



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.783>

La chair sous le chant

Timothée Picard

Claude Jamain, *Idée de la voix, Etudes sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2004.



Pour citer cet article

Timothée Picard, « La chair sous le chant », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document783.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.783

Timothée Picard, « La chair sous le chant »

Résumé - Ce compte-rendu est publié avec l'aimable autorisation de Recherche Littéraire/ Literary Research (AILC).

Timothée Picard, « »

La chair sous le chant

Timothée Picard

Que ce soit sous un angle linguistique, psychanalytique, thématique ou poétique –le plus souvent, et c’est le risque de cette notion particulièrement séduisante : tous les registres sont convoqués et mêlés- la « voix » est au centre de nombreuses études récentes. Citons : *Voix et création au XXe siècle*, Paris, H. Champion, 1997 ; *La voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001 ; semaine « La voix », organisée par Elisabeth Rallo-Ditche, Université Aix-Marseille, été 2000 ; les deux journées d’étude « Éclats de voix : la voix entre oralité, musique et littérature », organisées par le centre Jacques Petit de l’Université de Franche Comté, en novembre et janvier 2004. Evoquons également plusieurs travaux individuels : Laurence Tibi, *La lyre désenchantée : l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, 2003 ; Jean-Pierre Martin, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, J. Corti, 1998 ; Michèle Finck, *Poésie moderne et musique : "Vorrei e non vorrei"*, essai de poétique du son, Paris, H. Champion, 2004 ; enfin la thèse importante d’Arnaud Bernadet, « En sourdine, à ma manière » - Pour une poétique de la voix chez Paul Verlaine (Thèse NR, Paris VIII, 2003).

Claude Jamain, maître de conférences à l’Université d’Angers, a apporté à ces réflexions plusieurs contributions décisives : *L’imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, H. Champion, 2003 et *La voix sous le texte : actes du colloque d’Angers, 4-5 mai 2000*, Presses de l’Université d’Angers, 2002. Avec *Idée de la voix, Etudes sur le lyrisme occidental*, recueil parfaitement cohérent de six études parues et de douze inédits, l’auteur creuse son sillon –c’est ici reprendre une image chère à son imaginaire du phonographe : l’examen attentif des différents ressorts, implications et enseignements de la métaphore musicale, lorsqu’elle surgit non seulement dans la création littéraire mais aussi dans les traités scientifiques, les articles de dictionnaires, voire les textes de philosophie politique. Cette érudition, riche et polymorphe, également déployée à travers le temps et l’espace, constitue d’ailleurs l’un des puissants charmes de l’ouvrage : l’auteur, à l’instar d’un Quignard, n’a pas son pareil pour solliciter la saynète insolite, décrire l’instrument inouï, transcrire le rituel musical ésotérique, mais aussi pour démonter les machines sonores les plus diverses et les plus cocasses –sans oublier la première d’entre

elles : le corps humain- et en extraire toute les significations fantasmatisques les plus secrètes –qui peuvent alors prendre les traits d’une érotique, d’une morale, d’une ontologie voire d’une métaphysique. Capable de jeter des ponts entre les grands paradigmes de l’imaginaire musical (la Renaissance, les Lumières, le Romantisme, la Modernité), mais aussi de convoquer de multiples territoires linguistiques, l’ouvrage de Claude Jamain a en outre l’immense mérite de faire sauter certains cloisonnements épistémologiques et linguistiques inhérents aux études musico-littéraires actuelles, qui ont parfois tendance à se limiter à quelques territoires circonscrits, étudiés de façon autonome ou selon un petit nombre d’angles d’approche¹. Ainsi, entre autres avantages qu’offre cette lecture à la fois minutieuse et surplombante : la généalogie thématique par laquelle la machine musicale devient fantastique chez Hoffmann ou Verne est intégralement restituée ; une pleine justice est rendue à la place relative de l’imaginaire musico-national russe dans la culture occidentale ; la raison pour laquelle le phonographe véhicule un imaginaire essentiellement mortifère est enfin mise en perspective ; et l’on sait mieux pourquoi l’inconscient musical repose principalement sur des mythes du corps déchiré (Orphée, Marsyas, Ondine, etc.). Un tel parcours permet ainsi à l’auteur de dégager ce qu’il considère comme une constante fondatrice du lyrisme occidental –constante déjà soulignée par les psychanalystes et les mythologues de l’imaginaire lyrique, mais ici parée d’enjeux nouveaux : c’est sur la conscience d’une perte originelle que se fonde l’acte poétique, perte exprimée à travers la polysémie du référent musical et en compensation de laquelle une voix nouvelle cherche à naître –une voix tirée de la mort et dont l’illusion refondatrice s’appelle littérature. Ce mythe –ou plutôt ce schème intemporel qui structurerait la vocation individuelle ou collective à la littérature-, on comprend que l’auteur le fait absolument sien à certains passages teintés d’une empathie élégiaque résonnant comme des professions de foi. Que la « voix » donne ici lieu à une définition subjective à caractère programmatique et d’emblée métaphorique semble donc un point de départ nécessaire et inévitable pour parvenir à d’aussi riches et passionnantes conclusions –dont celle-ci, centrale : de l’étude physiologiste la plus rigoureuse à la notion de « chant intérieur », il n’y a pas de solution de continuité.

