

Entre musique et lettres : vers une méthodologie numérique pour l'analyse de la mise en musique des poésies de Charles Baudelaire [en]

Caroline Ardrey <c_dot_ardrey_at_bham_dot_ac_dot_uk>, The University of Birmingham
Mylène Dubiau <mylene_dot_dubiau_at_univ-tlse2_dot_fr>, Université de Toulouse — Jean Jaurès
Helen Abbott <h_dot_abbott_at_bham_dot_ac_dot_uk>, The University of Birmingham

Abstract

Un projet de recherche numérique lancé en 2015 vise à répertorier et à analyser toutes les mises en musique des poèmes de Charles Baudelaire, afin d'élargir les connaissances des œuvres musicales dérivées des *Fleurs du Mal* et des *Poèmes en prose*, ainsi que d'établir un nouveau système d'analyse numérique des mises en musique basé sur le principe de « parité » entre texte poétique et texte musical. L'article offre d'abord un bref compte rendu de la démarche du *Baudelaire Song Project* en mettant l'emphase sur la manière dont les lectures « à distance » peuvent préparer le terrain pour des analyses numériques détaillées au niveau du corpus. Il explique comment mettre en œuvre cette nouvelle méthodologie qui utilise *Sonic Visualiser* pour étudier les décisions interprétatives des compositeurs lorsqu'ils mettent un texte poétique en musique. La deuxième partie de l'article consiste à appliquer cette nouvelle méthodologie à l'analyse de deux mises en musique du poème « La Mort des amants », l'une composée par Claude Debussy en 1887, l'autre interprétée par le chanteur populaire Babx sur son album *Cristal automatique #1* sorti en 2015. L'article présente les résultats de l'étude des deux chansons, puis se termine sur l'énoncé d'éventuelles possibilités pour l'application et le développement de cette méthodologie numérique dans l'étude des mises en musique des textes poétiques.

Un projet de recherche numérique lancé en 2015 vise à répertorier et à analyser toutes les mises en musique des poèmes de Charles Baudelaire, afin d'élargir les connaissances des œuvres musicales dérivées des *Fleurs du Mal* et des *Poèmes en prose* ainsi que d'établir un nouveau système d'analyse numérique des mises en musique [http1]. La méthodologie que nous proposons est basée sur le principe de « parité » entre texte poétique et texte musical, ce qui permet de tracer l'évolution des performances chantées des poèmes de Baudelaire. L'histoire des mises en musique de Baudelaire à travers la chanson se déploie en trois temps : (1) de Duparc jusqu'à Debussy ; (2) l'ère de la chanson française (surtout Léo Ferré) ; (3) la musique contemporaine populaire (post-1980). Cette étude présente la méthodologie du *Projet Baudelaire*, puis examine le traitement musical de la versification et du contenu thématique des poèmes dans chacune de ces trois périodes.

1

Contextes et motivations

Charles Baudelaire est souvent qualifié de « premier poète de la modernité » [Hussey 2008]. Son recueil de poèmes en vers, *Les Fleurs du Mal*, fut un scandale renommé lors de sa première publication en 1857. Parce que six poèmes de cette première édition traitaient de thèmes provocateurs tels le satanisme, le saphisme et l'ivresse, ils ont été censurés et, en 1861, Baudelaire publia une deuxième édition des *Fleurs* comportant trente nouveaux poèmes, mais sans ceux estimés provocateurs par les censeurs. Depuis 1857, la poésie de Baudelaire continue de plaire aux lecteurs, ainsi qu'à les dégoûter et les fasciner par son étrange fusion de beauté et de malice, aussi horripilante que sensuelle.

2

La poésie de Charles Baudelaire, qui possède un statut canonique dans la littérature française, a été largement et profondément étudiée par la critique, notamment par des théoriciens du XX^e siècle comme Jean-Paul Sartre ou Claude

3

Lévi-Strauss et par des critiques contemporains tels Antoine Compagnon ou Rosemary Lloyd. Cependant, il reste un autre aspect de l'œuvre poétique de Baudelaire à étudier – celui des lectures personnelles et non littéraires, abordées par le biais de la chanson. Depuis la composition de « L'Invitation au voyage » d'Henri Duparc en 1870, les diverses mises en musique ont revivifié sa poésie pour des publics futurs et ont influencé la perception de son œuvre. Le lien entre Baudelaire et la musique chantée est bien connu, mais la recherche sur ce sujet s'appuie surtout sur la musique classique, notamment sur la mélodie ([Abbott 2012] ; [Bergeron 1994] ; [Joubert 2008]). Il existe peu d'études qui prennent en compte la grande influence du poète sur la musique populaire, de la chanson française des années 1950 et 1960 aux tubes rock et rap du troisième millénaire, sans parler de son influence sur la chanson en d'autres langues, entre autres l'anglais, l'allemand, le russe et même le coréen.

Le lien entre la poésie et la musique dans la littérature et la culture françaises est souvent abordé du point de vue musicologue, où il s'agit d'étudier la mise en musique de la poésie ; ce type d'études consiste souvent à identifier et à analyser des instances où la mélodie correspond au texte ou contredit celui-ci. Les rapports entre poésie et musique ont également été examinés dans une perspective littéraire, où il est question de considérer le chant, la voix et la musique en termes thématiques et poétiques. Rares sont les études de la mise en chanson de la poésie qui accordent une valeur égale au texte et à la musique (selon le modèle proposé par Agawu [Agawu 1992], ou la méthodologie employée par Dubiau [Dubiau 2007]).

Cet article propose une nouvelle méthodologie numérique pour l'analyse de la mise en musique de la poésie baudelairienne qui utilise des fichiers sonores comme des « textes audio ». Le processus d'analyse étudie les nuances musicales au niveau de la composition, ainsi que les choix interprétatifs du chanteur/de la chanteuse en mettant l'emphase sur la parité et l'inextricabilité des deux éléments de la chanson, c'est-à-dire le texte et la musique. Quoique la chanson soit une entité indivisible, le *Projet Baudelaire* présenté ici reconnaît qu'il y a tout de même un dialogue complexe entre texte et musique qui se situe au cœur de la richesse esthétique indicible du médium, dialogue qui, pour Baudelaire lui-même, fait jaillir « soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité » [Baudelaire 1976, 789]. Dans ce projet, nous cherchons plutôt à examiner la façon dont des compositeurs et des interprètes se sont approprié sa poésie en chanson en considérant les formulations de phrases musicales et textuelles, les décisions de nuances, de tempo et de rythme, ainsi que les différentes tessitures vocales et accompagnements. Notre étude propose d'abord un bref compte rendu de la démarche du Baudelaire Song Project, avant d'appliquer la méthodologie à l'analyse de deux mises en musique du poème « La Mort des amants », texte qui apparaît dans la section finale des *Fleurs du Mal* intitulée « La Mort ».

1. Démarche du projet

La recherche, conduite sous l'égide du *Baudelaire Song Project* [http1], repose sur le postulat selon lequel une considération des différentes mises en musique des ouvrages d'un poète donné – dans ce cas, Baudelaire – servira à éclairer de nouvelles perspectives sur des textes déjà abondamment étudiés, et que celles-ci pourront permettre de tracer une histoire de la réception plus globale et interdisciplinaire. Le projet se déroule en trois étapes : (1) la collecte des données ; (2) l'annotation analytique des chansons ; (3) la présentation des résultats.

1.1 La collecte des données

La collecte des données consiste à établir une base de données relationnelle dans laquelle nous enregistrons les détails de toutes les mises en musique connues des poèmes de Baudelaire. Dans cette base de données, il existe une entrée pour chaque poème des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, qui comporte les champs suivants :

- Titre du poème ;
- Date de composition (approximative) ;
- Publications dans lesquelles le poème a paru (ex. revues, *Les Fleurs du Mal*) ;
- Mètre du poème (nombre de syllabes par vers) ;
- Structure du poème (nombre de vers/strophes) ;
- Schéma rimique ;

- Sujets évoqués ;
- Chansons (mises en musique) [*correspond à l'entrée « Chanson »*].

Le projet recense d'abord les poèmes principaux de l'œuvre de Baudelaire : à cette étape du projet, la base de données contient des détails sur 211 poèmes, dont 160 en vers et 51 en prose. Après 12 mois de travail, le décompte provisoire de mises en musiques de Baudelaire, en français ou en traduction, en est à environ mille chansons.

8

Pour trouver les mises en musique des poèmes, le projet convoque plusieurs outils. La première étape a été de consulter la base de données du Centre International de la Mélodie Française, qui répertorie plus de 23000 mélodies et chansons françaises avec des détails sur les paroliers et les poètes. La CIMF a donc fourni des détails fondamentaux en rapport avec les mises en musique de la poésie de Baudelaire dans la mélodie française, en ouvrant du coup la voie à une recherche plus vaste utilisant WorldCat et le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que des catalogues d'autres bibliothèques et patrimoines nationaux. À part les ressources bibliothécaires numériques, nous avons aussi consulté plusieurs ressources sur Internet, comme, par exemple, YouTube, iTunes, Soundcloud et Bandcamp, afin de répertorier les enregistrements des chansons sous forme de disque ou de MP3.

