



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

38 | 2020

**Chant et nation : de la culture populaire à la culture
savante**

La poésie réaliste actuelle mise en chanson : Roger Wolfe par Diego Vasallo et Michel Houellebecq par Jean-Louis Aubert

The Musicalized Realistic Poetry: Roger Wolfe by Diego Vasallo and Michel Houellebecq by Jean-Louis Aubert

Myriam Roche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/9699>

DOI : 10.4000/ilcea.9699

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-172-0

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Myriam Roche, « La poésie réaliste actuelle mise en chanson : Roger Wolfe par Diego Vasallo et Michel Houellebecq par Jean-Louis Aubert », *ILCEA* [En ligne], 38 | 2020, mis en ligne le 31 janvier 2020, consulté le 31 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/9699> ; DOI : 10.4000/ilcea.9699

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2020.

© ILCEA

La poésie réaliste actuelle mise en chanson : Roger Wolfe par Diego Vasallo et Michel Houellebecq par Jean-Louis Aubert

The Musicalized Realistic Poetry: Roger Wolfe by Diego Vasallo and Michel Houellebecq by Jean-Louis Aubert

Myriam Roche

- 1 L'association de la poésie et de la chanson dans le panorama culturel contemporain n'est pas une évidence pour tous, loin de là, et peut même se heurter à un conflit de représentations qui repose en grande partie sur une problématique de réception. Il est communément admis depuis les travaux du sociologue Pierre Bourdieu que les pratiques et les jugements de chacun dans ce domaine sont fortement influencés par les structures sociales, ce qui participe à la création de hiérarchies artificielles, génératrices de véritables marqueurs et codes culturels dominants. Selon ces derniers, la chanson, légère et populaire, serait définitivement reléguée au rang d'art mineur, considérée comme un sous-produit médiatique représentatif de la culture de masse ; alors que la poésie, par nature transcendante et hermétique, appartenant à la sphère du littéraire, serait réservée à une élite culturelle. Matthias Vincenot, spécialiste du lien entre la chanson et la poésie, remarque ainsi : « Il est de bon ton parfois de railler la simplicité d'une chanson, à côté d'un poème qui, forcément, n'aurait pas cette simplicité » (2017 : 114) ; avant de prolonger sa réflexion en relativisant les critères censés garantir la qualité d'un texte, que celui-ci appartienne à un champ culturel ou à l'autre :

Si la simplicité signifie l'intelligibilité, il n'y a pas que des chansons qui la possèdent. S'il s'agit du simplisme, alors c'est un défaut, qui n'est propre ni à la poésie ni à la chanson en tant que genres, mais qui peut se retrouver dans l'une comme dans l'autre. Si la simplicité consiste à exprimer des sentiments avec des mots simples, alors la poésie comme la chanson peut le faire. La suggestion qui naît d'un texte n'est pas liée à l'élévation du registre de langue. (*Ibid.*)

- 2 La poésie suscite très régulièrement ce type de débats sur son caractère accessible ou non, et certains vont jusqu'à lier intrinsèquement absence de simplicité et appartenance à un genre dont les frontières sont difficiles à délimiter, tant le poétique est insaisissable. Vincenot, lui-même poète, parle de « ce miracle qui fait qu'associer les mots ne donne pas seulement un sens, et même parfois n'en donne pas vraiment, mais effleure l'âme ou la perturbe, émeut, déstabilise en tout cas » (2017 : 104). Quels sont donc les recours littéraires capables de donner naissance à ce miracle ? Si l'on admet qu'ils ne se limitent point à la métrique ou à la rhétorique traditionnelles, qu'ils vont bien au-delà de l'hermétisme ou d'une certaine forme de cultisme, sont-ils seulement identifiables ?
- 3 La poésie espagnole contemporaine se prête particulièrement bien à l'examen de cette question, surtout depuis les années 1980, avec le développement d'une forme de réalisme incarné en particulier par ce que l'on appelle la poésie de l'expérience, définie par Claude Le Bigot comme « une poésie centrée sur la connaissance du sujet à travers les contacts singuliers que le poète entretient avec la vie quotidienne » (2000 : 120). Cette poésie fait la part belle à l'appréhension subjective du monde, y compris dans sa dimension autobiographique, au moyen d'un langage simple, accessible, souvent narratif, parfois familier ou humoristique ; « une poésie pour les gens normaux » (« *una poesía para los seres normales* ») selon l'expression de Luis García Montero (2000 : 102), chef de file du mouvement. Le sujet poétique y est effectivement un homme comme les autres, qui marche ou flâne dans la ville et porte un regard désenchanté sur ses contemporains ; il partage avec le lecteur le fruit de ses observations, de sa méditation intime, les anecdotes de son quotidien. Selon les courants et les auteurs, ce nouveau réalisme a pu prendre des visages différents, dont celui d'une marginalité assumée, radicale, à la limite de l'antipoésie, héritière du *dirty realism* nord-américain (celui de Raymond Carver et Charles Bukowski) : telle est la poétique de Roger Wolfe, écrivain de langue espagnole, né en Angleterre en 1962 mais vivant en Espagne depuis l'enfance.
- 4 Adulé ou détesté, en particulier par ceux qui considèrent que sa production n'est pas de la poésie¹, Wolfe publie depuis 1986 ; il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages de poésie (recueils ou anthologies), de quelques romans, de journaux intimes, et de plusieurs livres qu'il appelle lui-même des essais-fictions. En 2006 sort *La máquina del mundo* (*La machine du monde*), un album de Diego Vasallo entièrement élaboré à partir de poèmes de Roger Wolfe, mais très éloigné de la tradition espagnole des poèmes mis en musique par des auteurs-compositeurs-interprètes tels que Paco Ibáñez ou Joan Manuel Serrat. En somme, un objet culturel relativement inclassable, idoine pour l'analyse des relations entre poésie et chanson de nos jours, et qu'il est intéressant de rapprocher d'un autre disque original, lui aussi né de l'association (considérée par d'aucuns comme très improbable) entre un auteur et un chanteur : celle des Français Michel Houellebecq et Jean-Louis Aubert pour l'album *Les parages du vide*, paru en 2014. Au-delà des points communs évidents entre les deux productions, il s'avère d'autant plus pertinent de les aborder ensemble que les univers des deux écrivains sont également assez proches. Poètes marginaux, voire maudits (même si cette dimension est sans doute en partie cultivée à dessein), Wolfe et Houellebecq ont tous deux à cœur de parler du monde et de leurs propres expériences de façon directe, lucide, accessible, avec un langage parfois très cru et une forme d'ironie subtilement mâtinée de provocation. Leur poésie, plutôt narrative, capable d'exprimer une immense souffrance et une profonde solitude,