Quelle est cette définition ? Dans « l’Ouverture » du recueil *La voix sous le texte*, Claude Jamain définissait déjà la voix ainsi : « On entend par ce mot, plutôt que l’émission sonore donnant une forme sensible à la pensée, le retentissement dans un espace qui est ouvert sur le dehors, et tout ce qui semble donner des signes d’un « être-là », qui reçoit généralement le nom de présence. ». Dans le présent ouvrage, « le terme de voix » « désigne tout à la fois l’émission sonore, le chant et la voix qui circule silencieusement dans la pensée. Et plus encore, que seuls expriment le

¹ Les débats relatifs à la tragédie lyrique au XVIIIe siècle, les études sur l’imaginaire de l’opéra au XIXe siècle, l’examen du modèle musical dans la poésie du tournant du XIXe et du XXe siècles, et le roman musical français, anglais et allemand au XXe siècle.

terme heideggerien de *Stimmung* –le mode de l'existence humaine- ou bien le mot très imprécis de « souffle », dès lors qu'il peut devenir chant, son indifférencié et silence. ». Une ontologie, donc, dont le langage enserme mal la complexité et l'aura tout en ayant, par l'acte poétique, le devoir de la refonder sur un horizon de perte. Cette définition est précisément celle que l'auteur dégage de son corpus lorsqu'il avance que le lyrisme occidental sourd du « sentiment d'une perte de la voix collective, celle d'Homère ou du poète chanteur, celui qui parle pour tous, dans une expérience de beauté ». Intervient alors une autre hypothèse majeure de la lecture proposée par l'auteur, reposant là aussi sur une métaphorisation de notions musicologiques : pour Claude Jamain, la dichotomie mélodie-harmonie exprime dans sa tension, sa complémentarité et sa successivité, la naissance de cette voix individuelle du poète portant la marque nostalgique d'une organicité antérieure et désormais partagée entre le déchirement et l'utopie de la suture : « la pensée d'une voix collective est ici dénommée accord parfait, harmonie –représentée par la lyre-, atteignant, dans sa forme merveilleuse, le silence, et la pensée d'une voix individuelle, secrète, fragmentée, voire sans harmonie, je la nomme mélodie. » Ce que l'on peut aussi éclairer par cette longue citation de *La voix sous le texte* : « Le système harmonie-mélodie se confond avec celui d'une intériorité-extériorité, et génère l'idée d'un chant intérieur, qui serait enfermé dans le corps et libéré par son ouverture, de même que la mélodie est enfermée dans le corps harmonique. La mélodie va cependant se séparer de l'harmonie et devenir la forme vocale unique, en musique comme en littérature, ce qui ne va pas sans générer un sentiment de nostalgie. Ce mouvement général de l'art, au cours du 19^{ème} siècle, prend le nom de « modernité ». L'expression du chant intérieur, alors, est un des objets privilégiés de la littérature, principalement dans le domaine poétique. [...] la voix est donc l'aspect mélodique des œuvres d'art, par où s'affirme la présence. Mais l'idée de l'œuvre habitée par une voix (comme si la présence au monde était le fait d'une telle voix, dont tous les objets et tous les êtres sont dépositaires) génère une inquiétude : n'étant plus une entrée dans le monde idéal de l'harmonie, la production de la voix (que ce soit dans le domaine artistique ou dans l'existence même) se trouve étroitement liée à l'idée des origines et à celle de mort. La mise en scène de la voix est aussi l'acceptation de la finitude et la reconnaissance du leurre de l'harmonie. »