9

Dans les débuts du projet, le travail consistait à rechercher des partitions et des disques en utilisant le mot clé « Baudelaire » (ou sa translittération – c'est-à-dire Бодлёр, Bodler, 보들레르), mais après cette première vague de recherches, nous avons commencé à utiliser des mots clés des titres de poèmes, d'abord en français, puis en anglais et dans d'autres langues (surtout l'allemand et le russe qui apparaissent le plus souvent dans notre base de données). Il faut préciser à ce point qu'il existe d'autres poèmes, par exemple certains des poèmes inédits ou posthumes qui n'apparaissent pas dans la base de données du Baudelaire Song Project, car ces poèmes ne sont pas assez bien connus pour être mis en musique. Même pour des poèmes soi-disant peu connus, nous avons pris des mesures pour ne pas les exclure du corpus du projet. Le processus de répertorier toutes les chansons reprenant les vers de Baudelaire a permis de tirer quelques conclusions préliminaires concernant les poèmes les plus fréquemment mis en musique, ainsi que de donner un premier aperçu des genres musicaux influencés par les textes du poète.

10

La base de données répertorie toutes les mises en musique des poèmes de Baudelaire selon certains critères : notamment le niveau de professionnalisme de la composition ou de l'enregistrement. Sans vouloir juger la qualité des chansons ou exclure le travail des amateurs, le projet considère seulement :

11

- Les partitions publiées ;
- Les partitions non publiées par des compositeurs professionnels ;
- Les enregistrements professionnels ;
- Les enregistrements amateurs sur disque, MP3, etc. ;
- Les enregistrements amateurs à distribution limitée ;
- Les vidéos sur YouTube, pourvu que la vidéo et l'audio soient de bonne qualité.

En réalité ces paramètres incluent la plupart de mises en musique de Baudelaire, sauf une petite minorité, par exemple des auteurs-compositeurs amateurs qui se filment chez eux.

12

Dans la base de données du projet, il existe une entrée pour chaque chanson, liée à l'entrée du poème sur lequel elle est basée. L'entrée pour les chansons contient les champs suivants :

13

- Titre de chanson ;
- Date de composition ;
- Partitions/publications associées ;
- Personnes concernées (compositeur, interprète(s), accompagnateur, etc.) ;
- Enregistrements (E.P., L.P., disque, MP3, etc.) ;
- Arrangement/orchestration (instruments, nombre de voix, etc.) ;
- Tessiture ;
- Langue ;
- Poème ;

- Création (champ textuel pour détails des créations mondiales et régionales).

Chacun de ces champs contient ses propres sous-champs, donc pour « personne concernée » nous enregistrons des détails concernant la nationalité du compositeur/de l'interprète, afin de mieux comprendre la portée de l'œuvre de Baudelaire dans la musique d'autres pays que la France et de pouvoir analyser comment son œuvre poétique a été reçue dans d'autres langues que le français. À une autre étape du projet, nous avons aussi ajouté un champ pour le « genre » ; quoique parfois approximatif, il est utile de préciser au moins un genre musical (mélodie, chanson, hard-rock, metal, death metal, electro, rap, techno, etc.), pour avoir une idée des genres musicaux influencés par la poésie de Baudelaire et pour comprendre quels poèmes sont particulièrement populaires auprès des musiciens de tel ou tel genre.

14

La catégorisation des chansons selon un genre musical permet de grouper les données pour en faire l'analyse et la comparaison. De cette façon, la collecte des données et les conclusions qu'on peut en tirer renvoient au concept de « lecture à distance » proposé par Franco Moretti, du Stanford Literary Lab [Moretti 2013] et adapté à l'analyse numérique du son, entre autres par Charles Bernstein et Tanya Clement ([Bernstein 1998] ; [Clement 2012]). Les avantages et les inconvénients de l'étude « à distance » de la musique ont été évoqués de manière pertinente dans le travail de Nicholas Cook, qui critique l'utilisation des méthodologies numériques dans certaines études de la musique ayant tendance à ne pas développer l'analyse au-delà des conclusions préliminaires, formulées d'après des graphiques [Cook 2011, 145]. Dans notre cas, la base de données permet d'évaluer quels textes de Baudelaire sont les plus fréquemment mis en musique et de comprendre quels genres musicaux sont éventuellement associés à certains de ses poèmes, ce qui permet de faire des analyses plus détaillées au niveau du corpus, c'est-à-dire de passer plutôt à une étude « de près », comme nous le démontrons dans la suite de l'article.

15

1.2 L'annotation des chansons

Après avoir recueilli un ensemble de données sur les poèmes de Baudelaire et les chansons qui leur correspondent, nous procédons à l'annotation numérique des chansons, d'après les fichiers audio. Étant donné le grand nombre de chansons basées sur des textes de Baudelaire et la difficulté d'appliquer le processus d'analyse à *toutes* les chansons connues et incluses à la base de données, notre approche est plutôt sélective que compréhensive, et numérique sans être automatisée (surtout pour des raisons de complexité du signal audio). La base de données devient donc une ressource importante pour regrouper les chansons selon le poème, la période historique, le genre ou d'autres éléments culturels, afin de choisir quelles chansons inclure dans le corpus final et pour regrouper les chansons pour la comparaison critique, comme mentionné ci-dessus.

16

L'annotation des chansons est réalisée en utilisant *Sonic Visualiser*, une application open source destinée à la visualisation et à l'analyse des fichiers sonores [Cannam et al. 2010]. L'application a été développée par Chris Cannam et son équipe de spécialistes en musicologie technologique au *Centre for Digital Music* à Queen Mary à la *University of London*. Le grand avantage d'utiliser *Sonic Visualiser* est que l'application facilite le balisage simple et précis des fichiers sonores.

17

Le système de balisage effectué dans *Sonic Visualiser* comprend sept « couches » d'annotation qui prennent en compte à la fois le texte et la musique, abordant les questions de phraséologie musicale et poétique, et des indications ou décisions interprétatives orales telles que la ponctuation et les nuances. La méthodologie développée dans le cadre du projet cherche à donner la perspective la plus complète de la manière dont l'analyse numérique peut faciliter l'analyse des rapports entre texte et musique dans la chanson ; ce système peut donc être adapté à volonté pour obtenir les résultats désirés.

18

Pour mieux voir comment baliser un fichier sonore, les couches d'annotation sont numérisées de 1 à 10, les trois premières couches d'analyse étant automatiquement générées par *Sonic Visualiser*. Force est de constater qu'il n'est pas obligatoire d'utiliser toutes les couches d'annotation pour l'analyse d'une chanson ou d'un corpus de chanson ; cependant, pour s'assurer de la clarté du système d'annotation dans le projet, les couches interprétatives gardent toujours le même numéro :

19

1. Pane Information (préréglé) ;
2. Waveform (préréglé) ;
3. Ruler (préréglé) ;
4. Mots (numérotés) ;
5. Syllabes (numérotées) ;
6. Structure du poème ;
7. Ponctuation (étiquetée selon le poème imprimé – édition La Pléiade) ;
8. Nuances et indications de performance/d'interprétation (d'après la partition) ;
9. Phrases musicales (début et fin balisées) ;
10. Phrases poétiques (début et fin balisées).

L'analyse commence avec un fichier sonore (format MP3 ou WAV) de la chanson en question, chargé dans *Sonic Visualiser*. Puis nous créons les couches d'annotation ; il est, peut-être, plus facile de créer toutes les couches à la fois au début. Pour mieux voir les éléments individuels de l'analyse, nous accordons une couleur différente à chaque couche, que l'on applique de manière cohérente à toutes les analyses numériques. La forme d'onde peut être considérée comme une chronologie de la chanson, où chaque élément textuel, structurel ou musical est balisé et horodaté en secondes. Là où il y a plusieurs barres de différentes couleurs, nous concluons qu'il s'agit d'un moment important de la chanson et qu'il faut l'analyser de manière plus détaillée. Par exemple, dans la capture d'écran ci-dessous des vers 10 et 11 de « La Mort des amants » de Debussy, il y a beaucoup de barres roses qui rapportent à la couche 8 (nuances et indications de performance/d'interprétation), ce qui signale un point de grande activité dynamique, évident aussi selon la variation de la forme d'onde dans la partie gauche de l'image.

