

Le Bic et la basse :

quand poésie et musique s'enlacent

« Toute poésie chante et toute musique voudrait prendre la parole. »
André Wyss, Éloge du phrasé.

La guitare brise le silence par un riff lancinant. Les percussions s'ébrouent. La voix s'impose. C'est celle du poète. Les mots s'alignent, font sens et résonnent. Ce sont ceux du poète, aussi. Musique. Poésie. Poésie. Musique. Devant nous, sur la scène ou en nous, dans nos oreilles, un dialogue se noue, des intersections se créent, entre deux media, deux supports artistiques. Deux arts.

Plusieurs poètes contemporains ont en effet pris le parti de frotter leurs mots à la musique, d'accompagner leur poésie par de la musique. Dit autrement et simplement : de mettre leurs poèmes en musique. Un rappel s'impose d'emblée : si dans l'opéra ou la chanson, « le texte a éclos en fonction d'une mise en musique à laquelle il est destiné, il naît chanté, ou à chanter. Tel n'est pas le cas du poème : celui-ci est écrit pour lui-même. »¹ Un rappel qui entraîne dans son sillage l'interrogation fondamentale : pourquoi *alors* mettre en musique ses poèmes ?

Comment répondre à cette question si ce n'est en la posant aux poètes concernés : c'est la modeste tâche de cet article. Faire entendre la parole des poètes, et non pas seulement leur poétique, afin d'éclairer leur démarche et de poser un coup de projecteur sur leurs œuvres poético-musicales respectives. Une mise en musique d'accord, mais qu'est-ce que cela change au poème ? À son oralité ? À ses intentions ? À son public ? Voilà une série de questions que nous avons posées à quatre poètes : Jean-Baptiste Cabaud, Gabriel De Richaud, Juliette Mouquet et Thomas Suel.

Mais avant de donner place à leurs réponses, revenons en quelques mots sur ce que nous entendons concrètement par la notion de mise en musique de poème.

Mettre en musique des poèmes n'a en soi rien de novateur. Pensons simplement à la poésie première, celle de l'Antiquité, qui ne voyageait jamais sans sa lyre. Plus tard, certaines formes musicales se sont même fait une spécialité de lier poème et musique : les mélodrames chers à Rousseau, la tradition du lied ou encore les adaptations célèbres de poèmes par les mélodistes français au début du XX^e siècle. Plus récemment, le poème est même devenu chanson par la voix des Ferré, Ferrat et Brassens qui ont repris notamment Aragon, ou ces dernières années par celle d'Arthur H et de Babx. Mais une nuance – et celle-ci est de taille car elle est au fondement même de notre réflexion – vient différencier ces exemples avec ceux de notre étude : à savoir que ce qui nous intéresse ici, c'est l'association poésie/musique, non pas par le biais d'un compositeur ou d'un chanteur extérieur au poème mais bien par le poète lui-même (parfois aidé de musiciens complices). Les exemples se font alors plus rares même si on pensera bien sûr au précurseur Kerouac et à la « jazzification » de ses poèmes avec des musiciens tels que Steve Allen, Al Cohn ou Zoot Sims et plus près de nous à Michel

¹ Flavigny Christian, « La mise en musique du poème. La langue maternelle », *Champ psychosomatique*, 4/2007 (n° 48), pp. 73-91.

Houellebecq et à son album *Présence humaine* qui obtint une certaine médiatisation en 2000. Qui d'autres ? Pas évident de dérouler la liste. Pour autant, il semble néanmoins qu'un courant (purement informel) passe ces dernières années dans la poésie francophone en se jouant de la porosité de la frontière entre les deux arts.

Nous ne nous intéresserons pas aux modalités techniques de la mise en musique de ces poèmes mais uniquement aux intentions du poète et au sens de sa démarche. Nous pouvons simplement remarquer que parmi les œuvres poétiques citées dans cet article, aucune n'est dite « classique » : pas de métrique fixe ni de forme figée et peu de vers rimés, aucune donc des « caractéristiques formelles d'un poème fait pour recevoir de la musique »² qui, a priori, auraient pu rendre son adaptation musicale plus facile. La mise en musique n'est donc pas forcément une option évidente mais bien un choix réfléchi et affirmé. Nous verrons d'ailleurs que mettre en musique ses poèmes n'est pas simplement reproduire en musique des textes déjà imprimés mais qu'un balancier s'établit entre les rapports du son et du sens car si mettre en musique signifie effectivement exploitation maximale des potentialités musicales du langage, ce n'est pas *que ça*.