Naissance douloureuse de la mélodie

Ce « mythe de la poétique moderne de l'extraction » est pleinement à l'œuvre dès cette première descente dans les corps à laquelle invite le chapitre d'ouverture intitulé « L'imaginaire de la voix », et consacré à la mutation épistémologique qui caractérise ce domaine à partir du milieu du XVIII^e siècle. Dans l'hésitation inhérente au discours des physiologistes, des physiciens ou des philosophes pour cerner la sphère dont ressortirait la voix -est-elle conforme à un modèle

pneumatique (l'orgue), à un modèle vibratoire (la lyre), ou aux deux à la fois ?-se révèlent toutes les interrogations mais aussi tous les désirs relatifs au fonctionnement de la sensation, de la sensibilité –ce qui, à terme, permet l'élaboration d'une identité. Plus tard, cette ambivalence se complexifiera encore de l'apport de nouvelles découvertes scientifiques, qui sont surtout l'occasion de formuler de nouvelles interrogations, ainsi que de nouveaux réseaux d'images : le lexique du fluide, qu'il soit nerveux, électrique ou magnétique ; celui de l'énergie et de la tension. Avec l'auteur, on peut donc « constater les liens étroits qui unissent alors la recherche médicale et l'actualité musicale » à cette époque. Une telle ambivalence peut se décliner en différentes composantes, qui, chacune à leur façon, viennent nourrir les débats houleux qui scandent le siècle : penser mystiquement le chant intérieur sans occulter la question de la « chair secrètement sensible » ; définir la relation qu'entretiennent « voix de parole » et « voix de chant » ; appréhender en profondeur cette tension dialectique qui relie le chant français au chant italien. Ce dernier importerait en France une « nouvelle idée de la voix » qui « paraît étrangement transporter quelque chose de mortifère ». Le paradoxe du XVIII^e siècle consisterait alors en une inclination et en même temps en une réticence à laisser s'exprimer cette voix, qui est celle de l'individualité jouissante, consciente de sa finitude et en même temps nostalgique d'une harmonie originelle qui était synonyme d'éternité.

Ce paradoxe n'est rien d'autre que celui de « l'invention de la mélodie », thème hyperboliquement rousseauiste auquel est consacré le second essai. Cette voix de l'individu trouverait en effet sa forme littéraire dans l'inclination autobiographique, ce « rêve d'une matière littéraire qui, comme la musique, contien[drai]t accents, pauses, soupirs ». A travers une telle littérature, que *La Nouvelle Héloïse* illustrerait exemplairement, une « présence musicale » irradierait : un chant jailli du « cœur de l'homme », dont les inflexions seraient dans la plus parfaite conformité avec la nature. La naissance d'un tel chant, en même temps qu'elle signe la fin d'un cosmos musico-politique régi par la loi du nombre et de la proportion formelle, inaugure l'utopie d'un nouvel ordre, dans lequel « l'amour de soi, voisin de la Pitié » ferait baigner le monde dans la lumière arcadienne de la démocratie. Curieux paradoxe, à nouveau, que cette confrontation entre l'harmonie séparatrice de l'Ancien Régime et la mélodie réconciliatrice propre à ce nouvel et intangible idéal démocratique. Paradoxe renforcé, dans ce dernier cas, par le fait que cet idéal a été lui-même recueilli sur les lèvres du chant italien. Or dans cet art triomphe le castrat –un être dont la mutilation est là pour attester que l'envers de la Pitié n'est rien d'autre que l'incomplétude ou la mort. Ainsi sera donc cette écriture nouvelle : une tension musicale vers un idéal politique davantage entrevu qu'entrepris.

