



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

Anne Cayuela et Caroline Bertonèche (dir.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7868>

DOI : 10.4000/ilcea.7868

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-172-0

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Anne Cayuela et Caroline Bertonèche (dir.), *ILCEA*, 38 | 2020, « Chant et nation : de la culture populaire à la culture savante » [En ligne], mis en ligne le 31 janvier 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7868> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.7868>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© ILCEA

Par une approche pluridisciplinaire, alliant analyse littéraire, historique et musicologique, ce nouveau numéro d'*ILCEA* interroge les formes de l'usage nationaliste du chant et les traditions poétiques et populaires, en fonction des différents territoires géographiques et culturels. Les productions culturelles sont en effet un puissant vecteur de transmission de la nation et contribuent à l'élaboration de ses traits définitifs. Le numéro regroupe des contributions de trois spécialistes de trois aires géographiques différentes pour chacune des trois parties qui le constituent, successivement intitulées « Chant et nation », « Culture savante / culture populaire », et enfin « Poésie et musique ».

SOMMAIRE

Introduction

Anne Cayuela et Caroline Bertonèche

Chant et nation

Lied et Kulturnation. Chant et prise de conscience nationale en Allemagne au XIX^e siècle

Christian Eggers

De la plume à l'oreille : composition, interprétation et diffusion du poème « Venid vencedores... » de Juan Bautista Arriaza

Vinciane Trancart

Rock russe et nation. L'image de la patrie à travers quelques poésies rock des années 1980-2000

Isabelle Després

Culture savante / culture populaire

Al trasluz de la sinestesia para una Nueva visión antológica del cante y del toque: pluralidad canónica, plasticidad mimética y colores del sonido

Francisco Javier Escobar

Traditions musicales et populaires dans la poésie cubaine : filiation et patrimoine identitaire

Sandra Monet-Descombey Hernández

De la métraduction à la transculturation : musique et « oralité populaire » dans Concierto barroco d'Alejo Carpentier

Aurélien Talbot

Poésie et musique

Harmonie verlainienne dans la poésie de Nicolas Minsky

Daria Kuntsevich

« Alfonsina y el mar » : hommage et permanence de la figure et de l'œuvre d'Alfonsina Storni

Cecilia Ramírez

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

Myriam Roche

Traduire les chansons de Bob Dylan : enjeux de transfert culturel

Jean-Charles Meunier

Introduction

Anne Cayuela et Caroline Bertonèche

- 1 Au cours d'une table ronde, le sociologue Claude Grignon déclarait que « les cultures lettrées sont des cultures savantes particulières, propres à une langue, à un pays, à un peuple, tournées vers les traditions, vers le passé, les origines [...]. On notera que la musique occidentale écrite, la plus savante, est ambivalente : elle regarde du côté d'une culture savante artistique qui coïncide de près avec la culture dominante en même temps qu'elle est une technique universelle¹ ». L'ambition de ce présent volume est d'interroger non pas l'opposition entre « le savant et populaire », « un classique de la recherche en sciences humaines et sociales² » comme le rappelle Daniel Jacobi, mais les circulations à travers ces deux catégories, ainsi que les interactions réciproques et croisées, d'une part entre le chant et les valeurs nationales qu'il véhicule et d'autre part entre la poésie et la musique, lorsqu'ils émanent d'une territorialité particulière. C'est la raison pour laquelle nous avons réuni ici les contributions de chercheurs spécialistes des domaines germanique, anglophone, hispanique et slave, afin d'interroger, dans une optique pluridisciplinaire, les formes de l'usage nationaliste du chant et les traditions poétiques et populaires, en fonction des différents territoires géographiques et culturels. Les productions culturelles sont en effet un puissant vecteur de transmission de la nation et contribuent à l'élaboration de leurs traits définitoires. Pour rêver un passé, un présent ou un avenir commun, le chant, dans ses différentes formes de poésie en musique, constitue l'une des formes les plus abouties de cet idéal.
- 2 Trois spécialistes de trois aires géographiques différentes apportent leur éclairage pour chacune des trois parties du numéro successivement intitulées « Chant et nation », « Culture savante / culture populaire », et enfin « Poésie et musique ».
- 3 Christian Eggers ouvre la première partie du volume en montrant que le genre musical et artistique du *Lied*, forme poétique et musicale tout à la fois, émerge simultanément à la naissance d'une conscience nationale en Allemagne et s'interroge sur d'éventuels liens ou corrélations. La culture savante, socle de la *Kulturnation* trouve dans le *Lied* son expression emblématique.
- 4 C'est également la dimension nationale et la portée patriotique d'une œuvre poétique et musicale qu'interroge Vinciane Trancart. L'« Hymne à la victoire de Bailén » du poète Juan Bautista Arriaza, célèbre la victoire remportée par les Espagnols sur les

- Français, lors de la guerre d'indépendance en 1808, et contribue à la construction de l'identité nationale. Pensé dès sa composition pour être mis en musique et chanté, il connaît un vif succès à travers différentes interprétations musicales — celle de Fernando Sor restant la plus connue — que l'autrice met en lumière.
- 5 Le sentiment d'appartenance nationale s'exprime selon d'autres modalités dans le rock russe des années 1980-2000, comme le montre Isabelle Després, dans un article qui étudie les paroles de plusieurs chansons des chanteurs Grebenchtchikov, Tsoï et Chevtchouk, ainsi que leurs groupes respectifs, Akvarium, Kino et DDT. L'analyse de la chanson « Rodina » (La patrie) met en relief les sentiments contradictoires qu'elle suscite chez Chevtchouk puisque « même dénaturée, désacralisée, [elle] est encore aimée ». Isabelle Després signale qu'après un réel engouement pour la musique de l'Occident, s'est opéré un mouvement de retour vers la thématique de la terre natale, de la Russie, et vers des sonorités plus résolument nationales et populaires.
 - 6 C'est précisément la question de la tradition populaire dans la culture hispanique qu'interrogent les trois contributions qui composent la seconde partie du volume.
 - 7 Francisco Javier Escobar analyse les 34 chants du double CD intitulé *Flamenco. Nueva visión antológica del cante y del toque*, enregistré par le *cantaor* Guillermo Cano, accompagné par Paco Cruzado à la guitare. Combinant une approche musicologique, ethnomusicologique, et celle des *cultural studies*, il dégage l'apport de l'artiste-interprète qu'il qualifie « d'empreinte auctoriale ou signature d'auteur » par rapport à la tradition populaire, composante essentielle dans l'art flamenco.
 - 8 C'est également cette riche tradition populaire que les poètes cubains des XX^e et XXI^e siècles, Nicolás Guillén et Nancy Morejón, s'approprient et recréent de façon esthétique et identitaire, lorsqu'ils reprennent des formes métriques anciennes (*copla*, *romance*, *seguidilla*) associées à la chanson traditionnelle de Cuba (*canción*, *guajira-son*, *son*, *guaracha*). Sandra Hernandez révèle ainsi l'appropriation de ce riche patrimoine poétique et musical, et la permanence des traditions orales et populaires, métissées et créolisées.
 - 9 L'article d'Aurélien Talbot consacré au célèbre roman de l'écrivain-musicologue cubain, Alejo Carpentier, fait également la part belle aux phénomènes de créolité et de polymétissages. Il formule en effet l'hypothèse selon laquelle la coexistence et l'articulation d'une pluralité de visions de la musique, dans le roman *Concierto barroco*, représentées par différents épisodes musicaux et personnages musiciens, ouvrent des aperçus sur le phénomène de la traduction. Ainsi, le passage de cultures musicales de l'Europe à l'Amérique, et réciproquement, permet de mettre au jour des procédures de translation, de traduction ou de « traducson ».
 - 10 Le troisième chapitre de l'ouvrage met en lumière trois exemples d'intrication étroite entre la poésie et la musique dans le contexte d'échanges ou de transferts culturels. Ainsi, alors que la poésie des symbolistes russes se nourrit des échanges culturels avec la France, le poète Nicolas Minsky adapte dans sa langue le système poétique de Verlaine. L'analyse de sa traduction de la célèbre « Chanson d'automne » puis la mise en musique par les compositeurs Alexander Kreïn (1909) et Emil Cooper (1914) permet de mettre au jour comment le rythme verbal est transposé en rythme musical ; et dans un mouvement inverse, comment la mise en musique affecte la perception du texte.
 - 11 Cecilia Ramirez s'intéresse pour sa part à l'une des compositions les plus emblématiques du répertoire de la chanson latino-américaine contemporaine, *Alfonsina*

y *el mar* d'Ariel Ramírez et Félix Luna. Cette chanson met en effet en relation le récit du suicide de la poétesse argentine Alfonsina Storni avec ses poèmes à partir d'une intertextualité tantôt directe tantôt indirecte. *Alfonsina y el mar* est ainsi la possibilité d'une double rencontre : d'un côté, avec la culture et la musique populaires et, d'un autre côté, avec les vers de la poétesse.

- 12 C'est sur une double comparaison que porte la subtile analyse de Myriam Roche : l'album de Diego Vasallo *La máquina del mundo*, sur les poèmes de Roger Wolfe, est 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, permet d'observer comment les mots du poète se mêlent à la musique pour devenir chansons. L'article démontre en effet que le travail d'adaptation mené par Jean-Louis Aubert et Diego Vasallo va bien au-delà de la simple illustration musicale. 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, et deviennent ainsi plus populaires et accessibles en partie grâce au pouvoir de fixation de la mélodie.
- 13 La dernière contribution se penche sur une question centrale : comment peut-on traduire des références propres à une culture dans un texte de chanson ? Jean-Charles Meunier analyse les traductions et interprétations en français de *Motorpsycho Nitemare* de Bob Dylan, la première réalisée par Hugues Aufray en 1965, la seconde par Sarclo en 2018. Il dégage quatre éléments essentiels dans le texte original : l'humour burlesque, les références au film *Psychose* d'Hitchcock, la satire du maccarthysme et la plaisanterie sur les commis voyageurs, montrant comment les transpositions de ces références propres à l'histoire et à la culture américaine – caractéristiques de l'écriture de Dylan empreinte de culture intellectuelle, de culture de masse, et de culture folklorique ou culture traditionnelle – révèlent les difficultés du traducteur français face à une intertextualité hétérogène, face à une dimension parodique dont il ne connaît pas forcément le modèle parodié, et face à l'ancrage temporel.
- 14 À la lecture de cette dernière contribution de cet ouvrage, il nous est clairement apparu que cette territorialité n'est pas une barrière infranchissable et que l'intraduisible n'existe pas. La musique constitue à cet égard un merveilleux vecteur d'universalité qui permet de franchir les frontières que certains voudraient hélas dresser entre les peuples.

NOTES

1. GRIGNON Claude (2002), « Culture savante, culture populaire », débat avec C. Grignon & J.-C. Passeron, dans *Les Actes de Lecture*, 80, p. 44, en ligne sur <https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL80/page42.PDF>.
2. JACOBI Daniel (2014), « Introduction : Le savant et le populaire. Retour sur une opposition arbitraire », *Communication & langages*, 181, p. 25, en ligne sur <<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-3-page-25.htm>>.

AUTEURS

ANNE CAYUELA

Université Grenoble Alpes

CAROLINE BERTONÈCHE

Université Grenoble Alpes

Chant et nation

Lied et *Kulturnation*. Chant et prise de conscience nationale en Allemagne au XIX^e siècle

Lied and Kulturnation. Singing and National Consciousness in Germany in the 19th Century

Lied und Kulturnation. Gesang und Nationalbewusstsein in Deutschland im 19. Jahrhundert

Christian Eggers

1. Introduction

- 1 La prise de conscience nationale dans les pays de langue allemande, qui aboutit à l'unification du pays en 1871, a été lente et progressive : elle a duré cinq ou six décennies. L'année 1810 voit le réveil soudain d'un élan antifrançais, dans le contexte de l'occupation napoléonienne, et le processus aboutit dans les années 1860, lorsque Bismarck commencera à aborder la question de la nation allemande sous un tout autre angle. Ce processus couvre donc une bonne partie du XIX^e siècle, qui, dans les pays de langue allemande, est en même temps le siècle du *Lied*, de Schubert, Schumann, de Brahms. Car en français et dans la plupart des langues du monde, c'est cela qu'on entend par *Lied* : un chanteur, un piano, un poème mis en musique. De manière simultanée émergent la conscience nationale et un genre musical et artistique qui sera emblématique de la culture nationale : on est en droit de s'interroger sur d'éventuels liens ou corrélations.

2. *Lied* ? *Kulturnation* ?

- 2 La langue allemande fait du mot *Lied* une utilisation extrêmement vaste. Au fond, tout ce qui se chante est *Lied* : *Volkslied* (chant populaire), *Kinderlied* (comptine), *Wiegenlied*

(berceuse), *Tanzlied* (air à danser), *Jahreszeitenlied* (chant des saisons), *Arbeitslied* (chant pour accompagner le travail), *Kirchenlied* (cantique) — et la liste pourrait être prolongée.

- 3 Par ailleurs, on sait que le mot désigne une forme à la fois poétique et musicale — initialement, les deux ne font qu'un. Le *Lied* est à l'origine un poème chanté, par un barde ou un troubadour (*Minnesänger*), s'accompagnant à la lyre ou au luth, et qui souvent, par la suite, devient chant populaire. Certes, ces origines relèvent en partie du mythe — nous ne pouvons pas approfondir ici les débats et recherches à ce propos¹ — mais pour les Allemands du XIX^e siècle, cette vision des choses est une réalité.
- 4 Lorsqu'émerge au XVIII^e siècle une littérature savante de langue allemande, le *Lied* devient un genre poétique : il s'agit d'une forme plutôt simple, strophique, d'apparence populaire (souvent simple juste dans les apparences...), opposée comme forme « nationale » dès le départ à des formes « étrangères » comme le sonnet, l'ode ou la ballade. Dans les romans, de Goethe ou Wieland par exemple, les personnages « chantent », toujours dans une situation bien définie, à la limite du topos : le récit s'arrête, on nous dit qu'un tel chante un *Lied*, le temps se fige, et un poème inséré dans la narration exprime un sentiment, une réflexion, une méditation. Le *Lied* crée un effet d'arrêt sur image.
- 5 Ce sont ces poésies qui fournissent une bonne partie des textes du *Lied* dans le sens français du terme² — ce qui, d'une certaine façon, est prévu dès le départ par les poètes et romanciers. Ils ont conscience de s'être arrêtés au milieu du chemin, de n'avoir écrit de *Lieder* qu'à moitié, de ce que leur poésie appelle à être mise en musique. Ainsi, le 21 décembre 1809, Goethe écrit au compositeur Carl Friedrich Zelter, le complimentant sur un envoi de *Lieder* : « Les *Lieder* de Schiller sont de facture tout à fait excellente. La composition les supplée, car au fond, le *Lied* ne sera accompli que par chaque composition³. » C'est en fait cette prédisposition des poésies à être mises en musique, dès le moment de leur écriture, qui donnera lieu à l'émergence de ce qu'on appelle généralement « le *Lied* romantique allemand ».
- 6 Dans les pays de langue allemande où, on le sait, le concept de « nation » n'a pris que tardivement, dans des convulsions et avec des conséquences souvent douloureuses, il est commun d'opposer la *Staatsnation* à la *Kulturnation*⁴. L'archétype de la *Staatsnation* — il faudrait traduire par « nation faite par un État » — serait ainsi la France. La royauté, autrement dit l'État monarchique, aurait d'abord, au cours de plusieurs siècles, amassé patiemment des territoires, aurait ensuite, afin de faciliter leur contrôle et l'exercice du pouvoir, œuvré à leur homogénéisation culturelle (par exemple en imposant partout la langue d'oïl), créant ainsi les fondements d'une prise de conscience nationale des habitants jusqu'à ce que, *in fine*, ces derniers se constituent en nation.
- 7 En face, ou plutôt à l'opposé, se trouverait la voie allemande, celle de la *Kulturnation* (nation faite par la culture). Dépourvue d'unité étatique depuis le début de l'époque moderne (du moins dans les faits), l'espace germanophone aurait lentement pris le chemin d'une harmonisation culturelle et notamment linguistique : la traduction en allemand de la Bible par Luther et ses disciples aurait à cet égard eu une fonction de catalyseur. Ensuite serait née une culture « nationale », à la fois portée par une conscience nationale naissante et nourrissant cette dernière, et la naissance d'un État aurait finalement donné un cadre aux populations pratiquant cette culture. Dans cette vision, la prise de conscience nationale en Allemagne se serait faite sur la base de l'émergence d'une culture savante.

- 8 Le XIX^e siècle emploie déjà la notion de *Kulturnation*, mais il le fait dans une acception légèrement différente : le processus est en cours. Des compositeurs comme Schumann, Wagner ou encore Liszt (pour ne parler que d’eux) – tous par ailleurs écrivains ou journalistes prolifiques – ont théorisé leur démarche. Comme d’autres intellectuels de langue allemande, ils se voient investis d’une fonction de guides de la nation⁵, et cela d’autant plus légitimement qu’il n’existe pas de leadership politique sur le plan national. Pour eux, si la *Kulturnation* existe depuis plusieurs siècles déjà, les artistes doivent œuvrer chaque jour à la faire grandir, en enrichissant par leur production le corpus de la culture nationale.
- 9 On serait tenté de développer ici tout ce que cette vision doit à la pensée du philosophe Johann Gottfried Herder (1744-1803), ce qui est impossible dans le cadre imparti. Constatons juste que, pour ces compositeurs comme pour tout ce milieu des « intellectuels libéraux nationalistes » (E. Quinn), la *Kulturnation* est à la fois un projet de développement et un projet d’émancipation, autant des individus que de la nation en devenir – un projet d’amélioration de soi-même et d’amélioration sociale – avec en son centre la notion de *Bildung* (culture et formation à la fois). En cultivant les dons de chacun et en développant chaque jour la culture nationale, il s’agit de faire émerger en toujours plus grand nombre des individus capables de penser par eux-mêmes et libérés des contraintes sociales. En se cultivant, les personnes se formeraient ainsi à l’autonomie, la rationalité, la sensibilité et au sens du bien commun. C’est l’idéal du *Bildungsbürger*, du citoyen universellement cultivé de classe moyenne.
- 10 Le modèle pédagogique du *Gymnasium* et de l’université allemande moderne composée de *Kommilitonen* (terme qui désigne étudiants et professeurs) se met en place autour de cet idéal, la Grèce antique servant de référence absolue. L’idéalisme allemand incite avec Goethe à « aller chercher le pays des Grecs avec son âme », et cette démarche au fond bien nationale et allemande se veut universaliste (Herder) : les cultures nationales ne seraient qu’une étape dans la construction d’une culture universelle et finalement d’une citoyenneté du monde. La franc-maçonnerie, qui connaît un essor remarquable avec quelques 20 000 loges dans les pays de langue allemande autour de 1840⁶, favorise la propagation de ces idées : autant d’aspects passionnants qu’il serait intéressant d’étudier, mais qui dépasseraient les limites de notre propos.

3. La victoire en chantant

- 11 C’est dans un *Lied* (au sens allemand du terme) que se fera la définition de la nation allemande. Nous avons déjà évoqué les débuts de la prise de conscience nationale au cours des guerres napoléoniennes. Le cadre, c’est la France des 130 départements, ce qui donne, dès le départ, au nationalisme allemand son caractère anti-français. Lorsqu’en 1811 Hambourg devient chef-lieu du département des Bouches-de-l’Elbe, dans le contexte du blocus continental et avec le français comme langue administrative, les bourgeois de la ville réalisent que leurs intérêts sont différents de ceux de la France impériale. On sait que 120 000 soldats de la Confédération du Rhin, ainsi que 30 000 Autrichiens et 20 000 Prussiens servaient dans la Grande Armée qui marche en 1812 en direction de Moscou. Au moment de la défaite, le sentiment se répand que les fils de l’Allemagne ont été sacrifiés pour des intérêts étrangers.
- 12 Lorsqu’en 1813 éclate la guerre contre Napoléon, que les Allemands appellent *Befreiungskriege* (les guerres de libération), ce tout nouveau sentiment national

s'exprime à travers une vague de *Lieder* patriotiques. Nous y trouvons le schéma de production habituel : le *Lied* est d'abord un poème, publié en tant que tel, sans musique, mais dont le nom même appelle la mise en musique. Le poète, lorsqu'il écrit, espère que sa poésie vivra chantée par le peuple. Deux poètes emblématiques de cette vague, Ernst Moritz Arndt (1769-1860) et Theodor Körner (1791-1813), verront ce souhait particulièrement exaucé.

Figure 1. – Ernst Moritz Arndt (1769-1860).



- 13 Arndt, fils d'un serf de l'île de Rügen dans la Baltique, théologien, historien et philologue, était parti en 1812 en Russie avec le baron Stein. Cet ancien ministre prussien, qui avait rallié les Russes en guerre, le prend à son service comme propagandiste dans la lutte contre Napoléon. Dans un recueil de 1813 appelé *Fünf Lieder für deutsche Soldaten* (Cinq chants pour des soldats allemands), figure le poème *Was ist des Deutschen Vaterland?* (Quelle est la patrie de l'Allemand ?) qui donne comme réponse à la question posée :

*So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt*⁷.

Aussi loin que sonne la langue allemande
Et qu'elle chante des *Lieder* à Dieu au plus haut des cieux.

- 14 Le poème sera rapidement et à plusieurs reprises mis en musique et deviendra immensément populaire⁸. Quand le peuple le chante, il le fait généralement en tant que *Männerquartett*, autrement dit de quatuor vocal d'hommes, une formation dont il sera encore question plus loin.

Figure 2. – Theodor Körner (1791-1813).



- 15 Theodor Körner, héros patriotique s'il en est, incarne peut-être encore plus l'élan de 1813, dans la mesure où il meurt en tant qu'engagé volontaire en cette même année. Ses poésies sont publiées *post-mortem* par son père, dans un recueil intitulé *Leyer und Schwerdt* (La lyre et l'épée) dont l'appellation renvoie à l'imaginaire des bardes guerriers. Le succès est immédiat, fulgurant et durable, y compris auprès des compositeurs. Le poème le plus populaire, *Lützows wilde verwegene Jagd*, aux violents accents anti-français (*Es fallen die fränkischen Schergen* – « Et tombent les sbires français ») exalte le courage des volontaires hardis du corps franc commandé par le baron Lützow, dont Körner faisait partie. Carl Maria von Weber le met en musique dès 1814 – ce sera la version de référence – ainsi que le tout jeune Franz Schubert en 1816, tous deux pour chœur d'hommes à quatre voix.

4. Libéralisme, nationalisme et *Kultur*

- 16 Le concept de nation, « produit d'importation », prendra ainsi racine en Allemagne au cours d'une lutte contre le pays dont il est originaire, la France. Cette nouvelle idée s'implantera avant tout parmi les représentants d'une classe nouvelle – la bourgeoisie – pour s'imposer progressivement avec l'essor de cette dernière. Il n'est donc pas surprenant que le mouvement libéral, qui portera les aspirations de la bourgeoisie, revendiquera l'unité de la nation. L'industrialisation et la modernisation du pays démarrent, portés pour l'essentiel par cette même bourgeoisie, et le morcellement politique de l'Allemagne, avec sa multitude de frontières intérieures, crée des entraves permanentes à l'activité économique et aux échanges. En Allemagne, le mouvement national sera consubstantiel au mouvement libéral, qui est porté par la bourgeoisie et formule les revendications de celle-ci : détail sémantique parlant, la

langue allemande n'a qu'un seul et même mot — *Bürger* — pour dire « bourgeois » et « citoyen ».

- 17 Pendant les deux années entre 1813 et 1815, les princes, pour galvaniser le peuple, avaient fait appel au sentiment national et promis pour les lendemains de la victoire une forme d'unité de la nation et une constitution. En 1815, comme on sait, ces promesses ne seront pas tenues et il se mettra en place la restauration, ce qu'on appelle aussi le « système Metternich ». Par conséquent, dans les pays de langue allemande, le nationalisme sera « de gauche », du moins tout d'abord et pendant plusieurs décennies. La lutte pour la nation sera longtemps une lutte contre le *statu quo*.

4.1. La *Kultur* est bourgeoise

- 18 Comme nous l'avons vu, cette nation à laquelle on aspire se définit par la culture. Cette culture savante qui est le socle de la *Kultur* est, elle aussi, d'essence bourgeoise. La bourgeoisie en est à la fois le terroir et le créateur. Quant au *Lied* — dans son acception assez vaste dans la langue allemande, mais aussi dans le sens français du mot — il en est l'une des expressions emblématiques. Les bourgeois chantent — chanter, c'est bourgeois. Non seulement la culture s'embourgeoise à l'aube de ce XIX^e siècle⁹, il semble même impossible de définir la bourgeoisie allemande autrement que par sa pratique culturelle. Face aux clivages et différences entre les groupes qui composent ce *Bürgertum*, celle-ci apparaît quasiment comme le seul dénominateur commun¹⁰.
- 19 Cette culture esthétique va acquérir une nouvelle fonction, une place jusque-là inouïe dans la vie notamment des classes bourgeoises. Le monde de l'art va de plus en plus orienter les existences, donner le sens de la vie¹¹. L'artiste prend la succession du prêtre en tant que guide spirituel¹². On a souligné que ce processus non seulement se nourrit de l'idéal de la *Bildung*, mais également de l'idéal bourgeois de l'effort et du travail, dans la mesure où il est nécessaire d'acquérir par les études la capacité de jouir des arts¹³.
- 20 Une autre particularité de cette culture bourgeoise allemande, c'est de mettre au sommet de tous les arts la musique — au moment même où la musique cesse d'être un art aristocratique ou ecclésiastique, divertissant ou ornemental, pour devenir un art bourgeois, et pour prendre l'essor que l'on connaît. Selon le compositeur Robert Schumann, « la musique est le langage de l'âme ». Et des philosophes comme Schopenhauer et Nietzsche ont déclaré que la musique était l'art suprême : pour le premier, car elle permettrait de reconnaître à l'état pur la « volonté du monde » (*Weltwillen*) ; pour le second, car en tant qu'art dionysiaque, elle agirait directement sur le *vigor*, la volonté vitale, et permettrait ainsi de le renforcer¹⁴.
- 21 Certes, l'écoute de musique a une valeur en soi. Mais dans la communion autour de la « grande » musique, le public bourgeois forme un corps social et partage des valeurs extra-musicales de la *Bildung*, ou encore des sentiments nationaux¹⁵. Le concert et la pratique d'écoute participent à la formation d'un corps social qui devient progressivement « le corps de la nation ».
- 22 On a souligné ce paradoxe de la culture allemande : mettre la musique en tête des arts qui donnent du sens, alors qu'elle est *a priori* un art sans objet concret, potentiellement divertissant. Et on a mis ce paradoxe en rapport avec une autre particularité allemande du XIX^e siècle : l'incapacité de la bourgeoisie allemande de transformer en pouvoir politique un pouvoir économique grandissant et une hégémonie culturelle qui s'affirme

progressivement. C'est encore un débat qu'il est impossible d'approfondir ici. Constatons juste qu'aux yeux des contemporains, c'est justement parce que la musique n'a pas d'objet concret qu'elle représente à l'état pur l'idéal, le spirituel, ce qui donne du sens¹⁶.

4.2. Une culture du dilettantisme

- 23 Il semble donc difficile de sous-estimer l'importance de la pratique musicale pour la *Bildung*. La culture musicale bourgeoise des pays de langue allemande de cette première partie du XIX^e siècle est une culture du dilettantisme — et le mot a une connotation tout à fait positive¹⁷. Étant donné que la musique est le plus noble des arts, la *musikalische Bildung* (en fait, la capacité de pratiquer la musique) devient un élément important du statut social et un indicateur de la réussite d'une personne. Si la *Bildung* est fondamentalement un idéal de la liberté et de l'épanouissement, ces contenus sont néanmoins liés au cadre national, à la *Kulturnation*, et à un canon d'activités et de compétences. On cherche donc à tout moment à saisir dans les œuvres l'essence même du « génie national » (*Nationalgeist* ou *Volksgeist*). Et on se doit par exemple de tenir un journal intime, d'entretenir des correspondances, de faire le voyage en Italie ou en Écosse (les deux, c'est encore mieux), de pratiquer des arts comme la peinture, la poésie, et surtout d'avoir une culture de pratique musicale active¹⁸. Ainsi, si la vie musicale est essentiellement portée par des dilettantes, le dilettantisme musical est à son tour une partie essentielle de la culture bourgeoise, de cette *Bürgerlichkeit* (essence de la nature bourgeoise) qui fait la nature et l'unité de la classe. Et, d'une façon toute naturelle pour les contemporains, le dilettante, en tant que musicien, a un statut plus élevé que le musicien professionnel¹⁹. Anecdote parlante à cet égard, en 1818 la première demande d'adhésion de Franz Schubert à la *Gesellschaft für Musikfreunde* de Vienne est refusée, car il n'est pas un dilettante²⁰.
- 24 Lorsqu'en 1817 cette société fonde le Conservatoire de Vienne, ce dernier n'a d'ailleurs pas l'ambition de former des professionnels²¹ — à la différence de son modèle, le Conservatoire de Paris. L'idéal dominant, ce n'est pas celui du virtuose, du professionnel, du spécialiste très performant dans son domaine, mais celui du citoyen-bourgeois universellement cultivé, y compris dans le domaine de la pratique musicale²².
- 25 Néanmoins, l'ambition du dilettante en termes de performance artistique est réelle. Sa foi en son talent et les efforts qu'il investit dépassent généralement la simple pratique d'amateur. Sur le plan collectif, les pratiques de la réalisation des spectacles ou de mise en scène, ainsi que les exigences du public, ne récompensent pas seulement une éventuelle perfection artistique (elle sera appréciée à sa juste valeur), mais surtout l'effort individuel pour atteindre un niveau artistique élevé. Ce que le public apprécie, c'est en partie l'effort de *Bildung*²³. Les dilettantes, au même titre que les artistes (poètes et compositeurs) et le public, sont les composantes d'un processus social, l'éducation de l'homme à la culture. C'est cet aspect social de la musique et du spectacle qui compte surtout pour les contemporains : la culture artistique bourgeoise, c'est la communion, dans une sorte d'intimité, des artistes (poètes et compositeur), du dilettante et du public²⁴.
- 26 Et si la pratique instrumentale se répand, c'est longtemps le chant qui reste au centre de la culture du dilettantisme musical²⁵. Lors de sa fondation en 1817 par la *Gesellschaft*

der Musikfreunde, le Conservatoire de Vienne propose uniquement des classes de chant²⁶.

- 27 Quelques années plus tard seulement vont s’y ajouter les instruments — alors que la voix humaine reste la référence²⁷. Jusqu’au milieu du siècle, la pratique musicale signifie très majoritairement le chant ou les instruments à cordes. La formation musicale, c’est d’abord et avant tout la formation de la voix et de l’oreille. Se cultiver, c’est éduquer l’oreille, c’est chanter (ou jouer) « juste » : *musikalische Bildung*, ce sera d’abord *Stimmbildung* ou *Gehörbildung*. Ce n’est que vers le milieu du siècle que commencera la marche victorieuse du piano.

5. Le chant organisé

- 28 La pratique musicale des dilettantes demandera rapidement à être organisée, et le XIX^e siècle voit naître partout une abondance d’associations musicales — les *Musikvereine*. Dans une Allemagne où la liberté d’association n’existe pas²⁸, où le pouvoir des États princiers regarde avec suspicion toute forme associative, ces *Vereine* apparemment apolitiques sont déjà un acquis, souvent arraché de haute lutte. Ils constituent par ailleurs des microcosmes de culture bourgeoise où se cultivent et s’apprennent des pratiques que l’on peut qualifier de « démocratiques » — de petites *bürgerliche Gesellschaften*, à la fois sociétés bourgeoises et sociétés civiles. Faisons ici l’impasse sur les sociétés symphoniques, malgré leur essor et leurs réalisations — les constructions de salles de concert, les fondations associatives de conservatoires, etc.²⁹ — pour nous concentrer sur les formes associatives dans le domaine du chant.

5.1. La *Liedertafel* : les chœurs d’hommes

- 29 Il a déjà été question des formations de chœur d’hommes à quatre voix, souvent appelé *Liedertafel*³⁰.

Figure 3. – Une *Liedertafel*.

- 30 Le prototype en a été la *Berliner Liedertafel*, fondée en 1809 par Carl Friedrich Zelter et qui comptera parmi ses membres une bonne partie du gratin artistique et intellectuel de la ville : acteurs, médecins, scientifiques, architectes³¹... Zelter lui-même est tout un symbole de cette culture musicale bourgeoise. Maçon et entrepreneur, compositeur, correspondant de Goethe (le seul ami que Goethe tutoyait et qui le tutoyait), infatigable organisateur de chorales et concerts, professeur de Mendelssohn et acteur central de la redécouverte de l'œuvre de Bach, on l'a appelé à juste titre un « maître-chanteur ».
- 31 Dès ses débuts, cette pratique du chœur d'hommes s'appuie d'ailleurs sur une pensée théorique, qu'on doit notamment au pédagogue Nägeli à Zurich : chanter ainsi permettrait de faire descendre dans le peuple la *Kultur* savante, et ainsi d'élargir progressivement le socle de la *Kultur*³².
- 32 La suite semble donner raison à Naegeli. La pratique du chœur d'hommes se développe pour devenir un mouvement puissant. En 1848, on compte environ 1 100 *Vereine* avec environ 100 000 adhérents³³. Les *Lieder* patriotiques ou nationalistes, comme ceux d'Arndt ou Körner, font partie du noyau du répertoire³⁴. Nul doute que la soirée de chant hebdomadaire laisse des traces dans la mentalité politique des participants qui, en chantant en chœur, font corps. Au propre comme au figuré, le mouvement participe à la construction du « corps de la nation », un peu de la même manière dont au cours des siècles précédents, dans la tradition du protestantisme allemand, le choral luthérien avait participé à la construction de l'Église, corps du Christ. Si, là encore, le parallèle semble évident, impossible ici de l'étudier davantage.
- 33 Le mouvement des chœurs d'homme sera avant 1848 l'organisation la plus nombreuse et la mieux implantée de toute l'Allemagne. La dimension politique des *Liedertafeln* – dans le sens de *Bildung* et *Kultur* – n'avait d'ailleurs pas échappée au pouvoir. Dans l'Autriche de Metternich, État phare de la Restauration, elles seront par conséquent tout simplement interdites jusqu'en 1848. Et entre 1832 et 1834, sous

impulsion autrichienne, on avait envisagé et discuté l'interdiction dans toute la confédération germanique : finalement on les tolère³⁵.

- 34 Juste avant la révolution de 1848, le mouvement débouche sur l'organisation de fêtes nationales du chant. L'Allemagne, fille spirituelle de la Grèce antique, organise ses « olympiades musicales³⁶ », ses *Sängerfeste*³⁷. L'année 1845 voit se dérouler à Würzburg le 1^{er} *Deutsches Sängertag*, aux dimensions encore modestes. L'année suivante, à Cologne, la seconde édition se déroule avec plus de 2 000 participants actifs, et en 1847 à Lübeck, plus de 100 chorales y prennent part³⁸. Le répertoire patriotique prédomine dans la programmation, les chants exaltent la patrie (*Vaterland*) et la liberté³⁹.

6. Le salon bourgeois, un temple de la *Bildung*

- 35 Si la famille est la cellule de base de la bourgeoisie, le salon bourgeois sera la cellule de base de la *Kultur*. Dans notre domaine, il deviendra le temple de la *Liedkultur* – de l'institution du *Liederabend*, dont le modèle sera la *Schubertiade*, et qui sera à la pratique culturelle bourgeoise ce que le bal était à la vie de cour.

Figure 4. – *Schubertiade*.



Moritz von Schwindt était un ami de Schubert et a dessiné la scène, de mémoire, en 1868.

- 36 Le *Lied* dans l'acception française, que les Allemands appellent le *Klavierlied*, a certes sa place dans les *Musikvereine*, mais n'y joue qu'un rôle mineur. Il vit essentiellement dans l'intimité du salon bourgeois⁴⁰. Un salon du *Vormärz*⁴¹ est peu spacieux, une telle pièce peut tout juste contenir 30 à 40 personnes, réunies autour du piano. Le plaisir en sera d'autant plus pur. On y retrouve tout ce que cherche le public bourgeois, avide de sens et d'idéaux : la grande poésie, la grande musique, des exécutants souvent excellents mais qui sont des dilettantes, la communion entre le chanteur, le pianiste, le poète, le compositeur et le public, dans un cadre intime et une concentration quasi religieuse. C'est à cette pratique culturelle que destinent leurs *Lieder* les compositeurs comme Schubert, Schumann ou Brahms⁴².

- 37 Le genre à la fois présuppose et sollicite une écoute d'un nouveau style, de la musique et de la poésie, une écoute attentive, totalement silencieuse, qui donne au *Liederabend* son côté sacerdotal – un *Lied* s'écoute religieusement⁴³.

6.1. Le *Lied* comme vecteur des poètes de la nation

- 38 C'est dans ce silence religieux que le public du salon écoutera les poètes de la nation, et la mise en musique de leurs *Lieder* contribue largement à l'intronisation des *Dichterfürsten* (des princes poètes), voire à la propagation des poètes interdits. Dans la catégorie des premiers, il faut d'abord nommer Goethe, qui sera notamment le plus important des poètes de Schubert, par le nombre de poésies mises en musique. Parmi les derniers, on pense surtout à Heine, le Juif, exilé à Paris en 1831, chef de file du mouvement patriotique Jeune-Allemagne (*Junges Deutschland*) dont les publications font l'objet d'interdits par les instances de la confédération germanique, et dont le *Buch der Lieder* publié en 1827 inspirera quasi immédiatement à Schubert une partie du « Chant du cygne », dernier chef-d'œuvre dans le registre du *Lied* du compositeur viennois. Heine sera ensuite immensément important pour Schumann et, après Goethe et devant Eichendorff, le plus important « fournisseur » de poésies du *Lied* romantique. Dans un autre registre, il faut nommer ici le chant sans doute le plus populaire, en ce XIX^e siècle, composé sur un texte de Heine, la *Loreley*, poème de 1824 mis en musique pour chœur d'hommes (toujours à quatre voix) par Friedrich Silcher en 1837, et qui est l'un des hymnes de l'âme germanique. Et ce sera Heine qui inspirera à Schumann une rare prise de position politique en musique, à travers la citation de la *Marseillaise* dans *Die Grenadiere*, *Lied* de 1840. Les contemporains ont bien compris qu'ici Schumann se rangeait du côté des idées du mouvement libéral et national.
- 39 Si les thèmes patriotiques ou nationaux sont finalement assez minoritaires dans le corpus des poésies mises en musique par les compositeurs de *Lieder*, cela peut changer à l'occasion. Également en 1840, au moment de ce qui est convenu d'appeler la « Crise du Rhin⁴⁴ », Liszt⁴⁵ comme Schumann mettent ainsi en musique le poème patriotique d'un certain Nikolaus Becker, *Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein* (Non, ils ne l'auront pas, le libre Rhin allemand)⁴⁶.

7. Wagner pour conclure

- 40 Nous pouvons nous dispenser de la rédaction d'une conclusion, car, d'une certaine manière, elle existe déjà toute faite. De 1861 à 1867, vers la fin de la période sur laquelle portent nos réflexions, Richard Wagner écrit et compose « Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg », créés en 1868, dont le livret ressemble à une sorte de creuset de toutes les idées et tendances que nous venons d'exposer.
- 41 Dans les *Meistersinger*, Wagner (comme d'habitude son propre librettiste) brosse le tableau, transposé dans une fin de Moyen Âge idéalisée, d'un microcosme de cette société citadine et bourgeoise (toujours le double sens de *Bürger* – bourgeois et citoyen) où tout finalement tourne autour de l'art et de la musique, et où tout se nouera et se dénouera par la création de *Lieder* : amour, position sociale, avenir. C'est en composant un *Meisterlied* (un chant de maître) qu'on se fait admettre dans la société de la cité, qu'on devient *Bürger* (citoyen-bourgeois) – c'est l'enjeu pour le héros-ténor, le chevalier déchu Stolzing – qu'on obtient la main de la femme désirée, assortie de la

prospérité et d'une situation (Eva, la soprane, est la seule héritière de son père, le riche orfèvre Pogner), et donc qu'on intègre la nation en devenir.

- 42 Cette communauté des Maîtres-chanteurs, qui est représentée à la manière d'un *Musikverein*, est érigée en modèle de la communauté nationale, avec son fonctionnement démocratique, ses statuts et ses règles. Et le chant final de Hans Sachs est un hymne quasi extatique à la *Kulturnation* dont il exprime la quintessence. Les Maîtres de l'art ont été des siècles durant les gardiens de ce qui fait l'essence de l'âme allemande ; c'est à eux que revient le rôle de guide spirituel de la nation, il faut leur témoigner le respect qu'ils méritent et leur rendre hommage. Car :

Et parti en fumée
Le Saint-Empire romain
Il nous reste toujours
Le Saint Art allemand⁴⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Frank (2013), « Bürgertum und Kultur im 19. Jahrhundert. Die Inszenierung von Bürgerlichkeit », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 14-34.
- BIBA Otto (2013), « Die Gründungsideen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 116-127.
- BORNEMANN Wilhelm (1851), *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin*, Berlin : Decker.
- COIPLLET Sylvain (1996), « Kulturnation, Staatsnation und Wirtschaftsnation am Beispiel von Fichte und Herder », en ligne sur *Institut für soziale Dreigliederung* : <www.dreigliederung.de/essays/1996-10-001>.
- DÜDUNG Dieter (1985), *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, Munich : Oldenbourg.
- EGGERS Christian & TISSOT Robert (1999, avril), « Mignon traverse le siècle. Textes de Goethe dans le *Lied* romantique allemand », communication présentée lors d'une conférence organisée à l'université Pierre Mendès-France, Grenoble.
- ERBENTRAUT Philipp (2015), *Theorie und Soziologie der politischen Parteien im deutschen Vormärz 1815-1848*, Tübingen : Mohr Siebeck.
- FRIEDLÄNDER Max (1902), *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, I(1), Stuttgart : Cotta.
- FEIL Arnold (1996), *Franz Schubert*, Stuttgart : Reclam.
- GOETHE Johann Wolfgang (1988), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, vol. 3, Munich : Beck.
- HEIN Dieter & SCHULZ Andreas (2005), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, Munich : Beck.

- HEIN Dieter (2013), « Bürgerkultur und ihre Organisationsformen im 19. Jahrhundert », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 35-50.
- HEINE Claudia (2013), « Im Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Sakralisierung. Programmgestaltung in bürgerlichen Musikvereinen des frühen 19. Jahrhunderts », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 92-115.
- IRVINE Thomas (2013), « Das Bürgertum schafft sich ab. Zur Gründung der Philharmonic Society in London im Jahre 1813 », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 154-167.
- KLENKE Dietmar (1998), *Der singende „deutsche Mann“: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Münster : Waxmann.
- KOCKA Jürgen (1988-1995), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Göttingen : Vandenhoeck.
- KOSSELCK Reinhard (1988), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Tl. 2, Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart : Klett.
- KREBS Gilbert & POLONI Bernard (1994), *Volk, Reich und Nation 1806-1918*, Asnières : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- KROSS Siegfried (1989), *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LANZENDÖRFER Anselma (2017), *Name - Nummer - Titel. Ankündigungsformen im Konzertprogramm und bürgerliche Musikrezeption im 19. Jahrhundert*, Hildesheim : Olms.
- LÜTTEKEN Laurenz (2013), *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Kassel : Bärenreiter.
- MITTMANN Jörg-Peter (1988), « Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal », R. Koselleck (dir.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Stuttgart : Klett-Cotta, 237-258.
- NIPPERDEY Thomas (1993), *Deutsche Geschichte 1800-1866*, Munich : Beck.
- QUINN Erika (2014), *Franz Liszt. A Story of Central European Subjectivity*, Leiden/Boston : Brill.
- SANDBERG Wolfgang (2013), « Musik als bürgerliche Lebenswelt. Die Idee der deutschen Musikfeste und Musikvereine an angewählten Beispielen », L. Lütteken (dir.), *Zwischen Tempel und Verein*, Kassel : Bärenreiter, 51-70.
- SCHOPENHAUER Arthur (1862), *Parerga et Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Berlin : Hayn.
- SCHULZ Andreas (2005), « Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert », D. Hein & A. Schulz (dir.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, Munich : C. H. Beck, 34-52.
- WEHLER Hans-Ulrich (1989), *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1815-1845/49*, Munich : C. H. Beck.

NOTES

1. Voir Kross (1989).
2. Ainsi, les cinq *Lieder* attribués au personnage de Mignon dans le roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe ont fait l'objet d'au moins 26 mises en musique au cours du XIX^e siècle (Eggers & Tissot, 1999).

3. « *Die Schillerschen Sachen sind ganz vortrefflich gefasst. Die Komposition suppliert sie, wie eigentlich das Lied durch jede Komposition erst vollständig werden soll.* » (Goethe, 1988 : Briefe, p. 116)
4. Coiplet (1996).
5. Nous suivons ici Quinn (2014).
6. Quinn (2014 : 111).
7. Krebs & Poloni (1994 : 31).
8. Notamment dans la version du compositeur Gustav Reichardt pour quatuor vocal d'hommes de 1826.
9. Nipperdey (1993 : 533).
10. Nous suivons ici dans l'ensemble la vision développée par « l'école de Bielefeld » autour de l'historien Jürgen Kocka qui définit la bourgeoisie allemande par son style de vie. Voir Kocka (1988-1995). Cette vision fait débat, bien entendu, un débat que nous ne pouvons pas approfondir ici. À ce propos, voir Irvine (2013).
11. Nipperdey (1993 : 533) : « *Die Welt der Kunst [...] orientiert zugleich über die Wirklichkeit und das Leben, verklärend und versöhnend oder analysierend und aufdeckend, präsentierend und diskutierend. Sie stiftet Sinn oder lebt ihn dar, sie nimmt teil an dem neu in Gang gesetzten Prozess der Auseinandersetzung von Individuum und Welt.* »
12. Becker (2013 : 15) : « *Die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts stattete den Künstler in der Folge solcher Annahmen mit den Attributen eines Priesters aus. Weltanschauliche Führung war bislang die Aufgabe der Geistlichkeit gewesen; nun ging diese Funktion für eine immer größere Zahl von Menschen auf die Kunst über.* »
13. Becker (2013 : 16) : « *Letztlich musste die Fähigkeit zum Kunstgenuss sogar erarbeitet werden.* »
14. Becker (2013 : 29).
15. Irvine (2013 : 157) : « *Obwohl dieses Hören an und für sich gilt, kommt das Publikum im bürgerlichen Konzertleben als sozialer Körper zusammen. Durch das gemeinsame Erleben von Musik, die aus qualitativen und oft auch historischen Gründen als ‚groß‘ gilt, erkennen die Mitglieder des Publikums untereinander Gemeinsamkeiten nicht musikalischer Art, zum Beispiel gemeinsame Bildungswerte oder auch nationale Gefühle.* »
16. Voir Lanzendörfer (2017 : 43), qui, à propos de l'idée de la *Bildung* et l'idéal de la musique romantique, renvoie à Mittmann (1988 : 254-256) :
 « *Auf die Frage, weshalb gerade eine so gegenstandslose Kunst wie die absolute Musik nicht nur zur ästhetischen, sondern auch zur moralischen Bildung der Menschen herangezogen wurde, antwortet er [Mittmann] mit zwei Erklärungsversuchen. Das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelnde bürgerliche Bildungsideal forderte nicht nur die theoretische Verstandsbildung, sondern zielte vielmehr darauf ab, theoretisches Wissen und praktisches Handeln harmonisch zu verbinden. Der Vernunft sei dabei die Fähigkeit zugesprochen worden, die dazu notwendige Einheit zu stiften, ihre Universalität habe sie notwendigerweise „unspezifiziert [...] und (als intellektuelle Anschauung) unbegriffen“ lassen müssen. Gerade die absolute Musik habe dabei in den Augen der Zeitgenossen dank ihrer Gegenstandslosigkeit das „spezifisch Geistige, ‚Ideelle““ dargestellt. Während sich dieser erste Erklärungsversuch auf den Mangel an Begrifflichkeit der absoluten Musik stützt, geht der zweite Lösungsvorschlag gerade von einer ihr zugesprochenen textunabhängigen Logik aus. So seien bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einigen Theoretikern Übereinstimmungen zwischen Musik und Sprache festgestellt worden, was schließlich zur (wenn auch nicht unumstrittenen) Prägung des Begriffs der „musikalischen Logik“ geführt habe. [...] Vor allem aus heutiger Sicht scheine jedoch auch der Ansatz plausibel, die Bildungsfunktion von Musik liege weniger in einer spezifischen Geistigkeit absoluter Musik, sondern hauptsächlich in der durch aktives Musizieren praktizierten sozialen Interaktion begründet. Schließlich könne man das Argument anführen, auch die Stilisierung der Musik als Teil der Allgemeinbildung sei — ähnlich wie die oben beschriebene Durchsetzung „bürgerlicher“ Verhaltensnormen vorrangig ihres exklusiven Charakters wegen erfolgt.* »

17. Heine (2013 : 94) : « Das ‚Dilettieren‘ war im frühen 19. Jahrhundert durchaus positiv konnotiert. Es war im deutschsprachigen Raum für die Bürgerlichen gar essentieller Bestandteil ihrer Kultur. »
18. Becker (2013 : 17) : « Die in der Romantik entstehenden nationalen Philologien richteten all ihre hermeneutischen Anstrengungen darauf, in den Werken, bis zu den Volksliedern und Volksmärchen vordringend, des nationalen Geistes habhaft zu werden. Wer die Dichter seiner Nation las, die Bilder ihrer Maler betrachtete und die Musik ihrer Komponisten hörte, nahm diesen Geist in sich auf, verwandelte sich ihm an und wurde damit selbst zum Träger der nationalen Kultur. »
19. Encore en 1862, Schopenhauer met le dilettante au-dessus du musicien professionnel (Schopenhauer, 1862 : 515).
20. Biba (2013 : 120). Les statuts de la Société des amis de la musique de Vienne de 1812 indiquent qu'il faut être dilettante pour en être membre : « *Diesem Verein kann als wirkliches Mitglied niemand, als ein Dilettant beytreten.* » La décision concernant Schubert sera rectifiée quelques années plus tard, lorsqu'il sera accepté en tant qu'altiste et pianiste.
21. On ne vise pas la formation de professionnels, mais de « *gute umfassend ausgebildete Musiker, was immer sie nach Studienabschluss mit ihrem Können und Wissen machen wollten* » (Biba, 2013 : 122).
22. Cet idéal perd de sa force au milieu du siècle et laisse la place à une tendance vers de plus en plus de professionnalisme dans l'exercice de la musique. Hein (2013 : 44) : « *Das in der Mitte des Jahrhunderts an Bedeutung verlierende Ideal des universal gebildeten Bürgers [...]*. »
23. À ce propos, voir Lanzendörfer (2017 : 44), qui renvoie à Schulz (2005 : 34-52).
24. Hein (2013 : 43).
25. Lanzendörfer (2017 : 45).
26. S'y ajoutent ensuite les classes de violon (1819), de violoncelle, piano et théorie musicale (1820), de flûte, hautbois, clarinette, basson et cor (1821), de trompette (1827), de trombone et contrebasse (1831), de harpe (1847) et d'orgue (1868). Voir Biba (2013 : 122).
27. Il a été souligné que les contemporains accordent une valeur supérieure à la musique chorale par rapport à la musique instrumentale, ce qui montre l'importance de cette communion dans le chant – l'oratorio est jusqu'au milieu du siècle considéré comme la forme suprême. Voir Heine (2013 : 98).
28. Erbentraut (2015 : 177-192).
29. Nous avons déjà évoqué le premier conservatoire dans les pays de langue allemande, celui de Vienne (1817). Les statuts de la *Gesellschaft der Musikfreunde* emploient fréquemment le terme *vaterländisch* (patriotique), mais il n'est pas toujours clair à quoi il renvoie au juste : un mélange de nationalisme allemand, de patriotisme autrichien impérial et d'attachement au Saint-Empire défunt. Au cours des années qui suivent, l'association défend la tradition musicale « allemande » contre la suprématie de la musique italienne, sans toutefois négliger totalement cette dernière. Voir Biba (2013 : 121-125).
30. À ce propos voir Klenke (1998) ainsi que Düdung (1985).
31. Bornemann (1851).
32. Nipperdey (1993 : 535).
33. Wehler (1989 : 402).
34. Wehler (1989 : 403).
35. *Ibid.*
36. Nipperdey (1993 : 535) : « *Typisch vor allem für den Vormärz war dabei das von diesen Chören und dem örtlichen Orchester getragene regionale Musikfest – das niederrheinische bestand seit 1818... – mit ernstem und großem Programm, national und volkstümlich zugleich, ein ‚musikalisches Olympia‘ [...]*. »
37. Sandberg (2013).
38. Wehler (1989 : 403).
39. Sandberg (2013 : 61-62).

40. Heine (2013 : 104-106), qui exploite les programmes des *Musikvereine*. Si le *Klavierlied* y est présent, il ne joue qu'un rôle mineur.

41. Le terme désigne la période entre le congrès de Vienne qui se termine en 1815 et la révolution de mars 1848.

42. Dès la fin du XVIII^e siècle, le compositeur Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) avait propagé le *Liederabend* comme forme de vie communautaire et civilisée :

«

Wir Deutsche studieren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen.

Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. — Die Lieder sollen artig, fein, naïv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag.

» (Friedländer, 1902 : 116, cité d'après Feil, 1996 : 12)

43. À ce propos voir Lanzendörfer (2017 : 33-37).

44. Le gouvernement français avait revendiqué l'établissement de sa frontière est sur le Rhin, ce qui avait provoqué une nouvelle vague patriotique en Allemagne.

45. Quinn (2014 : 111).

46. La crise du Rhin est également à l'origine du chant *Die Wacht am Rhein*, sur un poème de Max Schneckenburger, mis en musique en 1854 par Carl Wilhelm, qui dirigeait la *Liedertafel* de Krefeld. Dans l'Allemagne impériale, la « Garde au Rhin » aura un statut officieux de deuxième hymne national, chanté souvent avant ou après l'hymne impérial *Heil Dir im Siegerkranz*.

47. *Zerfiel in Dunst*

Das heil'ge röm'sche Reich

Uns bliebe gleich

Die heil'ge deutsche Kunst!

RÉSUMÉS

Le XIX^e siècle voit dans les pays de langue allemande une prise de conscience nationale qui aboutit à l'unification du pays en 1871. En parallèle se développent une culture et une pratique musicale, essentiellement bourgeoise, qui sera le terroir de la musique savante allemande, et dont le *Lied* est l'une des formes emblématiques. L'Allemagne, *Kulturnation* (nation faite par la culture), dépourvue d'unité étatique depuis le début de l'époque moderne, a pris conscience d'elle-même en partie par la musique, et notamment en chantant. Les guerres napoléoniennes ont leurs chants guerriers, la première partie du siècle verra proliférer les chorales d'hommes. La formation musicale et la pratique dilettante de la musique seront d'indispensables éléments de la

Bildung, elles contribuent à éduquer et à cultiver l'homme afin qu'il devienne un citoyen. Et les associations musicales et salons bourgeois seront des laboratoires où se développera la société civile.

During the 19th century, Germany becomes aware of herself as a nation, to finally unify under Bismarck in 1871. The 19th century is also the apogee of German music: Schubert, Schumann, Brahms, Symphony, chamber music, oratorio. The *Lied* is probably the most genuine German form of musical expression: the German word is used throughout the world. Germany, the *Kulturnation* (nation made by a common culture), has long-time existed without national unity or central power. The shared sense of national identity has partly developed by musical practice, especially by singing. During the Napoleonic wars that see the beginning of German national pride and consciousness, war song emerge and become quickly popular. Before 1848, a large number of men's choirs are founded. Singing or playing an instrument is seen as indispensable for being a *Bürger* (which means bourgeois and citizen). And, beneath other domains, musical societies are laboratories for developing the habits and forms of civil society.

Im 19. Jahrhundert findet im deutschen Sprachraum eine nationale Bewusstwerdung statt, die zur nationalen Einigung 1871 führt. Parallel entsteht eine besondere Form der deutschen Musikausübung, die den Nährboden der deutschen Kunstmusik bildet, deren vielleicht wichtigste Form das Kunstlied ist (in allen Sprachen der Welt nennt man es einfach Lied). Deutschland, die Kulturnation, die jahrhundertlang ohne staatlichen Rahmen gelebt hat, hat zum Teil über die Musik, und da in einem beträchtlichen Anteil durch den Gesang, zu sich selbst gefunden. Die napoleonischen Kriege gehen einher mit der Entstehung einer Vielzahl von Kriegsgesängen, die den Grundstock des patriotischen Liedgutes bilden werden. Die in der Folge überall gegründeten Männerchöre pflegen und verbreiten es. Musikalische Bildung und dilettantische Musikausübung werden als unverzichtbares Element für Bildung an sich angesehen, durch die sich der Mensch zum Bürger formt. Und Liedertafel, Musikvereine und bürgerliche Salons werden zu Laboratorien der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft.

