee ») l'idée de clarté (« bright »). Cette superposition de la même tonalité dans les modes mineur et majeur est en elle-même l'image d'une unité paradoxale : l'image du même et de son contraire tout à la fois²².
- 35 Ces éléments d'analyse montrent qu'Henri Sauguet comme Benjamin Britten proposent une lecture du Sonnet 43 qui, fidèle aux paradoxes du texte, mêle et inverse l'ombre et la lumière, le jour et la nuit, le sommeil et la veille. Les deux compositeurs font un choix très semblable de traitement des contraires : la mise en relation des deux pièces permet donc de souligner les réseaux de sens du sonnet. Mais ce sont les différences de traitement des deux sonnets qui sont le plus porteuses de sens en matière d'orientation critique, précisément parce qu'elles s'appuient sur une lecture très fidèle des images du texte.
- 36 Les différences de traitement du sonnet dans les compositions d'Henri Sauguet et de Benjamin Britten reflètent en effet deux interprétations et deux atmosphères bien différentes.
- 37 La pièce d'Henri Sauguet confère au sonnet un éclairage lunaire et doux, un caractère de berceuse. C'est une pièce intimiste, dans la tradition française de la mélodie accompagnée, où le piano soutient la voix ; la forme choisie, une forme lied, souligne ce choix de traitement.
- 38 La pièce de Benjamin Britten, à l'inverse, n'est pas intimiste mais dramatique. Le traitement en est opératique (la pièce est un arioso) : c'est ce que traduisent l'ampleur de l'orchestre, les variations considérables de timbre et de nuance, les grandes montées crescendo où s'amplifie la masse orchestrale. Le traitement de la voix est très différent de celui que fait Henri Sauguet : dans le *Nocturne*, la voix et l'orchestre fusionnent. L'orchestre intensifie la voix plus qu'il ne l'accompagne : les cordes, la plupart du temps, doublent la voix, et c'est la petite harmonie qui forme les accords. Le sonnet devient une déclaration à l'ami au caractère presque douloureux, qui est notamment mis en valeur par le traitement du distique (la composition est en deux parties inégales, la seconde traitant le distique). L'ami, en effet, est le point focal du sonnet, ce qu'il n'est pas dans la chanson d'Henri Sauguet. Benjamin Britten souligne les références à l'ami grâce à un éclairage tonal particulier sur « thee » à la mesure 7 de la composition ; il est possible de généraliser cette analyse au vu du traitement des pronoms dans la seconde partie, où

« thee » est porté dans l'aigu de la voix par de grands gestes lyriques (créés par d'amples intervalles et l'utilisation de l'appoggiature quatre mesures avant la fin).

- 39 C'est particulièrement cette dramatisation du sonnet qui, ici, ouvre des perspectives plus générales – d'autant que, toute chanson qu'elle soit, la composition de Sauguet n'en fait pas moins appel à une certaine dramatisation. La deuxième partie de la chanson est en effet un récitatif accompagné – un type de déclamation associé aux formes opératiques. Même cette chanson, pourtant de facture très classique, connaît un traitement mixte qui suggère le potentiel dramatique de la dichotomie entre le poète et l'ami dans le sonnet.

Vers une dramatisation du sonnet ?

