

Langue contre musique : la discordance comme symptôme de la transgénéricité du lyrisme

Résumés

Depuis l'Antiquité, langue et musique sont associés au sein du lyrisme. De la mise en musique des textes de la Pléiade à la lyre du cœur de Lamartine, le système musical, « *espressivo inexpressif*¹ » selon Jankélévitch, fournit une médiation pour exprimer l'indicible, l'infigurable, les émotions. La fin du romantisme semble sonner le glas de l'harmonie entre les deux arts. De fait, littérature et musique tendent à entrer en conflit au sein des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e. Pourtant, le lyrisme n'est pas mort et les systèmes se côtoient d'une manière féconde pour générer les émotions et renouveler leur expression. De l'influence de la chanson au « son-sens », les phénomènes structurants d'un point de vue auditif et linguistique révèlent les modalités paradoxales de cette concurrence. Le conflit intersémiotique menace bien évidemment l'intégrité de l'œuvre lyrique mais il nourrit également son caractère transgénéric de telle sorte que les systèmes musicaux et linguistiques favorisent la circulation des affects et modifient la réception du lecteur / auditeur pour renouveler le genre. La poétique de la discordance sémiotique n'interrompt pas le dialogue ancien entre langue et musique mais elle le pose dans des termes renouvelés. Si les enjeux idéologiques et esthétiques de la concurrence entre les deux systèmes demeurent, ils n'entravent pas pour autant les échanges des deux arts au sein de la littérature lyrique. Bien au contraire, le heurt met au jour une propriété fondamentale du lyrisme, à savoir sa transgénéricité. Dépassant les frontières entre sujet et objet, musique et littérature, le lyrisme met en place une configuration qui assure la circulation et la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré.

Since Antiquity, language and music are associated within the lyricism. From the musical setting of texts of the Pleiad collection to the lyre of the heart of Lamartine, the musical system, “*espressivo expressionless*” of Jankélévitch, offers a mediation to express the unspeakable, the “infigurable”, the feelings. The end of romanticism seems to correspond to the end of harmony between both arts. Literature and music tend to enter into conflict within the works of the second half of the nineteenth. Nevertheless, it does not correspond to the death of lyricism, both systems are still closely linked in a fertile way that generates feelings and renews their expression. The influence of the song in the « sound-sense », the structuring phenomena of a hearing and linguistic point of view reveal the paradoxical modalities of these competition. The

1 Jankélévitch, 1983 : 28.

intersemiotic conflict threatens naturally the integrity of the lyricism work but it also feeds its transgeneric character so that the musical and linguistic systems favor the circulation of affects and modify the reception of the reader / auditor to renew the genre. The poetics of the semiotic conflict does not interrupt the former dialogue between language and music but it puts it in renewed terms. If ideological and esthetics competition between both systems remain, they do not hinder all the exchanges of both arts within the lyrical literature. Actually, we observe quite the opposite; the clash brings to light a fundamental property of lyricism, its transgenericity. Transcending the borders between subject and object, music and literature, lyricism sets up a configuration which assures emotional movement and transmission in a gesture of everlasting critical hybridization.

Mots clés : discordance, dialogue intersémiotique, lyrisme, transgénéricité

Keywords: semiotic conflict, lyricism, transgenericity

Depuis l'Antiquité, langue et musique sont associés au sein du lyrisme. La permanence du mythe d'Orphée a longtemps conduit à une recherche d'harmonie et d'accord, même lorsque l'un des deux arts était mis en retrait : de la mise en musique des textes de la Pléiade à la lyre du cœur de Lamartine, le système musical, « *espressivo inexpressif*² » selon Jankélévitch, fournit une médiation pour exprimer l'indicible, l'infigurable, les émotions. La fin du romantisme semble sonner le glas de cette complémentarité. De fait, langue et musique tendent à entrer en conflit au sein des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e. Pourtant, le lyrisme n'est pas mort et les systèmes se côtoient d'une manière féconde pour générer les émotions et renouveler leur expression. De l'influence de la chanson au « son-sens », on envisagera les phénomènes structurants d'un point de vue auditif et linguistique pour mettre au jour les modalités de cette concurrence. Ce conflit intersémiotique menace bien évidemment l'intégrité de l'œuvre lyrique mais il nourrit également son caractère transgénéric de telle sorte que les systèmes musicaux et linguistiques favorisent la circulation des affects et modifient la réception du lecteur / auditeur pour renouveler le genre.