propose une vision du monde pessimiste et sombre, une représentation hyper réaliste de nos sociétés de consommation jusque dans leurs aspects les plus triviaux.

- 5 Si cette poésie-là permet peut-être plus facilement qu'une autre la mise en chanson, ce n'est pas seulement grâce à son intelligibilité. C'est aussi et avant tout grâce au lien privilégié qui existe entre le sujet poétique et son lecteur, transposable au lien existant entre le « chanteur » (terme proposé par Stéphane Hirschi pour désigner l'équivalent du narrateur dans la chanson) et l'auditeur. Dans *Psychanalyse de la chanson*, Philippe Grimbert affirme que la fonction de la chanson dite populaire est « d'accompagner l'homme dans les grandes étapes de sa vie, son enfance, ses amours, ses peines, ses tourments » (2013 : 84). Stéphane Hirschi, lui, parle de la chanson comme d'un « art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limitée qu'est l'air chanté » ; elle est en ce sens idéale, dit-il, pour traduire les états d'âme, les tranches de vie, les points de vue, dans tous les cas les « instantanés, au sens que la photographie a pu donner à ce terme — instantanés dont chaque chanson fait sa pâture en leur conférant vie et voix » (2008 : 34-35). Cette complicité existentielle que permet la chanson est aussi celle que recherche le poète réaliste², à l'image de Roger Wolfe (1997 : 136) qui décrit ses poèmes comme des chuchotements voire des cris à l'oreille du lecteur, des confidences *réelles*, littéraires également mais *vivantes*, capables d'établir, dit-il, une complicité à partir de la tragédie humaine qui nous est commune. On retrouve une démarche similaire chez Michel Houellebecq, comme en témoigne la préface à son anthologie *Non réconcilié*, qui parle d'une approche poétique « fondamentalement émotionnelle et empathique » (2014 : 10), de poèmes qui doivent tout à la fois parler du monde, parler de soi, parler aux autres, dans une perspective intersubjective (*ibid.* : 13).
- 6 Les deux albums, *La máquina del mundo*, de Diego Vasallo, et *Les parages du vide*, de Jean-Louis Aubert, représentent des exceptions dans le panorama actuel de la poésie mise en chanson, dans la mesure où il est rare qu'un disque tout entier soit construit sur les textes d'un auteur vivant. Cela implique au moins une rencontre, voire un véritable travail en commun, qui va nécessairement donner à l'album une identité originale et une coloration inédite. Pour l'artiste qui adapte les poèmes, il s'agit là d'une certaine prise de risque, y compris commerciale : son public habituel risque de perdre ses repères, de ne pas adhérer à cette hybridation nouvelle, éventuellement de rejeter la personnalité ou l'œuvre du poète dont l'empreinte sera considérée comme excessive, inopportune. Le pari est plus intéressant pour le poète, en revanche, car le chanteur se propose d'amener ses textes vers un public *a priori* plus large que celui des lecteurs de poésie ; et si le succès n'est pas au rendez-vous ou si la réception critique est mauvaise, c'est prioritairement le chanteur qui en assumera la responsabilité.
- 7 Pour que l'adaptation soit réussie, on peut raisonnablement supposer que les univers artistiques du chanteur et du poète doivent être très proches ou *a minima* compatibles, ainsi que leurs personnalités intimes et médiatiques, mais il convient de nuancer ce postulat en confrontant les deux albums qui font l'objet de cette analyse. Diego Vasallo est un artiste pop rock indépendant, qui évolue librement en-dehors des circuits commerciaux, passant d'un style musical à un autre, de la chanson à la peinture ou à la poésie, s'autorisant à ne pas monter sur scène pendant plusieurs années. Il est généralement l'auteur de ses chansons, dont les thèmes privilégiés rejoignent ceux de Wolfe : vie quotidienne, monde de la nuit, solitude, mort, temps qui passe, abordés avec pessimisme et lucidité. Les deux hommes déclarent d'ailleurs dans une interview

