

CHARLES BAUDELAIRE EN MUSIQUE : ANALYSE NUMÉRIQUE DES MÉLODIES DE GABRIEL FAURÉ

Charles Baudelaire est l'un des poètes français qui a été le plus mis en musique. Il y a bien « une vague Baudelaire », comme le disent Pierre Brunel¹ et Robert Calasso², qui déferle sur les musiciens depuis la première mise en musique documentée de « L'invitation au voyage » par Jules Cressonnois en 1863, en passant par les célèbres mélodies d'Henri Duparc (« L'invitation au voyage » et « La vie antérieure » en 1870), jusqu'à la sortie de l'album de musique pop *Les Fleurs du Mal* de François Atlas en septembre 2018. Recenser toutes les mises en musique des poèmes de Baudelaire (dans différents styles musicaux et en plusieurs langues) est l'objet du *Baudelaire Song Project*³. Face à l'immense corpus musical exhumé, le *Baudelaire Song Project* a recours aux nouvelles technologies pour cataloguer et analyser les mises en musique. Les méthodes numériques développées par le projet offrent une nouvelle approche des corpus musicaux de la poésie de Baudelaire et soulèvent plus généralement des questions épistémologiques sur les relations entre langue et musique. Cet article propose de présenter l'usage des outils numériques pour analyser les mises en musique des poèmes de Baudelaire et particulièrement les mélodies de Gabriel Fauré. Bien que Fauré soit l'une des figures majeures de la mélodie française⁴, il reste plus connu pour ses compositions sur la poésie de Paul Verlaine que sur celle de Baudelaire. Les trois mélodies baudelairiennes de Fauré offrent cependant un corpus abordable et pertinent pour questionner l'idée de compatibilité entre poème et musique. Marcel Proust appréciait particulièrement la musique du vers « J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre » (v. 17) dans « Chant d'automne », comme le relate Graham Johnson qui s'exclame cependant lui-même plus loin : « *This* mélodie *is a magnificent failure*⁵ ». Si les trois mélodies de Fauré sont généralement considérées comme des échecs, ou du moins des œuvres de jeunesse moins abouties que ses mélodies sur des poèmes de Verlaine ou d'Armand Silvestre (et moins réussies que les compositions de Duparc ou de Claude Debussy), peuvent-elles être objectivement évaluées ? L'analyse numérique nous permet-elle de juger de la valeur d'une mise en musique ? Nous permet-elle de trouver des qualités inhérentes aux poèmes (sémantiques ou structurelles) qui expliquent l'adaptabilité de leur mise en musique ? À travers l'analyse numérique des mélodies de Fauré nous tenterons également de comprendre ce qu'il reste des poèmes de Baudelaire une fois mis en musique et de la figure même du poète. Après avoir présenté la méthodologie développée par le *Baudelaire Song Project*, nous analyserons les mélodies de Fauré, plus particulièrement « Chant d'automne », avec le logiciel libre Sonic Visualiser.

¹ Pierre Brunel, « Baudelaire et la musique : moderne ou antimoderne », *L'Année Baudelaire*, n°18/19, 2014/2015, p. 69-88.

² Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Folio, 2014.

³ Projet de recherche (2015-2019) dirigé par Helen Abbott (University of Birmingham) en collaboration avec Mylène Dubiau (Université Toulouse-Jean Jaurès) et financé par l'*Arts and Humanities Research Council* au Royaume-Uni. Site du projet : www.baudelaire song.org; site de l'AHRC : <https://ahrc.ukri.org>

⁴ Frédéric Robert va même jusqu'à dire qu'après Duparc il fait partie de « l'apogée » de la mélodie française avec Debussy, Ravel et André Caplet, *La Musique française dans l'Europe Musicale entre Berlioz et Debussy 1863-1894*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 181.

⁵ « Cette mélodie est un magnifique échec ». Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 79.

Baudelaire en musique et les méthodes numériques : recenser, analyser, interpréter

Recenser

Lancé en 2015, le *Baudelaire Song Project* a créé une base de données de références des mises en musique vocales de Baudelaire⁶. Le recensement s'est effectué en consultant des archives de partitions musicales, des catalogues de bibliothèques (comme WorldCat ou sur les sites internet des bibliothèques nationales de différents pays), des bases de données discographiques (comme www.discogs.com ou naxosmusiclibrary.com), des plateformes de distribution audio et vidéo (comme Soundcloud, Spotify, ou YouTube), et enfin par l'intermédiaire de musiciens qui ont directement signalé leurs compositions aux membres du projet. A ce jour, la base de données recense plus de 1700 chansons en quarante styles de musique différents (de la mélodie française, au death metal, en passant par la chanson française), en vingt-cinq langues (incluant le russe, le japonais, ou encore le wolof), par plus de 700 compositeurs (couvrant tous les styles musicaux et comprenant aussi bien les compositeurs seuls que les groupes de musique). Tous les poèmes des *Fleurs du Mal* ont été mis en musique au moins une fois (même la dédicace à Théophile Gautier ou encore « Épigraphe pour un livre condamné »). Concernant les *Petits Poèmes en prose*, seuls treize poèmes mis en musique ont été recensés. Enfin, six textes des *Œuvres posthumes* de 1908 ont été mis en musique, ainsi que des extraits de la correspondance de Baudelaire et même de sa critique d'art⁷. Les poèmes les plus mis en musique, tous styles musicaux confondus, sont dans l'ordre : « L'invitation au voyage », « Recueillement », « La mort des amants », « Harmonie du soir », et « La cloche fêlée ».

Ce large recensement permet de renouveler certaines questions autour de Baudelaire et de la musique et notamment de déconstruire les idées reçues sur la difficulté ou l'autosuffisance de ses poèmes⁸ : si tous les poèmes des *Fleurs du Mal* ont été mis en musique, cela montre bien un attrait de la part des musiciens qui dépasse ces supposés obstacles. De plus, l'idée récurrente que seul Duparc ait su transposer musicalement les poèmes de Baudelaire révèle le corpus limité sur lequel les critiques se reposent souvent. Le musicien Graham Johnson affirme par exemple que Baudelaire ne devint la muse idéale d'aucun compositeur, même le plus talentueux, sauf peut-être Duparc⁹. La variété des mises en musique recensées par le *Baudelaire Song Project* démontre que de nombreuses compositions sont restées inexplorées et n'apparaissent presque jamais dans les discussions sur Baudelaire et la musique, notamment les mélodies de compositrices comme Marie Jaëll (1846-1925), Rita Strohl (1865-1941), ou Marguerite Canal (1890-1978)¹⁰. Par ailleurs, les poèmes les plus mis en musique cités plus haut peuvent nous éclairer sur le choix des textes par les musiciens. Ces poèmes montrent que la forme courte n'est pas nécessairement ce qui attire les musiciens ; certes, trois des poèmes sont des sonnets

⁶ <https://www.baudelaire song.org/search/>

⁷ Adrienne Clostre a composé une pièce de théâtre musical intitulé *L'Albatros* (1987, non publié) dont le libretto est fait d'extraits de poèmes en vers et en prose, d'extraits de la critique d'art de Baudelaire et de sa correspondance. De même, Bernard Hughes a utilisé la critique d'art de Baudelaire pour sa pièce pour chœur « L'imagination » (2016).