Divergences et convergences entre les deux systèmes sémiotiques

Le dialogue entre le langage et la musique est d'emblée problématique car les deux systèmes fonctionnent suivant des modalités différentes. Tandis que le système musical, confondant signifiant et signifié, comporte une forme de clôture et de caractère autarcique, sans relations extra-référentielles, le système linguistique est bicéphale et le signe composé d'un signifiant et d'un signifié entretient une relation avec le monde par l'intermédiaire de la référence. L'un des débats qui agite les musicologues se cristallise autour de cette relation. Pour

2 *Ibid.*

certain, dits absolutistes, l'expression musicale passe entièrement par la structuration intrinsèque de sa matière. C'est le cas de Meyer, auteur d'un ouvrage intitulé, *Émotions et signification*³. Selon lui, la musique peut transmettre des émotions même si ces dernières sont difficilement traduisibles en termes de signification. En effet, les moyens musicaux, même lorsqu'ils sont pleinement intégrés au texte souffrent difficilement une approche analytique. La différence entre les deux systèmes se double donc d'une seconde frontière, celle de l'absence de passerelle pour formuler le sens de la musique quand la langue est à la fois instrument de son discours et de son métadiscours.

Pourtant, les poètes ont tenté d'allier les deux disciplines artistiques en exploitant leurs points communs et en travaillant à leur complémentarité. Comme l'ont montré bon nombre de critiques⁴, la chanson a joué un rôle essentiel dans cette rencontre. Cependant, cette forme hybride constitue déjà une alliance entre le texte et la musique, qui perd une partie de son caractère performatif et sonore lorsqu'elle est inscrite dans le texte. Il faut donc chercher où se loge la musique dans la littérature. On peut dire que le signifiant linguistique en tant qu'« image acoustique⁵ », est le plus proche du signifiant musical. Dès lors, comment aborder cette question sans abus de langage ? Michel Gribenski⁶ a fait des mises au point déterminantes auxquelles nous renvoyons. Pour ne pas tomber dans des excès de technicité, nous nous appuierons sur deux éléments susceptibles de rapprocher les deux arts : d'une part, on peut analyser les structures et les mesures générées par les accents métriques et syntaxiques ; d'autre part, on peut envisager la mélodie dessinée par les notes, c'est-à-dire par les phonèmes vocaliques et consonantiques.

Dans la littérature lyrique, les auteurs ont recours à la musique de deux manières distinctes. Certains ont travaillé l'harmonie imitative pour faire de la musique de la langue le reflet du bruit du monde, utilisation paradoxale si l'on considère que les sons n'ont pas de rapport référentiel direct avec ce dernier. On connaît le célèbre « Djinns⁷ » de Victor Hugo dont les vers miment l'approche et l'éloignement des esprits jusqu'à l'exténuation de la parole poétique :

On doute
La nuit...
J'écoute : –
Tout fuit,
Tout passe
L'espace
Efface
Le bruit.

3 Meyer, 2011 : 88.

4 Buffard-Moret, 2006.

5 Saussure, 1974 : 98.

6 Gribenski, 2010.

7 Hugo (1829), 1966 : 128.

Le poème s'achève sur un mot qui thématise la volonté de mobiliser les moyens acoustiques. Le réseau lexical met par ailleurs en valeur les perceptions auditives. De même, dans la « Complainte des cloches », Laforgue s'appuie à la fois sur les onomatopées et sur la structure de la chanson populaire pour donner à entendre le son auquel se réfère le texte :

Bin bam, bin bam,
Les cloches ! Les cloches !
Chansons en l'air, pauvres reproches !
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant⁸ !

Bien qu'il ne soit pas exempt d'ironie, le refrain, repris à la fin et au début du poème suivant le procédé de bouclage, est constitué d'une structure qui mime la résonance des cloches dans leur mouvement d'oscillation et de percussion. Dans « Bruxelles – Chevaux de bois⁹ », Verlaine structure le texte suivant une logique empruntée à la musique et imitant l'objet représenté :

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.
Le gros soldat, la plus grosse bonne
Sont sur vos dos comme dans leur chambre,
Car en ce jour au bois de la Cambre
Les maîtres sont tous deux en personne.