conjointe avoir un « territoire poétique en commun ». La convergence est donc totale, aussi bien en termes d'univers artistiques que de statuts : chacun des deux hommes occupe une position similaire sur la scène médiatique, à savoir une marginalité assumée (nuancée par une forme de reconnaissance critique et publique) qui leur donne une totale liberté de ton et d'action. Cette proximité renforce la cohérence globale du projet, qui a été largement saluée par la critique.

- 8 L'association de Jean-Louis Aubert et Michel Houellebecq est loin d'être aussi évidente, et leurs images médiatiques, toutes deux très développées, sont aux antipodes l'une de l'autre. Aubert, dont la voix et le sourire juvéniles attirent assez spontanément la sympathie, cultive une image d'optimiste, de bon copain et de bon client pour les nombreuses émissions de radio ou de télévision auxquelles il participe en période de promotion. Houellebecq, quant à lui, est sombre, cynique, parfois confus, volontiers provocateur, peu soucieux en apparence de ce qu'il dégage : une attitude sur laquelle repose paradoxalement son succès médiatique, et que les journalistes entretiennent à dessein. Au moment de la sortie de l'album, la collaboration artistique des deux hommes n'a pas fait l'unanimité et a provoqué des interprétations très contrastées parmi les journalistes : certains la trouvaient complètement étrange alors que d'autres y voyaient une certaine logique voire une continuité entre la mélancolie diffuse des chansons d'Aubert et le pessimisme des poèmes de Houellebecq, tous deux inspirés par une perception aiguë de la fragilité de l'existence³.
- 9 À l'origine des deux albums, une proposition de travail en commun qui émane du chanteur : Jean-Louis Aubert a un coup de cœur pour *Configuration du dernier rivage* (2013) et contacte aussitôt l'auteur pour lui faire des propositions de chansons ; Diego Vasallo assiste à un récital de poésie de Wolfe, et entame avec lui une correspondance qui fera germer l'idée d'une collaboration. Le chanteur demeure ainsi le principal artisan de l'adaptation : il travaille à partir du matériau littéraire apporté par le poète, et tente de lui donner une valeur ajoutée. « Pourrais-je donner des ailes à vos mots ? », écrit ainsi Jean-Louis Aubert à Michel Houellebecq dans un message reproduit sur le livret du disque : jolie métaphore que cette mise en chanson comme un envol, suggérant un poème soudain libéré du carcan du texte écrit, une forme de légèreté, un voyage vers de nouveaux horizons, vers de nouvelles oreilles. Le résultat de la mise en chanson est à chaque fois salué par les poètes, qui déclarent tous deux redécouvrir leurs textes sous un nouveau jour. Roger Wolfe affirme ainsi : « La musique met au jour une intériorité que l'on ne percevait pas auparavant, c'est comme passer une lanterne au-dessus du poème, qui prend une autre forme de façon complètement magique⁴. »
- 10 Le travail de collaboration est délibérément mis en avant dans la présentation des disques eux-mêmes, puisque les deux noms figurent sur les pochettes, à parts strictement égales pour Diego Vasallo et Roger Wolfe, de façon plus descriptive et légèrement inéquitable pour Jean-Louis Aubert et Michel Houellebecq : « Aubert *chante* Houellebecq », avec une police de taille supérieure pour le nom du chanteur, ce qui donne à voir une possible hiérarchisation par la mise en avant de l'un des deux créateurs. La stratégie de diffusion commerciale favorise également une appréhension globale du chanteur et du poète : comme tous les couples de créateurs (scénaristes à quatre mains, chanteurs en duo, etc.), ils sont photographiés et interviewés ensemble. Le battage médiatique s'organise en fonction de la popularité de chacun sur ce terrain : Wolfe et Vasallo recueillent un accueil critique excellent, mais le nombre d'interviews, principalement en presse écrite, demeure assez limité ; pour Aubert et Houellebecq,

l'attente est énorme, le chanteur accumule les passages en télévision et radio, les articles de presse sont nombreux et globalement favorables⁵.