⁸ Voir Helen Abbott, *Baudelaire in Song 1880-1930*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 3-4.

⁹ « *Time has shown that the poet could never be the ideal muse for a melody composer, no matter how talented* », *op. cit.*, p. 79.

¹⁰ Marie Jaëll : « Les hiboux » (composé autour de 1880) ; Rita Strohl : « La mort des pauvres », « Remords posthumes », « La cloche fêlée », « Le revenant », « Obsession », « Tristesses de la lune », « Un fantôme », « Madrigal triste », « Spleen : quand le ciel bas et lourd » (composés entre 1894 et 1901) ; Marguerite Canal : « Ciel brouillé », « Bien loin d'ici », « Le jet d'eau », « Recueillement », « Madrigal triste », « J'aime de vos longs yeux », « Parfum exotique », « La cloche fêlée » (composés autour de 1940).

et l'un est un faux pantoum, mais la popularité de « L'invitation au voyage » auprès des compositeurs suggère que les poèmes plus longs à forme musicale, avec un refrain par exemple, sont également sollicités. Au-delà de la forme poétique, le choix de ces poèmes par les musiciens est sans doute aussi révélateur d'une volonté de s'inscrire dans une tradition poético-musicale ; après Duparc, les compositeurs de mélodies françaises ont certainement voulu bénéficier du succès de autour de ses compositions baudelairiennes pour se faire connaître ou s'affirmer¹¹. Ainsi les musiciens s'influencent les uns les autres et il n'est pas surprenant de voir qu'après Duparc, « L'invitation au voyage » est l'un des poèmes les plus mis en musique, ou que dans un autre domaine, « Les Litanies de Satan » intéressent particulièrement les groupes de musique métal qui s'inspirent également les uns des autres¹².

Analyser

La base de données facilite le repérage de corpus pertinents permettant d'analyser les compositions par musiciens, par périodes, par styles musicaux, ou encore par poèmes, afin de comprendre les mécanismes de mises en musique et le niveau de cohésion entre texte et musique. Selon les informations disponibles, l'analyse se fait sur plusieurs niveaux comprenant l'étude de partitions, d'enregistrements, d'informations biographiques relatives aux musiciens, du contexte de composition et de réception des œuvres musicales. Toutes ces informations n'étant pas toujours accessibles, le *Baudelaire Song Project* a mis au point une méthodologie d'analyse numérique applicable à un grand nombre de compositions même lorsque la musique n'est pas notée et/ou qu'aucune information contextuelle n'existe. Cette méthodologie repose sur plusieurs stades d'analyse qui peuvent être traités en parallèle ou distinctement en utilisant différentes techniques. Un premier stade vise à analyser les partitions de musique (qui n'existent dans la plupart des cas que pour les compositions de musique classique) et à entrer dans une feuille de calcul (de type Excel) des indications statistiques selon cinq critères : métrique et prosodie, forme et structure, qualités sonores et répétitions, sémantismes et figuralismes, choix interprétatifs¹³. Un deuxième stade d'analyse repose sur le logiciel libre Sonic Visualiser, particulièrement utile pour les musiques non notées puisqu'il calcule des descripteurs audio, mais il peut également être utilisé en complément de l'analyse de partitions. Ainsi Sonic Visualiser permet de prendre en compte tous les styles musicaux sans créer de hiérarchisation entre eux.

Sonic Visualiser a été développé par des musicologues de l'université Queen Mary de Londres pour permettre le marquage et l'analyse de fichiers sonores et permettre, comme son nom l'indique, de visualiser les sons¹⁴. L'utilisation de ce logiciel consiste à importer un fichier audio (format mp3), puis à marquer certaines caractéristiques de la composition selon la grille d'analyse souhaitée. Le *Baudelaire Song Project* a développé un système de balisage propre à l'analyse des mises en musique de poésies. Ce système s'emploie à annoter la forme d'onde générée par le logiciel d'après le fichier mp3 selon plusieurs critères temporels : les syllabes, les mots, les vers et strophes, la ponctuation, les nuances et indications de performance (si l'on possède la partition), les phrases musicales et poétiques¹⁵.

¹¹ Les compositions baudelairiennes de Duparc, Fauré et Chabrier coïncident avec la création de la Société Nationale de Musique dont ils étaient membres. Voir Helen Abbott, *op. cit.*, p. 49.

¹² Pour une analyse des mises en musique des poèmes de Baudelaire par des groupes de black metal, voir Helen Abbott et Caroline Ardrey, « "Mon gosier de métal parle toutes les langues" : Translations and Transformations of Baudelaire in Black Metal Music », *L'Esprit Créateur*, n°58, 2018, p. 130-143.

¹³ Helen Abbott, *op. cit.*, p. 34. Certaines tables de données sont également disponibles sur le site du *Baudelaire Song Project* : <https://www.baudelaire song.org/data-tables>

¹⁴ <https://sonicvisualiser.org>

¹⁵ Pour une explication détaillée de l'annotation des fichiers audio sur Sonic Visualiser et de l'extraction des données, voir : Caroline Ardrey, Mylène Dubiau, et Helen Abbott, « Entre musique et lettres : vers une

Chaque caractéristique est marquée manuellement par couleur à l'écoute du morceau puis exportée dans un tableur Excel, pour être ensuite visualisée sur des graphiques (comme nous le verrons plus bas avec l'analyse de Fauré)¹⁶. La variable d'analyse principale des mises en musique de poèmes est la durée de la prosodie musicale et du phrasé musical. Ces données temporelles offrent une première approche quantitative de l'analyse entre texte et musique qui permet de dépasser les jugements de ce qu'est « une parfaite image de la poésie baudelairienne¹⁷ ». De plus, l'utilisation de Sonic Visualiser favorise une écoute participative de la poésie de Baudelaire et de sa mise en musique, ce qui n'a pas toujours lieu avec l'analyse d'une partition (seule ou avec un enregistrement) et avec la simple prise de notes avec un fichier audio. Le marquage manuel des différents éléments de la mise en musique amène à une « écoute attentive » qui peut apporter de nouveaux éléments d'analyse. Nicholas Cook va même jusqu'à dire: « *In fact Sonic Visualiser can be regarded as an ideal training environment for enhancing your skills as a close listener*¹⁸ ».