20

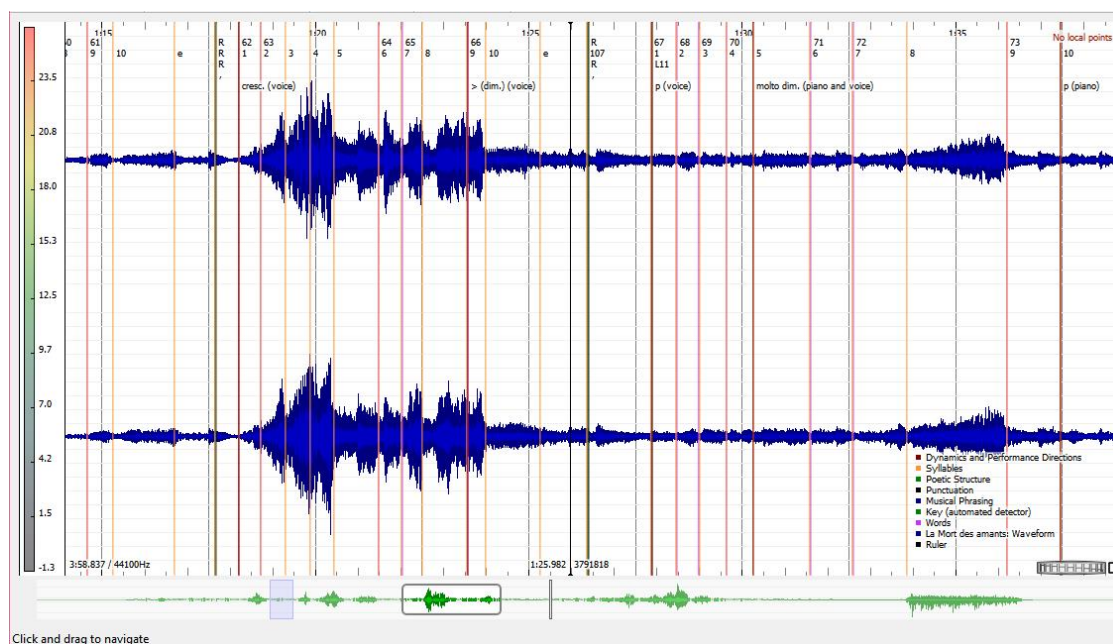


Figure 1. Capture d'écran de l'annotation de « La Mort des amants » de Claude Debussy, chanté par Mary Bevan et accompagné de Sholto Kynoch [Bevan 2011], vers 10-11

Les sections qui suivent expliquent la logique qui sous-tend chacune de ces couches, ainsi que le système de balisage de chacun des éléments.

21

Une fois les données balisées dans Sonic Visualiser, nous pouvons les exporter en forme de CSV pour les utiliser et manipuler.

22

horodate (s)	numérisation
14,39637188	1
15,16802721	2
16,39328798	3
16,98968254	4
17,60072562	5
18,2062585	6
19,14485261	7
21,31591837	R
21,89641723	8
22,2214966	9
22,89487528	10
24,61315193	11
25,66965986	12
26,23854875	13

Table 1. Exemple des données brutes pour la numérotation des mots dans les deux premiers vers de « La Mort des amants » de Claude Debussy [Bevan 2011].

Les données exportées de *Sonic Visualiser* peuvent être traitées dans Microsoft Excel ou d'autres logiciels tableurs. En faisant une formule où B1 = A2, etc., nous pouvons calculer la durée des mots, des syllabes, des strophes, etc., afin de convoquer ces données pour l'analyse de la chanson.

23

numérisation	mots	début (s)	fin (s)	durée (s)
1	Nous	14,40	15,17	0,77
2	aurons	15,17	16,39	1,23
3	des	16,39	16,99	0,60
4	lits	16,99	17,60	0,61
5	pleins	17,60	18,21	0,61
6	d'odeurs	18,21	19,14	0,94
7	légères	19,14	21,32	2,17
R		21,32	21,90	0,58
8	des	21,90	22,22	0,33
9	divans	22,22	22,89	0,67
10	profonds	22,89	24,61	1,72
11	comme	24,61	25,67	1,06
12	des	25,67	26,24	0,57
13	tombeaux	26,24	29,79	3,55
R		29,79	31,83	2,04

Table 2. Tableau montrant la position chronologique et la durée des mots dans les deux premiers vers de « La Mort des amants » de Debussy [Bevan 2011].

Couches 4 et 5 : mots et syllabes

Les couches 4 et 5 concernent le contenu linguistique de la chanson, balisant la position temporelle du début et de la fin de chaque mot et de chaque syllabe. Nous balisons également le début de chaque période de pause, de façon à ce

24

que le début des mots et des syllabes de chaque poème soient numérotés ; cette numérotation correspond à un schéma XML, établi avec l'aide des spécialistes en humanités numériques au *Digital Humanities Institute* de l'Université de Sheffield. Pour le balisage des mots, à chaque mot du poème correspond une balise ; par contre, les syllabes sont balisées vers par vers, afin de visualiser la manière dont le compositeur ou l'interprète transforme le poème en musique du point de vue métrique.

Dans le contexte du projet, nous avons travaillé avec un développeur de logiciels pour créer une application Web qui établit un schéma de tagging automatique en XML pour créer des balises pour les mots et les syllabes d'un seul coup. L'application reconnaît les espaces () et les tirets (-) comme la fin d'un mot et d'un syllabe, quoiqu'il faille baliser les divisions entre syllabes avec un astérisque (*) quand elles se présentent au milieu d'un mot. Nous pouvons choisir de voir seulement le schéma pour les mots, ou aussi celui des syllabes. Plus tard dans le projet, ce système d'XML servira à étudier les différents mots et donc, les différents thèmes que les compositeurs et les chanteurs mettent en valeur dans les mises en musique des poésies de Baudelaire.

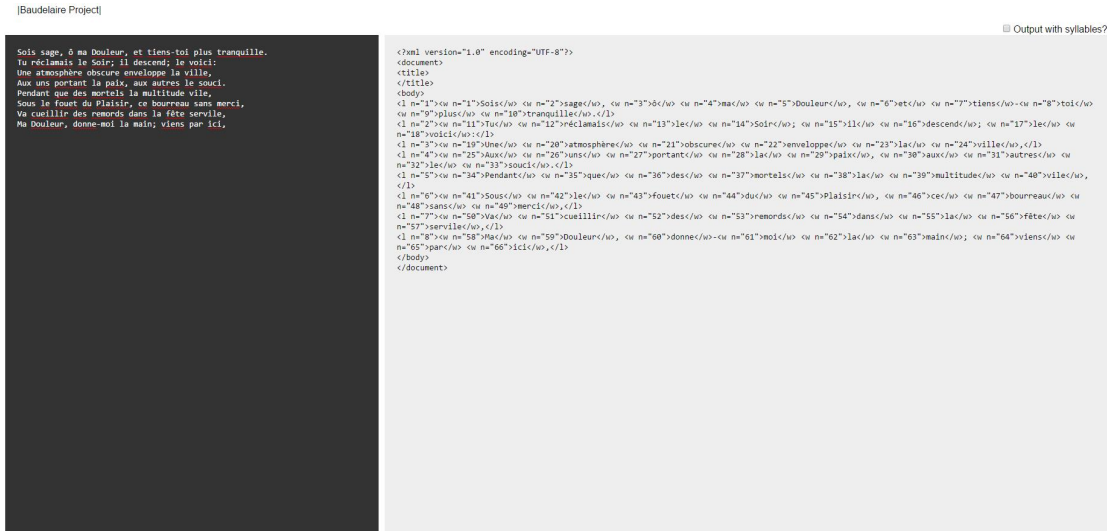


Figure 2. Application Web open source pour la génération des balises XML des mots (montrées ici), des syllabes et des vers, développée par Tom Cowley [rawgit.com]

L'un des aspects importants du projet est d'observer des tendances dans l'interprétation de la poésie du XIX^e siècle au niveau de la versification. Notre système de balisage est dérivé du système établi par la TEI, mais ce dernier est abrégé dans notre projet afin de mettre l'emphase sur les unités sémantiques et les unités structurelles essentielles de la versification française, c'est-à-dire les mots et les syllabes. Le balisage des syllabes permet de voir à quel point la prononciation de l'interprète est conforme aux règles métriques de la poésie française. Si l'on prend, par exemple, l'alexandrin, il est clair qu'il doit y avoir douze syllabes par vers ; cependant, dans la mélodie française surtout, par exemple dans les compositions de Debussy, une note est souvent accordée au « e » caduc ou apocope, de façon telle qu'une syllabe soi-disant muette est prononcée. De plus, la distribution syllabique balisée sur la forme d'ondes permet de voir d'un seul coup d'œil si le compositeur a déplacé la césure ou s'il a fait d'autres interruptions structurelles au vers. Considérés de manière isolée, la prononciation du « e » muet ou la position de la césure pourraient paraître constituer de menus détails ; pourtant, ces différences entre la prononciation de la poésie lue à l'oral et la poésie chantée sont révélatrices. En étudiant la prononciation de la poésie dans les différents genres musicaux, il est possible de se représenter les tendances dans le traitement de la poésie par les compositeurs et les chanteurs, ce qui aide ensuite à tracer une histoire plus complète de la réception de la poésie de Baudelaire. Là où Debussy promeut l'usage de l'« e » surnuméraire (en tant que syllabe prononcée en fin de vers avec une note distincte), Léo Ferré préfère une prononciation basée sur la versification française (où les « e » surnuméraires en fin de vers ne sont pas prononcés), et les chanteurs de musique populaire contemporaine, tels que Babx, ont plutôt tendance à ne pas prononcer les « e » muets. Le balisage des mots et des syllabes permet de générer des données qui peuvent être entrées dans une feuille de calcul pour compiler le niveau de mélisme ou de tension entre métrique poétique et métrique musicale. Plus tard,

cette feuille de calcul permettra d'effectuer une comparaison entre les différentes mises en musique des poésies de Baudelaire pour juger de la fidélité ou de la flexibilité des chansons par rapport aux règles de la versification française.

Couche 6 : structure du poème

L'aperçu que l'analyse des syllabes nous donne sur des questions de mètre et versification va de pair avec une investigation des changements structurels auxquels le texte est soumis quand la poésie est mise en musique. La couche 6 montre donc la distribution des strophes et des vers et signale des changements de structure comme, par exemple, la répétition, l'omission ou l'inversion des vers ou des strophes.

