

## Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ?

Anne-Catherine Gagné

Numéro 171, 2014

La poésie hors du livre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71220ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagné, A.-C. (2014). Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ? *Québec français*, (171), 48–50.



# Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ?

\* Anne-Catherine Gagné\*

Photos : Chloé Sainte-Marie (Archives Annik MH de Carufel)  
Gaston Miron (blogue.editionsboreal.qc.ca/)

S'il est un genre avec lequel la poésie entretient une relation ambiguë, c'est bien avec la chanson. Il n'est point question ici de considérer le texte chansonnier comme un poème à proprement dit – ce sera pour une autre fois – mais plutôt d'observer les effets de la mise en chanson d'un texte poétique. Depuis quelque temps, on observe d'ailleurs une recrudescence de ces albums issus de la collaboration, actuelle ou posthume, entre poète et chanteur. Certes, le phénomène culturel existe depuis longtemps : en France, Léo Ferré a chanté les mots de Baudelaire, Joseph Kosma, ceux de Prévert et les Frères Jacques, ceux d'Aragon. Au Québec, Monique Leyrac a prêté sa voix à la douleur de Nelligan tout comme l'a fait Claude Léveillé. Toutefois, c'est surtout avec les albums plus récents de Chloé Sainte-Marie, et surtout ceux des *Douze hommes rapaillés*, que cet engouement semble véritablement avoir pris son envol. Le succès chez les disquaires et en salle de ces hommes se rassemblant autour de Miron témoigne bien de cette popularité, tant chez la critique que chez les spectateurs.

Le plus bête des dictionnaires peut l'affirmer sans se tromper : un poème n'est pas une chanson. Le contraire est aussi vrai. Ces deux genres présentent des caractéristiques qui leur sont propres et utilisent des procédés le plus souvent distinctifs. Leur forme, semblable au premier regard, s'avère pourtant le plus souvent différente, tout comme la teneur de leur propos. En effet, la poésie est réputée complexe, parfois obscure, destinée à une lecture attentive de la part de son public, le plus souvent restreint, lequel doit se montrer à l'affût de la moindre allitération et du moindre oxymore pour profiter de toutes les nuances de sens. Au contraire, on dit de la chanson qu'elle « est une pratique surtout populaire, s'adressant à un public assez large [et qu'elle] doit être *simple*, simple dans ce qu'elle raconte, simple dans les jeux de répétition qui facilitent sa mémorisation<sup>1</sup> ». Loin de nous l'idée de valoriser un genre plutôt que l'autre, mais dans un contexte semblable, comment espérer voir surgir de cette rencontre une œuvre aboutie, complète ? Est-ce dire que la mise en chanson de poèmes constituerait, en réalité, un nouveau genre ?

L'objectif de cet article ne consiste pas à faire l'historique de cette pratique ni de présenter un inventaire des artistes qui se sont prêtés à l'exercice. Il s'agit plutôt de rappeler que, comme toute adaptation, la mise en chanson de poèmes implique des choix – vocaux, textuels, musicaux, rythmiques, etc. – qui mettent l'accent sur un élément ou un autre du texte original. Et ces décisions ont un effet sur les caractéristiques génériques des deux objets culturels.

## Mise en musique ou mise en chanson ?

Il importe d'abord de distinguer la mise en musique de la mise en chanson. Ainsi, lorsqu'on décide de procéder à la lecture, audible, d'un poème, cette lecture déploie une voix qui récite, décline, qui n'est pas tout à fait la voix naturelle puisque davantage travaillée, mais qui, du reste, ne *chante* pas. En revanche, la chanson impose évidemment le chant, c'est-à-dire une succession de sons produits par la voix et dessinant une mélodie. Sur certaines adaptations musicales de poèmes, ce chant apparaît plus difficilement perceptible et c'est notamment le cas du travail (remarquable) de Léo Ferré pour la mise en chanson des poèmes de Rimbaud, Apollinaire ou Aragon. Toutes ces adaptations laissent entendre une ambiance musicale riche, orchestrale, en plus d'une voix qui, elle, alterne entre le chant et la parole. Dans « L'affiche rouge<sup>2</sup> », par exemple, issue des « Strophes pour se souvenir » de Louis Aragon, s'il y a bien une mélodie, laquelle est reprise dans tous les couplets, elle s'apparente davantage à une amplification de la prosodie et, à ce moment, nous sommes plus près de la récitation que du chant. La parole n'est jamais plate, *recto tono*, et elle suppose des montées, des descentes, des hausses et des diminutions de volume, des pauses, etc. L'interprétation vocale de Ferré offre une grande tessiture et un allongement des dernières syllabes, placées sur des notes judicieusement choisies. Tout ceci met de l'avant une certaine ritualisation de la voix, de la parole, comme une façon de lui rendre son « envoiement originel<sup>3</sup> », qui permet de s'adresser au public tant sur les plans rhétorique, par les mots, qu'affectif, par la musique.