- 40 C'est ce potentiel dramatique révélé par le traitement du sonnet 43 dans le *Nocturne* et, dans une moindre mesure, dans les *Deux poèmes de Shakespeare*, qui suscite l'intérêt en termes d'orientation critique. Cette interprétation ouvre en effet la lecture du sonnet dans des directions qui font écho à certaines questions de la critique littéraire sur les *Sonnets*. La dramatisation du sonnet 43, qui s'appuie sur les réseaux de paradoxes si fidèlement traduits par Benjamin Britten et Henri Sauguet, renvoie ainsi à la question du caractère dramatique des *Sonnets* (comme séquence ou en lien avec le théâtre de Shakespeare)²³. Ce lien, dans le *Nocturne* en tout cas, est manifeste : le texte se prête à la dramatisation du personnage de l'ami dans le cadre d'un *arioso*, et le sujet choisi, le sommeil et le songe, ainsi que des similitudes d'écriture (accords et tonalités), tissent des liens entre le *Nocturne*, opératique et en partie d'inspiration shakespearienne, et *A Midsummer Night's Dream*, opéra tiré de Shakespeare.
- 41 Il est donc difficile de ne voir aucun lien entre le point de vue de Benjamin Britten et d'Henri Sauguet sur le sonnet 43 et la prédilection que les deux compositeurs avaient pour le théâtre de Shakespeare. Henri Sauguet aussi, qui a écrit de la musique de scène pour plusieurs mises en scène de pièces de Shakespeare, ainsi pour l'adaptation de *Cymbeline* de Jacques Sarthou en 1967, ou pour la mise en scène de *Henry IV* par Denis Llorca en 1972.
- 42 L'exemple du sonnet 43 montre ainsi que les adaptations musicales des *Sonnets* peuvent rejoindre la question d'une interprétation dramatique des poèmes, interprétation que défend un critique comme Philip Edwards dans son article « The performance of Shakespeare's Sonnets ». Il propose une lecture des *Sonnets* comme drame à part entière, dont les « personnages » qui apparaissent dans les poèmes sont les acteurs. Ce qui est certainement le cas de l'ami dans la version du sonnet 43 donnée par Benjamin Britten, où l'individualisation de la voix poétique s'exprime par le biais de la dramatisation.
- 43 Il faudrait, bien sûr, approfondir et préciser les analyses individuelles d'autres mises en musique pour apprécier la pertinence de généraliser cette réflexion. Il faudrait également examiner nombre d'éléments qui viennent appuyer l'idée de ce potentiel dramatique. Ainsi, parmi les mises en musique des *Sonnets*, on trouve à côté des cycles de chansons un nombre surprenant de compositions qui tirent les œuvres vers une dramatisation certaine : œuvres de forme opératique ou semi-opératique, ou utilisation des *Sonnets* comme musique de scène lors des représentations d'œuvres du corpus dramatique de Shakespeare : ainsi, les sonnets 34 et 151 incorporés à l'opéra de Gianini Vittorio, *The Taming of the Shrew*, en 1953 ; ou l'inclusion des sonnets 8, 21, 23, 38 et 116 sur une

musique d'Hugo Scholter pour une mise en scène de *Much Ado About Nothing* à Bamberg en 1978.

- 44 Parvenue à son terme, cette étude formule donc davantage des questions qu'elle n'offre de réponses. Question de l'étude de la musique des *Sonnets*, pour elle-même, parce qu'elle est méconnue et qu'elle peut être digne d'intérêt. Question de l'intérêt de cette approche pour l'étude des rapports entre musique et texte, mais aussi en lien avec différentes orientations critiques. Ce sont des questions qui ouvrent la voie à une recherche pour laquelle on peut emprunter ses mots au poète du Sonnet 53 :

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?