Les logiciels comme Sonic Visualiser sont particulièrement utiles pour analyser les musiques vocales en donnant une vue temporelle des relations entre paroles et musique. Le *Baudelaire Song Project* a développé sa méthodologie autour de ce logiciel, mais d'autres logiciels semblables seraient tout aussi applicables comme par exemple Audiosculpt¹⁹, créé par L'IRCAM, ou EAnalysis, créé par Pierre Couprie²⁰. Tout comme EAnalysis, l'usage des tables de données statistiques et de Sonic Visualiser par le *Baudelaire Song Project* consiste à « interpréter les données recueillies lors de la description et proposer un certain nombre de résultats sur la forme, les structures, les éléments liés au compositeur (style, démarche artistique, positionnement par rapport à d'autres œuvres, etc.), la réception de l'œuvre ou encore à des éléments extramusicaux²¹ ». Les méthodes numériques offrent ainsi de nouveaux outils d'analyse permettant d'écouter plus attentivement certains éléments des poèmes et de leur transcription musicale, afin de comparer les musiques au sein d'un corpus choisi.

Interpréter

Les données générées par l'analyse numérique fournissent une première approche objective dans l'évaluation des transcriptions musicales de Baudelaire. Les tables de données créées pour l'analyse statistique ou le marquage sur Sonic Visualiser offrent un modèle

méthodologie numérique pour l'analyse de la mise en musique des poésies de Charles Baudelaire », *Digital Humanities Quarterly*, n°12.1, 2018

<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/1/000364/000364.html>

¹⁶ D'autres caractéristiques peuvent être automatiquement analysées par le logiciel comme les tonalités et changements d'harmonie ou encore le tempo grâce à certains plugins.

¹⁷ « En fait, mettre en musique Baudelaire n'a réussi ni à Rollinat, ni à Gabriel Fauré. Seul, jusqu'alors, Duparc y était parvenu ; mais peut-on dire que *l'Invitation au voyage* et même *la Vie antérieure* sont une parfaite image de la poésie baudelairienne ? Sans doute, Debussy fut-il séduit un moment par l'admirable rythmique des *Fleurs du Mal*, par ce vers plein de vibrations ; – peut-être aussi par la sympathie du cénacle. », Robert Jardillier, « Claude Debussy », *La Revue de Bourgogne année 1922*, Dijon, Éditions de la revue de Bourgogne, 1922, p. 124.

¹⁸ « En fait, Sonic Visualiser peut être considéré comme un outil de formation idéal pour améliorer vos compétences en matière d'écoute attentive ». Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 145.

¹⁹ D'autres projets de recherche, comme la thèse d'Olivier Migliore, « Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique », Université Paul Valéry Montpellier III, 2016, utilisent les méthodes numériques pour analyser les relations entre paroles et musique. Olivier Migliore s'est appuyé sur des logiciels comme Audiosculpt, Ircambeat ou encore OpenMusic pour analyser la prosodie musicale de musiques populaires.

²⁰ EAnalysis peut également utiliser des données générées par Sonic Visualiser. http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402

²¹ Pierre Couprie, « EAnalysis : aide à l'analyse de la musique électroacoustique » *Journée d'Informatique Musicale*, Mons, Mai 2012, p. 184.

applicable pour différents corpus et ouvrent la voie à des études similaires pour les mises en musique d'autres poètes. L'interprétation de ces données nous amène également à repenser le vocabulaire usuel de la critique au sujet des études musico-littéraires. L'explication des résultats numériques ne peut se contenter d'une rhétorique gravitant autour des notions d' « original », de « copie », de « fidélité » ou encore des usuelles métaphores liées aux relations entre texte et musique comme celle de l'écoulement utilisée à plusieurs reprises par Vladimir Jankélévitch au sujet de Fauré : « les musiques se coulent dans les poèmes²² ». Les méthodes numériques invitent à une neutralité et au recours à de nouveaux modèles d'interprétation. Dans *Baudelaire in Song: 1880-1930*, Helen Abbott comprend les relations entre poésie et musique comme un assemblage de liens et se réfère à la science de l'adhésion pour expliquer la nature de ces liens. Elle définit le modèle de l'assemblage ainsi :

"Assemblage" means poem and music are brought together to form a temporary, sometimes strong and sometimes weak, set of bonds. These bonds are not parallel bonds: poem metre does not adhere to musical metre, or poetic form does not directly map onto musical structure. This means that we are not simply looking for common ground or points of convergence between poetry and music. In the assemblage model, we understand song as formed from a complex intertwinement of bonds which cross multiple layers and voices, forming new connections between both the poem and the music which may be resilient and steadfast, or fragile and unstable²³.

"Assemblage" signifie que le poème et la musique sont réunis pour créer un ensemble de liens temporaires, parfois forts, parfois faibles. Ces liens ne sont pas des liens parallèles : le mètre du poème n'adhère pas au mètre de la musique, ou la forme poétique ne correspond pas directement à la structure musicale. Cela signifie que nous ne cherchons pas simplement un terrain d'entente ou des points de convergence entre la poésie et la musique. Dans le modèle d'assemblage, nous comprenons la mélodie comme étant formée d'un entrelacement complexe de liens qui traversent de multiples strates et voix, formant de nouvelles connexions entre le poème et la musique, qui peuvent être résistantes et inébranlables, ou fragiles et instables...

Le modèle d'Helen Abbott, reposant sur des analyses statistiques et numériques, permet de montrer le degré d'adhérence entre poème et musique et les moyens de cette adhérence. Les méthodes numériques procurent donc des données qui permettent de tester la synergie entre texte et musique et de comparer un grand nombre de compositions. L'évaluation de cette synergie ne concerne pas seulement les figuralismes d'une composition mais également les jeux de structures et les possibilités d'interprétation. Outre évaluer la mise en musique d'un poème, ces méthodes permettent aussi d'attirer l'attention sur certains aspects des poèmes qui peuvent être négligés autrement sur la démarche esthétique d'un compositeur, et sur les réseaux d'influences entre musiciens.