Reste qu'il serait tout de même peut-être plus juste ici de parler de mise en musique plutôt que de mise en chanson.

Une attention particulière doit par ailleurs être portée à la forme des textes des deux genres que sont la poésie et la chanson. Le poème, de forme fixe ou libre, est composé d'une succession de vers, sans répétition. Certes, l'anaphore demeure une pratique répandue, mais rares sont les œuvres qui présentent la reprise intégrale d'une strophe, tant au milieu qu'à la fin. En revanche, la forme la plus commune de chansons montre une alternance entre le couplet et le refrain, laquelle permet la création d'un rythme, dans une sorte d'aller-retour, et une mémorisation plus facile, ne serait-ce que du refrain.

Plusieurs adaptations de poèmes ne contiennent pas de refrain, présentant plutôt le texte dans l'ordre établi. En revanche, d'autres offrent une modification plus grande du texte, particulièrement celles faites par Gilles Bélanger, à l'origine du travail sur les œuvres de Gaston Miron pour Chloé Sainte-Marie et pour le projet des *Douze hommes rapaillés*. Puisque le poème ne contient pas de ces passages isolés et répétés, celui qui opte pour la création d'un refrain pour le poème devenu chanson doit choisir le passage le plus à même de cerner ce qu'il considère comme l'essence de l'œuvre pour en faire le refrain. D'ailleurs « [la] charge émotionnelle passant toujours par le refrain<sup>4</sup> », c'est généralement une émotion davantage qu'un thème – lequel est de toute façon toujours traité selon un certain regard, une certaine émotivité – qui se verra ciblée. Ainsi, le refrain permet de mettre de l'avant la nostalgie, l'amour ou le bonheur d'être ensemble. Dans « Sentant la glaise<sup>5</sup> », par exemple, chantée par Chloé Sainte-Marie, une partie du poème a été modifiée et retravaillée de manière à constituer le refrain. Ces quatre vers, « C'est mon affaire ° la terre et moi ° la terre et moi ° flanc contre flanc ° C'est mon affaire et moi ° la terre et moi ° je prends sur moi ° de ne pas mourir », laissent voir un désir de vivre un peu alangui, quelque chose de l'ordre de la revendication de l'autonomie, de la vie ou de la mort, peut-être par dépit ; ne pas mourir plutôt que vivre. Cependant, en s'attardant à l'interprétation vocale de Chloé Sainte-Marie, on constate que dernière syllabe est placée sur une note plutôt aiguë, ce qui laisse plutôt entendre une forme d'espoir. Ce dernier n'était pas tout à fait absent du poème lui-même, terminant sur le fait que « l'avenir [...] parle<sup>6</sup> », mais la chanson tendrait à rendre cette idée un peu plus explicite, d'autant plus que le refrain est répété, insistant alors sur cet aspect.

### Question de temporalité

Tant pour le poème que pour la chanson, la désignation de genres brefs semble appropriée, la concision appartenant à ces deux types d'œuvres, surtout si on les compare au roman ou au théâtre. Cependant, c'est dans l'expression de cette temporalité, dans le jeu qui s'articule entre longueur et langueur, que les deux se distinguent. Le poème, d'abord destiné à la lecture, offre un temps qui se dilate, qui peut s'étirer, fait de répétitions, de pauses, de retours en arrière, de mises en bouche. La chanson, quant à elle, est destinée à l'écoute et le temps apparaît pour elle presque comme une contrainte. Une fois la chanson lancée, elle suit son cours, de la première note à la dernière, défilant selon un fil continu, plus difficile à rompre, mais qui guide l'écoute. Au temps flexible – et différent pour tous – du poème s'oppose le temps rigide, et commun à tous, de la chanson. En effet, même en repassant l'œuvre en boucle, voire en faisant jouer sans répit son passage préféré maintenant que la technologie le permet, l'œuvre en tant que telle offrira toujours la même durée, celle indiquée sur la pochette. C'est donc