Cette « question de l'ordre d'un monde qui commence, en ce début du XVIIIe siècle, à n'avoir plus ni signe ni symbole », le thème du « concert extravagant » en constitue dans le troisième chapitre une nouvelle illustration. Là encore le paradoxe domine puisque de l'accidentel et du discordant propres à ces étranges instruments, automates, ou assemblées concertantes incongrues dont il est ici question, jaillit par effet de contraste la postulation d'une harmonie, ou plutôt, une redéfinition de l'harmonie. Redéfinition en effet puisque cette harmonie –particulièrement dans ces bizarres « concerts de chats »- commence à posséder quelque chose de mortifère qui rappelle tantôt que le macrocosme divin et le microcosme musical ne coïncident plus tout à fait, tantôt qu'une telle joie ne se départit plus de l'expression d'une certaine souffrance, tantôt, enfin, que le diable a toujours partie liée avec cette étonnante clarté. Céder au goût des concerts extravagants, c'est alors revendiquer cette « néofolie » défendu par le « Parti des chats » –le parti des « modernes », friand de ce chant italien qui lui parle d'« un monde qui ne prend p[lu]s la peine de résoudre ses dissonances, ni de mesurer sa marche. » La modernité serait donc cette façon de s'accommoder d'un ordre bancal, transitionnel, d'une harmonie dont on sait désormais ce qu'elle peut avoir d'illusoire.

Autre illustration du caractère désormais illusoire de la quête de l'harmonie, et autre confrontation aux mystères de la chair chantante –radicale cette fois, puisque le corps est dépecé et exposé : le cas de Marsyas écorché par Apollon ou, variante chrétienne, de Saint-Sébastien percé de flèches (chapitre 4 : « Marsia Scoiato »). Le supplice de Marsyas, c'est celui de la mélodie de l'intériorité qui a voulu se mesurer à la perfection cosmique de l'harmonie apollinienne pour prendre sa place, et qui est punie par-là même où elle a péché : car convertir l'intimité en extériorité ordonnatrice du cosmos, c'est de façon dérisoire ce que permet hyperboliquement Apollon à Marsyas. Que peut, en effet, la flûte de Marsyas, cet instrument qui ressemble à un corps, qui « est toute l'étrangeté humaine », contre la lyre d'Apollon, qui, « tout extérieure au corps », ne fait que « répète[r] l'ordre divin du monde » ? Mais le chant qui jaillit du corps écorché de Marsyas, des plaies de Sébastien, et même du ténor, parce qu'il perturbe l'harmonie, trouble aussi l'ordonnement de l'écrit. Si Dante évoque dans *La Divine Comédie* l'idéal de « mots-corps », c'est aussi pour réconcilier provisoirement « l'intellect et la langue », ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur de la peau des corps et des mots. L'homme moderne, dont le texte s'est réfugié dans le silence de la lecture, ne peut concilier ses inclinations harmoniques et ses inclinations mélodiques. Seul l'exutoire du théâtre, de Beckett à Novarina, continuerait selon Claude Jamain à faire vivre la figure de Marsyas et à permettre ainsi de redire « l'origine corporelle » du langage.

La mélodie de l'intériorité, fondatrice de la modernité poétique, a beau être l'antagonisme de l'harmonie et en périmer l'ordonnement pluriséculaire, elle

n'en jaillit pas moins de son cœur même. C'est ce que montre au mieux la référence récurrente et pour le moins étrange au « corps chinois » dans l'imaginaire physiologico-musical du XVIII^e siècle (chapitre 5). Le corps, jusqu'à l'intervention de cette référence, est pensé comme une machine harmonique à laquelle le Moi donne la mesure et la peau une limite –toute relative, d'ailleurs, car de cette enveloppe on peut entrer et sortir. A cette machine tout entière ouverte vers l'extérieur va cependant s'opposer le modèle chinois d'un corps fermé, que la médecine soigne sans jamais l'ouvrir. En faisant référence à l'imaginaire chinois, et notamment à ce phénomène étrange qu'est le pouls –tout à la fois bribe préservée de l'harmonie perdue et voix de la nature, voix de l'être- l'homme occidental fait l'expérience d'un irrationnel. Celui-ci est le point d'origine d'une « nouvelle sensibilité, qu'on peut nommer préromantique, qui va inventer un espace intérieur vierge de tout discours, par lequel peut se concevoir le Moi, et où se foment le discours. »

Le chant de la terre sous la plume de l'oiseau-poète

Ce basculement vers le paradigme romantique, que cette émergence de l'individualité mélodieuse ne cessait de désigner en creux, Claude Jamain l'aborde à partir du 6^{ème} chapitre, intitulé « La voix de Mélusine ». Etonnant est ce choix de Mendelssohn de figurer par le silence le cri de Mélusine « quittant la vie terrestre », un cri-silence « plus fort que tout chant de sirène et plus étrange qu'un son modulé, montant de l'au-delà ». Ce paradoxe éclaire la raison du retour en force de ce mythe de Mélusine au début du Romantisme, mythe qui, est-il rappelé, avait fructifié à la fin du XVe siècle, avant de disparaître, refoulé sous les lois de l'harmonie. En cette période de mutation de l'esthétique musicale et du langage poétique, le mythe de Mélusine va servir à illustrer une nouvelle tension dialectique, non plus, peut-être, entre harmonie et mélodie, mais entre deux régimes extrêmes de langage entre lesquels oscillent sans cesse la parole poétique : le Mythos et le Logos. Dans le mythe de Mélusine « se croisent en effet deux régimes de la voix : d'une part la magnificence du chant qui appelle et séduit, d'autre part l'anéantissement. ». Ce que l'on peut comprendre comme le double mouvement de la poésie : le risque de l'engloutissement dans un monde qui n'est que pure musique, et en même temps le désir de cette perte, car le monde de Mélusine n'est autre que le monde des essences et des vérités. Le retour du thème, avec la Mélisande fin-de-siècle, symbolise le souhait d'une poésie qui, affranchie de la musique, va tenter de se faire musicienne du silence.

Une autre aspiration romantique illustrée par le chapitre suivant (« Sur les spirales d'un escalier de cristal : la voix russe ») est celle de relier, sous la forme d'une homologie, l'identité d'une voix et l'identité d'un sol, et ce, dans un chant collectif que le poète se charge d'exprimer. Le « mythe de la Russie » est celui d'une quête de la langue originelle parfaite, mélodieuse, « dans laquelle le son serait idée ». Autour

de cette quête, figurée par le personnage du berger errant et l'image de la steppe invocante, prennent place quelques thèmes récurrents : une rhétorique du secret, une mystique de la voix, une pensée de l'inspiration et du souffle. Toutes les voix du peuple russe répandu sur la steppe dessinent un escalier de cristal. Celui-ci est formé par les harmoniques de la voix divine ; ses marches sont déposées dans chaque gosier humain et montent interminablement. Perdant peu à peu toute localisation géographique stricte, cette quête prend la forme d'une « allégorie de la marche vers le bonheur et du respect du désir ». Médiatisée par la théosophie, on retrouve cette utopie dans la musique de Scriabine, conçue comme une impossible et pourtant désirable « orchestration de la voix du silence ». C'est aussi que « la voix russe procède d'une nécessité : marquer l'unité d'une terre qui n'a pas de limite et pouvoir proférer près de soi ce qui est partout, c'est-à-dire rassembler, dans un ici, l'ailleurs. »

Le chapitre « Petits et gros oiseaux » reconsidère l'image convenue du poète-oiseau : « comme le poète, l'oiseau est un être de plume ; et malgré la modernisation des instruments d'écriture, souvent, derrière le poète, on distingue encore ce double ailé. ». Dans l'oiseau confluent les images de la complétude harmonique et de la déchirante fragilité mélodique. De ce point de vue, l'oiseau-poète possède quelque chose de plus que la figure de l'ange qui, pour constituer son idéal, n'en est pas moins trop purement harmonique. Il lui manque cette vibration qui est à l'origine de l'individualité chantante, et, à ce titre, il n'est pas si éloigné de la perfection mécanique des oiseaux-automates. Si bien que, dans leur souffrance même, qui est tantôt labilité, tantôt fugacité et évanescence, ces anges blessés que sont Icare, Philomèle, et le Cygne (cet éternel exilé), sans parler même du phénix (l'image même de la poésie), sont plus proche de la ténuité en laquelle Claude Jamain voit le propre à la création poétique moderne.

L'étude « Le lieu et la voix chez Leopardi » complète cette image de la terre inspiratrice qu'invoque et qui invoque l'oiseau-poète. A ceci près que l'oiseau léopardien serait perpétuellement en quête de son lieu : depuis que la religion a cessé d'unifier le monde sous sa coupe harmonique, la « vocation » poétique s'est propagée dans des espaces divers qu'il s'agit de retrouver. D'où le fait que la poésie léopardienne, sans cesse affrontée au néant et à l'invisible, serait hantée par la pensée de la finitude, par une forme de nostalgie anticipatrice, et par la recherche d'un lieu de « Présence ». Cette voix « sans origine et sans destinataire » associe un lyrisme de l'harmonie (expérience verticale de la transcendance) et un lyrisme de la mélodie (expérience horizontale de la dilution) et, selon l'audacieuse comparaison de Claude Jamain, forme ainsi une croix. La poésie devient ainsi « élément corporel » qui entrecroise la « voix de mort » et la « voix de conscience ».

