

Introduction

Caroline BERTONÈCHE (Grenoble)¹

Ce numéro de neuf articles intitulé *Chanter les poètes* et consacré à la « poésie » (la poésie mise en musique) est, avant tout, l'occasion d'un dialogue entre différentes approches, littéraire, musicologique, philosophique, historique, entre différentes périodes – de la Renaissance au romantisme, de l'époque moderne à l'époque contemporaine – et différentes aires géographiques (Europe, Amérique). Il croise les arts autant que les disciplines et les langues sous l'angle d'une hybridation qui se veut, avant tout, constructive, en tentant dès lors d'embrasser les formes les plus variées d'un riche panorama poétique et musical.

L'article de Michela LANDI qui introduit le numéro propose une approche comparatiste large de la littérature et de la musique autour de la question des rivalités (ou « vitalités ») mimétiques entre les arts, d'un point de vue à la fois anthropologique, philosophique, psychanalytique mais également sémiologique. En partant d'un élément de langage – postulat barthésien autour de la production du sens –, l'auteure s'appuie, en premier lieu, sur la notion d'échange ou d'analogie entre les arts pour évoluer vers un modèle herméneutique autre, fondée notamment sur des principes de distinction dans l'imitation. Autour notamment d'une réflexion fascinante sur le corps lyrique, la démonstration rappelle, avant tout, que le mimétisme artistique est une force dans la mesure où il produit des tensions entre les voix et les textes. Cette mise en concurrence saine et génératrice d'émotions nouvelles, si elle fait écho à un référent antérieur qui est celui de l'interaction humaine et sociale, ancre néanmoins les arts dans une continuité qui se nourrit d'un nouveau paradigme à partir du XIX^e siècle : le comparatisme. En cela, les premiers « combats symboliques » ne sont plus qu'un lointain souvenir lorsque la musique et la littérature, bien que sœurs rivales, s'accordent autour d'un même organe, voire d'un même organisme.

Moreno ANDREATTA et ses variations autour de la poésie et de la chanson sur fond de mathématiques complète le propos en s'intéressant aux fonctions harmoniques telles qu'elles seraient perçues, presque simultanément, par l'oreille de l'artiste comme par celle de l'homme de science. Le défi du « mathémusicien », pour reprendre un néologisme à la mode, est de taille : faire chanter les mathématiques au profit d'une harmonie originale, sur la base notamment du concept de la « chanson hamiltonienne ». Nouvelle équation, nouvelle perspective. L'auteur entame bien ici un dialogue cyclique entre les mots et les formes (musicales, arithmétiques) ; le tout procédant tout aussi bien d'un fondement que d'un

besoin d'enrichir différemment « l'architecture harmonique d'une chanson ». Notons enfin que la géométrie des compositions proposées est riche de l'itinéraire personnel de l'auteur, lui-même artiste récompensé pour ses créations et les choix qu'il nous offre dans sa mise en musique de poèmes. La trajectoire de son écriture doit alors se lire à la lumière de cette subjectivité unique qui fait de lui un poète à part dans le paysage de la réconciliation des savoirs, transformés, sous sa plume, en une passion « comme-une »², pour le dire avec Michel Deguy.

De l'unité artistique à l'inachèvement, Daniel BOUGNOUX réfléchit, à son tour, au concept de communauté, ou « promesse de communauté », des arts en se demandant notamment pourquoi la musique occupe une place si importante dans la poésie d'Aragon. Et inversement, dans quelle mesure cette fascination, de toute évidence intemporelle, pour les poèmes d'Aragon continue-t-elle de stimuler l'imaginaire des musiciens ? Si le chant est une transe, le chant d'Aragon possède cette magie de l'enchantement, voire du ravissement, qui passe par une oralité pénétrante. Le champ, sans mauvais jeu de mot, de la psychanalyse nous éclaire quant à cette première voix du stade oral qui se mue, au fil des vers, en une « vocifération mélodieuse ». Le cri d'Aragon, en cela, est multiple : le cri de l'engagement, le cri de la mémoire, le cri d'une idéologie ou d'une nation s'imposant à l'écrivain comme un devoir oral en quelque sorte. Dire, cracher ses démons, chanter à tout prix, dévoiler la blessure cachée du lyrisme, sa plainte amoureuse, ses déchirures, concevoir enfin le poème comme un livre ouvert, telle est la tourmente du poète, à jamais inscrite dans son inconscient. Tout au long de l'article, les formules de l'auteur, ces « jeux de la rime et des rythmes » livrés à gorge déployée, rivalisent de beauté avec celle du poète-romancier, jusqu'à l'apothéose finale : « Mais quels qu'aient été les déchirements individuels et collectifs éprouvés du début à la fin de son orageuse existence par ce prince du chant – qui avait l'oreille absolue –, sa force fut d'orchestrer savamment ses ruptures, de chanter jusqu'au bout ses échecs et d'en tirer un somptueux opéra. » Tout est dit.