La répétition lexicale, insistante dans la première strophe, crée une ligne rythmique modulée par la reprise alternée d'une strophe assertive et d'une strophe injonctive à antépiphore. La ligne mélodique seconde émane de strophes que l'on pourrait qualifier de « blanches » car le *leitmotiv* verbal de l'impératif est absent. De plus, comme on peut le voir dans l'extrait, elles sont marquées par la simplicité syntaxique, lexicale et rythmique. En l'occurrence, on voit que l'écriture de Verlaine privilégie l'évocation sonore du tumulte et de la cacophonie foraine en conjuguant médiation verbale et structuration musicale. La matérialité sonore et la signification sont complémentaires et s'appuient sur la répétition que Nicolas Ruwet considérait comme la « propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique¹⁰ ».

Musique et langage convergent également au niveau de l'expérience de la temporalité qu'ils induisent. Les deux systèmes paraissent similaires dans la mesure où ils s'élaborent dans la succession chronologique. L'œuvre musicale prend corps dans le temps de l'écoute ; l'œuvre littéraire dans le temps de la lec-

8 Laforgue, (1885), 1981 : 127.

9 Verlaine, (1874), 1962 : 200-201.

10 Ruwet, 1972 : 10.

ture, suivant la linéarité et la succession de l'axe syntagmatique. Par exemple, dans « Enfance III », Rimbaud emprunte la répétition à la musique. C'est l'oreille qui perçoit l'anaphore du présentatif :

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
 Il y a une horloge qui ne sonne pas.
 Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
 Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
 Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
 Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois. Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.¹¹

Rimbaud transmet l'émotion grâce à une musique naïve empruntée à la comptine. Mais la perception auditive de la répétition et de la chute est perturbée par la préséance du langage qui conserve son emprise et occulte la dimension musicale. Le régime du présentatif se développe en débordant et en enflant les limites du vers. D'une part, ce poème prend place dans le recueil *Illuminations* qui privilégie le regard : on embrasse visuellement cette structure. D'autre part, le texte affirme la dimension référentielle et polysémique du langage : la récurrence du présentatif pose l'être-là du monde tout en valorisant la vision métaphorique de la naïveté enfantine.

Toutefois, le parallèle entre musique et langue tourne court en raison de la nature matérielle du support. L'écoute est limitée au temps de l'exécution alors que, visuellement, la lecture, par l'intermédiaire du texte, stabilise en quelque sorte la communication sur la page et ménage le potentiel de significations. De fait, c'est le mode de réception qui diffère entre les deux systèmes sémiotiques. La musique passe d'abord et avant tout par une perception sensorielle et une expérience sensuelle alors que la littérature implique une approche prioritairement intellectuelle. Enfin, il faut prendre en compte l'importance de l'apprentissage et de l'imaginaire qui attachent aux deux systèmes des valeurs et des significations culturelles. Par exemple, au sein du système musical, le mode mineur est souvent assimilé à une émotion dysphorique. Quel serait l'équivalent dans le texte ? On peut citer le très célèbre « Chanson d'automne¹² » de Verlaine :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
 Monotone.

11 Rimbaud, (1875), 1999 : 458-459.

12 Verlaine, (1866), 1962 : 72.

Peut-on considérer que l'accumulation des consonnes et voyelles nasales sont à l'origine du sentiment de mélancolie ? Les assonances et les allitérations semblent avoir peu de signification indépendamment de la structure rythmique et du réseau isotopique linguistique. Au sein de la littérature, les références musicales s'ajoutent à l'intériorisation de procédés qui génèrent dans l'esprit du lecteur des représentations, des « objets mentaux¹³ » dont on ne peut nier l'influence dans la réception. À l'instar de Jean-Marie Gleize, partisan d'une expérience sensible de la poésie¹⁴, il nous semble nécessaire d'exploiter et de conjuguer les approches structurelles et imaginaires mais aussi sensorielles, pour comprendre la signification de cette rencontre entre les arts.

Poétique de la concurrence et du conflit intersémiotique

Ces différences entre les deux systèmes sémiotiques sont porteuses d'une « hétérogénéité féconde¹⁵ » et il semble même que les poètes développent sciemment une poétique de la concurrence sémiotique. Au lieu d'explorer les correspondances entre les deux arts, ils cherchent à creuser l'écart et à générer une tension qui, à défaut de signification, est porteuse d'une dynamique affective. D'une part, la langue agit contre la musique. Dans leur volonté de « reprendre [leur] bien¹⁶ », certains poètes créent une langue « anti-musicale » car elle perturbe les modalités de la transmission émotionnelle fondée sur l'harmonie conceptuelle et sensorielle de l'écoute du texte. D'autre part, la musique joue contre la langue : les emprunts à la matérialité sonore et à la structuration musicale conduisent à une mise en péril de la langue lyrique.