- 11 Au-delà de ce qui est mis en avant sur le plan du marketing, on observe que le degré d'implication de l'auteur est variable. Michel Houellebecq laisse ainsi totale liberté à Aubert pour la conception du disque, et ne suit le travail que de loin. Pour sa part, Roger Wolfe a fait la sélection des textes en amont, et sa propre voix apparaît sur le disque puisque cinq des onze titres sont des lectures de poèmes par leur auteur sur fond musical, en alternance avec les chansons proprement dites ; la lecture est travaillée, la diction soignée et très cohérente avec l'atmosphère du disque. L'objet final est donc audacieux par son degré d'hybridité, et semble incarner un idéal de fusion complète non seulement entre poésie et chanson⁶ mais aussi entre les deux artistes, dont les styles de voix sont presque assez proches pour être confondus par une oreille inattentive lorsque la première chanson laisse place au premier texte lu. Contrairement au disque d'Aubert, aucune photographie de Diego Vasallo ou de Roger Wolfe ne figure sur l'objet, comme pour mieux mettre en avant le résultat, le produit du travail en commun, sans considération aucune pour les pratiques commerciales habituelles d'un circuit médiatique dont ils préfèrent se tenir éloignés.
- 12 Quant à l'après-disque, seul l'album d'Aubert donne lieu à une véritable tournée de concerts, ponctuée par une apparition de Michel Houellebecq sur scène à la fin de la dernière représentation, à Amiens, le 12 décembre 2014. Cette tournée est inaugurée par un événement conjoint qui permet à l'auteur de s'investir aux côtés du chanteur pour porter l'album devant le public, le transformer en une performance artistique : une soirée unique, le 13 septembre, à la Maison de la Poésie. Les deux hommes sont sur scène, Aubert joue les chansons du disque et Houellebecq récite d'autres poèmes entre les chansons. Comme pour Wolfe, la récitation est soignée, et la voix du poète se prête bien à l'exercice ; son attitude physique un peu moins : présent sur scène en permanence, il se retrouve réduit à une forme de passivité lorsque Jean-Louis Aubert chante, et apparaît comme encombré par son propre corps, maladroit et gauche dans ses mouvements⁷. On touche là sans doute aux limites de l'exercice de fusion entre poésie et chanson : un poète n'est pas un homme de scène ni un acteur, il écrit, lit à haute voix ou récite s'il le souhaite, mais ne peut pas chanter ni interpréter à la façon d'un chanteur. Malgré tout, la complicité et le plaisir évidents des deux hommes, la sobriété des décors, de la mise en scène et de l'accompagnement musical ont fait de cette soirée un événement salué par la critique spécialisée.
- 13 Le vidéoclip, autre façon de mettre en images la chanson, peut se heurter au même type de contradictions et de limites, comme c'est le cas de celui qui a été réalisé pour le titre *Isolement*, premier *single* de l'album. Il met en scène Houellebecq et Aubert installés face à face à une table, en miroir, sans lien apparent avec le texte chanté, mais avec une volonté de mettre en avant la complicité entre les deux hommes⁸. Même si la présence de l'auteur permet de souligner le lien entre poésie et chanson (il fait mine par exemple de chanter les textes, et son recueil apparaît d'ailleurs dans le clip), sa performance d'acteur ainsi que le détournement du texte au profit d'une mise en scène de la relation entre poète et chanteur peuvent susciter une forme de perplexité : la mise en chanson du poème le conduit, non sans humour, sur des voies d'exposition médiatique qu'il n'a pas du tout l'habitude d'emprunter.
- 14 Durant la période de promotion de son disque, le journaliste Aymeric Caron faisait remarquer à Jean-Louis Aubert que selon lui l'album se composait de « poèmes

musicalement illustrés et pas de chansons⁹ ». Qu'en est-il vraiment ? Existe-t-il une frontière nette entre les deux types de productions ? Bien qu'elle soit réputée populaire et accessible, définir la chanson en tant que genre n'est pas chose aisée. L'une des définitions les plus complètes est proposée par Bruno Joubrel, artiste et enseignant :

Œuvre vocale, de style populaire et de durée limitée, dont la réception du texte, conçu de façon rythmique et mis en musique de manière cyclique, constitue l'objectif artistique, l'ensemble présentant suffisamment de récurrences pour être partiellement mémorisable. (Hirschi & Herbin, 2001)