27

Pour baliser la structure du poème dans le contexte de la chanson, nous inscrivons une barre au début de chaque vers et de chaque strophe. Le début de chaque vers est balisé L1, L2, etc., et le début de strophe est balisé S1, S2. Les balises XML pourraient aussi être générées automatiquement en utilisant l'application Web citée ci-dessus. Dans le cas d'un sonnet, les strophes sont balisées Q1, Q2, T1, T2, pour montrer les quatrains et les tercets. Comme pour les mots (couche 4) et les syllabes (couche 5), le début de chaque période non chantée est balisé R ; de cette façon, il est évident que le début de chaque vers/strophe/pause signifie la fin du précédent. Ce système permet de voir facilement les changements structuraux apportés au texte par le compositeur/interprète dans le processus de mise en musique d'un poème.

28

Couche 7 : ponctuation & Couche 8 : nuances et indications d'interprétation

La ponctuation du poème (selon l'édition critique de référence de la collection *La Pléiade*) est balisée sur la forme d'ondes. Pour ces couches nous n'utilisons pas le schéma XML, car il est plus clair d'étiqueter la ponctuation et les indications d'interprétation, surtout parce que les signes de ponctuation ont leur propre fonction en XML, ce qui pourrait poser de problèmes pour le balisage. Il y a des cas où la ponctuation balisée sur la partition diffère de celle de Baudelaire : il faut baliser aussi la ponctuation d'après la partition. Dans ce cas, il se peut que le compositeur utilise une édition différente ou inédite du texte, ou qu'il ait fait sa propre approximation, ce qui donne un aperçu important de son interprétation du texte.

29

Pour les chansons pour lesquelles nous avons une partition, nous balisons aussi les nuances et les indications d'interprétation telles qu'elles ont été suggérées par le compositeur. Lues ensemble, la couche 7 et la couche 8 montrent comment le compositeur a interprété la ponctuation et la phraséologie de Baudelaire en musique. Il est possible de faire le balisage pour les enregistrements sans partition (par exemple, les chansons populaires en disque ou MP3), en notant les changements de tempo, de qualité vocale, etc. Quoique subjective, cette approche permet de montrer comment des auteurs-compositeurs divers ont interprété le même poème au niveau musical afin de pouvoir comparer des mises en musique enregistrées aux partitions ; de plus, cette manière d'annoter les dynamiques musicales d'une chanson permet de procéder à la comparaison de plusieurs interprétations de la même chanson.

30

Couches 9 et 10 : phrases musicales et phrases poétiques

Cette partie du balisage est au cœur de l'analyse des rapports entre mots et musique ; cependant, elle constitue aussi et nécessairement l'aspect le plus subjectif de l'approche du projet. Le balisage des phrases musicales se fait d'après la partition, s'il y en a, sinon, à l'écoute. Cette approche peut être manipulée selon le corpus et le but de l'analyse : là où il s'agit de comparer deux interprétations de la même composition, nous pourrions mettre l'emphase sur la division des phrases par l'interprète plutôt que de fonder le balisage sur les nuances indiquées. En ce qui concerne le balisage des phrases poétiques, nous considérons les propositions principales et les propositions subordonnées ; ici nous balisons le début et la fin de chacune pour voir la structure grammaticale du poème et pour pouvoir comparer la distribution des phrases musicales avec les unités significatives du poème.

31

Extraction des données

Le balisage des couches d'analyse est important au niveau visuel, car il permet de voir des passages d'une chanson où il y a beaucoup d'activité musicale et textuelle – ces « points de convergence » méritent plus d'investigation. Là où il y a plusieurs barres de diverses couches, il faut considérer le niveau de tension entre paroles et musique, ainsi que

32

considérer la qualité vocale (en regardant, par exemple, les nuances indiquées). Cette investigation secondaire pourrait convoquer les outils des *Vamp Plugins* pour *Sonic Visualiser*, tels le spectrogramme qui permet de tracer l'intensité de la musique, ainsi que souligner, de manière visuelle, l'étendue du vibrato.

En plus de la visualisation, les couches 4 à 6 fournissent des données importantes qui peuvent être entrées dans une feuille de calcul pour calculer la soi-disant « fidélité » de la chanson au poème, en pourcentages. La feuille de calcul est alimentée par des formules qui permettent de calculer le nombre de syllabes dans le poème et la chanson, le nombre de mesures et de temps dans la chanson et le nombre de mots ou de vers répétés. Comme les thèmes poétiques sont enregistrés dans la base de données, il est assez facile de transférer ces données à la feuille de calcul afin de commencer à évaluer comment les compositeurs et les interprètes ont traité les différents sujets et motifs dans la poésie de Baudelaire. D'une certaine manière, cette analyse représente une nouvelle approche par rapport à la stylistique quantitative, car elle explore les tendances adaptatives et/ou les manipulations effectuées lors d'une « négociation » entre poésie et musique par un compositeur.

33

Cette méthodologie offre une approche détaillée pour l'analyse de la chanson. La base de données intervient dans une première étape, pour trier les données afin de décider quelles chansons doivent être soumises à ce processus. La combinaison du balisage visuel et des données fournies par les analyses XML et quantitatives permet d'effectuer une analyse compréhensive de la mise en musique de la poésie qui ne sépare pas les deux éléments de la chanson, ni ne réduit l'art du poète ou du compositeur à un simple jeu avec les chiffres.

34

2. Analyse et application

Pour faire la démonstration de ce système d'analyse numérique de la chanson, nous nous pencherons, dans la section suivante, sur les résultats de l'analyse de deux mises en musique du poème « La Mort des amants », l'un des poèmes de Baudelaire les plus fréquemment mis en chanson (avec 54 chansons s'y rapportant dans la base de données). Ce texte offre ainsi un bon exemple de la grande variété des chansons inspirées par la poésie de Baudelaire, tout en accentuant l'aptitude de notre méthodologie à analyser des chansons de divers genres musicaux. Pour des raisons d'espace, l'analyse ici ne touchera qu'à certains aspects de la chanson et mettra l'emphase sur des questions de structure et de traitement musical de la versification.^[1]

35

La première chanson qu'on considérera est la dernière des *Cinq Poèmes de Baudelaire* de Claude Debussy, recueil composé entre 1887 et 1889. La deuxième partie de cette analyse étudiera « La Mort des amants » chanté par l'auteur-compositeur Babx, chanson sortie en 2010, qui apparaît par ailleurs sur son album *Cristal automatique # 1* sorti en 2015. Nous avons choisi ces deux chansons comme exemples principaux de la période « Debussy à Duparc » et de la période de la chanson contemporaine, afin de montrer l'évolution d'un bout à l'autre de l'histoire de la mise en musique des poèmes de Charles Baudelaire. L'intervention dans ces analyses « clés » des résultats d'autres périodes (notamment l'ère de la chanson française et le projet de mise en musique de l'intégrale des *Fleurs du mal* par Léo Ferré) soutiendra cette étude.

36

2.1 Claude Debussy : « La Mort des Amants » (1887)

Les *Cinq Poèmes de Baudelaire* sont parmi les plus étudiés des mises en musique des poèmes de Baudelaire, surtout car il existe aussi plusieurs enregistrements de ces mélodies par des interprètes différents. L'analyse qui suit est basée sur une interprétation de Mary Bevan enregistrée en 2011, où elle est accompagnée par Sholto Kynoch [Bevan 2011]. Nous avons choisi cette interprétation représentative au lieu de faire une comparaison des interprétations à travers l'histoire des enregistrements (ceci n'est pas le but de notre projet, mais nous reconnaissons le travail important à cet égard mené par l'équipe de recherche *Centre for Musical Performance as Creative Practice* dirigé par John Rink à l'Université de Cambridge, Grande-Bretagne)^[2]. Il faut donc faire une petite mise en garde : comme il s'agit ici d'un compositeur classique et d'une interprète qui travaille d'après une partition, il est nécessaire aussi prendre en compte l'influence des décisions d'interprétation sur l'effet globale et sur les données de performance. Cependant, le système d'annotation dans *Sonic Visualiser* a l'avantage sur les autres en ceci qu'il balise les indications interprétatives et la ponctuation, ce qui permet d'évaluer à quel point ces décisions de performance renvoient à la partition et donc, au

37

processus de composition de Debussy.

Les données de la couche 6 pour « La Mort des amants » de Debussy montrent que sa mise en musique est strophique.

38

strophe	vers	début (s)	fin (s)	durée (s)
Q1	L1	14,41	21,33	6,92
	R	21,33	21,91	0,58
	L2	21,91	29,79	7,88
	R	29,79	31,86	2,07
	L3	31,86	37,28	5,42
	R	37,28	38,08	0,80
	L4	38,08	44,03	5,94
	R	44,03	45,58	1,56
Q2	L5	45,58	49,61	4,03
	R	49,61	49,99	0,38
	L6	49,99	53,43	3,44
	R	53,43	53,70	0,27
	L7	53,70	58,67	4,97
	R	58,67	59,22	0,56
	L8	59,22	66,53	7,30
	R	66,53	68,28	1,75
T1	L9	68,28	77,64	9,36
	R	77,64	78,19	0,56
	L10	78,19	86,37	8,17
	R	86,37	87,86	1,50
	L11	87,86	100,21	12,34
	R	100,21	124,61	24,40
T2	L12	124,61	134,83	10,22
	R	134,83	135,31	0,49
	L13	135,31	148,02	12,70
	R	148,02	149,15	1,14
	L14	149,15	164,33	15,17

Table 3. Tableau montrant la durée des vers et des intermédiaires entre vers et strophes.