INDEX

Mots-clés : Allemagne, mouvement national, XIXe siècle, musique, unification, Lied, Liedertafel, chant choral, dilettantisme en musique, chœurs d'hommes Allemagne, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

Schlüsselwörter : Deutschland, nationalbewegung, 19. Jahrhundert, musik, Deutschland nationale einigung, Lied, Liedertafel, chorgesang, männerchöre, musik amateurs, amateurmusik, musikvereine, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

Keywords : Germany, 19th century, national movement, music, german unification, Lied, Liedertafel, choir, male choirs Germany, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner

AUTEUR

CHRISTIAN EGGERS

Université Grenoble Alpes, ILCEA4

Maître de conférences en civilisation des pays de langue allemande
christian.eggers@univ-grenoble-alpes.fr

De la plume à l'oreille : composition, interprétation et diffusion du poème « Venid vencedores... » de Juan Bautista Arriaza

Juan Bautista Arriaza's Poem "Venid vencedores...": From Writing to Listening

Vinciane Trancart

- ¹ Quatre ans après la proclamation de l'Empire français, Napoléon envahit l'Espagne, en prétextant vouloir conquérir le Portugal. Après avoir fait prisonnier Ferdinand VII, il place son frère Joseph sur le trône espagnol, malgré les vigoureuses réactions du peuple espagnol, qui se soulève à Madrid les 2 et 3 mai 1808. Le conflit qui s'engage, mené entre 1808 et 1814 par l'Espagne, le Portugal et le Royaume-Uni contre la France du Premier Empire a été appelé dans les années 1830 « la guerre d'indépendance espagnole » (Álvarez Junco, 2002, 2011). L'une des victoires symboliques de cette guerre est remportée à Bailén, le 22 juillet 1808, par le général Castaños, contre les troupes du général Dupont (Fusi & Calvo Serraller, 2008 : 51-52). En l'honneur de cette victoire, de nombreuses œuvres poétiques et musicales sont composées, publiées, puis annoncées dans la presse de l'époque. L'une d'entre elles est l'emblématique « Himno a la victoria de Bailén » du néoclassique Juan Bautista Arriaza y Superviela (Navarro Tomás, 1991 : 305). Après cette victoire, les événements s'enchaînent : Joseph Bonaparte, qui était entré à Madrid pour la première fois le 20 juillet, doit quitter précipitamment la capitale le 1^{er} août avec les troupes françaises. Les Espagnols organisent leur défense en vue d'une probable réaction impériale : les troupes de Valence et de Murcie entrent dans Madrid le 13 août, et la Division de réserve de l'armée d'Andalousie y parvient avec le victorieux général Castaños le 23. Le poème d'Arriaza est d'abord publié une première fois avec l'indication explicite de l'auteur « *para puesto en musica y cantado a la entrada de los victoriosos exercitos de las provincias* », c'est-à-dire qu'il semble conçu dans le but d'être chanté lors de l'entrée des vainqueurs dans Madrid (Jeffery, 2017 : 91-95). Puis, dès le 16 août 1808, la presse, en particulier le *Diario de Madrid*, indique que la partition est en vente dans la capitale, dans une version pour voix et piano (anon.,

1808-08-16 : 3). Dans les jours qui suivent, le même quotidien réitère cette annonce publicitaire (anon., 1808-08-20 : 6). Il est donc possible que ce poème ait été chanté dans les circonstances voulues par le poète, c'est-à-dire par les troupes victorieuses, moins d'un mois après la bataille de Bailén, laps de temps pendant lequel auront été composés à la fois le poème et la musique. Le même poème est réédité plusieurs fois dans les mois et les années qui suivent, tant dans la presse locale que dans les recueils publiés par Arriaza à l'étranger, puisque ce dernier, ayant embrassé la carrière diplomatique, se trouve à Londres de juillet 1810 à janvier 1812, pour y défendre les intérêts de la Régence (Demange, 2004 : 37). Puis, davantage de mises en musique suivront, d'au moins quatre autres compositeurs. En outre, des interprétations musicales de ce chant patriotique ont lieu dans des théâtres au cours des années suivantes, mais aussi, à partir de 2008, lors du bicentenaire de la guerre d'indépendance. C'est pourquoi dans les pages qui suivent sont présentées les raisons du succès de ce poème d'Arriaza, à travers sa postérité musicale sur le long terme. Le premier élément d'analyse tient à la diversité des mises en musique et des interprétations musicales : toutes ne mettent pas en valeur les mêmes aspects de ce poème composé initialement de seize strophes en hexasyllabes et d'un refrain (voir extraits dans l'annexe 1, le poème étant trop long pour pouvoir être reproduit ici dans son intégralité). La conjoncture historique, mais aussi la portée patriotique et les qualités poétiques du texte permettent de comprendre l'intérêt qu'il présente du point de vue musical, et donc son caractère « *cantilable* », pour reprendre l'adjectif de Hirschi (2005). Enfin, parmi les diverses compositions musicales, l'œuvre de Sor est la plus connue, la plus enregistrée et la plus diffusée, au point d'occulter, peut-être, les autres versions, ce que nous tâcherons d'expliquer.

1. Postérité musicale de l'« Hymne à la victoire »

- 2 Rapidement, le poème d'Arriaza qui commence par « Venid vencedores... » a été connu comme « Hymne à la victoire », mis en musique par Sor. Autrement dit, la version musicale de ce compositeur a pris le pas sur l'original, exclusivement poétique. Mais Sor n'est pas le seul musicien à s'être intéressé à ce poème, puisque pas moins de cinq musiques ont été composées pour celui-ci par différents auteurs. Celle de Sor, la plus célèbre, est sans doute la première chronologiquement : elle a été composée quelques semaines après la bataille à laquelle elle rend hommage, donc immédiatement après le poème lui-même. C'est probablement cette version musicale qui est annoncée dans le *Diario de Madrid* le 16 août 1808, en tant que partition pour voix et piano en vente dans la boutique de Blas de Laserna, à Madrid : dans l'entrefilet concerné, le compositeur n'est pas précisé mais il est probable qu'il s'agisse de Sor, non seulement parce qu'on dispose de partitions de lui datées de cette année-là, mais aussi parce que Arriaza se réfère à ce compositeur dans ses *Poesías patrióticas* (Arriaza & Sor, 1808a, 1808b ; Arriaza, 1810 : 51, 1811a : 38). Dès le mois d'août 1808, l'hymne semble d'ailleurs connu au point d'être annoncé dans le *Diario de Madrid* comme « *el himno de Arriaza, puesto en música para cantarle á la entrada del ejército* », avec l'article défini « *el* », bien que Arriaza soit l'auteur de nombreux autres poèmes patriotiques (anon., 1808-08-20 : 6). Par ailleurs, en 1809, l'organiste de Malaga Murguía fait suivre son essai intitulé *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor* d'une partition pour voix et piano de « Venid vencedores... ». Le morceau comporte un refrain pour chœur, qui respecte globalement le texte original, à une exception près : les mots « *de tanto* » sont répétés une fois, à la fin du distique « *recibid el premio / de tanto*

[*de tanto*] *valor* ». La partition comporte aussi un couplet à une voix, le texte des quinze couplets restants étant reproduit sur la page suivante, ce qui laisse supposer qu'ils sont conçus pour être interprétés avec la même musique, par un soliste, et non plus par le chœur (1809). Le poème d'Arriaza inspire aussi, l'année suivante, le castrat italien Longarini ; celui-ci compose une version destinée à un unique chanteur lyrique : il s'agit d'un morceau virtuose, pour soliste et piano. Les difficultés vocales se renouvellent à chaque couplet, puisque chacun des sept qui ont été mis en musique bénéficie d'une mélodie propre, différente des autres, sans aucune entorse au texte poétique : la musique respecte les vers d'Arriaza, en comportant de nombreuses vocalises ainsi que des intervalles ardu, soit en raison de leur étroitesse (chromatismes), soit au contraire en raison de leur grande amplitude (successions d'intervalles de neuvièmes ou de dixièmes, par exemple, tant ascendants que descendants). Cette partition est donc destinée à un chanteur averti, voire à un professionnel (Arriaza & Longarini, 1810). Dans les années qui suivent, le même poème inspire à son tour L. Blasco, qui compose en 1814 une partition comportant un refrain pour chœur à quatre voix, ainsi que le premier couplet, prévu pour un soliste. L. Blasco stipule que la même musique doit être répétée quinze fois, ce qui laisse supposer que les autres strophes du poème original doivent aussi être chantées de cette manière, même si elles ne sont pas reproduites sur la partition. Enfin, la cinquième version, qui provient du maître de chapelle de la cathédrale de Séville Arquimbau, est datée de 1824. Elle a été composée pour être entonnée en grande pompe dans ladite cathédrale par deux chœurs ou orchestres. Toutefois, dans cette version ultérieure, le poème subit des modifications substantielles, comme on peut le lire ci-dessous :

Arquimbau Domingo (1824), « [Himno a la victoria] », cité dans José Govea y Ágreda, *El Rey Nuestro Señor libre, y la Real Soberanía triunfante*, Séville : Imprenta Real, 78.

	Rimes assonantes	Forme poétique : <i>romancillo</i>
CORO. <i>Venid, vencedores,</i> <i>De la Francia honor,</i> <i>Recibid laureles</i> <i>De nuestra Nacion.</i>	x a x a	Refrain
SOLO. Duque de Angulema, Regio Campeon, Veniste á sacarnos De grande opresion: A Fernando libra Nuestro Rey y Señor, Llenando de timbres A tu gran Nacion. <i>Venid vencedores,</i> etc.	x a x a x a x a x	<i>Cuartetas asonantadas</i> Refrain

- 3 Dans ce poème, il est notamment fait allusion au duc d'Angoulême, à savoir Louis-Antoine d'Artois, dauphin de France qui restaure Ferdinand VII en 1824 : le texte est donc modifié pour être adapté aux événements historiques récents.

- 4 Il est difficile de savoir si chacune de ces versions musicales a donné lieu à des interprétations vocales et instrumentales après leur composition. Toutefois, il est probable que la musique de Sor ait été chantée dès l'été 1808, étant donné les mentions qui en sont faites dans la presse de l'époque et la grande abondance des partitions manuscrites conservées dans différentes archives. En outre, dans les éditions londonienne, mexicaine et madrilène de ses *Poesias patrióticas*, Arriaza introduit ce poème en précisant, en guise de sous-titre : « *Himno a la victoria, cantado á la entrada de los exércitos victoriosos de las provincias en Madrid* » (1810 : 40, 1811a : 35, 1815 : 45). Le participe passé « *cantado* » laisse supposer que ce chant a bel et bien été chanté dans ces circonstances. Selon les auteurs de *Músicas en tiempos de guerra*, cet hymne aurait effectivement fait partie de ceux entonnés par les troupes espagnoles à leur entrée à Madrid en août 1808, ce qui correspondait à la volonté du poète (Cortès & Esteve, 2012 : 71). La guerre d'indépendance fut l'une des périodes les plus prolifiques en matière de répertoire musical associé à la guerre, et la musique y fut utilisée, pendant le conflit, comme puissante arme de propagande idéologique (Jeffery, 2017 ; Cortès & Esteve, 2012 : 69). De surcroît, la presse annonce que l'hymne est interprété au milieu d'autres œuvres vocales ou théâtrales — il est donc potentiellement chanté — notamment au Teatro de la Cruz, par exemple les 24, 26, 27 et 28 mai 1814, comme l'annonce le *Diario de Madrid* (anon., 1814-05-24 : 4 ; anon., 1814-05-26 : 4 ; anon., 1814-05-27 : 4 ; anon., 1814-05-28 : 4). Dans les années qui suivent, de nombreux entrefilets font allusion au fait que des hymnes d'Arriaza sont chantés dans des théâtres ; on peut penser que celui-ci, qui est alors l'un des plus célèbres du poète, en fait partie (anon., 1817-02-07 : 3). Jeffery formule enfin l'hypothèse que ce chant ait aussi été interprété dans des réunions privées (2017 : 96).
- 5 Deux cents ans plus tard, les événements organisés à l'occasion du bicentenaire de la guerre d'indépendance incluent des manifestations culturelles avec des concerts qui permettent d'entendre ou de réentendre certains chants et musiques de la période commémorée : pasodobles, marches militaires ou encore ouvertures. Au sein de ce répertoire, anonyme ou non, on retrouve, entre autres, plusieurs poèmes d'Arriaza comme « *Al dos de mayo* », « *A los defensores de la patria* » ou encore l'« *Himno de la victoria* ». À titre d'exemple, en 2008 et 2009, l'harmonie municipale de Fuente de Cantos le joue lors d'un concert pendant le *Congreso Internacional Guerra de la Independencia en Extremadura*, organisé par la Sociedad Extremeña de Historia et le Centro de Estudios del Estado de Feria ; elle participe aussi à des colloques d'histoire célébrés à Medellín et Almendralejo, en plus d'offrir d'autres concerts sur la même thématique dans différentes localités de la géographie extrémègne. Cette même harmonie a enregistré un CD commercialisé sous le titre *Guerra de la Independencia. Música para el Bicentenario* qui inclut, en quatrième position, l'« *Himno a la victoria* », avec la mention « *Himno patriótico* » (Asociación Musical y Cultural Banda de Música de Fuente de Cantos, 2008). Un CD a aussi été enregistré et commercialisé par la Banda de Música de Bailén, sous le titre *Bailén Suená* ; il inclut le poème d'Arriaza sur la musique de Sor, sous le titre complet original « *Himno de la victoria de Bailén* » (Banda de Música de la Asociación « Unión Musical Bailenense », 2008 ; Asociación « Unión Musical Bailenense », 2019). En 2008 et 2010, sont publiés sur la plateforme YouTube des enregistrements des concerts des deux harmonies citées, toujours dans des versions pour orchestre d'harmonie, avec paroles chantées, sur la musique de Sor. L'un d'eux provient d'un concert de musique militaire et traditionnelle de la Banda de Música de Bailén intitulé *Ecós Musicales de Una Batalla* et organisé à l'occasion de la récréation

Bailén 1810. El regreso de los Franceses. De nouveau, le titre complet original du poème est repris en guise de titre sur la plateforme Internet : « Himno de la victoria de Bailén ». Les deux enregistrements sur YouTube comprennent uniquement le refrain final, le premier couplet et, de nouveau, le refrain final [voir annexe 1] (Banda de Música de Bailén, 2008 ; Banda de Fuente de Cantos, 2010). Enfin, plus récemment, le guitariste Geoffrey Morris et le ténor Tyrone Landau ont à leur tour offert une version de l'hymne à la victoire sur la musique de Sor, en vingt-deuxième et pénultième position de leur album *Bonaparte & Betsy* (2016). Les interprètes prennent ici davantage de liberté avec le poème original car s'il existe une partition pour voix et guitare de Sor datée de 1808, elle ne correspond pas à l'enregistrement de ce CD : la partition présente une introduction guitaristique que Morris remplace par seulement deux accords à la guitare. À l'inverse, il ajoute entre le refrain et les couplets un interlude qu'il reproduit en conclusion. La mélodie en *do* majeur ne correspond pas non plus exactement à la partition d'origine. En outre, dans ce CD ne sont donnés à entendre que les strophes 1 et 8 (en entier), ainsi que la deuxième partie de la quatorzième strophe, à l'exclusion de la 14 A, ce qui ampute sensiblement le poème, privé de la majeure partie de ses strophes (voir strophes reproduites dans l'annexe 1). Toutes ces versions, avec ou sans paroles, parfois adaptées aux interprètes et au public d'aujourd'hui, s'inspirent de la partition de Sor, ce qui montre le succès et même la prédominance de cette dernière auprès de nos contemporains. On notera cependant une exception, puisque le duo Lux Bella composé de la soprano Ana Carpintero et de la harpiste Gloria María Martínez a commercialisé en 2008 un CD intitulé *Adónde vas Fernando incauto: canciones patrióticas de la Guerra de la Independencia*, dans lequel elles ont choisi pour l'hymne à la victoire d'Arriaza la musique de Longarini, et non celle de Sor : est alors choisie la partition la plus lyrique et opéristique pour mettre en valeur ce poème (Lux Bella, 2008 ; Arriaza & Longarini, 1810).

- 6 De plus, si toutes les interprétations actuelles se fondent sur des partitions du XIX^e siècle, celles-ci ont fait l'objet d'adaptations récentes, dans certains cas. Par exemple, les concerts et le CD enregistrés par l'harmonie municipale de Fuente de Cantos en 2008 et en 2009 s'inspirent de la partition de Sor, mais celle-ci n'étant pas orchestrale, elle a fait l'objet d'une transcription pour harmonie par le lieutenant-colonel de l'armée de terre E. Blasco, également connu en tant que compositeur de musique de chambre, d'œuvres vocales, orchestrales et de musiques militaires (Sierra, 2007). Cette transcription pour orchestre d'harmonie de la pièce de Sor est dépourvue de paroles, ce qui est logique puisqu'elle est conçue pour un ensemble exclusivement instrumental (Asociación Musical y Cultural Banda de Música de Fuente de Cantos, 2008). Ceci atteste que l'« Hymne à la victoire » est devenu l'œuvre de Sor autant que celle d'Arriaza, voire que la mélodie de Sor est plus connue que la majorité des strophes d'Arriaza, car lorsque la musique est donnée à entendre avec les paroles, les chanteurs se contentent souvent d'interpréter le refrain et le premier couplet, en omettant les autres strophes.

2. Raisons du succès du poème d'Arriaza

- 7 Les raisons du succès du poème d'Arriaza depuis sa composition en 1808 sont d'abord historiques, s'agissant d'un poème de circonstance qui se réfère à une bataille militaire. Il ne s'agit certes pas d'une victoire décisive dans la guerre d'indépendance mais, selon Fusi, l'Empire français subit probablement à Bailén la plus grande humiliation de son

existence, et les conséquences immédiates revêtent une portée extraordinaire : plus de vingt mille soldats français sont fait prisonniers et le resteront jusqu'à la fin de la guerre. De plus, Joseph Bonaparte, qui était arrivé à Madrid le 20 juillet, doit se retirer précipitamment à Vitoria douze jours plus tard. Enfin, les armées françaises sont contraintes de franchir l'Èbre en sens inverse et sont également obligées d'évacuer le Portugal (Fusi & Calvo Serraller, 2008 : 51-52). Cette succession d'événements explique la fierté que tirent les Espagnols d'avoir mis en déroute l'armée française. À la suite de cela, Napoléon décide de prendre en main les opérations lui-même et déplace une armée extraordinaire de 300 000 hommes. Se développe alors en Espagne un sentiment anti-français, de l'ordre de la xénophobie, d'autant plus explicable par les épisodes antérieurs d'affrontement avec les Français (Cortès & Esteve, 2012 : 70). C'est pourquoi les premiers textes publiés à partir de juillet 1808 font référence à la victoire de Bailén parce qu'elle marque le début de la résistance contre l'ennemi et d'une nouvelle épopée (Demange, 2004 : 22-24). Cet état d'esprit apparaît dans la plupart des strophes du poème d'Arriaza (voir strophes 1 et 8, par exemple dans l'annexe 1), ou encore dans les vers suivants, extraits du sixième huitain :

*Estos son guerreros
Valientes y bravos,
Y no los esclavos
Del yugo frances.*

- 8 Dans ce quatrain, qui forme la deuxième partie de la sixième strophe, les courageux Espagnols sont décrits en opposition aux Français dominateurs. La victoire remportée à Bailén comporte en effet un aspect psychologique : elle donne aux soldats la force et le moral nécessaires pour continuer le combat dans les mois et les années qui suivent. Une des raisons du succès du poème d'Arriaza provient sans doute de cet ancrage historique, en tant que poème de circonstance, composé et publié au moment même où les combattants et leurs soutiens en avaient besoin, en lien avec un événement qui a eu des répercussions importantes pour la suite des opérations.
- 9 De surcroît, au-delà de la conjoncture historique, le poème revêt une portée nationale à long terme. À cet égard, il n'est pas anodin que son titre ait été changé : au départ intitulé « Himno de la victoria de Bailén », il est devenu — et désormais surtout connu sous celui de « Himno de la victoria ». Le sentiment anti-français qui transparaît dans certains vers dépasse les événements du mois d'août 1808 et va même au-delà du seul contexte de la guerre d'indépendance : la rivalité envers les Français restera une constante tout au long du XIX^e siècle, de sorte que ce poème, qui souligne la fierté espagnole par opposition à la nation voisine, revêt les caractéristiques d'un hymne patriotique, célébrant l'unité espagnole face à l'ennemi extérieur. C'est probablement en partie pour cela qu'aujourd'hui le couplet le plus chanté, et corrélativement le mieux mémorisé, est le premier, qui met en valeur la gloire espagnole après l'humiliation infligée aux Français :

*Tomad los laureles
que habéis merecido
los que os han rendido
Moncey y Dupont.
Vosotros, que fieles
habéis acudido
al primer gemido
de nuestra opresión.*

- 10 Ce couplet fait allusion à l'invasion française du village castillan de Villoviado (Burgos), qu'avait atteint une partie de la division du général Dupont le 16 janvier 1808, c'est-à-dire trois mois et demi avant le soulèvement de Madrid (Fernández de Latorre, 2014 : 135). Dans leur album de 2016, Morris et Landau ne retiennent eux-mêmes que ce premier couplet parmi les seize du poème original, ainsi que le huitième, qui fait également allusion à ce sentiment anti-français, puisqu'il commence de la façon suivante :

*Funesto es el día
Frances orgulloso,
Y el campo ominoso
Que pisas también [...]*

- 11 En s'opposant à l'ennemi français, ce poème participe de la construction de l'identité nationale espagnole, qui n'est certes pas née soudainement au XIX^e siècle, mais qui franchit une étape essentielle au moment de la guerre d'indépendance : au cours du XIX^e siècle, l'empire espagnol va peu à peu se désagréger et il s'avère donc nécessaire de le transformer en nation. C'est pourquoi les *Cortes* qui se réunissent à Cadix dans le contexte des guerres napoléoniennes éprouvent la nécessité de donner une définition ferme de la nation espagnole dans la Constitution votée en 1812 (Álvarez Junco, 2002, 2011). L'ode à la victoire d'Arriaza célèbre précisément cette unité nationale en construction, qui va continuer de se forger au long du XIX^e siècle et au-delà, ce qui peut contribuer à expliquer l'actualité de cet hymne encore aujourd'hui. Inversement, le poème fait peu référence à deux thèmes essentiels dans la plupart des hymnes militaires de la guerre d'indépendance : la religion catholique et Ferdinand VII (Cortès & Esteve, 2012 : 70-71). Dans le poème d'Arriaza, il n'y a pratiquement aucune allusion à la religion, hormis une référence céleste dans la treizième strophe :

*¡O Patria, respira
De males prolijos:
Descansa en los hijos
Que el Cielo te dio!*

- 12 La référence aux monarques n'apparaît pas davantage, si l'on exclut la référence à Napoléon, à travers la métaphore de l'aigle, dans la troisième strophe :

*Vos, de una mirada
Que hechasteis al Cielo,
Parasteis el vuelo
Del Aguila audaz:
Y al polvo arrojasteis
Con iras bizarras
Las alas y garras
Del ave rapaz.*

- 13 Ces deux strophes ne sont d'ailleurs pas reprises dans les enregistrements modernes qui, comme on l'a rappelé, ne vont guère au-delà de la première strophe et du refrain, qu'il s'agisse de la première version de celui-ci ou de sa variante finale (voir annexe 1 : ces refrains sont notés respectivement R et R'). Autrement dit, les enregistrements privilégient, en règle générale, un des deux refrains (le premier ou le dernier), et une ou plusieurs strophes qui font référence à la victoire concrète de la bataille de Bailén, à l'humiliation française et à la grandeur des Espagnols, à travers des notions clés comme l'honneur et le courage (« *honor* » et « *valor* »). Sont omis en revanche les thèmes plus polémiques comme la religion catholique ou le roi Ferdinand VII.

- 14 En outre, ce poème possède d'indubitables qualités lyriques, qui peuvent aussi expliquer son succès auprès des musiciens. Son caractère mélodieux provient notamment de l'alternance entre le refrain et les couplets, qui offre de nombreuses répétitions et variations à mettre en musique, et qui sont propices à la mémorisation par les chanteurs. Ceci correspond à la forme musicale du *rondo* et à la forme poétique de la *letrilla*, dont l'usage diminue aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais que Meléndez Valdés emploie dans ses *Poesías*, par exemple. Précisément, Arriaza fait référence à un poème de Meléndez Valdés lors de la publication de son hymne à la victoire dans le *Diario de Mallorca* le 26 octobre 1808 : il indique que « Venid vencedores... » s'adapte à la musique sur laquelle on chante la *letrilla* « *Bebamos, bebamos* » de Meléndez. Et il ajoute que, par conséquent, son hymne peut être chanté à la fin des banquets, pour faire mémoire des glorieuses prouesses espagnoles (1808-10-26 : 1). Ainsi, « Venid vencedores... » correspond à l'usage musical de la contrafacture (ou *contrafactum*), qui consiste à effectuer un arrangement sur une musique préexistante en adaptant de nouvelles paroles (Falck & Picker, 2001 ; Vignal, 2005 : 253). Cette pratique garantit normalement une rapide popularisation des nouvelles paroles : la musique antérieure étant déjà connue, il suffit d'apprendre les nouveaux vers, qui sont d'autant plus aisément retenus qu'on connaît déjà l'air.
- 15 En l'occurrence, le poème dont le vers liminaire est « *Bebamos, bebamos* » fut publié sous le titre « En un convite de amistad » : il fait partie des *letrillas* du premier tome des *Poesías* de Meléndez, paru pour la première fois en 1785 et réédité à plusieurs reprises en 1820, en 1821, puis en 1996 et en 2004, avant d'être inséré dans d'autres ouvrages (Meléndez Valdés, 1821a : 143-147, 1821b, 1996, 2004). Comme le titre et le vers liminaire le laissent supposer, il s'agit d'une ode anacréontique (voir annexe 2), Arriaza et Meléndez étant deux des représentants les plus importants de la poésie anacréontique espagnole pendant la période néoclassique (Ayuso de Vicente, García Gallarín & Solano Santos, 1997 : 21-22 ; Sáinz de Robles, 1972 : 51). Meléndez Valdés fut même le poète néoclassique le plus populaire au XVIII^e siècle, et plusieurs historiens de la littérature précisent que ses poésies anacréontiques étaient connues par cœur : aussi est-il probable que son poème « *Bebamos, bebamos* » ait effectivement été entonné lors de banquets, sur une mélodie connue de tous (Bleiberg & Marías, 1972 : 579-580 ; Ward, 1984 : 531 ; Zavala, 1983 : 422 ; Sáinz de Robles, 1973 : 765-766). Pour autant, il n'a pas été possible de retrouver la musique sur laquelle était chanté « *Bebamos, bebamos* », même si elle a dû être utilisée pour d'autres marches militaires comme « *Marchemos, marchemos, la espada empuñad* » (Cortès & Esteve, 2012 : 73).
- 16 En associant aussi explicitement son hymne à la poésie anacréontique de Meléndez, Arriaza renforce le ton festif et joyeux qu'il veut conférer à son poème, formé de vers courts et de strophes relativement brèves, qui lui donnent donc un rythme enlevé. Chez Meléndez comme chez Arriaza, les vers sont des hexasyllabes, vers *de arte menor*, donc rapides, propices à faire sonner les rimes lors de mises en musique, et à les rendre populaires. La *letrilla* est en effet une forme apparentée au *villancico* (virelai en français) et au *zéjel*, deux formes du Moyen Âge, le premier étant particulièrement conçu pour être chanté et étant devenu la chanson populaire la plus typique. À chaque fois, un *estribillo* (refrain) alterne avec des couplets. La *letrilla* se caractérise normalement par son ton burlesque ou satirique, et son ton léger (Pardo & Pardo, 2010 : 104 ; Quilis, 2010 [1983] : 126-130 ; Ayuso de Vicente, García Gallarín & Solano Santos, 1997 ; Ward, 1984 : 453). Dans les *letrillas* de Meléndez et d'Arriaza, la structure est similaire puisqu'elles

sont toutes deux composées d'un refrain (*estribillo*), puis d'une sorte de *pie*, qui est ici une *octavilla aguda*¹, c'est-à-dire une strophe de huit vers dont les vers 4 et 8 sont oxytons (Pardo & Pardo, 2010 : 86), comme le rappellent les « é » indiqués dans la deuxième colonne des exemples (annexe 1 et annexe 2). Chez les deux auteurs, les semi-strophes, autrement dit les deux quatrains qui composent l'*octavilla*, sont symétriques. En effet, les vers 1 et 5 riment entre eux, au moins dans la première strophe ; les vers 2 et 3 forment un distique, de même que les vers 6 et 7 (abbé : accé) ; enfin, toutes les rimes sont consonantes ou riches (voir annexe 1 et annexe 2). Dans les deux cas, la forme poétique est donc spécialement élaborée et musicale, tant par sa régularité rythmique que par les échos sonores perceptibles au niveau de la rime. Pour ces raisons historiques et poétiques, l'hymne à la victoire peut être considéré comme un poème « *cantilable* » (Hirschi, 2005). Son succès s'explique d'autant plus aisément qu'il provient d'un auteur connu et apprécié au point d'avoir été considéré comme le « poète officiel », après la publication de ses poésies patriotiques à Londres en 1810 (Bleiberg & Marías, 1972 ; Ozanam, 2018 ; Ward, 1984 : 59 ; Sáinz de Robles, 1973 : 93 ; Zavala, 1994 : 5). Aussi trouve-t-on dans la presse de multiples références à tout ou partie de son œuvre poétique, qui est rééditée plusieurs fois après la fin de la guerre d'indépendance².

3. Raisons du succès de la musique de Fernando Sor

- 17 Très rapidement, l'hymne à la victoire d'Arriaza a été chanté sur la musique de Sor : d'emblée, celle-ci a été adoptée et continue d'être la plus fréquemment interprétée aujourd'hui. Pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ? Les raisons sont d'abord chronologiques, dans la mesure où Sor a sans doute été le premier à composer sur ce poème, et sa partition a été diffusée et ouvertement adoptée par Arriaza peu de temps après, comme l'attestent les propos de ce dernier dans les *Poesias patrióticas* publiées à Londres dès 1810, puis à Mexico en 1811 : le poète y stipule que son hymne célèbre les événements de Bailén « *en el estilo y metro conveniente á la bella musica en la que esta puesto por Don Fernando Sor* » (1810 : 51, 1811b : 42). Autrement dit, le poète associe son hymne à cette partition qu'il inclut, d'ailleurs, à la fin de ces recueils (1810 : 90-92, 1811a : 77-79). Ainsi, alors même que la guerre d'indépendance se poursuit, ce poème semble trouver sa finalité dans le fait même de devenir un chant, comme le souhaitait initialement le poète lorsqu'il l'a composé. De la même manière, le succès de la forme chantée s'explique par la célébrité de Sor qui, comme Arriaza, est un auteur reconnu de la guerre d'indépendance. Si ce dernier bénéficie du titre de « poète officiel », Sor, quant à lui, est le plus important compositeur de chansons de cette guerre. Il est à l'origine des deux chansons les plus connues de cette période, à savoir « *Venid vencedores...* » et « *Vivir en cadenas* ». Il est aussi l'auteur de nombreuses autres comme « *Marchemos, marchemos* », « *Adónde vas, Fernando incauto* », ou encore « *Corone la victoria* » et « *Fuentes son de llanto* » (Jeffery, 2017 : 87-88). Ainsi, l'adoption de la partition de Sor par le poète, dès le début, a probablement contribué à sa réputation sur le long terme, en tant que musique privilégiée pour ce poème, par rapport aux versions musicales ultérieures. On notera par exemple que dans la version de Sor, le refrain choisi est le dernier, et non le premier. Cela est conservé non seulement par Arriaza dans la partition insérée à la fin de ses *Poesias patrióticas*, mais également dans la plupart des versions chantées sur cette musique et enregistrées au

xxi^e siècle (Arriaza, 1810, 1811a ; Arriaza & Sor, 1808a, 1808b, 1810, 1820 ; Banda de Fuente de Cantos, 2010 ; Banda de Música de Bailén, 2008 ; Morris & Landau, 2016).

- 18 De surcroît, le succès de la composition de Sor tient à ses qualités musicales et notamment à l'adéquation entre la musique et les paroles. La mélodie est facile à apprendre, à retenir et à fredonner *a capella*, à la différence de la version d'opéra de Longarini, par exemple. La musique de Sor est une simple marche, écrite dans une mesure à deux temps, tantôt à 2/4, tantôt à 6/8, selon les partitions. Le tempo est allant, sans trop de rapidité ni de lenteur : certaines partitions indiquent par exemple « *Allegro* » et d'autres « *Andante non troppo* ». Les intervalles mélodiques ne présentent aucune difficulté non plus et ne s'écartent pas de la tonalité principale, avec de brèves incursions dans son relatif mineur (là encore, les partitions présentent quelques différences : certaines sont en *sol* majeur, d'autres en *si b* majeur, d'autres encore en *la* majeur, tandis que certains enregistrements sont en *do* majeur, comme celui de Morris et Landau). La musique est donc aisée, en adéquation avec le poème. Celui-ci étant initialement conçu pour être chanté, il semble favoriser cette modalité d'expression, avec des rimes et des accents réguliers, que respecte le compositeur. Par exemple, le départ en anacrouse³ choisi par Sor permet d'accentuer le verbe « *Venid* » sur la dernière syllabe « *-nid* », comme l'exige la langue espagnole : par conséquent, le temps fort musical qu'est le premier temps de la mesure tombe sur l'accent verbal, ce qui contribue au caractère martial de l'hymne. Le même processus d'anacrouse est utilisé à la phrase suivante, sur « *La patria...* », accentuant la première syllabe du substantif « *pa-* », etc. De la même manière, les *octavillas agudas* et le refrain sous forme de quatrain facilitent des carrures musicales : chaque distique tient dans quatre mesures, de manière à offrir un rythme carré, régulier, homogène poétiquement et musicalement. Tous ces éléments favorisent le déchiffrement, l'apprentissage, la mémorisation et la transmission du poème mis en musique, sans pour autant empêcher la fantaisie, puisque dans la version de Sor pour voix et guitare, certains mots-clés sont répétés en écho : « *patria* » dans le refrain, ou encore « *valientes* » et « *yugo* » dans le sixième couplet, qui est reproduit sur la partition (1808a).
- 19 On dispose donc de différentes partitions de Sor, composées pour des formations musicales variées, sans qu'il soit possible de savoir si cette pluralité de sources est une cause ou une conséquence de ce succès : Sor a-t-il écrit pour différents instruments, de manière à faciliter la divulgation de son œuvre ? Ou bien certaines versions sont-elles des arrangements réalisés par d'autres auteurs peu de temps après, étant donné leurs dates respectives, en raison de la célébrité immédiate de ce chant ? Outre la partition pour voix et guitare susmentionnée (Arriaza & Sor, 1808a), il existe en effet plusieurs partitions pour piano et voix soliste, en duo ou pour chœur (Arriaza, 1810, 1811a ; Arriaza & Sor, 1808b, 1810, 1820). Jeffery en propose une liste à la fin de son ouvrage (2017). Dans ces partitions, le tempo, la tonalité et certains rythmes diffèrent, de sorte que la musique de Sor, avec ses variantes, est devenue une partie de la mémoire collective, sans qu'aucune version puisse être considérée comme l'unique possible : en cela, cette œuvre rejoint le répertoire populaire. À ces variantes datées du xix^e siècle, dont certaines ont dû échapper au compositeur, il faut bien sûr ajouter les arrangements postérieurs, comme ceux de E. Blasco réalisés au xxi^e siècle pour orchestre d'harmonie (et interprétés avec ou sans les paroles, selon la motivation des chanteurs disponibles dans la salle). Les interprètes ajoutent enfin leur caractère personnel qui contribue aussi à la variété des versions dites de Sor. Celles-ci conservent

néanmoins des points communs comme leur rythme martial, binaire, un tempo allant sans être trop rapide, des intervalles mélodiques variés sans être trop difficiles pour des amateurs, pour peu qu'on adapte la tonalité, etc. Un signe de ce succès est d'ailleurs que la musique de Sor est parfois aujourd'hui interprétée sans les paroles, comme le fait l'harmonie de Fuente de Cantos dans son CD commémoratif, par exemple (2008). Même en l'absence de mots, le public est susceptible de reconnaître, voire d'entonner l'« Hymne à la victoire », dont le titre et les caractéristiques principales sont conservés. Autre preuve de son succès dès l'origine, cette musique de Sor a été utilisée dans un autre contexte, à savoir dans *Los Patriotas de Aragón*, œuvre dramatique de 1808 dans laquelle la chanson « Las zagalas del Ebro » est prévue pour être interprétée sur cette pièce musicale, comme l'a découvert Jeffery en analysant les partitions orchestrales (2017 ; Zavala y Zamora, 1808). Au même titre que le poème pour lequel elle est conçue, la musique de Sor bénéficie à son tour d'un cercle vertueux : connue grâce à ses qualités intrinsèques et au succès de son auteur dès sa composition en 1808, elle a continué d'attirer l'attention jusqu'à nos jours au point de contribuer à occulter les autres mises en musique de ce poème. En outre, ces compositions alternatives comportent parfois leurs propres inconvénients : la version de Longarini est particulièrement complexe, puisqu'elle propose une mélodie différente pour chaque couplet, avec des enchaînements d'intervalles ardues. La partition de L. Blasco présente, quant à elle, un faible intérêt musical, tandis que celle d'Arquimbau reste difficile d'accès, n'étant pas numérisée (Rodríguez Palacios & Bedmar, 1996 ; Govea & Ágrede, 1824 : 77-78). Ces facteurs jouent sans doute en leur défaveur, d'autant que les rares interprétations qui en découlent sont aussi peu accessibles : soit aucun enregistrement n'a été réalisé, soit le CD est épuisé, comme dans le cas de *Adónde vas Fernando incauto* (Lux Bella, 2008).

- 20 En définitive, bien que le poème d'Arriaza apparaisse comme particulièrement « cantilable », la plupart du temps, seuls quelques-uns de ses vers sont mis en valeur par la musique : généralement, dans les versions chantées, on entend seulement la première strophe et un des deux refrains. Dans l'enregistrement de Morris et Landau, sont données à entendre la huitième strophe et une partie de la quatorzième mais, dans un certain nombre de cas, les paroles sont omises. On retient alors essentiellement le vers liminaire « Venid vencedores », qui est souvent utilisé comme titre et qui correspond au premier vers du refrain (dans ses deux variantes). C'est dans ce vers que vibre le plus nettement l'idée de victoire, de même que dans l'autre titre fréquemment retenu, « Himno a la victoria », qui est utilisé dans presque toutes les versions, qu'elles soient écrites ou sonores. Ainsi, ce poème transcende la simple poésie de circonstance et fait oublier la portée limitée de la victoire de Bailén dans la guerre d'indépendance. Il ne s'agit pas de la victoire la plus décisive mais elle est restée symbolique, et cette œuvre poétique et musicale l'est aussi. Cette dernière possède les caractéristiques d'un hymne patriotique, voire national : non seulement elle célèbre tout le territoire espagnol — Alcalá Galiano s'y réfère comme « Himno de las provincias » (1864 : 9) —, mais elle loue également son peuple en marche, qui arrive triomphalement dans la capitale (« Venid vencedores »). Cet hymne peut donc galvaniser le peuple auquel il s'adresse, bien au-delà du contexte historique auquel il faisait référence initialement, comme le montrent les publications et enregistrements récents, y compris après les dernières commémorations de la guerre d'indépendance. Une question qui reste en suspens, et qui mériterait de plus amples recherches, concerne le laps de temps qui sépare la publication de ce poème et les compositions musicales du XIX^e siècle des récentes commémorations liées au bicentenaire : cet hymne a-t-il connu un succès plus

ou moins continu au long des XIX^e et XX^e siècles ou a-t-il été en partie oublié, malgré les publications écrites, avant d'être remis à l'honneur grâce à de nouvelles interprétations sonores, après les années 2000 ?

BIBLIOGRAPHIE

ALCALÁ GALIANO Antonio (1864), « Canciones patrióticas desde 1808 a 1814 y desde 1820 a 1823 », *La América*, VIII(7), 8-11.

ÁLVAREZ JUNCO José (2002), *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid : Santillana ediciones generales.

ÁLVAREZ JUNCO José (2011), *L'Idée d'Espagne. La difficile construction d'une identité collective au XIX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

ARRIAZA Juan Bautista de (1799), *Ensayos poeticos*, Madrid : Imprenta Real.

ARRIAZA Juan Bautista de (1808), « Himno de la victoria, á la entrada de los victoriosos Ejércitos de las Provincias », *Diario de Mallorca* (1-3).

ARRIAZA Juan Bautista de (1810), *Poesías patrióticas*, Londres : T. Bensley.

ARRIAZA Juan Bautista de (1811a), *Poesías é rimas juveniles*, Londres : T. Bensley.

ARRIAZA Juan Bautista de (1811b), *Poesías patrióticas*, Mexico : Don Manuel Antonio Valdes.

ARRIAZA Juan Bautista de (1815), *Poesías patrióticas*, Madrid : Imprenta Real.

ARRIAZA Juan Bautista de (1816a), *Poesías líricas*, Madrid : Imprenta Real.

ARRIAZA Juan Bautista de (1816b), *Poesías o rimas juveniles*, Madrid : Imprenta Real.

ARRIAZA Juan Bautista de (1827), *Poesías líricas*, Paris : Rosa.

ARRIAZA Juan Bautista de (1834a), *Poesías líricas*, Paris : Impr. de Pillet aîné.

ARRIAZA Juan Bautista de (1834b), *Poesías líricas*, Paris : Rosa.

ARRIAZA Juan Bautista de & LONGARINI Juan Bautista (1810), *Himno de la victoria* (partition manuscrite), BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

ARRIAZA Juan Bautista de & SOR Fernando (1808a), *Canto o guerra* (partition manuscrite), BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

ARRIAZA Juan Bautista de & SOR Fernando (1808b), *Himno de la victoria* (partition manuscrite), BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

ARRIAZA Juan Bautista de & SOR Fernando (1810), *Himno de la victoria* (partition manuscrite), BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

ARRIAZA Juan Bautista de & SOR Fernando (1820), *Himno* (partition manuscrite), BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

- ASOCIACIÓN UNIÓN MUSICAL BAILENENSE (2019), « Discografía », en ligne sur <www.bandademusicadebailen.es/> (14 février 2019).
- AYUSO DE VICENTE María Victoria, GARCÍA GALLARÍN Consuelo & SOLANO SANTOS Sagrario (1997), *Diccionario Akal de Términos literarios*, Madrid : Akal.
- BLEIBERG Germán & MARÍAS Julián (dir.) (1972), *Diccionario de literatura española*, Madrid : Alianza Editorial.
- CNRTL (2012), « anacrouse », en ligne sur <www.cnrtl.fr/definition/anacrouse> (30 avril 2019).
- CORTÈS Francesc & ESTEVE Josep-Joaquim (2012), *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*, Bellaterra : UAB.
- DEMANGE Christian (2004), *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid : Marcial Pons.
- FALCK Robert & PICKER Martin (2001), *Grove Music Online*, en ligne sur <www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (11 octobre 2018).
- FERNÁNDEZ DE LATORRE Ricardo (2014), *Historia de la música militar de España*, Madrid : Ministerio de Defensa.
- FUSI Juan Pablo & CALVO SERRALLER Francisco (2008), *Por la Independencia: la crisis de 1808 y sus consecuencias*, Madrid : Taurus.
- GOVEA Y ÁGREDÁ José (1824), *El Rey Nuestro Señor libre, y la Real Soberanía triunfante. Servicios en su defensa que hizo la lealtad sevillana, y fiestas con que celebró la entrada triunfal de SS. MM. y AA. en esta ciudad*, [s. l.] : Imprenta Real.
- HIRSCHI Stéphane (2005), « Aragon et la chanson », D. Bougnoux (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 151-163, <<https://books.openedition.org/bibpompidou/823#bodyftn4>>.
- JEFFERY Brian (2017), *España de la guerra: The Spanish Political and Military Songs of the War in Spain 1808 to 1814*, [s. l.] : Tecla.
- MELÉNDEZ VALDÉS Juan (1821a), *Poesías*, Madrid : Imprenta de Sancha.
- MELÉNDEZ VALDÉS Juan (1821b), *Poesías*, Madrid : Imprenta Real.
- MELÉNDEZ VALDÉS Juan (1996), E. Palacios Fernández (dir.), *Obras completas*, Madrid : Fundación Castro.
- MELÉNDEZ VALDÉS Juan (2004), *Poesías*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbc486>.
- NAVARRO TOMÁS Tomás (1991), *Métrica española*, Barcelone : Labor.
- OZANAM Didier (2018), « Juan Bautista Arriaza y Superviela », en ligne sur *Diccionario Biográfico electrónico* : <<http://dbe.rah.es/biografias/8064/juan-bautista-arriaza-y-superviela>> (28 juin 2018).
- PARDO Madeleine & PARDO Arcadio (2010), *Précis de métrique espagnole*, Paris : Armand Colin.
- QUILIS Antonio (2010), *Métrica española [1983]*, Barcelone : Ariel.
- RODRÍGUEZ PALACIOS Ricardo & BEDMAR Luis (dir.) (1997), *La música en la Catedral de Sevilla: los maestros de capilla y sus obras*, Cordoue : Confederación andaluza de coros.
- SÁINZ DE ROBLES Federico Carlos (1972-1973), *Ensayo de un diccionario de la literatura: Escritores españoles e hispanoamericanos* (2 vol.), Madrid : Aguilar.

SIERRA Enrique (2007), « El músico corberense Enrique Blasco, teniente coronel del ejército », en ligne sur *lasprovincias.es* : <www.lasprovincias.es/valencia/prensa/20070623/ribera/musico-corberense-enrique-blasco_20070623.html> (11 octobre 2018).

VIGNAL Marc (dir.) (2005), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse.

WARD Philip (1984), *Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana*, Barcelone : Crítica.

ZAVALA Y ZAMORA Gaspar (1808), *Los Patriotas de Aragón. Primera parte*, Madrid : [s. éd.].

ZAVALA Iris M. (1983), *Historia y crítica de la literatura española. 4. Ilustración y neoclasicismo*, Barcelone : Crítica.

ZAVALA Iris M. (1994), *Historia y crítica de la literatura española. 5/1. Romanticismo y Realismo. Primer suplemento*, Barcelone : Crítica.

Quotidien *Diario de Madrid*

« Artículo comunicado » (1816-05-26), *Diario de Madrid* (2).

« El Día Dos de Mayo » (1816-05-02), *Diario de Madrid* (1-8).

« Libros » (1815-02-15), *Diario de Madrid* (2).

« Libros » (1816-09-07), *Diario de Madrid* (3).

« Libros » (1817-02-07), *Diario de Madrid* (2).

« Música » (1808-08-16), *Diario de Madrid* (3).

« Música » (1808-08-20), *Diario de Madrid* (6).

« Teatros » (1814-05-24), *Diario de Madrid* (4).

« Teatros » (1814-05-26), *Diario de Madrid* (4).

« Teatros » (1814-05-27), *Diario de Madrid* (4).

« Teatros » (1814-05-28), *Diario de Madrid* (4).

« Teatros » (1820-05-03), *Diario de Madrid* (4).

« Teatros » (1820-05-04), *Diario de Madrid* (4).

Discographie et enregistrements sur Internet

ASOCIACIÓN MUSICAL Y CULTURAL BANDA DE MÚSICA DE FUENTE DE CANTOS (2008), *Guerra de la Independencia. Música para el Bicentenario (1808-2008)*, Pasarela (CD).

BANDA DE FUENTE DE CANTOS (2010), « Banda de Música de Bailén. Himno de la Victoria de Bailén », en ligne sur <www.youtube.com/watch?v=Z9y6Tsr1sFU> (14 février 2019).

BANDA DE MÚSICA DE BAILÉN (2008), « Banda de Música de Bailén. Himno de la Victoria », en ligne sur <www.youtube.com/watch?v=Jdn-DV0hn5k> (14 février 2019).

BANDA DE MÚSICA DE LA ASOCIACIÓN (2008), « Union Musical Bailenense », *Bailén suena*, Fonoruz (CD).

LUX BELLA (2008), *Adónde vas Fernando incauto: canciones patrióticas de la Guerra de la Independencia*, Fundación Zaragoza KHCM-310 Coda Out (CD).

MORRIS Geoffrey & LANDAU Tyrone (2016), *Bonaparte & Betsy*, Alfabeto Records 0797776090440 (CD).

ANNEXES

Annexe 1

Juan Bautista de Arriaza, « Himno de la victoria, á la entrada de los victoriosos Ejércitos de las Provincias », *Diario de Mallorca*, 26 octubre 1808, 1-3.

	Rimes consonantes	Strophes	
<i>Coro</i> <i>¡Venid vencedores</i> <i>De la patria honor!</i> <i>Recibid el premio</i> <i>de tanto valor.</i>	x a x a	Refrain (<i>estribillo</i>)	R
Tomad los laureles que habéis merecido los que os han rendido Moncey y Dupont. Vosotros, que fieles habéis acudido al primer gemido de nuestra opresión. <i>¡Venid vencedores...</i>	b c c é b d d é x	1 ^{er} strophe <i>Octavilla aguda</i>	1A 1B
[...] Funesto es el día Frances orgulloso, Y el campo ominoso Que pisa también: La sombra de Alfonso, Con iras más bravas, Su gloria en las Navas Defiende en Baylén. <i>¡Venid vencedores...</i> [...]	x f f é x g g é x	8 ^{er} strophe <i>Octavilla aguda</i>	8A 8B
[...] Ya vengada, solo Libertad, y gloria Dexará en memoria Tu agravio en Madrid: Tiempo es ya que altiva La frente levantes; Pues llegan triunfantes Los hijos del Cid. <i>¡Venid vencedores...</i> <i>Columna de honor</i> <i>la Patria os dé el premio</i> <i>de tanto valor.</i>	x h h é x i i é x a x a	Refrain [...] 14 ^{er} strophe <i>Octavilla aguda</i> Refrain final	R 14A 14B R'

Annexe 2

Juan Meléndez Valdés, « Letrilla X: En un convite de Amistad », *Poesías*, 1821 [1785], 143-147.

	Rimes consonantes	Strophes
<i>Bebamos, bebamos</i> <i>Del suave licor,</i> <i>Cantando beodos</i> <i>A Baco, y no a Amor.</i>	x a x a	Refrain (<i>estribillo</i>)
Amigos, bebamos; Y en dulce alegría Perdamos el día: La copa empinad. ¿En que nos paramos? La ronda empecemos, Y á un tiempo brindemos Por nuestra amistad. <i>Bebamos, bebamos, etc.</i> [...]	b c c é b d d é x	1 ^{er} strophe <i>Octavilla aguda</i> Refrain

NOTES

1. L'*octavilla aguda* est une forme d'origine italienne introduite pendant le néoclassicisme ; elle connaît un rapide développement à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle puis, pendant le premier quart du XIX^e siècle, elle domine hymnes et cantates. Arriaza contribue à sa diffusion, en l'utilisant de manière répétée dans ses premières publications à partir de 1807. Cette strophe peut se composer d'octosyllabes, d'heptasyllabes, de décasyllabes ou, comme dans l'« Himno de la victoria », d'hexasyllabes (Navarro Tomás, 1991 : 317-318).
 2. Pour les différentes éditions des œuvres poétiques, voir 1799, 1811b, 1811c, 1815, 1816b, 1816a, 1827, 1834, 1840. Pour les allusions à ses œuvres dans la presse, voir notamment anon., 1815-02-15 : 2 ; anon., 1816-05-26 : 2 ; anon., 1816-09-07 : 3 ; anon., 1816-05-02 : 1-8 ; anon., 1820-05-03 : 4 ; anon., 1820-05-04 : 4.
 3. L'anacrouse correspond aux notes initiales d'une cellule rythmique, qui forment une mesure incomplète avant le premier temps fort de la mélodie (CNRTL, 2012).
-

RÉSUMÉS

Composé par Juan Bautista Arriaza en hommage à la victoire remportée à Bailén contre les Français le 22 juillet 1808, le poème « Venid vencedores... » attire l'attention d'au moins cinq compositeurs, qui le mettent en musique immédiatement ou dans les décennies suivantes. L'on s'intéresse ici aux raisons de ce succès sur le long terme, puisque certains des chants qui en résultent sont encore interprétés, voire enregistrés, après les commémorations du bicentenaire de la guerre d'indépendance. Cet article se penche plus précisément sur la musique de Fernando Sor, en expliquant pourquoi elle demeure la plus célèbre.

Composed by Juan Bautista Arriaza in tribute to the victory won at Bailén against the French on 22 July 1808, the poem "Venid vencedores..." aroused the interest of at least five composers, who set it to music immediately and in the following decades. Here are highlighted the reasons for this long-term success, since some of the resultant songs are still interpreted and even recorded after the celebrations of the 200th anniversary of the Peninsular War. This paper focuses particularly on Fernando Sor's music, explaining why it has remained famous.

INDEX

Keywords : Juan Bautista Arriaza, Fernando Sor, Battle of Bailén, 1808, Peninsular War, Patriotic Poems

Mots-clés : Juan Bautista Arriaza, Fernando Sor, Bailén, 1808, guerre d'indépendance espagnole, Poesías patrióticas

AUTEUR

VINCIANE TRANCART

Université de Limoges

Maîtresse de conférence

vinciane.trancart@unilim.fr

Rock russe et nation. L'image de la patrie à travers quelques poésies rock des années 1980-2000

Russian Rock and Nation. The Image of the Fatherland through some Rock Poems from the Years 1980-2000

Isabelle Després

1. Introduction

- 1 Le film du réalisateur russe Kirill Serebriannikov, *Léto*, réalisé en 2017 et présenté à Cannes cette année (2018), a permis de mettre le projecteur sur le rock russe, jusque-là largement inconnu en France. Comme le montre le film, la poésie rock en URSS prend un véritable essor au début de la perestroïka gorbatchévienne, de la même façon que le dégel de l'époque de Khrouchtchev avait rendu possible celui de la chanson dite d'auteur ou de bardes, c'est-à-dire la poésie chantée avec accompagnement à la guitare sèche (Blanc, 1991). L'un et l'autre ont bénéficié de la « révolution du magnétophone¹ », qui a permis, malgré le contexte de censure et de mainmise de l'État sur la culture, le développement de zones marginales et d'un espace culturel « underground ». Si les bardes comme Boulat Okoudjava, Alexandre Galitch, chantent en s'accompagnant d'une simple guitare acoustique, les poètes rock chantent la plupart du temps accompagnés de musiciens (batterie, basse, clavier...) et dans un style rock, c'est-à-dire très rythmé et moins intimiste.
- 2 Notre propos n'est pas ici de retracer une histoire sociologique complète du rock soviétique, puis russe, ce qui a déjà été fait (Zaytseva, 2008 ; Zaytseva, 2012), mais de mettre l'accent sur quelques étapes et noms importants, pour enfin nous arrêter, à titre d'illustration, sur l'analyse d'une chanson de Iouri Chevtchouk intitulée « La patrie ». Nous voudrions montrer que, comme tant d'autres emprunts européens (le romantisme, le symbolisme, divers mythes comme celui de Don Juan, etc.), le rock s'est parfaitement acclimaté en Russie. Greffé sur l'arbre de la culture russe, il a donné

naissance à une branche originale et productive, spécifiquement russe, à la fois dans sa forme et dans son contenu. Il a joué un rôle fédérateur dans le contexte du renversement des valeurs et du chaos qui a suivi la perestroïka. Les textes des chanteurs de rock ont mis des mots sur les doutes et les souffrances des ex-Soviétiques, qui perdaient la patrie tant détestée (parfois), sans que leur en soit proposée une nouvelle.

- 3 Notre étude ne s'inscrit pas dans l'approche sociologique des « *popular music studies* », représentée par Anthony Pecqueux et la revue *Volume!* (Hein, 2006), mais dans la continuité de nos travaux sur la littérature russe contemporaine. Nous avons volontairement limité l'étude aux trois groupes de rock russe les plus représentatifs. En outre, le choix de notre corpus a été orienté par la présence du thème de la Russie dans les textes.

2. Un contexte contraignant

- 4 Il faut rappeler qu'en URSS, dans le contexte de la guerre froide, la musique dite « rock » en tant que phénomène culturel d'origine occidentale, n'était pratiquement pas diffusée par les canaux officiels, ce qui ne faisait que renforcer son attrait et la fascination qu'elle exerçait sur les jeunes. Pour pouvoir néanmoins exister, les premiers groupes évitaient d'utiliser le mot « rock » et se désignaient comme des « ensembles instrumentaux et vocaux ». Un exemple, parmi les plus connus, est celui d'Andreï Makarevitch et son groupe *Machina vremeni* (Machine à remonter le temps), qui n'a été officiellement autorisé à donner des concerts sur les scènes professionnelles qu'en 1979, alors qu'il a été fondé en 1969, juste après la fin du dégel².
- 5 Dans les années 1960 et 1970, comme d'autres mouvements artistiques tels que le conceptualisme (Després, 2012) ou la poésie des bardes, le rock soviétique était confiné strictement à la sphère culturelle alternative, c'est-à-dire non diffusé par les canaux officiels (disques, radio, télévision, concerts), condamné à l'underground et à la clandestinité. Les enregistrements se faisaient non pas en studios, mais dans des appartements privés. Les concerts étaient organisés de façon confidentielle, parfois aussi en appartement³, avec un véritable jeu du chat et de la souris entre les musiciens et les auditeurs d'une part, et les organes du pouvoir de l'autre.
- 6 La poésie rock se développait loin des lieux du pouvoir politique, c'est-à-dire davantage à Leningrad (lieu de pouvoir culturel), ou dans d'autres villes de province, comme Sverdlovsk, qu'à Moscou. Les conditions étaient encore plus favorables en Géorgie, où dès 1980 a eu lieu à Tbilissi le premier festival rock, officiellement intitulé « Rythmes de printemps ». C'est le groupe de Makarevitch qui, cette année-là, a remporté le premier prix. Les autorités renoncent, de fait, à empêcher le développement du rock, et à Leningrad en 1980 se crée le premier « club » de rock, marquant le signe d'une tolérance officielle pour une pratique limitée et canalisée, dans le cadre des activités ou du komsomol. Au même moment, un premier studio d'enregistrement amateur s'organise, sous couvert d'une activité tout à fait officielle d'éveil pour les enfants, le studio d'Andreï Tropillo⁴. C'est grâce à ce studio semi-clandestin qu'un des premiers compositeurs-auteurs de poésie rock, Boris Grebenchtchikov a pu se faire connaître.
- 7 Né en 1953, Grebenchtchikov a fondé son groupe *Akvarium* (Aquarium) en 1971. Le nom du groupe fait allusion à l'existence possible d'un autre monde, au-delà de la paroi, invisible, mais infranchissable, de l'aquarium, métaphore de la vie en URSS. Les

premiers albums, ceux des années 1970, n'étaient que très peu accessibles, uniquement sur des cassettes ou des disques réalisés avec des moyens rudimentaires et diffusés de façon non commerciale⁵. En 1979, le groupe se fait remarquer au festival de Tbilissi, mais après cela Grebenchtchikov qui travaillait comme mathématicien-statisticien, est renvoyé de son institut de recherche en sociologie, et le groupe est à nouveau victime du harcèlement des autorités. Malgré cela, il continue d'enregistrer et d'organiser des concerts grâce à Andreï Tropillo, et sa notoriété augmente.

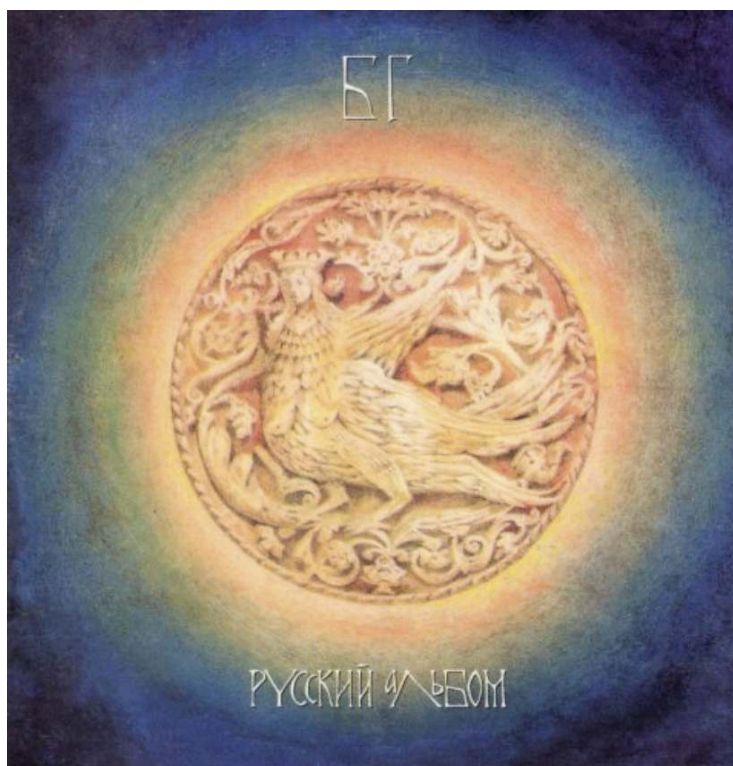
- 8 Dès le début des années 1980, le rock russe commence à être différent du rock occidental par la primauté donnée au texte sur la musique. *Machina vremeni*, *Akvarium*, avec d'autres groupes de Léninegrad ont été les fondateurs du rock à textes. Il faut dire que les moyens techniques sont très limités et que les innovations dans l'accompagnement musical sont encore rares. Les textes d'un autre précurseur, Alexandre Bachlatchev, dont la vie a été courte, puisqu'il s'est suicidé en 1988 âgé de 28 ans, sont aujourd'hui considérés par les spécialistes universitaires russes comme de tout premier ordre (Domanskij, 2010)⁶. Il était arrivé en 1984 de sa province à Léninegrad et s'était fondu dans la bohème, fréquentant le club-rock de Léninegrad, vivant de petits boulots, de gardien ou de technicien à la fameuse chaufferie *Kamtchatka*⁷. Ce n'est que dix ans après sa mort qu'il a été reconnu comme un des poètes majeurs du rock russe : en trois ans de cette vie marginale, il a écrit plus de soixante chansons, qu'il interprétait en solo à la guitare acoustique. Ses concerts « en appartement » avaient un grand succès auprès du public de la culture alternative. La poésie de Bachlatchev est marquée par l'influence de Bob Dylan et des bardes russes, en particulier Alexandre Galitch et Vladimir Vyssotski. Il est l'auteur de la chanson « Le temps des clochettes » où s'expriment le malaise et la forte aspiration aux changements d'une génération qui ne croit plus aux idéaux et attend un nouveau dégel, un nouveau printemps. Interprétée pour la première fois en 1984, elle devient, par son énergie électrisante, mais aussi ses images, métaphores et motifs authentiquement russes (la neige, les bouleaux, l'or des coupoles des églises, les clochettes du traîneau qui file dans la plaine, le goût enivrant de la vitesse et de l'excès), le symbole et la marque de fabrique du rock russe de ces années 1980 (Kolešev, 2000). Malgré son talent, Bachlatchev n'a pas été reconnu de son vivant et c'est Grebenchtchikov qui a incarné le tournant russe du rock soviétique.

3. Boris Grebenchtchikov et le tournant russe

- 9 Même si la réputation de Grebenchtchikov dans les milieux rock n'était plus à faire, ce n'est qu'en 1987-1989, grâce à la perestroïka, qu'il devient à la fois célèbre et officiellement reconnu. Il écrit la musique du film *Assa*⁸ en 1987, et joue dans « *Rose noire – tristesse, Rose rouge – amour*⁹ » en 1989. Ces deux films étant des événements emblématiques de la perestroïka, ses albums sont dès lors vendus à des millions d'exemplaire, et il passe de plus en plus souvent à la télévision¹⁰. Mais en 1991, le groupe *Akvarium* se sépare, Boris Grebenchtchikov continue en solo¹¹.
- 10 Cette même année, il effectue un périple de cinq mois à travers la Russie, la Sibérie, jusqu'aux îles Solovki. Son style connaît un changement complet, témoignant d'une quête des sources traditionnelles, nationales et populaires. L'album sorti en 1992 s'intitule justement *Russkij al'bom* (Album russe) et peut être considéré comme une hybridation de musique rock et folk. Sur la pochette du disque vinyle, on voit la figure

de l'oiseau Sirine, qui renvoie à la chanson de l'album intitulée « Sirine, Alkonost, Gamayun », du nom des trois « sirènes » de la mythologie russe, mi-oiseaux, mi-femmes. L'album contient un grand nombre de motifs religieux orthodoxes, par exemple le titre de la chanson « L'Archi-stratège » (c'est-à-dire l'archange Saint-Michel). L'orchestration a recours à des instruments de musique traditionnels populaires, comme la cornemuse russe, la guitare à sept cordes, mais aussi le hautbois et la flûte.

Figure 1. – Pochette de *Russkij album* (Album russe) du groupe Akvarium (1991) représentant l'oiseau Sirine.



Source : Wikipedia.

- 11 Ce tournant se confirme en 1994 avec la sortie de l'album *Kostroma mon amour*. La recherche d'un son russe passe par les conditions spécifiques de l'enregistrement, qui se fait dans une église (protestante !) de Saint-Pétersbourg. Grebenchtchikov, qui est passionné par le bouddhisme¹², et semble à cette époque chercher une synthèse avec la partie asiatique de la Russie, puisqu'il invite un groupe de musiciens mongols avec leurs instruments (tambours tibétains, etc.).
- 12 Le titre de l'album indique cette volonté de synthèse entre ouverture et caractère national, avec l'expression « mon amour » écrite en français et en caractères latins, tandis que Kostroma (nom d'une petite ville typique de la région de la Volga) incarne la province russe. Les paroles sont assez énigmatiques, il semble que le compositeur privilégie les assonances, créant presque une langue inventée à partir des noms de villes : Kostroma / Samara / *sestra* (sœur) / amour. Les noms des villes russes deviennent comme des incantations magiques. Par la suite, dans l'album « Refuge » (1998), Grebenchtchikov a recours à de véritables mantras tibétains.

- 13 D'après certains commentateurs, dès les premières compositions, les textes de Boris Grebenchtchikov sont riches de symboles empruntés aux mythologies indienne, chinoise, japonaise, celte. Les métaphores sont complexes, obscures, parfois absurdes. Le sens est secondaire, par rapport à la texture. Dans les albums *Radio Silence* et *Radio London*, avant 1991, Grebenchtchikov cherche à inventer un système rythmique de la phrase russe qui corresponde à la pulsation de la musique rock. Il expérimente une manière de poser les accents qui rapproche le phrasé d'une métrique purement accentuelle, où l'on ne compte plus le nombre de syllabes, mais uniquement les accents toniques. Il tord parfois la syntaxe russe pour la rapprocher d'une construction de phrase plus anglaise (Agenosov & Ankudinov, 2006 : 422). Il va même plus loin, au tournant des années 1990, en inventant un langage extraterrestre, fait uniquement de sonorités, dans la célèbre chanson « *Loï Bykanakh* » qu'il interprète dans le film *Rose noire - tristesse, Rose rouge - amour*¹³.
- 14 Enfin en 1996 l'album « *Le lion de neige* » comporte la chanson « *L'ennui vieux russe* », dans laquelle Grebenchtchikov a recours à un procédé d'anachronisme, qui consiste à transposer dans la réalité de la Russie postsoviétique les images, les expressions, les locutions figées propres à la tradition culturelle orale ou au patrimoine littéraire classique, ce qui provoque un effet de décalage ironique et désespéré. Il s'agit de motifs issus des récits épiques russes, les bylines, avec leurs personnages semi-historiques, semi-mythologiques (les bogatyrs Ilia Mouromets, Aliocha Popovitch, le prince Vladimir, la lamentation de Iaroslavna), mais aussi des réminiscences littéraires (*Les âmes mortes*, de Gogol, avec la troïka qui ne peut plus avancer parce que les roues ont été démontées, ainsi que les poèmes populaires de N. Nekrassov¹⁴). Le sens général est que tout ce qui faisait l'imaginaire russe est mort, couvert de poussière, bon pour le musée. Le refrain est « *Je regarde tout cela et je me morfonds d'ennui vieux-russe* » (et après le dernier couplet : « *J'ai bien peur d'être écœuré par l'ennui vieux-russe* »).
- 15 Avec son constat de la mort de la culture et sa désillusion, Grebenchtchikov se situe dans le paradigme du postmodernisme (Després, 2008a), mais ses expérimentations linguistiques et son attirance pour la philosophie orientale et le bouddhisme sont caractéristiques du postmodernisme russe (Lipoveckij, 1997 ; Després, 2008b ; Epstein & Genis, 2016), dans la mesure où pour lui le mot reste sacré, il conserve sa force incantatoire, et la désillusion laisse finalement place à la recherche d'une nouvelle spiritualité.

4. Viktor Tsoï et la naissance d'un mythe

- 16 Boris Grebenchtchikov a ouvert la voie d'un rock russe, mais le personnage le plus emblématique des années de la perestroïka restera Viktor Tsoï, le chanteur du groupe Kino, que sa mort précoce a élevé au statut d'idole des jeunes et de véritable légende. Né en 1962, il appartient à une autre génération que celle de Grebenchtchikov. En 1981, il fonde avec des amis un groupe qui deviendra Kino en 1982. Le film de Kirill Serebriannikov *Léto* retrace l'été 1981 de V. Tsoï à Léningrad et la fondation du groupe Kino¹⁵. Les jeunes rockers enregistrent dans le studio d'Andreï Tropillo, avec l'aide des musiciens de Grebenchtchikov. Mais comparé au rock de Grebenchtchikov, aux accents de musique populaire, le son de Kino est bien plus électrique, voire métallique, avec un recours à l'électronique, aux synthétiseurs. Commencent des concerts en appartement à Léningrad et à Moscou. Viktor Tsoï écrit des chansons emblématiques, comme « *Les*

cornichons d'aluminium » [АЛЮМИНЕВЫЕ ОГУРЦЫ] ou « Je déclare ma maison zone antinucléaire » [Я ОБЪЯВЛЯЮ ДОМ СВОЙ БЕЗЪЯДЕРНОЙ ЗОНОЙ], manifeste pacifiste contre la guerre et contre la bombe atomique. Il est de plus en plus populaire, tout semble lui sourire, puisqu'il se marie et a un fils en 1985. En 1986 sort l'album « La nuit » [НОЧЬ] dans lequel on découvre encore plusieurs morceaux significatifs, comme « On a vu la nuit » [ВИДЕЛИ НОЧЬ] et « Ma mère, l'anarchie » [МАМА – АНАРХИЯ].

- 17 Tout en faisant des ménages de nuit ou en travaillant comme chauffagiste (à la chaufferie Kamtchatka) Viktor Tsoï donne des concerts semi-clandestins dans de nombreuses villes, où il est invité. En 1987, un film documentaire du célèbre réalisateur Alekseï Outchitel intitulé *Rock*¹⁶ provoque un certain scandale. Il raconte, et d'une certaine façon, donne une existence à ce phénomène social qui est toujours non reconnu par les médias officiels d'État. Le film montre le malaise d'une jeunesse qui n'en peut plus, qui étouffe. Le rock exprime aussi un conflit de génération du type pères/fils, car souvent les adultes ne comprennent pas ces sons sauvages, cette violence, cette façon de s'habiller provocante (maquillage noir, strass, tatouages).
- 18 Viktor Tsoï compose la chanson « Des changements » pour le festival de rock de 1986, c'est-à-dire avant l'introduction par Gorbatchev des véritables changements. La chanson devient un tube des années de la perestroïka, elle est incluse dans la scène finale du film culte *Assa*. Elle fera ensuite partie de l'album « Le dernier des héros » (1989). Dans le contexte des bouleversements socio-politiques qui s'ensuivent, elle est adoptée et reprise en chœur par le public comme un hymne. Jusqu'à nos jours, la chanson est un signe de ralliement des contestataires¹⁷.

Figure 2. – Pochette de l'album *Poslednij geroj* (Le dernier des héros) du groupe DDT (1989).



- 19 Source : Wikipedia.

- 20 Un autre titre de Tsoï est particulièrement en phase avec l'époque, c'est « Maintenant, c'est nous qui allons agir » [ДАЛЬШЕ ДЕЙСТВОВАТЬ БУДЕМ МЫ], qui sonne comme un cri de guerre « Nous voulons vivre ! Nous sommes aussi résistants que des chats » [МЫ ХОТИМ ЖИТЬ, МЫ ЖИВУЧИ, КАК КОШКИ].
- 21 Viktor Tsoï est l'acteur principal du film « L'aiguille » [ИГЛА] (1987, réalisateur : Rachid Nougmanov), dont le sujet lève un tabou, celui de l'existence des drogués en URSS. Il se déroule au Kazakhstan et il y est aussi question d'écologie (la catastrophe écologique de l'assèchement de la mer d'Aral). Au-delà du sujet, le film permet d'exprimer le sentiment de gâchis, de désespoir, de vide et de nuit noire de l'âme que ressent la jeunesse, ainsi que sa souffrance pour le pays. On voit que les deux thèmes, la drogue et l'écologie, sont intrinsèquement liés. La ruine du pays est indissociable de la ruine de l'individu. D'ailleurs, l'alcool est aussi présent, avec ses ravages (voir la chanson évoquée plus haut « Ma mère – l'anarchie, mon père – un verre de gnole »). Dans la littérature de cette époque les questions d'écologie et de drogue sont souvent mêlées, songeons par exemple au roman de Tchinguiz Aïtmatov *Les rêves de la louve*¹⁸. Par ailleurs, la question de l'écologie rejoint celle de l'éthique : l'intégrité morale, nécessaire à la préservation de l'ethos, va de pair avec le souci de l'environnement et le respect de la nature.
- 22 Le décès brutal de Viktor Tsoï dans un accident de voiture (il s'était endormi au volant) a revêtu une dimension forte symbolique. À Moscou, un mur de la rue Arbat est encore couvert de graffitis exprimant l'émotion des fans, leur grande tristesse, leur désarroi et leur sentiment d'abandon. Dans de nombreuses autres villes cet exemple a été suivi. Des monuments, un musée, des rues à son nom témoignent de son immense popularité.
- 23 Si Viktor Tsoï incarne l'époque des changements et la génération des jeunes, le lien qui est en train de se tisser entre le rock et ce qu'on pourrait appeler la nation est mieux incarné par le chanteur Iouri Chevtchouk et son groupe DDT.

5. Iouri Chevtchouk ou la réconciliation avec le passé de la nation ?

- 24 Chevtchouk est un Russe des marges de l'empire. Né en 1957 d'un père ukrainien et d'une mère tatare¹⁹, à Magadan, Kolyma, car les parents de ses parents avaient été victimes des répressions²⁰, il passe sa jeunesse à Oufa, au Bachkorstan, et c'est là qu'il découvre la musique, dans un club, en tant qu'activité périscolaire. Il devient enseignant de dessin à l'école primaire, mais sa passion est la musique et il se produit de temps en temps lors des soirées, en amateur.
- 25 En 1980, un groupe de musiciens qui n'a pas encore de nom l'invite comme chanteur, et ce groupe, qui deviendra DDT, sort bientôt un premier album au style allant du hard rock au rythm and blues, avec dès le début des accents folk, et beaucoup d'éléments rappelant la chanson populaire et le folklore russe. Il faut rappeler qu'en 1980, surtout au Bachkortostan, on commence à entrevoir la réalité de la guerre en Afghanistan, malgré la propagande officielle, qui parle de développement et d'amélioration du niveau de vie des Afghans, et cela d'autant plus que les premiers cercueils de soldats russes arrivent à Oufa. Chevtchouk écrit une chanson qui deviendra un slogan pacifiste : « Ne tire pas ! » [НЕ СТРЕЛЯЙ] Avec cette chanson, le groupe

remporte inopinément le premier prix du festival musical d'Oufa en 1982, et acquiert une certaine notoriété.

- 26 Mais les autorités harcèlent Chevtchouk. La presse le traite « d'agent du Vatican » (pour une chanson sur Jésus, intitulée « Nous emplirons le monde de bonté »), les autorités du Bachkorstan ne peuvent lui pardonner d'avoir représenté leur pays comme une « périphérie ». On lui reproche de donner une image peu rieuse du pays. Il est exclu du Komsomol, mais il continue à faire des concerts privés en appartement, puis il s'installe à Léninegrad, où il mène la vie d'artiste de bohème, travaille comme gardien de nuit, chauffagiste, tout en se consacrant à la musique.
- 27 À la faveur de la perestroïka (1987), il rassemble un nouveau groupe de musiciens, le « DDT de Léninegrad ». Un premier succès incite la firme monopoliste officielle Melodia à produire un album de DDT qui s'intitule « J'ai reçu ce rôle » [Я ПОЛУЧИЛ ЭТУ РОЛЬ]. Alors commence l'heure de gloire, couronnée par un grand concert en plein air, le 20 mars 1993 sur la place du Palais d'Hiver, à Saint-Pétersbourg, où sont rassemblés plus de 120 000 personnes. Entre 1990 et 1999, DDT enregistre sept albums, dont le plus significatif est en 1992 « L'actrice Printemps » [АКТРИСА ВЕСНА], avec la chanson « Automne » [ОСЕНЬ] qui a été couronnée par un record d'audience à la radio.
- 28 Par la suite, Chevtchouk demeure une célébrité. Toujours méfiant envers le pouvoir, il s'engage avec constance contre les guerres. En 1999, pour protester contre les bombardements de l'OTAN en Serbie et au Kosovo, il fera un documentaire sur la destruction des églises orthodoxes du Kosovo. Puis il proteste contre la guerre russe en Tchétchénie, où il se rendra pour donner quatre concerts, dont trois en 1995, quasiment sous les balles, et un après la paix. Il se brouille avec le groupe Kino, auquel il reproche d'avoir cherché à gagner de l'argent grâce au disque posthume confectionné après la mort de Viktor Tsoï, renforçant ainsi son image de chanteur éthique, pacifiste, patriote sans être chauvin, intransigeant avec le pouvoir, en particulier dans les années 2000 et 2010.
- 29 En 2000, Chevtchouk exprime l'émotion populaire ressentie lors de la tragédie du sous-marin *Koursk* par une chanson bouleversante, « Le Capitaine Kolesnikov », dans laquelle il accuse explicitement les autorités de ne pas dire la vérité²¹. Il est du côté des révolutionnaires à Kiev lors de la révolution orange (2004-2005). En 2007 il participe à la Marche du désaccord à Saint-Pétersbourg²². En 2014, il condamne l'intervention de troupes russes en Ukraine, mais appelle les deux côtés à la paix, et envoie de l'argent pour soutenir les habitants du Donbass pro-russe. Il ne cesse de dénoncer comme une censure le fait que certaines de ses chansons ne soient jamais diffusées à la radio. Lors d'une rencontre organisée avec les représentants du monde de l'art²³, Poutine, sentant venir ses questions gênantes, essaie de le déstabiliser, en lui demandant, en dépit de sa popularité : « Pardon, vous êtes qui, vous ? », et cette phrase reprise en boucle devient un mème internet.
- 30 Amené à s'intéresser à la religion orthodoxe dès les années 1970 par soif de spiritualité et esprit contestataire, Chevtchouk aujourd'hui encore s'affirme croyant, de culture religieuse et orthodoxe, tout en se méfiant fondamentalement de l'Église et en condamnant le rôle politique que se donne le Patriarche russe, qui appelle à voter pour Poutine. Mais il ne refuse pas de participer à des concerts religieux et même de chanter les vers écrits par un prêtre orthodoxe, comme ceux de l'album « Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur » [НЫНЕ ОТПУЩАЕШИ] dont le titre est une citation d'un texte liturgique.

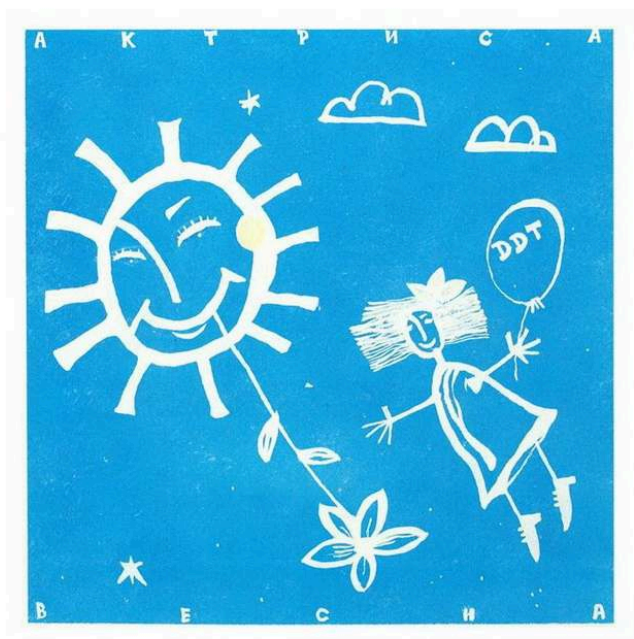
- 31 Sa position est profondément morale : il faut commencer par changer soi-même avant de changer le monde. Il ne suffit pas de désigner Poutine comme responsable de tous les maux de la Russie, car c'est à la société russe elle-même de se débarrasser des restes du soviétisme. Chevtchouk est intransigeant pour la culture dite « pop », c'est-à-dire la chanson facile pour les masses et les chanteurs comme Kirkorov, auxquels il dénie toute recherche spirituelle. Le consumérisme, avec son corollaire, l'argent, lui apparaît comme une dérive dont il faut coûte que coûte se préserver. Cette position fait de Chevtchouk une autorité de référence pour de nombreux Russes. La ferveur et l'émotion qu'il suscite lors de ses concerts en sont le signe.
- 32 Chevtchouk propose dans ses chansons un nouveau rapport à la Russie en tant que nation. Ici, il semble utile de préciser la sémantique des trois mots russes qui peuvent signifier « nation » ou « patrie ». Deux d'entre eux sont formés sur la racine du mot « père » (comme « patrie » en français), l'un est neutre : *otechestvo*, l'autre est féminin (comme en français), c'est *otchizna*. Mais il existe aussi le mot *rodina* qui est étymologiquement plus proche de « nation », puisque c'est la racine de *natio*, naître, soit en russe *rodit'*, qui est à l'origine de ce mot (à entendre donc comme terre « natale »). Enfin, il existe le mot russe d'origine latine, *natsia*, qui est peut-être plus proche du sens du mot français « nation », mais qui, étant senti comme étranger à la langue russe, ne porte aucune connotation affective. Il existe aussi le mot *narod*, qu'on traduit habituellement par « peuple » alors qu'il est bien plus proche de « nation », puisqu'il est aussi construit sur la racine de *rod*, c'est-à-dire le lien de naissance, de filiation, et qu'il introduit l'idée de famille. Or, on ne renie pas sa famille, même lorsqu'adolescent on voudrait, peut-être, en avoir une autre. C'est ce sentiment d'attachement, d'amour inexpugnable qu'on peut avoir pour une vieille mère dont on a un peu honte, que chante Chevtchouk, en particulier dans la chanson *Rodina*²⁴.

Dieu, Tant d'années que je marche
 Et je n'ai pas fait un pas
 Dieu, Tant d'années que je cherche
 Ce qui est éternellement en moi
 Tant d'années que je mâche non du pain,
 Mais mon amour indigeste
 Tant d'année que me crache à la nuque le canon noir-corbeau
 Des lointains attendus
 Les phares noirs au porche voisin
 Trappes, menottes, ma bouche écorchée
 Combien de fois ma tête a roulé du billot
 Trop plein, pour atterrir ici, où est
 Ma Patrie ! Je reviens dans ma Patrie !
 On peut crier qu'elle est affreuse
 Mais elle nous plaît, oui elle nous plaît.
 Elle n'est pas belle, elle fait confiance aux salauds,
 Mais nous on s'en... tra la la
 Dieu ! Que de vérité dans les yeux des putains de l'État
 Dieu ! Que de foi dans les mains des bourreaux retraités
 Ne les laisse pas retrousser leurs manches à nouveau,
 Leurs manches de nuits blanches affairées
 Les phares noirs au porche voisin
 Trappes, menottes, ma bouche écorchée
 Combien de fois ma tête a roulé du billot
 Trop plein pour atterrir ici où est

Ma patrie ! Je reviens dans ma patrie !
 On peut crier qu'elle est affreuse
 Mais elle nous plaît, oui elle nous plaît.
 Elle n'est pas belle, elle fait confiance aux salauds,
 Mais nous on s'en... tra la la
 Sous les chemises noires le coq rouge veut bondir
 Sous les bons rois on vous verse dans la bouche de la confiture
 Jamais ce monde n'a pu contenir les deux
 Dieu était notre père, le diable notre
 Mère patrie ! Je reviens dans ma patrie !
 On peut crier qu'elle est affreuse
 Mais elle nous plaît, oui elle nous plaît.
 Elle n'est pas belle, elle fait confiance aux salauds,
 Mais nous on s'en... tra la la
 Oh là, chef !

- 33 Cette chanson a été immédiatement reprise dans l'album intitulé « L'actrice Printemps » en 1992. Or, le regroupement des titres en albums a autant d'importance pour le rock que, pour la poésie, la constitution de recueils de poèmes. Le visuel et le titre de l'album sont également significatifs.

Figure 3. – Pochette de l'album *Aktrisa Vesna* (L'actrice Printemps) du groupe Kino (1992).



Source : Wikipedia.

- 34 Le titre de cet album de Chevtchouk fait à nouveau référence au motif du dégel (un précédent album en 1990 s'intitulait déjà « Dégel »), c'est-à-dire au renouveau de la nature et de la vie (le « printemps »). Ce thème est renforcé par le dessin d'enfant qui illustre la couverture de l'album. Mais par ailleurs, le mot « actrice » fait référence au jeu de l'acteur, qui est proche du « jeu » postmoderniste, ou encore à l'illusion que sait provoquer l'actrice, la femme charmeuse. C'est ainsi que s'incarne la féminité dans

l'œuvre du grand poète symboliste du début du XX^e siècle, Alexandre Blok, qui, comme tant d'autres, avait une véritable passion pour les actrices. Dans le célèbre poème « L'inconnue²⁵ » [НЕЗНАКОМКА] il esquisse cette femme séduisante, mais froide et hautaine, ambiguë et ambivalente, à la fois ange et démon, qu'il peindra dans le cycle « Carmen » sous les traits d'une actrice, jouant avec le cœur de son admirateur comme Carmen avec Don José. Plus tard, dans le recueil intitulé « Vers sur la Russie » et dans le poème sur la révolution, « Les Douze », la féminité dans l'œuvre de Blok tend à se confondre avec la Russie.

- 35 Justement, cette séduisante actrice inconnue de l'album de Chevtchouk, ce pourrait être l'époque, mais c'est surtout la patrie, qui est capable du meilleur, comme du pire. L'amour du chanteur-poète pour la Russie est aussi « indigeste » que celui de Blok pour la Russie révolutionnaire.
- 36 La chanson *Rodina* résonne, selon le statut que l'on donne à l'interjection « Dieu ! », au premier vers, comme un cri ou une prière. La prière l'emporte, certes, au deuxième couplet, avec la forme du verbe à l'impératif, dans « Ne les laisse pas retrousser leurs manches à nouveau ».
- 37 Finalement, la voix du chanteur, l'interprétation, ne laissent pas de place au doute, c'est une lamentation. Le poète est dans un temps sans début ni fin, où rien ne change : les verbes sont au présent, ou à un passé de réitération. C'est une répétition tragique, une mise à mort sans cesse renouvelée, une exécution capitale en place publique. Le poète, pourtant, même si c'est après sa mort, « revient dans sa patrie », qui apparaît, par conséquent, comme un au-delà d'outre-tombe. Sa tête y « roule » après avoir été coupée.
- 38 La patrie est loin d'être un pays idéal. D'ailleurs le pays idéal (le « lointain attendu », c'est-à-dire une utopie équivalente à « l'avenir radieux » du communisme) se trouve paradoxalement derrière le poète, derrière sa « nuque », sur laquelle il pointe « un canon de fusil » (« noir » et froid, comme la mort, symbolisée par le « corbeau »). Les espoirs se sont brisés contre les répressions, les arrestations nocturnes (« phares noirs »), les tortures (« trappes », « menottes », etc.). Mais le refrain l'affirme : la patrie, même dénaturée, désacralisée, est encore aimée.
- 39 Il faut remarquer le passage du « je » lyrique au « nous » (« elle nous plaît »), le poète endossant là le rôle de porte-parole épique. On retrouve à maintes reprises ce passage du « je » au « nous » dans les chansons de Chevtchouk, voire l'opposition « eux » / « nous », révélant généralement une conception binaire du monde où la Russie s'exclut de l'Europe et de l'Occident. Toutefois, cette opposition est mouvante chez Chevtchouk. Par exemple, dans la chanson « En cette ... » [В ЭТО...], le « nous » et le « vous » semblent interchangeables²⁶ :

Ici pas d'autre mouvement que les bandes criminelles, l'eau bénite ne protège pas de la mort

On nous a autorisés à nous lever, mais on n'a nulle part où aller : personne ne sait pourquoi faire et où.

Ici le ciel est fait de discorde, et la terre, de problèmes,

le corps exige du savon, et les âmes, une chaudière

Et nous voulons croire, mais nous ne savons pas en quoi,

Ici pas de moisson, depuis six ans c'est le printemps

Ici on arrache les vaches, on a des infirmes au déjeuner, des orphelins pour le dîner,

y chantent des sottises des messieurs au sex-appeal, et l'avenir poisson à nouveau

nous écrasera, pauvres pêcheurs, avec son jeûne gras

ce mensonge total sur ce que sera demain, des sages nous disent qu'il est bon pour nous
 Nous sommes si habitués à la merde que l'appel à la propreté ne vous nettoie pas les oreilles, ne nous décille pas les yeux
 Temps des jeunes lois, des nouveaux embryons, mais la mortalité infantile, hélas, est élevée
 Et le temps qui n'est pas né a déjà l'odeur de la malédiction, comme notre mer et votre rivière
 En cette nuit tu ne remarques que deux couleurs d'yeux, la peur se fige chez les intelligents comme la colère chez les imbéciles
 Ici l'activité des foules est sens dessus dessous, la jeunesse est sage, mais la vieillesse cruelle
 Quand on ne sait plus où ramper, on sait encore où s'enfuir, après l'incendie on vous y réchauffera le cœur
 Mais là-bas je n'ai pas de quoi vivre et pas de raison de mentir, ici j'ai ma mère, et je crois dans le Christ
 ici repose mon frère et je regarde pousser les bouleaux sur sa poitrine
 Que pourrissent les ennemis, que trahissent les amis, je continue à vivre, je continue à avancer vers cette — haha — sublime époque.

- 40 Le « nous », qui pour Bachlatchev était celui de la génération, devient pour Chevtchouk celui de la nation. En même temps, le chanteur endosse le rôle du poète-prophète²⁷ : il s'adresse à un « vous » qui n'est pas les autres, les méchants, les puissants, mais qui est indissociable du « nous », et se pose ainsi en un « je » qui rappelle l'instance du poète-prophète romantique, celui qui alerte la foule, mais qui, chassée par elle, n'a plus d'illusions (voir Mikhaïl Lermontov²⁸). C'est ainsi que l'on peut interpréter ce texte, avec ses allusions environnementales (« notre mer et votre rivière »), comme une alerte écologiste au sens large du terme.
- 41 Le « ici » est opposé au « là-bas » dont on peut aisément supposer qu'il s'agit de l'émigration vers un pays occidental confortable. À l'opposé, on voit un tableau apocalyptique, des morts vivants qui se lèvent sans savoir où aller, et le poète lui-même qui continue à avancer vers le néant, avec un rictus bien perceptible dans l'ironie méchante du mot de la fin : « haha, sublime époque ! »
- 42 On pourrait donner d'autres exemples de textes de Chevtchouk²⁹ exprimant le sentiment que la Russie est, pour reprendre le titre d'un recueil d'Alexandre Blok, un « monde effrayant³⁰ », mais qu'elle est le seul lieu de vie possible pour le poète.

6. Conclusion

- 43 L'étude des autres poètes rock de cette génération, tels que Ilia Kormiltsev ou Dmitri Reviakine, malgré leurs différences, conforterait notre thèse qu'après un réel engouement pour la musique de l'Occident, s'est opéré un mouvement de retour vers la thématique de la terre natale, de la Russie, et vers des sonorités plus résolument nationales et populaires.
- 44 Ainsi, la poésie rock est un phénomène représentatif de la culture russe, en tant qu'appropriation d'un modèle étranger (ici, le rock à la manière de Bob Dylan) par hybridation avec les modèles russes, comme la poésie d'Alexandre Blok et de l'âge d'argent, ou la chanson d'auteur (en particulier celle de Vladimir Vyssotski, dont la voix rauque et les textes percutants sont proches de la poésie rock), même la poésie populaire comme la chanson des camps³¹.

- 45 C'est aussi un phénomène ancré dans l'époque post-soviétique, par l'expression d'un désenchantement, par une méfiance persistante envers le nouveau discours du pouvoir, une déconstruction des mythes (ceux du poète-prophète, souvent incarné par Pouchkine, de l'avenir radieux comme promesse d'un futur meilleur, du progrès comme donnant le sens du temps et de l'histoire).
- 46 Mais à la différence du postmodernisme occidental, le postmodernisme en Russie ne s'accompagne pas d'une remise en question du logocentrisme, c'est-à-dire de la supériorité du mot sur le signe visuel (cinéma) ou même musical. Au contraire, la magie du mot est réaffirmée ainsi que la dimension spirituelle de l'homme. Quoi qu'en restant en dehors de l'église officielle, les poètes rock Grebenchtchikov ou Chevtchouk ont une forte aspiration religieuse.
- 47 Pour les poètes rock, comme, avant eux, pour les bardes, pour les poètes de l'âge d'argent ou les poètes romantiques, la Russie est une préoccupation constante. Dans leur représentation, comme nous l'avons vu avec le texte de Chevtchouk, elle est dissociée du pouvoir et du régime en place, dont elle est la victime, presque consentante. C'est, selon les poètes, une malédiction, dont la Russie ne parvient pas à s'extraire, malgré les dégels et les printemps de son histoire, car le temps est au mieux immobile ou cyclique, au pire, inversé dans un retour tragique vers le passé.
- 48 Avec de nombreuses réminiscences non seulement d'Alexandre Blok, de Sergueï Essénine, mais aussi de Tioutchev³², de Lermontov, de Pouchkine, la poésie rock s'inscrit dans la tradition littéraire russe, elle ajoute une page au « texte pétersbourgeois » pris au sens large, c'est-à-dire à l'important ensemble d'œuvres qui se citent mutuellement et construisent l'image littéraire, non seulement de la ville de Pierre-le-Grand, mais de toute la culture russe, dont elle est la ville-symbole, à la fois occidentale et eurasiennne, civilisée et européenne, mais livrée aux démons et victime de la malédiction originelle.

BIBLIOGRAPHIE

AGENOSOV Vladimir V. & ANKUDINOV Kirill N. (dir.) (2006), « Rok poeziâ », *Sovremennye russkie poety : Antologiâ*, Moscou : Verbum, 421-461.

BLANC Hélène (1991), *Les auteurs du Printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vyssotski*, Montricher : Les éditions noirs sur blanc.

DESPRÉS Isabelle (2008a), « Modernisme et post-modernisme : une révision des valeurs de l'âge d'argent à l'époque de la post-modernité ? », *Modernités russes*, 7, 659-670.

DESPRÉS Isabelle (2008b), « La réception et la transposition des concepts occidentaux en Russie. Postmodernisme et post-modernité », S. Martin (dir.), *Circulation des concepts entre Occident et Russie*, Lyon : ENS LSH, <<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article>> (8 mai 2019).

DESPRÉS Isabelle (2012), « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA*, 16, <<http://dx.doi.org/10.4000/ilcea.1351>>.

- DOMANSKIJ Ūrij V. (2010), *Russkaâ rok poeziâ: Tekst i kontekst*, Moscou : Intrada, Izd. Kulaginoj.
- KOŠELEV Vâčeslav Anatol'evič (2000), « “Vremâ kolokol'cikov” : literaturnaâ istoriâ simvola », *Russkaâ rok poeziâ: Tekst i kontekst*, 3.
- EPSTEIN Mikhail, GENIS Alexander A. & VLADIV-GLOVER Slobodanka M. (2016), *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York : Berghahn Books.
- HEIN Fabien (2006), « Le Monde du rock », *Volume !*, <<http://journals.openedition.org/volume/2611>> (8 mai 2019).
- LEMAIRE Frans C. (2005), *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris : Fayard.
- LİPOVECKIJ Mark N. (1997), *Russkij postmodernizm*, Ekaterinbourg, Russie : Université de l'Oural.
- MARKELOVA Olga A. (2000), « Tema rodiny v poezii Ū. Ševčuka », *Russkaâ rok poeziâ: Tekst i kontekst*, 3, 19-26.
- ŠADURSKIJ Vladimir V. (2014), « Ohta na volkov: pesni V. S. Vysockogo u istokov russkogo roka », *Russkaâ rok poeziâ: Tekst i kontekst*, 15, 69-77.
- ZAYTSEVA Anna (2008), « “À la scène comme à la ville” : engagements multiples des musiciens underground », *Ethnologie française*, 38(1), 129-137, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00695661>>.
- ZAYTSEVA Anna (2012), *En quête d'Altérité : pour une sociologie des acteurs, lieux et pratiques de la scène rock à Léningrad/Saint-Pétersbourg dans les années 1970-2000* (thèse de doctorat), EHESS, Paris, <www.theses.fr/2012EHES0019>.

Les textes en russe sont accessibles sur <www.gl5.ru>.

Pour Boris Grebenchtchikov : <www.gl5.ru/aquarium.html>.

Pour Viktor Tsoï : <www.gl5.ru/coi-viktor.html>.

Pour Iouri Chevtchouk : <www.gl5.ru/ddt.html>.

NOTES

1. Prenant, d'une certaine façon, la relève du *samizdat*, le *magnitizdat* consiste à diffuser la culture underground grâce au magnétophone à cassettes, dont l'usage se répand, ce qui permet d'enregistrer des récitals ou concerts privés ou interdits.
2. Né en 1953, le jeune Makarevitch était un fan des Beatles. Avec son lyrisme philosophique, il incarne mieux que quiconque le lien de continuité entre la chanson d'auteur et le rock, d'autant plus qu'il chante aussi en solo. Il a été exclu de l'Institut d'architecture, où il faisait ses études, et pendant dix ans, il a subi le harcèlement des autorités.
3. Voir la longue séquence vers la fin du film *Léto* de Kirill Serebriannikov. L'entrée était le plus souvent payante. Aujourd'hui, cette ambiance intimiste et familiale est recréée artificiellement dans la mise en scène des concerts de Iouri Chevtchouk pour leur retransmission télévisuelle, ce qui traduit, peut-être, une forme de nostalgie, assez répandue par ailleurs.
4. Andreï Tropillo était l'animateur officiel d'un club d'initiation aux techniques audiovisuelles, pour les enfants, au palais des Pionniers de Léningrad. Le soir, après les activités périscolaires, il mettait clandestinement le studio d'enregistrement à la disposition des jeunes musiciens rock amateurs.

5. Certains concerts pouvaient être gravés sur vinyle, mais ces enregistrements étaient de mauvaise qualité et confidentiels. On pouvait aussi se procurer des disques gravés sur d'anciennes radiographies médicales, d'où le terme évocateur de « rock sur les os » employé pour désigner ce mode de diffusion.
6. La « rockologie » est aujourd'hui en Russie un domaine d'étude reconnu, avec des spécialistes tels que le professeur Iouri Domanski, ainsi que des publications scientifiques régulières (telles que la revue scientifique *Texte et contexte*, qui paraît régulièrement depuis 1998).
7. Les artistes bohèmes se passaient le filon : être chauffagiste de nuit à la chaufferie Kamtchatka (en plein centre de Léninegrad) permettait de vivre à l'écart du système, en marginal, et de se sentir libre. Le travail consistait à verser du charbon dans la chaudière. On y organisait aussi des concerts clandestins de rock. Le film *Rock* de 1987 y a été tourné. Aujourd'hui le bâtiment est devenu le musée Viktor Tsoï.
8. Film culte du réalisateur Sergueï Soloviov, auquel participe également, en tant qu'acteur, le chanteur Viktor Tsoï.
9. ЧЁРНАЯ РОЗА – ЭМБЛЕМА ПЕЧАЛИ, КРАСНАЯ РОЗА – ЭМБЛЕМА ЛЮБВИ, film du même Sergueï Soloviov dans lequel Grebenchtchikov joue en tant qu'acteur. La musique est interprétée par le groupe Akvarium.
10. Dans l'émission de divertissement *Vesëlye rebâta* (Les joyeux garçons) qui a existé de 1979 à 1990.
11. Mais par la suite il fonde Akvarium 2 qui entre 1992 et 1997 sort 7 albums. Akvarium 3 est créé en 1999 et existera jusqu'en 2013, ce qui correspond aux années Poutine. Signe de son officialisation, Grebenchtchikov fête ses 50 ans par un grand concert au Kremlin.
12. La passion de Grebenchtchikov pour le bouddhisme est en partie inspirée par George Harrison. Il est intéressant, pour notre propos, de souligner le détour par l'Occident, via les Beatles, pour aboutir à cet intérêt pour l'Orient spirituel, qui n'est pas seulement le fait des musiciens de rock, mais aussi des écrivains comme Viktor Pélévine (voir son roman *La mitrailleuse d'argile*) et autres artistes et acteurs de la vie culturelle.
13. Cette expérimentation ne manque pas de rappeler le langage transmental que recherchaient les futuristes russes, en particulier V. Khlebnikov. Voici les étranges paroles de cette chanson : « БЫШЛИ ХЛАЙ, БЫШЛИ ХЛАЙ, БЫШЛИ ХЛАЙ, ЛОЙ БЫКАНАХ ».
14. Poète populiste du XIX^e siècle dont les vers sont connus de tout écolier russe.
15. Grebenchtchikov a critiqué le scénario de ce film, et les personnages, qui d'après lui ne ressemblent pas à leurs modèles. Serebriannikov en aurait fait des « hipsters moscovites ».
16. Le film révèle au large public l'existence des groupes de rock dont il est question dans cet article, Akvarium (Grebenchtchikov), Kino (Tsoï) et DDT (Chevtchouk), et d'autres. Certaines scènes sont tournées dans la chaufferie Kamtchatka.
17. Par exemple, on prétend qu'elle est interdite à la radio biélorusse (source wikipedia).
18. T. Aitmatov, *Les rêves de la louve* [ПЛАХА], trad. C. Zeytounian, Messidor, 1987.
19. « J'ai une tête de Tatare avec un nom d'Ukrainien » [ТАТАРИН НА ЛИЦО ДА С ФАМИЛИЕЙ ХОХЛЯЦКОЙ], dit Chevtchouk de lui-même dans une chanson.
20. Les deux grands-pères de Chevtchouk ont été fusillés dans les années 1930.
21. « Qui nous dira sur leur mort un ou deux mots de vérité
Dommage que les marins tombés n'aient pas de boîtes noires [...]»
Après, on va longtemps nous mentir sur ce qui s'est passé » (traduit et souligné par I. Després).
22. Manifestation de protestation contre la falsification des résultats des élections.
23. Cette rencontre a eu lieu à Saint-Pétersbourg, au théâtre Mikhailovski fin mai 2010.
24. Nous proposons ici notre propre traduction des vers de Chevtchouk.
25. « L'Inconnue », traduction du poème suivie de trois articles, « Traduire l'Inconnue, Inactualité de Blok et De l'obscur », dans *Éclats d'une poétique du devenir posthumain* par Serge Venturini, Livre II, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2007.

26. C'est nous qui traduisons et qui soulignons (I. Després).
27. Voir aussi la chanson « Le ciel sur terre » [НЕБО НА ЗЕМЛЕ] avec le poète saoul et l'ange ivre [ХМЕЛЬНОЙ ПОЭТ ПЬЯНЫЙ АНГЕЛ].
28. « J'aime ma patrie, mais d'un amour étrange ! » [ЛЮБЛЮ ОТЧИЗНУ Я, НО СТРАННОЮ ЛЮБОВЬЮ!], dit le poète romantique russe dans un poème de 1841 intitulé *Rodina*.
29. Voir la chanson « Interview » [ИНТЕРВЬЮ].
30. [СТРАШНЫЙ МИР] *Le Monde terrible*, traduit du russe et présenté par Pierre Léon, Poésie/Gallimard, 2003.
31. Chanson des bagnards, des camps de travail soviétiques [БЛАТНАЯ ПЕСНЯ].
32. Voir « Dernier automne » [ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ] (Chevtchouk) pour Pouchkine. Et « Pluie » [ДОЖДЬ] (Chevtchouk) pour Tioutchev et son poème « Orage au début du mois de mai » [ЛЮБЛЮ ГРОЗУ В НАЧАЛЕ МАЯ].
-

RÉSUMÉS

L'article s'intéresse au rock russe des années ayant précédé et suivi la perestroïka. Après un rappel du contexte, il met en évidence une évolution vers les procédés de la musique traditionnelle et vers une poétique du sentiment d'appartenance nationale à la Russie post-soviétique. Il montre qu'en renouant avec le motif tragique de l'amour-haine pour la patrie et de la souffrance d'être russe, le rock russe s'affranchit de ses modèles occidentaux et s'inscrit dans la tradition littéraire russe. Pour cela il étudie les paroles de plusieurs chansons des chanteurs Grebenchtchikov, Tsoï et Chevtchouk, ainsi que leurs groupes respectifs, Akvarium, Kino et DDT.

The article focuses on Russian rock from the years before and after perestroïka. After a reminder of the context, it highlights an evolution towards the processes of traditional music and towards a poetics of national attachment to post-Soviet Russia. By reviving the tragic motive of love-hate for the country and the suffering of being Russian, Russian rock is freeing itself from its Western models and becomes part of the Russian literary tradition. To prove that, the article studies the lyrics of several songs written by the singers Grebenchchikov, Zoï and Shevchouk, as well as their groups, Akvarium, Kino and DDT.

INDEX

Keywords : Post-Soviet Russia, perestroïka, Russian rock, rock poetry, homeland, national sentiment, Grebenchchikov, Zoï, Shevchouk

Mots-clés : Russie post-soviétique, perestroïka, rock russe, poésie rock, patrie, sentiment national, Grebenchtchikov, Tsoï, Chevtchouk

AUTEUR

ISABELLE DESPRÉS

ILCEA4, Université Grenoble Alpes

isabelle.despres@univ-grenoble-alpes.fr

Culture savante / culture populaire

Al trasluz de la sinestesia para una Nueva visión antológica del cante y del toque: pluralidad canónica, plasticidad mimética y colores del sonido

In the Light of Synesthesia for a Nueva visión antológica del cante y del toque: Canonical Plurality, Mimetic Plasticity and Colors of Sound

À la lumière de la synesthésie pour une Nueva visión antológica del cante y del toque : pluralité canonique, plasticité mimétique et couleurs du son

Francisco Javier Escobar

La música es la aritmética de los sonidos como la óptica es la geometría de la luz. (Claude Debussy)

Introducción

- 1 En los albores del siglo XXI se viene haciendo cada vez más visible, en calidad de constante o *imagen obsesiva*, en términos de psicocrítica, una manifiesta conciencia a la hora de investigar los complejos procesos de composición e interpretación desde un prisma interdisciplinar que marida la cultura popular, con sus propias señas de identidad, y la marca erudita o rúbrica de autor¹. No obstante, para el análisis sígnico de esta intersección de códigos reticular², la ciencia y la técnica, revestidas ambas de implicaciones artísticas, se armonizan, al unísono, con la experiencia vivencial. De hecho, ello tiene lugar, como en un proceso de ósmosis, en aras de transmitir, en fin, granadas emociones estéticas y humanas desde lo más profundo del ser, según sucede con la estética de *lo jondo*, hacia la exteriorización expresiva del mensaje estético³.
- 2 En otras palabras, en este poliédrico y sutil contexto sonoro entre la cultura popular y la erudita⁴, intervienen en tal comunidad sistémica, plural y coral⁵ no solo músicos,

escritores o agentes dedicados a la enseñanza de las artes performativas⁶, sino un nutrido elenco de centros y espacios educativos; a saber, desde conservatorios, laboratorios de creación, academias, escuelas de música y otros enclaves afines hasta entornos universitarios y de investigación similares⁷.

- 3 Ahora bien, en este paulatino cambio de paradigmas entre ciencia y arte⁸, adquiere especial auge el gradual empleo de categorías conceptuales definidas para estos trasvases de cultura oral-popular y escrita-erudita que atienden a la certera identificación de fuentes, arquetipos y hasta *memes*⁹, por lo general en virtud de una pluralidad canónica y más allá de *loci communes* en un contexto de *culturgen*. De hecho, tiene lugar gracias al principio de imitación y hasta de emulación de los rasgos *culturales* o estructuras vivas de los informantes, como arte de la memoria *replicante*, es decir, de la tradición a la evolución, con aplicación mimética de las *neuronas espejo*¹⁰.
- 4 Sea como fuere, ello viene a explicar, conforme a la *intentio auctoris, operis et lectoris*, la marcada presencia y notoriedad de plasticidad mimética en estos *discursos* híbridos entre investigación y creatividad artística de la cultura popular y la autorial, en los que no falta tampoco una consciente sensibilidad por los *colores* del sonido en el plano tanto compositivo-interpretativo como de acompañamiento instrumental¹¹; o lo que es lo mismo, como preludiese ya, para el discurso musical de sabor nacionalista y sus relaciones sónicas con las artes contemporáneas, en los primeros compases del siglo xx, Alexander Scriabin, en concreto, en su poema orquestal *Prometeo o el Poema del fuego* (1910), con un exquisito tratamiento de las imágenes sinestésicas¹² y con orientaciones didácticas, por añadidura, dirigidas al público *lector-espectador*.
- 5 En efecto, en esta sugerente senda al trasluz textural de la sinestesia multidireccional, hasta el punto de llegar a «escuchar los colores» y «ver la música», como en el caso de Olivier Messiaen en *Couleurs de la cité céleste* (1963), con poética musical en *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992)¹³, se incardinan, de hecho, las imágenes holográficas del espectáculo audiovisual *Huelva, la luz del flamenco*, en el que ha colaborado el que va a ser referente medular en el presente objeto de análisis circunscrito a la teoría *cultural* del acompañamiento, o sea, el compositor instrumentista, productor y docente onubense Paco Cruzado (1972-). Profesor de guitarra flamenca-clásica, acompañamiento al canto y lenguaje musical en la Escuela municipal de música de Aljaraque y Moguer¹⁴, ha llevado a cabo proyectos circunscritos a la tecnología didáctica musical junto a Faustino Núñez y Juan Carlos Romero; este último, en concreto, resulta ser uno de sus modelos principales y directos en lo que hace a la guitarra contemporánea¹⁵, más allá, en fin, de la cálida amistad que une a ambos.
- 6 Por lo demás, conjugadas con su labor docente, Cruzado ha venido ofreciendo aportaciones estéticas, ya sea en el plano discográfico, así *La nueva escuela bolera* (2016), atendiendo a su interés por la danza española y el preflamenco¹⁶, y *El alma en mis manos* (2019), o bien en marcos performativos de flamenco, con artistas de la altura de Miguel Poveda, Carmen Linares, Arcángel, Argentina, Valderrama, Guillermo Cano¹⁷, Eva la Yerbabuena, Mario Maya, Manolo Marín y especialmente, una vez más, Juan Carlos Romero. Tampoco faltan otros avances suyos a propósito de la música clásica contemporánea, como su colaboración con Mauricio Sotelo en *De oscura llama*, e incluso en campos compositivo-interpretativos híbridos en los que la intersección de códigos entre la tradición oral y la rúbrica de autor se hace bien patente. Sucede, claro está, con las texturas tímbricas de su sonido en el espectáculo *Mairena Clásico*, en una producción

de Jesús Bola para la Bienal de Flamenco de Málaga, junto a José Valencia, Jesús Méndez y Farruquito, con el arropo y *colores* instrumentales de la Orquesta Sinfónica de Málaga.

- 7 Pues bien, un excelente ejemplo de la pluralidad canónica, plasticidad mimética y *colores* del sonido referidos, esto es, entre los mimbres de la oralidad sonora y la música fijada, viene dado por el acompañamiento instrumental que ofrece Cruzado¹⁸ al calor y *color* de la voz de Guillermo Cano en *Nueva visión antológica del cante y del toque*¹⁹. No obstante, de este *corpus*, organizado en dos partes, realizaré seguidamente un análisis monográfico, a modo de guía de audición didáctica y como sendero metodológico para *explicar la música* entre cultura popular y la impronta autorial forjada en un marco educativo académico. Eso sí, atenderé a un ejercicio de síntesis por razones de economía discursiva a partir de los elementos esenciales propuestos por Aaron Copland en su ya clásica monografía *Cómo escuchar la música*²⁰. Sea como fuere, he tenido en cuenta, en calidad de lectores *ideales* y hasta *in fabula*, no solo a expertos en el estudio de la historia *cultural* del flamenco como *discurso* musical sino también a otros investigadores avezados en expresiones estéticas contemporáneas²¹. Se ofrece aquí, en definitiva, al menos ese ha sido mi objetivo e hipótesis de partida, un texto instrumental y didáctico a efectos de performatividad con potencial implementación educativa en centros de enseñanza como los descritos *supra*. Pasemos a verlo.

I. Entre la tradición popular y la rúbrica de autor: análisis etnomusicológico y *cultural* (volumen I)

I.1. Toná de Calixto Sánchez: «Maldito sea el que mata»

- 8 Como resulta habitual en los cantes de fragua, esta modalidad genérica, estructurada de forma bipartita en las secciones A y B, se interpreta *a cappella* y *ad libitum*, si bien con cierto ritmo interior. La tónica remite, desde los primeros tiempos de obertura, a Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), en virtud del arranque en sistema modal²², con presencia de la dominante en Re M. Por lo demás, como un estilema recurrente en ambas secciones, se identifica una rauda modulación hacia el correlato mayor, con *ostinato* entre tónica y dominante en Sol # M (G # M)-La b M (A b M), entre ayeos y glosolalias, marcando así la voz su fraseo melismático mediante microtonalismos, notas de paso y *portamenti*. Tales rasgos estilísticos contrastan, en fin, por su sonoridad, con la presencia del silencio, más allá de las pausas respiratorias necesarias para una adecuada técnica vocal al servicio de la expresión estética.

I.2. Alegrías de El Pele: «Carita de rosa»

- 9 Tónica en Sol # M (G # M) o su enarmónico en La b M (A b M), y posición central en Mi M (E M), con cejilla en el cuarto traste. Presenta *variación* armónica, con adornos rítmicos y contratiempos lúdicos²³ en Mi b M (E b M) y Do M (C M), en un contexto cadencial flamenco. En este espacio sonoro se detectan, además, reminiscencias del acompañamiento de Isidro Sanlúcar y Vicente Amigo en las alegrías de El Pele de Córdoba, con las que se inicia *La fuente de lo jondo*, concepto inspirado en la pintura homónima de Francisco Moreno Galván²⁴. Se trata, en síntesis, de un espacio armónico-melódico que tendrá su pervivencia desde Salmarina²⁵ hasta Camarón de la Isla en

Sevillanas de Carlos Saura, con las guitarras de Tomatito y Joaquín Amador, y coreografía de Manuela Carrasco.

- 10 Por otra parte, en este contexto sonoro, sobresale el arranque con notas de apoyo a la glosolalia inicial del cante, de calado tradicional, y que vienen a mantener un marcado sabor popular gracias al remate entre alzapúa y cortes de contratiempo a modo de cierre por rosas; o lo que es lo mismo, estilo heredero de los antiguos panaderos, jaleos en punto de fandango y otras modalidades genéricas de la protohistoria del flamenco en tiempos de Julián Arcas²⁶, por el que Cruzado ha mostrado interés en su *Soleá de Arcas*, comprendida en *La nueva escuela bolera*. Asimismo, se reconoce el sistema tonal mayor con modulaciones hacia su correlato modal y la cadencia andaluza por mimesis respecto a la fuente, modelo e hipotexto de referencia. Por último, el tema ofrece falsetas de creación propia basadas en arpeggios clásicos del flamenco, con huellas de la *escobilla* del acompañamiento del baile pero con rápida variación personal y resolución con escala final conducente hacia la tónica²⁷.

I.3. Soleá de Alcalá, de El Lebrijano: «Como yo soy forastero»

- 11 Tónica en Do M (C M), en el modo flamenco o frigio hasta su cierre conclusivo con *ostinato* de tónica y dominante²⁸, y con una constante modulación hacia la subdominante en Fa m (F m), conforme a la modalidad y fraseo melódico de la soleá de Alcalá²⁹. Las falsetas revisten un visible *aire* popular, salvo puntuales variaciones de carácter personal, en las habituales estructuras armónico-métricas de doce tiempos, marcadas en su base rítmica por las palmas. En fin, se identifica el sabor interpretativo de los arpeggios de Paco de Lucía³⁰ en la primera de las falsetas³¹, además de visibles guiños a Sabicas en virtud de una conocida falseta de pulgar³².

Imagen 1.

I.4. Mariana de Luis de Córdoba: «Me dices que me quieres»

- 12 Tónica en Si \flat M (B \flat M) o enarmónico en La $\#$ M (A $\#$ M)³³, en modo flamenco, con modulaciones hacia Sol $\#$ m (G $\#$ m), características del fraseo del cante. Asimismo, en la guitarra llama la atención una efímera modulación hacia La $\#$ m (A $\#$ m), a modo de detalle o exorno, que entronca con una directriz conceptual identificable en la guitarra actual³⁴. En cuanto al inicio en calidad de obertura, resulta ser *a cappella* mientras que el sentido rítmico cuaternario tiende a la binarización. En cualquier caso, el tempo expositivo inicial y de desarrollo es el esperable en la caracterización genérica del estilo³⁵, en tanto que su coda conclusiva, con matiz de dinámica *allegro*, se acaba adentrando en la expresión de tangos. Falsetas, en suma, de calado popular y revestidas, por lo general, de un ápice de creación propia.

I.5. Milonga de Pepe Marchena: «Las golondrinas»

- 13 Tónica en La m (A m), con cejilla en el quinto traste en posición de Mi m (E m), sobre base rítmica de 4/4 y patrones binarios, aunque *ad libitum*. Modulación, en la sección B, hacia el correlato tonal mayor, ya con ritmo marcado y realce de la percusión guitarrística³⁶, además de adornos de arpegio, a modo de colombiana o habanera, que vuelven sobre el *color* tonal de la sección A. En consonancia con la progresiva ralentización y anticlímax descendente hasta concluir con una *fermata* de cierre, se distinguen, más allá de la falseta de introducción, los detalles y exornos de pulgar, ligados y escalas en la tradición de las farrucas de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas. De hecho, se transmitirán a la generación de Manolo Sanlúcar³⁷, en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, Paco de Lucía y Serranito³⁸, e incluso en el concepto de otros guitarristas de aliento clasicista como Manuel Cano³⁹.

I.6. Aceitunera de Antonio de Patrocinio: «Suenan las voces»

- 14 Tónica correspondiente a Sol M (G M), en cadencia flamenca con *aire* de Levante, que dialoga con la tradición de la minera de concierto desde Ramón Montoya⁴⁰. Cejilla en el primer traste y posición de Fa $\#$ M (F $\#$ M), así como arranque desde su íncipit *ad libitum*⁴¹, con progresivo *crescendo* climático rítmico hacia los patrones cuaternarios y binarios de los tangos, con ecos de Linares. Destacan, además, los adornos contrapuntísticos sobre el respaldo percusivo de las palmas en una de las voces de la guitarra, mientras que la otra voz viene a apoyar la base rítmica. Por último, se reconoce el arreglo de guitarra a partir de falsetas de creación propia.

I.7. Caña de Enrique Morente: «El pensamiento me anima»

- 15 Tónica en Si \flat M (B \flat M) o su enarmónico La $\#$ M (A $\#$ M), con cejilla en el sexto traste bajo la posición o acorde de Mi M (E M). Se distinguen, en síntesis, los patrones arquetipo de doce tiempos⁴², así como el *leitmotiv* o fraseo entre glosolalia y ayeo⁴³, con tempo *allegro* que recuerda el de la bulería por soleá. Falseta, en fin, en homenaje a Sabicas, procedente de su soleá *Bronce gitano*, con variaciones y matices interpretativos a partir de la armonización de arpegios de horquilla, escalas con ligados y tiraíllo de pulgar.

I.8. Farruca de Sergio el colorao y Sonia Miranda: «Báilame, Malena»

- 16 Tónica en $Re \flat m$ ($D \flat m$) o su enarmónico $Do \# m$ ($C \# m$), con la cejilla en el cuarto traste en la posición de $La m$ ($A m$) y $Mi m$ ($E m$), en calidad de dominante. Los patrones cuaternarios y binarios quedan marcados mediante una progresiva ralentización como seña de identidad en la línea de acompañamiento practicada por guitarristas como Juan Carlos Romero, junto a Miguel Poveda en *Tierra de calma*⁴⁴, y Paco Escobar en *Palimpsesto. Morente «in memoriam»*. Destaca fundamentalmente la modulación en la falseta de *introito* hacia su correlato mayor en virtud de una escala en tonalidad mayor y matiz expresivo de *presto* en la tradición desde Niño Ricardo, Sabicas y otros paradigmas guitarrísticos como Mario Escudero⁴⁵. El acompañamiento de cierre⁴⁶ viene dado por el *leitmotiv* de referencia, a modo de *ritornello*, o sea Fosforito, con estela en Sergio *el colorao* y Sonia Miranda. A este respecto cabe subrayar, por último, el cariz interpretativo de Miranda a efectos de estudio de género y *mujeres de arte* de diferentes generaciones en la actualidad; a saber, en la modalidad del cante, Carmen Linares, Mayte Martín, Inés Bacán, Rocío Márquez o la Tremendita⁴⁷; en la danza, coreografía y representación escénica, María Pagés, Rocío Molina, Belén Maya, Eva la Yerbabuena o Leonor Leal; así como en el toque, Antonia Jiménez, Laura González, Celia Morales, Kati Golenko, Bettina Flater o Marta Robles y las Migas.

I.9. Guajiras de Juan Valderrama: «Ingenio»

- 17 Tónica correspondiente a $Do M$ ($C M$), en un contexto sistémico tonal mayor⁴⁸, en tanto que queda realizado el *ostinato* sobre la dominante en $Sol M$ ($G M$) hasta su cierre. Falsetas de aliento personal, con un arranque a modo de *glissando*, inspiradas en el toque de Manolo Franco en una voz instrumental, mientras que la otra acompaña a partir de los patrones de $6/8$ y $3/4$, arropados a partir de una base rítmica armonizada por las palmas y las tablas indias. Adornos característicos, en suma, de la tradición guitarrística hasta la generación de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito.

I.10. Bamberas de Naranjito de Triana: «Quisiera ser el rosario»

- 18 Tónica en $La M$ ($A M$) modal⁴⁹ con tendencia a la cadencia sobre subdominante ($Re m$ - $D m$), mediante ($Do M$ - $C M$), dominante ($Si \flat M$ - $B \flat M$) y tónica ($La M$ - $A M$). Falseta inicial de Ramón Montoya a partir de estructuras armónico-métricas en doce tiempos, marcadas por las palmas, que se han transmitido hasta destacados guitarristas contemporáneos como Enrique de Melchor, con variaciones personales por parte de Cruzado en calidad de intérprete. Evocación, en definitiva, de las *Soleares* de Sabicas, especialmente en los arpegios de horquillas, y en la última falseta, que remonta sus orígenes a Javier Molina⁵⁰.

I.11-12. Malagueña de Pepe Marchena: «El llanto» y Abandolaos de Naranjito de Triana y Fosforito: «Marinero, dile al viento»

- 19 Tónica en $La \flat M$ ($A \flat M$), con enarmónico en $Sol \# M$ ($G \# M$), en virtud de un ritmo interior con tendencia hacia patrones ternarios. La falseta inicial dialoga con la

tradición de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas, en tanto que la del abandonao en 3/4, con patrones rítmicos ternarios en *allegro* a partir del apoyo rítmico de las palmas, presenta resonancias de Paco de Lucía, con composiciones del fuste de *Salerosa*, Manolo Sanlúcar y Serranito⁵¹, bajo el influjo del compositor cubano Ernesto Lecuona. Por último, el acompañamiento del abandonao viene dado por el ciclo canónico de la caracterización genérica del estilo o modalidad «averdialá»⁵² para dar paso progresivamente a la variación Fa # M (F # M), Si M (B M), y de nuevo al *ostinato* cíclico en Si M (B M), Mi M (E M)⁵³.

I.13. Alboreá de Jesús Heredia: «Bonita es la novia»

- 20 Como *mapa* o guía de audición para un sintético análisis de la alboreá, esta modalidad genérica se vertebra a partir de estructuras armónico-métricas de base ternaria agrupadas en doce tiempos, con matiz expresivo de tempo *allegro*⁵⁴. La cadencia matriz, en modo flamenco o frigio, es Fa # m-Sol b m [F # m-G b m] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante) y Do # M-Re b M [C # M-D b M] (tónica). No obstante, la parte central de la alboreá comprende una modulación hacia el correlato tonal mayor con cambio de *color* y de intencionalidad expresiva que atañe al júbilo vivencial del enlace conyugal⁵⁵. De esta manera, la macroestructura resultante, triádica o con tres secciones pero de naturaleza circular, se organiza en anillo, o sea ABA. Por ello, el *motivo* de exposición inicial con trémolo y progresivo desarrollo⁵⁶, antes de la modulación tonal, acaba reapareciendo en calidad de *ritornello* con variaciones como cadencia final en *staccato*⁵⁷.
- 21 Por otra parte, para la reescritura o palimpsesto instrumental del canon tradicional de la alboreá, Paco Escobar⁵⁸ ha propuesto una *scordatura* conforme a un nuevo espacio sonoro o sonosfera; en concreto, a partir del cambio del sexto orden o Mi (E)⁵⁹ en Si (B), mientras que el primer orden en Mi (E)⁶⁰ da paso a Mi b-Re # (E b-D #). Además, como una consciente técnica de creatividad compositiva, ha optado por la sustitución de la posición o acorde habitual en La (A) modal⁶¹ por Si b M-La # M (B b M-A # M); es decir, conforme a esta afinación con la cejilla en el tercer traste y atendiendo a la amplia paleta cromática de la guitarra como instrumento polifónico⁶², se produce la siguiente transmutación a efectos de *color* tímbrico: 6ª Mi (E) > Re (D), 5ª La (A) > Do (C), 4ª Re (D) > Fa (F), 3ª Sol (G) > Si b-La # (B b-A #), 2ª Si (B) > Re (D), 1ª Mi (E) > Fa #-Sol b (F #-G b).
- 22 En síntesis, al trasluz de este prisma conceptual, sobresale⁶³ el empleo de disonancias mediante progresiones cromáticas, apagados, cuerdas dobles y equísonos, arpeggios dobles, apoyados y de horquilla, escalas, ligados y tiraillos con mordente, *pizzicato*, *glissando*, *bending* y secuencias de tonos enteros al servicio de la ruptura de lo esperable⁶⁴. De otro lado, como evocación narrativa del fraseo melismático y microtonal del modelo interpretativo de Guillermo Cano, es decir Jesús Heredia⁶⁵, los adornos de pulgar en la primera letra del cante⁶⁶ imitan el *aire* técnico de Manolo Sanlúcar, mientras que las resoluciones en *staccato*⁶⁷ entroncan con la tradición jerezana de la bulería por soleá, tras la estela de Javier Molina, los Morao y Parrilla. En cualquier caso, la intención conceptual fundamental ha sido la de interpretar el fraseo del cante, acompañándolo a partir de la escucha de la naturaleza y esencia genérica del estilo o *palo*. Por lo demás, la poética musical y reflexiva implementada en el plano compositivo dialoga, en fin, con la creatividad estética en la senda del propio Sanlúcar, Rafael Riqueni y Juan Carlos Romero⁶⁸.

I.14. Peteneras de Fosforito: «Amargo padecer»

- 23 Tónica en Do m (C m), con cejilla en el tercer traste en la posición de La m (A m), y modulación desde el sistema tonal menor hacia la cadencia andaluza, con eje armónico en Sol # M (G # M). Las falsetas denotan un carácter popular, por lo general basadas en la línea melódica tradicional de la petenera, aunque con disonancias actuales⁶⁹, como en el arranque del tema, conforme a estructuras armónico-métricas tendentes hacia arquetipos rítmicos de 6/8 y 3/4; estos se sustentan, de hecho, sobre un *ostinato* de tónica y dominante, pero *ad libitum* o *a piacere*, salvo en la coda o remate conclusivo, al trasluz de procesos interpretativos de ralentización que enlazan con los modelos canónicos de la Niña de los Peines y Medina. Finalmente, una falseta con el pulgar de la mano derecha, a modo de variación de los compases habituales en la guitarra, constituye un homenaje a Paco de Lucía⁷⁰, además de un sutil adorno en una escala hacia Mi b mayor (E b M), con recuerdos, en un detalle de tirafallo y mordente, a José Antonio Rodríguez en *Flamenco* de Carlos Saura⁷¹.

I.15. Serrana de Miguel Vargas: «Rayando la locura»

- 24 Tónica en Si b M (B b M) y enarmónico en La # M (A # M), con cadencia en *ostinato*, Re # m-D # m (subdominante), Do # M-C # M (mediante), Si M-B M (dominante), Si b M-B b M (tónica), sobre estructuras armónico-métricas de doce tiempos y anacrusa organizados en compases de 3/4 y 6/8⁷². Para el arreglo de guitarra, el modelo esencial viene dado por el acompañamiento de José Luis Postigo a Miguel Vargas en la grabación original, que constituye su principal fuente interpretativa. En cambio, en las falsetas destaca, como referente canónico, *Macho de la serrana*, de Manolo de Huelva. Estamos, en efecto, ante falsetas originales en su forma, con cejilla en el sexto traste, transportadas «por arriba» (E/F), habida cuenta de que Manolo de Huelva interpreta la serrana «por medio» (A/B b). Por último, se ha respetado sustancialmente la línea y frase melódica, si bien añadiendo aportaciones personales en los remates, con adornos de pulgar y alzapúa; o lo que es lo mismo, siguiendo la tradición desde las generaciones de Niño Ricardo, con *Juncal*, y Sabicas, según deja ver *Sentimiento*, a la de Rafael Riqueni en *Los cabales*.

I.16. Villancicos de Andújar de Paco, el Pecas: «Madroños al niño»

- 25 *Scordatura* (afinación) de rondeña «al aire» a partir de Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (E b M), con *leitmotiv* o *ritornello* ternario. Incluye la estructura armónico-métrica conceptual del «fandango» cantado, en entronque con la tradición concertística asentada como canon por Ramón Montoya⁷³. Las falsetas son de creación propia, adecuadas al arreglo musical del corte, con varios compases de ritmo rasgueado y percutivo en *pizzicato*⁷⁴. Se desarrolla, por lo demás, un contrapunto de voces sobre la base percutiva de palmas y tinaja que evocan por momentos el *aire* compositivo tanto de Paco de Lucía⁷⁵ como los detalles y exornos de Juan Carlos Romero en este espacio armónico⁷⁶.

I.17. Bulerías de Jerez: «De los Jereles a la tierra del compás»

- 26 Tras unos instantes introductorios entre murmullos y templada algarabía vocal⁷⁷, la guitarra se queda en silencio. Entre tanto, arranca la voz *a cappella*, a partir de ayeos arropados con el jaleo ritual de las palmas, en la tónica de Re M (D M), bajo el modo flamenco o frigio, siguiendo la cadencia andaluza: Sol # m (G # m), Fa M (F M), Mi b M (E b M), Re m (D m) modal. A continuación, terminada la exposición del cante en unas letras de obertura, se incorpora gradualmente la guitarra con una falseta original compuesta «por medio» (A/B b); de hecho, se reconoce la cejilla en el quinto traste en la posición de La M (A M) modal. Asimismo, interpretadas las letras vocales, se aportan otras tres falsetas desde este concepto compositivo, es decir, atendiendo a *variaciones* características del toque tradicional por bulerías. En síntesis, tales falsetas presentan un palmario sabor popular, en consonancia con el *aire* de Jerez a partir de un motivo expositivo que se desarrolla y acaba finalizando con un remate⁷⁸. Las bulerías incorporan, además, una consciente modulación hacia el sistema tonal mayor, conforme a la canónica modalidad jerezana, teniendo como eje vertebrador Re M (D M) y su correspondiente dominante en La M (A M). Es más, se identifican, en virtud de la parte central del tema hasta su cierre, estribillos corales a modo de *ritornello* e interludio vocal, habitual en el flamenco actual, en un recurso alentado por los productores de la industria discográfica contemporánea; es el caso de Paco y Pepe de Lucía con Camarón de la Isla y Tomatito desde *Calle Real*, *Viviré* y *Como el agua* a *Potro de rabia y miel*. Sin embargo, como si de una paradoja se tratase, este recurso viene a entroncar, al tiempo, con la coralidad identificable en las fórmulas del folclore de antaño. Por último, la cadencia conclusiva, acorde y concorde con esta técnica de vocalidad múltiple, sigue la secuencia Do M (C M), Fa M (F M), Mi b M (E b M), Re m (D m) modal, con remate de la guitarra mediante *staccato*.

II. Entre la tradición popular y la rúbrica de autor: análisis etnomusicológico y *cultural* (volumen II)

II.1. Pregón de Macandé con fandango. A Chano Lobato: «Los caramelos»

- 27 Se inicia el tema *a cappella* con el pregón cantado *ad libitum*, en primer lugar, en calidad de motivo expositivo inicial y a modo de obertura tonal, con *ostinato* en Si M-B M (tónica) y Fa # M-F # M (dominante). Seguidamente se recita *a placer* y con una marcada voluntad expresiva al hilo de la venta de caramelos por parte de la voz de la enunciación narrativa, con enumeración detallada, en calidad de *catálogo*, de las distintas modalidades de la golosina⁷⁹. En lo que atañe a la *dispositio* o estructura del pregón, se trata de una sección bipartita AB que se vuelve a repetir, como una resonancia, *leitmotiv* o *ritornello*, para dar paso al fandango de Macandé⁸⁰. La tónica del pregón, tras el paisaje sonoro tonal, reside, en cualquier caso, en Si M (B M) modal, con cadencia resultante en Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante), Si M-B M (tónica). En cambio, en el caso del fandango, la *cadenza* encuentra acomodo en la posición de Mi (E), con cejilla artificial en el cuarto traste, en tanto que queda sintetizada en Re b m [D b m]-Do # m [C # m] (dominante), Si M-B M (mediante), La M-A M (dominante), La b M [A b M]-Sol # M [G # M] (tónica). Finalmente,

se identifica, como en otros cortes de la *Nueva visión antológica del cante y del toque*⁸¹, el fraseo de guitarra de fuste popular en el acompañamiento base, circunscrito, en su esencia, a rasgueos en los compases de aliento ternario así como a detalles y exornos de pulgar, con cierto eco de Juan Carlos Romero.

II.2. Caracoles de Antonio el Chocolate: «Tus ojos dos soles»

- 28 Tónica en Mi M (E M), con cadencia La M-A M (subdominante), Mi M-E M (mediante), Si M-B M (dominante), Mi M-E M (tónica), si bien se ha optado por la posición de Do M (C M), más ajustada al concepto tradicional del acompañamiento de los caracoles⁸². Las estructuras armónico-métricas en doce tiempos⁸³ modulan hacia una efímera secuencia de cadencia andaluza en La M (A M)-La b M (A b M), con enarmónico en Sol # M (G # M), característica del fraseo melódico del cante⁸⁴. Como es sabido, esta modulación atesora estilemas del pregón *La castañera*, incluido en la zarzuela *Geroma la castañera*, estrenada en Madrid el 3 de abril de 1843, con letra del actor Mariano Fernández y factura musical de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880). Al margen de esta influencia híbrida⁸⁵, las dos falsetas de guitarra constituyen, en suma, un homenaje a Manolo Sanlúcar, en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, y, en general, a la tradición popular⁸⁶.

II.3. Tarantas de Marchena y Valderrama: «Oro molío»

- 29 Ritmo interior *ad libitum*, con arranque en Si b M (B b M) como tónica y enarmónico en La # M (A # M), en virtud de la siguiente cadencia en modo flamenco o frigio: Re # m-D # m (subdominante), Do # M-C # M (mediante), Si M-B M (dominante), Si b M-B b M (tónica). Con el objeto de preservar el espacio sonoro característico de estas modalidades de Levante⁸⁷, se ha optado por la posición o acorde de Fa # M (F # M), con la cejilla en el cuarto traste. Después, tras la primera letra, la guitarra modula desde la tónica hacia el mismo acorde sostenido, o sea Si M (B M), de manera que la cadencia transportada se concreta en Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante), Si M-B M (tónica), modal flamenco. Por lo demás, la primera falseta, en Si b M (B b M), evidencia un marcado corte popular, con disonancias y adornos mediante ligados y tirállos reconocibles en los guitarristas del Levante español, a los que hace un homenaje Paco de Lucía en su taranta *Fuente y caudal*⁸⁸. En contraste, la segunda, en Si M (B M) frigio, deja ver un toque personal del intérprete instrumentista, aunque con un remate habitual arpegiado reconocible en estos estilos⁸⁹ que ha pervivido hasta nuestros días. Para el cierre final se ha optado por una disonancia habitual mediante una bemolización del acorde que funciona en calidad de tónica, es decir, siguiendo la secuencia Si b M (B b M) o su enarmónico La # M (A # M), y Si M (B M), en un contexto modal frigio.

II.4. Rumba cubana de Luis de Córdoba: «La mulatita»

- 30 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cejilla en el cuarto traste bajo la posición de La M (A M) y *ostinato* habitual entre tónica y dominante. Se reconoce, asimismo, la modulación triádica⁹⁰ ABA del sistema tonal mayor en la primera sección a la tonal menor, en una segunda sección, y vuelta a la primera sección mayor como *ritornello* de cierre o resolución. El oyente-lector puede identificar, como una constante arquetipo, patrones cuaternarios y de binarización, con adornos sincopados sobre el

apoyo de palmas y congas⁹¹. Las falsetas son originales, con detalles contrapuntísticos y cortes asentados ya en la comunidad guitarrística desde las generaciones de Manolo Sanlúcar hasta la de Manolo Franco⁹². Con todo, subyace en ocasiones, como paradigma al fondo, Enrique de Melchor, acompañante de Luis de Córdoba, con quien dialoga aquí Guillermo Cano imitando su *coloratura*, timbre y recursos técnicos.

II.5. Granaína y media granaína de Paco Taranto y La Paquera: «Filigranas de Jazmín»

- 31 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cadencia Fa # m [F # m]-Sol b M [G b M] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante), Do # M [C # M]-Re b M [D b M] (tónica)⁹³. De esta manera, se acaba conformando el paisaje sonoro (*Soundscape*) o sonosfera⁹⁴, reconocible en estos estilos, incluyendo el *glissando* característico de la sexta cuerda o bordón⁹⁵, que da paso al fraseo melódico del cante. Las falsetas remiten fundamentalmente a Sabicas, en diálogo con Ramón Montoya y Niño Ricardo como precedentes. Ahora bien, el modo de acompañamiento está inspirado, en su núcleo medular, en las bases y formas estilísticas de Juan Habichuela⁹⁶, y este a su vez entroncando con Ramón Montoya en su diálogo con Antonio Chacón. Se cierra el tema gracias a la subdominante en Fa # m (F # m) o su enarmónico en Sol b M (G b M), en vez de la esperable tónica en Do # M (C # M)-Re b M (D b M), continuando la estela de otros guitarristas que se han decantado por esta resolución, desde Paco de Lucía, en su conocida grabación por granaína en el Teatro Real de Madrid, hasta Vicente Amigo en *Morente*⁹⁷.

II.6. Chaconera de Antonio Chacón: «Cinco mujeres»

- 32 Tónica en Si M (B M), en el modo frigio o flamenco, con cadencia Mi m-E m (subdominante), Re M-D M (mediante), Do M-C M (dominante) y Si M-B M modal (tónica)⁹⁸. El fraseo del cante, a modo de *ritornello* con *ostinato* en la secuencia Do M (C M)-Si M (B M) modal y variación en La M (A M)-Re M (D M), se articula sobre el modelo de referencia, esto es, el cantaor del sevillano barrio de los Carteros, Antonio Chacón, a partir de una composición de Paco Escobar, inspirada en el género de la zambra, con *aires* de Manolo Caracol⁹⁹. La interpretación guitarrística está basada en las estructuras armónicas cuaternarias y binarias de los tientos, de ahí la elección de la posición en La M (A M) modal y la cejilla en el segundo traste. Por último, las falsetas, conforme a una voz principal y otra de acompañamiento, entran en diálogo conceptual con el fraseo melódico del *ritornello*¹⁰⁰. Por lo demás, resultan de creación propia, si bien con *sabor* a copla, como en *Canción andaluza* de Paco de Lucía, y con disonancias mediante semitonos, microtonalismos y notas moduladoras de paso, tras la estela compositiva de Juan Carlos Romero.

Imagen 2.

II.7. Toná liviana de Antonio Mairena: «El cristal se rompe»

33 Tónica en Do # M (C # M) o su enarmónico Re b M (D b M), con cadencia Fa # m-Sol b m [F # m-G b m] (subdominante), Mi M [E M] (mediante), Re M [D M] (dominante) y Do # M-Re b M [C # M-D b M] (tónica). La cejilla se ubica en el cuarto traste en acordes de La M (A M) y Si b M-La # M (B b M-A # M)¹⁰¹, a partir de compases de amalgama de 3/4 y 6/8 sobre doce tiempos en anacrusa con concepción métrica, a nivel interpretativo, al trasluz de la versión de Antonio Mairena. No obstante, dicha reescritura o palimpsesto se ha interpretado a partir de una base de nudillos que ha grabado Cruzado en una mesa, con la que arranca el corte antes de la falseta a modo de obertura. Tal melodía instrumental inicial, que se complementa con otra falseta de notorio sabor a cabales por su modulación tonal mayor¹⁰², deja ver, en cualquier caso, la adaptación de motivos e ideas conceptuales de la seguiriya *Quebranto gitano* de Víctor Monje Serranito. De hecho, se ejecuta, en su composición original, con un *tempo* ralentizado y *apiacere*, como se reconoce de otro lado en la tradición guitarrística jerezana¹⁰³. Con todo, resulta también habitual en el concepto de composición guitarrística por seguiriya¹⁰⁴ desde la que Serranito opera, al igual que Manolo Sanlúcar en *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, o Paco de Lucía en su primera etapa¹⁰⁵. Estaba, en fin, en el *aire* guitarrístico de la época, con resonancias todavía en generaciones posteriores como la de Rafael Riqueni en *Cagancho* o Manolo Franco en *Palosanto*.

II.8. Tangos de la Carlótica, de Gabriel Moreno: «Maestro de Linares»

34 Tónica en La M (A M) modal, con cadencia Re m-D m (subdominante), Do M-C M (mediante), Si b M-La # M [B b M-A # M] (dominante), La M-A M (tónica), en el modo

frigio o flamenco. Con la guitarra «al aire»¹⁰⁶ y sobre base rítmica de palmas en estructuras armónico-métricas cuaternarias y binarias, subyace, como recurso estilístico guitarrístico principal, el fraseo de sabor tradicional tanto en las falsetas como en los adornos relativos al acompañamiento instrumental. Estos se vertebran, de hecho, sobre arpeggios de horquilla, melodía con el pulgar¹⁰⁷ y especialmente rasgueos con cortes percusivos, reconocibles en los tangos de Linares bajo el canon estilístico de Gabriel Moreno. No obstante, dicho modelo constituye la fuente esencial de esta reescritura interpretativa o palimpsesto, que concluye con una glosolalia en *ostinato* por parte de la voz vocal, dando paso así al efecto conclusivo de la guitarra mediante *staccato*.

II.9. Corrido de las monjas, de José, el Negro: «Cuenta la leyenda»

- 35 Preludio *a cappella* del romance, con *ostinato ad libitum* en Si \flat M (B \flat M)-La \sharp M (A \sharp M) y Re \sharp m (D \sharp m)-Mi \flat m (E \flat m), teniendo como modelo el conocido romance del Negro del Puerto, grabado en *Rito y geografía del cante flamenco*, serie de Televisión Española emitida entre 1971 y 1973, con dirección de Mario Gómez y guión de Pedro Turbica y José María Velázquez-Gaztelu¹⁰⁸.

II.10. Romance de José Mercé: «Torres de palacio»

- 36 Arranque del fraseo melódico del cante con la guitarra «en sordo»¹⁰⁹, con tendencia a patrones arquetipo ternarios, si bien desde estructuras armónico-métricas de doce tiempos sobre la base rítmica de palmas. Asimismo, en diálogo musical con el Corrido que le antecede, toma como tónica Si \flat M (B \flat M)¹¹⁰, en consonancia con variaciones modulantes hacia Do \sharp M (C \sharp M)-Re \flat M (D \flat M) y cadencia Re \sharp m-D \sharp m (subdominante), Do \sharp M-C \sharp M (mediante), Si M-B M (dominante), Si \flat M-B \flat M (tónica). La guitarra, que va incorporando progresivamente su sonoridad textural y tímbrica polifónica gracias al acorde de Mi M (E M) modal¹¹¹, está inspirada en falsetas y acompañamiento de carácter popular, sustentadas mediante arpeggios de horquilla y cortes característicos del género. Por lo demás, la primera falseta remite a Pedro Peña¹¹², en diálogo con Enrique de Melchor, en las conocidas bulerías al golpe *Dichosa hora* de Antonio Mairena¹¹³.

II.11. Fandangos por soleá de Platero de Alcalá: «Remordimiento»

- 37 El fraseo melódico de la voz se integra en estructuras armónico-métricas de la soleá, con sus patrones característicos de doce tiempos, tenidos en cuenta por la guitarra para sus cortes y efectos contrapuntísticos respecto a la percusión de las palmas y el cante. En cualquier caso, la tónica corresponde a Do M (C M), en el modo frigio o flamenco, si bien en la posición de La M-A M modal y cejilla en el tercer traste, con cadencia Fa m-F m (subdominante), Mi \flat M-E \flat M (mediante), Do \sharp M-C \sharp M (dominante), Do M-C M (tónica), en contexto sistémico modal. Como contrapunto, la melodía esencial del fraseo del fandango atesora la secuencia armónico-melódica del modelo de referencia, esto es, Platero de Alcalá¹¹⁴. Las falsetas desprenden, por último, un carácter visiblemente popular, sobre todo por sus arpeggios de horquilla y alzapúas, con huellas de Ramón

Montoya¹¹⁵ y Paco de Lucía. En el cierre conclusivo, la guitarra opta por un *staccato* que se anticipa a la voz para dejar que esta remate a *placer*.

II.12. Zambra de Manolo Caracol: «María Candelaria»

- 38 Estructuras armónico-métricas de 4/4 tomando como tónica Re m (D m), con cadencia Sol m-G m (subdominante), Re m-D m (mediante), La M-A M modal (dominante), Re m-D m (tónica), y con puntuales modulaciones en *ostinato* hacia Do M (C M) y Re M (D M). De hecho, se identifica una variación hacia el sistema tonal mayor, alternando con su correlato menor, con cierre de *fermata ad libitum*, en homenaje a Manolo Caracol y su concepto de zambra¹¹⁶. De otro lado, la *scordatura* o afinación en Re m (D m)¹¹⁷ viene dada por su fuente esencial, es decir, la zambra *Embrujo y magia* de Niño Miguel¹¹⁸, comprendida en *El Niño Miguel diferente*. No obstante, las variaciones guitarrísticas de este tema, con patrones cuaternarios y binarios a modo de danza¹¹⁹, constituyen un homenaje al maestro de Huelva al tiempo que, como hiciera antaño este, entronca con una fértil tradición concertística sustentada sobre el *aire* arabesco y el *alhambrismo* musical¹²⁰ que cuenta con los siguientes modelos de referencia¹²¹, a saber: Niño Ricardo, *Gitanería arabesca: danza y Almoradí: capricho*; Sabicas, *Ensueño árabe (Danza árabe)*, *Noches de Arabia (Danza árabe)*, *Danza mora*, *Danza árabe* y *Zambra*; así como Esteban de Sanlúcar, *Moro y gitano (Danza mora)*, *Castillo de Xuen (Danza mora)* y *Orgía árabe (Danza árabe)*.

II.13. Jotillas madrileñas de Curro Fernández: «La remolinera»

- 39 Ubicada la cejilla artificial en el cuarto traste¹²², la tónica corresponde a Do # M (C # M)¹²³, en tanto que la cadencia es la siguiente: Fa # m (F # m), Mi M (E M), Re M (D M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M), en contexto modal, frigio o flamenco. De otra parte, con arranque *ad libitum*, se atienden fundamentalmente a patrones ternarios en estructuras armónico-métricas de doce tiempos sobre base rítmica de palmas¹²⁴ y una efímera modulación hacia el correlato tonal mayor en Do # M (C # M). La falseta, con función de *introito*, está inspirada en la forma compositiva e interpretativa de Vicente Amigo¹²⁵, mientras que la segunda, construida sobre fraseo melódico del *ritornello* del cante¹²⁶, denota, en definitiva, un marcado sabor tradicional.

II.14. Seguiriya de Camarón de la Isla: «No conozco a nadie»

- 40 Tomando como eje vertebrador sonoro la cejilla en el sexto traste¹²⁷, la seguiriya arranca con la canónica introducción guitarrística del género¹²⁸ en compases de amalgama de 3/4 y 6/8 sobre doce tiempos¹²⁹. En cualquier caso, al margen de la posición o acorde cardinal de referencia, la tónica reside en Mi b M (E b M) y enarmónico en Re # M (D # M), con cadencia en La b m-Sol # m [A b m-G # m] (subdominante), Sol b M-Fa # M [G b M-F # m] (mediante), Mi M [E M] (dominante), Mi b M [E b M]-Re # M [D # M] (tónica). El concepto de falseta principal, de notable sabor tradicional desde Javier Molina a Niño Ricardo, constituye un rendido homenaje a la seguiriya *Cava trianera* de Pepe Martínez. Con todo, los adornos de acompañamiento entre letras y las microfalsetas que dan paso a los ayeos rituales¹³⁰ presentan, en calidad de modelos mediadores, ecos del *aire* de Paco de Lucía¹³¹ y también de Tomatito.

II.15. Garrotín de José Menese: «Remendao»

- 41 Tónica en Si M (B M), con dominante en Fa # M (F # M) y subdominante en Mi M (E M), en estructuras armónico-métricas binarias y cuaternarias características del género¹³². De otro lado, tomando como eje la cejilla artificial en el cuarto traste, la falseta de obertura y las siguientes variaciones sobre el mismo tema¹³³ dejan ver un carácter visiblemente popular¹³⁴, mientras que la última viene a dialogar con la versión del garrotín a cargo del guitarrista clásico Pepe Romero. Se trata, en suma, de una fértil tradición que llegará hasta la reescritura o taracea compositivo-interpretativa de Rafael Riqueni en *De la Vera*¹³⁵, con *scordatura* en Sol M (G M)¹³⁶.

II.16. Villancico navideño de Naranjito de Triana: «Campanitas de oro y plata»

- 42 Con cejilla en el sexto traste y posición en Mi m (E m)¹³⁷, la tónica corresponde a Si b m (B b m)¹³⁸. De esta manera, la cadencia fundamental radica en Re # m [D # m]-Mi b m [E b m] (subdominante), Si b m [B b m]-La # m [A # m], esto es, mediante coincidente con tónica, Fa M [F M] (dominante), Si b m [B b m]-La # m [A # m] (tónica). Por lo demás, el fugaz arranque *a cappella* y *a piacere*¹³⁹ acaba dando paso al marcado ritmo ternario sobre respaldo percusivo de palmas canónicas, con voces en contrapunto de la guitarra por mímesis respecto al fraseo del cante¹⁴⁰.

II.17. Bulerías al golpe de José Antonio el Chozas: «Perdición»

- 43 Estructuras armónico-métricas de doce tiempos en el sistema canónico de la bulería de Jerez, con una pista de guitarra que aporta la voz instrumental de la falseta y una segunda de acompañamiento¹⁴¹. Tal entronque se hace especialmente visible ya en la falseta de obertura y el remate de la segunda, como recuerdo del toque de la escuela jerezana representada en los Morao, Parrilla, José Luis Balao, Niño Jero, Diego Carrasco y otros modelos de referencia que han transmitido este soniquete y *aire* expresivo a la actual generación de tocaores¹⁴². La tónica, en síntesis, corresponde a Do M (C M) frigio, con cejilla en el tercer traste en la posición de La M (A M) modal y cadencia Fa m-F m (subdominante), Mi b M-E b M (mediante), Do # M [C # M]-Re b M [D b M] (dominante), Do M-C M (tónica). Desde este espacio sonoro, se identifican, por último, progresivas modulaciones, a modo de apuntes armónicos en La # m (A # m)¹⁴³, y un *ritornello* con el que concluye la bulería, esto es: Fa m (F m), Si b M (B b M)-La # M (A # M), Mi b M (E b M)-Re # M (D # M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M), Do M (C M) frigio.

Conclusión o *cadenza* final

- 44 A la vista de la identificación de fuentes aportadas en el análisis precedente, quisiera concluir destacando el consciente entronque interpretativo-conceptual de Cruzado con la tradición guitarrista onubense, desde Manolo de Huelva y Niño Miguel hasta Juan Carlos Romero o José Luis Rodríguez¹⁴⁴. En paralelo, he puesto de relieve su granado conocimiento de la tradición canónica entre la oralidad popular y la rúbrica de autor, sea mediante el fraseo imitativo de modalidades genéricas como el *aire* por bulerías de Jerez o la *scordatura* de la rondeña de concierto y la de Re (D), o bien como homenaje a

modelos tan reconocidos como Ramón Montoya, Javier Molina, Niño Ricardo, Sabicas o Pepe Martínez¹⁴⁵.

- 45 Sin embargo, no falta tampoco su experiencia empírica y vivencial de la estética guitarrística de generaciones contemporáneas, con especial predilección y admiración por Paco de Lucía, tanto en su primera etapa, con huellas de los arquetipos del folclore de fuste clásico de Lecuona, hasta su obra póstuma dedicada a la *Canción andaluza*. Con todo, sin renunciar a su propia voluntad interpretativo-compositiva¹⁴⁶, llega a entrar en diálogo conceptual con Julián Arcas y la protohistoria del flamenco, e incluso con el guitarrista clásico Pepe Romero; pero especialmente hay que subrayar las continuas resonancias de otros modelos de la altura de Serranito y Manolo Sanlúcar, a propósito de *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, además de referentes heterogéneos que vienen influyendo en los jóvenes guitarristas actuales, tales como Vicente Amigo, Isidro Sanlúcar, José Antonio Rodríguez, Manolo Franco, Juan Habichuela, Pedro Peña o José Luis Postigo.
- 46 En definitiva, pluralidad canónica, plasticidad imitativa y colores del sonido al trasluz de la sinestesia para este análisis etnomusicológico y cultural, formulado aquí con el objeto de arrojar luz, con matices de expresión y en clave de investigación performativa, sobre esta *Nueva visión antológica del cante y del toque*, a medio camino entre la más granada cultura popular y la rúbrica de autor.

BIBLIOGRAFÍA

CANO Guillermo (2019), *Nueva visión antológica del cante y del toque*, con la guitarra de Paco Cruzado; preliminares de José Cenizo Jiménez y Paco Escobar, Sevilla: Instituto Andaluz del Flamenco, Colección «Flamenco y Universidad».

COPLAND Aaron (2016), *Cómo escuchar la música*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

CRUCES ROLDÁN Cristina (2017), *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Instituto Andaluz del Flamenco.

DAWKINS Richard (2017), *El gen egoísta extendido*, Barcelona: Salvat.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2004), «La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿acompañante o creadora?», *Candil*, 150, 551-556.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2010a), «La modulación tonal en las formas musicales del flamenco: propiedades de preferencia e hibridación armónica», *Itamar. Revista de investigación musical*, 3, 261-265.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (dir.) (2010b), *Investigación y flamenco. I Congreso interdisciplinar*, Sevilla: Signatura Ediciones.

DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel & ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (dir.) (2011), *Investigación y flamenco. II Congreso interdisciplinar*, Sevilla: Escuela Superior de Ingenieros.

- DÍAZ-BÁÑEZ José Miguel, ESCOBAR BORREGO Francisco Javier & VENTURA MOLINA Inmaculada (dir.) (2012), *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla: Escuela Superior de Ingenieros.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2004), «Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)», *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, 166-179.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2005), «Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca», *La flamenca. Revista especializada de flamenco*, 8, 42-44.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012a), «Sobre Valente y lo jondo: notas de poética», *Studi Ispanici*, 37, 293-315.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012b), «Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en *Invencción sobre un perpetuum mobile*, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.^a Panero como telón de fondo)», *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 57(1), 101-134.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012c), «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)», *Revista de Filología*, 30, 185-200.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2012d), «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas», *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*, 6, 118-191.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2013), «Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folk-lore andaluz)*, 45, 11-40.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2017), «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 169-170, 1-19.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018a), «La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética», *Revista de Estudios extremeños*, 74, 37-92.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018b), «De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez», Asociación Española Dmás!: Danza e Investigación y Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (dir.), *La investigación en danza*, Valencia: Ediciones Mahali, 25-34.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018c), «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía)», *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10, 70-91.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018d), «Resuena el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 29, 1-43.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2019a), «*Y llevarte dormida a un jardín de coral*: representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocaribano)», *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49, 45-75.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2019b), «Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande», *ILCEA, Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX^e et XXI^e siècles)*, 35, 1-23.

ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (en prensa), «Cuidando el son por ósmosis: Tejada al trasluz de Alberti, Lorca y Falla, con Coplas del agua inéditas y un romance contaminado por La mala hierba», *III Congreso internacional de investigación y docencia de la creatividad (CICREART 2017) – Jornadas sobre la creatividad en José Luis Tejada*, Granada: Universidad de Granada, Fundación José Luis Tejada.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1994a), *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique* (Tesis doctoral), Université de Nice Sophia Antipolis, Nice.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1994b), «Le flamenco : de l'expérience personnelle à l'expérience culturelle», *Études tsiganes*, 1, 56-62.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (1995-1996), «La rhétorique flamenca ou l'éloge du visuel», *Revue d'esthétique*, 28, 85-90.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2002), «Chemins musicaux de l'identité gitane», *Mediterrria*, 16, 18-21.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008a), «Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 67-85.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008b), «Iberia, rythmes d'impressions et d'images», Josiane Mas (dir.), *Arts en mouvements. Les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 65-86.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2008c), «De Picasso a Morente. De Morente a Picasso», E. Morente, *Pablo de Málaga*, s. l.: Caimán records, CD.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2009), *Israel Galván. Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenca*, Arles: Actes Sud.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2013), «Penser la narrativité dans le flamenco», M. Grabócz & G. Mathon (dir.), *Daniel Charles in Memoriam. Des temporalités multiples aux bruissements du silence*, Paris: Éditions Hermann, 159-184.

FRAYSSINET-SAVY Corinne (2014), «Les rythmes de l'altérité au temps des premiers cafés cantantes. Lire, écouter, regarder Charles Davillier et Gustave Doré», L. Charles Dominique, Y. Defrance & D. Pistone (dir.), *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris: L'Harmattan, 201-217.

FRAYSSINET-SAVY Corinne & PERRET Carine (2005), «M. Ravel et M. de Falla. Une communauté de pensée et de sensibilité dans leur approche du spectacle lyrique», *Ostinato rigore, numéro spécial « Maurice Ravel »* (dir. Jean-Claude Teboul), 24, 181-199.

MARTÍN CABEZA Juan Diego (2018), *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*, Sevilla: Bienal de Flamenco de Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla.

MARTÍNEZ PELÁEZ Agustín (coord.) (2017), *Investigar en creación e interpretación musical en España*, Madrid: Dykinson, Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos.

TORRES Norberto (2018), *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española*, Almería: Diputación, Instituto de Estudios Almerienses.

NOTAS

1. Quisiera expresar mi agradecimiento personal a los informantes con los que he podido intercambiar perspectivas críticas para este artículo, sobre todo el guitarrista Paco Cruzado, el cantaor Guillermo Cano y el investigador José Cenizo Jiménez.
2. En el que cobra notoria cabida la teoría *cultural* del acompañamiento instrumental de la voz conforme a *propiedades de preferencia*, según la etnomusicología; véanse: Díaz-Báñez y Escobar (2004, 2010a, 2010b, 2011), así como Díaz-Báñez, Escobar y Ventura Molina (2012).
3. Véase sobre este particular: Frayssinet-Savy (1994a, 1994b, 1995-1996, 2002, 2008a, 2008b, 2008c, 2009, 2013, 2014), Frayssinet-Savy y Perret Carine (2005), Escobar (2004, 2005, 2012a, 2012c, 2013, 2017, 2018c, 2019b, en prensa), así como Cruces Roldán (2017).
4. Con necesidad de implementación docente en marcos y contextos de didáctica de la creatividad en investigación.
5. Como si de una taracea o mosaico polifónico se tratase.
6. Esto es, como sucede en el flamenco y otras disciplinas estéticas contemporáneas.
7. Baste recordar a este respecto el reciente volumen misceláneo, al cuidado de Martínez Peláez como coordinador (2017), además de mi revisión crítica del estado de la cuestión, con nuevas perspectivas (Escobar, 2018a).
8. En el que se va modulando, cada vez más, del acto performativo a la tesis performativa (Escobar, 2018a, 2018b).
9. O sea, como unidades teóricas mínimas de información cultural significativa, al decir de Richard Dawkins (2017).
10. El lector interesado puede leer, en lo que atañe a mecanismos, estrategias y procedimientos respecto a las *inteligencias múltiples* para la producción, transmisión y recepción de conocimientos interdisciplinares y de cultura *memética* en el siglo XXI: Escobar (2018b).
11. Al margen, claro está, de una mera sucesión técnica, mecanicista y concreta de notas, posiciones o acordes.
12. Prefiguración *in nuce* de la performatividad multimedia actual.
13. Para otros ejemplos contemporáneos afines en esta intersección de códigos entre música, literatura y artes plásticas, con efectos sinestésicos de fondo: Escobar (2012b, 2012d, 2017).
14. Y formado además en guitarra clásica por el Conservatorio Profesional de Música de Huelva *Javier Perianes*.
15. Hasta el punto de trabajar en calidad de acompañante instrumental suyo.
16. Lo veremos más abajo a propósito del preclaro compositor almeriense Julián Arcas.
17. *Vid. infra*.
18. En virtud de una guitarra de ciprés con tapa de cedro, de 2011, bajo el sello del luthier Manolo Rosa Palanco, oriundo de Valverde del Camino (Huelva).
19. Canot (2019).
20. Copland (2016).
21. Interesados, al tiempo, en los procesos de composición y recreación interpretativa desde la teoría *cultural* del acompañamiento de la voz y el análisis etnomusicológico.
22. Recuperado en la segunda parte.
23. En diálogo con la percusión de las palmas.
24. Véase al respecto la Tesis doctoral de Martín Cabeza, bajo mi dirección y publicada como monografía en 2018, en la Colección temática dedicada al Flamenco de la Editorial Universidad de Sevilla, con mi coordinación, en trabajo conjunto con Rocío Plaza.
25. Conjunto de sevillanas con el que trabajaron antaño Isidro Sanlúcar y Vicente Amigo.
26. Para otros pormenores sobre la pervivencia del egregio compositor almeriense en la forja y canon de la guitarra clásico-flamenca: Torres (2018).

27. En estructuras armónico-métricas sobre compases de amalgama de doce tiempos a partir de anacrusa, arquetipos y patrones ternarios.
28. Teniendo la cejilla en el octavo traste bajo la posición o acorde de Mi M (E M).
29. *Vid. infra* la transcripción.
30. Uno de los principales modelos estéticos de Cruzado, como iremos comprobando.
31. O lo que es lo mismo, en calidad de acompañante de Camarón de la Isla en sus primeros compases profesionales.
32. Modelo, al tiempo, del señero guitarrista de Algeciras.
33. Ubicando la cejilla en el sexto traste, en posición de Mi M (E M).
34. Así Vicente Amigo, en su concepto de soleá y fandangos de Huelva.
35. Como si se tratase del ritmo de tientos.
36. Con arquetipos comunes a otras versiones como la realizada por José el de la Tomasa y José Luis Postigo a la *sonanta*. Este último sigue, en su esencia, la estela de Antonio Osuna, maestro también de otros guitarristas contemporáneos como Manolo Franco o Quique Paredes, según me han comunicado estos informantes.
37. Con influjo, a su vez, del jerezano Javier Molina por mediación de Isidro Sanlúcar, padre, en calidad de discípulo.
38. En la primera etapa de estos modelos.
39. Con huellas en José Antonio Rodríguez, en su opera prima *Calahorra*.
40. Culminando, a modo de crisol conceptual, con la generación de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar hasta la actualidad, esto es, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, Rafael Riqueni, Tomatito o Gerardo Núñez, entre otros.
41. A modo de *cadenza* o *fermata*.
42. Incluyendo anacrusa al ritmo percutivo de las palmas.
43. Característico de la caña como género.
44. Artistas con los que ha venido trabajando Cruzado.
45. Del que Cruzado ha llegado a recibir clases.
46. Sustentado a nivel rítmico sobre la base percutiva de las palmas y el ciclo armónico Do # M (C # M), con matiz modal, Fa # m (F # m), Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), Sol # M (G # M), con retorno a tónica en Re b m (D b m).
47. Artista con la que ha colaborado estéticamente Guillermo Cano.
48. Con la cejilla en el tercer traste, en posición o acorde de La M (A M).
49. La cejilla se encuentra ubicada en el quinto traste, en la posición de Mi M (E M).
50. En su conocido acompañamiento por soleá a Manuel Torre.
51. En la primera etapa de estos modelos, con huellas también en otros guitarristas contemporáneos como Enrique de Melchor.
52. A saber: Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), con repetición en la secuencia Si M (B M), Mi M (E M).
53. Con regreso, a modo de resolución conclusiva, a la dominante, o sea La M (A M), y tónica en La b M-Sol # M (A b M-G # M).
54. Cercano, por lo demás, a la bulería por soleá, con arropo rítmico de nudillos y pie percutivo.
55. Que incluye, por añadidura, la alabanza epitalámica de los novios.
56. Esto es, como un *leitmotiv* en modo flamenco que viene a sintetizar la esencia del género.
57. En virtud de una técnica contrapuntística entre el fraseo del cante y la voz instrumental.
58. Compositor y en esta colaboración también intérprete gracias a una guitarra de Juan Miguel González, de 2016, con fórmula organológica en la tradición almeriense de Antonio de Torres.
59. Es decir, la sexta cuerda o bordón.
60. En este caso, la primera cuerda o prima.
61. «Por medio» en el argot especializado.

62. Esto es, con una voluntad creativa de «reinventar» el instrumento a efectos de posiciones, acordes y colores del sonido, entre otros recursos de expresión estética, que entroncan con los orígenes cordófonos en época áurea con compositores como Gaspar Sanz (Escobar, 2018d). Por lo demás, a efectos de didáctica de la creatividad en investigación musical, se incluye, en este hipervínculo, el archivo fonográfico integral para el lector-oyente interesado en esta nueva propuesta estética de Paco Escobar, interpretada por él mismo. <Scordattura.mp3>
63. Ya desde el *introito* de obertura con trémolo.
64. O lo que es lo mismo, en calidad de efecto sorpresivo en el imaginario estético propuesto.
65. Con el que Paco Escobar ha trabajado durante años.
66. Con arpeggios de fondo, atendiendo a las fronteras e intersección de códigos entre la métrica literaria y la musical.
67. Con un toque de *impromptu* y repentización creativa tendente a los contratiempos, cortes y efectos sincopados. Tales matices de expresión se suelen concretar, por lo general, en *crescendo* y *diminuendo*, e incluso, como en las «ilusiones sonoras» de *A contratiempo*, de Paco Escobar, con conscientes *accelerando* y *ritardando* al servicio de la profundidad y vivacidad estética de «lo jondo». No obstante, tales recursos pretenden «humanizar» el discurso musical propuesto que hunde sus raíces primigenias, más allá de la rúbrica autorial-compositiva, en los sentimientos y emociones universales de la tradición oral, con su propia e intrínseca «poética del límite».
68. Pero también con Paco de Lucía, Vicente Amigo, Cañizares, Gerardo Núñez o Tomatito, entre otros modelos actuales.
69. Desde el prisma conceptual de Juan Manuel Cañizares, Isidro Sanlúcar o Vicente Amigo.
70. Como acompañante, en su primera etapa, de Camarón de la Isla.
71. En concreto, en su acompañamiento a José Menese, con interpretación coreográfica de María Pagés.
72. Como es habitual en esta modalidad genérica.
73. Con pervivencia hasta la generación de Sabicas, la de Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito, y las más recientes de Rafael Riqueni, Tomatito, Gerardo Núñez o Vicente Amigo.
74. O «guitarra en sordo», según el argot técnico o lenguaje especializado.
75. Con el arripe guitarrístico de Ramón de Algeciras y la línea melódica vocal de Camarón de la Isla en *Canastera*.
76. Tomando como eje vertebrador el ritmo de los fandangos de Huelva y acompañado de los melismas y microtonalismos de vocálicos de Enrique Morente.
77. Creando así la atmósfera ritual necesaria para una reunión de cabaes como *captación de la benevolencia*.
78. Dejando ver también el diseño compositivo y conceptual de Juan Carlos Romero.
79. Esto es, por mimesis respecto a la práctica cotidiana habitual.
80. Como anuncia la voz vocal, con *jaleo* ritual por añadidura dirigido al guitarrista acompañante.
81. Por ejemplo en los tangos de la Carlotica (II.8).
82. Por lo que la cejilla artificial se encuentra en el traste cuarto.
83. Sobre la base percutiva de las palmas y bajo el sistema tonal mayor mediante *ostinato* de tónica y dominante.
84. Desde el canon de Antonio Chacón, con Pedro el del lunar a la guitarra, hasta la versión interpretativa de Antonio el Chocolate.
85. Consonante, por otra parte, con el interés y colaboración de Chacón en representaciones performativas de zarzuelas.
86. Con *variaciones* mediante una *dispositio* triádica, entre arpeggios, adornos de pulgar, incluyendo alzapúa, y ligados con tiraillos.
87. Y, por tanto, sin desnaturalizarlas en cuanto a género y forma musical.
88. Con guiños conceptuales a Miguel Borrull.

89. O sea, en la tradición de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas.
90. O forma musical ternaria.
91. Tendentes hacia el sabor rítmico de la colombiana en calidad de modalidad híbrida integrada en el macrogénero de la rumba cubana. Para las fronteras, en fin, entre las modalidades genéricas del flamenco y la impronta e impregnación afrocubana, con redobles percusivos de tambor de por medio: Escobar (2019a).
92. De hecho, resultan habituales en este concepto de arreglo musical.
93. Si bien la cejilla artificial se ubica en el segundo traste, tomando como eje de referencia el acorde de Si M (B M), en el sistema modal frigio.
94. En terminología del compositor R. Murray Schafer.
95. Correspondiente a Mi (E).
96. En virtud de adornos a destacados artistas de Granada que cultivaron estas modalidades como Enrique Morente.
97. Composición incluida en su opera prima *De mi corazón al aire*.
98. Con apoyo rítmico de palmas y tinaja.
99. Y en diálogo con modalidades de la copla recreadas en la XVI Bienal de Flamenco de Sevilla (*Caracol. Zambra por seguiriya*) e implementadas en *Eurídice XXI*.
100. Vid. *infra* la transcripción.
101. O sea «por medio».
102. Recuperada de nuevo en la parte final.
103. Incluyendo la esperable introducción con rasgueos continuados y cierre en *staccato*.
104. Y hasta de grabación misma.
105. Deudora, como es sabido, de Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas o Mario Escudero.
106. O sea, sin cejilla artificial.
107. Incluyendo detalles de alzapúa.
108. Quien ejerció, además, como entrevistador de los informantes.
109. En calidad de *pizzicato* rítmico-percussivo de la bulería arromanzada o al golpe.
110. Con enarmónico La # M (A # M).
111. Con cejilla instrumental en el sexto traste.
112. Hermano de Lebrijano.
113. Comprendidas en *El calor de mis recuerdos*.
114. Mi b M (E b M), La b M (A b M), Do # M (C # M), con repetición hasta su variante Si b M (B b M), Mi b M (E b M), y coda conclusiva, en contexto modal, Do # M (C # M), a modo de dominante, y Do M (C M), en calidad de tónica.
115. Esto es, como en la Bambera brindada a Naranjito de Triana (I.10).
116. Revestido de base rítmica y coloratura textural en virtud del pandero y las tinajas.
117. Con transmutación de la sexta cuerda, o sea orden de Mi (E), en el de Re (D).
118. De quien Cruzado ha recibido enseñanzas de forma directa, como también de José Luis Rodríguez.
119. Incluyendo técnicas como el martillo doble.
120. Así, por ejemplo, *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega.
121. Hasta llegar a la generación de Paco de Lucía, con su *Farruca de Lucía* en virtud de arreglos orquestales, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje Serranito.
122. En posición o acorde de La M (A M) modal.
123. Con enarmónico en Re b M (D b M).
124. Con *aire* y soniquete de bulería al golpe.
125. Incluyendo el remate mediante alzapúa.
126. Esto es, siguiendo la secuencia Si M (B M), Mi M (E M), La M (A M), Re M (D M), Do # M (C # M)-Re b M (D b M).
127. En posición o acorde de La M (A M) modal.

128. O sea, mediante rasgueos tradicionales en *staccato*.
129. Con efecto anacrúsico añadido.
130. Tanto los iniciales como los que conducen a la última letra.
131. En su primera etapa como acompañante de Camarón de la Isla.
132. Y que experimentan una gradación climática ascendente con *crescendo*, en lo que hace al tempo, y una función de remate conclusivo.
133. Inspiradas en el fraseo melódico del cante en calidad de *leitmotiv*.
134. Si bien con variación interpretativa.
135. Garrotín comprendido en *Mi tiempo*.
136. En entronque conceptual con la notoriedad del acorde de Sol séptima (G 7) como tónica o, en otros términos, séptima de dominante respecto a Do M (C M), que en la reformulación genérica guitarrística del garrotín acaba funcionando como subdominante.
137. Frecuente a efectos guitarrísticos en esta modalidad genérica.
138. Con enarmónico en La # m (A # m).
139. Al que se recurre de nuevo en el cierre del tema.
140. Esto es, en calidad de variaciones en la tradición guitarrística desde Sabicas a Víctor Monje Serranito, entre otros modelos contemporáneos.
141. Como dejan ver los adornos, los efectos rítmicos sincopados y los cortes contrapuntísticos sobre palmas.
142. Que conforman, en efecto, la edad de oro en dicha senda como Diego el del Morao, Alfredo Lagos, Manuel Parrilla, Santiago Lara, Antonio Rey, José Quevedo Bolita, Javier Patino, Manuel Valencia o Paco León.
143. Con enarmónico en Si b m (B b m).
144. Modelos estos tres últimos de los que, en calidad de informantes, ha llegado a recibir una influencia directa.
145. Con sabios mediadores del aliento de Mario Escudero, del que Cruzado recibió clases.
146. Como se colige del empleo de falsetas personales que he venido señalando.

RESÚMENES

El presente artículo ofrece un análisis, desde los planteamientos conceptuales de la etnomusicología y los *estudios culturales*, circunscrito a la *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), con voz de Guillermo Cano y acompañamiento guitarrístico de Paco Cruzado. Para ello, se estudia el *corpus* integral, dividido en dos partes, tomando como eje vertebrador las fuentes y el tratamiento interpretativo a partir de la caracterización genérica de formas, modalidades y *palos*.

This article offers an analysis, from the conceptual approaches of ethnomusicology and *cultural studies*, circumscribed to the *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), with Guillermo Cano's voice and guitar accompaniment by Paco Cruzado. For this, the integral *corpus* is studied, divided into two parts, taking as a vertebrate axis the sources and the interpretative treatment from the generic characterization of forms, modalities and *styles*.

Cet article propose une analyse, à partir des approches conceptuelles de l'ethnomusicologie et des *études culturelles*, circonscrite à la *Nueva visión antológica del cante y del toque* (2019), avec la

voix de Guillermo Cano et l'accompagnement de Paco Cruzado à la guitare. Pour cela, le *corpus* intégral est étudié, divisé en deux parties, prenant comme axe les sources et le traitement interprétatif à partir de la caractérisation générique des formes, des modalités et des styles.