- 15 Dans la perspective de la mise en chanson de poèmes, le caractère vocal et mémorisable ainsi que les contraintes liées à la durée ou au rythme impliquent nécessairement un travail d'adaptation du texte : une forme de restructuration qui peut passer en particulier par des coupures, une réorganisation des strophes, une sélection des vers à répéter pour constituer un refrain ou créer un rythme adapté au type de la chanson.
- 16 Sur les deux albums étudiés, le texte le plus travaillé est celui de la chanson d'ouverture de *La máquina del mundo*, intitulée *Todas las noches*. Il s'agit de l'adaptation d'un long poème de quarante-huit strophes, occupant neuf pages du recueil *Mensajes en botellas rotas*, et dont le titre original est *Todas las noches del mundo* (*Toutes les nuits du monde*) ; le format du poème, quasiment impossible à transposer tel quel en chanson, est au service d'une énumération très éclectique, en vers libre, dont chaque strophe débute par le mot « *Noches* ». Pour l'adaptation en chanson (d'une durée supérieure à neuf minutes), le texte d'origine a été réduit de moitié, complètement restructuré en fonction de critères que l'on devine à la fois thématiques et rythmiques, et des corrections ont été apportées. Parmi celles-ci, la suppression des marques de vulgarité attire particulièrement l'attention. Le langage souvent cru et le sens de la provocation de Roger Wolfe donnent lieu dans le poème à des extraits très directs, qui ont été transformés, probablement par le chanteur en collaboration avec le poète. « *Noches en hoteles / de París / masturbándote a la salud / de la mujer de la limpieza* » (« Des nuits passées dans des hôtels parisiens à se masturber à la santé de la femme de ménage ») est ainsi rendu par « *espiano en la mirilla a la mujer de la limpieza* » (« à espionner par l'œilleton la femme de ménage ») ; et l'évocation de « *resoplidos de jodienda al otro lado del tabique* » (« des soupirs de baise de l'autre côté de la cloison ») se transforme en « *resoplidos de amor desesperado* » (« des soupirs d'amour désespéré »). Comme si la vulgarité était plus difficile à assumer pour Diego Vasallo, ce qui peut s'expliquer tout autant par des questions de goût ou de personnalité que par le passage de l'écrit à l'oral, où le texte prononcé, et de surcroît chanté, prend une autre résonance. Cette adaptation n'est nullement motivée par une volonté de censure ou un accès de pudibonderie, mais bien plutôt par une considération pragmatique et esthétique des codes du format : la chanson est certes populaire mais rarement vulgaire ; sur une thématique à caractère sexuel elle peut, sauf exceptions assumées, provoquer mais pas choquer ouvertement. Bref, elle doit rester grand public, diffusable en radio ou en télévision aux heures de grande écoute.
- 17 On observe également sur ce texte la disparition de certains ancrages référentiels trop personnels ou contextuels, comme des noms de lieux et de personnes proches que l'auditeur ne pourra pas s'approprier et qui de surcroît ne prendront pas un sens immédiat dans la bouche du chanteur, trop souvent confondu avec le « chanteur¹⁰ ». L'intimité entre le poète et son lecteur n'est pas la même que celle qui se tisse entre le chanteur et son auditeur : celle-ci repose sur des émotions universelles, partagées dans un acte d'écoute dont la dimension collective est plus forte que dans le cas de la lecture,

ce qui conduit la chanson à utiliser globalement moins de références individualisées. Enfin, le texte de *Todas las noches* présente par rapport au poème d'origine plusieurs corrections lexicales visiblement motivées par des raisons d'euphonie ou de rythme. La chanson est là aussi plus contrainte que le vers libre, dans la mesure où l'association du texte et de la mélodie obéit nécessairement à des principes esthétiques : dissonances et ruptures de rythme y sont rarement les bienvenues.

- 18 Sur l'album de Jean-Louis Aubert, la poésie de Houellebecq n'a pas donné lieu au même type de travail, étant elle-même plus régulière sur le plan de la métrique (rimes et rythme). Les textes, tous assez brefs, sont respectés quasiment à la virgule près, et l'apport de l'adaptation se limite alors à la création d'un refrain, qui constitue le support essentiel à la mémorisation de la chanson, à la fixation du texte et de la mélodie.
- 19 Celle-ci est portée par des instruments et des arrangements dont le choix appartient au compositeur et se trouve au cœur de la mise en chanson. Jean-Louis Aubert et Diego Vasallo sont tous deux auteurs-compositeurs-interprètes ; ils ont donc modifié leurs habitudes de création pour venir poser une musique sur des mots préalablement écrits et qui ne sont pas les leurs. À ce propos, ils expliquent en interview que le travail d'adaptation passe par une adhésion complète au texte, comme l'illustre très bien cette déclaration de Diego Vasallo qui souligne une nouvelle fois la dimension fusionnelle de la collaboration entre les deux Espagnols :

Mettre en musique les poèmes de Roger a été très gratifiant. C'est effectivement quelque chose de nouveau pour moi, car j'écris presque toujours mes propres textes, mais les mélodies se sont ajustées aux poèmes comme s'ils étaient les miens. Il y a toujours un peu de magie dans ces choses-là¹¹.