Il est important de souligner que les méthodes numériques n'effacent pas pour autant le facteur humain. Le marquage des fichiers sonores sur Sonic Visualiser se fait manuellement et implique une forme de subjectivité dans l'élaboration des données qui n'est d'ailleurs pas opposée aux outils numériques. Yves Citton distingue trois phases dans les humanités numériques : les « *hum num 1.0* » qui consistent à numériser et baliser, les « *hum num 2.0* » qui créent de nouvelles connexions et collaborations, et les « *hum num 3.0* » qui prennent en compte la « subjectivation computationnelle », c'est à dire le fait que nos subjectivités, et donc nos capacités de création et d'interprétation, soient modifiées par la computation²⁴. Le but de

²² Vladimir Jankélévitch, *De la musique au silence I : Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, p. 17.

²³ Helen Abbott, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ Yves Citton, « Humanités numériques. Une mediapolitique des savoirs à inventer », *Multitudes*, n°59, 2015. <http://www.multitudes.net/humanites-numeriques-une-mediapolitique-des-savoirs-encore-a-inventer>

l'utilisation des outils numériques n'est pas de supprimer toute subjectivité dans l'interprétation des données. L'analyse numérique présente les transcriptions musicales de la poésie de Baudelaire sous un angle nouveau qui en tout cas relance un débat sur la façon d'évaluer les relations poético-musicales.

Les mélodies baudelairiennes de Gabriel Fauré

La critique semble s'accorder sur le manque de complexité harmonique des compositions de jeunesse de Fauré²⁵, dont font partie ses mélodies baudelairiennes. Jankélévitch pense que ses mélodies « souffrent [...] du souvenir des réussites incomparables de Duparc²⁶ » et Graham Johnson affirme que « *Baudelaire is simply too large in every way for Fauré to cope with in a song*²⁷ ». Avant d'analyser ces mélodies, il est important de contextualiser leur composition. Fauré a composé trois mélodies sur des poèmes de Baudelaire entre 1870 et 1871 : « Hymne » (op. 7, n°2), « La rançon » (op. 8 n°2) et « Chant d'automne » (op. 5 n°1). Avant Baudelaire, Fauré a mis en musique des poèmes de Victor Hugo et un poème de Leconte de Lisle. Alors qu'il ne composera plus jamais sur des poèmes de Baudelaire, Leconte de Lisle restera une inspiration pour le compositeur, bien que moins fréquemment que Paul Verlaine et Armand Silvestre. « Chant d'automne » a d'abord paru dans *La Revue contemporaine* en 1859 puis dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, mais ni « Hymne » ni « La rançon » n'ont été inclus dans les deux premières éditions des *Fleurs du Mal* ; ils sont publiés dans la troisième édition posthume de 1868. Graham Johnson suggère que Fauré a découvert la poésie de Baudelaire à travers *Le Parnasse contemporain* et l'édition posthume de 1868²⁸. En revanche, Jean-Michel Nectoux pense que c'est sa rencontre avec Henri Duparc – rappelons que son « Invitation au voyage » date de 1870 – qui a décidé Fauré à composer sur des poèmes de Baudelaire²⁹. Que cela soit avéré ou non, Fauré a en tout cas voulu attirer l'attention de Duparc sur au moins l'une de ses compositions, « La rançon », puisqu'il l'a dédiée à Mme Henri Duparc. D'après Nectoux, c'est aussi avec « L'invitation au voyage » de Duparc que Fauré a pris conscience de l'importance de la mélodie française. Pour Jankélévitch, les premières compositions de Fauré ne possèdent pas encore les sonorités de la mélodie faurénne et sont plutôt inspirées par des compositeurs étrangers ; il évoque notamment les arpèges schumanniens au piano dans « La rançon », et les mesures 24-25 de « Chant d'automne » lui font penser à la première Ballade en sol mineur de Chopin³⁰. Le choix de ces trois poèmes de Baudelaire est intéressant puisqu'ils font partie des poèmes peu mis en musique, à part « Hymne », dont le titre musical a probablement inspiré les musiciens³¹. D'après notre recensement, « Hymne » a été transposé en musique par vingt-quatre musiciens de différents styles dont Alexandre Gretchaninov (1909), Xavier Leroux (1896), et Bruce Christian Bennett (1997). « Chant d'automne » a aussi été mis en musique par quelques compositeurs de musique classique comme Guy Ropartz (1905), Jacques Zoubaloff (1925), Marguerite Canal (1940) et plus récemment par des compositeurs de chanson française comme George Chelon (2004). En

²⁵ Voir Stephen Rumph, *The Fauré Song Cycles: Poetry and Music 1861-1921*, Berkeley, University of California Press, 2020.

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 37.

²⁷ « Baudelaire est tout simplement trop grand à tous égards pour que Fauré puisse l'aborder dans une mélodie ». Graham Johnson, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008, p. 114.

³⁰ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 34-35.

³¹ Pour une analyse d'« Hymne » voir Helen Abbott, « *Poetic Time and Space, or What Fauré Learns from Baudelaire* », *Time and Space in Words and Music*, Mario Dunkel, Emily Petermann, Burkhard Sauerwald (dir.), Frankfurt, Peter Lang, 2012, p. 137-149.

revanche, on ne recense pour le moment que quatre mises en musique de « La rançon » par Fauré, Maximilian Beckschäfer (1995), George Chelon (2004), et Philippe Fénelon (2016). Que l'on trouve les mélodies de Fauré réussies ou non, on pourrait penser que son statut de compositeur français majeur du début du vingtième siècle a mis en lumière ces poèmes de Baudelaire. Pourtant, il ne semble pas avoir influencé nombre de musiciens dans leur choix de poèmes comme le montre le faible nombre de mises en musique de « La rançon ». Cela est-il dû à un possible échec de sa mise en musique, à une difficulté du poème (dont la structure en quatre quatrains octosyllabiques et l'imagerie sont pourtant simples), ou au fait que le succès d'autres compositeurs ait mis en avant d'autres poèmes ? En tout cas, le fait que Fauré soit l'un des seuls compositeurs à avoir mis en musique « La rançon » peut déjà être considéré comme un accomplissement. Le choix des poèmes par les compositeurs et la pérennité des mises en musique ne peuvent être exactement mesurés mais les procédés de transcription musicale peuvent nous aider à comprendre les relations poético-musicales. Quels procédés de mise en musique des poèmes de Baudelaire Fauré a-t-il utilisés ? Comment les outils numériques peuvent-ils nous aider à analyser ces procédés ? L'analyse numérique qui suit se limite à deux points particuliers : la structure de « Chant d'automne » de Fauré et une comparaison de trois interprétations différentes de cette mélodie.

Une visualisation des remaniements poétiques

Mis à part le poème « La rançon » sur lequel le compositeur effectue très peu de modifications textuelles, « Hymne » et « Chant d'automne » sont profondément remaniés. Sur « Hymne » Fauré supprime l'une des cinq strophes, ajoute des répétitions, et modifie l'ordre des mots. Sur « Chant d'automne », il supprime trois des sept strophes et modifie également l'ordre des mots, comme on peut le voir ci-dessous (les strophes grisées sont celles supprimées, les mots en gras sont ceux modifiés) :

« Chant d'automne³² » (poème : Charles Baudelaire, musique : Gabriel Fauré, 1870-1871) :

I-

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec **un** choc funèbre
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

II-

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais **aujourd'hui tout** m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

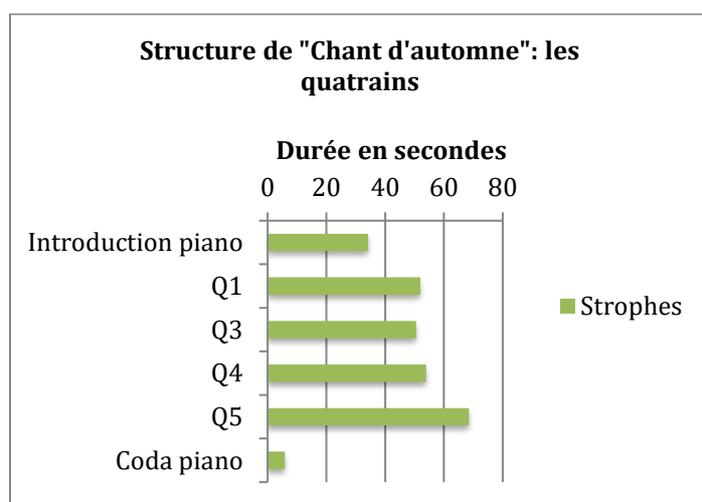
Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !

³² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, 1975-76.

En s'interrogeant sur l'adaptabilité du poème, le compositeur a jugé que seuls quatre septièmes du texte pouvaient être utilisés. Pourtant, nous allons voir que malgré ces changements Fauré a tenté de garder la portée sémantique et le changement structural du poème. Le poème était peut-être trop long pour Fauré, ou les passages sur le sombre et violent hiver et ceux de la fin sur la sensualité et la chaleur offraient de trop grands contrastes³³. Fauré a néanmoins suivi un contraste en séparant sa composition en deux parties majeures, la première en La mineur à un tempo *andante*, la seconde commençant par « J'aime de vos longs yeux » en La majeur à un tempo *lento*.

L'analyse d'un enregistrement de « Chant d'automne » chanté par la soprano Mary Bevan et joué au piano par Joseph Middleton (Signum Records, 2017) sur Sonic Visualiser permet de visualiser la structure de la mise en musique. Après avoir marqué les débuts et les fins de chacune des strophes et des lignes, les données temporelles peuvent être exportées dans un fichier Excel puis être transformées en graphiques comme ci-dessous³⁴.

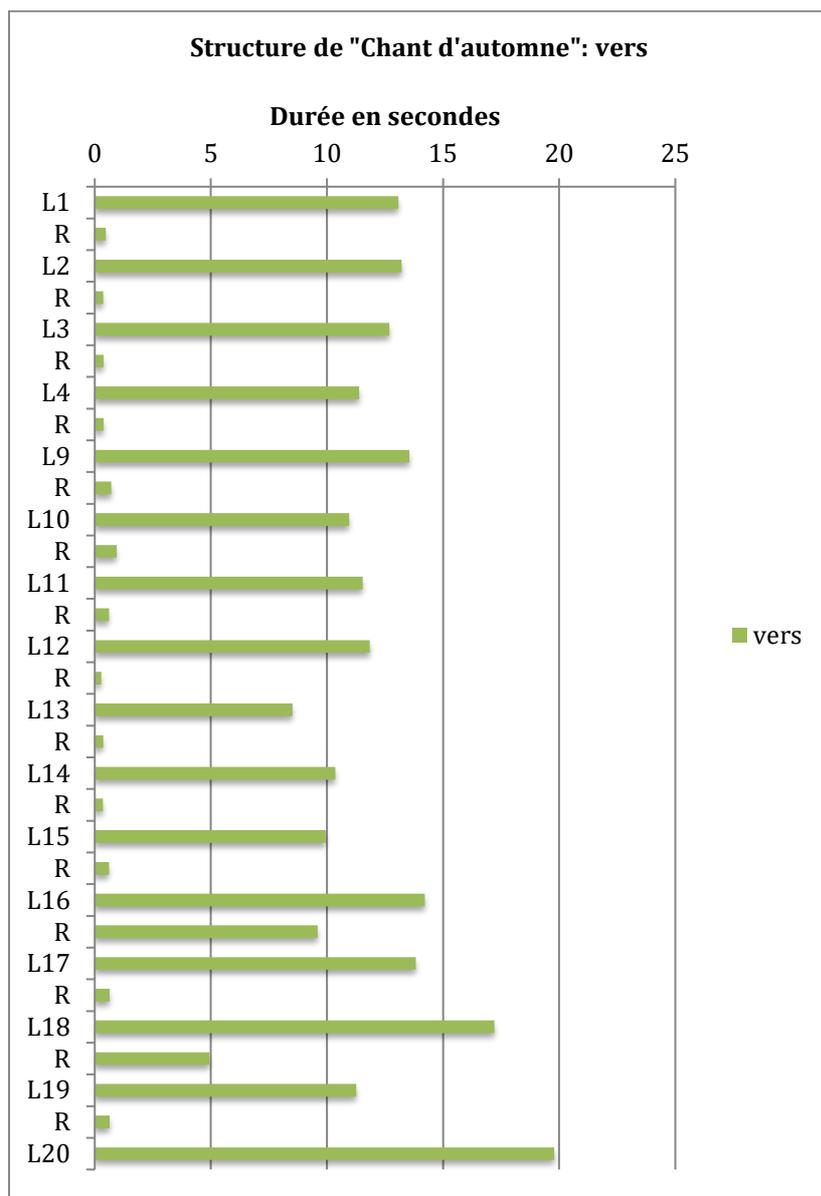
Exemple 1 : Durée des strophes chantées dans « Chant d'automne » de Fauré (Soprano : Mary Bevan, Piano : Joseph Middleton)



Exemple 2 : Durée des vers chantés dans « Chant d'automne » de Fauré (Soprano : Mary Bevan, Piano : Joseph Middleton)

³³ D'après Rose-Marie Alarcon, Fauré a souhaité donner un caractère optimiste à la mélodie pour ne pas heurter le public français après la guerre franco-prussienne. Voir « Baudelaire et Fauré : du sens poétique au sens musical », *Le Langage et ses contextes : Transposition et transformation du sens ?*, Pierre-Alexis Mével et Helen Tattam (dir.), Frankfurt, Peter Lang, 2010, p. 15-44.

³⁴ Le projet a également mis en place des graphiques interactifs pour certaines mises en musique qui permettent de suivre la structure de la chanson dans un développement linéaire : <https://www.baudelaire.org/search/view/43>.



Le graphique correspondant à la durée des strophes (Exemple 1) montre clairement deux aspects significatifs de la composition de Fauré. Tout d'abord, l'introduction au piano est presque aussi longue que les quatrains chantés, ce qui est inhabituel dans les mélodies françaises de cette époque en général et dans les mélodies de Fauré en particulier³⁵. Ce prélude au piano, lui-même divisé en trois phrases musicales (avec presque une mesure entière de silence entre les deux premières), peut être interprété comme une compensation pour les trois quatrains omis. Deuxièmement, le quatrième quatrain (le cinquième du poème noté Q5) est plus long que les autres (de près de vingt secondes de plus), montrant un changement de tempo qui crée une dissymétrie. Ce dernier quatrain repose en effet sur un changement de tonalité (de La mineur à La majeur) et de rythme (d'une mesure binaire en 12/8 à une mesure ternaire en 9/8). Fauré a donc tenté de garder les unités sémantiques et structurelles du poème qui exposent un changement thématique de la froideur de l'hiver et de l'automne correspondant au ressenti

³⁵ Graham Johnson, *op. cit.*, p. 403.

du poète, à la chaleur de l'été correspondant à une figure féminine sensuelle. Le graphique correspondant à la durée des vers (Exemple 2) donne également à voir la dissymétrie de la composition, avec un changement de tempo et d'atmosphère à partir du vers 16 (noté L16). L'analyse des vers nous permet également de repérer l'adaptation des discordances du poème comme les enjambements. Les éléments marqués « R » sur le graphique correspondent aux silences et respirations dans la mélodie vocale. On peut voir que dans l'interprétation de Mary Bevan, ces respirations sont moins prononcées lorsqu'il y a des enjambements, par exemple L3-L4 et L11-L12. De même, les pauses dans la ligne vocale correspondent à la ponctuation et à la syntaxe du poème. L'analyse de la durée des mots et des syllabes permet également d'examiner de plus près l'adaptation de la syntaxe et des césures au sein des vers. Fauré place parfois des syllabes longues qui déplacent les césures attendues du poème, montrant que prosodie poétique et musicale ne peuvent complètement coïncider. Si Fauré respecte la « forme émotionnelle du poème³⁶ », malgré les modifications et omissions apportées, il n'est généralement pas vu comme un « imitateur ». Jankélévitch dit ainsi au sujet de « Chant d'automne » :

Malgré tant de variété, on admire que ce chant ne verse jamais dans le pittoresque narratif de la ballade ou dans l'imagerie sonore ; Fauré n'est pas un illustrateur, et les événements qu'il raconte intéressent l'âme seule³⁷.

Pourtant, l'étude de la durée des mots montrent que la mélodie de Fauré met en valeurs certaines isotopies qui correspondent aux changements d'atmosphère du poème. Les termes se référant aux saisons d'une part, tels « froides » (3 secondes), « étés » (2.2 secondes), « verdâtres » (6.4 secondes), « soleil » (3 secondes), « rayonnant » (4 secondes), et au son d'autre part comme « j'entends (1,3 secondes), « j'écoute » (3 secondes), « sonne » (2,5 secondes) sont clairement mis en relief par leur durée chantée, et non simplement par leur longueur syllabique. D'un point de vue sémantique, la mélodie de Fauré s'attache à mettre en avant certaines isotopies déjà présentes dans le poème. De même, l'étude de la durée des mots permet de repérer certains figuralismes, comme « retentissant » chanté avec la nuance *forte*, ou encore « sous les coups du bélier » sur un *crescendo*.

L'analyse temporelle de certaines unités prosodiques n'a pas pour simple but de tester le figuralisme des mises en musique de poèmes, bien que ce soit l'un des éléments de l'évaluation de l'adhérence entre texte et musique, elle permet également d'avoir une vue globale permettant de comprendre l'idée générale de la composition. Dans le cas de « Chant d'automne » nous pouvons retenir l'idée de contraste créée par les différentes unités musicales (visibles par leur durée), comme résumée par Antoine Compagnon : « la première partie est rythmée par l'accélération de plus en plus furieuse du temps, tandis que la deuxième partie allonge la durée dans un présent éternel³⁸ ». L'étude de la durée de certains éléments (mots et syllabes) avec Sonic Visualiser révèle une mise en exergue de certains thèmes qui ne seraient pas autant visibles avec l'étude de la partition ou par une écoute non participative.

Le marquage dans Sonic Visualiser permet donc de visualiser la cohésion entre texte et musique. Les éléments visuels mis en avant par le logiciel peuvent être comparés à la partition pour une interprétation plus complète. Cette analyse numérique est d'autant plus pertinente lorsqu'il s'agit de comparer les musiques d'un corpus ou encore différentes interprétations d'une même composition, comme nous allons le voir maintenant.

³⁶ Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, p. 118.

³⁷ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 46.