dire qu'une fois placés sur une trame musicale, les mots du poème sont contraints de suivre le rythme qui leur est imposé. Mais la chanson, c'est aussi une façon de jouer avec ce rapport au temps et ainsi d'« éterniser l'éphémère<sup>7</sup> », de retarder la fin, par plaisir ou par nécessité, de créer un sentiment d'attente avant la conclusion, ou de repousser le plus longtemps possible cette conclusion ; la fin de la chanson comme une mort annoncée.

Ainsi, lorsque Thomas Hellman présente ses adaptations des textes de Roland Giguère, il fait jouer cette temporalité, ne serait-ce que par la grande place accordée à la musique elle-même au sein de la pièce, occupant parfois la moitié du temps. La pièce « Pour tant de jours<sup>8</sup> » offre d'ailleurs une mise en abyme de ce rapport au temps. Le propos même du texte s'attarde au défilement des événements, des émotions, des instants avec ou sans l'autre : « et tant de soirs ° et tant de nuits ° et tant d'ennui [...] ° tant de temps ° et pourtant nous n'avons pas changé ». Comme pour mettre en évidence ce phénomène, il y a un intermède musical de 45 secondes, au cœur de la chanson, où le piano et la guitare remplacent les mots pour suivre la mélodie. Le chanteur a même réorganisé le texte, de façon à répéter les premiers et les derniers vers, comme une boucle. Comme le temps qui passe.

### De l'individu à la collectivité

De la même façon que le temps du poème et le temps de la chanson diffèrent, le rapport à l'autre semble lui aussi différent dans les deux genres. Un peu bêtement peut-être, nous pourrions prétendre que la poésie est d'abord affaire de solitude, alors que la chanson est plutôt affaire de communauté, de partage, ne serait-ce que par la présence *audible* de l'autre. Certes, certains poèmes se révèlent porteurs d'une solidarité intrinsèque, où le texte lui-même en devient le transmetteur. De même, certains événements ont contribué à montrer le caractère profondément rassembleur de la poésie. Au Québec, pensons d'emblée au succès, d'abord inattendu, de la Nuit de la poésie de 1970, où les poètes, dont Michèle Lalonde, Gaston Miron et Claude Gauvreau, ont offert une performance mémorable, la première avec son « Speak white », symbole de la rencontre entre les préoccupations coloniales québécoises et étrangères. La soirée faisait aussi se côtoyer poésie et chanson, parfois chez les mêmes individus, dont Raoul Duguay et Raymond Lévesque. Il n'en demeure pas moins qu'en dehors de ces soirées à micro ouvert où la poésie devient point de rassemblement, la chanson demeure un médium plus susceptible de rejoindre le plus grand nombre, qu'elle soit engagée ou non.

Au sein même de la chanson, le refrain assure presque à lui seul le caractère rassembleur. C'est vrai même lorsque l'auditeur est seul, puisqu'il peut percevoir la répétition des mots, de la mélodie, le refrain revenant de manière périodique. Ce phénomène de « reconnaissance immédiate, sincère, intuitive<sup>9</sup> » contribue à nourrir le sentiment collectif. En entonnant ces mots rapidement mémorisés, l'auditeur qui chantonne, dans son salon, sa voiture ou sa douche, « a ainsi le sentiment de participer à l'événement de la création<sup>10</sup> », qu'il chante juste ou comme une casserole<sup>11</sup>. Néanmoins, le sentiment collectif est d'autant plus exacerbé lorsque le spectacle constitue le lieu de diffusion de la chanson. Ainsi, dans la salle ou en plein air, les spectateurs peuvent, en unissant leur voix à celles du chanteur et de leurs voisins, constituer un immense chœur, lequel contribue à mettre en valeur l'appartenance commune à un même groupe, qui partage, sinon les mêmes valeurs, les mêmes goûts musicaux. L'analyse suivante contribuera à dévoiler la contribution du refrain à ce caractère collectif d'une œuvre.