Donnons donc maintenant la parole aux poètes afin qu'ils nous expliquent leur rapport à la musique, le sens de leur démarche et les intentions éventuelles qui s'y rattachent. Tout d'abord : poser la question du pourquoi. Pourquoi ces poètes ont entrepris la démarche de mettre en musique leurs poèmes ? Il semble que généralement, cette démarche arrive a posteriori du poème, qu'elle n'est pas anticipée à l'écriture. Jean-Baptiste Cabaud s'exprime dans ce sens : « ce n'était pas vraiment prévu au départ. J'écrivais des textes littéraires et des poèmes pour le livre d'un côté. Je tentais de créer un groupe de musique, vraiment chanson, avec un musicien, David Champey, de l'autre. Ces activités étaient assez différenciées pour moi. Lorsque j'écris, c'est pour le livre et pour le livre seul, l'adaptation viendra dans un *second temps*. » Juliette Mouquet assure également que « la manière dont les textes seront mis en musique se fait dans un *second temps* » (parfois même des années plus tard). Chez Thomas Suel, pour qui textes et musique semblent plus naturellement liés, la démarche est plus difficile à caractériser. La musicalité étant d'emblée au cœur de son écriture, il rappelle à juste titre que « le langage c'est de la musique ». Mais, s'il lui arrive d'écrire des paroles de chansons ou de projeter l'interprétation d'un texte en interaction avec un genre musical particulier (rock, punk, hip hop, bruitisme,...), la plupart de ses textes ont malgré tout, « au gré des aventures, rencontrés des musiciens et des genres musicaux différents qui n'étaient même pas imaginés lors de l'écriture. »

La mise en musique ne résulte donc pas forcément d'une entreprise planifiée à l'avance de l'écriture. Mais la frontière étant mince, poésie et musique ne sont jamais bien loin l'une de l'autre et peuvent dès lors aisément se rencontrer, et se conjuguer, à tout moment.

Une voix féminine dialogue avec une guitare acoustique et quelques percussions discrètes. « Je tuerai mes dépendances / À la beauté de l'errance ». La guitare est de Maurice Steinecker. La voix de Juliette Mouquet. Les Mo de June : le nom de leur groupe. Sur Dévisager des jardins, premier album sorti en 2011, le duo crée des chansons en piochant dans les poèmes de Juliette, notamment dans le recueil En marchant. Ici les poèmes choisis

² Wyss André, *Éloge du phrasé*, Presses universitaires de France, 1999, p. 46.

deviennent de véritables chansons pop, qui s'assument et en acquièrent les caractères : un format court (entre 2'40 et 5'12), une structure qui, sur la majeure partie de l'album, ne fait pas fi du refrain (pour ce faire, le duo reprend par exemple dans « L'Amant » quatre vers, les isolent et les répètent pour en faire un véritable refrain) auquel s'ajoute un chant pleinement assumé. Ou comment un poème verticalement linéaire, non versifié, rarement rimé et sans saut de ligne sur la page, devient une chanson à part entière avec couplets et refrains.

L'oralité du poème n'a certainement pas besoin de la musique pour éclater au grand jour. Mais elle peut en être renforcée. Sublimée. Ou simplement changée par rapport à la simple déclamation. En effet, cette « oralité musicale » n'est pas la même que celle du poème récité. La musique lui donne des inflexions particulières. Pour Gabriel De Richaud, « c'est une façon d'intensifier la présence. Une façon aussi de faire sortir le rythme. Pas seulement le rythme interne du poème (qui finalement pourrait varier sensiblement d'un lecteur à l'autre), mais aussi le rythme du présent, de l'ici et maintenant devant ces auditeurs-là, et ce lieu-ci. C'est une façon aussi de maîtriser le temps, car la musique c'est l'art du temps. Comme la danse d'ailleurs. Le fait d'amplifier le sonore, le rythme, fait surtout ressortir le mouvement du poème. Le temps induit le mouvement. »