Pourtant, en regardant de près la table ci-dessus, il est clair que les pauses et les intermédiaires musicaux entre les strophes (balisés « R » et soulignés en jaune dans le tableau) ne sont pas de longueur égale, ce qui a pour effet de changer la manière dont nous comprenons la structure du sonnet. Entre le premier et le deuxième quatrain, il y a une pause de 1,57 s et entre le deuxième quatrain et le premier tercet, il y a une pause de 1,75 s. Ceci ne serait pas exceptionnel si ce n'était de la grande pause de 24,4 s qui sépare les deux tercets. Cet écart entre les deux tercets, avec ses changements dynamiques, paraît comme un deuxième tournant qui bouleverse la structure binaire du sonnet.

39

Le balisage montre comment le changement à la *volta* est suggéré dans la mise en musique de Debussy, mais il évite d'imiter la structure symétrique au vers 8 du poème de Baudelaire, ce qui suggère une approche créative et flexible du texte. Alors que le poème met l'accent sur la métaphore du miroir et des deux esprits qui se reflètent, grâce à la symétrie du vers 8, avec cinq syllabes de chaque côté de la césure, Debussy préfère ne pas s'attarder à la virgule.

40

Dans son interprétation musicale du poème, il n'y aucune pause dans ce dernier vers du quatrain – par contre, la mélodie s'emporte avec un crescendo qui s'accroît jusqu'à la syllabe finale du mot « jumeaux ». Il est clair d'après le balisage dans *Sonic Visualiser*, montré ci-dessous, que ce mot-clé est très allongé et s'affaiblit soudainement, préparant la voie au changement soudain qui se produit à la charnière des deux strophes.

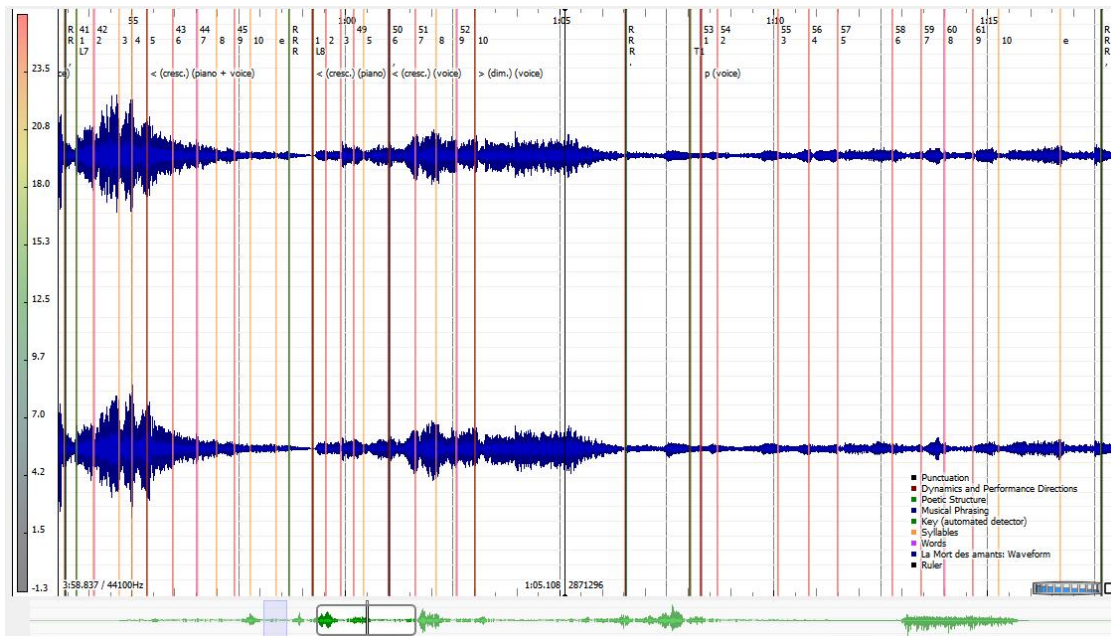


Figure 3. Annotation des vers 7 à 9 de « La Mort des amants » de Debussy, démontrant le traitement musical de la charnière entre le deuxième quatrain et le premier tercet

Le balisage dans *Sonic Visualiser* montre très clairement ce tournant à la fin du deuxième quatrain. Après le crescendo du piano et de la voix qui commence au milieu du vers 7 et continue de s'accroître jusqu'à la fin du deuxième quatrain, le début du premier tercet est balisé *piano*, ce qui signale un change d'ambiance. *Sonic Visualiser* montre de manière très efficace les changements de tempo : dans l'exemple ci-dessus, les barres violettes (mots) et les barres orange (syllabes) sont beaucoup plus espacées dans le vers 9 que dans les vers précédents, ce qui révèle une allure plus sombre. La qualité moins intense de la voix et du piano est soulignée aussi par la forme d'ondes qui devient beaucoup plus fine à ce point, sans autant de variation que dans les vers qui précèdent la charnière.

41

L'analyse de la mise en musique de « La Mort des amants » de Debussy démontre comment le compositeur met au premier plan les tensions entre la forme du poème et son contenu. Debussy s'appuie sur les idées de tristesse et de séparation dont le poème est imprégné et qui sont notées dans la base de données du projet comme étant des thèmes importants. Dans sa mise en musique, le point-virgule qui termine le premier tercet devient le porteur d'incertitude : il ne garantit ni le salut ni une vraie conclusion, signalés par des nuances très douces à partir du mot « adieux » qui termine le vers. La forme d'ondes montre comme la chanteuse soprano effectue un diminuendo afin que ce mot semble s'éteindre et, à partir de ce point-là, la forme d'ondes reste très fine jusqu'à la fin de l'intermède du piano entre le premier et le deuxième tercet, tel que cela se manifeste dans l'annotation dans *Sonic Visualiser* :

42

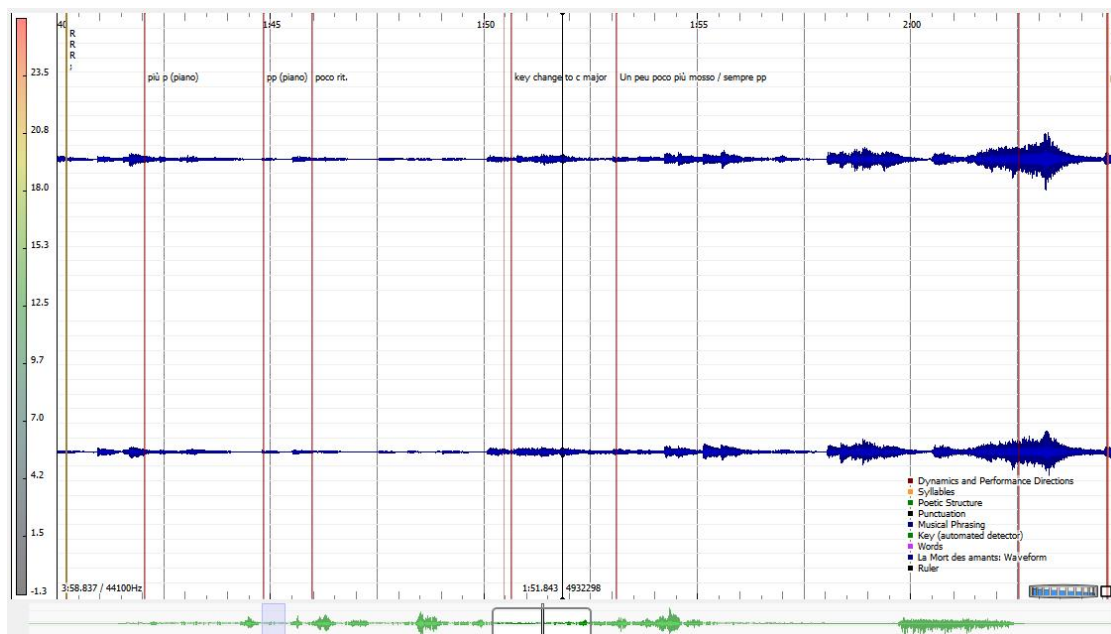


Figure 4. Capture d'écran montrant la forme d'ondes à la *volta* et l'annotation de l'intermède du piano qui sépare les deux tercets

Ce long intermède souligne l'atmosphère d'incertitude, grâce à des changements dynamiques : Debussy insiste sur le diminuendo échelonné du piano qui semble s'affaiblir, en imitant la voix. La modulation, que l'on entend clairement (de mi majeur vers do majeur) et qui se produit trois mesures avant l'entrée de la voix, accentue cette instabilité, mais signale aussi un coup du sort – le moment promis par l'augure du « soir fait de rose et de bleu mystique ». Cet interlude du piano, qui retarde le dernier tercet, a pour effet de faire attendre l'arrivée de « l'Ange, entrouvrant les portes » pour « ranimer [...] les miroirs ternis et les flammes mortes ». Cette brève analyse de la manière dont Debussy a « manipulé » la structure du poème dans sa mise en musique démontre jusqu'à quel point les différents éléments du texte poétique (ponctuation, *volta*) et du texte musical (dynamiques, interludes) interagissent.