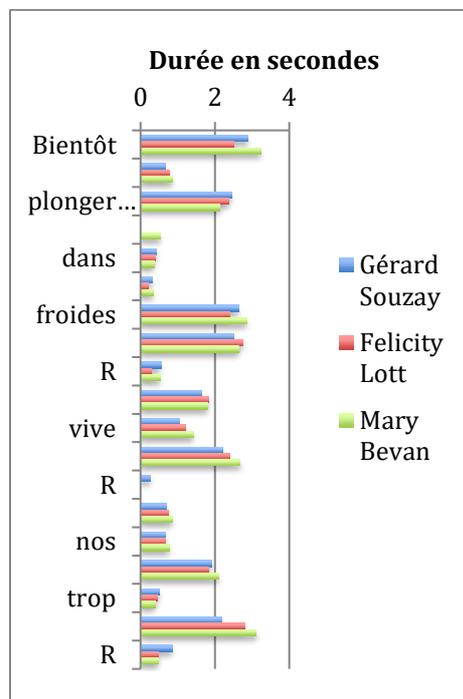
³⁸ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 75.

Comparaison de trois interprétations de « Chant d'automne »

« Chant d'automne » est la mélodie baudelairienne de Fauré qui a le plus été enregistrée avec environ quinze enregistrements, alors que « Hymne » en compte onze et « La rançon » sept³⁹. Le logiciel Sonic Visualiser permet de prendre en compte les choix interprétatifs des musiciens, ce qui est particulièrement utile dans l'étude de la diction des chanteurs qui peut être révélatrice des procédés de mises en musique. Les trois enregistrements de « Chant d'automne » sur lesquels notre comparaison repose sont : 1- Gérard Souzay, baryton français et Dalton Baldwin, piano (1991) ; 2- Felicity Lott, soprano britannique et Graham Johnson, piano (2003) ; 3- Mary Bevan, soprano britannique et Joseph Middleton, piano (2017)⁴⁰. L'analyse prend en compte les mêmes caractéristiques de durée présentées plus haut (strophes, vers, mots, syllabes, phrasé musical) ainsi que les réalisations de tempos. De la même manière, les durées ont été exportées dans un tableur Excel avant d'être converties en graphiques pour chaque interprétation, puis ces graphiques ont été superposés afin de comparer les trois enregistrements. Il ne s'agit pas de comparer les durées entre chanteurs puisque les tempos sont différents pour chaque enregistrement, mais de regarder les variations de durée au sein de chaque interprétation puis de comparer ces variations⁴¹.

Le graphique représentant la durée des mots (Exemple 3) montre clairement les différents styles adoptés par les chanteurs. Nous n'avons pas la place de reproduire ici l'intégralité du graphique, mais la représentation des deux premiers vers donne une idée des styles adoptés :

Exemple 3 : Comparaison des durées chantées des mots dans trois interprétations de « Chant d'automne »



³⁹ Recherche combinant les résultats de naxosmusiclibrary.com, discogs.com, et Worldcat.

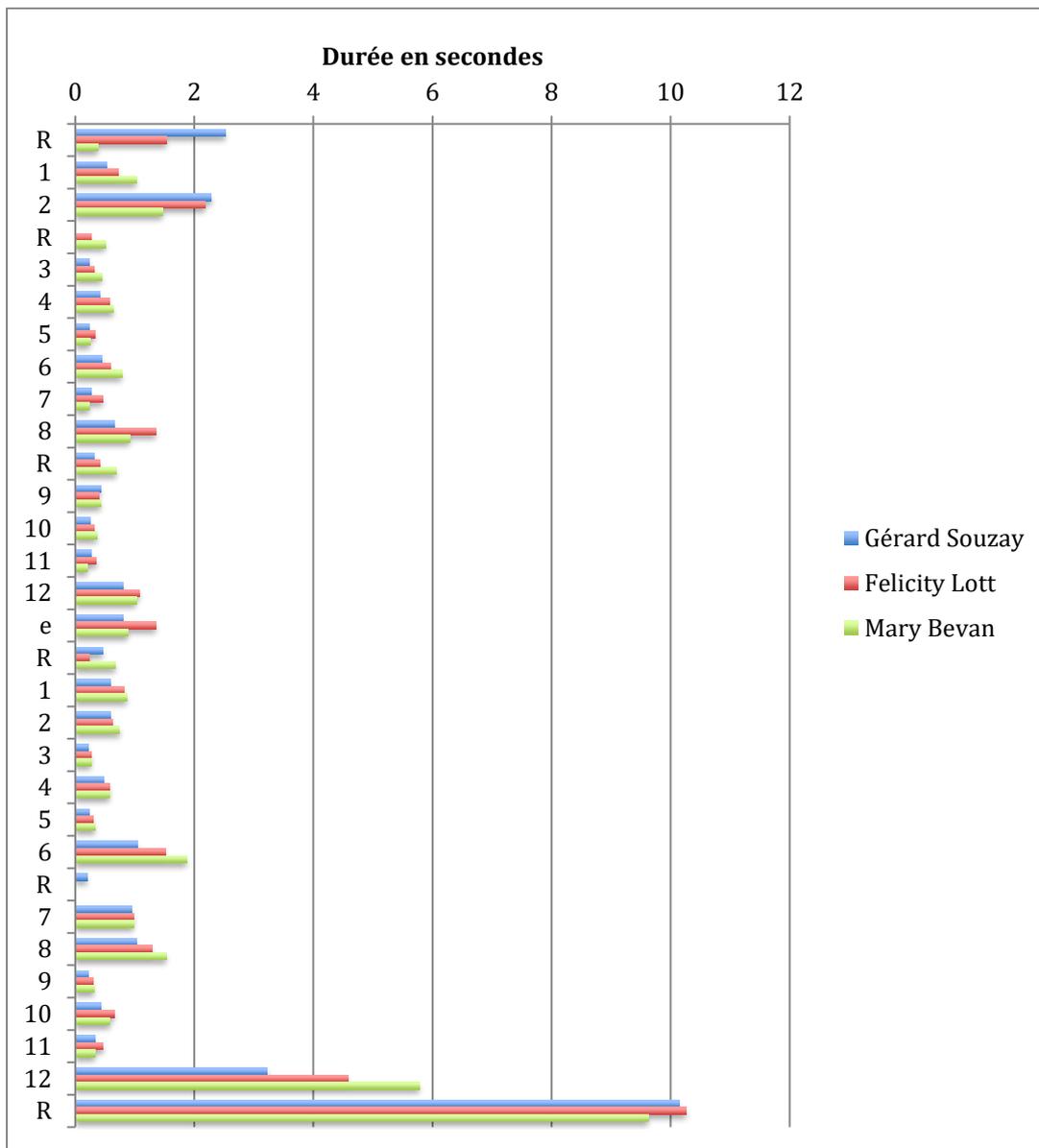
⁴⁰ Gérard Souzay et Dalton Baldwin, *Fauré, Mélodies* (EMI Classics, 1991, première édition 1974) en quatre CD ; Felicity Lott et Graham Johnson, *Mélodies sur des poèmes de Baudelaire* (Harmonia Mundi France, 2003, première édition 1987), Mary Bevan et Joseph Middleton, *Voyages* (Signum Records, 2017).