- 20 Aubert, lui, s'est plutôt laissé porter par son admiration et son amour pour les textes. Il se considère avant tout comme un passeur investi de la mission de faire parvenir le texte aux oreilles des autres, et c'est d'ailleurs ainsi qu'il justifiait à Aymeric Caron, lors de l'émission précédemment citée, le décalage existant sur le plan musical avec ses précédents albums.
- 21 Pourtant, les chansons de l'album sont indéniablement des chansons de Jean-Louis Aubert, tout à fait identifiables comme telles malgré une durée plus courte qu'à l'habitude (la plus brève ne dure que quarante secondes). Il suffit d'écouter le premier *single* sorti, *Isolement*, pour reconnaître des couleurs très représentatives du style de Jean-Louis Aubert et en particulier des tubes de sa carrière solo : entre pop et rock, avec une introduction qui prend la forme d'un *ostinato* de piano, sorte d'équivalent musical de l'anaphore poétique. Les attaques de morceaux plus rock, à la guitare électrique sur *Reflets du vide* ou à la batterie sur *Face B* rappellent beaucoup plus quant à elles le son du groupe Téléphone, et permettent la mise en musique de poèmes très directs, à caractère existentiel, sur la matière et le monde, le vide ou l'usure ; comme si le chanteur avait choisi de donner un ton particulièrement mordant, joyeusement agressif, à ces réflexions philosophiques : une sorte de réaction vitale à l'abattement ou au désespoir que pourraient susciter les textes, une forme de contrepied musical qui éclaire le texte d'une nouvelle lumière. Et puis il y a aussi ces morceaux que le critique du journal *Le Monde* a appelé des « virgules », faites de « fines vibrations à la guitare, gouttelettes au piano » (Siclier, 2014) : *La traversée*, *Lise* ou *Joséphine*, des poèmes amoureux, non dépourvus de tendresse et d'espoir, sur lesquels la voix d'Aubert se pose avec une grande délicatesse, dans le registre de la douceur ; les imperfections ou la

fragilité du chant se marient alors à merveille aux mots d'amour d'un poète qui se fait nostalgique et vulnérable.

- 22 L'interprétation est bien entendu fondamentale dans l'adaptation en chanson, car elle représente un parti pris vis-à-vis du texte et peut orienter la réception. La voix du chanteur associée à la mélodie crée cet indicible mélange d'émotions qui va toucher l'auditeur et lui permettre de s'approprier la chanson. Dans le cas de Jean-Louis Aubert, le phénomène repose en partie sur le contraste entre les deux personnalités : l'interprétation du chanteur apporte une certaine sérénité, une touche d'espoir, presque de joie ou au moins d'énergie vitale, à des textes très lourds de nostalgie et de pessimisme existentiel. Elle peut également apporter une légèreté inattendue, une touche d'humour véhiculée par la voix à un moment du poème où on ne l'attend pas, comme dans *Delphine*, où Jean-Louis Aubert adopte un ton enfantin et amusé pour évoquer les asticots et les vers blancs « qui ne nous laisseront que les os », alors même que la lecture du poème peut se faire au premier degré, sans aucune prise de distance. Le choix de l'interprétation influence alors profondément la façon dont le texte sera reçu, dans ce cas précis par exemple en le dédramatisant.
- 23 Sur le disque espagnol, le décalage entre texte et musique, expression musicale de l'ironie, est à la source de toute l'atmosphère de l'album. Les styles musicaux choisis par Diego Vasallo ne sont pas ceux qui ont caractérisé sa carrière artistique, et l'identité musicale des morceaux est originale, indépendante, entièrement née de la rencontre entre le poète et le chanteur. La chanson d'ouverture, *Noches*, est déjà très marquée : piano rythmé, accordéon, violons, un savant mélange de joie et de nostalgie aux accents d'Europe de l'Est ; pas forcément l'accompagnement musical le plus évident à la lecture du poème de Wolfe, basé sur une observation minutieuse et souvent cynique de sa réalité quotidienne, sans aucune place pour l'expression de la joie. Deux autres titres, *La máquina del mundo* et *La poesía*, bénéficient tout autant de la dynamique vitale apportée par ce choix musical. Les trois autres titres chantés partent un peu plus sur les voies de la balade folk nostalgique, et mettent en avant la voix de Vasallo, très chargée en nicotine et en alcool, et par là même en totale symbiose avec l'univers du poète. Enfin, les poèmes lus sur un fond musical sont dans la même veine : à l'exception d'un titre plus léger, le piano, l'accordéon ou les violons accompagnent avec une mélancolie aux accents parfois dramatiques les mots d'un poète proche de la neurasthénie, comme dans *El calor* ou *Coches de noche*.
- 24 Au terme de cette analyse, on peut convenir sans doute que le travail d'adaptation mené par Jean-Louis Aubert et Diego Vasallo va bien au-delà de la simple illustration musicale. Sauf dans le cas des poèmes lus, dont on pourrait dire qu'ils sont simplement mis en musique, tous les autres textes ont véritablement été mis en chansons. Les poèmes réalistes de Roger Wolfe et Michel Houellebecq ont été adaptés à un autre mode d'expression artistique, transformés en chansons sans être dénaturés. Dotés d'une identité nouvelle, ils sont devenus des objets culturels autres, sans doute plus populaires et accessibles, qui atteignent leur public autrement et efficacement, grâce en partie au pouvoir de fixation de la mélodie. Celle-ci est tellement influente qu'après avoir écouté les chansons, il s'avère très difficile de lire ou relire les poèmes en faisant abstraction des émotions et de l'interprétation qu'elle a déclenchées. C'est sans doute là le signe qu'une chanson est née, quand il devient « inconcevable de séparer le texte de la musique qui l'accompagne, tant celle-ci éclabousse les mots de son aura poétique » (Grimbert, 1993 : 247).