43

2.2 Babx : « La Mort des Amants » (2010)

Contrairement aux mélodies classiques de Debussy, « La Mort des Amants » de Babx fait partie d'une nouvelle vague de mises en musiques de la poésie, qui associe la musique rock et pop, plutôt destinée aux jeunes, aux textes poétiques classiques. Le chanteur parle franchement de son intérêt pour la poésie, soulignant la complexité des rapports entre texte et musique qui est également au cœur de la recherche du Baudelaire Song Project. Dans la pochette du disque de *Cristal automatique #1*, il explique : « Les mots ont toujours été pour moi vecteurs de musiques, d'espaces, de rythmes, de couleurs, de silences et de voix. [...] Comment réunir la musique et ces mots-là, sans que l'un serve de " faire valoir " à l'autre ? » [Babx 2015] Faisant un léger écho à la fascination pour la poésie qui est enracinée dans la chanson française de Léo Ferré et Georges Chelon à Serge Gainsbourg et Mylène Farmer, les chansons poétiques de Babx représentent une nouvelle phase d'évolution qui indique une plus grande liberté au niveau structurel. C'est cette combinaison du respect pour la littérature canonique de Baudelaire et de la créativité dans son interprétation qui est soulignée par l'analyse numérique.

44

Si l'on examine tout d'abord la couche 6 (structure du poème), on voit surtout dans les passages balisés « R » et soulignés en jaune dans le tableau ci-dessous que, plus que celle de Debussy, la chanson de Babx suit de manière proche la structure du poème de Baudelaire, respectant chaque fin de vers et chaque fin de strophe (quatrains et tercets).

45

Strophe	Vers	début (s)	fin (s)	durée (s)
Q1	L1	19,55	22,98	3,43
	R	22,98	24,10	1,12
	L2	24,10	28,00	3,90
	R	28,00	28,93	0,93
	L3	28,93	32,42	3,48
	R	32,42	33,11	0,70
	L4	33,11	36,46	3,34
	R	39,98	47,66	7,67
Q2	L5	47,66	51,64	3,98
	R	51,64	52,31	0,67
	L6	52,31	56,35	4,04
	R	56,35	57,12	0,77
	L7	57,12	61,11	3,99
	R	61,11	61,95	0,84
	L8	61,95	68,17	6,22
	R	68,17	113,89	45,71
T1	L9	113,89	118,26	4,37
	R	118,26	119,09	0,83
	L10	119,09	122,88	3,79
	R	122,88	123,90	1,02
	L11	123,90	129,68	5,78
	R	129,68	132,42	2,74
T2	L12	132,42	137,07	4,64
	R	137,07	137,65	0,58
	L13	137,65	142,57	4,92
	R	142,57	142,99	0,42
	L14	142,99	149,44	6,46
	R - Fin de texte original	149,44	151,60	2,16
Q1 (r)	L1 (r)	151,60	156,32	4,71
	L2 (r)	156,32	161,54	5,22
	R	161,54	162,19	0,65
	L3 (r)	162,19	166,49	4,30
	L4 (r)	166,49	173,08	6,59
	R	173,08	175,38	2,30
	L4 (r)* (ss6-10)	175,38	178,03	2,65
	R	178,03	183,90	5,87
	Fin	183,90		

Table 4. Données pour le balisage de la couche 6 (structure poétique)

Pourtant, les données révèlent que, même si Babx suit la versification baudelairienne, il répète le premier quatrain du poème après un court intermède musical de 2,16 s. Cette répétition d'une partie du texte est importante pour comprendre non seulement la lecture singulière que Babx propose du poème, mais aussi la perspective alternative sur

le poème qui est proposée à ceux qui écoutent sa chanson. Tel que démontré dans l'analyse de la mise en musique de Debussy, le poème de Baudelaire se termine sur l'image d'un Ange qui « viendra ranimer [...] les miroirs ternis et les flammes mortes » ; quoique optimiste et éthérée, l'image globale de la dernière strophe est un peu entachée par le dernier vers, avec les adjectifs « ternis » et « mortes » qui résonnent dans la pensée du lecteur. Babx, par contre, insiste plutôt sur la promesse des « cieux plus beaux », en répétant la deuxième partie du vers 8 à la fin de la chanson, avant de reprendre le motif de guitare de l'ouverture de la chanson.

La présence des silences et des intermèdes de guitare est importante pour comprendre la façon dont Babx aborde la tâche de « réunir la musique et ces mots-là ». Il y a un petit intermède musical à la fin de chaque vers (qui dure entre 0,69 s et 1,12 s) et un intermède plus étendu à la fin de chaque strophe. On remarque que l'intermède entre Q1 et Q2 a une durée de 6,67 s alors que l'intermède entre Q2 et T1 est beaucoup plus long, soit d'une durée de 45,71 s. Ces deux intermèdes, les plus longs de la chanson, suivent tous les deux un point, balisé sur la couche 7 ; d'après ces données, on pourrait supposer que Babx interprète ce point, signe de ponctuation très final, comme l'un de ces « vecteurs » dont parle le chanteur, précipitant un moment de tranquillité et de réflexion suscité par le solo de guitare. Tandis que Debussy, de son côté, remet en cause la structure poétique du sonnet en séparant les deux tercets d'un long intermède, Babx souligne la charnière dans la structure musicale de la chanson, établissant cet intermède comme une espace de réflexion et laissant résonner les images des quatrains.

47

L'emphase que Babx met sur la charnière est claire d'après la forme d'ondes ; dans la capture d'écran ci-dessous, il y a un changement visible entre 1,17.1 min et 1,17.5 min (c'est-à-dire entre 77.0 s et 77.5s). En fait, l'intermède commence avec un motif joué sur la guitare qui, sur le plan musical, fait partie de la phrase précédente ; à 1,17,25 min., le motif familier de l'introduction revient, et c'est comme si l'ordre était rétabli, préparant le terrain pour l'annonce du nouveau cadre temporel du « soir fait de roses et de bleu mystique ».

48

Figure 5. Capture d'écran de la forme d'ondes pour la mise en musique de « La Mort des amants » de Babx, démontrant la transition dans l'intermède musical qui se produit à 1,17,25 min

D'après le balisage des mots et des syllabes, on comprend comment Babx joue avec la durée des notes pour préserver la structure du poème de Baudelaire et pour mettre en valeur à la fois le son et le sens du texte.

49

numérisation	mots	début (s)	fin (s)	durée (s)
1	Nous	19,53959	19,6673	0,12771
2	aurons	19,6673	20,52644	0,859138
3	des	20,52644	20,89796	0,371519
4	lits	20,89796	21,61778	0,719819
5	pleins	21,61778	21,84998	0,2322
6	d'odeurs	21,84998	22,26794	0,417959
7	légères	22,26794	22,96454	0,696599
R		22,96454	24,10231	1,137778
8	Des	24,10231	24,38095	0,278639
9	divans	24,38095	24,98467	0,603719
10	profonds	24,98467	26,09923	1,114558
11	comme	26,09923	26,58685	0,487619
12	des	26,58685	26,8829	0,296054
13	tombeaux	26,8829	28,04971	1,166803
R		28,04971	28,90884	0,859138
14	Et	28,90884	29,07138	0,16254
15	d'étranges	29,07138	29,74476	0,673379
16	fleurs	29,74476	30,69388	0,949116

R		30,69388	30,87673	0,182857
17	sur	30,87673	31,23084	0,354104
18	des	31,23084	31,48626	0,25542
19	étagères	31,48626	32,39184	0,905578
R		32,39184	33,11166	0,719819
20	Éclores	33,11166	34,62095	1,509297
21	pour	34,62095	34,89959	0,278639
22	nous	34,89959	36,45533	1,555737
R		36,45533	37,19837	0,743039
23	sous	37,19837	37,45379	0,25542
24	des	37,45379	37,61633	0,16254
25	cieux	37,61633	38,17361	0,557279
26	plus	38,17361	38,5219	0,348299
27	beaux	38,5219	40,00798	1,486077
R		40,00798	47,64735	7,639365
28	Usant	47,64735	48,71546	1,068118
29	à	48,71546	48,878	0,16254
30	l'envi	48,878	50,039	1,160998
31	leurs	50,039	50,34086	0,301859
32	chaleurs	50,34086	50,89814	0,557279
33	dernières	50,89814	51,64118	0,743039
R		51,64118	52,29134	0,650159
34	Nos	52,29134	52,50032	0,20898
35	deux	52,50032	52,77896	0,278639
36	cœurs	52,77896	53,31302	0,534059
37	seront	53,31302	54,49723	1,184218
38	deux	54,49723	54,91519	0,417959
39	vastes	54,91519	55,37959	0,464399
40	flambeaux	55,37959	56,37805	0,998458
R		56,37805	57,14431	0,766258
41	Qui	57,14431	57,58549	0,441179
42	réfléchiront	57,58549	59,2341	1,648617
43	leurs	59,2341	59,48952	0,25542
44	doubles	59,48952	60,44898	0,959456
45	lumières	60,44898	61,13814	0,689161
R		61,13814	61,92857	0,790431
46	Dans	61,92857	62,06531	0,136735
47	nos	62,06531	62,30816	0,242857
48	deux	62,30816	62,42245	0,114286
49	esprits	62,42245	64,73723	2,314785
R		64,73723	65,73569	0,998458
50	ces	65,73569	66,08399	0,348299
51	miroirs	66,08399	66,75737	0,673379

Table 5. Tableau montrant les données de la couche 4 (mots) pour « La Mort des amants » de Babx.