NOTES

1. Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press, 1997, p. 13.
2. Pour une synthèse des tendances critiques, voir aussi James Schiffer, « Reading New Life into Shakespeare's *Sonnets* », in James Schiffer (éd.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, Garland Publishing, New York, 1999, p. 3-71.
3. F.W. Sternfeld, « 20th-Century studies in Shakespeare's Songs, Sonnets, and Poems », *Shakespeare Survey* 15, Cambridge University Press, 1962, p. 1-18.
4. Bryan N. S. Gooch, David Thatcher, *A Shakespeare Music Catalogue*, Clarendon Press, Oxford, 1991, vol. III : « *The Tempest*, *The Two Noble Kinsmen*, *The Sonnets*, *The Poems*, *Commemorative Pieces*, *Anthologies* ».
5. Ainsi les sonnets 34, 150 et 151, cités dans l'acte III de l'opéra de Giannini Vittorio, *The Taming of the Shrew* (1953).
6. L'examen de la musique écrite pour le Sonnet 18 illustre bien cette diversité. Elle est également représentative de la place prépondérante accordée à la musique vocale dans l'ensemble des mises en musique des Sonnets. Sur les 129 compositions comptabilisées dans *A Shakespeare Music Catalogue*, cinq sont de la musique de scène destinée à accompagner des lectures des sonnets, quatre sont des compositions instrumentales (respectivement pour ensemble de jazz, orchestre symphonique, piano solo et formation de chambre). Trois compositions sont librement inspirées du sonnet pour être utilisées comme musique de scène dans des pièces de Shakespeare ; deux autres incluent de simples citations du sonnet. La majorité des compositions concerne cependant les œuvres vocales non dramatiques (115 sur 129). Elles sont d'une grande variété en matière de formes musicales, d'instrumentation et de distribution vocale : outre de nombreuses chansons pour voix et piano, on trouve également plusieurs duos, parfois accompagnés d'ensembles instrumentaux, un concerto pour chœur et orchestre de chambre, une symphonie avec chœur, un madrigal à cinq voix, une composition pour ténor et orchestre de cordes, plusieurs chansons à quatre voix a cappella, une composition pour voix et ensemble de jazz, une autre pour baryton et flûte à bec...
7. Source : *A Shakespeare Music Catalogue*, op. cit., p. 1967-2087.
8. Plusieurs manuscrits datés de 1861 à 1866 rassemblent ses chansons pour voix seule et piano, écrites pour chacun des 154 sonnets. Le sonnet 154 est même mis en musique dans deux compositions différentes.

9. Ces œuvres sont consultables à la British Library, mais il est à noter que Richard Simpson est absent du catalogue de la Bibliothèque Nationale. Les références exactes des manuscrits, sonnet par sonnet, figurent dans *A Shakespeare Music Catalogue*. Certains des sonnets ont également été publiés à titre posthume dans *Sonnets of Shakespeare, Selected from a complete Setting and Miscellaneous Songs*, Londres, Stanley Lucas, Weber, n.d. (BL 1878).
10. Les deux autres chansons sont tirées de pièces de Shakespeare, respectivement « Full Fathom Five » dans *The Tempest* (i.ii) et « When Daisies pied » dans *Love's Labour's Lost* (v.ii). L'édition utilisée pour l'analyse, et dont sont tirées les citations musicales de la feuille d'exemples, est celle de Boosey et Hawkes, New York, 1954. Un enregistrement des trois pièces de Stravinsky est également disponible aux éditions Hortus, dans « Full Fathom Five » et autres *Shakespeare songs*, chœur de chambre Les Éléments, Corinne Dourous, piano, Joël Suhubiette, direction, 2003, pages 17 à 19.
11. Le fac-similé du manuscrit est reproduit dans l'article de Willa McClung Evans « Lawes' version of Shakespeare's Sonnet CXVI », *Proceedings of the Modern Language Association* vol. 51, 1936 (Mars), p. 120-122. L'article comporte également une utile transcription du texte, abondamment remanié par le compositeur.
12. Sur les mots « Mark how one string », la mélodie confiée à la voix, d'abord monocorde, progresse ensuite par paliers vers l'aigu.
13. Cette fin est d'ailleurs annoncée dans l'introduction instrumentale (non citée dans la feuille d'exemples), aux mesures 7-8. Le motif de quatre notes confié à la flûte est repris par la voix à la fin de la composition.
14. Les éditions utilisées pour l'analyse, et dont sont tirées les citations musicales de la feuille d'exemples, sont les suivantes : Henri Sauguet, *Deux poèmes de Shakespeare*, Paris, Jean Jobert éditeur, 1930. Les exemples sont reproduits avec l'aimable autorisation de l'éditeur. Benjamin Britten, *Nocturne*, Boosey and Hawkes, 1963. Plusieurs enregistrements du *Nocturne* sont disponibles, dont celui que j'ai utilisé pendant le colloque, *Britten : Serenade, Les Illuminations, Nocturne*. Peter Pears, ténor, Barry Tuckwell, cor, dir. Benjamin Britten, London Symphony Orchestra, Decca Records, 1960, 1993. À ma connaissance, aucun enregistrement des *Deux poèmes de Shakespeare* d'Henri Sauguet n'est actuellement disponible.
15. Dans une forme lied, en trois parties (aba), les première et troisième parties reprennent le même motif ou thème musical.
16. Le figuralisme désigne l'emploi de procédés musicaux déterminés, qui illustrent le texte et sont porteurs de sens. Par exemple, l'utilisation de certaines tonalités (ainsi, celle de do mineur, dans le *Freischütz* de Weber, est associée au diable), d'accords perçus comme inquiétants (l'intervalle de triton, le « diabolus in musica »), de dissonances, ou un traitement de la ligne mélodique qui illustre les mouvements du texte.
17. Cette cellule revient régulièrement pour suggérer l'engourdissement du sommeil, l'obscurité des ombres (sur « shadows doth makes bright », mes. 12, sur « through heavy sleep », p. mes. 26). Le mouvement descendant de ce motif, associé au sommeil, est également exploité abondamment dans toute la composition : par exemple, dans les grandes descentes conjointes confiées aux cordes juste avant la deuxième partie, et pour illustrer « through heavy sleep » (les cordes reprennent et prolongent, « alourdissent », le motif confié au ténor).
18. Ce figuralisme peut être très précis, jusqu'à illustrer les figures de style. Ainsi, dans la composition de Sauguet, l'antithèse du premier vers est traduite aux mesures 9-10 par le renversement symétrique de la ligne mélodique, la note pivot étant le sol de la mesure 8. On trouve la même cellule sol-la-si-do, en progression descendante (sur « se ferment »), puis descendante (« qu'ils voient le mieux »). C'est l'équivalent musical d'un chiasme.
19. Pour des raisons d'espace, je ne cite ici que la ligne de chant, et renvoie le lecteur aux mesures 19 à 25 de la partition.
20. La norme en musique classique étant que les tonalités de départ et d'arrivée soient les mêmes.