BIBLIOGRAPHIE

EL CONFIDENCIAL (2006), *Diego Vasallo y el poeta Roger Wolfe crean «La máquina del mundo»*, en ligne sur <www.elconfidencial.com/cultura/2006-11-13/diego-vasallo-y-el-poeta-roger-wolfe-crean-la-maquina-del-mundo_740307/> (26 mai 2019).

GARCÍA MONTERO Luis (1994), « Los argumentos de la realidad », *Diablotexto: revista de crítica literaria*, 1, 107-114.

GARCÍA MONTERO Luis (2000) : « El oficio como ética », J. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (dir.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid : Visor, 87-104.

GRIMBERT Philippe (1993), *Psychanalyse de la chanson*, Paris : Fayard.

HIRSCHI Stéphane & HERBIN Jean-Charles (dir.) (2001), *Les frontières improbables de la chanson, Valenciennes* : Presses universitaires de Valenciennes.

HIRSCHI Stéphane (2008), *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris : Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes.

HOUELLEBECQ Michel (2013), *Configuration du dernier rivage*, Paris : Flammarion.

HOUELLEBECQ Michel (2014), *Non réconcilié. Anthologie personnelle (1991-2013)*, Paris : Gallimard.

LE BIGOT Claude (2000), « La poésie de l'expérience. Figure de soi, figure de l'autre », *Europe*, 852, 117-131.

MARCOS Jesús Miguel (2007), « Roger Wolfe & Diego Vasallo, la vida averiada », en ligne sur *El Cultural* : <www.elcultural.com/revista/musica/Roger-Wolfe-Diego-Vasallo-la-vida-averiada/19482> (26 mai 2019).

SICLIER Sylvain (2014), « Les mots de l'amour, de la tendresse, dans l'album de Jean-Louis Aubert », en ligne sur *Le Monde* : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/05/08/les-mots-de-l-amour-de-la-tendresse-dans-l-album-de-jean-louis-aubert_4413432_3260.html> (26 mai 2019).

UNGENMUTH Nicolas (2014), « Aubert chante Houellebecq : le coup de gueule de Nicolas Ungemuth », en ligne sur *Le Figaro* : <<https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/04/17/31006-20140417ARTFIG00374-aubert-chante-houellebecq-le-coup-de-gueule-de-nicolas-ungemuth.php>> (26 mai 2019).

VILLENA Luis Antonio DE (1999), « Imágenes de abandono y rabia », *El Mundo* (suplemento *El Mundo de los Libros*), 16 janvier 1999.

VINCENOT Matthias (2017), *Poesie et chanson, stop aux a priori !*, Tournai : Fortuna.

WOLFE Roger (1996), *Mensajes en botellas rotas*, Séville : Renacimiento.

WOLFE Roger (1997), *Hay una guerra*, Madrid : Huerga y Fierro.

Discographie

AUBERT Jean-Louis (2014), *Les parages du vide*, CD.

VASALLO Diego (2006), *La máquina del mundo*, CD.