Allons plus loin : la musique modifie-t-elle les intentions du poème ? Au vu des réponses des poètes interrogés, il semble que oui. Juliette Mouquet affirme qu'en tout cas « les intentions prennent une autre dimension, s'enrichissent d'un univers musical, d'une voix. De ce fait les auditeurs sont emportés par plusieurs paramètres au-delà du texte. Les émotions peuvent être décuplées. » Elle ajoute que l'interprétation du chanteur porte davantage ces intentions. Bien que chez Thomas Suel, « l'intention [soit] quasiment chaque fois associée d'emblée, dès le début de l'écriture, à la mise en voix », il reconnaît aussi que « le poème oralisé varie à chaque interprétation, a fortiori au gré des instruments et des musiciens qui font musique avec, autour de lui. » Jean-Baptiste Cabaud insiste lui sur la polysémie des poèmes et sur le fait que la mise en musique, comme tout autre lecture, met en valeur un des multiples sens possibles : « l'intention d'origine du texte s'en trouve forcément changée mais pas pervertie. La profondeur de la poésie vient de sa polysémie. Chaque texte peut recouvrir un grand nombre de sens différent suivant les intonations et appuis qu'un lecteur voudra bien lui appliquer. Nous ne faisons ici, lors de la mise en musique avec Saint Octobre, que faire ressortir l'un de ses multiples sens. Et je suis pour ma part assez content qu'un (quasi)même texte puisse prendre un sens un peu différent dans sa version livre ou scène. »

Guitare classique sur les genoux. Gabriel De Richaud égraine les notes. Cocon doux pour mots durs, qui disent la perte. Mots précis, précieux. Dialogue improvisé qui noue et dénoue notes et mots. Gabriel De Richaud dit Une Vie pour Camille, devant une assemblée attentive. La rencontre a lieu. Le poème mis en chanson, c'est, selon ses mots, « amplifier une certaine présence ». Guitariste chevronné à la formation classique, poète mais aussi écrivain de théâtre, performeur et metteur en scène, Gabriel De Richaud défend l'idée concrète d'un art du présent, libre d'inventer son rapport au lieu. Sa voix, justement, n'impose pas sa présence au lieu. La voix n'est pas emphase. Pas de cris, point de pleurs. Un accord suspendu.

Les propos précédents mettent l'accent sur un point qui semble central dans la mise en musique de poèmes. Celui de la valeur ajoutée qu'apporte potentiellement la musique au poème. Mais

poser le problème de cette façon revient peut-être à nier un pouvoir autonome à la musique et surtout à penser que la musique se met simplement au service du poème alors que ce n'est pas toujours le cas, loin de là. « De fait, la mise en chant des poèmes implique non pas l'assimilation d'un système par un autre mais la réalisation simultanée du système musical et du système textuel entre lesquels s'établit une relation dialectique » car « la musique n'est pas un simple adjuvant du poétique, le texte littéraire ne se borne pas non plus à prêter son langage articulé au musical. »³ Idée que partage totalement Thomas Suel : « la musique est dans le poème et le poème est dans la musique, aucun n'est le vassal de l'autre » et que développe également Jean-Baptiste Cabaud : « le parti pris est qu'aucune des deux disciplines ne doit être entièrement au service de l'autre, notamment la musique, comme c'est souvent le cas dans la poésie musicale (on demande au musicien de ne pas jouer trop fort pour que la voix soit toujours mise en avant et compréhensible, c'est le texte qui donne le rythme, l'intensité, les pointes hautes d'effervescence ou d'apaisement et le musicien doit suivre et se caler là-dessus, se taire quand le poète fait silence, s'arrêter à l'instant même où s'arrête le poète, etc.) Ce n'est pas comme ça que l'on construit véritablement un morceau de musique ; la construction artistique d'un texte et son rendu a ses contraintes, mais la musique aussi et c'est cette confrontation, parfois complexe, mais très intéressante, que l'on met en place avec David au sein de Saint Octobre : en cas de conflit texte/musique (un texte a besoin d'être chuchoté à un moment, alors qu'au même instant la musique réclame cris et emphase fracassante, par exemple), on discute pour voir lequel des deux arts peut ici faire un effort pour laisser un peu plus de place à l'autre. Parfois on se débrouille pour que la musique puisse retomber un peu, parfois c'est la partie chuchotée qui sera finalement lue à voix très poussée, contrairement à ce que l'auteur imaginait. » Ce qui rentre également en résonance avec les propos d'André Wyss, qui dans son *Éloge du phrasé*, posait également la question en ces termes : « la musique a-t-elle à "rendre" quoi que ce soit ? Telle est évidemment la question fondamentale. Doit-elle traduire des sens du texte ? C'est en général comme cela qu'on la conçoit : est-ce bien légitime ? À quoi bon traduire ce qui dans le texte est clair ? Pour le faire comprendre à ceux qui n'entendent pas le texte ? Mais cela serait redondant par rapport au texte, et de telles redondances malheureusement sont fréquentes dans la mélodie ou le lied, comme dans l'oratorio et l'opéra. Quant aux sens véhiculés par le texte, peut-être faut-il considérer que l'essentiel est pour la musique – et pour l'interprète d'ailleurs – de simplement les préserver, c'est-à-dire de conserver leur intelligibilité. À partir de là, les figures significatives que la musique produira seront autres, iront parallèlement à celles du poème. C'est ainsi que le poème aura par la mélodie reçu un sens différent, un sens "augmenté". »⁴