21. Dans ces quelques mesures, tout est fait pour suggérer le renversement de la nuit en jour. La voix et l'accompagnement échangent ainsi leur écriture rythmique – noires à la voix, croches au piano sur « mais les nuits », l'inverse sur « sont des jours éclatants ». Le renversement de la nuit en jour s'exprime aussi par le biais de la ligne mélodique : la « nuit » est dans l'aigu tandis que le « jour » regagne le registre médian (autre exemple du renversement du figuralisme conventionnel analysé précédemment).

22. Cette superposition des contraires s'exprime aussi dans le choix de Benjamin Britten de superposer régulièrement des notations différentes de la même note, comme do dièse et ré bémol. Ces notations différentes d'une note qui est identique à l'oreille, mais appartenant à deux systèmes tonaux aux antipodes l'un de l'autre, permettent de superposer simultanément des tonalités très éloignées, et rappellent l'unité paradoxale voulue par le compositeur.

La superposition des contraires de façon à suggérer leur secrète similarité, qu'on voit ici dans le traitement de l'harmonie, s'étend en fait à tous les autres paramètres de l'écriture musicale. Par exemple, le rythme de la seconde partie, qui superpose une pulsation binaire et une pulsation ternaire : les vents, les timbales et la voix sont notés en 4/8, et les cordes sont notées en 12/16. Un exemple global de cette superposition des contraires, étendue cette fois à tous les paramètres musicaux, apparaît sur les vers « to the clear days with thy much clearer light/ When to unseeing eyes thy shade shines so ». Le traitement de ces vers en exprime parfaitement le caractère paradoxal, à travers un ensemble d'antithèses musicales. Les vents et la harpe s'opposent à la voix doublée par les cordes à tous les points de vue : registre (vents dans l'aigu, tandis que ne sont employées que les cordes les plus graves). Autre antithèse musicale, le mouvement mélodique qui oppose le statisme de la voix, soutenue par la pédale de la, du violoncelle et de la contrebasse, au motif fluide des flûtes. Opposition, aussi, d'une note unique (pédale de la au violoncelle, ligne monodique de la voix) et des accords riches et chatoyants confiés à la harpe et à la petite harmonie. L'opposition est d'autant plus frappante que ces accords sont dissonants et atonaux. L'effet d'ensemble est un éclairage subit et saisissant des mots « thy much clearer light ».