Contre la nostalgie de l'antique mélodie : le récit musical de la modernité

Le chapitre « Sur l'imaginaire de la musique chez le décadent » montre combien l'imaginaire de la perte, chez ce dernier, répète des imaginaires antérieurs du manque, qu'il se contente de réinvestir : la fibre, « à la fois nerf et corde sonore, soumise à la pression douloureuse de la mélodie » et qui est chez lui trop ou pas assez tendue : en tous les cas émoussée ; le castrat, qui, dans sa mutilation même, suggère les mondes perdus. Là aussi, le passage de l'harmonie à la mélodie, de la musique pure à la musique vocale, est conçu comme un ferment de décadence historique. Le cerveau malade du décadent a cependant formulé l'utopie d'une autre musique, prise à charge, cette fois, par l'image de l'onde ou de l'orgue. Cette perfection tubulaire ou circulaire permettrait la régénération de l'individu : l'harmonie est associée à un gain d'énergie là où la mélodie est liée à la perte. C'est pourquoi, loin de renier l'harmonie, le décadent, énervé par l'excès mélodique, tente de retrouver le lieu harmonique « où cesse toute vibration ». Le décryptage des liens entre musique et décomposition des corps (corps humain et corps du texte) est poursuivi dans le chapitre 14 « Dans les profondeurs du corps : Goncourt, Tolstoï, Beckett ». On y constate que la décomposition, qui, étymologiquement, devrait s'attaquer en premier lieu à la musique, est paradoxalement porteuse de musique : « le corps travaille sans cesse, se déformant invisiblement et libérant ainsi une énergie secrète ». La pourriture du corps humain tout comme la mort du roman, selon une image d'essentialisation que le dernier chapitre éclairera pleinement, permettent que le langage seul, même et surtout quand il témoigne de la mort, devienne lyrique.

Après Marsyas et Mélusine, Claude Jamain envisage le dernier et principal mythe musical de la mutilation à travers « La tête coupée : L'Orphée de Gustave Moreau ». Il y montre qu'y est dépeint un Orphée apollinien, « promesse d'un âge d'or et leçon de l'indestructibilité de l'humanité », et dont la décollation signifie au contraire « la fin d'un monde où chaque objet proclamait son nom, c'est-à-dire Arcadia, le lieu sans clôture. ». Ainsi, à la lyre apollinienne, instauratrice d'un cosmos parfait, aurait définitivement succédé la flûte déchirante, qui est signe d'un monde placé sous le signe de la plainte et de la perte. Mais l'auteur voit cependant dans la technique picturale de Gustave Moreau un puissant moyen de renverser le vecteur déclinant de la téléologie compassée contenue dans la fable orphique. Cette positivité constructrice et créatrice que Moreau tisse à rebours de la fable déprimée se trouve dans l'art de l'inachevé : le non finito a en effet ceci de particulier qu'il dément la perfection formelle que le mythe et le symbole infligent au réel. Ce « nouveau réalisme » coupe certes l'acte poétique de cette origine d'où il recevait sa légitimité mais c'est au profit de « la réalité des choses du monde » qui recèle une « voix poétique insoupçonnée ».