Cette poétique de la discordance s'inscrit d'abord dans une tentative de déconstruction des harmonies musicales et linguistiques. Ce mouvement a été largement amorcé par Baudelaire. Pour mémoire, on peut citer le sonnet au titre évocateur, « La Musique », que Michèle Aquien prend comme exemple significatif de cette tension¹⁷ :

La musique souvent me prend comme une mer !
 Vers ma pâle étoile,
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile ;
 La poitrine en avant et les poumons gonflés
 Comme de la toile,
 J'escalade le dos des flots amoncelés
 Que la nuit me voile ;
 Je sens vibrer en moi toutes les passions
 D'un vaisseau qui souffre ;

13 Bonnefoy, 1999 : 214.

14 Gleize, 1983 : 7.

15 Finck, 2004 : 11.

16 Mallarmé, (1897), 1945 : 367.

17 Aquien, 2014 : 101.

Le bon vent, la tempête et ses convulsions
 Sur l'immense gouffre
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
 De mon désespoir !

La concurrence entre développements syntaxique et rythmique génère un écart qui manifeste la volonté de faire jouer les médiations les unes contre les autres. Dans les quatrains, le vers court relance paradoxalement l'élan lyrique en le brimant. Dans les tercets, la phrase déborde le cadre de la strophe et le poème s'achève dans une juxtaposition de groupes nominaux qui donnent à lire la lutte que se livrent les deux médiations. Mais de cet écart et de cette virtuosité à jouer des codes naît une émotion sublimée par les béances ainsi ménagées.

Les successeurs de Baudelaire iront plus loin encore, jusqu'à la négation de l'un des systèmes par l'autre. Ainsi la langue est-elle utilisée contre elle-même au profit de la musique. Mallarmé, tentant de reproduire le caractère autotélique de la musique, privilégie la matière sonore. Des poèmes comme le sonnet dit « allégorique de lui-même » se structurent essentiellement à partir des phénomènes auditifs et musicaux, occultant, ou plutôt, problématisant le rapport entre le signe et le monde :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
 L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Les termes rares et la déconstruction syntaxique interdisent une compréhension intellectuelle immédiate et privilégient les configurations rythmiques. C'est particulièrement flagrant dans la deuxième strophe :

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx
 Aboli bibelot d'inanité sonore,

L'accentuation syntaxique crée un rythme rapide dans les deux premiers vers de cette strophe, en jouant sur le volume des mesures et sur les sonorités. Les deux éléments de 5 syllabes « Sur les crédences, au salon vide » connaissent une brusque accélération avec « nul ptyx » : le groupe consonantique et la rareté lexicale renforcent cet effet de chute. Pour reprendre une distinction opérée par Benoît de Cornulier, le « rythme de ses mots » se substitue au rythme du vers¹⁸. De fait, l'allitération de bilabiales occlusives dans « Aboli bibelot » nécessite une attaque énergique générant une élocution forcée et les assonances accélèrent le débit. En l'occurrence, les deux médias entrent clairement en conflit. Alors que la langue signifie de manière redondante le vide, la dimension auditive, presque gustative, de la sonorité suggère la plénitude : « Aboli bibelot d'inanité sonore ».

18 De Cornulier, 2008 : 38.

Le tempo du début de la deuxième strophe est ralenti par la parenthèse : « (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx/Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.) ». Cette dernière introduit une modulation qui pourrait être proche du mélisme si elle n'introduisait pas une variation rompant avec la mélodie initiale. Le fonctionnement sémiotique de chaque médiation se trouve modifié par cette tension d'où n'émane qu'une perception sensorielle et affective intraduisible, qui se poursuit dans les tercets :

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,
 Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor¹⁹.

Ce texte transmet une émotion proche de la fascination : elle se rapproche du charme esthétique qu'exerce l'écoute d'un morceau de musique mais met en péril la relation du sujet et de son interlocuteur à cause de son hermétisme. Le lyrisme est menacé par ce tiraillement entre l'expérience sensorielle et l'appréhension intellectuelle.

Une autre stratégie consiste à refuser la musicalité en développant le caractère prosaïque et référentiel du texte. Dans « Grande complainte de la ville de Paris », Laforgue met à mal aussi bien les structures musicales que les structures linguistiques susceptibles de satisfaire les attentes sensorielles comme intellectuelles du lecteur-auditeur :

Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris, Maison fondée en..., à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés, Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries ! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonne gens !

Le texte, sous-titré « prose blanche », juxtapose des slogans publicitaires refusant toute dimension poétique et musicale de la langue. Certes, on peut dégager des mesures, proches de celles d'une partition ou de la versification classique. Dans l'extrait cité, on peut décomposer la plupart des sections en groupes de 3 à 2 syllabes qui forment des segments plus importants de 12 à 10 syllabes ou temps : « Bonne gens /qui m'écoutes,/ c'est Paris,/ Charenton compris,/ Maison fondée en.../ à louer. » Mais Laforgue refuse justement la répétition variation cohérente. Par exemple, la première unité comporte au début

19 Mallarmé, (1887), 1945 : 68.

une certaine régularité, déstabilisée par l'accentuation inhabituelle qui tombe sur un silence ou une suspension. Doit-on conclure à une absence de musique ? Oui, si l'on se réfère à la définition qu'en donne Vladimir Jankélévitch lorsqu'il écrit que « La musique est le silence des paroles ; tout comme la poésie est le silence de la prose²⁰ ». Pour autant, ce texte, dont Philippe Geinoz²¹ a souligné la construction formelle, donne à lire et à entendre un enregistrement sonore des bruits de la ville qui n'a rien à envier à la musique bruitiste de Luigi Russolo. Par ailleurs, dans *Les Complaintes*, Laforgue a montré qu'il était sensible aux phénomènes musicaux, qu'il s'agisse des emprunts aux chansons ou à l'oralité. Mais, paradoxalement, il se sert de la chanson et des références musicales comme d'un repoussoir, à l'instar de Corbière qui refuse d'accepter le confort de l'accord musico-linguistique pour exprimer la relation du sujet au monde.

D'ailleurs, il arrive que les poètes déploient une écriture qui conduit à miner les deux systèmes dans leurs cohérences internes respectives. Déstabilisés, les fonctionnements musical et linguistique entrent en conflit, se nourrissant alors de leurs failles mutuelles pour libérer les affects. Dans ce poème de Verlaine, l'antithèse structure tous les niveaux de l'expression :

Le chagrin qui me tue est ironique, et joint
Le sarcasme au supplice, et ne torture point
Franchement, mais picote avec un faux sourire
Et transforme en spectacle amusant mon martyre,
Et, sur la bière où gît mon rêve mi-pourri,
Beugle un *De profundis* sur l'air du *Tradéri*.²²

L'opposition intervient d'abord dans la structuration lexicale du poème : les isotopies dysphoriques et euphoriques se contredisent explicitement. Ensuite, le fonctionnement antithétique est thématisé par l'intertexte musical : dans l'esprit du lecteur, il existe une incompatibilité auditive et rythmique entre la musique sacrée et le rythme enlevé du chant populaire. Le décalage et l'incohérence sont renforcés par les phénomènes rythmiques et prosodiques. Les deux contre-rejets initiaux instaurent d'emblée le schéma de la désarticulation dans les alexandrins. Mais cette logique est déstabilisée par l'anaphore de la conjonction de coordination qui modifie de manière apparemment arbitraire la construction. La métrique construit un rythme, systématiquement suspendu par la syntaxe. Ce heurt conduit à une impression de discontinuité qui trompe chaque fois les attentes du lecteur. Le texte et la musique ne s'accordent pas mais cette discordance génère un sentiment de frustration, reflétant l'émotion signifiée par le poème.

La discordance peut être également créée par les interférences générées par les emprunts aux techniques picturales. D'ailleurs, parmi les exemples précédemment cités, il faut signaler l'importance de la répartition du texte dans

20 Jankélévitch, 1983 : 172.

21 Geinoz, 2004.

22 Verlaine, (1866), 1962 : 75.

l'espace de la page : cette spatialisation entretient la concurrence intersémiotique en ce qu'elle participe à la multiplication des médiations et des modes d'appréhension. Dans un *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé met en place une écriture qu'il présente lui-même comme celle d'une partition : « Ajouter que dans cet emploi à nu de la pensée, avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veut lire à haute voix, une partition²³ ». Cependant, les relations entre notations musicales et linguistiques ne sont qu'un leurre. Bien que Valéry rapporte une lecture à haute voix que lui en a faite Mallarmé²⁴, la déconstruction de la chaîne syntagmatique dans l'ordre du visuel rend délicate la réalisation, du moins, si l'on se place sous l'angle de l'interprète-lecteur. L'exécution qui donnerait une consistance sonore, proche de la musique, paraît impossible de manière immédiate. La concurrence entre musique et langue perturbe les deux régimes sémiotiques jusqu'à remettre en cause le lyrisme des textes. Pourtant, les poètes de la fin du XIX^e siècle ne renoncent pas à l'expression émotionnelle.

Transgénéricité du lyrisme

En fait, ce dialogue conflictuel témoigne du caractère transgénéric²⁵ du lyrisme, en particulier dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Notre hypothèse est qu'il ne faut pas envisager le lyrisme comme un genre littéraire mais comme un dispositif, une configuration, vecteur émotionnel, qui contient sa propre dynamique critique et transcende les catégories communicationnelles, esthétiques et artistiques mettant ainsi en scène son propre geste d'hybridation.

L'exploitation des différences entre les deux systèmes peut être vue comme un renouveau de l'expression des sentiments. C'est de l'affrontement entre le sujet et le monde que naît le lyrisme. Quel meilleur moyen de réaliser ce conflit que de faire s'affronter les modes de communication linguistique et musical dans la relation référentielle ? D'une part, la structuration musicale manifeste la rupture du sujet avec le monde dans son caractère autarcique. D'autre part, l'affrontement et la superposition avec la médiation linguistique restitue paradoxalement un rapport plus immédiat à ce monde. De fait, les poètes s'émancipent des systèmes qui le codifient pour ne maintenir que la dimension affective de ces arts. Le recours aux moyens empruntés à l'autre discipline artistique participe d'une démarche critique, notamment d'une méfiance vis-à-vis du langage. La plupart des phénomènes musicaux ont pour but de faire vaciller les modalités traditionnelles de transmission émotionnelle. Ainsi Corbière, en contestant la relation entre médiation et perception sensorielle, déplace-t-il l'affect dans l'intervalle entre l'intelligible et le sensible, comme dans ces deux tercets d'« à une demoiselle », sous-titré « pour piano et chant » :

23 Mallarmé, (1887), 1945 : 455.

24 Valéry, 1930 : 283-284.

25 *Les genres de travers*, 2007 : 8-9.

Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre,
 Télégraphe à musique, il pourra le traduire ;
 Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse - *plangorer*...
 Jamais !- la *Clef de Sol* n'est pas la clef de l'âme,
 La *Clef de fa* n'est pas la syllabe de *femme*,
 Et deux *demi-soupirs*... Ce n'est pas *soupirer*.²⁶

Corbière fait référence au lyrisme romantique et notamment à Lamartine en filant ironiquement la métaphore de la lyre du cœur. Les deux premiers alexandrins mettent en place un balancement régulier auquel est habitué le lecteur. Ce rythme est perturbé par l'accélération générée par l'accentuation dans le troisième. La répétition des palato-vélaires et les monosyllabes heurtent l'oreille. La perception sonore est d'autant plus privilégiée que Corbière emploie le verbe *plangorer*, emprunté au latin, inhabituel dans son altérité linguistique. Cette espèce d'agression auditive vient contredire l'harmonie des sens et des sentiments. Dès lors, ne reste plus que le dialogue intersémiotique qui laisse voir l'amertume et l'impuissance du poète à exprimer ses émotions. Iconoclaste, l'écriture de Corbière tente de dissoudre la singularité émotionnelle dans l'universalité concrète des sensations : c'est au lecteur d'actualiser une configuration affective laissée en suspens par la concurrence des objets mentaux et des sensations.

Il s'agit de créer « la poésie sans les mots²⁷ » ou plutôt un lyrisme où les affects s'expriment en creux. Les sentiments se manifestent en deçà et au-delà du langage. La musique incline la littérature vers la performance telle que la définit Paul Zumthor : « action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant²⁸ ». Certes, il s'agit d'une oralité seconde mais elle permet de ne pas figer les sentiments dans l'encre du texte et de ne pas les étouffer dans le silence de la lecture. La tension entre musique et langue transforme la lecture en « événement figural²⁹ » en libérant la potentialité affective de l'énonciateur. « Éventail³⁰ » illustre ce processus de transmission émotionnelle :

Avec comme pour langage
 Rien qu'un battement aux cieux
 Le futur vers se dégage
 Du logis très précieux

L'affrontement entre le rythme heptasyllabique et la syntaxe confère une forme d'autonomie à la langue et participe à l'émancipation du langage. Les mots s'extirpent du réel tout en conservant sa trace comme en témoigne le fond

26 Corbière, (1873), 1992 : 123.

27 Mallarmé, (1897), 1945 : 389.

28 Zumthor, 1983 : 32.

29 Jenny, 2009 : 15.

30 Mallarmé, (1887), 1945 : 57-58.

autobiographique affiché puisque le titre fait référence à un objet appartenant à Mme Mallarmé.