Benjamin Britten, par le travail des contraires, offre donc une vision de l'univers réversible du poème. La composition exprime la profonde ambivalence du texte, la paradoxale fusion des contraires qui s'y opère. En ce sens, Benjamin Britten va plus loin qu'Henri Sauguet, au sens où il ne suggère pas seulement le renversement des contraires, mais aussi leur secrète identité. Son écriture musicale traduit l'idée d'unité dans la duplicité (ou de duplicité dans l'unité), qui, par le biais des images de l'ombre et de la lumière, du rêve et de la vie éveillée, reflète cette tension du proche et du lointain qui caractérise la relation du poète et de l'ami.

23. Voir notamment l'article de Philip Edwards, « The performance of Shakespeare's Sonnets », in *The Arts of Performance in Elizabethan and Early Stuart Drama. Essays for G. K. Hunter*, éd. M. Biggs, I. S. Edwards, Edinburgh University Press, 1991, p. 16-31.

RÉSUMÉS

La musique des *Sonnets* n'a pas, jusqu'ici, suscité beaucoup d'attention de la part de la critique. Ce manque d'intérêt peut être dû à l'absence de mises en musique à l'époque de Shakespeare, ou à l'abondance de littérature musicale mineure dans ce domaine, principalement aux XIX^e et XX^e siècles. La musique des *Sonnets* est pourtant digne d'intérêt : elle offre un point de vue inédit sur

la discussion critique de la dimension dramatique et du lien des *Sonnets* avec le théâtre de Shakespeare ; elle ouvre des perspectives sur la lecture des thèmes, images et structure des poèmes, depuis la version du sonnet 116 par Henry Lawes jusqu'à la version symphonique du sonnet 43 due à Benjamin Britten. Après une présentation diachronique de la musique des *Sonnets*, qui sera illustrée par une discussion des adaptations musicales du sonnet 116 de Henry Lawes et du sonnet 8 par Igor Stravinsky, je m'attacherai à comparer deux versions contemporaines du sonnet 43, tirées du *Nocturne* de Benjamin Britten et des *Deux poèmes de Shakespeare* d'Henri Sauguet.

The music of Shakespeare's Sonnets has not henceforth raised much critical attention from either Shakespeare specialists or musicologists. While this may be due to the lack of musical settings in Shakespeare's time, or to the existing settings being mainly the work of minor composers of the 19th and early 20th centuries, still the musical fortunes of the *Sonnets* reflect and to a certain extent fuel the reflection on the dramatic dimension of the poems and their link with Shakespeare's drama. From Henry Lawes' setting of Sonnet 116 to Benjamin Britten's symphonic version of Sonnet 43, they also provide an insight into 17th-century, modern and contemporary readings of theme, image and structure. After a diachronic presentation of the music of the *Sonnets*, illustrated by a discussion of Henry Lawes' setting of Sonnet 116 and Igor Stravinsky's reading of Sonnet 8, I will compare two contemporary versions of Sonnet 43, taken from Benjamin Britten's *Nocturne* and Henri Sauguet's *Deux poèmes de Shakespeare*.

AUTEUR

CLAIRE BARDELMANN

Claire BARDELMANN, musicologue, agrégée d'anglais, membre de l'IRCL, est maître de conférences à l'université de Metz. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat et de plusieurs articles sur la musique dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains.