

Introduction par **Géraldine Cloux** aux mélodies de Fauré chantées et jouées lors du concert donné par Benoît Capt et Phillip Moll.

Première partie: Gabriel Fauré et Paul Verlaine

1) Une collaboration à distance

Comment Fauré découvre Verlaine

Ce concert est en partie consacré à l'intégrale des mélodies composées par Fauré sur des poèmes de Paul Verlaine. Nous allons donc d'abord nous intéresser à la nature de leur collaboration. On peut ici parler d'une "collaboration à distance": bien qu'ils se soient rencontrés pour un projet d'opéra dont Verlaine aurait dû être le librettiste et qui n'a pas abouti, ils n'ont jamais travaillé directement ensemble. Fauré a découvert la poésie de Paul Verlaine par l'intermédiaire d'un ami, le comte Robert de Montesquiou, qui, soucieux d'enrichir la culture littéraire de son ami, lui présentait souvent de nouveaux auteurs.

Rôle joué par Verlaine dans l'œuvre de Fauré

Dans le cas de Verlaine, Fauré découvrit seulement aux alentours de 1887 des recueils qui avaient paru en 1869 (*Fêtes Galantes*) et 1874 (*Romances sans paroles*) déjà. Verlaine n'a en effet pas connu de notoriété immédiate et les premières éditions de ses recueils étaient assez rares.

Mais cette découverte fut d'une importance primordiale pour Fauré. En effet, il ne s'était pas, jusque-là, attaché à un seul poète en particulier.

Cette "collaboration" fut donc assez exceptionnelle dans l'œuvre de Fauré. Il composa des mélodies sur des poèmes de Verlaine entre 1887 et 1894, période qui a été décrite par certains biographes comme faisant partie de la "deuxième manière" de Fauré: le compositeur s'est en effet, au cours de cette période, libéré de certaines influences institutionnelles ou traditionnelles pour véritablement développer son propre langage. C'est une période d'un grand lyrisme, la période des fameuses mélodies pleines de charme et de grâce qui ont forgé sa réputation! (Cette période a vu la naissance de certaines de ses mélodies les plus abouties.)

C'est également au cours de cette période que Fauré a commencé à composer de véritables cycles de mélodies. La notion de cycle - de Lieder - était connue des pays germaniques, mais aucun cycle de mélodies françaises vraiment abouti n'avait encore été composé. Fauré a donc ouvert une nouvelle voie et ceci probablement grâce à ce que lui inspirait la poésie de Verlaine.

Pourquoi la poésie de Verlaine parle-t-elle à Fauré?

On peut, en effet, se poser la question de ce qui inspirait tant Fauré dans la poésie de Verlaine!

On trouve beaucoup de charme dans cette poésie. Verlaine crée des ambiances ouatées et sait susciter un léger mystère. Ses poèmes semblent toujours recouverts d'un subtil voile vaporeux: les images évoquées sont rarement concrètes (du moins dans les poèmes choisis par Fauré) et ce léger flou a sûrement permis à Fauré de manier ces vers avec la

souplesse nécessaire à sa musique, qui contient elle-même ces éléments de rêve, de charme et de mystère.

D'une manière générale, Fauré use peu de figuralismes: sa musique ne repose pas sur une transcription mot à mot du poème en sons, mais semble plutôt provenir d'une impression générale laissée par le poème. Durant cette "deuxième période" de Fauré, la musique ne se développe peut-être pas tant en suivant le texte qu'en suivant ses propres principes musicaux. On le remarque notamment dans les longues lignes mélodiques écrites par Fauré qui, bien qu'elles s'accordent parfaitement à la phrase qu'elles expriment, restent avant tout des lignes musicales au sens presque "pur" du terme et ne tombent pas dans des illustrations littérales des mots.

La poésie de Verlaine est également très riche en "correspondances", au sens baudelairien du terme. Ainsi, pour lui, la poésie est musique et cela s'entend également dans la forme de ses poèmes: dans les sons, grâce aux nombreuses allitérations et assonances, et dans les rythmes des vers, souvent impairs ou irréguliers.

Cela a donc très probablement eu un impact sur Fauré, qui affirmait entendre - ou ne pas entendre! - de la musique lorsqu'il lisait un poème.

2) Des sujets qui rapprochent le musicien et le poète

Une autre source d'entente entre les deux artistes a probablement été celle des thèmes abordés. J'en mentionnerai ici trois: le premier étant celui des "Fêtes Galantes", le deuxième celui de l'amour que j'appellerais "solaire", et le troisième, celui de "l'être tourmenté".

Les Fêtes Galantes

Le recueil des *Fêtes Galantes*, publié par Verlaine en 1869, évoque les fêtes aristocratiques sous le règne de Louis XIV (à la fin du XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème}), fêtes oisives et langoureuses et qui étaient, pour les artistes du XIX^{ème} siècle, étroitement liées aux représentations qu'en a fait Jean-Antoine Watteau en des tableaux d'une grande douceur d'atmosphère, où se confondent les personnages de la grande aristocratie et ceux de la Commedia dell'Arte. Ces scènes, nimbées d'onirisme et parfois transposées dans des contextes mythologiques, évoquent le charme, l'élégance et l'amour le plus galant, celui des déclarations murmurées dans la pénombre, "en sourdine", aux sons des luths et des flûtes. On comprend donc tout de suite en quoi ces ambiances ont pu fasciner Verlaine et comment elles ont pu ensuite, par son intermédiaire, résonner avec force chez Fauré.

Clair de Lune

Ce thème des "Fêtes Galantes" se retrouve dans la première mélodie que vous entendrez tout à l'heure, à savoir *Clair de Lune*. Cette mélodie, composée en 1887, fut la première mélodie composée par Fauré sur un poème de Verlaine.

La longue introduction du piano, chose rare chez Fauré, nous plonge tout de suite dans l'univers des "donneurs de sérénade" de Watteau, avec des arpèges qui rappellent peut-être l'accompagnement d'un luth. Dans cette pièce, le piano et la voix montrent une étonnante indépendance rythmique, indépendance qui lui confère un charme un peu mystérieux. On devine le demi-jour dans lequel évoluent les personnages et si cette pièce semble teintée d'une certaine nostalgie, celle-ci est contrebalancée par une légère ironie, notamment lorsque Fauré donne un éclairage majeur à la phrase "tout en chantant sur le

mode mineur". On parle ici du charme d'un amour "à la française", très éloigné du romantisme des Lieder allemands.

Le thème des "Fêtes Galantes" concerne également le cycle des *Cinq Mélodies de Venise*, car trois des poèmes sont tirés du recueil du même nom de Verlaine, il s'agit de *Mandoline*, *En Sourdine* et *À Clymène*. Les deux poèmes restants, *Green* et *C'est l'Extase*, sont, quant à eux, tirés du recueil *Romances sans paroles* (paru en 1874).

Mélodies de Venise

Fauré a composé la première de ces mélodies - *Mandoline* - alors qu'il se trouvait à Venise en mai 1891 en compagnie de la Princesse de Polignac, grande amie et mécène du compositeur, (aussi connue sous le nom de Winnaretta Singer) et de quelques autres amis artistes. C'était cette dernière qui souhaitait ardemment que Fauré compose un opéra sur un livret de Verlaine, mais comme il devenait de plus en plus évident que le poète – pour des raisons de santé – ne serait plus apte à honorer cette commande, Fauré composa alors un cycle sur quelques-uns de ses poèmes – le premier véritable cycle avec des liens motiviques qu'il ait écrit –, qu'il dédia à la Princesse de Polignac dont il était, pour le moins, un fervent admirateur. Seule la première des mélodies a été intégralement composée à Venise, mais on peut dire que ce voyage lui donna l'élan pour écrire les suivantes, justifiant ainsi le titre du cycle.

Cette "suite", comme l'a nommée Fauré lui-même, s'inscrit dans l'esthétique des *Fêtes Galantes* de par ses atmosphères en demi-teintes, le charme de ses mélodies, leur langueur et leur sensualité toujours exprimées avec une certaine pudeur. La voix se développe souvent de manière ample, avec parfois même des mélismes, assez rares chez Fauré (puisque l'on trouve généralement une note par syllabe), qui expriment l'élégant lyrisme de galants amants. Le rythme souple exprime souvent une certaine langueur, voire une légère nostalgie, notamment par l'emploi ciblé sur certains mots-clés de triolets. L'accompagnement, quant à lui, fait souvent miroiter des harmonies très mouvantes qui créent comme un halo un peu mystérieux, mais sans jamais tomber dans des effets impressionnistes. En effet, la texture chez Fauré ne devient jamais "floue" au point d'obtenir ces effets de poudroier chers à un Debussy ou à un Ravel, mais garde au contraire toujours une direction musicale forte et claire. On retrouve là une part de l'esthétique présente chez Watteau, peintre bien antérieur aux impressionnistes.

Le piano installe ainsi des ambiances précises, bien qu'oniriques, et joue un rôle expressif fondamental, comme par exemple dans *Mandoline*, où l'on entend distinctement l'instrument du titre, ou dans *En Sourdine* où la mélodie qui résonne au piano et dédouble la voix se détache soudainement subtilement de cette dernière pour faire entendre un ravissant duo sur les mots "Mêlons nos âmes, nos cœurs et nos sens extasiés" (mesures 9 à 12).

Quelques motifs musicaux lient également les pièces entre elles, faisant ainsi soudainement entrer en résonance les divers poèmes les uns avec les autres.

En voici un exemple qui apparaît par exemple dans *En Sourdine* mesures 17-18 sous les mots "Ferme tes yeux à demi". Il est ensuite repris plusieurs fois par le piano puis comme inversé à la mesure 28. C'est cette dernière version qui va réapparaître de manière récurrente dans pièces suivantes, notamment dans *Green* aux mesures 10-13 sous forme de bribes au piano, puis de manière plus complète (toujours au piano) à la mesure 20. On reconnaît une claire parenté avec ce motif dans l'introduction au piano de *À Clymène*, aux mesures 1-3 et on l'entend enfin également dans *C'est l'extase*, notamment à la mesure 17.

La Bonne Chanson et "l'amour solaire"

Un autre thème abordé par Verlaine dans ses poèmes et qui a fortement touché Fauré, est celui de l'Amour dans ce qu'il a de plus exubérant. Si les *Fêtes Galantes* parlent de l'amour discret qui se chante au crépuscule, celui de la *Bonne Chanson* évoque au contraire l'amour solaire que l'on déclare au grand jour. Verlaine a écrit ces poèmes en l'honneur de Mathilde Mauté qu'il était sur le point d'épouser. Cette jeune femme, dont il se pensait follement amoureux, semblait être la rédemptrice tant espérée qui pourrait enfin le libérer de tout ce qui avait entravé et assombri sa vie jusque-là. Le futur ne lui donna malheureusement pas raison, mais cet élan lui permit d'écrire quelques-unes des pages les plus exaltées de son oeuvre.

Le parallélisme avec Fauré est assez étonnant puisque, marié mais quelque peu malheureux dans ce mariage, ce dernier choisit de composer un nouveau cycle de mélodies pour une jeune femme dont il s'était épris: une certaine Emma Bardac, chanteuse amateur.

Ce recueil semblait donc avoir été écrit pour lui! Il n'a retenu que neuf poèmes sur les vingt-et-un du recueil, c'est-à-dire les plus lumineux, éliminant presque systématiquement ceux qui évoquent trop directement les doutes et les tourments passés. Sa musique est dans ce cycle à l'image des poèmes et présente une grande force, un éclat – on pourrait même dire une certaine virilité – et une incroyable vivacité. Ces éléments ne sont pas ceux qui viennent en premier à l'esprit lorsqu'on évoque les mélodies de Fauré, mais il ne faudrait tout de même pas considérer ce cycle comme un cas unique de son oeuvre: en effet, plusieurs pièces pour piano et pièces de chambre présentent les mêmes caractéristiques, ainsi que quelques autres mélodies (entre autres *Larmes*, *Toujours* et *Fleur jetée*). Fauré a dit qu'il n'avait jamais rien écrit aussi spontanément!

La voix fait ici preuve à la fois de lyrisme et d'une grande vigueur. Mais elle est plus que soutenue par l'accompagnement. Dans ce cycle, le travail sur l'écriture pianistique hisse l'accompagnement au même rang que la voix et il n'est, de ce fait, plus vraiment accompagnement, mais véritable partenaire du chant. La densité de cette écriture, les textures complexes et recherchées ainsi que la hardiesse des harmonies et de leurs enchaînements rendent cette oeuvre difficile d'accès au premier abord. Beaucoup se sont récriés en l'attendant lors de sa création et Saint-Saëns, maître et ami de longue date, se serait même exclamé: "Fauré est devenu complètement fou!"

En réalité, même si cette musique semble une explosion de joie qui, par sa densité et sa complexité, laisse rarement de répit à l'auditeur, il n'en demeure pas moins que Fauré imprime à son imagination débordante une structure très forte.

Ce cycle est en effet constitué de plusieurs motifs qui réapparaissent au cours des diverses pièces. Toutefois, il ne faudrait pas les voir comme des leitmotivs au sens wagnérien du terme, car bien qu'ils soient souvent liés à une image, leur utilisation reste très souple et les images qu'ils véhiculent ne sont jamais figées.

Voici quelques exemples des motifs que l'on trouve:

-Le motif de "la Sainte" qui semble se rattacher à l'idée de la femme rédemptrice. On le trouve, notamment, dans *Une Sainte en son auréole* aux mesures 1-4, ainsi que dans *J'allais par des chemins perfides*, mesures 48-49, après le vers "pleurait, seul, sur la triste voie;" le motif annonce ici le retour de la joie par la bien-aimée ("l'amour délicieux vainqueur"). On l'entend à nouveau de manière très claire dans la dernière pièce, *L'hiver a cessé*, aux mesures 52-53. Il y a encore d'autres moments où ce motif apparaît, plus ou moins déformé, mais souvent avec cette même signification.

-Le deuxième motif serait plutôt un motif lié à l'aube, à l'arrivée du soleil qui éclaire enfin la terre et redonne espoir et donc, par extension, à la femme comme être de lumière. Il apparaît pour la première fois dans *Puisque l'aube grandit*, mesures 2-4, ainsi que dans la dernière pièce, *L'hiver a cessé*, mesures 44-47.

Cette dernière pièce réunit, d'ailleurs, presque tous les motifs entendus au cours du cycle en une sorte de synthèse.

Enfin, il faut noter la présence fréquente de sauts d'octave (ascendants ou descendants) qui sont presque toujours liés à l'idée de l'amour et à un élan d'amour.

La vie tourmentée: Spleen et Prison

Le troisième thème ou aspect abordé par Verlaine est celui de l'être tourmenté. Si ceci était évidemment en lien avec sa propre vie pour le moins tumultueuse et parfois sombre, cet aspect a moins intéressé Fauré qui a toutefois composé deux de ses plus belles mélodies sur ces textes plus torturés: *Spleen* et *Prison*.

Spleen a été composé peu après *Clair de Lune*, en 1888, et montre l'habileté extrême de Fauré: en effet, il compose un motif simple en apparence au piano mais qui exprime tout à la fois les gouttes de pluie ("il pleut dans mon coeur comme il pleut sur la ville") et l'état d'esprit du poète en faisant entendre une mélodie qui tourne sur elle-même en ne semblant pas savoir où aller. La voix suit un tracé assez similaire. Il s'en dégage une intense nostalgie toute teintée de résignation, résignation encore accentuée par des bribes de motifs descendants au piano qui, là aussi, figurent tant le ruissellement de la pluie que l'abattement toujours plus profond du poète.

Prison est le dernier poème de Verlaine mis en musique par Fauré, en 1894. On retrouve la texture intime d'accords plaqués au piano qui expriment tout le charme et le mystère dans la mélodie *Le Secret*. Mais ici, l'harmonie et la tessiture vocale se développent vers un climax plein de tensions, d'une intensité dramatique qui montre toute la maturité qu'a désormais acquise Fauré.

La veine lyrique et impétueuse de la *Bonne Chanson* et de *Prison* se retrouvent également dans *l'opus 85* qui se trouve en première partie du récital.

2ème partie: les cycles tardifs

En effet, après la *Bonne Chanson*, Fauré avait comme atteint un sommet. Après avoir encore composé *Prison*, il abandonna la poésie de Verlaine pour se tourner vers de nouveaux horizons.

L'opus 85

L'opus 85 n'est pas un véritable cycle comme la *Bonne Chanson* ou les *Cinq Mélodies de Venise*. Les trois pièces ont simplement été composées de manière rapprochées - entre mars et septembre 1902 - et leur style présente donc quelques similitudes. Mais l'on ne trouve pas d'écho d'une pièce à l'autre. Ils ont d'ailleurs été composés dans l'ordre inverse de leur publication.

Dans la forêt de septembre et *Fleur qui va sur l'eau* sont des poèmes de Catulle Mendès (1841-1909), un poète très en vogue à l'époque et membre des poètes parnassiens, tandis

qu'*Accompagnement* est un poème d'Albert Samain, poète symboliste de la fin du XIXème siècle (1858-1900).

La musique semble désormais changer assez radicalement de direction. Peut-être Fauré sentait-il qu'il n'y avait pas de voie pour lui à explorer plus avant les moyens mis en oeuvre dans la *Bonne Chanson...* ou alors peut-être est-ce dû au nouveau langage induit par ces poètes?

Une autre influence très probable pourrait être celle du *Pelléas et Mélisande* de Debussy dont la première fut donnée le 30 avril 1902 à Paris, autrement dit, en plein milieu de la composition de ces trois pièces.

On peut en effet remarquer que le traitement de la voix commence à changer de manière significative: c'est moins une ligne mélodique suivant ses propres lois musicales qui soutient la phrase, que la phrase elle-même qui dicte son rythme et ses inflexions à la musique. Ceci ne s'apparente pas directement à la vocalité particulière de *Pelléas et Mélisande*, mais nul doute que la voie ouverte par Debussy a fait une forte impression sur Fauré.

L'accompagnement conserve la grande richesse de textures présente dans les cycles précédents. On peut noter à quel point cette richesse s'inspire du texte en écoutant attentivement le rythme de *Fleur qui va sur l'eau* qui exprime tant l'agitation de l'eau que l'atmosphère tendue du poème.

Quant à *Accompagnement*, on peut dire qu'il célèbre l'accompagnement justement en faisant entendre trois textures d'une grande beauté et d'une grande acuité musicale quant à l'expression du sens du poème: la délicatesse de la brise dans les arbres, puis la fluidité de l'eau du lac avec les rames qui plongent dans l'eau, et enfin les effets de glissements sur l'eau qui s'allient ensuite aux évocations plus charnelles des mots.

Fauré va continuer à développer ce qui commence à germer dans ce cycle et qui éclora pleinement dans ses deux derniers cycles.

Les deux derniers cycles

Les deux derniers cycles composés par Fauré sont *Mirages* et *l'Horizon Chimérique*, sur des poèmes de Renée de Brimont pour le premier et Jean de La Ville de Mirmont pour le second. Ils ont été composés en 1919 et 1921 alors que Fauré avait respectivement 74 et 76 ans et était donc à la fin de sa vie, puisqu'il est mort en 1924, âgé de 79 ans.

Ces deux cycles font partie de ce que certains ont appelé la "troisième manière de Fauré". Ce qui frappe d'abord, c'est un grand dépouillement, aussi bien dans la partie de piano que dans la partie vocale!

Au niveau de la voix, ceci s'exprime par une ligne très proche de la parole au niveau rythmique. On ne trouve désormais plus aucun motif rythmique qui n'aurait qu'une raison d'être purement musicale. Le rythme est entièrement soumis à la parole, selon des principes très proches de ceux que l'on trouve chez Debussy. Seuls, parfois, quelques mots sont étirés et créent alors un espace sonore dans lequel peut s'engouffrer l'imagination. On trouve cela sur des mots tels que "mirage", "espace", "infinie", "le large", "fous", etc. La ligne mélodique suit également de près les inflexions de la parole et ne procède plus que, majoritairement, par petits intervalles.

Ce resserrement de la tessiture pourrait peut-être également être attribué à la surdité qui affecta Fauré pendant les vingt dernières années de sa vie. En effet, il entendait les aigus et les graves de manière déformée et percevait ainsi mieux les registres du médium.

L'harmonie de cette "dernière manière" est également surprenante: certains ont également attribué sa particularité à cette surdité, mais on peut aussi penser que Fauré a atteint là une maîtrise absolue et personnelle qui lui permet d'exprimer à la fois le mouvement par ses harmonies constamment mouvantes et en même temps un grand calme, une sérénité nouvelle, grâce à la fluidité des transitions et à leur apparente lenteur. On est là très loin de l'agencement harmonique de la *Bonne Chanson*. La répétition d'une même note à la voix ou l'utilisation fréquente d'enharmories lui permettent d'éclairer subtilement des mots choisis: par exemple dans *Jardin Nocturne*, la troisième pièce des *Mirages*, alors que la voix chante "elle semble proche et cependant lointaine" sur une unique note de *sol*, le piano irise ce vers de diverses couleurs harmoniques.

On voit ainsi à quel point voix et piano sont désormais intriqués. Puisque la ligne vocale suit maintenant de près la parole et ne développe plus de lignes mélodiques purement musicales, il revient au piano de révéler l'interprétation subtile qu'attribue Fauré aux mots. Il n'y a plus de hiérarchie, on ne peut plus parler de simple accompagnement, et ce ne sont même plus deux partenaires qui chantent ensemble, mais un seul et même ensemble dont les deux parties sont interdépendantes.

Malgré les similitudes de style entre ces deux derniers cycles, on peut tout de même remarquer quelques différences notoires qui proviennent, en partie, du style différent des deux poètes.

Mirages

Renée de Brimont (1880-1943), auteure de *Mirages*, a écrit des poèmes symbolistes baignés d'images à la fois vaporeuses et sensuelles. Les longues phrases enjambent souvent les vers et confèrent donc une sorte de continuité ininterrompue aux poèmes. Cette continuité se retrouve dans la musique de ces pièces et les longues phrases que Fauré enchaîne avec fluidité donnent presque l'impression d'être une seule et même phrase dans une "mélodie continue". Les harmonies aussi glissent les unes dans les autres, évoquant la fluidité de l'eau.

Le thème de l'eau comme miroir est très prisé des artistes de ce début de XX^{ème} siècle. On peut songer à Ravel, aux poèmes de Henri de Régnier ou encore à certaines peintures de Monet, pour n'en citer que quelques-uns! L'eau est en effet à la fois mouvement constant et surface plane miroitante. C'est exactement cette double nature que l'on retrouve dans la musique de *Mirages*. Fauré semble ici être un maître dans l'évocation de cet élément, mais à nouveau sans jamais user de moyens impressionnistes. Il va tellement loin dans cette recherche, qu'il parvient même à exprimer, dans *Reflets dans l'eau*, la deuxième pièce, les ronds que fait l'eau lorsqu'un objet trouble sa surface! Ceci se produit sous les mots: "Si je glisse, les eaux feront un rond fluide... un autre rond, un autre à peine..." et il y a une certaine magie à entendre comment Fauré a su traduire cela dans la partie du piano! La pièce qui clôt le cycle, *Danseuse*, est un peu à part musicalement: tout empreinte de couleurs modales, elle évoque la Grèce Antique et ses notes et son rythme obsessionnellement répétés nous font percevoir qu'il s'agit là à la fois d'une danse, mais aussi d'une sorte de transe à la fois sacrée et sensuelle.

L'Horizon Chimérique

Jean de La Ville de Brimont, auteur de *L'Horizon Chimérique*, a, quant à lui, écrit des vers d'une grande vigueur qui, bien qu'ils soient souvent d'un grand lyrisme, ne présentent jamais de morbidité romantique. Cette verve a manifestement inspiré à Fauré une

musique plus vigoureuse et lui a permis de retrouver certains élans lyriques propres à sa jeunesse.

La structure des poèmes étant elle-même plus ferme, Fauré s'y soumet plus volontiers, et bien que l'on trouve encore une grande continuité, la construction en vers et strophes est plus solidement établie. Le piano adopte des textures plus claires, plus décidées, comme par exemple le balancement de *Je me suis embarqué...* figurant le tangage du bateau, sa "danse" sur les flots, ou les arpèges faisant entendre les vagues de la mer de *Vaisseaux, nous vous aurons aimés...*, ou encore l'intimité des accords de *Diane, Séléné* qui rappellent *Le Secret* et marquent ainsi sa qualité de Nocturne.

La voix conserve les acquis du cycle précédent en ce qui concerne le traitement du texte, mais s'autorise plus d'envolées lyriques comme lors des vers "ils connaîtront le large" dans la première pièce ou le dernier vers qui clôt le cycle "[...] j'ai de grands départs inassouvis en moi".

Ainsi, l'on peut dire que Fauré réalise dans son dernier cycle une synthèse de son style de jeunesse et de celui de la maturité!

Conclusion

Fauré a toujours suivi sa propre voie et son développement personnel emprunta un chemin somme toute assez solitaire. Ainsi, toutes ses œuvres, quelle que soit la période, présentent des éléments passionnants car souvent uniques et d'une grande beauté. Ses mélodies sont d'une grande richesse et d'une grande variété et c'est à un captivant voyage à travers ces différentes facettes fascinantes du compositeur que vous êtes conviés à travers ce récital.

BIBLIOGRAPHIE

-BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, *Les mélodies de G. Fauré: thèse universitaire*. Université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1981.

-JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Gabriel Fauré et ses mélodies*. Paris, Plon, 1938.

-JOHNSON, Graham, *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. London, The Guildhall School of Musica & Drama, 2009. En coproduction avec Ashgate Publishing Limited, Farnham (England).

-NECTOUX, Jean-Michel, *Fauré*. Paris, Éditions du Seuil, 1972 (collection solfèges).

-*Gabriel Fauré: Correspondance*. Ed. par J-M Nectoux, France, Flammarion, 1980 (Collection Harmoniques, Série: *Ecrits de Musiciens*).

-"Auteur: Paul Verlaine", *Wikisource: la bibliothèque libre*, base de données d'œuvres en libre accès, https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Paul_Verlaine (consulté en mars 2017).

-"Auteur: Jean de la Ville de Mirmont", *Wikisource*, https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Jean_de_La_Ville_de_Mirmont (consulté en mars 2017).