Toujours dans le registre de la mélodie française, Yves RASSENDREN nous invite, du salon au boulevard, en passant par le café-concert, à explorer quelques autres topographies musicales au tournant d'un siècle, entre 1870 et 1930. Cette partie finalement assez méconnue de l'histoire de la musique en France, l'auteur nous la présente dans sa dimension autant politique et sociale que plus strictement littéraire. Le lieu de la performance au même titre que sa mise en scène – la mise en musique comme théâtralisation du langage, en somme – redéfinit, dès lors, la portée du genre et son éventail de manifestations populaires : humour, ironie, vulgarité, plaisanterie, *gouaille*, à la française, dirions-nous volontiers, dans ce contexte. Et pourtant, la source d'inspiration est noble. Ces mélodies, héritières du romantisme comme du symbolisme, doivent aussi beaucoup au spectre du mouvement parnassien. Chaque courant impose aux partitions de l'époque une texture poétique, mais aussi théorique, bien ancrée dans la tradition. La fresque musicale proposée par l'auteur permet, par ailleurs, une remise en question des rapports entre musique et poésie, à l'intersection de modalités d'expression mixte. L'ensemble de ces chants croisés mêle ainsi popularité et sophistication, réévalués au prisme de « cette perméabilité nouvelle entre deux mondes » et donc du « glissement d'un genre vers l'autre ».

Avec la prose de Kalliopi STIGKA, nous partons en direction de la Grèce contemporaine, pour y explorer les talents du compositeur et philosophe Mikis Theodorakis. L'itinéraire (ou itinérance) du chanteur s'ouvre sur la question du bouleversement, pour souligner notamment en quoi le paysage musical de Theodorakis, exotique, mélancolique, nourri de poésie étrangère (celle de Neruda, par exemple) révèle les failles d'une sensibilité unique. L'auteure choisit d'insister, entre autres, sur les aspirations d'éternité d'un Theodorakis humaniste, empreint de libertés, à l'image de cette voix démocratique qui résonne dans plusieurs de ses créations. L'agencement de la poésie et de la musique repose essentiellement sur cette résonance formelle qui dépasse les frontières et les cadres, de la Crète à la Chine. Les textes qu'analyse ici l'article révèle bien en soi « l'enthousiasme » et « la passion », pour reprendre les mots de l'auteure, d'un poète libre. Theodorakis, modèle du genre ? Si les mélodies du Grec laissent transparaître, dans sa matérialisation du désespoir, une forme de pessimisme, symptôme d'un hellénisme entaché par l'exil, la prison et les guerres, ainsi qu'un certain nombre de traumatismes sous-jacents, la teneur de ce chant nouveau dont le message est celui d'une beauté paisible ne s'en trouve jamais complètement ébranlée.

En s'intéressant à l'œuvre d'Evaristo Carriego (1883-1912), poète moderniste longtemps oublié puis redécouvert par Borges, Pénélope PATRIX nous propose désormais de voyager vers l'Argentine, au terme de ce parcours cosmopolite des musiques d'ailleurs qui, dans ce cas précis, rallie la poésie à la danse. bercé par une musicalité pittoresque née dans la banlieue de Buenos Aires et ses lieux de perdition ou de débauche, le lecteur suit ici la trajectoire d'un poète hors norme, « poète du faubourg », inventeur d'un style. L'auteure ne réfléchit pas seulement aux origines d'une danse populaire aux vertus poétiques, le tango, mais pose aussi la question, plus fondamentale encore, de la généalogie des arts dans la culture sud-américaine. Tout est lié ; la façon notamment dont la musique et la danse viennent se loger dans le matériau poétique présente des déclinaisons infinies. Le terme « habiter » prend dès lors une dimension multiple, à la fois ici le lieu d'ancrage mais également l'objet artistique qui prend possession d'un corps. L'article fait l'inventaire scrupuleux de tous ces sous-textes : le néoréalisme, le mélodrame, la métonymie, le méta-poétique. Les dures réalités d'une existence, les couches du tissu social font émerger, entre les lignes, et au-delà des seuils, des discours forts sur ce que l'art comme instrument du mélange et de la superposition peut produire en marge des conventions, jusqu'à peut-être même envisager un poète qui serait « chanté sans paroles ». Suivre le rythme d'une poétique, fût-elle silencieuse, bien qu'envoûtée par ses danses, c'est la porte ouverte à tous les débordements ; le premier pas vers une sublimité mouvante, mais tellement excitante, qui donnent aux fameux « bords et débords » détaillés par l'auteure une persistance, fruit d'un assemblage de « traces mémorielles » qui dépasserait le seul patrimoine artistique argentin.

L'enchaînement des espaces de rencontre entre deux traditions musicales, porteuses de « significations », est ici tout trouvé, lorsque Olga LOBO nous présente son angle d'approche de la *Cantata de Santa María de Iquique* dans le contexte d'émergence plus large de la nouvelle chanson chilienne. Dans son article, l'auteure retrace le parcours d'un « homme aux multiples facettes », le compositeur Luis Advis (1935-2005), « originaire d'Iquique, au nord

du Chili ». Porte-parole du massacre de 1907, Advis incarne à lui seul les bienfaits d'une poésie de la protestation : la *Cantata* comme hymne, certes folklorique, mais qui fait revivre les icônes de l'histoire chilienne aux sons de l'injustice. La musique offre alors plusieurs niveaux de profondeurs, écrit l'auteure, à l'image de ces textes qui se décomposent puis se recomposent au rythme de la lutte, de l'utopie ou de la révolte. Entre violence et contre-culture, l'héritage du chant, sa célébration, ces phénomènes d'appropriation et d'innovation culturelle ou formelle, « donne[nt] toute la dimension de l'importance, de la force et de la vitalité de la *Cantata* ». Pour toutes ces raisons, elle mérite d'être chantée en boucle à ceux et celles qui veulent bien l'entendre et savent en extraire les fulgurances liées à son histoire.

Enfin, les deux derniers articles qui viennent clore le volume posent la question de la filiation musicale dans la poésie anglo-saxonne. Le premier revient sur le lyrisme du poète irlandais, William Butler Yeats (1865-1939), aux origines de la confection d'un poème en particulier, publié dans le recueil *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889), « Down by the Sally Gardens », vestige reconstruit d'un chant ancien, émanation d'un autre temps, que Yeats aura conçu volontairement comme une rêverie à mi-chemin entre poésie et musique. Anne-Marie GOUIFFÈS s'intéresse, avant tout, à la genèse, pour ne pas dire l'épigenèse, du texte, autrement dit le réseau d'influences et de concordances, internes ou externes, qui ont contribué au jaillissement de sa musicalité. « En remplaçant le titre du poème par l'incipit de la chanson qui l'a inspiré, Yeats souligne la présence d'une *émotion qui fut d'abord musicale* et suscite – volontairement ou non – le désir de partir à sa recherche. » L'objet de la quête défini par l'auteure correspond donc à la fois à un retour aux sources, bien sûr, en hommage aux mélodies celtiques, par exemple, et à l'histoire des mythes qui ont bercé Yeats depuis l'enfance, mais invoque également « le phrasé musical des mots [que le poète] fait sonner – syllabes, consonnes, voyelles, pauses et accents – dans un jeu subtil avec l'art savant qui est celui de l'écrit ». En cela, la microanalyse de l'article est ici au plus près du texte, n'ignorant rien de ses subtilités, pour n'en garder que le rapt et la beauté.

Nous concluons ce préambule par le travail de Carole BOURNE-TAYLOR sur la réponse en musique de Jeremy Thurlow aux poèmes d'Yves Bonnefoy dont les intersections, entre textes et langues (du français à l'anglais) s'articulent autour de la notion de présence. L'auteure nous dit que la rencontre des deux poètes, compositeur et écrivain, a quelque chose de finalement assez instinctif, comme un partage d'intuitions dans le travail de traduction et de restitution. Thurlow « prend soin de préciser que ces compositions inspirées de Bonnefoy « sonnent français » ». L'approche comparative s'appuie alors sur une exploration parallèle des formes de langage : l'intensification, la perte, l'entrelacement. Les deux acteurs de la rencontre s'attachent à ne pas limiter le rapprochement des arts à la seule sphère du bilinguisme et donc du transfert d'une langue à l'autre. Pour combler le vide ou l'incomplétude, Thurlow s'adresse à Bonnefoy comme il s'adresserait à d'autres poètes, avec l'aide « d'un vaste corpus qui s'enrichit d'adaptations de Keats, d'Emily Dickinson, de Virginia Woolf et de Stephen Romer, tous unis par une forte tonalité élégiaque, par une inlassable interrogation sur la nature insaisissable de leur objet, auteurs chez qui vivre, écrire et mourir configurent une présence pleine ». Quelque part, le tour est joué quand la présence de l'un se substitue aux

dissonances de l'autre, et inversement. S'établit alors, pour le dire avec Jankélévitch dans son ouvrage du même nom, une « lointaine présence »³ qui permet au poète comme au musicien de contempler ensemble ce que Michel Collot nomme l'« horizon d'appel »⁴ des poètes, insaisissable, inachevable, certes, en proie aux mystères du texte (et « de la sonorité ») mais qui résonne en nous comme un champ infini de possibilités.

Notes

- 1 Caroline Bertonèche, diplômée de l'Université d'Oxford et agrégée d'anglais, est Professeur de littérature britannique à l'Université Grenoble Alpes. Elle est membre du laboratoire ILCEA4. Avec Anne Cayuela, Professeur de littérature espagnole du Siècle d'Or à l'Université Grenoble Alpes et coéditrice de ce volume, elle codirige un programme de recherches transversal qui a conduit à la publication de plusieurs ouvrages consacrés à la chanson, à la relation entre poésie et musique et à la danse, parmi lesquels : *Traduire la chanson* (dans *La Main de Thôt* 8, 2020) et *Chant et nation : de la culture populaire à la culture savante* (dans *ILCEA* 38, 2020).
- 2 Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, 104.
- 3 Vladimir Jankélévitch, *La Présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou*. Paris : Seuil, 1983.
- 4 Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF, 1989, 157.