⁴¹ L'ajout d'un plugin permet de voir les variations de tempos : l'interprétation de Souzay est généralement plus rapide tandis que celle de Lott met en avant un grand contraste entre les deux parties du poème.

Gérard Souzay est beaucoup plus libre dans son interprétation. Les mots en fin de vers, comme par exemple « courts » (v.2), sont légèrement abrégés par rapport à d'autres mots qui comportent pourtant moins de syllabes. De même, il ajoute des respirations (notées « R » dans Sonic Visualiser) distinctes aux césures alors qu'aucun silence n'est présent à ces endroits sur la partition. Ainsi, Souzay semble attaché à la déclamation parlée du poème dans son interprétation. Mary Bevan ajoute seulement une respiration distincte à la césure dans le premier vers. Felicity Lott semble plus proche de la partition car ses respirations correspondent au phrasé musical plutôt qu'au phrasé poétique.

L'étude des durées chantées des syllabes par chaque chanteur montre là aussi des différences. L'exemple 4 ci-dessous correspond aux vers 15 et 16 (« Pour qui ?- C'était hier l'été ; voici l'automne !/ Ce bruit mystérieux sonne comme un départ »). Les syllabes sont numérotées de 1 à 12 pour chaque alexandrin, les « R » correspondent là encore aux respirations, et les « e » correspondent aux *e* caducs chantés.

Exemple 4 : Comparaison des durées chantées des syllabes dans trois interprétations de « Chant d'automne »



Ici encore l'interprétation plus libre de Gérard Souzay est flagrante. Elle n'inclut pas de respiration distincte après « Pour qui ? » (vers 15) alors qu'il y a un soupir dans la ligne vocale que respectent Felicity Lott et Mary Bevan. Par ailleurs, il est notoire que les notes chantées par Souzay sont bien plus courtes que celles de Lott et Bevan, même en considérant les différences de tempos. Les syllabes chantées par Souzay sont beaucoup plus détachées et offrent une impression de *staccato*. Ainsi les syllabes des hiatus sont détachées dans son interprétation. En revanche, Felicity Lott inclut moins de respirations et lie beaucoup plus les syllabes, son interprétation paraît plus *legato*. L'interprétation de Mary Bevan est en ce sens aussi plus *legato*, mais elle offre plus de nuances que Felicity Lott. Sonic Visualiser permet également d'annoter les nuances sur le fichier audio en conjonction avec la partition.

L'interprétation de Souzay se caractérise par une netteté de la diction qui se rapproche en certains endroits de la déclamation. Roland Barthes a qualifié la diction de Souzay de « pointillisme » possédant une « surcharge d'intentions⁴² ». D'après Barthes, la prononciation est plus importante que l'articulation en musique vocale, il déclare :

Au contraire, la prononciation maintient la coalescence parfaite de la ligne du sens (la phrase) et de la ligne de la musique (le phrasé) [...] dans l'art de la prononciation (celui de Panzéra), c'est la musique qui vient dans la langue et retrouve ce qu'il y a en elle de musical, d'amoureux⁴³.

En ce sens, les interprétations des Britanniques Felicity Lott et Mary Bevan relèvent plus de la prononciation que de l'articulation contrairement à celle de Gérard Souzay. Ainsi, la composition de Fauré ne peut être jugée avec la partition seule mais nécessite de prendre en compte plusieurs interprétations. Bien que le poème soit plus articulé chez Souzay, les *legatos* chez Lott et Bevan, mesurables avec Sonic Visualiser, démontrent une plus grande adhérence entre langue et musique reflétant l'idée générale du compositeur évoquée plus haut. Sonic Visualiser permet donc de mesurer la place des interprètes dans les relations poético-musicales.

Les outils numériques permettent de redynamiser les études musico-littéraires en offrant un traitement quantitatif de la prosodie poético-musicale⁴⁴. L'analyse numérique des mélodies de Fauré met en lumière l'importance des choix stylistiques du compositeur (la mise en relief de syllabes, de mots ou de syntagmes) et des interprètes (le tempo, la diction, les respirations). Ces outils nouveaux sont d'autant plus bénéfiques lorsqu'ils sont utilisés en conjonction avec une étude contextuelle des compositions. Cependant, que nous apprennent-ils réellement sur ce qu'il reste de la figure de Baudelaire en musique ? Cela ne peut être compris qu'à une échelle plus large : celle de la multitude des mises en musique étudiées par le *Baudelaire Song Project*. La poésie de Baudelaire a inspiré un nombre considérable de chansons, depuis le dix-neuvième siècle jusqu'à aujourd'hui, touchant plusieurs langues et plusieurs genres musicaux. Les données numériques permettent par exemple de comparer l'évolution des choix stylistiques des compositeurs et des interprètes, tels que les traitements de l'*e* caduc et de l'hiatus interne⁴⁵. Par ailleurs, ce qui attire les musiciens de tous genres et toutes époques, c'est aussi la figure de Baudelaire comme artiste dandy maudit. Lorsque des groupes de *heavy metal* russes ou norvégiens mettent en musique des poèmes de Baudelaire,

⁴² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 158.

⁴³ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1992, p. 248.

⁴⁴ Ce qui pourrait compléter la liste des champs d'investigation pour la recherche musico-littéraire proposée par Michel Gribenski, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php>

⁴⁵ Voir les comparaisons de C. Ardrey, M. Dubiau, et H. Abbott, art. cit.

c'est aussi parce que le poète est devenu une icône complexe et anticonformiste. D'une manière générale, les mises en musique de Baudelaire ont contribué à la réception de ses poèmes dans le monde entier, ainsi qu'à la perpétuation d'un mythe baudelairien dont s'inspirent de nombreux artistes, qu'ils soient mélodistes, chansonniers, dodécaphonistes, rockeurs, ou gothiques.

Nina ROLLAND
University of Birmingham