Établir une hiérarchie entre le poème et la musique serait donc illusoire et serait même un contresens à la compréhension de l'œuvre. L'exemple du rapport de Thomas Suel avec ses compères illustre parfaitement l'alchimie revendiquée ; les musiciens avec qui il *joue* l'abordent en effet comme un *instrument* : « pour eux, je joue du langage mais pourrait tout autant faire du saxophone, des percussions ou du tuba, ils aborderaient nos moments de jeux et d'interaction de la même manière. »

Des bruits métalliques, sourds. Une musique froide, comme on dirait la musique des machines. L'ambiance est pesante. Une guitare saturée lézarde l'espace sonore puis laisse la place à la voix, qui ne chante pas, qui dit et se fait de plus en plus menaçante – le débit s'accélère puis tempore – qui susurre enfin. Bienvenue dans le monde de Saint Octobre,

³ Biget Michelle, (textes rassemblés et présentés par), *Autour de la mélodie française*, Presses universitaires de Rouen, n° 124, 1987, p. 9.

⁴ Wyss André, *op. cit.*, pp. 25-26.

projet commun du poète Jean-Baptiste Cabaud et du musicien David Champey. Ce monde, c'est celui des horizons arctiques, là-bas au nord du territoire russe. Un monde qui a donné naissance à une œuvre globale nommée Nouveau Noum, qui en joignant livre, site internet, exposition et en associant textes poétiques, musique, cinéma et photographies, entreprend une rétrospective poétique de l'activité nucléaire soviétique puis russe en zone Arctique entre 1955 et 2016. Chez Saint Octobre, la musique électroacoustique accentue et magnifie l'aspect souvent anxiogène d'une poésie en prose et ajoute sa force d'insinuation à celle d'une langue brute, heurtée. Il est difficile ici de parler de morceaux car l'ensemble forme un cinépoème d'une durée de 66 minutes mais en reprenant la disposition des textes du livre, on peut isoler ce qui s'apparente à des morceaux mais qui n'a par contre rien à voir avec la chanson. La musique ici n'est pas un simple fond. D'ailleurs elle couvre presque la voix par moments. L'alliance des deux, dans un « morceau » comme « Lénine trois-cœurs – Le Béton – La Masse », nous conduisant tout droit vers l'abîme.