NOTES

1. Luis Antonio Villena (1999) raconte ainsi à la presse l'anecdote suivante : alors membre d'un jury de prix littéraire où un recueil de Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos* (1992), était finaliste, il entendit le président, Manuel Alvar, linguiste reconnu, lui commenter que selon lui ce livre n'était pas de la poésie (« *Ese libro no es poesía* »).
2. Luis García Montero (1994 : 112) utilise lui-même les termes de « poésie complice » (« *poesía cómplice* ») pour souligner à quel point la notion de partage d'expérience est primordiale, et pour démontrer qu'elle doit passer par la recherche de la vraisemblance au moyen d'un langage réaliste, courant, normal.
3. L'émission de télévision *On n'est pas couché*, diffusée le 19 avril 2014 sur France 2, voit ainsi s'opposer sur ce type d'arguments les deux critiques, Aymeric Caron et Natacha Polony. Vidéo en ligne sur <www.youtube.com/watch?v=LPgVasqJhW4> (25 janvier 2019).
4. Interview accordée au journal *El Cultural* le 4 janvier 2007 (Marcos, 2007). Citation originale : « *La música saca a luz interioridades que no se percibían antes, es como pasarle una linterna por encima al poema, que cobra otra vida de una forma muy mágica.* »
5. Une exception est à signaler : Nicolas Ungemuth (2014), critique au *Figaro*, descend l'album en flèche dans un article intitulé « Aubert chante Houellebecq : le coup de gueule de Nicolas Ungemuth ». Sa colère s'adresse non seulement aux deux artistes qu'il considère comme extrêmement médiocres, mais aussi plus globalement à la poésie mise en chanson : « [...] pourquoi diable s'obstiner à mettre de la poésie, aussi mauvaise soit-elle, en musique ? [...] Pourquoi vouloir faire de la chanson populaire une nouvelle forme de poésie ? »
6. « Les poèmes récités fonctionnent comme des chansons » (« *Los poemas recitados funcionan como canciones* »), dit Vasallo dans l'interview accordée à *El Confidencial* le 13 novembre 2006, disponible sur <www.elconfidencial.com/cultura/2006-11-13/diego-vasallo-y-el-poeta-roger-wolfe-crean-la-maquina-del-mundo_740307/> (26 mai 2019).
7. Il existe un enregistrement vidéo du spectacle, accessible en ligne sous forme de brèves séquences comme celle-ci : <www.youtube.com/watch?v=0n4dXTnAMkI> (27 janvier 2019).
8. Vidéo accessible en ligne sur <www.youtube.com/watch?v=oRhSK-P-7RA> (27 janvier 2019).
9. Cf. l'émission de télévision *On n'est pas couché*, diffusée le 19 avril 2014 sur France 2. Les propos cités sont ceux de Aymeric Caron, en présence du chanteur Jean-Louis Aubert. Vidéo en ligne sur <www.youtube.com/watch?v=LPgVasqJhW4> (25 janvier 2019).
10. Le terme désigne dans la terminologie de Stéphane Hirschi (2008) l'équivalent du narrateur dans un roman : il permet ainsi de distinguer l'interprète de la chanson du personnage fictif qui assume l'énonciation du texte, d'autant plus lorsque celle-ci est à la première personne. Cette distinction est rendue problématique en termes de réception par l'incontournable présence physique de l'interprète, dont la figure (un corps, un visage, une voix) donne chair, le temps d'une chanson, à l'énonciateur du texte.
11. Interview publiée sur le blog de Manu Guerrero le 27 mars 2007 : <www.manuguerrero.es/tag/diego-vasallo> (page consultée le 1^{er} février 2019). Citation originale : « *Musicar los poemas de Roger ha sido muy gratificante. Efectivamente es algo nuevo para mí, ya que casi siempre escribo mis propios textos, pero las melodías se han ajustado a los poemas como si fueran míos. Siempre hay algo de magia en estas cosas.* » Il est à signaler que Diego Vasallo est lui-même auteur de plusieurs recueils de poèmes, dont l'un est intitulé *Canciones que no fueron* (Barcelone : Huacanamó, 2011), avec un prologue de Roger Wolfe.

RÉSUMÉS

L'association de la poésie et de la chanson se heurte encore trop souvent à des considérations hiérarchiques désuètes. La poésie espagnole contemporaine, qui depuis le mouvement de la poésie de l'expérience aime à cultiver toutes formes de réalisme, se prête très bien à l'analyse de poèmes actuels mis en musique : l'album de Diego Vasallo *La máquina del mundo*, sur les poèmes de Roger Wolfe, sera ainsi comparé à celui du français Jean-Louis Aubert *Les parages du vide*, sur les poèmes de Michel Houellebecq. L'étude de la genèse et de l'élaboration des deux disques, ainsi que celle des recours utilisés pour l'adaptation, permettra d'observer comment les mots du poète se mêlent à la musique pour devenir chansons, et avec quels résultats.

The association between poetry and songs is not an obvious fact because of an artificial hierarchy still too frequent. The contemporary Spanish poetry, with the called poetry of experience, is a good example for this kind of analysis about musicalized poems. Diego Vasallo's album *La máquina del mundo*, based on Roger Wolfe's poems, will be compared to the French Jean-Louis Aubert's album *Les parages du vide*, on Michel Houellebecq's poems. The study of the devices used for the adaptation reveals how words blend with music, how the texts become songs and with which results.

INDEX

Mots-clés : poésie espagnole contemporaine, chanson, poésie de l'expérience, Roger Wolfe, Michel Houellebecq, Diego Vasallo, Jean-Louis Aubert

Keywords : contemporary Spanish poetry, song, poetry of experience, Roger Wolfe, Michel Houellebecq, Diego Vasallo, Jean-Louis Aubert

AUTEUR

MYRIAM ROCHE

Université Savoie Mont Blanc (France)
myriam.roche@univ-smb.fr