### Étude de cas : « Ce monde sans issue »

Une chanson semble à elle seule résumer l'ensemble des considérations précédemment énoncées. Ainsi, la pièce « Ce monde sans issue<sup>12</sup> », interprétée par Daniel Lavoie dans le cadre de l'album, mais surtout du spectacle *Douze hommes rapaillés*, incarne une véritable mise en chanson du texte de Gaston Miron.

L'organisation de ce texte, issu du recueil *L'homme rapaillé*, s'est grandement modifiée lors de son passage à la forme musicale. Le poème était initialement écrit en vers libres et il se voyait alors dispensé de toute règle, qu'elle soit liée à la rime, au nombre de syllabes ou au phrasé. Or, dans sa définition même, la chanson, bien qu'elle puisse laisser la rime de côté, doit tout de même se plier à certaines contraintes rythmiques. Dans ce cas précis, certains syntagmes ont alors été bissés en fin de vers (« sur tes parois », « ta tête de mort » et « dans le vide ») pour combler l'asymétrie syllabique. Mais cette répétition d'abord instaurée en réponse à une exigence formelle permet aussi d'accentuer un élément sémantique. En prenant seulement le dernier exemple, on constate que l'idée du vide se dédouble. S'instaure alors la parole comme une façon de remplir le trou béant laissé par la vie, par la jeunesse qui s'enfuit, qui conduit vers la mort dans le refrain à venir : parler du vide pour le combler.

Car voilà, la transformation la plus apparente, et la plus efficiente, demeure dans cette chanson la création du refrain. Celui-ci permet d'instaurer un certain leitmotiv<sup>13</sup> dans la perception de l'œuvre et ainsi de cerner l'essence du texte, de le mettre en évidence. Nous l'avons dit, alors que le poème est arrêté et relecture, la chanson défile sans retour en arrière possible, à moins qu'il ne soit planifié. Le refrain, placé sur une mélodie distincte et surtout répété, souligne donc (à gros traits) l'émotion au centre de la chanson.

Et c'est bien au centre du texte, littéralement, que se trouvent les vers desquels est tiré le refrain, comme si tout gravitait autour de ces deux lignes, pourtant ni isolées, ni (re)marquées : « Que je meure ici au cœur de la cible ° Au cœur des hommes et des horaires ». Le talent de Bélanger, c'est d'avoir su saisir l'importance de ce moment et de le reformuler pour en faire un refrain qui pourrait se disperser dans toute la chanson : « Que je meure ici au cœur de la cible ° Au cœur des hommes et des horaires ° Que je meure ici au cœur de la cible ° Au cœur des hommes. » Le façonnement de ce refrain n'est pas fortuit et sur le plan strictement formel, il se produit une sorte de dilatation du texte, lequel devient plus long par la répétition de certaines parties, dessinant alors une sorte d'aller-retour. Mais sémantiquement, le propos du refrain lui-même, la mort, appelle une tentative de parer l'inévitable ou, à tout le moins, de le retarder. C'est apparemment une des fonctions du bissage de la dernière occurrence du refrain : utiliser la chanson comme un « pouvoir de conjuration<sup>14</sup> » qui repousserait la fin de la chanson, en l'allongeant, et la mort elle-même.

Au-delà du jeu sur la temporalité, le refrain permet de mettre au jour le passage entre l'individualité du poème à la collectivité du chant. Certes, chez Miron, la valeur de la communauté semble évidente. Son engagement politique en témoigne, tout comme son travail d'éditeur – la maison d'édition de l'Hexagone n'est-elle pas le fruit du travail collectif ? Sa poésie en tant que telle, même lorsqu'elle témoigne d'une certaine solitude, ne manque toutefois pas d'inclure, tel un nouveau frère, un Autre dans cette solitude. Pour en sortir peut-être. Ainsi, comme le souligne Jean Royer, « [la] poésie lui apparaissait [à Miron] comme une figure de l'amour, comme un élan de la fraternité, comme la richesse de la vie entière enfin<sup>15</sup>. » En fait, il s'agit ici non seulement de ne pas être seul dans

la vie, mais de se trouver accompagné dans la mort elle-même, à défaut de pouvoir l'empêcher d'advenir.

