

n'est pas que dans une intention avouée, elle couve partout où il y a de la voix (de l'oralité, de la vocalité, de la sonorité). Il n'est donc pas seulement question des rimes musicales d'Emile Nelligan, ni de la «poésie de cailloux chahutés» de Gaston Miron, ni encore du «Quatuor climatisé» de Fernand Ouellette mais, au fil d'une rêverie qui convoque les paradoxes de l'histoire bien au-delà des seuls poètes sonores du Québec, de tout ce qui étonnamment relie les manières d'écrire la musique et/ou la poésie, et quelquefois de la manière la plus matérielle: comme le savait déjà Erik Satie, la machine à écrire aussi est un instrument de musique, et de la plus suggestive percussion.

POÉSIE MODERNITÉ MUSIQUE AU XIX^e SIÈCLE

JEAN-PIERRE BERTRAND & PASCAL DURAND

«Tout ce qu'on reconnaît écrit dans l'acceptation [sic] technique, soit phrasé, comporte une mélodie: l'écriture n'étant que la fixation du chant immiscé au langage et lui-même persuasif du sens.»

Stéphane Mallarmé

«Divagation première relativement au vers»

(*Vers et Prose* 187)

Enchâsser le mot de «Modernité» dans le binôme «Poésie et Musique» n'a, pour nous, rien de gratuit ni de fortuit. Il y marque, en point de rupture autant qu'en trait d'union, que l'alliance ou la «correspondance» entre ces deux arts n'est pas séparable d'une histoire, plus récente qu'il n'y paraît, des rapports à la fois théoriques et pratiques qui se sont noués entre eux sur le fond de la reconfiguration générale que la poésie et peut-être la musique et son exécution ont connues au cours du XIX^e siècle.

Dans nos représentations les plus communes, telles qu'elles sont renforcées par toute une vision scolaire du discours poétique comme aussi par la place importante que la chanson a prise dans la culture de masse, il y aurait en effet, entre poésie et musique, une affinité de nature, renvoyant d'ordinaire, banalement, au fait que le poème, quand bien même ne serait-il produit que dans la solitude de l'écriture ou reçu dans le silence de la lecture individuelle, s'offre à une sorte de perception acoustique intérieure, apparaît comme un objet sonore, dans lequel la dimension expressive du discours l'emporte sur son contenu.

Cette surdétermination sonore de la poésie n'est pas sans conséquence sur sa définition. Elle s'opère, d'abord, aux dépens de l'autre dimension expressive de la poésie écrite, à savoir sa dimension graphique et spatiale. Elle témoigne d'autre part d'une vision quelque peu archaïque et régressive, qui subordonne «la» poésie au modèle de la poésie orale, dite, chantée, psalmodiée. Vision qui la retrempe dans tout un passé mythique et la réinstalle dans tout un appareil de représentations qui, dès la plus haute antiquité, font du poète un artiste de la voix, du chant, s'accompagnant d'instruments emblématiques, tels que la fameuse lyre d'Orphée ou le luth — qui tous deux demeureront dans l'appareillage mythique des poètes en gros jusqu'à Musset et Nerval (et au-delà dans la poésie de grande diffusion ou d'amateurs)¹. L'affinité de nature prêtée à la poésie et à la musique, pensées sous l'angle essentiellement sonore, occulte enfin ou tend à occulter la profonde refonte du modèle musical que les poètes de la modernité ont opérée, une redéfinition qui, nous le verrons, a notamment consisté à étendre le modèle théorique de la musique bien au-delà de la simple dimension phonique du texte poétique.