Il y a très peu de pauses dans les vers : dans la première partie du sonnet, avant la charnière, il n'y a que de courtes pauses aux vers 3 et 4 et une pause plus longue au vers 8 (« Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux »). Le mot « esprit » est sensiblement allongé, ce qui a pour effet de retarder la césure ; quand, enfin, on arrive à la césure, cette pause est poignante et crée un effet de syncope. Bien qu'il ne soit pas possible de bien saisir cette syncope dans le tableau ci-dessus, les données aident à voir le mécanisme des rapports entre texte et musique. Il est clair que le dernier vers du deuxième quatrain représente l'apogée de la chanson, sur le plan poétique et sur le plan musical, et qu'il anticipe la charnière et l'intermède musical qui suivent.

Quant aux syllabes, on remarque que dans sa chanson, Babx a tendance à allonger la cinquième et la dixième syllabe du vers, ce qui est important à double titre. Tout d'abord, cette technique interprétative ramène la métrique de Baudelaire au premier plan, mais elle souligne certains mots clés dans le texte, tels « profonds », « tombeaux », « lumières », « jumeaux ». Ces données soutiennent les thèmes du poème « La Mort des amants » compilés dans la base de données du projet. Pourtant, quand la mélodie se détourne de ce motif métrique, la hiérarchie des thèmes est bouleversée. Par exemple, au vers 4, « Écloses pour nous », Babx allonge aussi la deuxième syllabe, conférant un poids égal aux mots « écloses » et « nous » qui s'accordent, grâce à l'assonance partielle des voyelles. En soulignant le mot « éclosure » et en lui donnant une dimension personnelle qui se rapporte à « nous », Babx met l'emphase sur les idées de potentialité et de fécondité qui sont évoquées de manière plus hésitante dans le poème de Baudelaire et qui, dans la mise en musique de Debussy, restent cachées jusqu'aux dernières mesures.

Passant aux tercets, on remarque que, contrairement à Debussy, Babx ne varie pas beaucoup les dynamiques : quoiqu'il y ait de claires ondulations, il n'y a pas de grands pleins et de grands déliés dans la forme d'ondes.

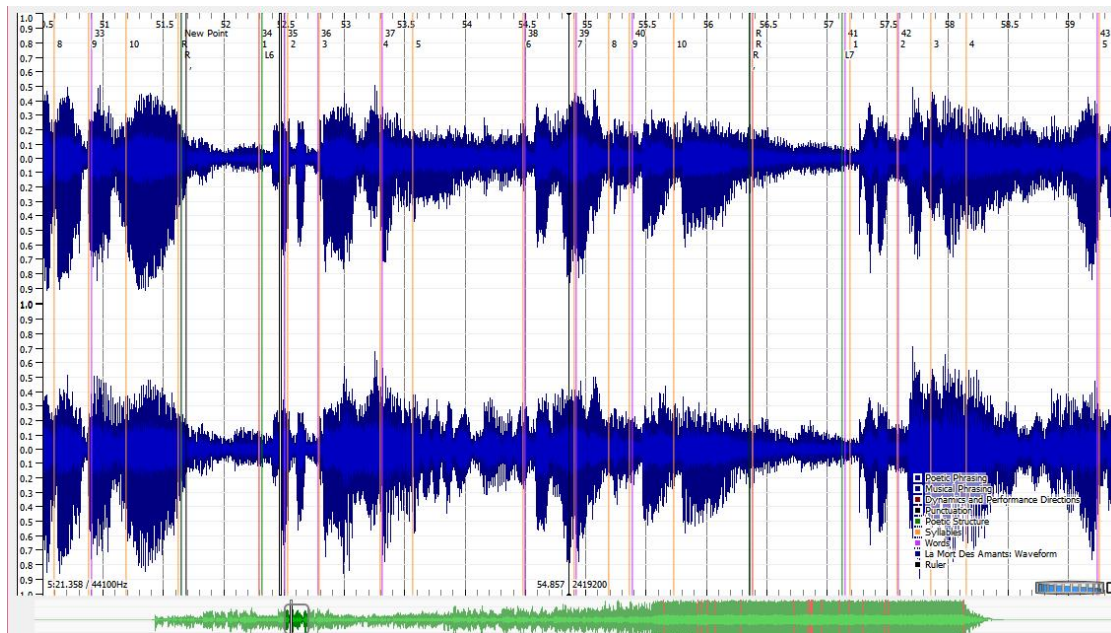


Figure 6. Capture d'écran du balisage dans *Sonic Visualiser* des vers 5 à 7 de « La Mort des amants » de Babx

Toute ondulation dans la forme d'onde vient de la technique vocale particulière que Babx utilise dans la chanson entière, qui consiste à faire un crescendo et puis un diminuendo pour chaque syllabe accentuée. Après une brève pause de 2.15 s, la chanson continue avec la répétition du premier quatrain. Sans aucun intermède, Babx incorpore ces paroles répétées, de telle façon que la chanson retourne à la case de départ. Malgré son apparente fidélité à la versification, en entretenant la position de la charnière, ces paroles « additionnelles » perturbent la structure binaire du

sonnet et, par le fait même, présentent une perspective différente sur l'interaction des thèmes de l'amour, de la mort et du salut qui sont au cœur du poème de Baudelaire.

Conclusions et propositions

Le *Baudelaire Song Project* est toujours en cours de développement, mais les résultats démontrent déjà que l'évolution, à travers le temps, des « performances » de Baudelaire en musique correspond à ces trois « étapes » temporelles que nous proposons au début de l'article. La méthodologie est maintenant fixée et, comme nous l'avons démontré ici, nous permet d'affiner les analyses de chaque chanson ou mélodie. Nous convenons tout de même qu'il reste encore des moyens inexplorés pour adapter ou pour développer ce processus pour l'analyse des mises en musique d'autres poèmes du corpus (surtout les poèmes en prose et les mises en musique de Baudelaire dans d'autres langues que le français) et, éventuellement, pour tester le même processus dans le contexte de l'œuvre d'autres poètes. Nous sommes conscients, par ailleurs, qu'il y aura toujours des mises en musique qui ne correspondront pas exactement aux trois étapes de développement de la performance chantée, mais la confirmation de la fiabilité de notre méthodologie se situe dans sa capacité à identifier les points de divergence des traits principaux de ces trois périodes de la réception baudelairienne. Nous savons également qu'il y a des lacunes dans la présente analyse ; surtout, que la méthodologie ne prend pas en compte les changements mélodiques comme, par exemple, les motifs chromatiques dans « La Mort des amants » de Debussy qui soutiennent la métaphore des miroirs et d'échanges qui est évoquée dans le deuxième quatrain. Dans le cas de Debussy, ces motifs mélodiques ont été étudiés de manière très détaillée par des spécialistes en musicologie tels que Katherine Bergeron [Bergeron 1994] et Matthew Brown [Brown 2005], et dans le domaine des études musico-littéraires par Helen Abbott [Abbott 2012], dont les recherches sur « La Mort des amants » ont été fondatrices. Pour tirer quelques conclusions préliminaires des motifs mélodiques en se servant des outils numériques, il faudra utiliser des Vamp Plugins pour *Sonic Visualiser*, tels que MELODIA [Salamon et Gomez 2012] qui permettent de tracer de manière linéaire la forme mélodique de la musique. Cependant, pour ce qui est de la musique polyphonique, la technologie pour l'analyse de ton et de mélodie est toujours à l'état embryonnaire. Quand il existera des moyens plus fiables pour séparer la voix de l'accompagnement, la méthodologie pour l'analyse numérique de la chanson pourra remplacer les analyses traditionnelles de la chanson. Pour l'instant, et dans la perspective des avancées actuelles de la technologie de l'analyse audio, cette méthodologie numérique donne une perspective nouvelle sur des mélodies bien étudiées, et elle facilite aussi l'analyse des mises en musiques peu connues.