La mise en scène, et la mise en voix, particulièrement lors du spectacle, apparaissent particulièrement éloquentes à ce propos, d'autant plus qu'alors que les couplets sont davantage récités, le refrain, lui, est véritablement chanté, le mettant encore plus en évidence. Il laisse voir la mort d'un individu devenue repos parmi les autres hommes, dans une sorte de fraternité universelle et intemporelle. Dans un caractère presque performatif, la voix de Daniel Lavoie, bien que seule pour les couplets, se voit multipliée par celle des hommes derrière lui, et ce, dès la première occurrence du refrain jusqu'au bissage du tout dernier. Lors de certains spectacles, les autres hommes se lèvent et entourent le chanteur. Le foisonnement vocal témoigne alors d'une « collectivité réelle<sup>16</sup> » incarnée sur scène, alors que « le groupe n'est pas seulement témoin mais performeur [ce qui permet de] montr[er] alors en action le passage d'un *je* à un *nous*<sup>17</sup> ». Lorsque la chanson clôt effectivement la représentation, c'est la mort elle-même qui est déjouée, alors que le cœur des hommes devient le chœur. Et c'est ainsi, en fait, que la mise en chanson du texte de Miron, dans sa réorganisation et dans son chant – singulier et collectif – permet de mettre au jour ce qui pourrait constituer, si ce n'est l'essence du poème, l'essence de l'œuvre chansonnière.

Cet article est trop bref pour prétendre soulever toutes les questions inhérentes à l'adaptation musicale des poèmes. De même, les exemples utilisés ne sauraient témoigner de la diversité de ces adaptations. Certes la chanson ne saurait répondre d'emblée au titre de poème, de même que la musicalité au cœur de certains poèmes ne leur permet pas de devenir chanson sans un certain travail sur le texte, la voix et l'environnement sonore. Reste qu'il semble bien que la mise en chanson de textes poétiques incarne presque un genre nouveau, qui allie procédés et, surtout, effets de ces deux types d'objets culturels : réconciliation, je vous dis. ❀

\* Diplômée en littérature (M. A.) de l'Université Laval, elle enseigne au niveau collégial.

#### Médiagraphie

- 1 Robert Giroux, « Poésie et chanson : des liens arbitraires », dans Lucie Joubert [dir.], *Écouter la chanson*, Anjou, Fides, 2009, p. 212.
- 2 Léo Ferré, « L'affiche rouge », sur *Best of*, Barclay, 2013, cd 1, piste 4.
- 3 Céline Chabot-Canet, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 143.
- 4 Maria Spyropoulou Leclanche, *Le refrain dans la chanson française : de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 90.
- 5 Chloé Sainte-Marie, « Sentant la glaise », sur *Parle-moi*, FCG Inc., 2005, piste 5.
- 6 Gaston Miron, « Sentant la glaise », Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 163.
- 7 Stéphane Hirshi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Bélanger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p. 52.
- 8 Thomas Hellman, « Pour tant de jours », sur *Thomas Hellman chante Roland Giguère*, Hexagone, 2012, piste 4.
- 9 Maria Spyropoulou Leclanche, *op.cit.*, p. 277.
- 10 *Idem*.
- 11 Les Colocs, « Je chante comme une casserole », sur *Les Colocs*, Ariola, 1993, piste 7.
- 12 Daniel Lavoie, « Ce monde sans issue », sur *Douze hommes rapaillés*, Spectra, 2008, piste 8.
- 13 Bruno Roy, « Gilles Bélanger », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 134, été 2009, p. 45.
- 14 Stéphane Hirshi, *op.cit.*, p. 34.
- 15 Jean Royer, *Voyage en Mironie : une vie littéraire avec Gaston Miron*, Montréal, Les éditions Fides, 2004, p. 22.
- 16 Jacques Julien, « La fonction conative dans la chanson populaire », dans Robert Giroux, *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, p. 157.
- 17 *Ibid.*, p. 156.