Vers une refonte moderne du modèle musical

Pour apercevoir le sens et mesurer l'ampleur de la redéfinition théorique dont le modèle musical va faire l'objet à la fin

(¹) «Poète prends ton luth», écrit Musset. «Mon luth constellé porte le soleil noir de la mélancolie», écrit Nerval. Mais ces mentions ne sont plus, bien évidemment, que purement décoratives et si elles remplissent une fonction, ce n'est guère que celle qui consiste, d'un côté, à inscrire la parole présente du poète dans un discours multi-séculaire et d'autre part à l'associer à un haut langage, non seulement originaire, mais séparé des usages ordinaires.

du XIX^e siècle, il faut bien voir d'abord que ce modèle, si prégnant de l'Antiquité jusqu'aux années 1840, va connaître une assez longue éclipse entre 1850 et 1870, période qui correspond à l'émergence du credo de l'Art pour l'Art et de l'école parnassienne et opérer un retour en force dans l'esthétique symboliste. Dans leurs arts poétiques, dans leurs préfaces et autres textes programmatiques, c'est aux arts de la représentation visuelle et aux arts décoratifs, à la peinture, à la sculpture, à l'orfèvrerie, à l'émaillerie que les Parnassiens demandent leurs métaphores théoriques. C'est, d'abord, que le «vers» leur apparaît comme une forme plastique, à la fois cadre de contraintes et matériau à travailler. Gautier en 1852, dans le poème qui ferme le recueil de ses *Emaux et Carnées*, identifie le «vers», non à une unité de nombre et de rythme, mais au «marbre», à l'«onyx», à l'«émail», comme à autant de «formes rebelles au travail», dont la résistance porte le poète à l'acrobatie, à la virtuosité rhétorique et assure à l'œuvre achevée la durabilité d'un objet solide, scellé dans ses propres contours. On chercherait en vain dans la préface dont Leconte de Lisle fait précéder la même année son recueil des *Poèmes antiques* la moindre métaphore musicale (310-15) et lorsque Mallarmé, dix ans plus tard, dans son pamphlet contre «L'Art pour tous», démarqué de la préface de Leconte, en appelle à la Musique comme à un exemple, ce n'est pas pour faire valoir les droits de la séduction sonore: il s'adresse à elle comme à un texte clos, dont le déchiffrement n'est réservé qu'aux seuls initiés à l'écriture musicale. «La musique, écrit-il, nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un oeil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice (*Œuvres* 257)». Autrement dit, la musique proposée en exemple au poète (parnassien) n'existe

pas là comme œuvre à jouer ou à entendre, ni donc comme architecture sonore, mais comme texte fermé, lettre close, langage protégé de toute profanation par les non-spécialistes. Mallarmé fait ici exception dans les rangs du Parnasse. Car, si les disciples de Leconte de Lisle répudient collectivement le modèle musical au profit d'un modèle visuel, c'est qu'il s'agit aussi pour eux de faire prévaloir un idéal de clarté et de représentation transparente, dans lequel le mot et la phrase, sertis dans l'écrin du vers et de la strophe, pensés comme formes essentiellement ornementales, n'opposent aucune résistance à l'intelligibilité.

Lorsque Verlaine ou Mallarmé, chacun à sa façon et suivis par toute la génération des symbolistes, réacclimateront le modèle musical pour théoriser l'activité poétique, s'agit-il simplement pour eux de reprendre et de renouer le fil rompu par le Parnasse? Non: il n'y aura pas retour, simple reprise d'un modèle soumis un temps à éclipse théorique. Ce sera, bien plutôt, l'occasion d'une réactivation et d'une refonte, au principe desquelles présideront essentiellement trois raisons, qui vont se conjuguer et permettre également de rendre compte de la tournure particulière que le modèle musical va prendre sous l'impulsion des symbolistes.

La première de ces raisons tient au fait que la réactivation du modèle musical est inséparable, dans son geste, d'une rupture hérétique avec le Parnasse, école désormais fortement instituée et dans le credo de laquelle la métaphore plastique constitue l'un des socles doctrinaires. Ce geste rompt donc aussi, du même coup, avec la conception parnassienne de la forme, qui pense celle-ci comme l'enveloppe ornementale d'une signification solaire. Il est significatif à cet égard que Verlaine, dans son «Art poétique», déclaration de guerre adressée au Parnasse, s'en prenne à la «rime», phénomène sonore par excellence, comme à «un bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime» (327). C'est bien évidemment à

la rime parnassienne qu'il s'en prend, rime riche, acrobatique, pur effet d'esbroufe d'une écriture virtuose, mais rime aussi pensée comme objet (à limer) plutôt que comme phénomène sonore. Rime-objet contre laquelle Verlaine entend faire valoir les droits des contours indécis, de l'approximation verbale, de l'imprécision qui est le fait de cette «chanson grise» (326) à laquelle il assimile le poème. A sa manière, c'est à une semblable dénonciation que Mallarmé se livre lorsque, dans le sonnet en -Yx, il glose le mot de «Ptyx», pur artefact lexical créé pour les besoins de la rime, en «Aboli bibelot d'inanité sonore»: affirmation, certes, du pouvoir du langage et de sa capacité à suspendre l'impératif de signification, mais aussi déconstruction parodique de la quincaillerie verbale à laquelle confine l'orfèvrerie parnassienne.

La propagande wagnérienne, commencée par Baudelaire, puis relayée par Mallarmé et Dujardin — et qui va devenir un véritable phénomène de mode dans la bourgeoisie cultivée habituée des Concerts Lamoureux, comme l'a souligné Philippe Lacoue-Labarthe (17; 19) — contribue elle aussi à expliquer la ré-émergence du paradigme musical en poésie (et plus largement en littérature) à la fin du XIX^e siècle. On y reviendra plus loin, non sans souligner dès à présent que le wagnérisme a exercé sur les poètes, Mallarmé en tête, une séduction qui tient aussi bien de la fascination admirative que de l'inquiétude jalouse: admiration à l'égard d'un credo esthétique totalisant, inquiétude à l'égard d'un projet qui, parce qu'il entend englober la poésie, semble déposséder les poètes de leur propre office (de là, chez Mallarmé, l'idée obsédante et le mot d'ordre selon lesquels le poète doit reprendre à la musique son bien).

Comment, enfin, ne pas tenir le plus grand compte de la crise du vers, telle qu'elle se déclenche dans les années 1880? L'apparition du vers libre, dialectiquement liée au dogmatisme prosodique du Parnasse, a représenté, aux yeux de

Mallarmé en tout cas, à la fois un triomphe (celui, dit-il, de la liberté acquise pour chaque poète, de se composer son propre instrument, conforme à sa propre conscience acoustique du langage) et une catastrophe (celle de voir la poésie privée de tout appareil définitoire stable et susceptible de la différencier formellement des autres emplois du langage). Jusque-là, le code prosodique garantissait non seulement l'unité mais aussi l'identité du discours poétique, sinon même sa dignité de haut langage, visible au premier coup d'œil sur la page. Le vers libre, en ce sens, a d'une part libéré des forces de dislocation sociale et esthétique, dont témoignent les luttes très âpres qui vont opposer les poètes dans le champ littéraire de la fin du siècle et la prolifération des codes esthétiques de substitution, à prétention scientifique ou rationnelle et dont certains, comme l'instrumentisme de René Ghil, vont significativement emprunter leur armature conceptuelle à la Musique. Le vers libre a plus encore, d'autre part, dévoilé dans la versification, même la plus traditionnelle, une forme arbitraire parmi d'autres, à laquelle Mallarmé va s'employer, en théoricien, à substituer une pensée de la forme susceptible non seulement d'atteindre à une sorte d'essence du discours poétique, mais aussi de réconcilier ses pairs par-delà leurs antagonismes individuels.

Une bonne part de l'effort théorique de Mallarmé trouve là en effet sa source et son double enjeu: il faut, primo, non pas raccommoier les débris de l'ancien vers dans quelque forme supérieure, mais faire émerger une loi poétique fondamentale, valant pour le vers régulier comme pour le vers libre. En termes mallarméens, ceux de sa conférence sur *La Musique et les Lettres*: «dans des bouleversements, tout à l'acquis de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine» (*Œuvres* 645). Ou encore, dans «Crise de vers»: «Nous en sommes là précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...], un art d'achever

la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien» (*Œuvres* 367). Ce que Mallarmé trouve à l'origine de l'acte d'écrire, en deçà et au-delà des bouleversements rythmiques du vers libre, c'est bien en effet en termes musicaux qu'il va s'employer à l'exprimer. Non pas en termes sonores — mais en termes, d'abord, d'organisation, ou d'orchestration verbale. Reprenons «Crise de vers»:

Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quel qu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.
(*Œuvres* 367-68)

Ou plus simplement telle lettre adressée à Edmund Gosse en 1893:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celui-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus de regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant

d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.

(*Correspondance* 26)

Entendons que la Musique désigne chez Mallarmé la force organisatrice d'un système de rapports et, en ce sens, la métaphore musicale appliquée au poème sert, chez lui, à désigner dans l'écriture poétique cette spécificité qu'elle a, non pas de satisfaire un souci d'euphonie ou de séduction sonore, mais de soumettre tous les paramètres du discours à un principe d'organisation, touchant aussi bien au rapport entre le son et le sens qu'à ceux que le mot entretient avec les autres constituants de la phrase, et la phrase avec l'ensemble du texte (et au-delà, dans l'expérimentation du *Coup de dés*, avec l'ensemble du paratexte, blanc, espacement, typographie, format, etc.). Le discours sera poétique à proportion de sa capacité à exclure le hasard, à organiser la matière verbale (une organisation dont le vers, la strophe ou la rime ne sont que des espèces locales, parmi d'autres).

Le discours sera poétique d'autre part à proportion de sa capacité, comparable à celle de la Musique, de dispenser l'auteur de la «tentation de s'expliquer». Entendons que la poésie sera, à l'égal de la Musique, ce discours où la question du sens, comme référence, ne sera pas pertinente, mais suspendue au profit d'un mouvement qui est celui de la signification imprimé par le système des rapports établis par le texte. La Musique, en termes mallarméens, a affaire au Mystère: elle ne vise rien du réel au-delà de sa propre performance; en elle le langage est opaque. La réflexivité du texte poétique, en le purifiant de tout impératif de désignation d'un élément extérieur à sa propre clôture, l'instituera en discours susceptible de prétendre au Mystère dont la musique est la jalouse gardienne.

Si la poésie, pas plus que la Musique, ne vise un sens extérieur à sa propre clôture, elles se rejoignent également en ceci

qu'elles sont l'une et l'autre productrices de sens par le jeu du langage. Il est significatif que Mallarmé lorsqu'il porte dans «Crise de vers» l'accent sur le pouvoir performatif du langage, tel qu'il est déployé dans le discours poétique, a recours une fois encore à la Musique pour rendre compte de ce qui émane du discours en fait de représentation: «Je dis une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» (*Œuvres* 368). En ce sens, la poésie et la musique, la musique et les lettres deviennent à égalité les opérateurs d'un même phénomène, que Mallarmé nomme l'Idée: «Je pose à mes risques esthétiquement cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. / L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois se parachève, oscillant, un genre entier» (*Œuvres* 649).

Musique et Poésie se rejoignent enfin, chez Mallarmé, en ceci que l'une et l'autre réclament interprétation, exécution et donc l'intervention non pas seulement d'un exécutant, mais d'une structure d'exécution. L'exécutant de la Musique, pour Mallarmé, ce n'est pas seulement en effet le musicien ou l'orchestre conduit par son chef, c'est l'ensemble du dispositif de la performance musicale, dans laquelle interviennent à parts égales le lieu du concert (circonscrit, ordonné par une séparation dynamique entre la scène et la salle) et le public «assistant à l'audition de sa propre grandeur» (649). De même, le poème réclame son lecteur comme un exécutant à part entière, sans lequel le texte ne serait que «processions macabres de signes sévères» (*Œuvres* 257). Le renversement est ici complet avec la position exprimée en 1862 dans «L'Art pour tous»: la musique vaut désormais non plus comme objet inaccessible au non-initié, mais comme texte ou

partition appelant, pour exister, sa propre exécution au concert. Le sens de l'œuvre, poétique ou musicale, n'est pas contenu dans l'œuvre: il est dans la relation que le lecteur ou le public entretient avec celle-ci.

La refonte du modèle musical est ainsi complète. Jadis appareil mythologique ou désignation sommaire du substrat sonore et rythmique du texte poétique, ce modèle devient, avec Mallarmé, modèle théorique, aux deux sens du mot de modèle, en ceci qu'elle est, à la fois, ce sur quoi la poésie moderne va tenter de régler ses propres opérations et un réservoir à métaphores théoriques, à schémas conceptuels qui ne doivent plus rien aux métaphores classiques de la représentation mimétique. Et qui permettent précisément d'appliquer les concepts d'orchestration ou de rythme à d'autres phénomènes textuels que ceux qui relèvent de la face sonore du langage, pour les étendre à la totalité du texte, pensé comme tissu de rapports formels, qu'ils soient sonores ou graphiques, liés aux mots mêmes du discours ou à leur position dans l'espace de la page. En définitive, chez Mallarmé en tout cas, la musique est le synonyme, d'un côté, au plus concret, de l'autonomie de l'écriture poétique (une autonomie qu'elle entend défendre contre l'empire grandissant du roman réaliste, à thèse ou de la presse d'information) et, de l'autre, en toutes directions, du travail même de l'écriture, en tant que phrasé, déploiement du langage et production d'un sens irréductible à quelque réalité pouvant s'exprimer en d'autres mots².

(2) De là que dans sa note introductrice au *Coup de dés*, poème où le visible l'emporte sur le lisible, Mallarmé a encore recours aux métaphores musicales, celles de la partition, d'abord: «De cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites [...] résulte pour qui veut lire à haute voix une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant [...] dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.» Celle de la musique au concert ensuite: «Aujourd'hui ou sans

Wagner via Baudelaire

On l'a compris, la musique comme modèle de la poésie, ce n'est pas seulement, de Baudelaire à Mallarmé, la substitution d'un art de référence à un autre. La musique se pense, poétiquement, comme tout autre chose qu'un langage autonome: en elle, et par elle, s'engendre un discours totalisant sur le monde moderne. La peinture chez les romantiques, la plastique chez les Parnassiens donnaient à voir et à regarder; la musique entend bien plus que donner à écouter: elle donne à lire, à déchiffrer et à interpréter — donc à construire — le monde moderne. Pas seulement, selon le rêve baudelairien, pour instaurer une magie des «Correspondances», mais pour faire du monde, tel que revisité par la poésie, une vaste et complexe partition — «C'est aussi simple qu'une simple phrase musicale», écrit Rimbaud en guise de clausule à une de ses *Illuminations* significativement intitulée «Guerre».

C'est avec Baudelaire que la machine poético-musicale se met en route, nous l'avons dit. Relisons cet article de 1861, «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», paru dans *La Revue européenne*, en dégageant les affinités que Wagner a permis de faire éclore chez les poètes et plus généralement les artistes soucieux d'art pur dans les quarante dernières années du siècle.

Baudelaire commence par raconter le scandale, la «question» Wagner, lors du concert qu'il donna de ses œuvres au Théâtre-Italien en 1860 puis à l'Opéra en 1861. Ce qui a fait scandale, c'est évidemment la non-observance des règles de

présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe avec imprévu de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends.» («Préface», dans *Œuvres*, 455-456.)

ce que Baudelaire appelle la «routine» de l'opéra: «Un opéra sans ballet! qu'est-ce que cela?». Autant de faits qui font honte à Baudelaire: «[...] pendant les scandales soulevés par l'ouvrage de Wagner, je me disais: 'Qu'est-ce que l'Europe va penser de nous, et en Allemagne que dira-t-on de Paris?'" (815). Quatre idées-forces, lourdes de devenir moderne, se dégagent de cet article. Si Baudelaire dit avoir «subi une opération spirituelle, une révélation» à l'écoute de Wagner, c'est qu'il a senti une parenté intime entre l'œuvre du compositeur et la sienne, prenant à témoin un de ses plus célèbres poèmes, «Correspondances» (784):

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Par ailleurs, Baudelaire trouve chez Wagner — ce qu'il aura découvert chez le graveur Constantin Guys (dans «Le Peintre de la vie moderne») — l'illustration parfaite de sa conception de la modernité, à savoir que le moderne est consubstantiellement lié à l'antique et à l'éternel, exactement. C'est dans le théâtre grec que Wagner dit avoir trouvé le modèle de son drame. Dans sa *Lettre sur la musique*, il écrit ceci, que rapporte Baudelaire:

«Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie. Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après avoir saisi la

relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre musique et poésie [...]" (789).

C'est cet idéal, «où tous les détails [...] doivent sans cesse concourir à une totalité d'effet», qui selon Baudelaire a «fait la destinée de Wagner.» (790)

Enfin, dernier temps fort de cette réflexion très prémonitoire: le rapport de l'œuvre artistique à l'histoire. Selon Baudelaire, Wagner a puisé dans la légende (*Tannhauser*, *Lohengrin*, *le Vaisseau fantôme*, etc.) ce qu'il appelle «le parti pris formel» de son œuvre, reniant au passage les «vieilles routines du livret» (*Rienzi*), et «quitt[ant] une fois pour toutes le terrain de l'histoire» au profit la légende et, plus encore, du mythe. Baudelaire ne peut que faire sienne cette conception wagnérienne de la «matière idéale du poète»: «Le mythe, écrit Wagner, est le poème primitif et anonyme du peuple»; «Dans le mythe, [...] les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible; et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil.» (792)

Rien d'étonnant, dès lors, que Baudelaire voie en Wagner l'incarnation du Beau moderne parce que l'œuvre du musicien, qui se disait avant tout poète, réconcilie l'éternel et le présent, dans une alliance forte entre un fonds légendaire et une manière très moderne de l'exprimer. Aussi rapporte-t-il ces propos gros de modernité: «Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. [...] l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.» (791)

Orchestral *vs* vocal

«Une parfaite musique»: c'est l'idéal que tous les symbolistes s'emploieront à atteindre. Parce que la musique est par excellence l'art de la suggestion; parce qu'en elle s'accomplit la beauté d'un langage idéal qui ne devra plus rien ou presque à ce que Mallarmé appellera les «mots de la tribu»; parce que la poésie faite musique est un ultime refuge de l'art pur, fantasmé tout au long de ce siècle finissant par de jeunes gardes qui résistent contre la tyrannie du progrès et l'industrialisation de la culture.

On a vu comment Mallarmé prolongeait en la radicalisant la position de Baudelaire en matière de musicalité. Constituant l'un et l'autre, à quelque trente années de distance, les têtes de pont de la théorisation des rapports entre musique et poésie (plus justement, il faudrait dire entre langages), ils ont aussi généré des mises en pratique très diversifiées (eux-mêmes, du reste, semblent s'en être tenus à une rêverie abstraite, davantage qu'à la mise en œuvre de leurs principes). On ne peut les citer toutes ici, mais une vision d'ensemble de la poésie du dernier tiers du XIX^e siècle permet de dégager deux tendances fortes, qu'incarnent ou illustrent Mallarmé et Verlaine — et ce n'est pas un hasard: ils ont été aussi pressentis et ressentis comme les «chefs de file» de deux écoles, respectivement le symbolisme et la décadence. D'un côté — n'y revenons plus — une conception *orchestrale*: cérébrale et toute idéale de la musique comme métaphore sans phore de l'univers. De l'autre, une approche *vocale*: toute concrète, si l'on peut dire, et qui fait droit à un transfert très technique de formes musicales dans le poème, tout particulièrement, la chanson. Dite tour à tour «bonne», «grise» ou «douce», la chanson est non seulement motif poétique, mais surtout modèle d'expression. Chez Verlaine en tout cas, elle apparaît comme le genre le plus approprié à une esthétique

de l'authenticité et de la sincérité — authenticité de l'expérience; sincérité de l'émotion. De *La Bonne Chanson* (1870) aux *Élégies* (1893), la musique s'assimile à la corporéité de la voix, simple et immédiate; une voix qui effleure le réel et trouve à le dire par ses menues représentations («Pas la couleur, rien que la nuance»). Souvenons-nous de ces vers slogans qui semblent avoir fait écho dans le développement de la chanson populaire au cours du XX^e siècle — de l'«Art poétique» (*Jadis et Naguère*, 1884): «De la musique avant toute chose», «De la musique encore et toujours!». Le mot d'ordre est plus dévastateur qu'il n'y paraît: c'est le statut même de la littérature que sape la poésie-musique de Verlaine:

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Cette entreprise dialectique de surclassement de la musique et de déclassement de la littérature se retrouve chez d'autres poètes, Rimbaud et Laforgue notamment (eux aussi attirés par les formes mineures: l'opéra comique et les «airs de tête», tout particulièrement). Autour de Verlaine, de Charles Cros et de Jules Laforgue (pour ne citer que les principaux représentants), et sous l'influence des cafés-concerts qui ont été de véritables lieux de rencontre pour les poètes de cette génération anti-parnassienne, s'est développée cette conception de la musicalité poétique que nous avons qualifiée de *vocale*. On notera que cette tendance n'est en rien contradictoire avec la conception *orchestrale* d'un Mallarmé: ensemble, elles opèrent une refonte, plus fantasmatique que réelle, du statut de la littérature dans la société et hypostasient la négativité de l'art en général, qui n'est plus seulement «art pour art», mais surtout lieu de résistance critique au monde moderne. Faire de la musique le modèle quasiment linguistique du poétique, c'est tout à la fois donner dans la croyance

qu'on est maître de cette institution des institutions qu'est le langage (qu'on croit pouvoir réinventer) et s'inscrire dans le refus d'une société perçue comme courant à sa perte.

Crise ou fin de la modernité?

Ce n'est pas un hasard si la survalorisation par les poètes du modèle musical advient au moment où la poésie se dit en crise. Nous l'avons dit à propos de Mallarmé, qui a diagnostiqué et pronostiqué la situation du vers. On trouve une illustration de cette problématique langagière au cœur d'un des recueils les plus marquants de la fin du siècle: *Les Complaintes* de Jules Laforgue, publiées en 1885.

A mi-chemin entre décadents et symbolistes, Laforgue est probablement le seul à avoir mêlé au cœur de son recueil les deux conceptions, orchestrale et vocale, de la poésie. L'exigence de l'art pur, qui l'apparente à Mallarmé, n'exclut pas chez lui l'intégration de la musique mineure chère à Verlaine, celle de l'orgue de Barbarie que l'on entend en arrière-plan de ses *Complaintes*. En fait, la singularité de Laforgue est d'avoir fait de la référence musicale un principe qui non seulement projette la musique dans une topique obsessionnelle, mais surtout commande son écriture au plan formel. *Les Complaintes* disposent en guise de variations (voir le poème-préface significativement intitulé «Préludes autobiographiques») le thème des amours déçues et adolescentes: «aimer/être aimé» est la rengaine qui parcourt l'ensemble, pour s'épuiser dans un murmure désespéré. Ce qu'il métaphorise surtout, au-delà de son ancrage thématique qui lui sert de prétexte, c'est l'incommunicabilité de toute parole, et particulièrement de toute parole poétique, rabaisée dans sa prétention à dire le monde ou le sentiment ou quoi que ce soit. La «Complainte des Complaintes», avant-dernière du recueil (précédant la «Complainte-Epitaphe»),

constitue le point d'orgue de cette logique déficitaire du dire poétique:

Maintenant! pourquoi ces plaintes?
Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi
Où l'ivraie art mange la foi?
Sot tabernacle où je m'éreinte
A cultiver des roses peintes?
Pourtant ménage et sainte-table!
Ah! ces plaintes incurables,
Pourquoi? pourquoi!

Puis, Gens à qui les fugues vraies
Que crie, au fond, ma riche voix
— N'est-ce pas, qu'on les sent parfois?—
Attoucheraient sous leurs ivraies
Les violettes d'une Foi,
Vous passerez, imperméables
A mes plaintes incurables?
Pourquoi? pourquoi!

Chut! tout est bien, rien ne s'étonne.
Fleuris donc, ô Terre d'occasion,
Vers les mirages des Sions!
Et nous, sous l'Art qui nous bâtonne,
Sisyphes par persuasion,
Flûtant des christes les vaines fables,
Au cabestan de l'incurable
POURQUOI! — Pourquoi?

A défaut de dire et faute d'être entendue, la poésie est alors tressage de voix, espace polyphonique, concert même si l'on considère que le recueil de Laforgue se consomme dans l'instant et s'avoue dans le caractère éphémère de son avènement. Un concert qui donne à entendre, avec toute la distance ironique qui s'impose, les paroles et les bruits du monde: de la poésie, bien sûr, mais aussi de la liturgie, de la médecine, de la philosophie et même du commerce. Orchestrale et vocale tout à la fois, la poésie de Laforgue exhibe sa facture, tout en la déconstruisant par avance: elle procède essentiellement

du *bruitage* («os sonore mais très nul», dira-t-il dans un autre poème, comme en écho de l'«aboli bibelot d'inanités sonores» de Mallarmé). C'est dire qu'elle dépasse en la brouillant une approche de la musique orphique et harmonieuse: le «vers faux» qui caractérise (ainsi que l'a bien vu Mallarmé) Laforgue participe pleinement de cette mise en crise de toute forme de langage et qui passe par un surinvestissement dans la signification (entendue comme au-delà du sens et de la signification, mais aussi comme travail sur le signifiant). D'une certaine manière, Laforgue sonne le glas de la médiation entre poésie et musique qui a fait la grandeur du symbolisme depuis Baudelaire. Est-ce un hasard si, une génération plus tard, Apollinaire — et avec lui les poètes de l'Esprit Nouveau — reprendra son bien non plus à la musique, mais à la peinture?

Mais nous sortons là du XIX^e siècle, et la modernité s'est faite «modernisme», ce qui implique essentiellement de tout nouveaux rapports épistémologiques entre la poésie, le monde, et la musique.

Ouvrages cités

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, t. 2, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Bourgois, «Détroits», 1991.
- Laforgue, Jules, *Les Complaintes*, in *Œuvres complètes*, I, éd. J.-L. Debauxe et al., Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.
- Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, «Poésie», 1994.
- Mallarmé, Stéphane, *Vers et Prose*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1908.
- , *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945.
- , *Correspondance*, tome VI, Paris, Gallimard, 1981.
- Verlaine, Paul, «Art poétique», dans *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec revue par J. Borel, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962.

MOTS, CRUCHES, CLOCHES, ACOUSTRONS ET URSONATES, MACHINES À ÉCRIRE ET AUTRES INSTRUMENTS DE LA MUSIQUE DANS LA POÉSIE QUÉBÉCOISE

FRANÇOIS HÉBERT

«Nitwit! Blubber! Oddment! Tweak!»

Que fait ou signifie cela, cette chaîne de phonèmes, de signifiants, dirait Lacan, ce carré d'as ou cette incantation, ou cette cacophonie, pour un francophone, et même pour qui comprend ces mots? Est-ce un poème, un canular, une devinette, une imprécation, un coup de dés? Que nous chante le professeur et mage Albus Dumbledore par ces mots, ces sons-là?

Ainsi accueille-t-il les jeunes à l'école de sorcellerie de Poudlard. J'en suis au quatrième tome des aventures de Harry Potter et les propos étranges, voire dadaïstes, du professeur Dumbledore n'ont pas encore été élucidés. Ils ne sont pas moins logiques, sans doute, d'une façon ou d'une autre, que ceux d'un Lewis Carroll. En effet, le professeur a bel et bien dit dans sa présentation: «Je vais vous dire quelques mots» et en conséquence il a prononcé, n'est-ce pas, quelques mots, ni plus ni moins.

Graphes, grammes, griffures.

Quant à ce que les trois mots signifient ou font, je ne suis pas assez avancé en sorcellerie pour saisir le propos et le pouvoir de l'invocation, ou de la provocation ou convocation, ni l'intérêt qu'il y a à lancer, comme ça, à des jeunes qui n'auront pas les oreilles pour entendre (c'est moi qui traduis): «Stupidité! Gélatine! Bizarrerie! Astuce!» Je ne me perdrai pas ici en hypothèses. On devine cependant que ces mots, ou *vocables* comme on disait, ont aussi quelque chose