54

Le processus numérique permettant l'analyse des mises en musique de la poésie, détaillé dans cet article, pourrait ouvrir la voie à d'autres projets culturels qui considéreraient les rapports du texte et de la musique dans la chanson, dans les chansons d'un genre quelconque, ou dans les reprises d'une chanson par différents interprètes. Si Debussy constate que « les musiciens qui ne comprennent rien aux vers ne devraient pas mettre en musique. Ils ne peuvent que les gâcher » [Debussy 1911], il faut quand même reconnaître que chaque mise en musique représente une compréhension différente du poème ; la méthodologie du *Baudelaire Song Project* invite à mettre de côté les préjugés personnels et à saisir l'idée qu'il n'y a pas de lecture « correcte » d'un poème, car il n'y a que des lectures différentes – chaque compositeur choisit d'accorder une importance différente à certains aspects du texte poétique et du texte musical. C'est en analysant les multiples éléments d'une mise en musique, à travers les données extraites des logiciels tels que *Sonic Visualiser*, Audacity et Excel, qu'on comprend jusqu'à quel point la « parité » devrait être un principe essentiel de l'étude du lien entre texte et musique dans la chanson. Cette emphase sur la parité des éléments constitutifs de la chanson au niveau de l'analyse révèle, à son tour, que les résultats de l'analyse eux-mêmes ne sont pas fondés sur une interprétation « égale » du texte poétique et du texte musical. La méthodologie numérique détaillée dans cet article permet, par contre, de voir en détails pour la première fois les négociations subtiles entre poésie et musique, à plusieurs échelles et à travers un corpus étendu.

55

Remerciements

Le projet de recherche présenté dans cet article est financé par une subvention généreuse du Arts and Humanities Research Council du Royaume-Uni (AH/M008940/1). Nous remercions l'organisation AHRC d'avoir permis cette recherche par leur soutien financier et pratique.

56

Notes

[1] Pour une analyse détaillée des mises en musique de « La Mort des amants » dans la mélodie française qui reconnaît la parité du texte et de la musique et qui établit les fondations de cette analyse numérique, voir [Abbott 2012].

[2] Pourtant, l'analyse dans *Sonic Visualiser* est particulièrement apte à comparer les différences d'interprétation de la même chanson. Pour une exposition détaillée de l'analyse numérique des styles de performance musicale s'appuyant sur des traits comme l'arche des phrases, voir [Cook 2011].

Works Cited

- Abbott 2012** Abbott, Helen. *Parisian Intersections: Baudelaire's Legacy to Composers*. Peter Lang. Oxford (2012)
- Agawu 1992** Agawu, Victor Kofi. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"", *Music Analysis* 11.1 (1992) 3-36
- Babx 2015** Babin, David (Babx). *Cristal automatique #1*. 22 juin 2015. BisonBison. B00Y1HLUDY. 1 disque compact
- Baudelaire 1975** Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. (2 vol.). Vol I. éd. C. Pichois. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) (1975)
- Baudelaire 1976** Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. (2 vol.). Vol II. éd. C. Pichois. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) (1976)
- Bergeron 1994** Bergeron, Katherine. "The Echo, the Cry, the Death of Lovers", *19th-Century Music*, 18.2 (1994): 136-151
- Bernstein 1998** Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press. Oxford, New York (1998)
- Bevan 2011** "La Mort des amants" (performance vocale). Par Mary Bevan et Sholto Kynoch. Recorded, Oxford, 2011. Sur *Cinq poèmes de Baudelaire*. Disque compact
- Brown 2005** Brown, Matthew. *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*. University of Rochester Press. Rochester, NY (2005)
- Cannam et al. 2010** Cannam, Chris, Landone, Christian et Sandler, Mark. "Sonic Visualiser: "An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files"", *Proceedings of the ACM Multimedia International Conference*, Florence, Italy, 2010.
- Clement 2012** Clement, Tanya. "Distant Listening: On Data Visualisations and Noise in the Digital Humanities", *Text Tools for the Arts. Digital Studies/Le champ numérique*, 3.2 (2012)
- Cook 2011** Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press. Oxford, New York (2011)
- Debussy 1911** Debussy, Claude, "Entretien". *Musica* (1911)
- Dubiau 2007** Dubiau, Mylène. "Discours poétique et discours musical: interférences, lectures interprétatives", *Champs du signe* 24 (2008): 11-72
- Hussey 2008** Hussey, Andrew. *Paris, ville rebelle: de 1800 à nos jours*. Trans. by Lucie Delplanque. Max Milo. Paris (2008)
- Joubert 2008** Joubert, Muriel. "Recueillement": de Baudelaire à Claude Debussy, Louis Vierne et Jean-Yves Malmasson, les entrelacs du lointain et du proche", *Aspects de la mélodie française*. éd. Gérard Streletski. Symétrie. Lyon (2008): 111-73
- Moretti 2013** Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso. Londres, New York (2013)
- Salamon et Gomez 2012** Salamon, Justin et Gómez, Emilia. "Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contour Characteristics", *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 20.6 (2012): 1759-1770
- http1** [<https://www.baudelaire song.org/team/>; dernière consultation le 29.06.17].



Between words and music: towards a digital methodology for analysing song settings of the poems of Charles Baudelaire [fr]

Caroline Ardrey <c_dot_ardrey_at_bham_dot_ac_dot_uk>, The University of Birmingham
Mylène Dubiau <mylene_dot_dubiau_at_univ-tlse2_dot_fr>, Université de Toulouse — Jean Jaurès
Helen Abbott <h_dot_abbott_at_bham_dot_ac_dot_uk>, The University of Birmingham

Abstract

This article is based upon the work of The Baudelaire Song Project, a digital research project, launched in 2015, which aims to catalogue and to analyse all the song settings of the poems of Charles Baudelaire. The Project seeks both to increase awareness of the many musical works based on the verse poems collected in *Les Fleurs du Mal* and the prose poems in *Petits Poèmes en prose*, and, crucially, to establish a new digital methodology for analysing song settings of poetry, which accords equal weight to text and to music. The article begins with a brief outline of the Project, placing the emphasis on the way in which “distant readings” of song settings can pave the way for more detailed digital analyses at corpus level. It details how the methodology can be applied in order to study the interpretative decisions made by composers and songwriters when they set a poetic text to music, making use of Sonic Visualiser. The second part of the study shows the methodology in action, applying it to two song settings of Baudelaire’s poem, “La Mort des amants”, the first composed by Claude Debussy in 1887, and the second performed by the popular contemporary singer Babx, which appears on his 2015 album, *Cristal automatique*. The article will present the results of this analysis, before concluding by considering ways to develop the methodology further and identifying future possibilities for using digital techniques for studying song settings of literary texts.

Note on Translation

For articles in languages other than English, DHQ provides an English-language abstract to support searching and discovery, and to enable those not fluent in the article’s original language to get a basic understanding of its contents. In many cases, machine translation may be helpful for those seeking more detailed access. While DHQ does not typically have the resources to translate articles in full, we welcome contributions of effort from readers. If you are interested in translating any article into another language, please contact us at editors@digitalhumanities.org and we will be happy to work with you.

1

Acknowledgments

This article presents research funded by the Arts and Humanities Research Council (grant ref : AH/M008940/1). We thank the AHRC for making this research possible.

2

Works Cited

- Abbott 2012** Abbott, Helen. *Parisian Intersections: Baudelaire’s Legacy to Composers*. Peter Lang. Oxford (2012)
- Agawu 1992** Agawu, Victor Kofi. “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century “Lied””, *Music Analysis* 11.1 (1992) 3-36
- Babx 2015** Babin, David (Babx). *Cristal automatique #1*. 22 juin 2015. BisonBison. B00Y1HLUDY. 1 disque compact
- Baudelaire 1975** Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. (2 vol.). Vol I. éd. C. Pichois. Gallimard (Bibliothèque de la

Pléiade) (1975)

Baudelaire 1976 Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. (2 vol.). Vol II. éd. C. Pichois. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) (1976)

Bergeron 1994 Bergeron, Katherine. "The Echo, the Cry, the Death of Lovers", *19th-Century Music*, 18.2 (1994): 136-151

Bernstein 1998 Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press. Oxford, New York (1998)

Bevan 2011 "La Mort des amants" (performance vocale). Par Mary Bevan et Sholto Kynoch. Recorded, Oxford, 2011. Sur *Cinq poèmes de Baudelaire*. Disque compact

Brown 2005 Brown, Matthew. *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*. University of Rochester Press. Rochester, NY (2005)

Cannam et al. 2010 Cannam, Chris, Landone, Christian et Sandler, Mark. "Sonic Visualiser: "An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files"", *Proceedings of the ACM Multimedia International Conference*, Florence, Italy, 2010.

Clement 2012 Clement, Tanya. "Distant Listening: On Data Visualisations and Noise in the Digital Humanities", *Text Tools for the Arts. Digital Studies/Le champ numérique*, 3.2 (2012)

Cook 2011 Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press. Oxford, New York (2011)

Debussy 1911 Debussy, Claude, "Entretien". *Musica* (1911)

Dubiau 2007 Dubiau, Mylène. "Discours poétique et discours musical: interférences, lectures interprétatives", *Champs du signe* 24 (2008): 11-72

Hussey 2008 Hussey, Andrew. *Paris, ville rebelle: de 1800 à nos jours*. Trans. by Lucie Delplanque. Max Milo. Paris (2008)

Joubert 2008 Joubert, Muriel. ""Recueillement": de Baudelaire à Claude Debussy, Louis Vierne et Jean-Yves Malmasson, les entrelacs du lointain et du proche", *Aspects de la mélodie française*. éd. Gérard Streletski. Symétrie. Lyon (2008): 111-73

Moretti 2013 Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso. Londres, New York (2013)

Salamon et Gomez 2012 Salamon, Justin et Gómez, Emilia. "Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contour Characteristics", *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 20.6 (2012): 1759-1770

http1 [<https://www.baudelaire song.org/team/>; dernière consultation le 29.06.17].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.