ÍNDICE

Mots-clés: culture populaire, flamenco, ethnomusicologie, études culturelles, anthologie, sources

Palabras claves: cultura popular, flamenco, etnomusicología, estudios culturales, antología, fuentes

Keywords: popular culture, flamenco, ethnomusicology, cultural studies, anthology, sources

AUTOR

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

Traditions musicales et populaires dans la poésie cubaine : filiation et patrimoine identitaire

Musical and Popular Traditions in Cuban Poetry: Filiation and Identity Heritage
Tradiciones musicales y populares en la poesía cubana: filiación y patrimonio identitario

Sandra Monet-Descombey Hernández

1. Introduction

- 1 Au-delà d'une spécificité nationale, les pratiques culturelles qui façonnent le traitement de la musique, du rythme et de l'oralité constituent un ensemble de critères qui caractérisent la création poétique, puisqu'elles influent sur la perception du monde des poètes et sur leur façon de la transcrire dans leurs textes. Elles témoignent du niveau de réception d'un discours poétique et musical à une époque donnée, et marquent une étape de l'évolution culturelle d'un pays ou d'un continent, ce qui est important pour Cuba comme nation postcoloniale dans sa quête identitaire au XX^e siècle.
- 2 Dans nos travaux sur cette question (inédit HDR), nous nous sommes intéressée aux traditions orales et musicales de Cuba, plus exactement à la façon dont les trois poètes du corpus, José Martí (modernisme, XIX^e siècle), Nicolás Guillén (avant-gardes, XX^e siècle) et Nancy Morejón (époque contemporaine), les intègrent à leur création et surtout, la raison pour laquelle ils s'en inspirent pour créer des motifs et des thèmes qu'ils transforment en support formel de la structure d'un texte ou en fondement de la voix poématique. Dans un premier temps, nous avons étudié l'utilisation de la métrique (vers courts) et des traditions poétiques les plus récurrentes, lesquelles font encore partie du patrimoine culturel et littéraire de la poésie, écrite ou orale et chantée : *romance*, *redondilla*, *copla*, *cuarteta*, *décima*. Concernant la partie la plus oralisée et chantée encore au XX^e siècle, nous avons analysé les pratiques de la devinette

(*adivinanza*) et de l'énigme poétique, ainsi que celles du *pregón*, ce chant de rue fondé sur des jeux de mots et le grand sens musical de son interprète. Les poètes cubains reprennent souvent ces formes, car elles font partie d'un paysage culturel marqué par les traditions orales et populaires, en hommage au patrimoine musical cubain, notamment celui du *son* et de la *canción guajira*¹.

- 3 Dans une perspective diachronique, à l'examen de l'histoire culturelle cubaine, les vers de Nicolás Guillén (1902-1989), des *poemas sones* très souvent musicalisés et faisant partie de ce même patrimoine, illustrent de façon évidente cette fusion des genres et la popularité de son auteur. De même, nous avons voulu mettre en exergue la transmission des traditions par leur réécriture : Nancy Morejón (1944), en légitime héritière de Guillén, y attache beaucoup d'importance en cette période contemporaine de la deuxième moitié du *xx*^e siècle. En effet, elle relie son approche musicale des mots et des sons à son intention poétique qui reflète l'écoute des chants et des tambours de son quartier, de son enfance, ou de son monde imaginaire et habité par de nombreuses voix de poètes et de chanteurs/ses. Dans son travail d'écriture, Nancy Morejón fait acte de transmission de la mémoire orale et témoigne d'un imaginaire collectif, représentatif de ces cultures populaires encore vivantes et qui demeurent un véritable support à la création.

2. La voix du chanteur de rue

« Guitarra »
 Fueron a cazar guitarras
 bajo la luna llena.
 Y trajeron ésta,
 pálida, fina, esbelta,
 ojos de inagotable mulata,
 cintura de abierta madera.
 Es joven, apenas vuela.
 Pero ya canta
 cuando oye en otras jaulas
 aletear sones y coplas.
 Los sonesombres y las coplasolas.
 Hay en su jaula esta inscripción:
 «Cuidado: sueña».

(Guillén, *El Gran Zoo, Obra poética*, 2002 : 178)

- 4 Le *pregón*, l'annonce publique, le cri des marchands, « *Mi cucurucho de maní*² » n'est pas en soi une tradition poétique, du moins reconnu comme tel dans l'histoire des genres et des expressions littéraires en Europe. À Cuba, le *pregonero*, déjà populaire à l'époque coloniale lorsqu'il était esclave, est un vendeur (ou vendeuse) ambulant et chanteur de rues, qui accompagnait sa vente de chansons improvisées basées sur le nom des fruits, des légumes, des gâteaux qu'il ou elle vendait. Il se faisait remarquer par la touche musicale et le rythme de son *pregón*, ainsi que par ses jeux de mots, souvent érotiques ou satiriques. C'est une tradition très représentée dans les peintures *costumbristas* et *criollistas* du *xix*^e siècle, mais aussi dans le théâtre bouffe et les *charangas* (chansons populaires très rythmées), dans la *zarzuela* et le *sainete* (opéra, pièce musicale d'opérette). Le *son* est une musique populaire qui est généralement décrite comme

influencée par le *pregón* ou vice versa, car à la base l'effet de répétition est récurrent, ainsi que les éléments rythmiques jouant sur cette réitération, soit par onomatopées, soit par vers répété (le *pie quebrado* pour le son), ou par divers procédés jouant sur les mots (allitération, paronomase, polyptote, etc.). De nombreux auteurs ont écrit sur la question, entre autres Alejo Carpentier dans *La música en Cuba* (1948) et ses articles recueillis dans *Temas de la lira y del bongó*, ainsi que Miguel Barnet dans la réédition augmentée (1998) de *La Fuente viva* (1983), son essai d'ethnologie cubaine sur les racines africaines, qui rassemble plusieurs études dont « El *pregón*, un personaje anónimo de nuestro folklore ». Nicolás Guillén a écrit sur les *pregones*, comme il l'a fait sur le son ou la rumba, et la culture populaire en général de Cuba.

- 5 En analysant les formes métriques reprises et rénovées par Nicolás Guillén, nous avons pu constater combien il était difficile de séparer les formes musicales de ses créations, soit par la métrique (*seguidilla*, *romance*, *copla*), soit par le thème et le titre (chanson, ballade, son). Il est important de rappeler que Guillén n'est pas uniquement un poète « nègre » (cf. négritude, ou plutôt africanité, revendiquée dès 1930, en pleine époque du *negrismo* à Cuba et à Porto Rico). Il est, avant tout, un auteur de poésie qui a su allier les deux traditions principales de la culture cubaine, européenne et africaine, ainsi que les genres savant et populaire, à l'image d'une transculturation déjà à l'œuvre depuis des siècles en Amérique et que Fernando Ortiz³ avait saluée chez le poète (1930). Sa marque de fabrique est celle du son qu'il a choisi parce que cette musique populaire est métissée, d'origine africaine et provenant en partie de la tradition écrite et orale de la poésie espagnole. Sinon, comment expliquer que Federico García Lorca a su si bien mettre en vers le son de Cuba, émerveillé lors de son séjour dans l'île par la vitalité de la musique cubaine alors en période de fixation (forme définitive du son). Lorca était présent lorsque le livre des *Motivos de son* (1930) de Guillén est sorti à La Havane, lequel fut également salué par l'intellectuel espagnol Miguel de Unamuno.
- 6 À propos des genres et des traditions, Guillén aura investi toutes les formes d'expression, poétiques (métriques anciennes ou contemporaines), musicales et chantées des *Cancioneros* populaires⁴, de tradition hispano-cubaine ou de source afro-cubaine. Ses chants à tonalité nettement africaine sont intégrés dès *Sóngoro Cosongo* (1931) et *West Indies Ltd* (1934), avec la reprise ou l'invention d'onomatopées⁵ à consonance africaine, ou de rituels en langue africaine.
- 7 Dans les techniques déjà adoptées par les poètes négristes des années 1920-1930, celle du chant rythmique avec la répétition et la redondance (allitérations, assonances, paronomase) est récurrente, ainsi que l'appel du soliste à la réponse du chœur (aé, aé, aé), surtout utilisé sous cette forme dans la rumba (d'origine *congo*), et l'alternance du chant antiphonaire (soliste/chœur-répons) :

Sensemaya, la culebra,
sensemaya,
sensemaya, con sus ojos,
sensemaya,
sensemaya con su lengua,
sensemaya,
sensemaya, con su boca,
sensemaya.
¡Mayombe-bombe-mayombé!
 (Guillén, *OPC* 1, 2002 : 119)

- 8 L'improvisation finale en vers répétés sans cesse, un cycle qui clôt ce genre de composition, peut effectivement s'accorder aux rythmes et chants de la *rumba* ou de la *conga* du carnaval, et aux techniques de chant d'origine africaine où le chanteur et les tambours peuvent exceller dans ce jeu dialogué, comme dans ce rituel en langue africaine, un chant *congo* pour tuer le serpent :

« Canto negro »
 ¡Yambambó, yambambé!
 Mamatomba
 serembe cuserembá,
 aé
 yambó
 aé,
 ¡yamba, yambó, yambambé!
 (Guillén, *OPC 1*, 2002 : 99)

- 9 Le poème reproduit le dialogue rythmique entre le chanteur soliste et le chœur, mais aussi entre le danseur et les tambours, chacun répondant à l'autre, par un battement (*toque*), par un pas ou un mouvement du danseur. Le texte n'est rarement que le simple reflet du rythme, mais aussi et surtout celui des préoccupations sociopolitiques et culturelles du poète. C'est pourquoi Guillén a dépassé l'aspect purement folklorique de nombreux poèmes superficiels ou typifiés, associés aux musiques traditionnelles durant les avant-gardes poétiques des années 1920-1930 (*negrismo*), afin de défendre un message et des valeurs qui lui paraissaient essentielles.

3. Le poète chanté

- 10 Nicolás Guillén s'est beaucoup inspiré des chansons cubaines, mais il faut rappeler que nombre de ses poèmes ont été récités et mis en musique, dès les années 1930 avec Alejandro García Caturla (« Bito-Manué », « Yambambó », « Mulata », « Sabás »), Amadeo Roldán (*Motivos de son*, « Curujey »), Eliseo Grenet (« Negro bembón », « Sóngoro Cosongo »), jusqu'aux années 1960-1970 et bien après. Ses poèmes ont été transformés en de vrais *sones* et *canciones*, ont été adaptés par les chanteurs engagés de la *nueva trova*, du rap, etc. Il est devenu à son tour une véritable tradition populaire, notamment dans l'œuvre fondamentale de Pablo Milanés (1943), dans laquelle ses textes ont acquis une nouvelle autonomie et jouissent d'une grande diffusion, nationale et internationale. Son poème devenu une chanson célèbre contre le fascisme, dédié au Che Guevara suite à son assassinat, « Guitarra en duelo mayor » (*La rueda dentada*, 1974), en strophes de sept vers octosyllabes, avec un rythme rapide et soutenu à la guitare, est représentatif de l'intérêt porté à ses poèmes engagés à l'étranger (Espagne, France, Amérique latine et du Nord, Afrique subsaharienne). Le poème en vers libres « Tengo » (1964), adapté et chanté par Pablo Milanés, un exemple incontournable de cette popularité de Guillén, est joué sur un rythme de *son* très relevé (*son montuno*) pour saluer avec enthousiasme les acquis de la Révolution vis-à-vis de l'homme du peuple, le « Juan sin Nada » devenu « Juan con Todo » (Jean sans Rien // avec Tout). Nous rappelons également la belle interprétation par Milanés de « Canción » (*La rueda dentada*), laquelle a réellement contribué à modifier la réception de ce simple poème, ou chanson d'amour :

¡De qué callada manera
 se me adentra usted sonriendo,

*como si fuera
la primavera!
(Yo, muriendo.)
(Guillén, OPC 2, 2002 : 263)*

- 11 « La muralla » (*La paloma de vuelo popular*, 1958), poème adapté, entre autres, par les chanteurs espagnols Ana Belén et Víctor Manuel qui ont connu un grand succès dans les années 1980-1990, en Espagne et à Cuba, voire dans toute l'Amérique latine, est un paradigme du travail poétique de Guillén, et de son message universel afin de condamner le racisme, toujours d'actualité, ce qui explique son succès à travers les décennies passées.
- 12 Le « Son número 6 » de Guillén, écrit dans les années 1940, porte le titre d'une pièce musicale, un numéro de mambo (comme le célèbre « Mambo number five »), car c'était la mode aux États-Unis ou au Mexique, depuis que la musique cubaine y portait son empreinte, avec le percussionniste Chano Pozo qui jouait auprès de Dizzy Gillespie, le mambo et le cha-cha-chá des années 1950 (variantes du son selon l'orchestration et le rythme), avec la Banda Gigante de Benny Moré. Le poème de Guillén est construit de façon explicite sur la structure du son, avec l'apostrophe régulière adressée aux amis, au lecteur et au public, sur laquelle repose le double niveau du texte (poème // chanson-danse, poète/lecteur = soliste/chœur). Il est organisé en trois mouvements : « *Atiendan, amigos, mi son, que empieza así* », c'est le *tema* ou *largo* qui annonce le thème de la chanson :
- Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así*
(Guillén, « El son entero », OPC 1, 2002 : 191-193)
- 13 Ensuite, vient la *sextilla* (strophe de six vers courts pentasyllabiques), en forme de devinette (« *adivinanza / de la esperanza* ») dans laquelle est suggérée l'interprétation du message principal du poème sur la tolérance et l'égalité pour tous (« *lo tuyo es mío / y lo mío es tuyo* » : ce qui est à toi est à moi et ce qui est à moi est à toi). Puis se succèdent les cycles habituels du son : « *Atiendan, amigos, mi son, que sigue así* », c'est le début du *montuno* avec le refrain repris par le chœur et l'exaltation rythmique qui commence ; « *Atiendan, amigos, mi son, que acaba así* », c'est l'improvisation finale avec le refrain répété par le chœur, et l'accélération du rythme qui laisse souvent la place aux danseurs et aux improvisations instrumentales.
- 14 Les deux premières strophes du poème, qui introduisent le son, une litanie qui va se répéter jusqu'à la fin, représentent l'affirmation identitaire du JE, « *yoruba soy, soy lucumí* », et un chant funèbre (« *lloro en yoruba* »), pour signifier la perte des origines, les Yoruba et Lucumí (de Ulkumi au Nigéria), étant des ethnies mises en esclavage à Cuba et en Amérique. Tel un rite primitif de réactualisation du mythe des origines, le sujet lyrique insiste sur la part africaine de ses origines pour les rendre visibles et les faire accepter, face au déni historique. Il se revendique comme Africain, veut faire entendre sa tristesse intime d'avoir subi l'esclavage, la déshumanisation et la perte d'identité. Sur un ton triomphant, il veut montrer avec orgueil sa résistance, le fait qu'il a survécu, qu'il existe et que sa culture d'origine n'est pas perdue totalement, d'où l'insistance à se

définir non pas comme Cubain mais comme Africain, « *soy yoruba, congo, mandinga, carabalí* », puisqu'il a été dépossédé pendant des siècles de cette identité-là.

- 15 Les répétitions de mots et les rimes constituent un jeu rythmique pendant le *montuno* ou refrain qui fait alterner la voix du soliste et le chœur uni dans la réitération en vers pair (celui de la binarité chez Guillén, conçue symboliquement pour signifier l'unité de tous et l'égalité), « *todo mezclado* » (tout mélangé). Cela permet aussi d'accélérer le tempo, parallèlement à la tension dramatique *in crescendo* :

*Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;*

- 16 Le JE passe au NOUS collectif, acclamé par un verbe qui réaffirme sa présence au présent, « *estamos* », suivi de l'adjectif au pluriel réunificateur, « *juntos* » (nous sommes tous ensemble). À l'image du *son*, cette musique populaire doit rallier tout le monde grâce à son esprit solidaire et festif. C'est pourquoi celui qui chante le *son*, ici le poète-chanteur-chroniqueur, invite à danser non seulement le Noir mais aussi le Mulâtre et le Blanc : tous ses « amis » doivent danser ensemble, et ainsi, participer symboliquement à cette reconnaissance identitaire des racines africaines de Cuba, « *que el son de todos no va a parar* » (car le *son* de tous ne va pas s'arrêter). Dans le « *son entero* » (titre du recueil de 1947), le *son* est la musique du futur qui permettra de réunifier la société, laquelle vivait alors une période de renforcement de la ségrégation raciale ouvertement mise en place par l'élite bourgeoise et l'oligarchie des grands planteurs sous influence des États-Unis.
- 17 Au-delà de la forme et de l'intention poétique recherchée dans chaque poème, certaines constances dans l'œuvre de Nicolás Guillén sont à retenir : l'invitation à partager, comme des symboles du mélange, de la tolérance et de la justice humaine ; la réinvention des chants et des danses traditionnels, tels un jeu d'émotions partagées, et en contrepoint mélodique, le dialogue qu'il entretient sans cesse avec son peuple.

4. Le troubadour et le tambour

*Quisiéramos un alto flamboyán de la montaña
a cuya justa sombra durmiese el trovador.*
(Morejón, « El café », *Piedra pulida*, 1986 : 81)

- 18 Les représentations culturelles dans l'œuvre de Nancy Morejón (1944) sont intégrées à sa poétique comme fondement de son inspiration, mais aussi comme finalité expressive. Il s'agit de reproduire un univers hérité du passé, qui s'inscrit dans un projet global de prise de conscience identitaire et de réécriture permanente de l'histoire, pour préserver une mémoire historique longtemps occultée, à échelle personnelle ou collective. Le fait d'assumer des traditions cubaines, africaines et hispaniques, savantes et populaires, fait partie de sa conception engagée de la culture comme témoin privilégié de l'évolution du monde. Comme elle l'a souvent déclaré, ses origines sociales modestes et la défense de son patrimoine culturel sont indissociables de son parcours de femme et d'écrivaine :

La vida me puso en contacto con cantares y ritmos que ostentaban un carácter anónimo, raíz esencial de su potencia. [...] Y ese barrio es un barrio importantísimo para la música popular cubana así como para muchas otras cosas. Aquí —tal como reza en la poesía de Nicolás

Guillén y como ha dicho alguna vez Alejo Carpentier—, todo suena. Todo suena, todo se mueve [...] Los cantos que escuché en la calle a toda hora, los coros de clave en la madrugada; las rumbas sin tambores ejecutadas sobre los cuerpos de los propios. El trueno de las comparsas pasó a formar parte de mi ritmo interior. Ese mundo sonoro se instaló en mi literatura y es fundamental. Una de mis búsquedas formales ha sido siempre trasponer esa sonoridad a la escritura mediante un lenguaje metafórico. (Morejón, citée par J. Cordones-Cook, *Soltando amarras y memorias...*, 2009 : 183)

- 19 Son lieu de vie havanais et d'apprentissage des traditions en héritage de sa famille (troubadours, compositeurs, musiciens), ainsi que ses lectures de poètes amateurs de musique, de Nicolás Guillén à Rafael Alberti ou Federico García Lorca, ont façonné son écriture et son inspiration. Sur les rapports entre texte et musique, culture et patrimoine, la poésie de Nancy Morejón se caractérise au moins par deux aspects : la référence à une ambiance musicale, une chanson ou une musique, comme un élément thématique parmi d'autres de sa poétisation de l'espace ; la mise en scène directe d'une chanson par le titre, ou l'hommage à un chanteur ou à une chanteuse. La poétesse utilise assez peu de références directes aux chants africains ou aux musiques populaires, pour se démarquer de la période folkloriste du négrisme.
- 20 Dans ses deux recueils les plus musicaux, *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967) et *Elogio de la danza* (1982), les poèmes sont dédiés en épigraphe à des chanteurs reconnus du patrimoine cubain, par exemple dans « Otro nocturno » (*Elogio...*), au chanteur de *canciones* et de boléros César Portillo de la Luz⁶ et à sa chanson « Noche cubana », ou bien au guitariste Leo Brouwer, auteur d'avant-garde de centaines de compositions, dont des adaptations musicales inspirées des romans d'Alejo Carpentier, ainsi que du folklore populaire cubain ou universel, ou des créations pour orchestre symphonique. Certaines sections portent un titre à référence musicale, par exemple « Conversando con Filin » (ou *feeling*, chanson romantique des années 1950), « Requiem para la mano izquierda », poème dédié à Marta Valdés (1934), qui s'est fait connaître par son interprétation du genre musical du *filin*, des chansons cubaines de la *trova* et de la *nueva trova*. Elle a collaboré musicalement avec Nancy Morejón dans plusieurs de leurs récitals communs : « Canción desde otro mundo », « Piedra pulida », « Pierrot y la luna ».
- 21 Les huit sections de « Richard trajo su flauta » du recueil homonyme, des scènes de vie familiale mis en vers et en musique, sont consacrées au grand-père de Nancy, Richard Egües (1923-2006), flûtiste de plusieurs orchestres dont La Orquesta Aragón : il est l'auteur du célèbre cha-cha-chá « El bodeguero ». Le poème « La Rebambaramba » (*Elogio de la danza*) reprend quelque peu l'ambiance festive des *sones* de l'âge d'or, s'inspirant de la reprise du folklore dans la musique de composition classique par l'auteur de « La Rebambaramba » de 1928, Amadeo Roldán, ami compositeur de Carpentier, d'Alejandro García Caturra, d'Ernesto Lecuona, des frères Grenet, etc. Dans le poème de Nancy Morejón, les objets hétéroclites énumérés font référence à l'univers des danses du carnaval héritées du défilé du Jour des Rois, la « *comparsa de las jardineras* », « *de los dandys* », « *del ciempiés* », avec des personnages d'une autre époque : la jeune élégante avec son ombrelle, la « *volanta* » et son cocher, le typique « *calesero* ». Mais il y a aussi l'autre facette de cette époque coloniale et de ses « *tipos* », celle de la présence africaine, puisque la *conga* (et ses variantes) est une des musiques du carnaval les plus africaines de Cuba. Ses chants collectifs (soliste et chœur) sont rythmés par « *la clave, / los metales y el hierro* », pour marquer la cadence avec laquelle défilent les danseurs de la *comparsa*. À partir de ce positionnement du décor, le rythme est plus alerte au fur et à

mesure que se raccourcissent les strophes, pour montrer l'accélération du tempo et de l'agitation festive. Cette fête populaire est retranscrite ici dans un mélange de rythmes et d'instruments du carnaval, même la « *corneta china* » est présente (une sorte de trompette chinoise), au son bien spécifique de la *conga santiaguera*. Les personnages folkloriques cités n'appartiennent pas tous au carnaval, mais au *son* (Ma'Luisa, Caridad, Pastora) ou au *danzón* (« *bastonero* »), au *tango congo* (*teatro bufo*, *son*) et à la musique paysanne (*tonada*). Le message final de fraternité est un clin d'œil aux poèmes de Guillén, clairement ici en intertexte, et son appel à l'union fraternelle.

- 22 Un autre poème du même recueil, intitulé « El Tambor », est également un hommage au rythme vital d'une culture, d'une terre, d'un corps, envisagé comme emblématique d'une collectivité, « *mi cuerpo como islas* », « *Fuego sobre mis aguas. / Aguas irreversibles / en los azules de la tierra* » (Morejón, *Cuerda veloz*, 2002 : 133-134). Cette proximité préfigure l'osmose tellurique du corps du locuteur avec les éléments. Là encore, la poétesse nous surprend : ce qui pourrait, par connotation culturelle (titre), nous amener à un texte qui rappellerait un contexte folklorique, avec le nom d'un instrument si connoté, est prétexte à l'élaboration d'un art poétique, en fusion avec le mouvement du monde, de la nature, des éléments, ainsi qu'à un hommage à la danse qui demeure implicite, seulement suggérée par la répétition lancinante, le rythme que le corps épouse.
- 23 Dans son éloge adressé à la danseuse du Conjunto Folklórico Nacional, Nieves Fresneda, l'image du poisson volant, « *como un pez volador: Nieves Fresneda* », sert de contrepoint rythmique au jeu de strophes qui s'allongent, puis aux vers de plus en plus courts, afin de symboliser le balancement des jupons blancs de Yemayá, la déesse de la mer (divinité yorouba ou *Orishá*) que la danseuse doit incarner dans sa danse, pour simuler le mouvement des vagues. L'alternance finale, qui n'a rien à envier au *son montuno* des poèmes de Guillén et rappelle la structure antiphonaire (en répons) des chants yoroubas de la Santería, reproduit la symbiose qui s'effectue entre la danseuse et la déesse, grâce à sa danse fusionnelle dédiée à Yemayá :

[...] *Y en el espacio,*
luego
entre la espuma,
Nieves,
girando sobre el mar,
Nieves
por entre el canto
inmemorial del sueño,
Nieves
en los mares de Cuba,
Nieves.

(Morejón, *Cuerda veloz*, 2002 : 137)

- 24 Cette rythmique matérialise également le dialogue qui s'établit d'une part entre la danseuse et les tambours Batá (trois bi-membraphones d'origine yorouba, tambours sacrés de la Santería), les pas de celle-ci et les mouvements du corps étant en harmonie avec les battements et les variations rythmiques (*toques*), et d'autre part, la fusion spirituelle ou la transe qui peut avoir lieu pendant la cérémonie en honneur aux divinités. Au-delà de cette approche culturelle de la danse, le portrait de la danseuse est un prétexte pour poétiser l'espace marin privilégié dans la poétique de Nancy Morejón, associé à l'insularité assumée, sur cette terre de déportation néanmoins fertile, où les

esclaves ont survécu, grâce à leur culture de résistance : « *Un rumor de Benín / la trajo al fondo de esta tierra.* »

- 25 L'épigramme, « A la memoria de Merceditas Valdés. Para Luis Carbonell », rend hommage à l'interprète de chants afro-cubains ou traditionnels, Merceditas Valdés (1922-1996), ainsi qu'au diseur célèbre des traditions orales et populaires de Cuba, et des poèmes de Guillén, le conteur Luis Carbonell. Avec l'épigramme, l'empreinte identitaire et l'oralité sont indiquées comme principal fil conducteur dès le départ. Par un clin d'œil de complicité culturelle, le public doit reconnaître le cadre de ce poème, grâce aux dédicaces à ces représentants de la culture populaire :

[...] Merceditas
 —grita la luna blanca.
 Merceditas
 no es una sombra inesperada
 no es una sombra nunca
 ni es un sueño
 sino una voz recién cortada
 pero qué voz
 pero qué sombra.
 Qué sueño entrecortado.
 Merceditas
 —vuelve a gritar la luna blanca.
 [...]
 Montada sobre un pavo real de espumas
 va cabalgando sobre Cuba.
 Mírenla bien.
 Mírenla aquí
 en su coral de soles fijos
 en su coral de plumas sacras
 en su fulgor de alcoholes sabios
 en su esplendor de pulseras dormidas.
 Merceditas
 —grita la luna enardecida.
 Mírenla como va de amarillo
 igual que el girasol
 y la yema
 y el trigo.
 Colibrí perfumado
 va su pie diminuto
 bordando el adoquín
 adormecido
 y un manto de oro fino
 cayendo para siempre
 entre las aguas breves del río.

(Morejón, « Merceditas », *Carbones silvestres*, 2005a : 35-37)

- 26 Avec une métrique courte et resserrée, des strophes assez brèves qui semblent reproduire la légèreté du personnage (femme très menue), la fluidité de sa voix aiguë et le rythme de ses chansons, la mise en scène est simple : « *mírenla* », en début de chaque strophe, le locuteur invitant un collectif (sujet pluriel) à la regarder chanter, danser et à l'écouter. C'est le principe focalisateur de la réactualisation hyperbolique de la geste d'un personnage mythique, qui fait partie du patrimoine culturel cubain comme interprète de chants anciens (yorouba) ou plus récents (*son*, *pregón*, *canción*, etc.). Les images récurrentes de caractérisation du personnage déifié tournent autour de la

symbolique des croyances de la Santería (la chanteuse était fille d'Ochún, déesse de l'amour). L'aspect musical, outre la référence à cette chanteuse emblématique dans ce domaine et le destinataire du poème, Luis Carbonell, lui aussi très populaire, repose sur le travail formel du rythme et de la cadence (accentuation *versal* plus évidente que d'habitude). Ceux-ci sont recréés par l'alternance ou la succession de vers courts et longs, et par les répétitions lexicales et syntaxiques. La strophe qui se répète à l'identique comme une *vuelta* (refrain de la poésie de langue espagnole) est suivie, en guise de conclusion, par un groupe de vers supplémentaires (*estrambote*) : « [...] y un manto de oro fino / cayendo para siempre / entre las aguas breves del río. » Il met en valeur deux des attributs d'Ochún, l'or et les eaux douces, puis la mort du personnage regretté, « para siempre ».

5. Le troubadour et sa guitare, en héritage

- 27 Ces musiques et ces chansons sont utilisées comme support textuel ou motifs littéraires qui caractérisent d'autres images récurrentes : la *trova* et ses musiciens saltimbanques, quand la poétesse évoque le passé de ses parents et de ses grands-mères. À défaut d'une « balade des aïeules » à la Guillén (« Balada de los dos abuelos »), elle offre une vision féministe focalisée sur l'expression de la douleur intime d'être femme, dans une société machiste et socialement violente car inégalitaire. Dans le poème « La silla dorada » (2000), où cette perspective est reconnaissable, « *la bestialidad de los abuelos* », celle des aïeux que la poétesse n'a pas connus, s'oppose à l'invincibilité des épouses maltraitées, abandonnées :

*Mi abuela Ángela, vapuleada y cantando,
diezmada por veinticuatro partos,
echada a los solares con su triste canción,
echada a los perros,
echada a la muerte precoz e inmerecida,
como todas las muertes precoces,
pero cantando una canción sin nombre
en una comadrita, junto a María Teresa,
«con sus trovas fascinantes que me las quiero aprender».*
(Morejón, *La Quinta de los Molinos*, 2000 : 10)

- 28 Voici, dans ces derniers vers, une allusion directe à l'une des premières chanteuses populaires et auteures-compositrices de Cuba du XX^e siècle, María Teresa Vera (1895-1965). Chanteuse de *canciones* et de *criollas* regroupées sous le terme de *trova* (à l'ancienne), avec voix et guitare, elle est l'héritière de cette chanson cubaine qui s'est beaucoup développée au cours du XIX^e siècle, cultivant le thème amoureux mais aussi patriotique, d'où l'association intentionnelle de chanson avec *criolla* ou *guajira*, pour l'opposer à l'ancienne forme espagnole importée. María Teresa Vera est l'autrice de la chanson « Veinte años » (1935, écrite en octosyllabes avec la rime du *romance*), définie comme *habanera*⁷. L'autre citation dans le poème de Morejón, « *con sus trovas fascinantes que me las quiero aprender* », évoque la très célèbre chanson traditionnelle « Son de la loma », de Miguel Matamoros (1894-1971), compositeur et guitariste du Trío Matamoros, membre de la Trova santiaguera, auteur de « La mujer de Antonio », « El que siembra su maíz », « Lágrimas negras », dont Guillén s'était inspiré pour ses *sones*.
- 29 Un autre poème du même recueil, « Persona », est très significatif de cette quête ontologique individuelle qui s'inscrit toujours dans un processus reconnu comme

collectif, par rapport à une communauté (noire, afro-caribéenne), un peuple (cubain), un continent marqué par l'esclavage et l'exploitation des Noirs :

*Estoy en la ventana
y cruza la mujer de Antonio;
«la vecinita de enfrente», de una calle sin formas,
«la madre —negra Paula Valdés—. [...]»
¿Qué permanece en mí de esa mujer?
(Morejón, *La Quinta de los Molinos*, 2000 : 34)*

- 30 La référence au son est doublement culturelle : culture musicale avec la chanson du Trío Matamoros, « La mujer de Antonio » (/ *Camina así*), et culture savante, puisque l'auteur en citation intertextuelle a transposé cette même culture orale et populaire du son dans sa poésie écrite. En effet, « la negra Paula Valdés » appartient au *poema-son* de Guillén, « Quirino » (*Sóngoro Cosongo*), chanté par Rita Montaner, Mercedes Valdés et d'autres, accompagné de son *tres*, une guitare à trois cordes doubles qui sert à jouer le son *montuno*. Le personnage du refrain, « Quirino / con su tres », incarne l'égoïsme et l'inconséquence du Cubain qui aime faire la fête : c'est celui qui danse le son pour séduire sa *mulata*, pendant que sa mère, « la negra Paula Valdés », trime aux fourneaux.
- 31 Outre l'héritage culturel acquis et la blessure originelle depuis la vente des esclaves sur « *aquella plaza remota de Gorée* », le JE lyrique du poème de Morejón a des difficultés à se situer comme femme noire, héritière de toutes ces représentations plus ou moins stéréotypées, de victimes, passives ou rebelles, de la société raciste et misogyne héritée du monde colonial et occidental : la sportive noire (course), la danseuse de rumba ou de son, la mulâtresse entretenue par son maître blanc (*señorito*) ou son « *chulo* », la prostituée contemporaine « *vagabunda del alba* » (*jinetera*), l'esclave marquée au fer rouge : « *¿Por qué soy yo? ¿Por qué son ellas?* » (Morejón, *La Quinta de los Molinos*, 2000 : 35)
- 32 Rappelons ici l'épopée allégorique d'une femme noire, dans le poème le plus célèbre de Morejón « *Mujer negra* » (1975), où l'esclave, narratrice intradiégétique, après s'être longtemps souvenue de son « épopée mandingue » pour faire face à la douleur de la déportation, de l'esclavage forcé dans les plantations et les cases à esclaves (*barracón*), des tortures et des viols, finit par investir, de génération en génération, ce lieu si terrible et trouver sa place :
- Por casa tuve un barracón.
Yo misma traje piedras para edificarlo,
pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.*
- 33 Après avoir entonné son chant naturel, « au rythme des oiseaux nationaux », sur cette terre adoptée et enfin devenue sienne, par la force de la résistance et grâce à l'instinct de survie, la femme noire devenue emblématique de l'histoire d'un peuple, se soulèvera aux côtés des siens sans différence d'origines, mais sans perdre ses racines, entonnant son chant millénaire : « *Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza. / Aquí construí mi mundo. / Me fui al monte.* » La fin du poème reprend l'épopée révolutionnaire, du refuge des esclaves en fuite (*palenque*) et des troupes d'Antonio Maceo (guerres d'indépendance) à la Sierra Maestra (révolution cubaine). Le JE danse avec le NOUS, autour de l'arbre planté pour servir l'utopie communiste : « *Su pródiga madera ya resuena* » (Morejón, *Piedra pulida*, 1986 : 52-54). Le chant, symbolique d'une culture et d'une histoire, est une des clés de la poétique de Nancy Morejón, pour exalter l'épopée nationale et la quête identitaire, la foi en l'humanité, avec la beauté et la musicalité de son art poétique.

- 34 Dans *Peñalver 51* (2009), les chansons et les musiques diverses intervenant dans le contexte du poème « *Temprano* », s'invitent dans cette estampe du port de La Havane au petit matin, dans un passé lointain où les lavandières du port côtoient les dockers. Ces temps anciens, non définis, semblent proches dans le souvenir du témoin intradiégétique, « *mis ojos laten* », et ils se mêlent à la réactualisation poétique, au présent, devant un paysage portuaire, visuel et sonore :

*Los olores del puerto
cabalgaban hasta la Alameda
y en la cola de un pez,
surcando el inocente aire de la rada,
viajaban los simples vahos de la mañana.
Cantaban las rosas en el andar de los pregoneros
sobre el muro infinito de las sales sin dueño.
Los mantos de palabras, en su reino de ocio,
atravesaban las viejas fortalezas con su moho medieval,
y atados a una rama mojada
trajeron el alba transparente,
y un nuevo y viejo sabor a nuez moscada
colgando entre la bruma
y el despertar de los estibadores.
(Morejón, *Peñalver 51*, 2009 : 74-75)*

- 35 C'est l'arrivée d'un nouveau jour qui illumine cette Havane intemporelle, « *mientras transcurre el alba* ». Sa musique intime résonne, aux sons d'un orchestre d'hommes et de machines : « *Todo empieza a sonar* ». L'insularité avec la présence de la mer, toujours saluée, s'unit au chant du jour qui s'étend sur la cité, « *los arrullos del día* », et subitement, malgré la proximité de l'évocation, le retour à un passé cruel s'impose :

*Temprano, he deshojado la flor de la memoria
cuando hemos olvidado la flor de la memoria,
la de las tundas repetidas
porque fuimos cazados como bestias
y arrojados al mar como náufragos fieles,
puestos en esa suerte de madriguera
hecha de estrechos y largos, largos y estrechos barcos
borrados a lo largo de nuestra memoria.
Los viajeros compran y se van
mientras nosotros, eternos soñadores,
habitamos una dulce quimera y temprano
escuchamos las aguas y el tropel habanero
en el pregón de una infancia perdida.
(Morejón, *Peñalver 51*, 2009 : 77)*

- 36 Les fils conducteurs de ce retour au passé sont constitués par le *pregón* (en début et en fin de poème) et par l'évocation de la baie havanaise, grâce au vaste champ lexical de la mer. La citation autoréférentielle à ses poèmes de *Octubre imprescindible* (1982), « *Hora de la verdad* » et « *Humus inmemorial* », dans l'avant-dernière strophe, révèle l'image persistante d'un passé traumatique (traite négrière, esclavage) : « *No hay fuerzas mejores sino la flor de la memoria* » (« *Hora de la verdad* », section I). Cette blessure ancestrale n'est pas encore refermée, mais sa mémoire tend à s'effacer. Les faits, et les traces qu'ils ont laissées, sont oubliés dans une douce chimère, peut-être l'utopie révolutionnaire de cette seconde moitié du xx^e siècle : « *habitamos una dulce quimera* ».

6. Pour clore le chant à son île, un *divertimento*

- 37 Le poème « Divertimento », de la section « Trofeos » dans *La Quinta de los Molinos* (2000), est un hommage à l'ami espagnol Rafael Alberti. Dans cette déclaration d'amour à son pays et à la poésie d'essence fondatrice, la musique est la base de la composition. C'est un poème qui pourrait constituer les trois *coplas* (douze vers) d'une *tonada* ou *tonadilla* (ballade), d'où la mention intentionnelle de la guitare, « *para guitarra* », ou bien un madrigal, qui est une forme poétique libre qui sert d'éloge, en douze ou treize vers :

« Divertimento »
como le gustaría a Rafael Alberti
(para guitarra)
Entre la espada y el clavel,
amo las utopías.
Amo los arcoiris y el papalote
y amo el cantar del peregrino.
Amo el romance entre el oso y la iguana.
Amo los pasaportes: ¿cuándo dejarán de existir los pasaportes?
Amo los afanes del día y las tabernas
y la guitarra en el atardecer.
Amo una isla atravesada en la garganta de Goliath
como una palma en el centro del Golfo.
Amo a David.
Amo la libertad que es una siempreviva.
 (Morejón, « Trofeos IX », *La Quinta de los Molinos*, 2000 : 53)

- 38 Ce divertissement, qui n'est certes pas anodin, rend compte d'une poétique chère à Alberti, avec ses motifs, des jeux rythmiques et des répétitions créant une certaine tonalité musicale propre aux troubadours, la *trova* espagnole que F.G. Lorca, A. Machado ou R. Alberti avaient renouvelée. Dans cet univers culturel, le *romance* trouve sa place parmi les mythes fondateurs d'une identité, ainsi que la déclaration omniprésente du sujet poématique, le locuteur anonyme de la tradition orale qui prend la parole au nom des siens. Cette affirmation, non seulement d'un amour pour une île et son peuple, comme l'avait fait en son temps Alberti pour sa ville et son port (Cadix, El Puerto de Santa María), est éclairée par la présence discrète du poète fondateur José Martí, par le biais de l'allusion aux personnages de David et Goliath qui avait été reprise dans l'un de ses textes dénonçant le géant étatsunien impérialiste. Le dialogue interpoétique se poursuit, déjà annoncé par l'hommage à Alberti et au *romance* séculaire (qu'il avait lui aussi cultivé), au moyen de la comparaison avec le palmier royal, la *palma* de Martí au centre de l'âme enracinée du poète dans son île et sa poésie : « *Yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma / y antes de morirme quiero / echar mis versos del alma* » (« Poema I », *Versos sencillos* de 1891, qui deviendront les paroles les plus connues de la chanson *guajira*, « La Guantanamera »). Cette position centrale d'une image d'enracinement identitaire et d'occupation du lieu, culturellement marquée, s'affirme dans l'héritage martinien et le culte patriotique du palmier royal comme emblème national. Elle accompagne un motif récurrent chez N. Morejón, celui du golfe d'écumes, pour désigner métaphoriquement la situation géographique et l'identité de son île dans la Caraïbe, en complément intertextuel de l'iguane mythologique du poème de Guillén, « *El largo lagarto verde* » (1958).
- 39 Le style accumulatif qui sert à marquer la prise de possession légitime, symbolise la synthèse culturelle et la transculturation assumée depuis Guillén et Carpentier. L'ours

espagnol (« oso ») identifie l'hispanité conquérante ; l'iguane, cet animal américain préhistorique devient ici porteur du mythe identitaire de la permanence. Il a survécu et peut symboliser l'île, comme le caïman qui donne sa forme à l'île de Cuba dans l'imaginaire populaire.

- 40 Le poème s'achève sur une belle image de la liberté toujours recommencée, « *la siempreviva* », une fleur renaissant sans cesse à l'image de la culture en perpétuel devenir, comme l'amour de la poésie et de la musique éternellement revisités.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGIER Ángel (1982), « Los sonos de Nicolás Guillén », *El libro de los sonos*, La Havane : Letras Cubanas, 5-50.
- CORDONES-COOK Juanamaría (2009), *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*, Santiago du Chili : Editorial Cuarto Propio.
- ELLIS Keith (1987), *Nicolás Guillén: poesía e ideología*, La Havane : Unión.
- ELLIS Keith (2004), « Nicolás Guillén y Langston Hughes. Convergencias y divergencias », *Nueve escritores hispanoamericanos ante la opción de construir*, La Havane : Unión, 58-109.
- FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto (1972), *El son de vuelo popular*, La Havane : Letras Cubanas.
- GARCÍA RONDA Denia (2008), *¡Aquí estamos! El negro en la obra de Nicolás Guillén*, La Havane : Ciencias Sociales.
- GUILLÉN Nicolás (2002), *Obra poética*, edición del Centenario 1902-2002 de Ángel Augier, tome 1 (1922-1958), tome 2 (1958-1985), La Havane : Letras Cubanas.
- HERNÁNDEZ Sandra (2009), « De la isla al golfo: proyección archipiélica en la poética insular de Nancy Morejón », *De la isla al archipiélago en el mundo hispano*, Casa de Velázquez / Univ. de Cergy-Pontoise / CSIC, Madrid : CSIC, 155-170.
- HERNÁNDEZ Sandra (2010), « L'écriture au féminin de Nancy Morejón : une poétique mémorielle du paysage », C. Chaulet Achour & F. Moulin Civil (dir.), *Le féminin des écrivaines - Suds et périphéries*, Univ. de Cergy-Pontoise : Encrage, 239-252.
- MOREJÓN Nancy (1982), *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Havane : Unión.
- MOREJÓN Nancy (1986), *Piedra pulida*, La Havane : Letras Cubanas.
- MOREJÓN Nancy (1999), *Richard trajo su flauta y otros poemas*, éd. de Mario Benedetti, Madrid : Visor de Poesía.
- MOREJÓN Nancy (2000), *La Quinta de los Molinos*, La Havane : Letras Cubanas.
- MOREJÓN Nancy (2002), *Cuerda veloz* (antología 1962-1992), Prix national de littérature, La Havane : Letras Cubanas.
- MOREJÓN Nancy (2005a), *Carbones silvestres*, La Havane : Letras Cubanas.

MOREJÓN Nancy (2005b), *España en Nicolás Guillén* [1999], La Havane : Unión.

MOREJÓN Nancy (2006), « Guillén va con la música », *Dos estudios sobre Nicolás Guillén*, Camagüey : Ácana.

MOREJÓN Nancy (2009), *Peñalver 51*, Zamora : Fundación Sinsonte.

MOREJÓN Nancy (2010), *Persona*, Prix Rafael Alberti 2007, Junta de Andalucía / La Havane : col. Sur/ Editores.

NOTES

1. Le *son* est une musique créole de la province d'Orient (Santiago de Cuba), d'origine espagnole (guitare, *tres* à trois cordes doubles, chant) et africaine (percussions, *clave* et *güiro*, chant antiphonaire), avec des strophes (*coplas*) en vers courts (octosyllabes), un refrain en alternance (soliste/chœur en répons), et une improvisation finale. La chanson *guajira* a des origines semblables, mais provient des campagnes de l'intérieur.
2. Du *son-pregón* « El Manisero », que chante le *pregonero* en vendant des cacahuètes (*maní*).
3. Anthropologue et ethnographe cubain qui a inventé le concept de « transculturation » (1940), pour désigner la culture créole résultant de l'hybridité opérée pendant la période coloniale (métissages) et aboutissant à la cubanité.
4. Lorca, Alberti, Machado, et d'autres poètes de la Generación del 27 (et du *neopopularismo*), avaient déjà puisé dans le *Cancionero* espagnol et continueraient de le faire, jusqu'à la guerre civile (*Romancero*).
5. Ce que Mariano Brull, un avant-gardiste cubain de la fin des années 1920, a nommé la *jitanjáfora*, terme repris par le poète mexicain Alfonso Reyes.
6. Compositeur-guitariste (1922), auteur de chansons et de boléros dont « Contigo en la distancia » (1946), l'un des précurseurs du *feeling*.
7. Style de chanson et de musique cubaine provenant de la *danza criolla* du XIX^e siècle, dont l'origine est en partie la contredanse européenne mais africanisée.

RÉSUMÉS

À travers quelques formes métriques anciennes (*copla*, *romance*, *seguidilla*) associées à la chanson traditionnelle de Cuba (*canción*, *guajira-son*, *son*, *guaracha*), nous étudions l'appropriation de ce riche patrimoine poétique et musical (traditions orales et populaires, métissées et créolisées), mis au service d'une recreation esthétique et identitaire, chez deux poètes cubains, Nicolás Guillén (avant-gardes, XX^e siècle) et Nancy Morejón (époque contemporaine). Il s'agira de mettre l'accent sur le travail formel élaboré par ces deux poètes, afin de reconstruire de nouvelles formes expressives ancrées dans un paysage sociohistorique marqué par l'hybridité culturelle, héritée du passé colonial et revendiqué comme tel (métissages, africanité, quête identitaire). Ces auteurs du XX^e et XXI^e siècle, tout en prolongeant le renouveau des avant-gardes poétiques qui allait faire émerger un processus critique de déconstruction des stéréotypes (décolonisation), prennent en compte comme partie prenante de leur création, les traditions orales, musicales et populaires

comme un patrimoine encore vivant, sans cesse renouvelé, à défendre ou à questionner d'un point de vue identitaire (familial et collectif).

By analysing some of the old metrical forms (*copla, romance, seguidilla*) usually associated to traditional Cuban songs (*canción, guajira-son, son, guaracha*), we will study the appropriation of that rich poetic and musical inheritance (oral and popular traditions, whether they are mixed or Creole) allowing for an aesthetic and identity oriented recreation in the works of Cuban poets such as Nicolas Guillen (avant-garde, 20th century) and Nancy Morejon (contemporary). We will therefore insist on the formal work elaborated by those two poets, in order to rebuilt new forms of expression in a sociohistorical landscape not only shaped by cultural hybridity but also inherited from the colonial past and promoted as such (mixed races, Africanness, quest for identity). These authors from the 20th and 21st centuries, all the while extending the lifespan and renewal of poetic avant-garde movements which would eventually give rise to a critical process of deconstruction of stereotypes (decolonisation, for example), take into account as integral parts of their creation, the oral, musical and popular traditions as a living form of inheritance, forever renewed, to be both defended and questioned from the perspective of the author's family or collective identity.

A través de algunas formas métricas antiguas (*copla, romance, seguidilla*) asociadas a la canción tradicional de Cuba llamada Trova (*canción, guajira-son, son, guaracha*), estudiamos la apropiación de ese rico patrimonio poético y musical (tradiciones orales y populares, mestizas y criollas), puesto al servicio de una recreación estética e identitaria, en la obra de dos poetas cubanos, Nicolás Guillén (Vanguardias, siglo XX) y Nancy Morejón (época contemporánea). Se destacará el trabajo formal elaborado por estos dos poetas, con vistas a reconstruir nuevas formas expresivas nacidas en un paisaje sociohistórico marcado por el hibridismo cultural, heredado del pasado colonial y reivindicado como tal (mestizajes, africanía, búsqueda identitaria). Estos autores de los siglos XX y XXI, tras el marco renovador de las vanguardias poéticas que generó un proceso crítico de deconstrucción de los estereotipos (descolonización), se inspiran para fundamentar su creación en el rico caudal de tradiciones orales, musicales y populares como patrimonio vivo y renovado, que defienden o cuestionan desde un punto de vista identitario (familiar y colectivo).

INDEX

Mots-clés : chanson traditionnelle et « son », réécritures poétiques mémorielles, appropriation esthétique et identitaire

Keywords : traditional song and “son”, poetic rewritings and memorials, aesthetic and identity appropriation

Palabras claves : canción criolla y son, poéticas memoriales, apropiación estética e identitaria

AUTEUR

SANDRA MONET-DESCOMBEY HERNÁNDEZ

Lyon 2, LCE, GRIHAL

sandra.hernandez@univ-lyon2.fr

De la métraduction à la transculturation : musique et « oralité populaire » dans *Concierto barroco* d'Alejo Carpentier

From Mistranslation to Transculturation: Music and “Popular Orality” in Concierto barroco by Alejo Carpentier

Aurélien Talbot

- 1 Le rôle structurant de la musique dans l'ensemble de l'œuvre d'Alejo Carpentier a été largement étudié¹, de même que dans son roman *Concierto barroco*², auquel, malgré sa brièveté, l'écrivain et musicologue cubain accordait une importance particulière³. Dans le cadre du présent article, il ne s'agira toutefois pas de poursuivre l'exploration des liens intriqués entre écriture et musique chez Carpentier, mais de proposer une lecture du roman fondée sur l'hypothèse que la coexistence et l'articulation d'une pluralité de visions de la musique, représentées par différents épisodes musicaux et personnages musiciens, ouvrent des aperçus sur le phénomène de la traduction.
- 2 Il nous est en effet apparu que ce roman, de même que d'autres œuvres de la seconde moitié du xx^e siècle⁴, était à même de susciter plusieurs types de réflexions traductologiques, concernant la traduction au sens restreint de traduction entre les langues (comment traduire les différents registres, les expressions vernaculaires, les phrases longues et chargées de Carpentier en français ?), mais aussi au sens large, « métaphorique », lorsque ce mot désigne non seulement « le “passage” interlangues d'un texte, mais — autour de ce premier “passage” — toute une série d'autres “passages” » (Berman, 1999 : 20-21) et, dans le cas qui nous occupe, le passage de cultures musicales de l'Europe à l'Amérique et retour.
- 3 Nous nous attacherons ainsi tout d'abord à dégager dans *Concierto barroco* plusieurs motifs musicaux évoquant les procédures de passage, de translation et de traduction au sens large, avant d'esquisser un rapport entre ces motifs — relus à la lumière de certaines remarques de l'écrivain cubain sur le roman latino-américain — et quelques

textes du traductologue Antoine Berman dont la réflexion a été fortement marquée, comme nous essaierons de le montrer, par son expérience de traducteur d'œuvres littéraires latino-américaines.

1. « *Mojiganga mexicana*⁵ » et « *jam session* » : « inventer une histoire »

- 4 *Concierto barroco* a pour noyau un opéra de Vivaldi intitulé *Motezuma*. L'idée du roman serait en effet venue à Carpentier après qu'un compositeur italien, Francesco Malipiero, lui a fait prendre connaissance, dès 1936, de l'existence de cet opéra, créé par Vivaldi en 1733 à Venise, sur un livret d'Alvise (Luigi) [Girolamo ?] Giusti, opéra qui a pour sujet la Conquête du Mexique (Chao, 1998 : 70). Bien des années après, le musicologue français Roland de Candé, spécialiste de Vivaldi, remettra Carpentier (1998 : 99) sur la piste de cet opéra⁶.
- 5 Or Carpentier semble avant tout intéressé par cette œuvre du fait qu'il s'agit du « premier opéra sérieux inspiré par la Conquête du Mexique » (1976 : 117). Le relevé des précédents et, plus encore, des livrets ultérieurs d'opéras ayant pris pour sujet la Conquête du Mexique, a donné lieu à des recherches sur lesquelles nous ne reviendrons pas (Vásquez, 1991 : 130-132 ; Montoya Campuzano 2001 : 296-297). Dans le cadre qui est le nôtre, nous voudrions uniquement faire observer qu'un double mouvement est perceptible au septième chapitre du roman qui a pour contexte la répétition générale de cet opéra à Venise en 1733, sous le regard stupéfait du personnage principal, un Mexicain en voyage en Europe, continent d'où étaient originaires ses grands-parents espagnols.
- 6 Suivant un premier mouvement, Carpentier souligne le peu de rigueur historique du livret et les modalités suivant lesquelles la Conquête du Mexique y est constamment relue en fonction des coordonnées du théâtre antique européen, le personnage de Montezuma se coulant notamment dans le rôle de Xerxès (Carpentier, 1998 : 65), son épouse dans celui de Sémiramis (*ibid.* : 68) et sa fille dans celui d'Iphigénie (*ibid.* : 71). La lagune de Mexico-Tenochtitlán est par ailleurs assimilée à la lagune de Venise (*ibid.* : 65 et 67).
- 7 Le deuxième mouvement observable dans le texte de Carpentier concerne au contraire la précision et le soin érudits avec lesquels Carpentier traite les détails historiques qui entourent cet opéra. Concernant par exemple la distribution : les noms mentionnés dans *Concierto barroco* (Carpentier, 1998 : 66) sont ceux-là mêmes des chanteuses et des chanteurs qui ont joué cet opéra en 1733 (Müller-Bergh, 1975 : 461-462 et Vickers, 2006 : 51). Pareillement, concernant les décors : les descriptions des scènes de l'opéra dans le roman suivent presque à la lettre les didascalies du livret (Mimoso-Ruiz, 1980 : 129-133). De façon générale, le portrait de Vivaldi et la fresque de Venise au XVIII^e siècle s'appuient sur un faisceau de sources fiables (Müller-Bergh, 1975 : 456-462 et Mimoso-Ruiz, 1980 : 122-126) qui ne laissent rien au hasard.
- 8 De sorte que ce double mouvement en sens contraire du texte de Carpentier peut conduire à deux observations. D'une part, on peut y déceler une méthode d'écriture propre à Carpentier qui a pu un jour déclarer : « Je suis absolument incapable d'inventer une histoire. Tout ce que j'écris relève d'un montage de choses vécues, observées, de souvenirs, regroupés par la suite en un ensemble cohérent⁷. » Or il nous

semble qu'il est possible de prendre cette affirmation à la lettre et non comme une déclaration rhétorique. Carpentier, à cet égard, s'inscrirait dans un large mouvement par lequel tout un pan de l'écriture bascule progressivement dans la description et l'agencement de pièces (qu'il s'agisse de blocs de mémoire ou de faits rapportés), la priorité étant accordée à la facture du style et au discours indirect⁸.

- 9 D'autre part, et ce sera notre deuxième remarque concernant ce double mouvement antagoniste qui caractérise la mise en intrigue de l'opéra de Vivaldi dans *Concierto barroco*, tout se passe comme si Carpentier mettait au jour des procédures de traduction ou de translation là où le livret de l'opéra s'efforçait de les cacher ou de les gommer, ou plutôt comme si Carpentier, par l'ironie qu'il distille, les remarques de ses personnages et plusieurs autres procédés d'écriture parmi lesquels la citation et le collage (Mimoso-Ruiz, 1980 : 129-133 et Müller-Bergh : 457), mettait l'accent sur les phénomènes d'annexion ou de métraduction dans le livret d'opéra qui obéit à une esthétique de la réception accordant la priorité au divertissement du spectateur⁹. Cette ironie de Carpentier insiste sur le caractère mythologisant et les déformations interprétatives propres à l'opéra *Motezuma*.
- 10 À cette étape de notre développement, il faut rappeler que Carpentier s'est lui-même essayé au récit de la Conquête du Mexique dans une pièce de théâtre écrite en 1956 en français (et peut-être n'est-ce pas un hasard), contrairement au reste de son œuvre littéraire écrite en espagnol (Moulin Civil, 2012 : 96-97). Cette pièce de théâtre, intitulée *L'apprentie sorcière* (Carpentier, 1990), choisit de traiter la Conquête du point de vue du personnage historique de Malintzin, également appelée Marina ou Malinche, qui fut l'interprète et l'amante du conquistador Hernán Cortés¹⁰. Or, dans *Concierto barroco*, le riche Mexicain en visite en Europe fait précisément remarquer à Vivaldi que le personnage de « Doña Marina » (Carpentier, 1998 : 75) est absent de son opéra. Dans la pièce de théâtre de Carpentier, Malintzin, Marina ou Malinche, incarne le point de rencontre où s'inversent les perspectives, le foyer de la vision où s'entrechoquent « légende dorée » et « légende noire », la perspective des vainqueurs et celle des vaincus de la Conquête. Carpentier montre ainsi en une même pièce les deux profils de cette figure historique : le profil de Doña Marina en tant que première Indienne sauvée des affres de l'idolâtrie et le profil de la Malinche en tant que première traîtresse du peuple mexicain.
- 11 Dans ce cadre, qui peut évoquer, comme Moulin Civil (2012 : 99) en formule l'hypothèse, une réponse de Carpentier à Octavio Paz (2004 : 94-97) à propos de la controverse suscitée par cette figure de la Malinche, nous voudrions souligner que la logique historique et la logique de la traduction apparaissent solidaires¹¹. Ainsi, s'il est vrai que, dans *Concierto barroco*, comme le suggèrent plusieurs commentateurs (Acosta, 1981 : 97-98 ; Vásquez 1991 : 133 ; Mimoso-Ruiz, 1980 : 135 ; Martín Ghioldi, 2007 : 115-118), l'opéra *Motezuma* permet au personnage du Maître, dans son Odyssée qui va de Coyoacán à Venise, dans son Grand Tour de l'Europe, de reconnaître son identité américaine, il serait alors possible de concevoir que ce bref roman, qui se termine par diverses allusions au Messie, à la fin des temps et au Jour du Jugement (Carpentier, 1998 : 81-90), propose, en son fond, une figure bien particulière d'eschatologie, une forme, selon l'expression d'Éric Dayre (2017 : 69) d'« eschatologie disproportionnée » passant par un dialogue « ironique, impur, heurté, et en quelque manière ruiné » (Dayre, 2009 : 9) débouchant sur « une certaine forme de la fin [...] et du remplacement

de la transition douce entre les voix par des discontinuités, des formes abruptes et des hétérogénéités perceptibles » (*ibid.* : 10).

- 12 En effet, la mise en parallèle de la logique historique et de la logique de la traduction dont il nous semble que Carpentier fait ressortir l'importance dans son récit de la Conquête du Mexique, continue à être approfondie dans *Concierto barroco* à travers le personnage de Filomeno, un Cubain noir qui fait office de valet du Maître mexicain en Europe. Or dans une scène qui occupe tout le cinquième chapitre du roman, on assiste à ce qui est qualifié de « *mermelada* », marmelade, confiture ou « *jam session* » musicale (Carpentier, 1998 : 59), réunissant un orchestre d'orphelines musiciennes, Vivaldi au violon, Scarlatti au clavecin, Haendel à l'orgue, et Filomeno qui improvise à l'aide de percussions de fortune pendant 32 mesures avant d'entraîner tout le monde dans le « Chant de la couleuvre », un chant traditionnellement interprété lors de la fête des Rois à Cuba (Carpentier, 1972 : 291-292).
- 13 De même qu'une analogie avait été effectuée entre la lagune de Mexico-Tenochtitlán et celle de Venise dans le *Motezuma* de Vivaldi, là aussi, tout part d'une analogie : un tableau représentant Adam, Ève et le serpent évoque pour Filomeno le chant traditionnel de la couleuvre¹². Mais là où, dans l'opéra *Motezuma*, de l'analogie découlait un processus d'annexion ou de métraduction, selon un cercle herméneutique fermé où la Conquête du Mexique était interprétée en fonction de la provenance gréco-romaine et de la destination de l'évangélisation universelle ; dans ce cas, l'analogie entre le serpent du jardin d'Éden et le chant de la couleuvre cubain permet à Carpentier de mettre en scène ce que nous appelions à l'instant une forme de dialogue « ironique, impur, heurté, et en quelque manière ruiné » ou encore une manière d'« ouvrir les fins » (Dayre, 2017 : 87-90), c'est-à-dire de rouvrir le cercle herméneutique. Et rouvrir le cercle herméneutique correspond peut-être simplement à ce qu'on appelle en outre « inventer une histoire ».
- 14 Il faut d'ailleurs souligner l'importance de ce personnage de Filomeno. Car si le *Motezuma* de Vivaldi est bien à la source de l'idée du roman *Concierto barroco*, il convient de noter que Filomeno est préfiguré dans plusieurs écrits antérieurs de Carpentier (Montoya Campuzano 2001 : 64-65). Ce personnage, qui semble hanter Carpentier, se présente dans *Concierto barroco* comme l'arrière-petit-fils de Salvador Golomón, le héros du poème cubain *Espejo de paciencia* datant de 1608, dans lequel, comme l'a plusieurs fois fait remarquer l'auteur (Carpentier, 1998 : 27 ou 1984 : 211), une scène de fête musicale est décrite mêlant des instruments européens et indigènes. Or, Filomeno, dans *Concierto barroco*, ne paraît pas jouer seulement le rôle d'ambassadeur de la musique afro-cubaine, mais aussi, plus profondément, de représentant de ce paramètre fondamental de l'Amérique latine pour Carpentier qu'est la « créolité » (Carpentier, 1984 : 211-212). À ce titre, Filomeno, sur qui se termine le roman alors qu'il entre dans une salle de concert où doit jouer le trompettiste Louis Armstrong, après une nouvelle analogie entre le *Messie* de Haendel et les *spirituals* noirs américains (Carpentier, 1998 : 89) — Filomeno est l'un des opérateurs de la traduction et, de manière concomitante, de cette articulation entre logique historique et logique de la traduction qui a permis d'évoquer ci-dessus une « eschatologie disproportionnée », c'est-à-dire la possibilité d'un « demi-cercle » herméneutique ouvert et improvisé (Dayre, 2017 : 90-93), interrogeant les concepts de créolité, mais aussi de métissage ou de « transculturation » que l'on doit à Fernando Ortiz, compagnon de jeunesse de Carpentier (1984 : 275-303) au sein du *Grupo de los minoristas*¹³.

- 15 Avant de passer à l'examen des modalités selon lesquelles la langue espagnole de Carpentier s'ouvre pour accueillir cette créolité, nous voudrions terminer cet aperçu très succinct des visions de la musique dans *Concierto barroco* en relevant un exemple de traduction, au sens restreint cette fois, que l'on y trouve. Filomeno, alors qu'il entraîne Vivaldi, Haendel, Scarlatti et les orphelines de l'*Ospedale della Pietá* dans la *comparsa* cubaine du « Chant de la couleuvre » prononce une *jitanjáfora*, c'est-à-dire cette « sorte de poésie sonore où des mots inventés pour leurs qualités sonores alternent avec des mots existants ou les imitent » (Greene & Cushman, 2012 : 763 ; notre traduction), procédé qui a été en particulier employé par des poètes cubains¹⁴. Il s'agit de la suite onomatopéique « *Ca-la-ba-són, són, són* » qui devient, dans la bouche de Vivaldi et des autres musiciens européens « *Kábalá-sum-sum-sum* ». Or cette traduction privilégie les signifiants — le latin « *Kábalá-sum-sum-sum* » mimant phonétiquement « *Ca-la-ba-són, són, són* » — sans abandonner pour autant le sens, si le geste musical peut en avoir un, étant donné que la cabale peut rappeler, comme science occulte, les rituels des « *diablitos* » noirs du jour des Rois à Cuba (Carpentier, 1972 : 301). Carpentier propose ainsi, à travers cette traduction homophonique ou cette « traducson » selon le mot valise créé par Nardipher et repris par Genette (1982 : 50), un trait d'esprit et de traduction.

2. Créolité et polymétissage : un « défi » pour la traduction

- 16 Après avoir brièvement relevé, dans la trame de *Concierto barroco*, quelques motifs liés à des procédures de traduction, de translation ou de transculturation, et avoir cherché à indiquer la réflexion qui pourrait en découler du point de vue de l'articulation entre logique historique et logique de la traduction, nous voudrions maintenant approfondir l'hypothèse que ce bref roman peut contribuer à approcher le phénomène de la traduction en confrontant, comme annoncé, certains écrits du traducteur et traductologue Antoine Berman aux réflexions de Carpentier sur le roman.
- 17 À cet égard, on peut rappeler que Berman était traducteur de romans latino-américains, qu'il a notamment traduit l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos (1977) et l'écrivain argentin Roberto Arlt (1981 et 1984) et que cette expérience semble avoir exercé une influence fondatrice sur sa réflexion traductologique, comme en attestent quelques-uns de ses articles un peu oubliés (Berman, 1979 ; 1980 ; 1982 ; 1985) et plusieurs passages de ses ouvrages ultérieurs plus connus (Berman, 1995a : 38-39 ; 1995b : 84-85 et 175-184 ; 1999 : 14 ou 61-62 ou 66 ; 2008 : 60-63).
- 18 Par ailleurs, il arrive à Berman de mentionner Carpentier. Ainsi, dans une note de *Pour une critique des traductions : John Donne*, Berman (1995b : 46) fait référence à une thèse (Cordonnier, 1989) dans laquelle est analysée (*ibid.* : 353-406) la traduction française d'un roman de Carpentier, *El arpa y la sombra*, traduction réalisée, comme celle de *Concierto barroco*, par René L. F. Durand (de son vrai nom René Marc Ducaud) qui était le « traducteur attitré » (Berman, 1995b : 46) de Carpentier¹⁵. En outre, dans l'article « La voix des sans-voix : Arguedas, García Márquez, Scorza, Roa Bastos », Berman (1980 : 4) évoque le roman *Los pasos perdidos* de Carpentier et revient sur les réflexions de l'écrivain cubain concernant le roman latino-américain pour les considérer à la lumière des spécificités des romanciers qu'il choisit de mettre en avant.

- 19 Dans ce contexte, Berman revient à plusieurs reprises sur le « défi » (Berman, 1982 : 39 et 1995a : 39) que pose la traduction des œuvres littéraires latino-américaines en français et associe ce « défi » à ce qu'il désigne comme un « *desencuentro* linguistique et culturel » (1982 : 39). Or un tel « *desencuentro* linguistique et culturel » paraît faire écho, dans le cadre de la réflexion bermanienne en germe à ce moment-là, au « *desencuentro* » originel entre les Espagnols et les Aztèques, qualifié d'« entrechoc [...] [qui] mènera à un poly-métissage généralisé » (Berman, 1980 : 4), et dont la figure de l'interprète et amant de Cortés, Doña Marina, demeure emblématique. Par là même, nous retrouvons l'entrelacement des logiques historique et de la traduction. En effet, à la suite de « l'entrechoc » ou du « *desencuentro* », la question qui se pose, d'un point de vue éthique, aussi bien au niveau culturel (historique) que linguistique (traductionnel), consiste à déterminer comment rendre justice au « poly-métissage », à la « violence du métissage » (Berman, 1995a : 16) qui en résulte ? Telle est fondamentalement, pour Berman, l'origine du « défi » posé par les œuvres littéraires latino-américaines au traducteur français.
- 20 Or sur ce point, la réflexion bermanienne nous semble entrer en résonance avec certaines observations de Carpentier. Car Berman comme Carpentier, ainsi que nous allons chercher à le montrer, critiquent la langue française conçue comme un ensemble de normes classiques et rigides et mettent en question, plus généralement, la vigueur des langues et des littératures européennes que les romanciers latino-américains (dont ils comparent tous deux l'activité à celle des auteurs du XVI^e siècle européen) seraient susceptibles de revivifier¹⁶.
- 21 Le constat bermanien est en effet sans appel : en 1979, il affirme que « notre roman est en général, actuellement, médiocre [...] nos recherches formelles [...] ne dépassent guère, sauf exceptions, le cadre d'une expérimentation exsangue » (Berman, 1979 : 163). Après quoi il ajoute que « García Márquez, Lezama Lima, Carpentier, Roa Bastos, etc., ont pour pairs Broch, Joyce, Musil, Mann, Kafka, Virginia Woolf, mais aucun écrivain européen actuel » (*ibid.* : 164). Quelques années plus tard, en 1984, dans *L'épreuve de l'étranger*, Berman poursuit sa réflexion et observe que « comme les auteurs du XVI^e siècle européen, Roa Bastos, Guimarães Rosa, J.-M. Arguedas — pour ne citer que les plus grands — écrivent à partir d'une tradition orale et populaire » (1995a : 38). Si bien que le « défi » que rencontre le traducteur français face aux œuvres littéraires latino-américaines (« défi » qui, encore une fois, ne serait, dans ce cadre, qu'une conséquence de plus du « *desencuentro* » originel) apparaît concrètement lié à une « oralité », caractéristique qui serait perdue par la littérature française et européenne depuis le tournant du classicisme :
- Le travail à accomplir sur le français moderne pour le rendre capable d'accueillir authentiquement, c'est-à-dire sans ethnocentrisme, ce domaine littéraire montre bien qu'il s'agit, dans et par la traduction, de participer à ce mouvement de décentrement et de changement dont notre littérature (notre culture) a besoin si elle veut retrouver une figure et une expérience d'elle-même qu'elle a en partie perdues (pas totalement, bien sûr !) depuis le classicisme. (Berman, 1995a : 39)
- 22 La traduction de romans latino-américains semble ainsi fournir à Berman l'occasion de retravailler la notion d'oralité qu'il emprunte à Meschonnic¹⁷. Berman parle en effet de « l'oralité des œuvres latino-américaines » (1982 : 40), de « textes enracinés dans la culture orale » (1995a : 39) ou encore du « rapport complexe qui lie la littérature latino-américaine au langage oral populaire » (1979 : 165). Face à une telle « oralité », compte tenu des « tendances antivernaculaires de notre langue littéraire » (Berman,

1982 : 40), « il y a péril à la traduction d'un resserrement rationalisant » (*ibid.*) et la liste des célèbres « tendances déformantes » que l'on trouve dans *La traduction et la lettre* (Berman, 1999 : 52-68) ayant donné lieu à tant de commentaires, sont une première fois partiellement recensées par Berman (1982 : 40-42) dans le cadre d'une réflexion sur la littérature latino-américaine.

- 23 Ce constat concernant le « défi » posé par la traduction des œuvres littéraires latino-américaines en français est partagé et développé par Inês Oseki-Dépré (2007 : 37). Il est possible de le mettre en perspective¹⁸, mais ce qui retiendra ici notre attention est le parallèle qui peut être établi avec certaines déclarations de Carpentier. En effet, comme on le sait, Carpentier entretient un rapport intense au français, notamment du fait de ses origines (Chao, 1998 : 26), et le choix qu'il a fait d'écrire ses œuvres en espagnol répond, selon ses déclarations, à une volonté explicite¹⁹. Ainsi Carpentier affirme-t-il qu'« [il] a préféré l'espagnol » car d'après lui « il s'agit d'une langue magnifique, à la souplesse, à la richesse et aux ressources littéraires incomparables » (1984 : 133)²⁰. Il ajoute qu'avec l'espagnol, contrairement au français, il est possible de :

[...] faire éclater la langue si nécessaire. On invente un mot en espagnol, on substantivise un verbe, et la langue admet si bien ce type de jeux que tout le monde comprend et personne ne trouve une phrase obscure lorsqu'elle contient un verbe bizarre inventé par un écrivain. Avec l'espagnol, on peut tout faire. Ce qui n'est pas le cas avec le français. (*ibid.*)

Carpentier distingue ainsi l'espagnol du français car il rechercherait cette souplesse et cette richesse incomparables, tout ce que Berman considère comme des traits distinctifs de « l'oralité populaire » (2012 : 221) ou encore de « l'essence dialectale de la langue » (2008 : 181), traits qui se heurteraient, d'après lui, à « la tendance historique de notre langue littéraire [qui] a consisté depuis le classicisme à bannir tout polyfacétisme et tout lien avec le vernaculaire » (1982 : 39)²¹.

- 24 À cet égard, il convient de noter que Carpentier distingue non seulement l'espagnol du français mais aussi l'espagnol d'Espagne de l'espagnol d'Amérique latine :

Si j'ai écrit mon œuvre littéraire en espagnol, ce n'est pas seulement parce que je considère le français comme une langue très rigide, mais aussi parce que l'espagnol est l'une des langues les plus riches du monde, car elle est constituée du castillan, de l'espagnol d'aujourd'hui, mais aussi de l'espagnol d'Amérique latine, lequel est d'une diversité extraordinaire, comme en attestent certains romans sud-américains. *Moi, le Suprême* en constitue un bon exemple. (Chao, 1998 : 27 ; notre traduction)²²

De ce point de vue²³, il semblerait que si l'espagnol est, pour Carpentier, plus souple que le français, ce serait principalement en raison de ses variantes latino-américaines.

- 25 Par ailleurs, comme on le sait, l'un des projets dans lesquels souhaite s'inscrire Carpentier est précisément l'invention d'une prose pour l'Amérique latine, avec pour corollaire l'invention d'un roman latino-américain. Il s'agit de :

[...] créer une langue qui se différenciera chaque jour davantage de la langue d'Azorín, de la langue des Pérez de Ayala, pour atteindre un mode d'expression qui soit le nôtre. Je sais combien cette entreprise est difficile ; une grande responsabilité pèse sur nos épaules, à nous, romanciers d'aujourd'hui, qui manions, recréons et reconstituons une langue qui puisse être à nous. (Carpentier, 1984 : 142)

- 26 Comment faire, par conséquent, en traduction française ? Comment relever le « défi » spécifique que poseraient, dans ce contexte, les œuvres littéraires latino-américaines ?

- 27 À ce sujet, Berman (1982 : 42-43) propose une série de remarques, fondées sur son expérience de traducteur, et susceptibles de fournir des pistes concrètes. Or, dans ce

cadre, le nom d'un écrivain déjà mentionné revient à plusieurs reprises sous sa plume et, ce qui nous intéresse tout particulièrement, sous celle de Carpentier également, comme contre-exemple des tendances classicisantes de la langue littéraire française²⁴. En effet, lorsque Carpentier évoque une langue française souple et riche qui correspond à son idée du baroque, il mentionne Rabelais qu'il qualifie d'« inventeur de mots, d'enrichisseur de la langue, qui se permettait tous les luxes, car lorsque les verbes lui manquaient, il les inventait et lorsqu'il ne disposait pas d'adverbes, il les inventait aussi » (1984 :110)²⁵. Pour sa part, Berman fait la remarque suivante entre autres nombreuses remarques où il invoque Rabelais²⁶ :

Dans le cas d'une œuvre latino-américaine, on est presque toujours en présence d'un système lexical déterminé et d'une prolifération linguistique renvoyant à un enracinement oral. Car l'oralité emploie à la fois des mots-clefs et « beaucoup » de mots : pensons à Rabelais ! (1982 : 43)

28 Or le réseau qui permet ainsi de faire communiquer les textes de Carpentier et de Berman passe sans doute par une lecture commune de Bakhtine et notamment de son ouvrage consacré à Rabelais (Bakhtine, 1985)²⁷. De sorte que pour Berman, traduire des œuvres latino-américaines en français, implique non pas, contrairement à ce que préconisait Pannwitz pour l'allemand²⁸, « de latino-américaniser le français » mais de « mobiliser [dans la langue française] des potentialités linguistiques et culturelles homologues » (1982 : 42) ou encore, comme déjà mentionné, pour « notre littérature (notre culture) » de « retrouver une figure et une expérience d'elle-même qu'elle a en partie perdues » (1995a : 39)²⁹. Ce qui veut dire « chercher les points “lâches” » de la langue française car « ces points “lâches” existent, tout comme existent en espagnol de tels points pour accueillir des structures syntactiques quechua ou guarani » (Berman, 1982 : 42). Dans « L'avant-propos » de la traduction des *Sept fous* de Roberto Arlt, Isabelle et Antoine Berman affirment qu'il leur a fallu « chercher en français [...] les mailles les plus lâches, donc les plus ouvertes du filet [de la langue française] » (2010 : 18). Ailleurs, pour expliciter la même idée, Berman mentionne l'expression, empruntée au traducteur Pierre Leyris, de « passages dérobés » dans la langue (1995b : 222).

29 Mais en quoi ces remarques sur la traduction au sens restreint des œuvres littéraires latino-américaines pourraient-elles contribuer à approcher, plus largement, le phénomène de la traduction ? En fait, Berman ne cessera d'approfondir, semble-t-il, à partir de ce noyau de réflexions sur les œuvres littéraires latino-américaines et leurs traductions en français, la notion d'« oralité » en tant que « non point le “parlé” par rapport à l'“écrit”, mais cet ensemble de formes qui naissent dans les voix, et que l'écriture, de Rabelais au Joyce de *Finnegans Wake* ou à Guimarães Rosa, peut accueillir en son sein, et se remémorer comme sa source et son origine » (2012 : 72). Il étendra et précisera progressivement la portée de cette notion³⁰ pour en faire, en dernier ressort, une caractéristique de la *copia*, un concept qu'il forge pour dégager ce qu'est la traduction³¹ :

À l'oralité populaire correspond une prose abondante, proliférante, longue, chargée d'incidentes, de ruptures, de digressions, une prose souvent lourde, obscure, mélangée, formellement négligée et non maîtrisée, riche en images et en mots iconiques. L'oralité populaire, de fait, est dominée par la *copia*, sous l'aspect lexical (beaucoup de mots d'horizons divers), métaphorique (beaucoup d'images, de tropes, de figures) et syntaxique (beaucoup de phrases, de formes de phrases, et de phrases longues). (2012 : 221)³²

- 30 Or il nous paraît décisif que la notion d'oralité, que Berman emprunte dans un premier temps à Meschonnic et qui donnera lieu, en fin de compte, à une réflexion conceptuelle autour de la *copia*, passe dans l'intervalle par une refonte complète dans le creuset de l'expérience traductive de romans latino-américains. Il est en effet possible de supposer que la traduction de romans latino-américains a fourni à Berman la matrice de ce qu'il entendra plus tard par « écriture-de-traduction³³ ». Dans ce contexte, le « défi » que posent au traducteur français les œuvres littéraires latino-américaines, dont l'origine est liée pour Berman (1982 : 39), comme nous l'avons vu, à un « *desencuentro* linguistique et culturel », peut donner lieu, s'il est relevé, à une prose de traduction « polylangagière » et « polymétissée » (1999 : 51 et 1979 : 64). Quand Berman écrit à propos d'Arguedas qu'« on a l'impression de lire un texte secrètement bilingue, où le quechua *travaille* sous l'espagnol » (1980 : 4) ou bien lorsqu'il pointe chez Roa Bastos « une déroutante multiplicité de niveaux : guarani, espagnol populaire guaranisé, espagnol "officiel", espagnol du XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, langages sectoriels, français, portugais, anglais, latin, grec » (*ibid.*), il vise une « hétéroglossie » (1999 : 66) aux accents bakhtiniens qui fera pour lui tout l'intérêt d'une « écriture-de-traduction³⁴ ». Sur ce point, il rejoint, nous semble-t-il, certaines remarques de Carpentier dont le bref roman *Concierto barroco* présente une source féconde de réflexions sur la gamme étendue qui peut aller de la métraduction à la transculturation en passant par la traduction et la translation.

3. Le retournement carnavalesque des voix

- 31 Au terme de ce parcours, une interrogation commune, déjà partiellement formulée, pourrait permettre de récapituler notre lecture croisée de *Concierto barroco*, de certaines remarques de Carpentier sur le roman latino-américain et de plusieurs écrits précoces de Berman : comment rendre justice au niveau aussi bien culturel (historique) que linguistique (traductionnel) à ce que Carpentier appelle la « créolité » et Berman le « polymétissage » issus, *malgré tout*, d'un « *desencuentro* » dont la scène originelle serait fournie par le face-à-face entre Cortés et Montezuma avec, entre les deux, le personnage ambigu de Malintzin-Doña Marina-Malinche³⁵ ?
- 32 Comme nous avons voulu le montrer, dans *Concierto barroco*, cette interrogation est notamment abordée en manifestant toute une gamme de procédures qui vont de la métraduction (le livret du *Motézuma* de Vivaldi) à la transculturation (le « *concerto grosso* » qui devient « *jam session* » avec Filomeno). Nous avons également voulu insister sur le fait que les célèbres « tendances déformantes » identifiées par Berman dans son « analytique de la traduction » (qui ouvre sur une « éthique de la traduction » dans Berman, 1999 : 49-78) sont présentées en premier lieu dans un article consacré à « La traduction des œuvres latino-américaines » (1982).
- 33 Dans les deux cas, si la visée éthique n'est jamais abandonnée, aucune illusion ne semble néanmoins aveugler les deux auteurs quant à la finesse des nuances qui vont de la métraduction à la transculturation. Berman précisera ainsi qu'« aucun traducteur ni aucun théoricien » n'échappe à la « figure essentielle et régnante de la traduction occidentale » (1999 : 26), c'est-à-dire annexionniste et ethnocentrique. De même, il ne faut pas s'étonner que le critique Mimoso-Ruiz ait pu relever, d'une part, une « attitude ambiguë » (1980 : 128) de Carpentier à l'égard du *Motézuma* de Vivaldi dans *Concierto barroco* et, d'autre part, le caractère de « conquête à rebours de l'espace européen »

(*ibid.* : 135) que revêt le périple du Maître et de Filomeno. Le legs de Bakhtine consiste aussi, semble-t-il, dans cette conscience historique d'un possible retournement carnavalesque des voix³⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA Leonardo (1981), *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Havane : Letras Cubanas.
- ARLT Roberto (1981), *Les sept fous* (I. et A. Berman, trad.), Paris : Belfond.
- ARLT Roberto (1984), *Le jouet enragé* (A. Berman, trad.), Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- BAKHTINE Mikhaïl (1985), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970] (A. Robel, trad.), Paris : Gallimard.
- BENJAMIN Walter (2000), « La tâche du traducteur » [1923], *Œuvres I* (M. de Gandillac et R. Rochlitz, trad.), Paris : Gallimard, 244-262.
- BERMAN Antoine (1979), « L'édition française de *América latina en su literatura* », *Cultures*, 6(2), Paris : Les Presses de l'Unesco et la Baconnière, 163-168.
- BERMAN Antoine (1980), « La voix des sans-voix : Arguedas, Garcia-Marquez, Scorza, Roa-Bastos », *Canal*, 39, Paris : Communication, Arts et Cultures, 4-5.
- BERMAN Antoine (1982), « La traduction des œuvres latino-américaines », *Lendemain*, 27, Cologne : Pahl-Rugenstein, 39-44.
- BERMAN Antoine (1985), « La traduction des œuvres latino-américaines en France », *Multilingua*, 4(4), Amsterdam, Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 208-209.
- BERMAN Antoine (1995a), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* [1984], Paris : Gallimard.
- BERMAN Antoine (1995b), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.
- BERMAN Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1985], Paris : Le Seuil.
- BERMAN Antoine (2012), *Jacques Amyot, traducteur français. Essais sur les origines de la traduction en France*, Paris : Belin.
- CARPENTIER Alejo (1972), *La música en Cuba* [1946], Mexico : Fondo de Cultura Económica.
- CARPENTIER Alejo (1976), *Concert baroque* (R. L. F. Durand, trad.), Paris : Gallimard.
- CARPENTIER Alejo (1984), *Ensayos*, La Havane : Letras Cubanas.
- CARPENTIER Alejo (1990), *La aprendiz de bruja* [1956], *Obras completas de Alejo Carpentier IV*, Mexico, Madrid, Bogota : Siglo Veintiuno, 25-143.
- CARPENTIER Alejo (1991), *Concierto barroco / Concert baroque* (R. L. F. Durand, trad.) Paris : Gallimard.
- CARPENTIER Alejo (1998), *Concierto barroco* [1974], Madrid : Alianza Editorial.

- CHAO Ramón (1998), *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid : Alianza Editorial.
- CORDONNIER Jean-Louis (1989), *L'homme décentré, culture et traduction, traduction et culture* (thèse de doctorat), Université de Franche-Comté, Besançon.
- DAYRE Éric (2009), *L'absolu comparé : essai sur une séquence moderne. Coleridge, De Quincey, Baudelaire, Rimbaud*, Paris : Hermann.
- DAYRE Éric (2017), « Tâche du traducteur, Tâche de l'historien, Walter Benjamin », É. Dayre & M. Panter (dir.), *Traduction et événement*, Paris : Hermann, 57-93.
- DEGUY Michel (1973), *Tombeau de Du Bellay*, Paris : Gallimard.
- DE LAUNAY Marc (2006), *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris : Vrin.
- DELISLE Jean & WOODSWORTH Judith (1995), *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa : Les presses de l'université d'Ottawa ; Paris : Éditions Unesco.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Le Seuil.
- GREENE Roland & CUSHMAN Stephen (dir.) (2012), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton : Princeton University Press.
- MALINGRET Laurence (2002), *Stratégies de traduction : les lettres hispaniques en langue française*, Arras : Artois Presses Universités.
- MARTÍN GHIOLDI Ernesto (2007), «Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier», *Virajes, Revista de antropología y sociología*, 9, 105-119.
- MÉNDEZ MARTÍNEZ Roberto (2009), « Ópera y discurso histórico-narrativo en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier », en ligne sur *Gáspar, El Lugarreño* : <www.ellugareno.com/2009/05/opera-y-discurso-historico-narrativo-en.html> (23 mai 2019).
- MESCHONNIC Henri (1973), *Pour la poétique, II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard.
- MESCHONNIC Henri (1997), *De la langue française : essai sur une clarté obscure*, Paris : Hachette.
- MESCHONNIC Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier.
- MIMOSO-RUIZ Duarte (1980), « Vision de la musique au XVIII^e siècle : *Concert baroque* de Alejo Carpentier (1976) », *Études sur le XVIII^e siècle*, Strasbourg : Faculté des lettres modernes, 115-135.
- MONTES Cristián (1998), « Música e identidad en la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier », *Revista de Humanidades*, 3, 7-18.
- MONTOYA CAMPUZANO Pablo (2001), *La musique dans l'œuvre d'Alejo Carpentier* (thèse de doctorat), Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris.
- MORELL Hortensia R. (1983), « Contextos musicales en *Concierto barroco* », *Revista iberoamericana*, XLIX(123-124), 335-350.
- MOULIN CIVIL Françoise (2012), « La mise en scène de l'histoire : *La aprendiz de bruja* (1956) d'Alejo Carpentier », F. Parisot (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 95-105.
- MÜLLER-BERGH Klaus (1975), « Sentido y color de *Concierto barroco* », *Revista Iberoamericana*, XLVI(92-93), 445-464.
- OSEKI-DÉPRÉ Inês (2007), *De Walter Benjamin à nos jours : essais de traductologie*, Paris : H. Champion.

PARISOT Fabrice (2006), « L'intertextualité dans *Concert baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées », *Cahiers de narratologie*, 13, <<http://narratologie.revues.org/367>> (11 février 2019).

PAZ Octavio (2004), *El Laberinto de la soledad* [1950]. Postdata. *Vuelta al laberinto de la soledad*, Mexico : Fondo de cultura económica.

PELEGRÍN Benito (1986), « Música literaria y música literal en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier », *Imán*, 3, 200-222.

PELEGRÍN Benito (2003), *Alejo Carpentier, écrire, décrire l'Amérique : partage des eaux et des cultures*, Paris : Ellipses.

REYES Alfonso (2009), *La experiencia literaria y otros ensayos* [1942], Madrid : Fundación Banco Santander.

ROA BASTOS Augusto (1977), *Moi, le Suprême* (A. Berman, trad.), Paris : Belfond.

RUBIO NAVARRO Gabriel María (1999), *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante : Universidad de Alicante.

SUCHET Myriam (2014), *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris : Classiques Garnier.

VÁSQUEZ Carmen (1991), « Moctezuma: de la ópera a la obra de Carpentier », J. Covo (dir.), *La construction du personnage historique : aires hispaniques et hispano-américaines*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 129-135.

VEGA José Luis (1981), « Tiempo ritmo e historia en "Concierto Barroco" », *Sin Nombre*, LXI(2), 67-80.

VICKERS David (2006), « L'exhumation d'un trésor. La redécouverte de *Motezuma* », Vivaldi, *Motezuma*, Hambourg : Deutsche Grammophon, 48-52.

NOTES

1. Pour une bibliographie sur cette question, voir par exemple Rubio Navarro (1999 : 240-244).
2. Parmi les études consacrées à la musique dans *Concierto barroco*, on peut notamment citer Müller-Bergh (1975), Mimoso-Ruiz (1980), Vega (1981), Morell (1983), Pelegrín (1986), Vásquez (1991), Montes (1998), Méndez Martínez (2009).
3. Comme l'indique Müller-Bergh (1975 : 445) et le rappelle Parisot (2006 : § 1), *Concierto barroco* constituait pour Carpentier « une Somme théologique de [son] art dans la mesure où [ce livre] contient tous les mécanismes du baroque simultanément ».
4. Voir Suchet (2014 : en particulier 217-264 sur les rapports entre « textes hétérolingues » et traduction).
5. Le Maître, après avoir été témoin de la répétition générale du *Motezuma* de Vivaldi, s'exclame : « ¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esta mojiganga mexicana? » (Carpentier, 1998 : 75) Traduction de René L.F. Durand : « Et où a-t-on fourré Doña Marina dans cette mascarade mexicaine ? » (Carpentier, 1976 : 92 et 1991 : 157)
6. Observons que Carpentier aura seulement pu prendre connaissance du livret de Giusti, la partition de Vivaldi n'ayant été (partiellement) retrouvée qu'après sa mort par le musicologue allemand Steffen Voss en 2002 (Vickers, 2006 : 48 ; Méndez Martínez, 2009).
7. Lettre de Carpentier à Arnaldo Orfila Reynal datant de 1974, l'année même de la publication de *Concierto barroco* (citée par Parisot, 2006, § 2). Voir, à ce propos, Müller-Bergh (1975 : 462) : « Tout

comme dans d'autres œuvres (notamment *El reino de este mundo* et *El siglo de las luces*), le romancier cubain construit son récit en se fondant sur des textes précis et documentés. Selon moi, *Concierto barroco* est peut-être le roman le plus "textuel" de Carpentier. » (Notre traduction)

8. Dans ce mouvement, André Breton et le surréalisme pourraient constituer un contre-exemple qui fait d'ailleurs l'objet des critiques de Carpentier (voir le prologue de *El reino de este mundo* et sa reprise dans l'essai intitulé *De lo real maravilloso americano* dans Carpentier, 1984 : 68-79).

9. Dans le prologue de son opéra, Giusti écrit : « Tout ce que j'abandonne de vrai, tout ce que j'ajoute de vraisemblable, je le fais pour m'adapter à la Scène et pour que cet opéra appelé MOTEZUMA soit représenté de la façon la moins imparfaite possible. » (Cité par Müller-Bergh, 1975 : 462 ; notre traduction.)

10. Pour une mise en perspective du rôle de Doña Marina en tant qu'interprète « témoin privilégié de l'histoire », voir Delisle et Woodsworth (1995 : 259-260).

11. Cette solidarité entre les deux logiques peut se lire dès l'épisode de la Tour de Babel, « scène primitive de la théorie du langage, et de la traduction » (Meschonnic, 1999 : 445). Pour une synthèse sur la mise en regard, par plusieurs penseurs modernes, de la logique historique et de la logique de la traduction, voir notamment De Launay (2006 : 52-72).

12. Sur la possibilité de telles analogies, voir Carpentier (1972 : 39-40).

13. Pour un relevé méthodique des exemples de transculturation dans *Concierto barroco*, voir Martín Ghioldi (2007).

14. Voir l'article « *Las jitanjáforas* » d'Alfonso Reyes (2009 : 185-213) — article paru en 1942, qui a fait date et qui mentionne en incipit un recueil de poèmes de l'écrivain cubain Mariano Brull. Voir aussi Carpentier (1976 : 292) et Montoya Campuzano (2001 : 53-55 et 188).

15. L'analyse de Cordonnier (1989), qui se réclame de la critique des traductions élaborée par Meschonnic, est très sévère. Pour une analyse plus équilibrée et spécifiquement consacrée à la traduction de *Concierto barroco*, nous renvoyons à un sous-chapitre de l'ouvrage de Malingret (2002 : 164-173) dans lequel l'auteur compare, selon la méthode de la critique descriptive de Gideon Toury, les éditions unilingue et bilingue réalisées par Durand.

16. La part de naïveté qui guette toujours de tels points de vue était relevée en 1973 par Michel Deguy qui évoque « tels écrivains habiles à tirer sur le fonds de mémoire de traditions non occidentales, qu'ils s'avisent soudain d'exploiter pour en rafraîchir la vieille Europe, nationalisant et acculturant les rythmes, les mythes, les fables et les formes de leurs "pays" ; le fait que nous soyons rattrapés par ce passé devenant nôtre, en provenance de l'Afrique ou de l'Asie ou de l'Amérique du Sud, par tels poètes ambassadeurs, ce choc en retour qui nous revitalise un temps — mais qui est sans doute un effet de décision occidentale [...] n'y a-t-il pas là plutôt une régression partielle qu'une trouée d'avenir ? [...] Oui, nous sommes condamnés à endurer et traverser le nihilisme, à traverser notre désert, "nauffrage vers aucun îlot perdu" peut-être, comme disait Mallarmé dans un poème pourtant de jeunesse » (1973 : 122-123).

17. Voir Berman (2012 : 271, pour la dette envers Meschonnic) et Meschonnic (1999 : 97, pour une explicitation de la notion telle que Meschonnic l'entend). Il faut insister sur le fait que, dans ce schéma, la notion d'oralité ne doit pas être confondue avec le parlé qui seul s'oppose alors à l'écrit.

18. Malingret relève ainsi les traces de « tendances déformantes » dans les traductions de *Concierto barroco* par René L.F. Durand (Malingret, 2002 : 169, pour l'ennoblissement, la clarification et la rationalisation ; *ibid.* : 171, pour l'homogénéisation et l'effacement des superpositions de langues) tout en ne partageant ni l'horizon ni la méthode de la critique bermanienne des traductions.

19. Rappelons l'exception de *L'apprentie sorcière*, pièce traduite en espagnol par Carmen Vásquez, et qui tourne précisément autour du personnage de l'interprète Doña Marina.

20. Nous traduisons cette citation comme les citations ultérieures du volume *Ensayos* (Carpentier, 1984).

21. Benito Pelegrín fait, concernant le style de Carpentier, l'observation suivante : « La prédilection de Carpentier va à un type de phrase latine, très différente de l'ordre habituel du français (sujet, verbe, complément) contre la rigidité de laquelle s'élevaient déjà La Bruyère, Fénelon et d'autres. » (2003 : 193)
22. Remarquons que Carpentier cite en exemple *Moi, le Suprême* de Roa Bastos, une œuvre qu'Antoine Berman a choisi de traduire en français et qui lui sert également d'exemple pour développer ses propos sur « l'oralité populaire » (Berman, 1999 : 14).
23. Carpentier souligne ailleurs qu'« un profond fossé s'est creusé entre l'espagnol d'Amérique et l'espagnol d'Europe » (1984 : 131) et cette idée pourrait être, là encore, remise en perspective et contestée. Voir notamment Juan Goytisolo qui déclare en 1987 : « Cette division entre littérature espagnole, d'un côté, et littérature latino-américaine, de l'autre, me paraît foncièrement fautive [...] il y a la même distance entre la littérature espagnole et celle de Cuba, celle de Cuba et celle de l'Argentine. » (Cité par Malingret, 2002 : 41) Voir aussi, plus généralement, les observations de Myriam Suchet (2014 : 43-50) concernant « la langue » et les phénomènes d'« appropriation » de la langue de l'autre en littérature.
24. Henri Meschonnic dans *De la langue française : essai sur une clarté obscure* (1997) propose une généalogie historique de ces tendances.
25. Dans ce même passage, à propos de *Gargantua* et de *Pantagruel*, Carpentier observe qu'il s'agit de « l'expression la plus complète, la plus savoureuse, de ce que pourrait offrir la plénitude de la langue française » (*ibid.*).
26. Voir notamment Berman (1979 : 165-166 ; 1980 : 4 ; 2012 : 72).
27. L'ouvrage de Bakhtine sur Rabelais est explicitement mentionné dans le compte rendu que fait Berman (1979 : 165) de l'édition française de *América latina en su literatura*. Il figure aussi dans la bibliographie de *L'épreuve de l'étranger* (1995a : 310).
28. Voir la citation de Pannwitz dans « La tâche du traducteur » : « Nos traductions même les meilleures partent d'un faux principe voulant germaniser le sanscrit le grec l'anglais au lieu de sanscritiser d'helléniser d'angliciser l'allemand. » (Benjamin, 2000 : 260)
29. « En partie » car il nous semble possible, en effet, d'avancer que les œuvres de certains écrivains français actuels, notamment Michel Deguy, Pierre Guyotat ou Céline Minard, laissent voir les « potentialités linguistiques et culturelles » caractéristiques de « l'oralité » visée par Berman.
30. Pour le domaine latino-américain, il précisera ainsi que Borges ne répond pas, selon lui, à une telle caractérisation (Berman, 2008 : 62).
31. Nous nous permettons de renvoyer à A. Talbot, « Antoine Berman et la *copia* traductive : de la métaphore au concept » (à paraître).
32. À propos de Carpentier, Malingret évoque, dans le même ordre d'idée, « la joyeuse confusion qui peut naître des phrases longues et peu structurées de Carpentier » (2002 : 173). Voir aussi Pelegrín (2003 : 178 et 193-194).
33. « Écriture-de-traduction » qui serait « un mode d'écriture irréductible » (Berman, 1995a : 249) particulièrement sensible dans ces « ces "zones textuelles" où le traducteur a écrit-étranger en français » (Berman, 1995b : 66).
34. Berman remarque effectivement que si l'« écriture-de-traduction » est « un mode d'écriture irréductible », il n'en reste pas moins que « dans toute écriture littéraire, il y a toujours trace d'un tel rapport » (1995a : 249).
35. Cette « scène » est figurée, à travers la description ironique d'un tableau, dès le premier chapitre de *Concierto barroco* (Carpentier, 1998 : 11-12). Sur la position ambiguë de Doña Marina dans la pièce *L'apprentie sorcière*, voir Moulin Civil (2012 : 102-105) qui évoque une « rencontre littéralement inaugurale » (*ibid.* : 105).
36. Henri Meschonnic, lequel joue peut-être ici encore le rôle de « compagnon secret » de Berman, observe qu'« une seule idée-force fait l'unité de [l']œuvre [de Bakhtine], jusqu'au

ressassement, et le chevauchement d'un livre sur l'autre : la conception carnavalesque du monde » (1973 : 191).

RÉSUMÉS

Le présent article est consacré au roman *Concierto barroco* d'Alejo Carpentier. À travers l'analyse de quelques motifs musicaux, il s'agit de manifester deux logiques à l'œuvre dans ce texte : la logique historique et la logique de la traduction. En faisant dialoguer des remarques critiques de Carpentier et des réflexions du traducteur et traductologue Antoine Berman, l'objectif est de montrer comment le « défi » représenté par la traduction de ce roman en français, comme d'autres œuvres littéraires latino-américaines, peut être rapporté à un « *desencuentro* linguistique et culturel » qui fait écho à la scène inaugurale au cœur de l'intrigue de *Concierto barroco*, à savoir le face-à-face entre Cortés et Montezuma. Le bref roman de Carpentier devient par là même une invitation à repenser la traduction dans sa solidarité avec la logique historique pour rendre justice à la créolité ou au polymétissage qui innervent ce texte ainsi que d'autres romans latino-américains.

The present paper uses an analysis of some of the musical motifs in Alejo Carpentier's novel *Concierto barroco* to explore two of the logics at play in this text: the historical logic and the translation logic. By setting Carpentier's critical remarks against the reflections of the translator and translation researcher Antoine Berman, the objective is to show how the "challenge" of translating this book, like other Latin-American novels, into French can be likened to a "linguistic and cultural *desencuentro*" that echoes the inaugural scene at the center of *Concierto barroco*'s story, that is, the face-off between Cortez and Montezuma. Viewed in this way, Carpentier's short novel highlights the importance of reappraising the relationship between translation and history in order to give justice to the multi-ethnic mixing that inflames both this book and many other Latin-American novels.

INDEX

Mots-clés : Alejo Carpentier, Antoine Berman, traduction, polymétissage

Keywords : Alejo Carpentier, Antoine Berman, translation, multi-ethnic mixing

AUTEUR

AURÉLIEN TALBOT

Université Grenoble Alpes, ILCEA4

Poésie et musique

Harmonie verlainienne dans la poésie de Nicolas Minsky

Verlainian Harmony in the Poetry of Nicolas Minsky

Daria Kuntsevich

1. Introduction

- 1 Le symbolisme, apparu en France dans les années 1870¹, est assimilé en Russie dans les années 1890² et y devient un mode de vie et une forme de pensée. En France, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé sont les premiers poètes à tenter de rompre avec les stéréotypes et les clichés de leurs prédécesseurs : les naturalistes, les réalistes, l'école du Parnasse et du romantisme. En Russie, les principes poétiques essentiels du symbolisme sont apparus non seulement en raison de la réaction contre les mouvements littéraires précédents, mais aussi grâce à l'importance des échanges culturels avec la France.
- 2 La poésie de cette époque en France autant qu'en Russie, globalement, est vue comme un chemin vers une compréhension synthétisante du monde. Dans cette perspective, l'art n'acquiert son intégrité qu'à travers l'unité de la musique, de la poésie, de la peinture. Les éléments divers et séparés deviennent reliés, autrement dit, harmonieux. Les auteurs renouvellent les formes poétiques pour qu'elles deviennent le gage de l'authenticité d'une parole poétique exprimant réflexions et sensations de la vie et de la mort.
- 3 Selon Verlaine, l'organisation romantique ou parnassienne des vers ne peut pas transmettre les nuances, suggérer les sensations, l'angoisse, le malaise, les rêves, tout ce qui est l'objet de la poésie contemporaine. Dans « l'Art poétique » du recueil *Jadis et naguère* (1871-1873, qui n'a paru qu'en 1884), Verlaine exprime la priorité de la musique sur le sens :

De la musique encore et toujours !
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieux à d'autres amours.

- 4 Verlaine met donc l'accent sur la force suggestive d'un mot, il transforme la poésie en musique : la fonction sémantique du mot est affaiblie, le sens fusionne avec la sonorité musicale. Son modèle poétique s'articule sur deux axes de coordonnées : le monde matériel et le monde de son âme. Le vent de la « Chanson d'automne » va et vient entre ces deux mondes et l'emporte « deçà » et « delà ». Le héros lyrique de Verlaine se retrouve entre deux mondes. Des assonances et des sons nasaux (qui n'existent pas dans la langue russe moderne) servent à construire le troisième axe — un axe sonore. Le mot devient musical et fusionne au rythme de l'âme, ce qui sert à exprimer son état d'âme. Le recueil *Poèmes saturniens*, dans lequel la « Chanson d'automne » est publiée, marque la naissance de « la chanson grise » de Verlaine. Le poète cherche à remplir sa poésie de la musique et le lecteur a pour tâche d'écouter l'harmonie du texte. Ses principes poétiques deviennent un des fondements de l'art symboliste non seulement en France mais aussi en Russie.
- 5 En Russie, les poèmes de Verlaine sont le plus souvent traduits par Valéry Brioussov et Fiodor Sologoub. En 1894, paraît le recueil *Romances sans paroles* (Verlaine, 1894), pour la première fois traduit en russe par Brioussov. En 1904, Nicolas Minsky traduit³ également quelques poèmes du recueil *Romances sans paroles* et *Poèmes saturniens*, dont la « Chanson d'automne » qu'on analysera dans le présent article.
- 6 Notre article vise à démontrer la réception de l'harmonie verlainienne par Minsky. Pourtant, dans un premier temps, nous mettrons en avant la distinction de la pensée artistique de Minsky de l'auteur français. Grâce à ce point de départ, nous suivrons, à présent, le développement de la perception des nouveaux poèmes à leur réception et adaptation. Nous commencerons par les motifs verlainiens chez Minsky comme lecteur attentif et réceptif. Nous regarderons ses poèmes aux motifs musicaux et tenterons de confirmer qu'il s'appuyait sur l'expérience poétique de l'auteur français. Ensuite, nous rétrécirons notre explication jusqu'à l'analyse de la traduction du poème la « Chanson d'automne » faite par Minsky. Enfin, nous décrirons des mises en musique de cette traduction (1904) et présenterons la comparaison des indications musicales de deux compositeurs, Alexandre Kreïn et Emil Cooper. Nous essaierons ainsi de voir comment le rythme verbal est transposé en rythme musical ; et dans un mouvement inverse, nous verrons comment la mise en musique affecte la perception du texte.

2. Vision du monde de Minsky

- 7 La littérature ne peut se développer sans réévaluation de l'expérience des prédécesseurs et des contemporains. Ainsi, l'œuvre de Verlaine est une source d'inspiration non seulement pour les symbolistes français mais aussi pour les auteurs russes. En Russie, on trouve la première mention de son nom dans l'article de Zinaïda Venguerova « Les poètes symbolistes en France » (Vengerova, 1892 : 115-143) publié dans *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe]. C'est la raison pour laquelle nous pouvons dire que Venguerova joue un rôle d'intermédiaire entre le symbolisme français et le russe. Grâce à elle, le symbolisme français attire l'attention des poètes russes.
- 8 L'intérêt de Nicolas Maksimovitch Minsky (1856-1937) — poète, dramaturge, philosophe, publiciste russe — pour la littérature française (francophone) devient évident à la lecture de ses œuvres comme des commentaires de ses contemporains.

Par exemple, Brioussov écrit dans l'article « N. Minsky. Essai d'une caractérisation » : « Mais au début des années 1890 l'œuvre de Minsky a été marquée par un bouleversement brusque et fécond. Celui-ci a été provoqué, d'une part, par le travail intérieur de la pensée, d'autre part, sous l'influence de nouveaux écrivains européens. » (1975 : 237) Brioussov parle non seulement de l'importance des auteurs européens, mais aussi de la place de la réflexion philosophique dans l'élaboration des textes poétiques de Minsky. Zinaïda Guippious écrit dans ses mémoires : « Quant aux écrivains novateurs français, ils étaient peu connus chez nous. [...] Seul Minsky récitait ses vers et s'efforçait de me passionner, mais il n'était pas capable de produire la moindre nouveauté. » (1943, consultation le 22 mai 2019) Nous pouvons déduire des paroles de Guippious, que Minsky s'intéressait lui-même aux auteurs français et qu'il tenait à les faire connaître au lecteur russe. Pourtant, Guippious met également l'accent sur un certain conservatisme de la poésie de Minsky, se référant, évidemment, à son œuvre précoce. En revanche, les chercheurs d'aujourd'hui ne relient presque pas le nom de Minsky aux symbolistes français. Il nous semble donc pertinent de chercher à comprendre dans quelle mesure cet auteur russe a été en rapport avec l'œuvre des poètes français, plus particulièrement avec l'œuvre de Verlaine. Pourtant, nous ne considérons Nicolas Minsky comme étant à la base de ce nouveau mouvement littéraire, que pour sa réception des poètes français. Ses propres raisonnements philosophiques ont poussé ses contemporains à la création d'une nouvelle poésie.

- 9 L'idée de Minsky selon laquelle chaque personne est vouée à la poussière, à l'obscurité, à la mort, au néant éternel devient un des principes majeurs du symbolisme précoce en Russie : « Je sais que la cause de mon néant ne se cache pas ailleurs que dans mon corps, dans mon cœur qui à cet instant même bat pour la joie de vivre et dans une heure, peut-être, fera courir un poison mortel dans mes veines. » (1897 : 25) Le sentiment de solitude absolue et d'abandon qui surgit à l'intérieur de sa « tour d'ivoire » et mène inévitablement à la fatigue, au dégoût pour la vie, au rêve de la mort comme une des formes de l'existence infinie distinguent Minsky de Verlaine. Les premiers symbolistes russes sont en quête d'une jouissance absolue, éternelle, qui ne se trouve pas dans la vie :

[...] Mais le plus immortel de tous est celui qui, à travers les cendres terrestres,
Croyait entrevoir au loin un nouvel univers,
Irréel et éternel,
Qui désirait tant le but invisible et qui souffrait tant,
Que sa soif violente a fait apparaître un mirage
Au milieu d'un désert infini⁴.

<...> НО ВСЕХ БЕССМЕРТНЕЙ ТОТ, КОМУ СКВОЗЬ ПРАХ ЗЕМЛИ
КАКОЙ-ТО НОВЫЙ МИР МЕРЕЩИЛСЯ ВДАЛИ —
НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ И ВЕЧНЫЙ,
КТО ЦЕЛИ НЕЗЕМНОЙ ТАК ЖАЖДАЛ, ТАК СТРАДАЛ,
ЧТО СИЛОЙ ЖАЖДЫ САМ МИРАЖ СЕБЕ СОЗДАЛ.
СРЕДИ ПУСТЫНИ БЕСКОНЕЧНОЙ.

- 10 En même temps, selon Minsky, comme selon les symbolistes français, le poète est un translateur de la voix de l'Âme du monde, de cet inconnu. Autrement dit, l'art est perçu comme un principe fondamental de l'univers, dont le centre est la personne du poète. La poésie devient la force qui permet de distinguer deux idées proches : le néant et la mort. L'univers de Minsky se présente comme « le miroir de Dieu » dans lequel

l'homme se reflète. Ce motif devient le symbole de la perte de soi-même à travers le conflit de deux abîmes, de deux vides.

- 11 Les motifs mortifères (pessimisme, scepticisme, individualisme extrême, etc.) provoquent le dégoût chez la majorité des lecteurs. Naturellement, l'écrivain se heurte à une critique cruelle et parfois injuste, fondée sur les normes de la morale. De plus, ses différentes tentatives de créer une nouvelle langue poétique ont parfois été vues comme une originalité superflue. Dans le monde russe, les œuvres de Minsky sont qualifiées du terme péjoratif de « décadentes ». Il est nécessaire de souligner que la notion du symbolisme littéraire n'est pas encore apparue. Nous en trouvons la confirmation, par exemple, dans les mémoires « Mes rencontres. Décadents » du critique Leonid Sabaneïev : « Pendant ces années, on les [les décadents] nommait toujours ainsi. Après c'était plus poliment "symbolistes". » (Kreïd, 1993 : 343) Sabaneïev souligne que les contemporains renomment les nouveaux poètes au moment où leur point de vue envers eux change.
- 12 Comme un grand nombre de ses contemporains, il s'avère difficile de considérer Minsky comme un poète uniquement symboliste. Il a vécu une longue vie au cours de laquelle sa perception du monde a évolué. Les premières œuvres de Minsky sont apparues dans le champ littéraire en 1877 : son premier poème « Dans ma patrie » [« НА РОДИНЕ »] a été publié dans la revue *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe]. Dans les années 1880, la poétique de Minsky se caractérise par une tonalité libérale-populiste, en réaction aux événements historiques : la « croisade vers le peuple⁵ » (fin 1873-début 1874) de l'*intelligentsia* (des intellectuels) et la reconstitution du groupe populiste (ancien groupe révolutionnaire) *Zemlia i Volia* [Terre et Liberté, 1875]. Schématiquement, le but de l'*intelligentsia* consiste à instruire les paysans et faire de la propagande révolutionnaire. Mais il voulait également suivre des tendances littéraires déjà existantes. S'il est difficile de classer l'œuvre de Minsky dans un mouvement littéraire particulier, la question des origines de ses positions esthétiques est tout aussi problématique. L'étape suivante de la voie littéraire de Minsky (vers 1886-1890) est caractérisée par des changements brusques du contenu de sa poésie⁶. À la place de la voix du peuple apparaît la voix de l'auteur. Le poète est l'un des premiers en Russie à lever le drapeau de l'individualisme. Les motifs de la solitude, de la douleur, de la peur, de l'unité de la vie et de la mort sont la conséquence de l'indifférence du poète envers tout, sauf envers « soi-même ». En même temps, l'auteur russe élabore sa propre conception philosophique du méonisme⁷, basée sur le rejet des autres « moi ». Cette étape est aussi marquée par l'adaptation et la réinterprétation des textes poétiques des auteurs français, surtout des œuvres de Verlaine. Ensuite, jusqu'en 1905, Minsky reconsidère sa théorie méonique, en la reliant à la religion. Mais en 1906, il est forcé de partir à l'étranger (Paris, Berlin, Londres). Après son départ, une « conspiration du silence » s'est formée en Russie autour de son nom. Par sa coopération avec les bolcheviks, le poète (ex-)symboliste a discrédité ses idéaux et a jeté une ombre sur le mouvement religieux de rénovation qui se développe alors en Russie. À partir de 1905, Minsky rencontre des difficultés pour publier ses œuvres (même lorsqu'il s'agit de la première période décadente de son œuvre). Pourtant, la cause de ces refus répétés n'est sans doute pas seulement sa collaboration avec les bolcheviks, ce sont ses textes et sa personnalité en général qui sont rejetés par ses contemporains russes. En guise de conclusion, indiquons qu'il est difficile de réunir les œuvres de Minsky autour d'un seul axe littéraire, comme l'œuvre de Verlaine. Généralement, la culture russe au tournant

des XIX^e-XX^e siècles se développait sous le signe d'une synthèse des arts, où la musique occupe une place centrale.

- 13 Il est important de mettre en avant la distinction de pensée artistique de Minsky pour ainsi déduire les motifs verlainiens chez l'auteur russe. Minsky, à la différence de Verlaine, s'enferme dans le monde de son « moi », s'isolant de la réalité qui provoque le mécontentement. Son bonheur se fonde sur la sensation de l'infini, de l'existence d'Idée et non pas de son corps. L'aspiration à saisir l'insaisissable pour que surgisse un éclat de l'Idée détermine ainsi l'atmosphère musicale de la poésie de Minsky. En même temps, dans le paragraphe suivant, nous tenterons d'expliquer l'autre type de musicalité qui unit les poètes.

3. Motifs verlainiens chez Minsky

- 14 L'œuvre de Minsky est un exemple de combinaison de différents genres et motifs, conjugués entre eux : dans la chanson, il y a le motif du hurlement du vent ou celui de la chute de feuilles ; dans la prière, celui de la fatigue, de la déception et de la lueur d'espoir ; dans les essais philosophiques, celui de la mélancolie. L'art est compris comme une révélation, une porte entrouverte sur l'Éternité. Parallèlement, Minsky, tout comme Verlaine, exige de son lecteur des efforts pour comprendre, imaginer et ressentir.
- 15 Ainsi, en 1901 paraît le recueil de poésies de Nicolas Minsky *Nouvelles chansons* [НОВЫЕ ПЕСНИ], dont la sonorité et les motifs musicaux se manifestent non seulement dans le titre, mais aussi dans celui de certains de ses poèmes : « Le cantique des cantiques » [« ПЕСНЯ ПЕСЕН »]; « Chanson du soir » [« ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЯ »]; « Chanson » [« ПЕСНЯ »]; « Elle se pencha au-dessus d'une harpe » [« НАД АРФОЮ ОНА СКЛОНИЛАСЬ »]; « Chanson d'automne » [« ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ »]; ou encore « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) » [« ШЕЛЕСТ ЛИСТЬЕВ (ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ) »], qui réapparaît ensuite dans le cycle « Feuilles mortes » [« МЕРТВЫЕ ЛИСТЬЯ »]. Cette insistance de la musicalité dans les titres nous a fait penser à une retraduction de l'œuvre de Verlaine.
- 16 Sous le titre « Chanson d'automne » nous trouvons dans ce recueil deux poèmes, réunis par le même thème qui sont des allusions au poème homonyme de Verlaine : la première « Chanson d'automne » est apparue en 1896, puis « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) » (1901). De plus, en 1904 dans ses œuvres complètes en 4 volumes (Minsky 1907), Minsky publie la traduction du texte poétique de Verlaine sous le titre « Chanson d'automne (de P. Verlaine) ». Cette chronologie montre que Minsky adapte le système de Verlaine, non seulement à sa traduction, mais aussi à sa propre interprétation. Rappelons que le premier livre de Verlaine (*Romances sans paroles*), intégralement traduit par Briousov, a été publié en 1894, ce qui permet aux poètes de l'époque d'approfondir leur connaissance de la poésie verlainienne.
- 17 Commençons par l'analyse du poème adapté (daté de 1896 dans le recueil *Novye pesni*), dont le titre contient déjà une allusion au texte du poète français, de même qu'il reprend partiellement son sujet : les rêves anciens et les pleurs d'automne dans une âme malade. Des images impressionnistes caractéristiques de Minsky s'égrènent à partir de cette base : « La ville est drapée d'une robe d'automne » [« ГОРОД ЗАКУТАН В ОСЕННИЕ РИЗЫ »]; « La ville est drapée d'un brouillard bleu-gris » [« ГОРОД ЗАКУТАН В

ТУМАН СВЕТЛО-СИЗЫЙ »]; « Fumée immobile des feux éteints » [« ДЫМ НЕПОДВИЖНЫЙ ПОТУХШИХ КОСТРОВ »], etc. De plus, grâce au rythme saccadé (intermittent) du dactyle (de trois ou quatre pieds) et aux assonances en o et i, l'auteur crée une structure sonore qui évoque une mélodie :

[...] À cette heure matinale ou tardive, incertaine
Des branches laissent tomber des feuilles sans bruit,
Le cœur enterre des rêves sans douleur
À cette heure pâle, douce et trouble. [...]

<...> В ЧАС ЭТОТ РАННИЙ ИЛИ ПОЗДНИЙ И СМУТНЫЙ
ВЕТВИ БЕЗ ШУМА РОНЯЮТ ЛИСТЫ,
СЕРДЦЕ БЕЗ БОЛИ ХОРОНИТ МЕЧТЫ
В ЧАС ЭТОТ БЛЕДНЫЙ И НЕЖНЫЙ И МУТНЫЙ. <...>

- 18 En outre, au niveau lexical l'auteur souligne que le hurlement est étouffé : *sans bruit* (« БЕЗ ШУМА »), les couleurs fades donnent une impression diffuse au texte : *pâle* (« БЛЕДНЫЙ »), *trouble* (« МУТНЫЙ »). Pour mieux évoquer l'état d'âme, Minsky utilise les mêmes couleurs que Verlaine, ce qui permet de créer des images pleines de mélancolie. Il rend visibles son découragement, ses états d'âme, sa tristesse aiguë, à l'aide de demi-teintes et de couleurs douces. Même dans les poèmes ultérieurs⁸, le héros lyrique de Minsky est presque toujours dans l'ombre, les poésies sont dépourvues de couleurs vives : « Soudain dans ma prison muette, / Dans une nuit épouvantable » (« Un lit ») [« ВДРУГ В НЕМОЙ МОЕЙ ТЮРЬМЕ, / В ЖУТКОЙ ТЬМЕ » (« ПОСТЕЛЬ »)]; « Partout où il fait silence, nuit et solitude, / Où la vie s'en va, tu apparais, / Comme un écho du silence, comme une ombre du noir » (« Peur ») [« ВЕЗДЕ, ГДЕ БЕЗМОЛВНО, ТЕМНО, ОДИНОКО, / ГДЕ ЖИЗНЬ УБЫВАЕТ, ЯВЛЯЕШЬСЯ ТЫ, / КАК ЭХО МОЛЧАНЬЯ, КАК ТЕНЬ ТЕМНОТЫ » (« СТРАХ »)];

Mais je vois souvent le jour du Nord
Terne et sans couleur,
Et le soir lent, sans ailes,
Et une ombre collée à une autre
« Une fenêtre »

НО ЧАСТО Я ВИЖУ УНЫЛЫЙ,
БЕСКРАСОЧНЫЙ СЕВЕРА ДЕНЬ,
И МЕДЛЕННЫЙ ВЕЧЕР БЕСКРЫЛЫЙ,
И С ТЕНЬЮ СЛИЯННУЮ ТЕНЬ
« ОКНО »

- 19 Dans le poème « Une fenêtre », pour approfondir les émotions du héros lyrique, l'auteur use du barbarisme *sliannyi* [« СЛИЯННЫЙ »]: « collée à une autre » comme pour accentuer la profondeur de l'ombre. Cette harmonie du poème permet au lecteur de songer à la solitude profonde éprouvée par le locuteur. Le sentiment d'abandon qui le saisit à l'intérieur de sa « tour d'ivoire », le mène à l'épuisement, suscite le dégoût de la vie et le fait rêver à la mort, vue comme une des formes de l'existence infinie. La mort est perçue comme faisant partie de la vie du poète. Ces spécificités différencient Minsky des fondateurs du symbolisme français, mais ils sont typiques de la poésie décadente. Minsky accentue délibérément les traits de cette perception décadente du monde et traduit les motifs apocalyptiques.
- 20 C'est aussi, bien sûr, ce que suggère l'automne, qui n'évoque pas seulement la mort de tout le vivant, mais aussi le caractère cyclique de la vie. La mort est donc une étape

passagère qui mène à une vie nouvelle. Ainsi, la vie apparaît sans bruit et son caractère cyclique ininterrompu se manifeste nettement dans le poème suivant, « Le bruit des feuilles (chanson d'automne) ». Avec « Le repos » arrive une nouvelle vie, une nouvelle saison de l'année :

Par une nuit d'orage ou par un midi froid
 Nous sommes seuls, notre mort en beauté transformée,
 Nous nous détacherons des branches, légères et libres,
 Nous nous envolerons, chuchotant et brillant.

В ЧАС НЕНАСТЬЯ НОЧНОГО ИЛИ В ПОЛДЕНЬ ХОЛОДНЫЙ
 МЫ ОДНИ, СВОЮ СМЕРТЬ В КРАСОТУ ПРЕВРАТЯ,
 ОТ ВЕТВЕЙ ОТДЕЛИМСЯ, ЛЕГКИ И СВОБОДНЫ,
 И СЛЕТИМ-ПОЛЕТИМ, ШЕЛЕСТЯ И БЛЕСТЯ.

- 21 La mort métaphorique des feuilles et leur « brillance » (l'image de la vie après la mort) montrent la boucle de la vie créatrice. Ceci est également souligné grâce à la variation de construction des vers. Pour faire chanter la nature, Minsky croise des anapestes de cinq et quatre pieds aux rimes pauvres. En outre, la dernière strophe est riche en combinaisons de consonnes qui interagissent entre elles : sl / t / mp / l / mch / l / st / bl / st, pour évoquer les sonorités des feuilles qui s'envolent. Minsky fait l'échange harmonique entre l'expression et l'impression.
- 22 La poétique de Verlaine est nettement transmise par Minsky. La fatigue du héros lyrique prend des tournures mélancoliques. En même temps, ils préfèrent écrire à la première personne du singulier pour projeter les émotions du poète, ce qui leur permet de faire une correspondance entre le paysage intérieur (leurs âmes) et extérieur. Les deux auteurs évoquent ainsi la nature et sa musicalité. Minsky, comme Verlaine, parle de la fuite du temps avec laquelle le héros lyrique s'efface derrière la nature. Il reproduit la métaphore de l'âme du poète, à la fois lyrique et musicale.
- 23 Grâce au poème « Chanson d'automne » de Verlaine, est né dans l'œuvre du poète russe un cycle propre, unifié par les motifs mélancoliques de l'automne. La saison grise et sombre de Minsky change de couleurs ; le lecteur voit le passage de l'obscurité à la lumière : au début nous lisons « Il n'y avait ni soleil, ni azur, ni lointain... / Pas de vie, ni d'enterrement » (« Chanson d'automne », 1896) [« НЕ БЫЛО СОЛНЦА, ЛАЗУРИ И ДАЛИ... / НЕ БЫЛО ЖИЗНИ, И НЕТ ПОХОРОН » (« ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ »)], et ensuite « Les branches flambent aux feuilles jaunies / Sur les bouleaux doux l'aube rosit » (« Automne », 1902) [« ТО ВЕТВИ ПЫЛАЛИ ПОЖЕЛТЕЛОЙ ЛИСТВОЙ. / НА НЕЖНЫХ БЕРЕЗАХ РОЗОВЕЛА ЗАРЯ... » (« ОСЕНЬ »)]. Dans le paragraphe suivant nous verrons comment Minsky passe d'un cycle poétique inspiré par Verlaine à la traduction de ses œuvres, notamment « Chanson d'automne ».

3.1. Minsky traducteur de Verlaine

- 24 L'étude de la traduction du poème « Chanson d'automne » permettra de mettre en lumière ce qui unit les poétiques de Verlaine et de Minsky. Dans son dernier recueil *De l'obscurité vers la lumière* (Minsky, 1922) dans lequel les textes sont organisés par thèmes, ce poème est classé parmi les textes lyriques « désespérés ». Par ce classement, Minsky souligne son état d'esprit. Déjà, dans la première strophe, grâce au choix lexical, nous entendons le gémissement mélodieux d'une âme malade, les mots « résonnent comme une corde » (« ЗВУЧИТ СТРУНОЙ ») :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
Monotone.
 Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonne l'heure,
 Je me souviens
 Des jours anciens
 Et je pleure
 Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.

ОСЕННИЙ СТОН —
 ПРОТЯЖНЫЙ ЗВОН,
 ЗВОН ПОХОРОННЫЙ —
 В ДУШЕ БОЛЬНОЙ
 ЗВУЧИТ СТРУНОЙ
НЕУГОМОННОЙ.
 ТОМЛЮСЬ В БРЕДУ.
 БЛЕДНЕЯ, ЖДУ
 УДАРОВ НОЧИ.
 ТВЕРЖУ ПРИВЕТ
 СНАМ ПРЕЖНИХ ЛЕТ.
 И ПЛАЧУТ ОЧИ.
 ПОД БУРЕЙ ЗЛОЙ
МЧУСЬ В МИР БЫЛОЙ,
 НЕВОЗВРАТИМЫЙ,
 В ПУТЬ БЕЗ СЛЕДА,
 ТУДА, СЮДА,
 КАК ЛИСТ ГОНИМЫЙ.

- 25 Nous pouvons remarquer tout d'abord que Minsky essaye de garder le vers de quatre syllabes de Verlaine et son type de rime (aabccb) pour transmettre le rythme d'une chanson. Néanmoins, les terminaisons des vers ne sont pas toujours respectées. L'iambe (presque toujours) de deux pieds n'est pas loin de la structure rythmique du texte français. Le niveau lexical, lui aussi, est très proche, excepté pour deux mots : *neugomonnyï* [« НЕУГОМОННОЙ »] et *mtchus* [« МЧУСЬ »]. L'adjectif *neugomonnyï* (inlassable) exprime un mouvement continu, tandis que « monotone » en français signifie qu'il s'agit du même ton ou un ton peu varié. Quant au verbe *mtchus* (je me précipite), il est très différent de « s'en aller ». Le fait de se lancer ou même de courir rapidement est plus rapide et brusque qu'un seul changement du lieu (« je m'en vais »). Du point de vue du sens, Minsky ajoute donc de l'action. Notons que Verlaine évoque la musique dans son texte à travers l'utilisation du verbe *sonner* et à la référence aux *violons*, tandis que Minsky remplace le verbe par le nom *udar* (coup). *Les coups de nuit* de Minsky font référence ainsi à l'horloge qui sonne dans la nuit. Les violons également *sonnent* dans l'âme du héros lyrique.

- 26 En revanche, grâce au choix de ces mots, le nombre de syllabes est régulier et les rimes sont musicales. Pour insister sur la monotonie, les deux poètes ont recours à l'allitération en « l / л », répétitive, suggestive, comme pour faire référence au son de violon et éveiller les sentiments de la douleur et de la tristesse. La suggestion chez Minsky et Verlaine s'explique par le fait qu'ils veulent éveiller les émotions profondes des lecteurs pour mieux transmettre leurs sensations. Par le principe de suggestion, ils ne décrivent pas le monde mais traduisent en série de nuances les impressions que le monde fait naître. Il paraît approprié de citer Mallarmé qui affirme « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (Bellet, 1993 : 70). Minsky comme Verlaine s'écartent d'une norme littéraire stricte, et mêlent des éléments visuels et auditifs où le mot, devenu musical, sert à exprimer l'humeur. Nous pouvons également remarquer une évolution en ce qui concerne la prosodie des poèmes de Minsky : les mots polysyllabiques qui ralentissaient le rythme laissent place à des phrases plus laconiques.
- 27 Les motifs mélancoliques et le caractère impressionniste de l'œuvre de Verlaine deviennent un des principes de la poésie de Minsky. Pourtant, le dessin rythmique des œuvres de Minsky se distingue de celles de Verlaine. Grâce aux répétitions sonores, aux intonations mélodieuses, aux assonances, Verlaine, en quête de spiritualité, transformait la poésie en musique, tandis que Minsky brise l'intonation et la mélodie de ses poèmes ultérieurs, expérimente le vers libre, tente de traduire la fracture de son âme, sa fatigue mortelle.
- 28 La richesse poétique de la « Chanson d'automne » consiste en sa simplicité qui atteste ainsi de la modernité du poète. Les codes de la poésie romantique sont dépassés par la forme musicale et le dévoilement de l'âme triste et fatiguée. Le poète aspire à créer une nouvelle langue poétique pour transmettre un autre état d'esprit et une autre perception du monde. La brièveté du texte facilite une mise en musique éventuelle. Dans le paragraphe suivant, nous montrerons l'intérêt des musiciens pour la traduction de Minsky.

3.2. Mise en musique de la traduction de Verlaine faite par Minsky

- 29 Dans le fonds des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie, nous trouvons un intérêt constant aux œuvres de Minsky des musiciens de différentes époques, passionnés par les romances : Rachmaninov — « Dans mon âme l'amour se lève... » [« В МОЕЙ ДУШЕ ЛЮБОВЬ ВОСХОДИТ... »], « Elle est belle comme midi... » [« ОНА КАК ПОЛДЕНЬ ХОРОША... »]; Glière — « Chanson orientale » [« ВОСТОЧНАЯ ПЕСНЬ »]; une sérénade de Davingof — « De lourds nuages traînent dans le ciel... » [« ТЯНУТСЯ ПО НЕБУ ТУЧИ ТЯЖЕЛЫЕ... »]; Zolotaryov (1942-1975) — « La vague » [« ВОЛНА »], « À l'aube » [« ПЕРЕД ЗАРЕЮ »]; Mouromtsevsky — la romance « Elle m'attire... » [« ОНА МЕНЯ ВЛЕЧЕТ... »], la valse-romance « Pardonne et oublie » [« ПРОСТИ И ЗАБУДЬ »]; Rozenov — « Je l'ai vue » [« Я УВИДЕЛ ЕЕ »], « Trois Parques » [« ТРИ ПАРКИ »], « Clair de lune » [« ЛУННЫЙ СВЕТ »], « Quand dans l'âme froide le soir vient... » [« КОГДА В ДУШЕ ОСТЫВШЕЙ ВЕЧЕРЕЕТ... »], « Je n'aime pas encore » [« ЕЩЕ Я НЕ ЛЮБЛЮ »], « Chanson orientale » [« ВОСТОЧНАЯ ПЕСНЬ »], etc. Cet intérêt pour les œuvres du poète au début des années 1900 est sans doute dû en grande partie à leur dimension musicale. Cette énumération pourrait également élargir à une autre facette

de la question comment on « chante » les poètes. En revanche, concentrons-nous, à présent, sur la mise en musique du texte de Verlaine traduite par Minsky.

- 30 La traduction russe de « Chanson d'automne » [« ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ », 1904] de Verlaine faite par Minsky a été mise en musique par Alexandre Kreïn (1909) et par Emil Cooper (1914), dont nous avons trouvé trace dans le fonds des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie. Dans les partitions de Kreïn, nous ne trouvons que le texte russe, et dans celles de Cooper le texte est disponible en trois langues : en français, en russe et en allemand (traduction de Lina Esbeer). Cooper, qui préférerait pourtant les traductions de Verlaine faites par Brioussov⁹, a adapté la « Chanson d'automne », traduite par Minsky, pour soprano et piano. Comparons les indications musicales des deux compositeurs afin de comprendre comment elle influence la perception du texte.
- 31 Les deux compositeurs commencent lentement, sans hâte, Cooper précise « *Andante tristemente* » – mouvement doux et triste. Le rythme se maintient jusqu'au septième vers, la monotonie des mots favorise un tel accompagnement musical. À partir du huitième vers, « l'inquiétude » (« *inquieto* », Cooper) monte, la musique devient un peu plus vive (« *poco più mosso* », Kreïn). La répétition d'actes privés de sens provoque l'angoisse : « le délire » (БРЕД), suscite des images surgissant à leur gré dans la conscience et exprimant un mal-être ; le mot « coups » (УДАРЫ) sonne comme le carillon d'une horloge, creux et inattendu. De même, le verbe « insister » (ТВЕРДИТЬ), créent la même impression et l'adjectif « ancien » (ПРЕЖНИХ) évoque le retour à ce qui a déjà eu lieu. Chez Cooper, les vers dix, onze et douze résonnent deux fois, comme un couplet : il a perçu la répétition des actions. Au vers treize, l'inquiétude diminue chez les deux compositeurs, il y a plus de modération, de retenue. Durant les six derniers vers, les musiciens reviennent au tempo originel, en ralentissant le rythme de la musique vers la fin. Il convient de noter que les compositeurs divisent le poème en trois parties et que le rythme dépend avant tout du niveau lexical.
- 32 Les images créées par la musique du texte dépendent non seulement du niveau de perception et de culture du lecteur mais aussi de la reproduction musicale. Les poètes mettent en valeur le caractère ambivalent de l'énergie langagière, tandis que les musiciens font la réception du texte claire et monodirectionnelle.

4. Conclusion

- 33 En conclusion, nous pouvons noter que les mélodies mélancoliques et l'impressionnisme de la poésie verlainienne inspirent le poète russe. Essentiellement, Minsky fait une adaptation ou une réinterprétation des textes de Verlaine. Cette adaptation peut être divisée en deux types : l'emprunt d'un titre qui a suggéré l'idée d'un nouveau poème ayant la même image et le même dessin mélodique ; l'emprunt de l'idée générale d'une œuvre qui a passionné Minsky et qui entre en résonance avec celle du poète. L'harmonie des poèmes de Minsky consiste en ce qu'il tente, après Verlaine, de transmettre l'humeur et le rythme de ses émotions où leurs sentiments sont inévitablement liés à la notion de fatigue. Nous observons donc des tentatives hésitantes de Minsky de la réalisation du principe symboliste selon lequel les buts d'un art sont atteints par les moyens d'un autre.

- 34 L'activité de Minsky en tant que traducteur est une partie inséparable de l'œuvre du poète, qui lui a permis de prendre connaissance de l'expérience des auteurs étrangers, de même que de mieux se connaître, de faire épanouir son talent. Pour Minsky, le travail sur la traduction a permis de toucher à la « musique des sphères » de Verlaine. En aiguisant systématiquement son oreille, il apprenait à voir les sons et à entendre les couleurs pour profiter de toute la richesse de la vie. L'accompagnement musical de « Chanson d'automne » permet de faire remonter la profondeur des sensations à la surface de la conscience.
- 35 Ainsi notre mise en avant de la réception de l'harmonie verlainienne par Minsky nous a permis de mettre en évidence comment le rythme verbal est transposé en rythme musical ; et en même temps nous avons souligné comment la mise en musique influence la perception du texte.

BIBLIOGRAPHIE

BELLET Roger (1993), *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Seyssel : Champ vallon.

BRIOUSOV Valery (1975), « N. Minsky. Essai d'une caractérisation. 1908 » [« N. Minsky. Opyt harakteristiki. 1908 »], Briousov, *Œuvres complètes [Sobranie sočinenij]*, vol. 6], Moscou : Hudožestvennaja literatura, 235-241.

COOPER Emil (1914), *Chant d'automne : pour le soprano avec piano [Osennaja pesnja: Dlja vysokogo golosa s fortepiano]*, Op. 8, n° 1], Moscou : Fonds des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie.

GUIPPIOUS Zinaïda (1943), « Dimitri Merejkovski » [« Dmitrij Merežkovskij »], <http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml> (consulté le 22 mai 2019).

HANSEN-LÖVE Aage (1999), *Symbolisme russe. Système des motifs poétiques. Le symbolisme précoce [Russkij simvolizm. Sistema poètičeskijh motivov. Rannij simvolizm]*, Saint-Pétersbourg : Gumanitarnoe Agentstvo « Akademičeskij Proekt ».

KARACUBA Irina Vladimirovna, KURUKIN Igor Vladimirovič & SOKOLOV Nikita Pavlovič (2015), *Choisir son histoire. Les bifurcations sur le chemin de la Russie : des Rurikides aux oligarques [Vybiraja svoju istoriju. Razvilki na puti Rossii: ot Rjurikovičej do oligarhov]*, Moscou : AST, Corpus.

KREÏN Alexandre (1909), « Chant d'automne » : *Pour le chant avec piano : h-a. 2 : Op. 4, n° 1*, Moscou : Fonds des notes et enregistrements sonores de la Bibliothèque nationale de Russie.

KREÏD Vadim (1993), *Mémoires de l'Âge d'argent [Vospominanija o serebrjanom veke]*, Moscou : Respublika.

LESOURD Françoise & MASLINE Mikhaïl (2010), *Dictionnaire de la philosophie russe*, Lausanne : L'Âge d'Homme.

MINSKY Nicolas (1888), *Poèmes [Stihotvorenija]*, 2^e éd], Saint-Pétersbourg : Tip. V. S. Balaševa.

MINSKY Nicolas (1897), *À la lumière de la conscience. Pensées et rêveries sur le but de la vie* [Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni], Saint-Pétersbourg : Tip. Ū. N. Èrlih.

MINSKY Nicolas (1907), *Œuvres complètes en 4 volumes* [Polnoe sobranie stihotvorenij v 4 tomah], Saint-Pétersbourg : M. V. Pirožkov.

MORÉAS Jean (1886), « Un Manifeste littéraire », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

VENGEROVA Zinaida (1892), « Les poètes symbolistes en France » [« Poèty simvolisty vo Francii »], *Vestnik Evropy*, 9, 115-143.

VERLAINE Paule (1894), *Romances sans paroles* [Romansy bez slov, Valery Briousov, trad.], Moscou : Tip. È. Lissnera i Ju. Romana.

VERLAINE Paule (1907), *Œuvres complètes. Poèmes saturniens. Fêtes galantes. Bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse. Jadis et naguère* (t. 1. 5^e éd.), Paris : Librairie Léon Vanier.

NOTES

1. L'année 1857, où paraît *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, est à l'origine de l'apparition d'une nouvelle poésie. Les bases d'un nouveau mouvement littéraire sont posées dans l'œuvre de Rimbaud et de Verlaine dans les années 1871-1873. À partir de 1877 les nouveaux poètes se réunissent dans le salon de Mallarmé. La formation aboutit à la publication de *Un Manifeste littéraire* de Jean Moréas en 1886 où les nouveaux poètes sont nommés « symbolistes ». Dans l'article présent, nous considérons le début des années 1870 comme la date de la naissance du symbolisme en France.
2. Soulignons que la division du symbolisme russe en deux étapes est la plus courante : le symbolisme « aîné » ou bien « la décadence » à partir des années 1890 et le symbolisme « cadet » qui apparaît au début des années 1900. Autrement dit, nous parlons de deux vagues du symbolisme russe où la première vague des années 1890 commence le nouveau mouvement littéraire.
3. Minsky fait publier ces traductions de Verlaine dans la revue *Novyi Put* [La nouvelle voie] dans les années 1902-1904.
4. *Les traductions en français sont celles de l'auteur*. Ce poème « Comme un rêve, les actes et les désirs humains vont s'écouler... » a été publié dans sans recueil *Stihotvorenija* (Minsky, 1888).
5. Voir également à ce propos Karacuba, Kurukin & Sokolov (2015 : 345-376).
6. En Russie la montée révolutionnaire des années 1870, suivie d'une réaction profonde, la déception après l'abaissement de la vague révolutionnaire, les nouvelles recherches ont provoqué le besoin d'impératifs poétiques, de réflexions lyriques, de confessions. Les écrivains d'une « nouvelle conscience » définissent la période entre les années 1880 et 1890, dite du « présymbolisme » d'après la définition du slaviste autrichien Aage Hansen-Löve (1999), non comme un courant ou une école littéraire mais comme le moyen d'atteindre la connaissance primordiale du monde.
7. Cette traduction convaincante du terme « *mèonizm* » a été trouvée dans *Dictionnaire de la philosophie russe* (Lesourd & Masline, 2010 : 563).
8. Les poèmes sont publiés dans *Œuvres complètes en 4 volumes* de Minsky (1907).
9. Dans les archives de Cooper, nous remarquons qu'il a essentiellement recours aux traductions de Briousov.

RÉSUMÉS

L'œuvre de Verlaine n'est pas seulement une source d'inspiration pour les symbolistes français. En Russie, ses poèmes sont le plus souvent traduits par Valéry Briousov et Fiodor Sologoub. Ils sont également traduits par Nicolas Maksimovitch Minsky (1856–1937) – poète, dramaturge, philosophe, journaliste russe. Il publie en 1901 son recueil de poésies *Nouvelles chansons* ; on y trouve sous le titre « Chanson d'automne » deux poèmes, réunis par le même thème. Dans le recueil suivant (1904), Minsky publie la traduction du texte poétique de Verlaine sous le titre « Chanson d'automne (de P. Verlaine) ». Dans cet article, nous mettons en lumière l'adaptation que fait Minsky du système poétique de Verlaine. Ensuite nous analysons la traduction de l'œuvre de Verlaine par Minsky. Nous analysons également la notation musicale de ce texte russe, composée par les compositeurs Alexander Kreïn (1909) et Emil Cooper (1914).

Verlaine's work is not only a source of inspiration for the French symbolists. In Russia, his poems are most often translated by Valery Bryusov and Fyodor Sologub. However, Nicolas Maksimovich Minsky (1856–1937)—poet, playwright, philosopher, Russian publicist—also translated some poems. In 1901, his collection of poems *New songs* appears; we find there, under the title “Chanson d'automne” two poems united by the same theme. In the following collection (1904), Minsky publishes the translation of Verlaine's poetic text under the title “Chanson d'automne (by P. Verlaine)”. In this paper, we highlight the analysis of the translation of Verlaine's work by Minsky. We also analyze the musical notation of this Russian text, compiled by the composers Alexander Kreïn (1909) and Emil Cooper (1914).

INDEX

Mots-clés : poésies russe et française (fin du XIXe siècle – début du XXe siècle), symbolisme (mouvement littéraire), Paul Verlaine, Nicolas Minsky, harmonie, poème « Chanson d'automne », Alexander Kreïn, Emil Cooper

Keywords : Russian and French poetry (the late 19th century – early 20th century), Symbolism (literary movement), Paul Verlaine, Nicolas Minsky, harmony, poem “Chanson d'automne”, Alexander Krein, Emil Cooper

AUTEUR

DARIA KUNTSEVICH

Université Bordeaux Montaigne
d.kuntsevich@gmail.com

« Alfonsina y el mar » : hommage et permanence de la figure et de l'œuvre d'Alfonsina Storni

“Alfonsina y el mar”: Tribute and Continuity of the Figure and Work of Alfonsina Storni

Cecilia Ramírez

À la mémoire de Norma Redondo de Castells (1948-2018).

1. Introduction

- 1 Chant et poésie, poésie et chant s'imbriquent dans la culture occidentale depuis les origines des manifestations artistiques de l'Antiquité, jusqu'aux expressions contemporaines les plus savantes, expérimentales et populaires. L'histoire, les fantaisies ainsi que les questionnements et les sentiments les plus profonds de l'homme sont véhiculés par la chanson, dans cette indissociabilité entre les forces expressives de la textualité et de la musicalité poétiques. En ce qui concerne le cas argentin, si l'on peut évoquer un exemple littéraire de cette relation, dans *Martín Fierro* d'Hernández, le chant s'avère la forme et la représentation du raconter : *el canto es el cuento*. Le texte d'Hernández assume aussi bien la force épique de l'histoire du *gaucho* que l'expression lyrique de la subjectivité individuelle et collective. Pour Fierro *cantar es contar* : « voy a cantar mi historia » (1994 [1872] : 53) annonce en effet le *gaucho* dans les premiers vers du poème. Chanter c'est raconter, et raconter c'est ouvrir des portes communicant son intériorité avec les sensibilités du monde, c'est rendre publique l'histoire, l'introspection et les sentiments d'une voix, d'une individualité. Dans cette perspective, la musique argentine intègre l'expression poétique dans sa démarche, et prend des formes bien spécifiques tout au long du xx^e siècle : c'est le cas des genres folkloriques et du tango. Qu'il s'agisse des vers d'Atahualpa Yupanqui ou de ceux de Discépolo entre autres, on songe à des poèmes qui se chantent, se jouent et parfois se dansent. Et

à en juger par tant de chansons tenues pour des « poèmes chantés », certains paroliers semblent bien mériter l'appellation de « poète ». En Argentine, Atahualpa Yupanqui, dont les vers sont salués dans le monde entier et par bien des artistes¹, en est le symbole le plus significatif. Et face à l'évidence de la démarche esthétique assumée par l'auteur d'une part, et face à la reconnaissance des milieux artistiques et à la caution populaire d'autre part, certains poèmes mis en chanson finissent par faire partie d'un patrimoine qui raconte la culture et des moments historiques clés de la société².

- 2 La chanson que nous nous proposons d'étudier appartient au monde de la chanson folklorique et populaire. La chanson « Alfonsina y el mar », d'Ariel Ramírez et Félix Luna, interprétée par la voix de Mercedes Sosa, a remporté un grand succès depuis son apparition et s'est forgé un avenir de réinterprétations. Cette notoriété viendrait d'une part, de l'envergure thématique et musicale de *Mujeres argentinas* (1969), l'album d'où la chanson provient, et d'autre part, du « personnage » et des faits que celle-ci met en avant : la poétesse Alfonsina Storni et sa mort. C'est avec l'ambition de raconter que la chanson « Alfonsina y el mar » voit le jour dans ce *long play* dédié aux femmes argentines : raconter et dire combien la figure de cette femme et écrivaine s'est inscrite dans la culture et la mémoire collective. Nous chercherons à exposer des éléments intertextuels qui font de cette chanson encore si populaire, un petit écrin poétique : au-delà l'engouement que les vers d'« Alfonsina y el mar » provoquent chez le public, il s'agirait aussi d'un texte en constante allusion aux poèmes de Storni.
- 3 Il est vrai qu'en règle générale, le poème n'a pas besoin de la chanson pour exprimer la musicalité, le rythme, le sens et la subjectivité propres à sa nature³. Mais la chanson recouvre le poème d'une autre apparence, et le submerge dans un univers nouveau qui peut être envisagé de deux façons. D'un côté, tout ce qui concerne la mise en chanson des vers du poème et la mise en circulation massive de celle-ci — processus qui comporte parfois le risque de diluer le poème. D'un autre côté, on peut apercevoir l'univers intime du musicien lié aux vers, et diffusé par l'inspiration et l'action musicale de sa composition. La composition s'avère donc le fruit de cette véhémence que le poème et le poète éveillent chez le musicien — et qui peut se percevoir même chez l'interprète. La chanson qui nous occupe serait ainsi la manifestation plus ou moins évidente des poèmes de Storni par une espèce de mise en abyme⁴, une fenêtre ouverte vers le monde esthétique et thématique de la poétesse. En effet, si le grand public est séduit par le *pathos* de son suicide, il n'en reste pas moins que le texte de la chanson déploie subtilement des renvois aux vers et aux motifs qui construisent l'univers lyrique de la poétesse. En effet, il ne faudrait pas négliger le rôle, quoique subreptice, de la poésie dans la chanson. Au-delà de l'effet captivant que l'ensemble rythmique et mélodique peuvent avoir dans la chanson — ce qui la rend justement célèbre et populaire — on trouve dans le processus de composition textuelle, du sens lié à un texte autre. Et c'est le cas d'« Alfonsina y el mar ». Dans un premier niveau de réception, les paroles communiquent des images mélodramatiques qui créent une représentation, non pas fausse, mais incomplète de la figure de Storni. En effet, les circonstances de sa disparition feraient de la poétesse une femme qui s'avance dans la mer pour mettre fin à ses jours, à cause d'une désillusion amoureuse : « *Y si llama él no le digas nunca que estoy / di que me he ido* », expliquent les deux derniers vers de la chanson qui se sert, nous le verrons dans notre travail, du dernier poème de Storni. Dans un second degré de réception et d'interprétation, il y a aussi — malgré cette représentation romanesque d'« Alfonsina » — de la poésie latente, la chanson puise dans ses vers pour créer du

sens. « Pour que la poésie se renforce, malgré l'empire de la chanson qui en a capté la rythmique rimée, sans doute faut-il se rappeler que la poésie est le battement du sens », revendique Beck (2001 : 38-39). C'est dans une fonction intertextuelle plus subjective entre les poèmes storniens et les paroles du parolier, que nous trouvons un effet artistique supplémentaire dans la chanson.

2. La poétesse

- 4 La figure de cette poétesse⁵ argentine, née en Suisse en 1892, d'où venaient aussi ses parents, et décédée à Mar del Plata en 1938, transcende les siècles qui l'ont vue naître, écrire, endurer sa condition de femme libre et périr. Son œuvre s'avère l'un des témoignages de l'effervescence et du développement intellectuel argentin lors des trois premières décennies du xx^e siècle où, en plein essor de la modernité économique, politique et sociale, s'ouvre peu à peu un espace plus ou moins autonome pour les artistes et les intellectuels vis-à-vis des centres de pouvoir politiques et sociaux (cf. Salomone, 2006 : 22) qui permettra l'émergence de nouveaux acteurs dans l'intelligentsia argentine. En effet, Salomone signale à l'égard de Storni : « *Alfonsina Storni es una más entre esos/as sujetos/as intelectuales nuevos/as, por su origen social y por su compromiso por la creación literaria, en busca de un espacio propio dentro de un territorio cultural y literario que se está reconfigurando en un sentido moderno.* » (2006 : 37) Selon Sarlo, au-delà d'un succès soi-disant dû aux effets sentimentalistes et à la lecture « facile » de ses poèmes, l'écriture de Storni vient ouvrir un nouvel espace littéraire où la femme agit et revendique son genre. L'écriture de Storni déploie un univers thématique où la femme — généralement réduite à la passivité — sait aussi être créatrice, prédatrice et maîtresse de son destin :

Su poesía no será solo sentimental, sino erótica; su relación con la figura masculina, será no solo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. (Sarlo, 2003 : 79)

- 5 En ce qui concerne l'effet poético-thématique de son œuvre, les premiers ouvrages de Storni se situent dans un modernisme d'une subjectivité patente, de *La inquietud del rosal* (1916), en passant par *El dulce daño* (1918), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925) jusqu'à *Poemas de amor* (1926). Dans un deuxième temps, son écriture s'inscrit dans l'avant-garde plus expérimentale et diversifiée, avec les ouvrages poétiques *Mundo de siete pozos* (1934) et *Mascarilla y trébol* (1938). C'est à partir de cette deuxième étape que Martín Prieto présente un aperçu général de l'œuvre stornienne où la poétesse :

[...] abandona el tono, la forma y la materia de su obra anterior, a favor de una poesía más moderna, más objetiva, más controlada y más experimental. Paradójicamente, estos poemas —mejores, según un parámetro puramente técnico y también cronológico, debido a que parecen una puesta al día en sintonía con la experiencia vanguardista, frente a la que sus poemas anteriores eran notoriamente anacrónicos— la representan y expresan mucho menos. (2006 : 176)

- 6 En outre, le caractère d'une vie consacrée à exprimer sa vision du monde par le biais d'une écriture au ton autobiographique est demeuré et a proliféré dans l'imaginaire culturel argentin et hispanique tout au long du xx^e siècle.
- 7 Elle met fin à ses jours dans la ville balnéaire de Mar del Plata en octobre 1938 se jetant à la mer pour en finir avec un cancer du sein en état avancé, toujours prise d'une mélancolie qui se manifestait par une intériorité morne, à la fois lucide et créatrice. Sa

vie et sa mort alimentent la figure d'une Alfonsina Storni qui continue encore à interpeller les consciences par la façon révoltée et féministe dont elle a mené sa vie (puisque mère célibataire, femme libre et écrivaine) et fait valoir sa poésie vis-à-vis de l'hégémonie littéraire masculine⁶, comme une femme intégrée dans la vie sociale et intellectuelle argentine⁷.

3. « Alfonsina y el mar » dans le cadre de *Mujeres argentinas*

- 8 « Alfonsina y el mar⁸ » fait partie du répertoire discographique de *Mujeres argentinas* paru en 1969. Il s'agit d'une *cantata* rendant hommage à huit « héroïnes », des personnages féminins aussi bien réels qu'imaginaires de l'histoire, des arts et de la culture nationale. L'album parcourt en même temps les genres musicaux folkloriques tout en passant par la *zamba*, le *trunfo*, la *milonga campera*, la *cueca nortehña*, la *guarania*. Cette *cantata* dédiée aux muses de l'identité argentine est, selon le descriptif de l'album, « un intento noblemente logrado de estilizar personajes y elementos formativos del ser nacional, a través de la magia de la música y la poesía armoniosamente vinculadas por una interpretación de excepción » (Ramírez et al., 1969 : s. n.)⁹. Il s'agit en effet de l'interprétation de la chanteuse Mercedes Sosa (1935-2009), figure marquante de la musique folklorique argentine et sud-américaine des années 1960, notamment de la *Nueva canción latinoamericana*¹⁰. La musique des chansons a été composée par l'argentin Ariel Ramirez (1921-2010), figure représentative du nativisme américain¹¹. Il est, de fait, le compositeur de la célèbre *Misa criolla* (1964), œuvre où il cherche et réussit un syncrétisme musical entre la structure canonique de la messe et les rythmes folkloriques américains et qui lui a valu une reconnaissance internationale. Lors d'un hommage radiophonique sur Radio y televisión española (Rtve) — qui commence précisément avec « Alfonsina y el mar » —, Micaela Vergara souligne en effet ce point : « A mediados de los años sesenta, Ariel Ramírez afronta la tarea de integrar los ritmos, danzas, temas y melodías indígenas con la estructura de dos formas sacras de la tradición europea clásica, como son la cantata y la misa. » (2010 : 23:26 min). Les textes ont été écrits par Félix Luna (1925-2009), historiographe argentin et parolier reconnu qui a consacré une partie de sa vie professionnelle à la divulgation historique dans le milieu culturel et peu conventionnel de la chanson.
- 9 Dans le descriptif du *long play* on laisse entendre que le choix des personnages chantés relève plus des penchants des compositeurs pour les personnalités féminines et pour les idées et la symbolique qu'elles incarnent, que d'une ligne temporelle et historique rigoureuse. « No se trata —han señalado los autores— de las ocho mujeres más importantes o más significativas de nuestra historia; son simplemente ocho motivos de inspiración, cuya sustancia les ha permitido el desenvolvimiento musical y lírico que aspiraban a crear. » (Ramírez et al., 1969 : s. n.). À cet égard, Ramírez argue que la musique composée pour « Alfonsina y el mar » est inspirée aussi bien par les poèmes de Storni et sa mort tragique que par les histoires de sa vie, que le père du compositeur — ancien instituteur de la poétesse — lui avait transmises¹².
- 10 Le critère de sélection du duo Ramírez-Luna répondait ainsi aux opportunités de récréation lyrique de la figure de chaque « muse ». On peut écouter, par exemple, une *cueca nortehña* (genre folklorique du Nord argentin) dans la mise en chanson de la figure de Juana Azurduy (1780-1862), femme militaire d'origine bolivienne, qui met l'accent

sur la région andine. En effet, on peut constater que dans la chanson « Juana Azurduy » du même album, aussi bien le rythme que les sonorités instrumentales accompagnent et soutiennent la thématique d'hommage à cette capitaine des guerres d'indépendance sud-américaines. Le rythme propre au genre (plus rapide que la *cueca* traditionnelle) ainsi que les arrangements par les effets prépondérants des percussions et du clavicorde, créent le ton militaire et strident de la chanson.

- 11 En ce qui concerne « Alfonsina y el mar », on fait appel à la cadence posée et au ton mélancolique que la *zamba* peut créer pour évoquer la poétesse et représenter sa disparition sereine dans les flots. La *zamba*, musique du Nord argentin, avec la *chacarera*, constitue le genre folklorique argentin par antonomase, qui se chante, se joue et se danse. De structure binaire, elle naît de la *zamacueca* (genre folklorique péruvien), et se développe en Argentine au XIX^e siècle par la coexistence des polyrythmies africaines, des instruments à corde et de la métrique espagnols, ainsi que des apports des peuples originaires de la région (Quintero, 2013 : 2:20 min). D'après le célèbre compositeur et folkloriste Eduardo Falú, la *zamba*, « d'un esprit et une subtilité très argentins », est un genre « convoquant » et du point de vue thématique, « la *zamba* est liée à un souvenir, à une nostalgie, à un sentiment amoureux¹³ » (Quintero, 2013 : 6:58 min, 7:38 min). Dans la *zamba*, et dans le reste de genres folkloriques argentins en général, les phrases musicales sont composées d'une forme mélodique qui dessine une question et sa réponse, réponse normalement répétée (Q-R-R) dans le couplet. Les paroles de notre chanson accompagnent ce geste de répétition, tel est l'exemple du premier couplet : « *Por la blanda arena que lame el mar / su pequeña huella no vuelve más / Un sendero solo de pena y silencio llegó / hasta el agua profunda / Un sendero solo de penas mudas llegó / hasta la espuma* » (Ramírez & Luna, 1969 : 22 s). Dans le refrain traditionnel de la *zamba*, la structure phrastique Q-R-R se répète tout en exprimant le climax mélodique et thématique de la chanson¹⁴. Dans « Alfonsina y el mar », si la mélodie et les paroles du refrain suivent la structure Q-R-R, le climax du refrain est mis en relief de surcroît par une mélodie très nuancée. Nous pouvons l'observer d'un côté, par des altérations qui « élèvent » peu à peu la mélodie — « *dormida Alfonsina, vestida de mar*¹⁵ » (Ramírez & Luna, 1969 : 115 s) — et d'un autre côté, par la voix qui chante en *diminuendo*, tout en signifiant l'éloignement de la poétesse qui disparaît peu à peu dans la mer.
- 12 Nous signalions plus haut que, du point de vue thématique, cet album chante l'exploit des femmes : la femme guerrière, la femme agricultrice, la femme éducatrice, la femme métissée chez qui on peut trouver une sorte de volonté d'acculturation hispano-américaine. Il s'agit, en somme, des portraits-archétypes de la femme argentine qui met les circonstances de sa vie au service de la construction et de l'avenir de la patrie¹⁶. Dans ce cadre, la figure d'Alfonsina Storni dans cet album s'avère « dissonante » : les mots « vie » et « avenir » se dissolvent devant une chanson qui essaie d'expliquer le silence et la mort. Une mort, en effet, d'un héroïsme qui se joue à huis clos et répond à un appel plus existentiel. Voici le texte complet de la chanson :

*Por la blanda arena que lame el mar
Su pequeña huella no vuelve más
Un sendero solo de pena y silencio llegó
Hasta el agua profunda
Un sendero solo de penas mudas llegó
Hasta la espuma
Sabe Dios qué angustia te acompañó
Qué dolores viejos calló tu voz*

Para recostarte arrullada en el canto
 De las caracolas marinas
 La canción que canta en el fondo oscuro del mar
 La caracola
 Refrain :
 Te vas Alfonsina con tu soledad
 ¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?
 Una voz antigua de viento y de sal
 Te requiebra el alma y la está llevando
 Y te vas hacia allá como en sueños
 Dormida, Alfonsina, vestida de mar
 Cinco sirenitas te llevarán
 Por caminos de algas y de coral
 Y fosforescentes caballos marinos harán
 Una ronda a tu lado
 Y los habitantes del agua van a jugar
 Pronto a tu lado
 Bájame la lámpara un poco más
 Déjame que duerma nodriza, en paz
 Y si llama él no le digas que estoy
 Dile que Alfonsina no vuelve
 Y si llama él no le digas nunca que estoy
 Di que me he ido

- 13 Les paroles d'« Alfonsina y el mar » tentent d'éclairer les raisons du suicide de la poétesse tout en lui adressant des vers, telle une plainte : « *Sabe Dios qué angustia te acompañó / qué dolores viejos calló tu voz*¹⁷ » (Ramirez & Luna, 1969 : 57 s), lit-on dans le deuxième couplet ; « *¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?*¹⁸ » (*ibid.* : 96 s), lui demande-t-on de façon répétée dans le refrain. Nous tâcherons ici d'élucider les liens plus ou moins subtils qu'entretiennent les poèmes d'Alfonsina Storni avec la création du texte de la chanson.

4. « Alfonsina y el mar » : à propos des couplets

- 14 Afin d'expliquer la mort de Storni, le texte de la chanson dépeint une espèce de fiction lyrique qui s'accompagne de ses poèmes. Les couplets développent la thématique présentée par le refrain. Nous pouvons noter, d'une part, que les paroles de Luna décrivent les faits comme une cérémonie dirigée par une voix archaïque et marine qui flatte l'esprit affligé de la poétesse et l'emporte peu à peu, comme le signale le refrain : « *Una voz antigua de viento y de sal / te requiebra el alma y la está llevando* ». D'autre part, nous pouvons lire à cet égard, dans le troisième couplet, le rituel de l'entrée du personnage dans les flots sous l'influence incantatoire et colorée d'une ronde :

Troisième couplet	Traduction
<p><i>Cinco sirenitas te llevarán, por caminos de algas y de coral. Y fosforescentes caballos marinos harán, Una ronda a tu lado. Y los habitantes del agua van a jugar Pronto a tu lado. (Ramírez & Luna, 1969 : 164 s)</i></p>	<p>Cinq petites sirènes te conduiront par des sentiers d’algues et de coraux. Et des hippocampes phosphorescents te feront la ronde. Et les habitants de l’eau joueront bientôt à tes côtés.</p>

- 15 La traversée du seuil entre une vie mélancolique empirée par la maladie et le silence définitif de la mort est perçue dans la chanson comme un passage rituel que la poétesse réalise pour aller vers un royaume de plénitude et d’inspiration poétique. Les similitudes avec la poésie stornienne se laissent entrevoir comme les effets d’une prophétie accomplie. Le troisième couplet ferait en effet allusion au poème « Yo en el fondo del mar » de *Mundo de siete pozos* de Storni où elle décrit son séjour onirique évoquant la mort — « *Duermo en una cama / un poco más azul / que el mar*¹⁹ » —, où elle est entourée d’êtres marins qui la saluent et l’honorent : « *Un gran pez de oro / [...] me viene a saludar. / Me trae, / un rojo ramo / de flores de coral* » ; « *Un pulpo / me hace guiños [...]* » ; « *Se balancean y cantan las sirenas de nácar verdemar*²⁰ » (Storni, 2005 : 239). Nous reproduisons ici le poème dans son intégralité :

*En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.
A una avenida
de madréporas,
da.
Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.
Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.
Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.
Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.
En el bosque verde
que me circunda
—din don... din dan—
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar.
Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.
(Storni, 2005 : 239-240)*

- 16 L’ambiguïté qui s’installe entre la cérémonie funèbre et la pompe qui inaugure une vie nouvelle dans un ailleurs aquatique, trouve toute son ampleur dans ce poème dont les

motifs sont repris, nous venons de le voir, dans les vers d'« Alfonsina y el mar ». On constate pourtant une différence d'interprétation : la scène moderniste décrite dans le poème de Storni se rapproche plutôt d'une espèce de rituel rappelant la danse des bacchantes. À ce sujet, on peut revenir sur les vers du poème ci-dessus : « *En el bosque verde / que me circunda / [...] se balancean y cantan / las sirenas / de nácar verdemar.* » À la différence de ce qui précède, chez Luna on assiste à une ronde décrite d'un ton plutôt infantile ou affectif — le diminutif dans « Cinco sirenitas » ainsi que les actions telles que « faire la ronde » et « jouer » du troisième couplet en seraient une explication. Lorsque le parolier se remémore les détails de la composition de la chanson, il déclare : « *Lo curioso es que, siendo un episodio triste, afloraran imágenes casi juguetonas, como la arena, el mar y las caracolas.* » (Luna, 2002 : s. n.)

- 17 Félix Luna, prenant encore un thème stornien, choisit et développe celui de la mort à travers le motif de l'assoupissement. L'intertexte vient de « Voy a dormir » (1938), le dernier poème d'Alfonsina Storni, écrit quelques jours avant son décès. Dans le quatrième et dernier couplet, le parolier inclut des allusions directes aux vers du poème prêtant cette fois-ci la voix à la poétesse elle-même ; nous pouvons observer les ressemblances lexicales et sémantiques entre les extraits signalés par une couleur différente :

Quatrième couplet	Traduction
<p><i>Bájame la lámpara un poco más déjame que duerma nodriza, en paz y si llama él no le digas que estoy dile que Alfonsina no vuelve. Y si llama él no le digas nunca que estoy, di que me he ido.</i></p> <p>(Ramírez & Luna, 1969 : 201 s)</p>	<p>Baisse la lampe un peu plus laisse-moi dormir, ma nourrice, en paix et s'il vient à appeler, ne lui dis pas où je suis Dis-lui « Alfonsina ne revient pas » et s'il vient à appeler, ne lui dis jamais où je suis, dis que je suis partie.</p>

- 18 Dans le poème de Storni :

« Voy a dormir »	Traduction
<p><i>Dientes de flores, cofia de rocío, manos de hierbas, tú, nodriza fina, tenme prestas las sábanas terrosas y el edredón de musgos encardados</i></p>	<p>Dents de fleurs, coiffe de rosée, mains d'herbe, toi, ma fine nourrice, apprête-moi les draps terreux et l'édrédon en mousse cardée</p>
<p><i>Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. Ponme una lámpara a la cabecera, una constelación, la que te guste: todas son buenas; bájala un poquito.</i></p>	<p>Je vais dormir, ma nourrice, couche-moi. Pose une lampe au chevet, une constellation, celle qui te plaît le plus : toutes sont belles ; baisse-la un petit peu.</p>
<p><i>Déjame sola, oyes romper los brotes... te acuna un pie celeste desde arriba y un pájaro te traza unos compases</i></p>	<p>Laisse-moi seule, entends-tu éclater les bourgeons... d'en haut te berce un pied céleste et un oiseau te trace quelques airs</p>
<p><i>para que olvides... Gracias. Ah, un encargo: si él llama nuevamente por teléfono le dices que no insista, que he salido... (Storni, 2005 : 305)</i></p>	<p>pour oublier... Merci. Ah, un dernier service : s'il téléphone de nouveau dis-lui de ne plus insister, dis-lui que je suis partie...</p>

- 19 Reprenant le poème de Storni, Luna (re)présente la situation où un « lit terreux », devenu marin dans la chanson, est déjà disposé pour le sommeil du personnage qui demande une dernière assistance : annoncer son absence. Luna remanie donc les vers de « Voy a dormir » afin de pouvoir les inclure dans sa chanson comme une espèce de testament de la poétesse. Ainsi, de façon ostensible — par l'évidence de l'intertextualité — et scrupuleuse à la fois — par le respect de la première personne dans le quatrième couplet —, le parolier achève son texte avec une référence plus directe et authentique. Et en même temps, ce procédé dialogique ne va pas sans une signification particulière : ces vers sont porteurs d'un message d'adieu, lequel, énoncé par le moi poétique, donne le *pathos* conclusif de la chanson.

5. « Alfonsina y mar » : à propos du refrain

- 20 « *Te vas Alfonsina con tu soledad*²¹ » (Ramírez & Luna, 1969 : 91 s, 205 s). Le refrain, qui se répète deux fois dans cette *zamba*, met en relief le départ de la poétesse porteuse d'une irrémédiable solitude. Ce n'est pas seulement la description plus ou moins littérale de sa souffrance : nous trouvons que l'évocation du poème « Soledad » de *Mundo de siete pozos* se manifeste comme une espèce de mise en filigrane de la poésie stornienne. L'allusion à ce poème ouvre un aperçu plus intime et explicatif, certes d'un ton mélodramatique, mais rapprochée de cette conception de la « solitude » de la poétesse. Il s'agit d'un poème qui exprime son mal-être d'une façon plus poignante, étant donné le sentiment d'impuissance de la voix poétique. En effet, « Soledad », parle d'une douleur existentielle passée sous silence, invisible et anonyme face à un monde indifférent aux sentiments, à la douleur morale et physique, à la morosité, à l'ardeur ambivalente de la voix poétique, qui se veut la voix de la poétesse :

Podría tirar mi corazón
 desde aquí, sobre un tejado:
 mi corazón rodaría
 sin ser visto
 Podría gritar
 mi dolor
 hasta partir en dos mi cuerpo:
 sería disuelto por las aguas del río
 Podría danzar
 sobre la azotea
 la danza negra de la muerte:
 el viento se llevaría mi danza
 Podría,
 soltando la llama de mi pecho,
 echarla a rodar como los fuegos fatuos:
 las lámparas eléctricas la apagarían²².
 (Storni, 2017 : 83)

- 21 Le refrain se clôt et avec lui la chanson, soutenant l'image métaphorique de la mort par l'incantation onirique évoquée plus haut : « *Y te vas hacia allá como en sueños, dormida, Alfonsina vestida de mar*²³ » (Ramírez & Luna, 1969 : 112 s, 214 s). Cette dernière image ne nous laisse pas indifférents face aux vers de Storni. Le poème « Dolor » apparut dans *Ocre* décrit une Alfonsina « revêtue de la mer », désirent paradoxalement être indifférente, dépourvue de désir, assimilée aux phénomènes et aux images qui mettent en scène les forces imposantes de la mer. Alors qu'elle fusionne avec cet univers étranger à sa propre nature physique et psychologique, sa douleur s'efface et sa personne avec elle :

Quisiera esta tarde divina de octubre
 pasear por la orilla lejana del mar
 [...]

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,
 como una romana para concordar,
 con las grandes olas, y las rocas muertas,
 y las anchas playas que ciñen el mar.
 Con el paso lento, y los ojos fríos
 y la boca muda, dejarme llevar;
 ver cómo se rompen las olas azules
 contra los granitos y no parpadear;
 [...]

Perder la mirada, distraídamente,
 perderla y que nunca la vuelva a encontrar:
 Y figura entre el cielo y la playa
 sentirme el olvido perenne del mar²⁴.
 (Storni, 2005 : 197)

- 22 Les mots que nous avons mis en caractères droits dans le poème viennent soutenir l'idée d'un espace d'emblée dissocié de la réalité et qui se profile déjà comme un au-delà voulu par l'auteur : « *pasear por la orilla lejana del mar* ». Dans « Dolor » il s'agit d'un espace auquel elle vient « s'accorder » pour se « laisser emporter », car pour Storni cette mer qui habite tant ses poèmes renferme une variété de promesses dont le refuge, l'oubli et la mort s'amalgament et que la chanson « Alfonsina y el mar » suit tout en renforçant sa base thématique.

6. Réflexions et conclusions

- 23 Nous pouvons constater que le parolier s'inspire des poèmes de Storni pour recréer une scène parmi les faits ; Alfonsina disparaît dans un environnement que le parolier a voulu de la même substance que son imaginaire poétique. Julia Kristeva, à partir des idées de Bakhtine, caractérisait le texte comme « absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 145). Par les procédés appliqués par Luna, le texte de la chanson est certes une transformation des poèmes de Storni, mais plutôt que de les absorber, la chanson les fait remonter à la surface à chaque écoute et réinterprétation, dissimulés ou évidents selon le type de réception. De cette façon, les paroles de la chanson de Luna et Ramírez ouvrent subtilement des échappées vers l'univers lyrique d'Alfonsina Storni.
- 24 Certains pourraient juger que cette chanson affaiblit la figure de l'auteur en condensant le récit de son existence à l'épisode plus ou moins romantique d'une femme en souffrance amoureuse et existentielle qui met fin à ses jours en pénétrant dans la mer (cf. Mamani, 2017 : 159-160). En effet, Luna reprend des images poétiques qui se rapprochent de l'écriture de Storni et les présente de façon à construire un environnement imprégné de la force dramatique de son imaginaire, mais il le fait en diluant l'empreinte lucide, ironique et revendicative que portent aussi plusieurs de ses poèmes. L'imaginaire de Storni exprime ses désirs et son insatisfaction au-delà de l'intime, comme femme de son siècle et comme écrivaine²⁵. « *Lo sórdido del tiempo, y la mujer —en cuanto a tal y en tanto que poeta— en el centro del siglo, superado todo patetismo sentimental con la distancia precisa de la ironía, entendido ya el amor como otra cosa: diálogo marcado por una sabiduría en igualdad* », déclare Rodríguez Padrón (2005 : 18). Mais « *Alfonsina y el mar* » est la chanson d'une disparition, d'une femme toujours enfantine dont l'âme fatiguée cherche à se reposer — « *su pequeña huella no vuelve más* », « *arrullada en el canto de las caracolas marinas* »²⁶, comme le suggèrent la première et la deuxième strophes. Il s'agit, pourrait-on dire, d'un premier niveau d'appréhension du texte, quoique réducteur de la représentation de Storni, dans un registre adopté et cautionné par la culture populaire.
- 25 Après la première « *Alfonsina y el mar* » de 1969, viendront d'autres reprises. Au-delà de la nature répétitive de la chanson — rediffusions et éventuelles réinterprétations —, cette chanson réapparaît au long des années dans une appropriation culturelle constante et renouvelée. C'est ce qu'on peut constater aujourd'hui, cinquante ans après la publication de l'album *Mujeres argentinas*. Nous pouvons signaler à cet égard que la *cantata* sera revisitée en 1998 (vingt ans après sa parution) par Ramírez lui-même avec la voix de Patricia Sosa. En 2010 (plus de quarante ans après) le répertoire est réactualisé par Silvia Iriondo. Plus particulièrement, « *Alfonsina y el mar* » a pris son indépendance par rapport au *long play* d'où elle vient : elle est réinterprétée sans cesse partout dans le monde, sur d'autres styles musicaux, par les musiciens de langues autres que l'espagnol, avec une intensité toujours renouvelée²⁷. À cet égard, nous aimerions évoquer les mots de Luna à propos de sa chanson :

« *Alfonsina y el mar* », [es] un tema que se toca y se canta en todo el mundo. Ha sido vertido a varios idiomas y adoptado por cantantes de prestigio internacional. Muchas veces me he preguntado la razón de este suceso tan prolongado sin acertar una respuesta. [...] lo curioso es que « *Alfonsina...* » seduce a gente que no tiene la menor idea de quién fue Alfonsina Storni, ni mucho menos de su drama. Una vez en Cuba dos guitarristas locales que animaban una reunión se acercaron a mí con una actitud casi reverencial. [...] estos cubanos, que amaban

el tema, ignoraban de quien se trataba [la canción] [...] Simplemente les gustaba «Alfonsina...», intuían que su entramado argumental escondía una tragedia humana que merecía evocarse y esto les bastaba. Me imagino que esta explicación puede aplicarse a casi todos los artistas que no hablan español y la han hecho suya. Creo que con Ariel [Ramírez] hemos hecho temas mejores que «Alfonsina...» pero no hay que darle más vueltas a una explicación imposible porque pertenece al misterio de la creación musical y poética del cancionero popular. (2005 : 12)

- 26 Dans un deuxième niveau d'interprétation, si l'on scrute un peu plus les paroles à l'aide du dialogisme bakhtinien repris par Julia Kristeva, cette chanson, démontrant à la fois virtuosité musicale et textuelle, constitue une rencontre avec la poésie de l'auteur : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (des textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] » (1969 : 145) Nous osons à notre tour reprendre la dernière phrase de Kristeva : dans cette chanson on chante ou on écoute « au moins un autre vers », que ce soit par l'allusion, la citation, ou même par la traduction dans une autre langue. Il s'agit, en ce qui concerne « Alfonsina y el mar », des mots — des vers — s'entrecroisant et s'inscrivant cette-fois-ci dans le registre proliférant de la chanson populaire.
- 27 La figure d'Alfonsina Storni continue à interpeller la sensibilité des créateurs musicaux : « *Sus palabras me parecen eternas, de verdad. Se sienten tan apremiantes y poderosas ahora como se habrán sentido entonces* », déclare Bryce Dessner (2018 : s. n.), qui décide de mettre des poèmes de Storni en musique. En effet, en 2018, quatre-vingts ans après la disparition de la poétesse, ce célèbre compositeur états-unien présente dans son pays « *Voy a dormir*²⁸ », pièce musicale pour voix et orchestre — interprétée par la mezzo-soprano Kelley O'Connor —, un ensemble de poèmes storniens : « *Yo en el fondo del mar* », « *Dulce tortura* », « *Faro en la noche* » et finalement « *Voy a dormir* ». La composition musicale de Bryce Dessner vient apporter une dimension qui dépasse les domaines d'une représentation « locale » d'Alfonsina Storni. Toujours interprétés en espagnol, les poèmes mis en musique prennent un tournant qui les met à nouveau sur la scène internationale en contact avec la musique savante, une scène qui a à voir moins avec un sentiment d'appropriation culturelle régionale qu'avec une approche plus détachée, universelle et intemporelle.
- 28 « *Alfonsina y el mar* » est ainsi la possibilité d'une double rencontre : avec la culture et la musique populaires d'un côté, avec les vers de la poétesse, de l'autre. La chanson ramène la figure de Storni avec un récit romantique de son suicide et invoque à la fois sa poésie, sa voix et sa subjectivité. Il s'agit ainsi d'une rencontre certes facultative, mais ouvrant le chemin à une perception différente de la chanson, qui la dépasse. L'œuvre d'Alfonsina Storni est la référence première des paroles et non pas seulement le récit mélodramatique des circonstances de son suicide.
- 29 Il s'agit, pour conclure, de la chanson-récit d'un départ, une espèce de berceuse qui raconte l'endormissement de la poétesse, mais qui promet et réalise à chaque écoute et réinterprétation le réveil et la réactualisation de la figure déjà mythique d'Alfonsina et de son œuvre. Et les vers de « *Voy a dormir* » ont une incidence cruciale dans cette démarche si nous prenons en compte les observations de Salomone sur ce poème :
- [...] el retorno a la tierra o al agua, a ese cálido seno materno donde cesan los sufrimientos de cuerpo y del alma, acunado por la armonía celeste de las constelaciones y por los ritmos naturales que hablan de la constante renovación de la vida como si se tratara de un renacimiento futuro. (2006 : 198)*
- 30 Intertextualité et fiction sont couronnées par le cadre exaltant de l'album *Mujeres argentinas*. Le succès de « *Alfonsina y el mar* » à travers le monde et tout au long des

décennies est un fait qui élève peut-être la poétesse davantage au mythe qu'au panthéon littéraire, mais on ne peut pas nier que la chanson assoit sa figure avec la solidité et la cohésion qu'octroie l'imaginaire collectif. Ce sont, en effet, des images qui s'éloignent de la dureté de la réalité de sa mort pour revêtir l'image d'une Alfonsina Storni en partance, sous un halo poétique, « *vestida de mar* » : revêtue de la force et du flux liquide et mouvant des mots qui riment et qui chantent, revêtue de ses poèmes et d'une chanson.

BIBLIOGRAPHIE

- BECK Philippe (2001), « Où va le vers », *Magazine littéraire*, 396, dossier « La nouvelle poésie française », 38-39.
- DESSNER Bryce (2018), « Musicalizan poemas de Alfonsina Storni » (entretien), *La Jornada*, 16 février 2018, <www.jornada.com.mx/2018/02/16/cultura/a04n1cul> (13 février 2019).
- DIZ Tania (2013), « Alfonsina Storni », B. Didier, A. Fouque & M. Calle-Gruber (dir.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris : A. Fouque, Des femmes, 3, 4125.
- FLAVIGNY Christian (2007), « La mise en musique du poème. La langue maternelle », *Champs psychosomatique*, 48, 73-91, <<https://doi.org/10.3917/cpsy.048.0073>>.
- HERNÁNDEZ José (1994), *El gaucho Martín Fierro* [1872], Madrid : Ed. Angel Battistessa, Clásicos Castalia.
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- LUNA Félix (2002), « La canción que no se detiene », *La Nación*, 24 mars 2002, <www.lanacion.com.ar/212211-la-cancion-que-no-se-detiene> (15 janvier 2019).
- LUNA Félix (2005), « Canciones a medida de la Negra », *La Nación*, 10 février 2005, <www.lanacion.com.ar/cultura/canciones-a-la-medida-de-la-negra-nid678335> (15 janvier 2019).
- MAMANI Ariel (2017), « Heroínas, mártires y cautivas », *Revista Argentina de Musicología*, 18, 143-166, <<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/220/223>> (10 février 2019).
- PRIETO Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires : Taurus.
- QUINTERO Juan (2013), « El origen de las especies » (émission de télévision), *Canal Encuentro*, <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8507/5895?temporada=1>> (10 février 2019).
- RAMÍREZ Ariel (n. d.), « Ariel Ramirez contó cómo compuso “Alfonsina y el mar” » (émission réécoulée), « Radioactividades » (émission radiophonique), *Radio Uruguay*, 26 décembre 2017, <<http://radiouruguay.uy/ariel-ramirez-nos-cuenta-como-compuso-alfonsina-y-el-mar-y-la-misa-criolla/>> (10 février 2019).
- RAMÍREZ Ariel et al. (1969), *Mujeres argentinas* (texte descriptif du *long play*). Transcription en ligne sur : <<https://perrera.org/argentina/mercedes-sosa-mujeres-argentinas-1969/1754/>> (15 janvier 2019).

RÉMOND Anne-Charlotte (2018), « 1965, Ariel Ramírez crée sa *Misa criolla* », *Musicopolis* (émission radiophonique), *France Musique*, 24 décembre 2018, <www.francemusique.fr/emissions/musicopolis/1965-ariel-ramirez-cree-sa-misa-criolla-67578> (8 février 2019).

SALOMONE Alicia (2006), *Alfonsina Storni: mujeres, literatura y modernidad*, Buenos Aires : Corregidor.

SARLO Beatriz (2003), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires : Nueva Visión.

STORNI Alfonsina (2002), *Obras. Prosa: narraciones, periodismo, ensayo, teatro* (t. 2), Delfina Muschiatti (éd.), Buenos Aires : Editorial Losada.

STORNI Alfonsina (2005), *Antología mayor*, Jesús Munárriz (éd.), Jorge Rodríguez Padrón (Introduction), Madrid : Hiperión.

STORNI Alfonsina (2017), *Poemas. Alfonsina Storni*, Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación.

VERGARA Micaela (2010), « Adiós a Ariel Ramírez », *América mágica* (émission radiophonique), *Radio clásica* (Radio y televisión española), 25 février 2010, <<https://blog.rtve.es/loquehayqueoir/2010/02/ariel-adi%C3%B3s.html>> (10 février 2019).

Discographie

CONTE Paolo (1987), *Paris Milonga* [1981], Sony Music, 8697748842, CD.

RAMÍREZ Ariel, LUNA Félix & SOSA Mercedes (1969), *Mujeres argentinas*, Phillips Records, 56071, Audiocassette. Écoute en ligne sur : <<https://youtu.be/8nPHADT10dI>>.

NOTES

1. Nous pouvons évoquer « Alle prese con una verde milonga » première piste de *Paris Milonga* (1981) où Paolo Conte évoque le compositeur argentin : « *Da inseguire sempre, da inseguire ancora [la corsa de la milonga] / Fino ai laghi bianchi del silenzio / Fin che Atahualpa / O qualche altro Dio / non ti dica "descansate niño che continuo io".* » (Conte, 1981 : 208 s)
2. Nous pouvons citer à cet égard certains poèmes de Mario Benedetti mis en chanson qui sont devenus de joyaux musicaux par l'interprétation vocale et musicale, tel l'exemple de « Rostro de vos » (1973-1974), et des classiques du chant choral et populaire rioplatense, notamment « Te quiero » (1973-1974) ou la célèbre chanson-poème « Por qué cantamos » (1979) devenu un chant de rejet des dictatures dans le Cône Sud américain.
3. C'est ce dont Christian Flavigny atteste, tout en ajoutant : « [...] le poème gagne, pour être savouré, à être parlé, serait-ce en un murmure intérieur : son énonciation fait partie du plaisir qu'il dispense, comme d'une nécessaire mise en bouche. » (2007 : 73)
4. On ne se lassera jamais de songer aux jeux de miroirs de « La chanson de Prévert » de Serge Gainsbourg (apparue dans *L'étonnant Serge Gainsbourg*, 1961). Dans le contexte de la musique argentine il s'agit d'une pratique assez répandue : nous pouvons évoquer le musicien Andrés Calamaro, qui dans certaines de ses chansons fait appel à des vers du *Martín Fierro*. Il fait aussi la récitation de vers des tangos chantés par Carlos Gardel (notamment « El día que me quieras », d'Alfredo Lepera, Carlos Gardel, Alfonso García) et de vers des chansons d'Atahualpa Yupanqui (par exemple, « Los hermanos », 1967).
5. Pas seulement poétesse mais aussi prosatrice et dramaturge (cf. Storni, 2002 ; Diz, 2013 : 4125).

6. En effet, « [...] *la autora había logrado convertir sus poemas en un vehículo de ideología increíblemente eficaz que creó posibilidades ciertas para el desarrollo del feminismo en Argentina* » (Prieto, 2011 : 176).
7. Ainsi l'explique Beatriz Sarlo : « *Justamente, la elaboración de una figura de mujer más integrada es una de las claves del éxito inmediato y perdurable de Alfonsina. La mujer integrada presenta en su poesía un elenco de reivindicaciones y derechos basados en la autodeterminación y el autosostenimiento.* » (2003 : 82)
8. La chanson « Alfonsina y el mar » se trouve sur la piste cinq de l'album. Nous ferons référence à ce titre en précisant la seconde(s) du début de chaque citation. Quant aux émissions radiophoniques et télévisées citées nous préciserons la minute (min) du début de la phrase évoquée.
9. Toutes les citations des notes du LP correspondent à la transcription disponible sur le site de la chanson engagée *Perrera.org* : <<https://perrera.org/argentina/mercedes-sosa-mujeres-argentinas-1969/1754/>>.
10. On appelle *Nuevo cancionero* ou *Nueva canción latinoamericana* le mouvement esthétique et politique né entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 dans le cadre des revendications sociales et politiques de la gauche latino-américaine, où l'on a cherché à faire de la chanson engagée sur ses multiples genres musicaux américains, un moyen de sensibilisation, de lutte et de soutien aux processus révolutionnaires dans le continent.
11. On peut toujours écouter l'hommage au compositeur, « *Adiós a Ariel Ramírez* », réalisé par l'émission radiophonique *América Mágica* présentée par Micaela Vergara sur Radio Clásica (Rtve), disponible sur <<http://blog.rtve.es/loquehayqueoir/2010/02/ariel-adi%C3%B3s.html>>. Sur le site web de *France Musique*, on peut également écouter une émission consacrée à Ariel Ramírez et à sa *Misa criolla* : <<https://www.francemusique.fr/emissions/musicopolis/1965-ariel-ramirez-cree-sa-misa-criolla-67578>>.
12. Ariel Ramírez déclare dans un entretien radiophonique : « *Alfonsina Storni está muy vinculada a mi vida familiar, ya que en 1916 mi padre que era profesor de literatura de la Escuela Normal de Coronda, provincia de Santa Fe, tuvo el privilegio de tener como alumna cuando tenía apenas 14 15 años [...] a Alfonsina. Y los primeros poemas que escribió Alfonsina, se los enviaba a mi viejo que se los corregía o se los aplaudía. Con Félix Luna nos reuníamos en mi casa y leíamos sus poemas, leíamos los artículos [...] cuando su muerte trágica aparecieron en los diarios y en las revistas de Buenos Aires [...] Es así que teniendo todos esos temas yo no hice otra cosa que sentarme al piano y hacer un acorde, y ahí sale sola la melodía.* » (n. d. : 8:15 min)
13. C'est nous qui traduisons.
14. Ce sont des gestes que l'on peut aussi constater dans la danse, laquelle dessine des mouvements et des figures souvent plus affectés lors du refrain que pendant les couplets.
15. Les syllabes signalées en caractères droits correspondent aux notes mettant l'emphase, soit par des altérations, soit par des demi-tons plus hauts, sur la phrase mélodique.
16. La chanson « Las cartas de Guadalupe », avec « Alfonsina y el mar » serait la seule qui échappe à cette manifestation hyperbolique des femmes argentines. Mais on pourrait penser que dans la chanson « Las cartas de Guadalupe », il s'agit de l'image d'une femme, telle une *pietà*, « offrant » son mari, Mariano Moreno, intellectuel indépendantiste du XIX^e siècle, qui périt noyé lors d'un voyage diplomatique pour la cause d'une nation en formation. Le cas d'Alfonsina Storni s'avère plus dramatique car dans la chanson, aussi bien que dans sa poésie, elle « s'offre » à la mer, dans une démarche les immortalisant toutes deux.
17. « Seul Dieu connaît l'angoisse qui t'escorta, les douleurs anciennes qui turent ta voix ». C'est nous qui traduisons. Nous proposerons dorénavant dans les notes notre traduction pour tous les vers et les extraits des poèmes étudiés.
18. « Quels nouveaux poèmes cherchais-tu en t'en allant ? »
19. « Je dors dans un lit / un peu plus azur / que la mer. »

20. « Un grand poisson d'or / à cinq heures / vient me saluer. / Il m'apporte / un rouge bouquet / de fleurs de corail » ; « Un poulpe / me fait des clins d'œil [...] » ; « Dans un vert bois / qui m'entoure [...] / se balancent et chantent les sirènes vert océan ».

21. C'est nous qui soulignons (en caractères droits).

22. « Je pourrais lancer mon cœur / d'ici, sur les toits : / mon cœur roulerait / sans être aperçu // Je pourrais crier / ma douleur / jusqu'à briser en deux mon corps : / elle serait anéantie par les eaux du fleuve // Je pourrais danser sur le haut des bâtiments / la danse macabre de la mort : / le vent emporterait ma danse // Je pourrais, / libérant la flamme de ma poitrine, / la faire courir comme les feux follets : / les lampes électriques l'éteindraient. »

23. « Et c'est ainsi que tu t'en vas Alfonsina, là-bas, comme dans un rêve, endormie, revêtue de la mer ».

24. « J'aimerais, cet après-midi divin d'octobre, / me promener le long du bord lointain de la mer [...] Être grande, superbe, parfaite, voudrais-je, / comme une romaine pour m'harmoniser / avec les fortes houles, et les rochers morts, / et les larges plages qui cernent la mer // D'un pas lent et les yeux froids / et la bouche muette me laisser emporter / voir comment rompent les bleues vagues / contre le granit sans sourciller [...]. Perdre le regard, distraitement, / le perdre, et ne jamais plus le retrouver : / et, figure dressée entre le ciel et la plage, / me sentir l'oubli pérenne de la mer. »

25. Des poèmes comme « La loba », « Injusticia » dans *La inquietud del rosal* ; « Tú me quieres blanca », « Oveja descarriada », dans *El dulce daño* ; « Veinte siglos », « Hombre pequeñito » dans *Irremediamente* ; « Van pasando mujeres » dans *Languidez* ; « Palabras de la virgen moderna », dans *Ocre* ; « Y la cabeza comenzó a arder », « Palabras degolladas » dans *Mundo de siete pozos* ; « Tiempo de esterilidad » dans *Mascarilla y trébol*, sont autant d'exemples de l'attitude féministe, critique et revendicative de la poétesse à travers son œuvre.

26. « tes *petites* traces ne reviendront plus », « *bercée* par le chant des conques marines » : c'est nous qui soulignons en italique dans la traduction (en caractères droits dans le texte original).

27. Nous pensons notamment à la version de Diego El Cigala (2010) et celle de Maurane (1993).

28. La première de cette performance musicale s'est déroulée le 15 février 2018, au Carnegie Hall de New York.

RÉSUMÉS

La figure de la poétesse argentine Alfonsina Storni transcende le siècle qui l'a vue écrire, endurer sa condition de femme libre et périr. L'effet thématique de sa poésie est demeuré et a proliféré dans l'imaginaire culturel hispanique du xx^e siècle, et continue à nous interpeller par son caractère féministe, la façon dont elle amené sa vie et su faire valoir son écriture. Sous le rythme de la *zamba*, la chanson « Alfonsina y el mar » d'Ariel Ramirez et Félix Luna met en relation le récit du suicide de la poétesse avec ses poèmes à partir d'une intertextualité tantôt directe tantôt indirecte. « Alfonsina y el mar » est ainsi la possibilité d'une double rencontre : d'un côté, avec la culture et la musique populaires et, d'un autre côté, avec les vers de la poétesse. La chanson ramène la figure de Storni avec un récit romantique de sa mort et évoque à la fois sa poésie, sa voix, sa subjectivité.

The image of the Argentinian poet Alfonsina Storni transcends the centuries in which she was born, produced her works, endured her status as an emancipated woman and finally died. The

thematic impact of her poetry remained and developed in the Hispanic mindset throughout the 20th century, and continues to raise questions through her feminist life style and the way she asserted her writing. The song “Alfonsina y el mar”, a *zamba* by Ariel Ramírez and Félix Luna, connects the poet’s suicide with her own poems based on intertextuality, both direct and indirect. Thus, “Alfonsina y el mar” may give rise to two encounters: with culture and popular music on the one hand, and with poetic verse on the other.

INDEX

Mots-clés : Alfonsina Storni, chanson folklorique et populaire du XXe siècle, Mujeres argentinas (album), poésie stornienne

Keywords : Alfonsina Storni, Alfonsina Storni poetry, folk song of the 20th Century, Mujeres Argentinas (music album)

AUTEUR

CECILIA RAMÍREZ

Université Clermont Auvergne

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 : Huacanamo, 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

Traduire les chansons de Bob Dylan : enjeux de transfert culturel

Translating the Songs of Bob Dylan: The Question of Cultural Transfer

Jean-Charles Meunier

1. Introduction

- 1 La chanson « Motorpsycho Nitemare », de Bob Dylan, est sortie sur l'album *Another Side of Bob Dylan* (1964a). Musicalement, elle a subi l'influence du talking blues (cf. Margotin & Guesdon, 2015 : 124), une forme que Dylan a plusieurs fois utilisée (1963, 2010) et qui peut être définie comme un style de musique blues dans lequel les paroles sont plus ou moins parlées plutôt que chantées (cf. Stevenson, 2010). Une partie significative du sens de « Motorpsycho Nitemare » repose sur une bonne connaissance du contexte culturel états-uniens des années 1960. Il est fait référence à l'anticommunisme de la guerre froide, au cinéma américain, et à une forme de comique qui s'inscrit à la fois dans l'espace et dans le temps. Traduire cette chanson pour qu'elle soit chantée en français comporte par conséquent des difficultés qui vont au-delà des obstacles habituels liés à la traduction de chansons, à savoir la nécessité de préserver le rythme et, si possible, les rimes. Dans cet article, nous nous intéresserons à deux traductions françaises : celle d'Hugues Aufray, enregistrée sur l'album *Aufray chante Dylan* (1965) et celle de l'artiste suisse Sarclo, enregistrée en trio avec Albert Chinnet et François Pierron (2017). Pour transférer dans la traduction française ce qui fait l'essence de cette chanson, quatre éléments caractéristiques en particulier sont à prendre en compte : l'humour burlesque, les références au film *Psycho* [*Psychose*], sorti en salles quatre ans avant la chanson (Hitchcock, 1960), la satire du maccarthysme et la plaisanterie sur les commis voyageurs qui forme la structure de la chanson.

2. Le slapstick : chanter le comique visuel

- 2 L'une des formes de comique employées par Dylan dans cette chanson est le *slapstick*, mot qui vient du nom d'un bâton servant à imiter le bruit d'un coup, appelé « *bataccio* », dans la *commedia dell'arte*. Ce type de comique est défini de la façon suivante dans le *Dictionary of media and communications* : « *comedy revolving around crude practical jokes* » [« comédie qui tourne autour de farces et de comique grossier »] (Danesi, 2009 : 272). Cette forme d'humour se trouve en France dans le cinéma de Jacques Tati ou Louis de Funès, par exemple, et aux États-Unis dans les films de Charlie Chaplin ou Laurel et Hardy. Ce comique visuel est présent dans la chanson en particulier à travers la confrontation entre le narrateur et le vieux fermier, qui est décrite comme une bagarre de saloon : « *swung at me with all his might* » [« il a essayé de toutes ses forces de me donner un coup de poing » (ma traduction¹)], « *Landed fully blast in his garden flowers* » [« j'ai atterri à toute vitesse dans les fleurs de son jardin »], « *And stuck a gun into my guts* » [« et il a m'a collé son fusil dans le ventre »].
- 3 Aufray et Delanoë ont traduit « *swung / At me with all his might* » de la façon suivante : « il me tomba sur le dos à bras raccourcis ». Plutôt que de traduire précisément le sens de « *with all his might* », les traducteurs ont fait le choix d'utiliser l'expression imagée française « à bras raccourcis », ce qui, d'une part, convoque l'image potentiellement drôle qui se cache derrière la métaphore et, d'autre part, peut faire référence au chef Abraracourcix, dans la série de bandes dessinées *Astérix le Gaulois*, dont le premier numéro a été publié quelques années avant cette traduction, et dans laquelle il est également beaucoup question de bagarres (Goscinny & Uderzo, 1959). La seconde expression, « *landed fully blast / In his garden flowers* », a été traduite ainsi : « j'atterris en tempête / Dans un pot de fleurs ». L'humour de l'image originale est conservé, mais la présence du « pot » dans le texte cible peut paraître surprenante, car on imagine mal le narrateur pouvoir tomber dans un pot. De plus, le texte original étant « *garden flowers* », on s'attend plutôt à un parterre de fleurs qu'à des pots. Sarclo n'a changé aucune de ces deux traductions. En revanche, il a modifié la troisième. Là où Dylan chante « *stuck a gun into my guts* », Aufray chante « vient me braquer son canon / À la hauteur du menton ». L'image est différente, car ce n'est pas le menton qui est visé dans la chanson de Dylan, mais le choix de traduire « *gun* » par « canon » pour le faire rimer avec « menton » a pu être motivé par l'allitération en /k/ (« braquer », « canon »), qui reproduit les allitérations et assonances du vers d'origine (« *stuck* », « *gun* », « *guts* »). Sarclo a choisi de garder une image plus proche de la version originale visuellement, traduisant « Vient me pousser son fusil / au milieu des abattis ». Le mot « abattis » fait référence aux pattes et ailerons, mais aussi au foie et au gésier de volaille. En outre, le mot évoque en même temps, par proximité phonétique, le mot « abats », un hyperonyme du mot « tripes », qui est une traduction exacte du terme « *guts* ».
- 4 L'expression « *charging down the stairs* » [« il a descendu les escaliers quatre à quatre »] peut suggérer l'image du vieux « Teddy Roosevelt » Brewster qui, lui, monte chaque fois l'escalier en criant « *chaaaaaarge* » [« chaaaaaargez »] dans la pièce *Arsenic and Old Lace*, écrite par Joseph Kesselring en 1939 et portée à l'écran par Frank Capra (1944). Cette expression est traduite par « Le fermier soudain surgit », ce qui ne permet pas de conserver la connotation militaire du mot anglais « *charge* » [« il a descendu les escaliers en chargeant »]. En revanche, on pourrait considérer que ceci est compensé par l'utilisation du mot « soudain », qui rend son arrivée plus abrupte, ce qui est

renforcé par l'allitération en /s/ (« soudain », « surgit »). Cette évocation visuelle du film de Capra illustre l'un des aspects caractéristiques de l'écriture de Bob Dylan, à savoir sa capacité à emprunter à la fois des éléments de culture littéraire et des références à la culture populaire. Christopher Rollason écrit, à juste titre :

Dylan's work is a particularly interesting case of a hybrid cultural object, the result of a fusion, not so much between a bipolarised "high" and "low" culture as between three different cultures—intellectual culture, mass culture, and folk or traditional culture. [L'œuvre de Dylan est un cas particulièrement intéressant d'objet culturel hybride, le résultat d'une fusion, non pas tant entre une culture réduite à deux pôles « culture intellectuelle » et « culture de bas étage », mais plutôt entre trois cultures différentes — la culture intellectuelle, la culture de masse, et la culture folklorique ou culture traditionnelle.] (2007 : 112)

Il explique ensuite qu'il inclut la culture de masse et la culture traditionnelle dans un terme englobant qu'il appelle « *popular culture* » [« culture populaire »] (2007 : 113). Ces catégories ne sont cependant pas hermétiques et mutuellement exclusives. Dans le cas de « *Motorpsycho Nitemare* », on peut s'interroger sur la catégorie dans laquelle il faudrait ranger les références cinématographiques à Alfred Hitchcock et Federico Fellini, entre culture de masse et culture intellectuelle.

3. De *La Dolce Vita* à *Psychose* : une chanson hantée par le cinéma

- 5 Le choix d'orthographe incorrectement le mot « *Nitemare* » au lieu de « *Nightmare* » [« cauchemar »] dans le titre de la chanson participe probablement de cette même dynamique de référence à la culture populaire. Le néologisme « *Motorpsycho* », quant à lui, forme une paire minimale avec le mot « *motorcycle* » [« moto »], c'est-à-dire qu'ils sont presque homophones, à un son près² : /'məʊtəsaɪkəʊ/ ± /'məʊtəsaɪkl/. À travers cette évocation de la moto, on peut voir le narrateur de la chanson comme un alter ego de Dylan, qui conduisait à l'époque une Triumph, jusqu'à son accident en 1966 (cf. Shelton, 2011 : chap. 11). La transformation de la seconde partie du mot, en revanche, est une référence au film d'horreur psychologique *Psychose* (Hitchcock, 1960), ce qui est rendu explicite par de multiples références, notamment la comparaison, dans le cinquième couplet, de Rita, la fille du fermier, avec « Tony Perkins », l'acteur qui joue le rôle de Norman Bates. Le mot-valise « *Motorpsycho* » permet donc à l'auteur, de façon très condensée, de nous indiquer qu'il s'agit d'un cauchemar sur la route, à l'image des nombreux films américains qui ont fleuri à la suite du chef-d'œuvre de Hitchcock, tels *Duel*, le premier long-métrage de Steven Spielberg (1971), et *The Shining* [*Shining*] (Kubrick, 1980), qui, comme *Psychose*, se déroule dans un « motel », mot valise formé à partir du même mot « *motor* » (« motel » = « *motor* » + « *hotel* »). La traduction française du titre, « Cauchemar Psychomoteur », ne permet pas de transférer l'orthographe inhabituelle du mot « *Nitemare* ». Il eût pour cela fallu traduire « Cochemar », par exemple, ou éventuellement « Cauchemare » pour faire référence au dernier mot du texte, « *swamp* » [« marais », « marécage »]. Le jeu sur le mot-valise « *Motorpsycho* », en revanche, est conservé, puisque le mot « Psychomoteur » constitue une paire minimale presque parfaite avec « cyclomoteur » en français : /psikɔmɔtœR/ ± /siklɔmɔtœR/.
- 6 L'évocation du nom de Tony Perkins est la référence la plus explicite au film de Hitchcock : « *There stood Rita / Lookin' just like Tony Perkins* » [« Rita était là / On aurait

dit Tony Perkins » ou « elle ressemblait comme deux gouttes d'eau à Tony Perkins »]. Aufray et Delanoë ont traduit « Elle me faisait de l'œil / Comme Tony Perkins ». Il s'agit probablement d'une mauvaise interprétation du verbe « *looking* », qui ne signifie pas ici « regarder » mais « ressembler à ». Sarclo a apporté une correction : « Elle souriait dans le noir / Comme Tony Perkins », ce qui correspond davantage au personnage de Norman Bates. En effet, il n'y a pas de scène dans *Psychose* où Norman Bates fait de l'œil à Marion Crane, la victime du célèbre meurtre sous la douche, interprétée par Janet Leigh. En revanche, le sourire terrifiant de Tony Perkins à la fin du film reste gravé dans la mémoire du spectateur, car il s'agit d'une des dernières images. L'auditeur peut donc imaginer l'effet de ce sourire dans le noir et s'identifier avec le narrateur. Ces deux traductions, cependant, impliquent une attitude particulière de la part de Rita, alors que le texte source, « *Lookin' just like* », ne fait qu'évoquer une ressemblance physique entre les deux personnages *dans les yeux du narrateur*. Lorsque le narrateur l'aperçoit pour la première fois dans le troisième couplet, Dylan chante « *She looked like she stepped out of / La Dolce Vita* », ce qui est traduit en français par « Elle semblait tout droit sortie de / *La Dolce Vita* », en référence au film de Federico Fellini (1960). Le contraste frappant entre ces deux comparaisons, toutes deux émanant de l'esprit du narrateur, semble donc refléter uniquement des hallucinations dues à l'évolution de son état psychologique au fil de la chanson.

- 7 Dans le couplet 5, Rita propose au narrateur de prendre une douche, comme Janet Leigh dans *Psychose* : « *Would you like to take a shower? / I'll show you up to the door* », ce qu'Aufray et Delanoë ont traduit par « viens prendre une douche / Je vais te montrer où c'est ». Sarclo a gardé la même traduction. En revanche, son interprétation de la chanson étant plus proche du *talking blues*, le fait de parler plutôt que de chanter lui permet de donner plus de poids à certains mots, comme il l'explique dans cet entretien :

Il y a quelque chose d'une liberté de rythme qui fait que tout d'un coup les mots prennent une liberté intérieure, prennent un poids, prennent une signification plus lourde, plus ample, plus à la hauteur de la dignité des mots, parce que, quand on parle, toi et moi, on crée l'emphase en faisant traîner sur une syllabe, en précipitant trois mots ici, en en ralentissant deux là. (Sarclo, 2018a)

- 8 Dans « Cauchemar Psychomoteur », on peut constater en effet que Sarclo s'affranchit du rythme régulier associé à la versification française, et cette façon d'interpréter la chanson lui permet de traîner davantage sur la fin du vers, avec une voix lubrique qui théâtralise la scène pour générer davantage de comique. Le narrateur refuse l'invitation de Rita avec les mots suivants : « *Oh, no! no! / I've been through this movie before* », une métaphore qui signifie qu'il n'est pas né de la dernière pluie et n'a pas l'intention de se laisser duper, mais qui peut également être interprétée au pied de la lettre, à savoir qu'il a vu le film d'Alfred Hitchcock lorsqu'il est sorti quatre ans auparavant et qu'il sait très bien comment tout cela va se terminer pour lui. Aufray chante « Ce coup-là on me l'a déjà fait », ce qui ne permet de transférer que le sens métaphorique. On pourrait imaginer une traduction du type « ce film-là, on me l'a déjà joué », qui permettrait de conserver le double sens.
- 9 Dans le septième couplet, Rita parle de sa mère, « *Rita mumbled something / 'Bout her mother on the hill* » [« Rita marmonna quelque chose / Au sujet de sa mère sur la colline »], poursuivant ainsi le parallèle avec le personnage de Norman Bates. Aufray chante « Rita parla de sa mère / Qui dormait au cimetière », ce qui n'est pas fidèle à la référence à *Psychose*, puisque justement la mère de Norman Bates n'a pas été enterrée,

et son corps repose dans la maison sur la colline. De même, lorsque le narrateur dit, dans le dernier couplet, « *Rita moved away / And got a job at a motel* » [« Rita a déménagé / Et a trouvé un travail dans un motel »], Aufray chante « j'ai trouvé un boulot », ce qui non seulement efface la référence au Bates Motel du film de Hitchcock, mais également change le sens du texte source de façon significative, puisque dans la version française c'est le narrateur qui a trouvé un travail. Sarclo a corrigé ce second aspect, chantant « elle a trouvé un boulot », mais la référence au motel, qui fait de cette chanson l'épisode précédent du film de Hitchcock, est perdue dans les deux cas. Enfin, dans le dernier vers, la référence au marécage citée plus haut, « *Without freedom of speech / I might be in the swamp* » [« sans la liberté de parole / Je serais peut-être dans le marais »], disparaît totalement dans la version chantée par Aufray, qui prend beaucoup de liberté dans la traduction des quatre derniers vers. Sarclo, en revanche, chante « Sans la liberté de parole / Je pourrais dans l'étang », une traduction presque exacte de l'original. Le verbe « pourrir » est un étouffement intéressant, car il rend explicite l'évocation de l'image finale du film, où l'on voit la police extraire de l'eau stagnante la voiture contenant le cadavre de Marion Crane.

4. L'Amérique conservatrice et la paranoïa anticommuniste

- 10 Dans cette chanson, Dylan, avec un humour grinçant, établit un parallèle entre l'horreur du film d'Alfred Hitchcock et la terreur qui règne aux États-Unis à cause de la chasse aux sorcières contre les communistes occasionnée par la guerre froide. Avant de le faire de façon explicite à travers l'évocation du personnage de Fidel Castro, il installe l'atmosphère de paranoïa de façon plus subtile en dressant le portrait d'un vieux fermier conservateur, à qui le narrateur, alter ego du chanteur, sert de repoussoir. Lorsque le narrateur est accueilli avec un fusil, il se défend : « *I'm a clean-cut kid / And I been to college too* » [« Je suis un garçon bien rangé / Et j'ai fait l'université »]. Aufray chante « En droit je suis licencié / J'ai fait l'université ». La référence aux études de droit est probablement une façon de transférer l'expression « *clean-cut* » du texte source en convoquant l'image d'un étudiant plutôt conservateur. Aufray et Delanoë utilisent ici habilement les représentations culturelles de l'auditeur français. On retrouve d'ailleurs cette image stéréotypée de l'étudiant en droit quelques années plus tard dans la chanson de Renaud, « Étudiant – poil aux dents » (1981) : « Étudiant en droit / Il y a plus de fachos dans ton bastion / Que dans un régiment de paras ». On notera que le mot « droit » peut également faire entendre l'expression « rester dans le droit chemin », qui est très proche du sens de « *clean-cut* » dans le texte de Dylan.
- 11 La façon dont le narrateur se défend pour persuader le fermier qu'il est honnête trouve son écho dans le couplet 4 : « *by the dirt 'neath my nails / I guess he knew I wouldn't lie* » [« à en juger par la saleté sous mes ongles / Je suppose qu'il a compris que je ne lui mentirais pas »]. Ce trait d'humour cinglant de la part de Dylan est une manière de se moquer d'une certaine façon de penser attribuée au paysan, à savoir que quelqu'un qui travaille dur est nécessairement honnête. La traduction, « En voyant mes ongles sales / Il sut que je travaillais », établit une relation entre les ongles sales et le travail, mais ne permet pas de rendre compte du lien de cause à effet supposé entre les deux qualités : travailleur, donc honnête. Les personnalités politiques des années 1960 avaient sans nul doute leurs propres expressions qui auraient pu en rendre compte, mais si l'on

traduisait la chanson aujourd'hui, on pourrait imaginer utiliser une variation sur l'expression « la France qui se lève tôt », utilisée par Nicolas Sarkozy dans son discours à Périgueux le 12 octobre 2006, et qui est probablement encore vive dans l'esprit de l'auditeur français. La rhétorique est en effet la même : opposer l'honnête travailleur au paresseux qui profite du système. L'objectif d'une telle traduction serait que l'auditeur français s'amuse d'entendre cette intrusion de la politique française dans le discours de Dylan, ce qui permettrait au moins de transférer l'effet comique. L'inconvénient de ce type de traduction est que la durée de vie de telles références à l'actualité est généralement très courte.

- 12 Dylan complète le portrait du fermier lorsque celui-ci jette un exemplaire du *Reader's Digest* à la tête du narrateur. Il s'agit d'un journal conservateur, ce qui est compréhensible pour la plupart des auditeurs américains des années 1960. On peut se demander, en revanche, si l'auditeur français perçoit cette subtilité, le journal étant beaucoup moins distribué en France. En plus de la ligne éditoriale du journal, le fait que celui-ci contienne des résumés d'œuvres célèbres est peut-être une façon pour Dylan de railler un fermier illettré qui n'est pas capable de lire des œuvres entières. On retrouve ce portrait d'une Amérique rurale conservatrice, sans instruction et facilement manipulable dans d'autres chansons de Dylan, notamment « Only a Pawn in Their Game » (1964b), qui traite de l'assassinat du militant noir Medgar Evers.
- 13 Le narrateur ayant promis de traire les vaches en échange de son hébergement, il ne peut pas quitter la ferme sans manquer à sa parole. Il préfère donc chercher un moyen de se faire jeter dehors et décide de crier « *I like Fidel Castro and his beard* » [« J'aime bien Fidel Castro et sa barbe »], comptant sur la réaction de son hôte, nécessairement anticommuniste, pour faire le reste. La formulation « *and his beard* » semble donner à cette affirmation un caractère ridicule, comme si l'on ne pouvait pas dire quoi que ce soit de positif au sujet de Fidel Castro en 1964, pas même sur sa barbe, sans être considéré comme un communiste. Cela ajoute sans nul doute au caractère comique de la chanson. On peut cependant considérer que, en plus de cet effet comique, Dylan faisait référence à l'apparence physique des hippies dans les années 1960, qui souvent portaient la barbe, comme Fidel Castro ou Che Guevara (Jenny, n. d.). Si l'on s'en tient à cette interprétation, cela revient à dire que le narrateur affirme être un membre radical de la contreculture. Aufray chante « J'ai crié "Fidel Castro / C'est un bon copain" », produisant un effet comique à peu près équivalent, même si la barbe n'est pas mentionnée. D'une part, le narrateur affirme son éventuelle allégeance à l'idéologie de Castro, puisqu'il considère le personnage avec bienveillance, mais en plus le mot « copain », utilisé dans un contexte politique où on attendrait d'autres qualificatifs, crée un décalage lexical, ce qui peut provoquer le rire.
- 14 Les mots provocateurs du narrateur produisant l'effet escompté, la réaction du fermier est immédiate : « *he came charging down the stairs / Sayin', "What's that I heard you say?"* » [« il a descendu les escaliers quatre à quatre / En disant : "Qu'est-ce que je t'ai entendu dire là ?" »]. Le fermier insulte le narrateur : « *You unpatriotic / Rotten doctor, Commie rat* » [« espèce de rat communiste / Docteur pourri, antipatriotique »]. Le mot « *doctor* » fait référence, non pas à l'exercice de la médecine, mais au titre universitaire que le narrateur prétend avoir obtenu lorsqu'il se présente au début de la chanson, ce qui explique la traduction « Espèce d'étudiant pourri » dans les deux versions françaises. Le fermier sort ensuite son fusil et chasse le narrateur, qui affirme « *He wants to turn me in / To the F.B.I.* » [« Il veut me dénoncer / au F.B.I. »]. Aufray chante « Espère bien me

faire cueillir / Un jour par **son** F.B.I. ». L'utilisation du déterminant possessif « son » en français pour traduire l'article défini « the » devant « F.B.I. » est sans doute une façon pour Aufray et Delanoë de rendre explicite pour l'auditeur français la situation politique américaine, ce qui n'est pas nécessaire dans le texte source puisque cela fait partie du quotidien des auditeurs de Bob Dylan : si le narrateur est soupçonné d'être un agent communiste, il sera nécessairement poursuivi par le FBI, par conséquent l'organisme d'État est du côté du fermier, d'où le déterminant possessif.

- 15 Comme cela a déjà été mentionné plus haut, la traduction française de la conclusion par Aufray et Delanoë est pour le moins surprenante. Dylan chante : « *Me, I romp and stomping / Thankful as I romp / Without freedom of speech / I might be in the swamp* » [« Moi, je m'ébats et je cours joyeusement / Heureux de pouvoir le faire / Sans la liberté de parole / je serais peut-être dans le marais »]. Aufray chante un texte très différent : « Je continue à penser / Envers et contre tous / Sans liberté de parler / On est moins que rien du tout ». On retrouve, dans les deux premiers de ces quatre vers chantés par Aufray, l'idée de défiance contenue dans la chanson de Dylan, mais sans les qualités allitératives du texte d'origine, qui semblent faire entendre cette défiance. Les sonorités des mots « *romp* », « *stomping* », « *romp* » évoquent le trublion Dylan qui refuse de se soumettre à l'ordre établi. Concernant le dernier vers, l'absence de la référence à *Psychose* pose problème car celle-ci apporte une conclusion ironique à la narration. Le narrateur semble affirmer qu'il a été sauvé d'une mort certaine par la liberté de parole, alors qu'en réalité il a échappé de justesse aux coups de fusil du paysan qui voulait l'empêcher d'exprimer une opinion divergente. Sarclo traduit cette conclusion très différemment : « Et je me balade et je rigole / Bien heureux d'être content / Sans la liberté de parole / Je pourrais dans l'étang ». La référence ironique à *Psychose* est intacte, et le caractère absurde du vers « Bien heureux d'être content » me semble assez bien correspondre, sinon à la lettre, du moins à l'esprit frondeur des mots « *romp* » and « *stomp* ».

5. Le commis voyageur : un comique ancré dans l'espace et le temps

- 16 Cette chanson, comme nous l'avons vu, présente une confrontation entre un « *hillbilly* » [« péquenaud / plouc / bouseux »] et un « *city slacker* » [« fainéant de la ville »], opposition qui fournit à Dylan une source d'humour. Ce type d'humour est déjà présent dans la chanson « *Arkansas Traveler* », un classique de la musique folk américaine, dont on trouve de nombreuses interprétations, et dans lequel le paysan se moque d'un citadin qui cherche son chemin (Seeger, 1958). Plus précisément, dans le cas de « *Motorpsycho Nitemare* », la confrontation entre ces deux personnages stéréotypés est empruntée aux blagues de commis voyageurs, qui étaient racontées aux États-Unis des années 1920 aux années 1960, et dont Dylan emprunte la structure pour la mélanger au scénario de *Psychose* (Attwood, 2015 : « *Motorpsycho Nightmare: The Meaning of the Song and the Lyrics* »). Cela est annoncé explicitement dès le deuxième couplet : « *Are you that travelin' salesman / That I have heard about?* » [« Êtes-vous ce commis voyageur / dont j'ai entendu parler ? »]. Plus que de l'intertextualité, il s'agit de métatextualité, puisque le fermier, *i.e.* le personnage de la blague qui est toujours le dindon de la farce, annonce au narrateur dès le départ qu'il a déjà entendu ce type de blagues et qu'il est déjà sur ses gardes.

- 17 La structure de ce type de blagues est toujours la même : un commis voyageur est perdu dans la campagne, comme le citadin de la chanson « Arkansas Traveler ». Demandant asile pour la nuit à un fermier, il remarque que sa fille est extrêmement séduisante. Le fermier accepte de l'héberger mais pose toujours des conditions, notamment qu'il ne touche pas à sa fille. La chute de la blague repose toujours sur la façon dont le commis voyageur va réussir à déjouer la vigilance du fermier. L'un des traits distinctifs de ces blagues est l'exagération, une caractéristique empruntée aux blagues de cowboys. On retrouve d'ailleurs ces mêmes exagérations dans les talking blues de Woody Guthrie (1997, 1998a, 1998b), l'un des artistes qui a le plus influencé Bob Dylan. Guthrie vient lui-même d'une famille de cowboys, et a sans nul doute puisé dans ce type d'humour pour écrire ses talking blues (Klein, 1980 : 1). Un exemple d'exagération dans « Motorpsycho Nitemare » est la description de Rita, qui « semblait tout droit sortie de *La Dolce Vita* ».
- 18 La traduction d'Aufray et Delanoë ne fait aucune référence au commis voyageur, qui est remplacé par un « espèce de vagabond / qui vient pour mendier ». Seule reste la méfiance du fermier à son égard, alors que le texte source est écrit comme une parodie d'une blague de commis voyageur, dans laquelle Rita, la fille du fermier, prend les devants et tente de séduire le narrateur, qui fait l'impossible pour lui échapper. Certaines des hyperboles qui caractérisent ce type d'humour, cependant, ont été conservées. Par exemple, lorsque le narrateur affirme « *ten thousand miles / Today I drove* » [« Aujourd'hui j'ai fait / 15 000 kilomètres en voiture »], Hugues Aufray chante « j'ai fait huit cent bornes », ce qui constitue une hyperbole équivalente, puisque le « vagabond » de la version de Hugues Aufray est à pied, et non en voiture comme le serait un commis voyageur aux États-Unis. On notera que Sarclo a conservé le mot « vagabond » de la version d'Aufray, mais a dans un même temps été fidèle au texte source en ce qui concerne le moyen de locomotion du narrateur. En conséquence, lorsqu'il chante « j'ai fait huit cent bornes », cela ne constitue plus réellement une exagération et on perd un peu de l'humour du texte. *A contrario*, dans le premier couplet, lorsque le narrateur dit « *I was mighty, mighty tired* » [« j'étais complètement crevé »], Aufray chante « j'étais fatigué », ce qui est un euphémisme comparé au texte d'origine. Ici, c'est Sarclo qui rétablit l'exagération en chantant « J'étais carrément crevé ».
- 19 Cette modification effectuée par Sarclo soulève également une autre question concernant la version d'Aufray : l'infidélité au niveau de langue utilisé par Dylan. En effet, « *mighty* » est normalement un adjectif, qui signifie « puissant », « imposant », « énorme », dérivé du substantif « *might* » [« puissance » / « force »] (*Harrap's Unabridged Dictionary*, 2007 : 746). Par contre, il n'est utilisé comme adverbe pour modifier un adjectif que dans un registre familier, comme c'est le cas dans la chanson de Dylan. On pourra le traduire par « rudement », « vachement » ou « sacrément », par exemple (*ibid.*). Par conséquent, l'expression « carrément crevé », utilisée par Sarclo, semble plus appropriée que « fatigué » pour reproduire le registre utilisé dans le texte source. Sarclo semble avoir prêté la plus grande attention au registre, puisqu'il utilise, dans ce même couplet, « J'ai cogné chez un fermier / Chez qui j'aurais pu pieuter ». On peut penser que le choix du registre familier n'est pas anodin, puisque la chanson est construite comme une blague de commis voyageur. Or, lorsqu'on raconte une blague, la proximité avec le public est parfois aussi importante que le contenu. Dylan a, dès le début de sa carrière, utilisé l'humour, que ce soit pendant ou entre les

chansons, pour créer une complicité avec son public. Robert Shelton y fait référence dans *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, parlant de « *control of humor and timing* » [« contrôle de l'humour et du débit »] (2011 : chap. 3).

- 20 Deux autres exemples illustrent bien cette divergence de choix entre Aufray et Sarclo. Dans le cinquième couplet, où Dylan chante « *I was sleeping like a rat* » [« je dormais comme un rat »], Aufray chante « je ne dormais que d'un œil ». D'une part, il s'agit probablement d'un contresens, car si l'expression « *sleep like a rat* » n'existe pas en anglais, elle est proche d'une expression en français qui évoque un autre rongeur, « dormir comme un **loir** », que Sarclo a utilisée, et étant donné l'état de fatigue excessive dans lequel le narrateur prétend être au début de la chanson, il est probable que cette traduction soit plus proche de l'intention initiale de Dylan. D'autre part, Sarclo remplace le verbe « dormir » par « roupiller », afin de poursuivre dans le même registre familier que le reste de son texte. Le second exemple de divergence entre les deux traductions concerne la traduction du mot « *gun* » dans le huitième couplet. Ce terme en anglais peut servir à désigner aussi bien une arme de poing qu'un canon, comme dans le titre du roman *The Guns of Navarone* (MacLean, 1957). Dans la chanson que nous étudions, il s'agit d'un fusil, comme l'indique le mot « *rifle* » dans le deuxième couplet. Aufray et Delanoë ont choisi le mot « escopette » alors que Sarclo a préféré « flingue ». Eu égard aux différentes considérations déjà évoquées, qui concernent le registre et le contenu humoristique de la chanson, les deux choix peuvent se défendre, et apportent une touche différente à la blague racontée par Dylan. D'un côté, avec « flingue », on reste dans le registre familier. De l'autre, avec « escopette », Aufray utilise un mot que la plupart des auditeurs français ne comprendront probablement pas sans ouvrir un dictionnaire, mais qui, comme le mot « tromblon », évoque une arme ancienne, et par conséquent le côté rétrograde du fermier. Par ailleurs, « escopette » forme une paire minimale avec le mot « escampette ». Le fermier prend son « escopette » tandis que le narrateur prend la poudre d'escampette. La sonorité de ce mot inhabituel nourrit l'humour de la chanson.

6. Conclusion

- 21 Comme nous avons pu le voir, l'une des difficultés, lorsqu'il s'agit de traduire une chanson de Bob Dylan, vient de l'intertextualité, qui est non seulement abondante, mais également très hétérogène. Dylan fait référence à des œuvres qui sont connues de la plupart de ses auditeurs américains, à l'actualité sociopolitique de son époque, et à des formes d'humour qui sont ancrées non seulement dans un territoire mais aussi dans une époque donnée. On peut bien sûr, comme l'ont fait Aufray et Delanoë, transformer le commis voyageur en vagabond et ne garder ainsi que la relation de méfiance entre le fermier et son visiteur. Il est possible d'obtenir ainsi un résultat qui conserve une bonne partie de l'humour de la version originale. Cependant, l'auditeur français a alors une perception déformée de l'œuvre de Dylan, car il pourrait avoir l'impression que cette histoire d'étudiant « vagabond » émane entièrement de l'imagination de Dylan, et ainsi passer totalement à côté de l'aspect parodique du texte source. La question qui se pose alors est la suivante : comment transférer cet aspect parodique en français pour un auditeur qui ne connaît pas l'œuvre parodiée ? Une réponse pourrait être de parodier une œuvre sensiblement équivalente, connue du public français, mais il s'agit là d'une équation impossible, car aucune œuvre ne peut présenter tous les aspects

parodiés par Dylan. Une autre solution est d'avoir recours à la parodie à plusieurs reprises dans le texte, en parodiant des œuvres différentes. C'est ce que j'ai proposé par exemple en citant un discours de Nicolas Sarkozy, pour montrer une convergence ponctuelle avec certains discours populistes présents aux États-Unis. En ce qui concerne les hyperboles, l'auditeur français n'ayant comme référence culturelle ni la blague de cowboys ni le talking blues de Woody Guthrie, on pourrait imaginer puiser dans un humour équivalent qui est la blague de Marseillais (cf. Gasquet-Cyrus, 2004 : 582). Enfin, pour ce qui est des références à *Psychose* et à *La Dolce Vita*, on peut raisonnablement penser qu'une bonne partie des auditeurs français possèdent ces références également. La chasse aux sorcières contre les communistes durant la guerre froide aux États-Unis est un phénomène qui n'a pas son équivalent en France, et c'est peut-être là l'obstacle majeur, étant donné que seule une situation politique nationale très tendue peut justifier la conclusion de la chanson, où le narrateur se fait violemment chasser de la ferme.

- 22 À ces difficultés, il faut ajouter l'aspect diachronique : la situation du traducteur n'est pas la même en 1965 et de nos jours. Certaines des références utilisées par Dylan peuvent être plus connues ou moins connues de l'auditeur français aujourd'hui. Ainsi, à l'obstacle que pose le décalage concernant les références lexico-culturelles entre un pays et l'autre s'ajoute la question de l'obsolescence d'une traduction. Sarclo donne une réponse très tranchée à ce sujet : « Je m'occupe des traductions 2018, en sachant très bien leur durée de vie. » (Sarclo, 2018b) Enfin, même de façon synchronique, on peut s'interroger sur la notion d'« auditeur français ». Cela soulève une question qui dépasse le cadre de cet article : lorsque le traducteur produit un texte en français, il ne traduit pas nécessairement de la même façon pour le public d'Hugues Aufray qu'il le ferait pour le public de Cabrel, par exemple. Cet enjeu de réception peut expliquer en grande partie certaines différences dans les choix lexicaux entre Aufray et Sarclo dans « Cauchemar Psychomoteur ». Il suffit d'entendre quelques extraits de l'œuvre personnelle de Sarclo pour constater qu'il écrit dans un registre beaucoup plus familier que celui qu'utilise habituellement Aufray. En outre, la langue d'Aufray est d'autant plus châtiée que sa version date de 1965. Une comparaison avec « Tout l'mond' un jour s'est planté » (Aufray, 1995), sa traduction de « Rainy Day Women #12 & 35 » (Dylan, 1966), permet de constater qu'il se permet, 30 ans plus tard, d'utiliser un registre beaucoup plus familier, ainsi que de nombreuses références à la drogue qui dépassent de loin le jeu sur le mot « *stoned* » de la version originale.

BIBLIOGRAPHIE

DANESI Marcel (2009), *Dictionary of Media and Communications*, Armonk, New York : M. E. Sharpe.

GASQUET-CYRUS Médéric (2004), *Pratiques et représentations de l'humour verbal : étude sociolinguistique du cas marseillais* (thèse de doctorat), Univ. Aix-Marseille 1, <[http://www.academia.edu/1976689/Pratiques_et_représentations_de_lhumour\[...\]](http://www.academia.edu/1976689/Pratiques_et_représentations_de_lhumour[...])>.

- GOSCINNY René & UDERZO Albert (1959), *Astérix le Gaulois*, Paris : Hachette.
- Harrap's *Unabridged Dictionary* (2007), Édimbourg : Harrap.
- KLEIN Joe (1980), *Woody Guthrie: A Life*, New York : Alfred A. Knopf , Distributed by Random House.
- MACLEAN Alistair (1957), *The Guns of Navarone*, Londres : Collins.
- MARGOTIN Philippe & GUESDON Jean-Michel (2015), *Bob Dylan: All the Songs. The Story behind Every Track* (1^{re} éd.), New York : Black Dog & Leventhal Publishers.
- ROLLASON Christopher (2007), « "Sólo Soy un Guitarrista": Bob Dylan in the Spanish-Speaking World--Influences, Parallels, Reception, and Translation », *Oral Tradition*, 22(1), 112-133, <<https://doi.org/10.1353/ort.2007.0012>>.
- SHELTON Robert (2011), *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (ePub), Londres : Omnibus Press.

Discographie

- AUFRAY Hugues (1965), « Cauchemar Psychomoteur », *Auf ray chante Dylan* (LP), Barclay.
- AUFRAY Hugues (1995), « Tout l'mond' un jour s'est planté », *Auf ray trans Dylan* (CD), Arcade.
- DYLAN Bob (1963), « Talkin' World War III Blues », *The Freewheelin' Bob Dylan* (LP), CBS.
- DYLAN Bob (1964a), « Motorpsycho Nitemare », *Another Side of Bob Dylan* (LP), CBS.
- DYLAN Bob (1964b), « Only a Pawn in Their Game », *The Times They Are A-Changing* (LP), Columbia.
- DYLAN Bob (1966), « Rainy Day Women #12 & 35 », *Blonde on Blonde* (LP), CBS.
- DYLAN Bob (2010), « Talkin' John Birch Paranoid Blues », *The Bootleg Series, Vol. 9: The Witmark Demos 1962-1964 [Disc 1]* (CD), Columbia.
- GUTHRIE Woody (1997), « Talking Hard Work », *This Land Is Your Land (The Asch Recordings, Vol. 1)* (CD), Smithsonian Folkways.
- GUTHRIE Woody (1998a), « Mean Talking Blues », *Hard Travelin' (The Asch Recordings, Vol. 3)* (CD), Smithsonian Folkways.
- GUTHRIE Woody (1998b), « Talking Columbia », *Hard Travelin' (The Asch Recordings, Vol. 3)* (CD), Smithsonian Folkways.
- RENAUD (1981), « Étudiant - poil aux dents », *Le retour de Gérard Lambert* (LP), Polydor.
- SEEGER Pete (1958), « Arkansas Traveler », *Pete Seeger and Sonny Terr* (LP), Folkways Records.

Filmographie

- CAPRA Frank (1944), *Arsenic and Old Lace*, Warner Bros.
- Fellini Federico (1960), *La Dolce Vita*.
- HITCHCOCK Alfred (1960), *Psycho*. Horror, Mystery, Thriller.
- KUBRICK Stanley (1980), *The Shining*, Warner Bros.
- SPIELBERG Steven (1971), *Duel*, Universal Pictures.

Webographie

ATTWOOD Tony (2015), « Motorpsycho Nightmare: The Meaning of the Song and the Lyrics », en ligne sur *Untold Dylan* : <<https://bob-dylan.org.uk/archives/1805>> (consulté le 28 août 2018).

JENNY (n. d.), « A Historical Look at Presidential Beards (and Facial Hair) », en ligne sur *BC* : <[http://brocouncil.com/Bro-Council-Stuff/beard-of-the-month\[...\]](http://brocouncil.com/Bro-Council-Stuff/beard-of-the-month[...].)>.

SARCOLO (2017), *Cauchemar Psychomoteur*, La Grange du Locle. <www.youtube.com/watch?v=E1N851Yy72I>.

Autres sources

SARCOLO (2018a), Interview à Lyon.

SARCOLO (2018b), « Durée de vie d'une traduction », 12 mars 2018.

STEVENSON Angus (2010), « Talking Blues », *Oxford Dictionary of English* (3^e éd.), Oxford University Press, Mac Dictionary, Version 2.2.2 (203).

NOTES

1. Toutes les traductions qui figurent entre crochets sont mes traductions.
2. En anglais, le son /əʊ/ est considéré comme une diphtongue, *i.e.* un son unique.

RÉSUMÉS

La chanson « Motorpsycho Nitemare », de Bob Dylan, a été enregistrée en français par Hugues Aufray dès 1965, un an après la sortie de l'original en langue anglaise. En 2018, Sarclo, un autre artiste francophone, en a enregistré une nouvelle version, utilisant la traduction d'Aufray et Delanoë, n'y apportant que quelques changements, et une interprétation bien différente. Cet article traite des obstacles que comporte la traduction d'une chanson qui regorge de références à la culture états-unienne, parmi lesquelles certaines dont l'auditeur français a peu de chance d'avoir connaissance. La question de l'interprétation est également capitale, car celle-ci influe sur la perception de l'humour de la chanson.

The song « Motorpsycho Nitemare », by Bob Dylan, was recorded in French by Hugues Aufray as early as 1965, one year after its original release in English. In 2018, Sarclo, another French-speaking performer, recorded a new version, using Aufray and Delanoë's translation, with only a few changes, yet a very different performance. This article deals with the obstacles involved in the translation of a song which is full of references to American culture, some of which the French listener is unlikely to be familiar with. The issue of performance is important too, as it bears on the way the humour of the song is received.

INDEX

Mots-clés : Bob Dylan, traduction, chanson, Psychose

Keywords : Bob Dylan, translation, song, Psycho

AUTEUR

JEAN-CHARLES MEUNIER

Université polytechnique des Hauts-de-France