Nous pouvons par contre, dans une perspective un peu différente, se demander si la mise en musique n'est pas une façon de tenter de toucher un plus large public, dans la mesure où certains spectateurs/auditeurs seraient – on peut le supposer – moins rétifs à la musique qu'à la poésie, et par là même peut-être plus réceptifs à la seconde grâce à la première. Brassens, par exemple, qui a chanté nombre de poètes, considérait la musique comme un moyen d'accès direct au texte pour un public étranger à la poésie. De son côté, Jean-Baptiste Cabaud assure que non, qu'il n'est pas « un fanatique de l'augmentation à tout prix du public en poésie » car il craint que les contreparties soient plus néfastes que le bénéfice acquis. Le ton est différent chez Juliette Mouquet qui ne cache pas que mettre en musique ses poèmes a notamment comme objectif de « rendre la poésie accessible à un plus grand nombre car la poésie souffre de représentations désuètes ou élitistes. » Et puis, c'est aussi un moyen de défendre l'objet livre qu'elle amène sur scène et non pas de le gommer.

Mais dès lors le risque n'est-il pas d'avilir, ou tout du moins de travestir, la poésie en la confrontant à l'art généralement considéré plus populaire⁵ qu'est la musique ? Là se pose le problème de la différence entre musique et chanson. Il est difficile de strictement séparer les deux formes bien qu'elles ne désignent effectivement pas tout à fait les mêmes choses. Nous serons d'accord pour dire que la musique n'est pas forcément un art populaire. Gabriel De Richaud rappelle d'ailleurs que Wagner disait que la musique était l'art suprême et Jean-Baptiste Cabaud s'oppose à Gainsbourg en ne croyant pas que la musique soit un art mineur. Mais des exemples nous prouvent que certains poèmes mis en musique s'apparentent véritablement à des chansons et qu'ils peuvent être défendus comme tels. Pour Juliette Mouquet, la réponse à ce problème est d'ailleurs très simple : « non je ne pense pas avilir, travestir mais tout simplement composer. » Thomas Suel nous incite par ailleurs à être vigilant quant à l'utilisation du mot « populaire » qui ne doit pas être confondu avec le mot « médiocre » : « ce qui avili l'art c'est le mercantilisme, la fatuité, la vanité, autant de passions qui sont au cœur de la marchandisation. » Des propos qui font écho à ceux de Jean-Baptiste Cabaud qui insiste lui aussi avant tout sur la qualité du travail qui, s'il est bien mené, évite de se poser ce genre de question : « le croisement poésie/musique est une discipline artistique à part entière, forte et valable quand la rencontre est nécessaire et travaillée. Ceux qui travestissent ou avilissent sont ceux (auteurs, organisateurs, etc. – et c'est assez à la mode depuis pas mal d'années) qui proposent des rencontres

⁵ À prendre au sens de « qui s'adresse à un plus large public », sans jugement de valeur associé.

texte/musique alors que le texte n'en a pas besoin, alors que l'auteur et le musicien ne se connaissent pas et n'ont même pas fait de répétitions ensemble, ou dix minutes seulement, etc. Il ne suffit pas d'improviser sur scène un guitariste ou un saxophoniste de free jazz derrière un poète pour faire de la poésie musicale. Le texte lu seul est une forme déjà pleine en elle-même. Inutile de rajouter de la musique si cela n'apporte rien. Mais s'il y a cette nécessité et ce travail, alors on entre vraiment dans une forme à valeur ajoutée qui est plus que la simple addition de ses deux composantes texte et musique. » Ce qui nous ramène au point évoqué plus haut, qui admettait que dans la mise en musique de poème, la musique n'est pas un simple ornement du texte. Finalement ce n'est donc pas tellement le geste en lui-même (celui de mettre en musique un poème) qui risque de travestir ou d'avilir mais bien plutôt la manière dont ce geste est effectué.

La trompette bégaie toussé se tortille, le Fender Rhodes vibronne, la voix se fait multiple. Les intonations les débits les accents changent, la langue joue. D'un personnage l'autre. La voix c'est celle de Thomas Suel qui, dans le projet [dukõne], se fait porte-voix de Jess, Denis et Halim, trois égarés dans l'Artois des routes à 4 voies. Ensemble de poèmes, de poèmes-scénettes pourrait-on dire, qui forment une sorte de conte musical dans lequel la poésie n'acquiert véritablement son sens que dite ; tel est [dukõne]. Dite et dialoguée avec la trompette de Christian Pruvost et le clavier de Jérémie Ternoy, la poésie de Thomas Suel s'est faite spectacle mais aussi livre-cd, objet symbole du mariage de l'écrit et de l'oral : la typographie variable, les mots éclatés sur la page renvoient au chant tantôt hagard tantôt frénétique des trois instruments sur le cd : le rapport du sens et du son est ici bien étroit.

Une dernière question, plus symbolique, vient confronter le contemporain et l'historique, et tente de mettre à jour, peut-être, un lien à travers les âges : le poète qui met en musique ses poèmes aujourd'hui s'apparente-t-il à une sorte de barde du XXI^e siècle ? Nos quatre interlocuteurs ont tendance à répondre par la positive.

Gabriel De Richaud note que c'est évidemment une image d'Épinal mais qu'il l'a rencontrée a posteriori de sa nécessité d'être ce qu'il est et qu'elle l'a conforté dans ses choix. Il ajoute que « l'aède s'accompagne d'une lyre et Héraclite disait que la lyre était un des objets les plus parfaits. Car avec la corde et le bois tirant de chaque côté, elle résultait du parfait équilibre de forces contraires. Je crois que ce "parfait équilibre de forces contraires" résume bien ce que je pense de la relation entre le son (dont la musique) et le texte. » Juliette Mouquet rappelle qu'il y a quelque chose d'universel et d'intemporel dans l'écriture et son oralité et que nous « réinventions » sans le savoir, des traditions anciennes. Des journalistes l'ont par ailleurs qualifiée de « troubadour des temps modernes » car elle a entrepris depuis 2014, un périple littéraire, itinérant et humaniste – *La poésie vagabonde* – qui consiste à dire et faire écrire la poésie partout dans le monde en lien avec les instituts français ou des ONG (Afrique, Amérique du Sud, Inde, Vietnam, Sri Lanka, Mongolie, Maroc, France...) Le travail de Thomas Suel, qui a fait ses premiers pas sur scène et a écrit ses premiers textes grâce à l'association Demodokos (devenue ensuite la Générale d'Imaginaire) dont le but était de réveiller des espaces de parole partagée, ouverts à tous et où la poésie orale sous toutes ses formes, entre en résonance avec cette dimension du conteur/passeur qui prend place au sein de la cité : « mes textes sont soutenus par une recherche d'articulation entre singularité et universalité, très inspirés aussi par des préoccupations politiques et sociales, nourris parfois directement par la parole d'habitants, donc oui cette figure de barde ou de poète dans le village, celui qui fait sonner les mots, les mets en partage et propose à chacun de s'en saisir, cette façon de défendre un langage, notamment poétique, au cœur de la vie

commune, a sans doute à voir avec l'histoire des conteurs qu'ils soient aèdes, grillots ou troubadour. Dans ce parallèle (ici un peu rapide et dont je ne maîtrise pas du tout tous les tenants), j'apprécie particulièrement la simplicité du dispositif. Tel l'aède ou le grillot, le poète n'a besoin que de son corps et de sa voix pour faire vivre le langage et le poème en et entre celles et ceux qui l'entendent. J'aime cette vie à mains nues. » Plutôt que sur la figure spécifique du barde, Jean-Baptiste Cabaud préfère quant à lui réfléchir sur la passation en tant que telle bien qu'il n'y attache pas une importance capitale, évoquant le fait qu'elle existe quoi qu'il arrive et surtout qu'elle échappe aux hommes : « il faut bien sûr pour cela une scène et un public, ou bien un livre et un lecteur, ou bien deux composantes quelles qu'elles soient, mais une fois ceci en place, ça ne nous appartient plus. Un artiste peut éventuellement savoir à peu près ce qu'il veut "donner", "faire passer", mais il ne saura absolument jamais ce que chacun, individuellement, dans le public en face aura récupéré. Et puis surtout, les choses ne sont jamais aussi simples que ça : un qui donne et un qui reçoit. La réalité et la richesse du travail de scène est beaucoup plus complexe et à double flux. » Il termine sa réflexion par une remarque qui retrace malgré tout le lien qui lie, depuis l'Antiquité, poésie et musique : « peut-être simplement, à un niveau historique, je constate que la poésie qui était initialement intimement liée à la musique, dans la Grèce Antique, par exemple, puis également dans les siècles qui ont suivi et qui a perdu ça pendant quelques centaines d'années dans notre tradition occidentale, commence à y revenir et à ne plus boudier une sœur ou amie qui paraît lui être bien naturelle. »