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

156

L'isotopie de l'air symbolise l'évanescence et l'immatérialité de cette vectorisation que génère le dialogue intersémiotique. La langue a un rythme, un tempo intériorisé par le lecteur. Mallarmé brise cette attente en élaborant une mélodie qui naît paradoxalement de la désarticulation syntaxique :

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)
Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse

Laissé en suspens par l'incidente, le verbe principal, régi par le sujet « éventail », n'apparaît que dans le vers pénultième. Cette mélodie construite comme à contretemps efface les contours de la langue et de la musique ainsi que les pôles de la communication. Certes, le « je » et le « tu » sont présents mais de manière fugitive et oblitérée par le jeu syntaxique et métrique. Leur singularité disparaît pour toucher le lecteur. La langue, perturbée par la musique de la phrase, apparaît ici comme une « musicienne du silence³¹ », expression paradoxale qui se manifeste également dans de nombreux poèmes de Corbière ou de Laforgue :

La Femme,
Mon âme :
Ah ! Quels
Appels !
Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !
Un fou
S'avance,
Et danse.
Silence...
Lui, où ?
Cocou³².

³¹ *Ibid.* : 53.

³² Laforgue, (1885), 1981 : 170.

Dans cette « complainte-épitaphe », outre le titre, la communication est tendue entre la musicalité et le texte, entre le bruit et le silence. Au-delà de la référence aux « Djinns » du prestigieux aîné, les vers disyllabiques produisent un retour rythmique dont la fréquence tend à épuiser la langue aussi bien que la musique : cet épuisement est signifié tant par les points de suspension que par l'usage de monosyllabes et de mots naïfs, simplifiés à l'extrême. Pourtant, le recours à la confrontation de la langue et des techniques musicales est un moyen de laisser s'exprimer la voix, c'est-à-dire la singularité du sujet sans l'enfermer dans une individualité sclérosée par le langage. À l'instar de Bruno Bossis, on peut affirmer que « le langage est un système alors que la voix est une présence³³ ». La concurrence entre langue et musique ouvre un intervalle au sein duquel peut s'exprimer la présence émotionnelle et singulière qui circule ainsi de la création à la réception :

Une aube affaiblie
 Verse par les champs
 La mélancolie
 Des soleils couchants.
 La mélancolie
 Berce de doux chants
 Mon cœur qui s'oublie
 Aux soleils couchants.
 Et d'étranges rêves,
 Comme des soleils
 Couchants, sur les grèves,
 Fantômes vermeils,
 Défilent sans trêves,
 Défilent, pareils
 A de grands soleils
 Couchants sur les grèves³⁴.

La structure de ce pantoum verlainien est comparable à celle des mélismes, issus des variations dans les chants grégoriens. En l'occurrence, elle produit une mélodie seconde faisant écho à la mélodie première de telle sorte que le segment répété perd peu à peu sa valeur linguistique pour communiquer l'émotion au delà du langage. La musique vient gonfler la dimension émotionnelle sans la figer dans le texte, c'est-à-dire qu'elle ouvre un potentiel affectif qui n'est pas arrêté par la compréhension inhérente au système linguistique. Cette vectorisation fait du lyrisme un principe dynamique et transgénéricque parce qu'elle permet de rendre perméables non seulement les frontières intersémiotiques mais aussi et surtout entre les pôles de la communication.

On peut dire que l'affrontement entre langue et musique est fécond dans la mesure où il ouvre la voie à des nouvelles modalités d'expression des senti-

33 Bossis, 2012 : 26-27.

34 Verlaine, (1866), 1962 : 69-70.

ments. Certes, la poétique de la discordance sémiotique paraît paradoxale en ce qu'elle menace l'essence du lyrisme, à savoir la transmission émotionnelle d'un rapport singulier au monde. Les poètes utilisent la médiation musicale, issue d'un système autotélique, pour dire la relation du sujet au monde tout en sortant de l'aporie sclérosante des clichés lyriques. Mais, en même temps, la brèche ouverte dans les deux systèmes ménage un espace entre l'expérience sensuelle et concrète de l'émotion musicale et l'appréhension intellectuelle et abstraite de l'affect véhiculé pour le texte. En témoignent ces quelques vers de Rimbaud :

Mon triste cœur bave à la poupe, [...]
 Ithyphalliques et pioupiesques,
 Leurs insultes l'ont dépravé !
 À la vesprée, ils font des fresques
 Ithyphalliques et pioupiesques.
 Ô flots abracadabrantésques
 Prenez mon cœur, qu'il soit sauvé :
 Ithyphalliques et pioupiesques
 Leurs insultes l'ont dépravé !³⁵

Cette version du poème, envoyée dans une lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871, montre comment, sous couvert d'emprunt aux techniques de la chanson, Rimbaud joue sur les effets conjoints d'une langue et d'une musicalité qui brisent la tradition lyrique. Malgré les méliques, la répétition de vers constitués d'adjectifs longs confère une dimension cacophonique qui permet de libérer la charge lyrique hors des cadres habituels. À défaut de pouvoir être traduite par des mots, l'émotion trouve un chemin qui rétablit la relation entre le sujet et le monde et conserve au langage, sans cesse contesté, une forme d'authenticité.

La poétique de la discordance sémiotique n'interrompt donc pas le dialogue ancien entre langue et musique mais elle le pose dans des termes renouvelés. Si les enjeux idéologiques et esthétiques de la concurrence entre les deux systèmes demeurent, ils n'entravent pas pour autant les échanges des deux arts au sein de la littérature lyrique. Bien au contraire, le heurt met au jour une propriété fondamentale du lyrisme, à savoir sa transgénéricité. Dépassant les frontières entre sujet et objet, musique et littérature, le lyrisme met en place une configuration qui assure la circulation et la transmission émotionnelle dans un geste d'hybridation critique sans cesse réitéré.

Sandra Glatigny
 Université de Rouen (CÉRÉDI – EA 3229)
sandra-marie.glatigny@ac-rouen.fr

35 Rimbaud, (1872), 1999 : 255.

Œuvres citées

- Aquien, Michèle (2014) : *La Versification*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bonnefoy, Yves (1999) : *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France*. Paris : Seuil.
- Bossis, Bruno (2012) : « Du parlé au chanté : le modèle de la voix ». *Paroles et Musiques : une perspective musicologique*. Catherine Naugrette et Danièle Pistone (dir.). Paris : L'Harmattan : 25-42.
- Buffard-Moret, Brigitte (2006) : *La Chanson poétique du XIX^e siècle : origine, statut et formes*. Presses Universitaires de Rennes.
- Corbière, Tristan (1992) : *Les Amours jaunes*. Paris : Éditions du Seuil.
- De Cornulier, Benoît (2008) : « Pour une approche de la poésie métrique au XIX^e siècle ». *Romantisme*. 140.2 : 37-52.
- Finck, Michèle (2004) : *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei. Essai de poésie du son*. Paris : Champion.
- Geinoz, Philippe (2004) : « Autonomie de la vision et poésie de la ville. La prose blanche de Laforgue ». *Littérature*. 136 : 62-78, URL : http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2004_num_136_4_1868, page consultée le 14 août 2014.
- Gleize, Jean-Marie (1983) : *Poésie et figuration*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gribenski Michel (2010) : « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) ». *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php>, page consultée le 04 octobre 2014.
- Hugo, Victor (1966) : *Les Orientales*. Paris : Gallimard.
- Jankélévitch, Vladimir (1983) : *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jenny, Laurent (2009) : *La Parole singulière*. Paris : Belin.
- Laforgue, Jules (1885) : *Les Complaintes*. Édition de Pierre Reboul. Paris : Lettres françaises, collection de l'Imprimerie Nationale.
- Mallarmé, Stéphane (1945) : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Meyer, Léonard B. (2011) : *Émotion et signification en musique*. Paris : Actes Sud.
- Moncond'huy, Dominique / Scepi, Henri (Éds.) (2007) : *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Presses Universitaires de Rennes.
- Rimbaud, Arthur (1999) : *Œuvres complètes*. Paris : édition Pierre Brunel.
- Ruwet, Nicolas (1972) : *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Saussure, Ferdinand (de) (1974) : *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Valéry, Paul (1930) : *Morceaux choisis, Prose et Poésie*. Paris : Gallimard.
- Verlaine, Paul (1962) : *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard.
- Zumthor, Paul (1983) : *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil.