Les deux chapitres suivants « La sonate à Kreutzer : Un roman musical » et « Balzac : La poésie du roman » tentent de montrer comment le thème musical, lorsqu'il intervient dans une œuvre, entraîne nécessairement, à ce stade de l'histoire des relations musico-littéraires, des effets de structure et de forme. Selon Claude Jamain, La sonate à Kreutzer assigne tout d'abord à la musique le rôle de démonstration par voie métaphorique. Il est ensuite montré comment le récit entier est traversé par une hantise de la décadence, liée à la figure féminine, et d'une aspiration, « en arrière-fond, d'un monde originel, rempli de pureté ». Pour compenser les effets décadents que semble, en surface, entraîner la musique, il est établi, en profondeur, que « la musique serait une machine à produire, sur le texte, à partir de la contiguïté, de la continuité. ». La nouvelle Massimilla Doni serait de son côté pour Balzac un laboratoire où tenter la synthèse musico-littéraire entre ces deux unions particulières de l'harmonie et de la mélodie que sont la musique de Beethoven et celle de Rossini, mais aussi entre le « chanter » de La Tinti et le « parler » de la duchesse. L'amour y est alors amené à jouer le rôle de « liant symphonique ». De plus, le champ métaphorique, qui sature le texte au point de le déséquilibrer, donne un halo musical aux personnages, propre à installer en eux une musique intérieure. Balzac fait preuve en effet d'une attirance et d'un désir pour la musique et en même temps il entrevoit la nécessité, en tant qu'historien des mœurs, de s'ouvrir au monde –d'échapper au syndrome de Gambara : si le dénouement a lieu non sous le signe de la musique mais de la médecine, c'est parce que la modernité est celle du roman bourgeois, « tandis que l'épopée et la tragédie, formes de l'idéal, sont désormais réservés à la musique ».

Du petit tombeau de musique à l'alchimie poétique

« Le phonographe » et « Poétique de la cire » constituent les chapitres parmi les plus beaux et les plus pertinents de cet ouvrage particulièrement stimulant : le phonographe révèle de façon éclatante le désir, dès le XVIIIe siècle, « de conserver la voix pour prolonger la vie » transformée en « support d'une interrogation sur l'être ». Disque et phonographe, dans leur rondeur, rappellent la terre, le cosmos et une harmonie première ; cependant que la cire, douée de mysticité, tour à tour associée à la rouille et aux fonds marins de la sirène, « paraît receler l'épaisseur charnelle de la voix », « conserve des traces de langage qu'elle superpose en se refermant sur elles » et constitue ainsi « une belle métaphore de l'acte poétique. ». Y compris dans son utopie, même puisque la machine prétend parfois avoir capté l'âme par laquelle le Créateur du verbe donne inflexions à la voix. Cet imaginaire de la cire devient « Poétique de la cire » dans une étude sur la poésie de Rilke : « Au cœur du monde rilkéen, il y a le désir de fondre, de se liquéfier, et en même temps, l'essai répété de circonscrire l'intériorité, sans s'arrêter aux limites des êtres et des choses. »

« Une femme écrit », avant-dernier chapitre, s'attache à la question délicate de la spécificité d'une écriture féminine. Pour mener un bel éloge croisé de la littérature et de la femme, ce chapitre est peut-être moins convaincant, lorsqu'il amène à établir une sorte de proximité naturelle entre les caractéristiques de la féminité, et la nature intrinsèquement musicale de l'acte poétique. C'est en revanche sur une magnifique image de cet acte créateur que s'achève cet ouvrage passionnant. Le mystérieux titre (« Les os commencent à se détacher de la viande ») renvoie à un rite funéraire des Bororos du Brésil qui consiste à faire bouillir le mort pour détacher les os de la chair. Cette transsubstantiation commémorative serait, selon Claude Jamain, semblable au travail d'épuration que le poète moderne opère sur les images, afin d'en conserver l'os central et d'en empêcher la corruption. L'os est une trace qui peut devenir instrument de musique, donc son, mais sa préservation attentive est le signe angoissé d'une menace : l'os peut se dissoudre, « rendant impossible toute musique. ». Alors pourquoi associer l'acte poétique à un rite funéraire ? Parce que, selon Claude Jamain, « l'écriture poétique devenue écoute de soi, douloureuse le plus souvent, se trouve confrontée inévitablement à la mort » et cela sous deux modes caractéristiques : d'une part la transe ; d'autre part la pensée de l'antériorité : « le rite funéraire est recherche d'un accommodement avec l'autre monde et l'acte poétique la tentative de retrouver un lien naturel entre les choses et les êtres, le lieu de l'Autre. ». Ainsi, Claude Jamain a parfaitement montré que, plus encore que de reposer sur le schème philosophico-historique ou psychanalytique d'une harmonie perdue et d'une mélodie qui se fraierait douloureusement sa voie dans un espace de manque originel se résorbant dans le néant, l'acte poétique propre au lyrisme occidental est lui-même le travail d'une individualité mélodique qui tente de composer sa propre toile harmonique, et d'appivoiser ainsi l'altérité – surtout quand elle prend la forme radicale de la mort.

PLAN

AUTEUR

Timothée Picard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Timothee.Picard@wanadoo.fr