Poésie. Musique. Musique. Poésie. Dans quel ordre les citer ? Comment les placer côte-à-côte sans donner la primeur à l'un des deux arts ? Si notre postulat de départ s'apparentait avant tout à réfléchir sur la mise en musique des poèmes chez Jean-Baptiste Cabaud, Gabriel De Richaud, Juliette Mouquet et Thomas Suel, il induisait en quelque sorte que la musique était mise au service de la poésie. Il est apparu clairement que ce n'était pas aussi évident. Non, la musique n'est pas un simple accompagnement du texte. Oui, la frontière (si tenté même qu'elle existe) est poreuse et délicate à définir. Et oui, il existe une véritable re-création du poème par sa mise en musique. D'une façon ou d'une autre, « un poème ne reste jamais indemne, quand on le sort de la page où il se trouve, quel que soit le traitement qu'on lui impose. »⁶ Cette mise en musique du poème est réussie quand elle crée *autre chose* ; ce sont les chansons pop des Mo de June, les mises en son improvisées pour mieux intensifier la présence du texte chez Gabriel De Richaud, la mise en commun des forces brutes du texte et du déluge électro-rock de la musique chez Saint Octobre ou le mariage du son et du sens par le dialogue des instruments chez Thomas Suel. André Wyss résume cette idée très clairement quand il écrit que « la structure musicale spécifique s'ajoute à la structure spécifique du poème sans la recouvrir, ni encore moins la détruire »⁷ et que « la musique la plus réussie et sans doute celle qui au lieu de redoubler les formes ou les effets du poème, en produit d'autres, équivalents ou parallèles si l'on veut. »⁸ On assiste alors non pas à une simple addition de la forme poétique et de la forme musicale mais à la création d'une forme mixte, une et indépendante. Ce phénomène de recomposition ne se définit dès lors plus comme une « *mimesis* du poème mais [comme] une forme d'interprétation qui lui est concurrente. »⁹

⁶ Wyss André, *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ Locatelli Aude, *op. cit.*, p. 104.

Cet aspect accepté, reste une question sensible à poser en ouverture à notre article : la poésie y gagne-t-elle vraiment ? Il semble que sur ce point, c'est à chacun de se faire une idée. Pour le psychiatre Christian Flavigny, « le poème n'y gagne rien d'essentiel : sa mise en musique ne comble pas un manque qui lui serait propre ; alors que le livret d'opéra, ou les paroles de la chanson, n'auraient guère d'existence sans la musique. »¹⁰ C'est une réflexion fondée mais contestable. Penser que le poème en sort changé, voire même valorisé, semble tout aussi pertinent. Une chose est sûre, Saint Octobre, Les Mo de June, Gabriel De Richaud ou Thomas Suel, tous font sortir le poème du livre pour le livrer à la scène, afin de lui faire acquérir une autre vie. Quant à savoir si le receveur préférera sa lecture intime et intérieure liée au livre ou celle plus dirigée de l'écoute d'un concert ou d'un album, nous ne pouvons que conseiller à chacun d'aller par lui-même se faire sa propre idée.

Rappel des poètes et de leurs œuvres cités dans l'article :

- **CABAUD Jean-Baptiste**, sous le nom de Saint Octobre, le livre *Nouveau Noum* (éditions La passe du vent, 2016) qui s'accompagne du cinépoème sur www.nouveaunoum.ru
- **DE RICHAUD Gabriel**, le recueil *Une vie pour Camille* (éditions de la Crypte, 2016).
- **MOUQUET Juliette**, le recueil *En Marchant* (éditions Amalthée, 2009) et l'album *Dévisager des jardins* (Momeyastonecorner production, 2011) sous le nom de Les Mo de June (à écouter sur www.juliettemouquet.com)
- **SUEL Thomas**, le spectacle et livre-cd *[dukõne]* (L'agitée, 2009)

¹⁰ Flavigny Christian, *op. cit.*, pp. 73-91.