

En deçà ou au-delà de la représentation

Claude Millet

► **To cite this version:**

Claude Millet. En deçà ou au-delà de la représentation : Chant, chanson et expressivité lyrique chez les romantiques français. Le chant et l'esprit lyrique, Jun 2006, Lausanne, Suisse. p.139-151. hal-00699277

HAL Id: hal-00699277

<https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-00699277>

Submitted on 20 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

En deçà ou au-delà de la représentation. Chant, chanson et expressivité lyrique chez les romantiques français

CLAUDE MILLET*

Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi; elles ne sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur lesquels la pensée musicale s'exerce et se développe. Je les écoute à peine; ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini; et, quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein du Créateur.

George Sand, *Consuelo*¹

J'avais pensé, en pastichant le titre d'un film d'Agnès Varda, intituler cette étude «L'un chante, l'autre pas», me disant qu'en identifiant ceux qui chantaient dans la poésie lyrique des romantiques, et ceux qui n'y chantaient pas, je pourrais cerner ce qui sépare le chant de la diction, et définir l'événement qui a lieu lorsque la musique vient affecter le langage d'un autre régime de signification, qui serait le régime lyrique, ou un régime spécifique du lyrisme. C'était en fait une très mauvaise piste, parce que tout est susceptible de chanter dans la poésie des romantiques: le poète, l'amoureux, mais aussi la femme, l'enfant, le vieillard, et puis les canuts de l'insurrection de 1834, les républicains déportés dans les bagnes de Cayenne et d'Algérie, les misérables

* Université Paris VII – Denis Diderot.

1 SAND George, *Consuelo*, LI, édition N.Savy et D.Zanone, Paris: Laffont, 2004, p. 321.

et les bourgeois qui chantent leur joyeuse vie, les tyrans, leurs adulateurs et leurs victimes, les prophètes, les croyants et les incroyants; les oiseaux évidemment, et d'abord le rossignol, puis le grillon, mais aussi le ver du sépulcre, et les monuments qu'il ronge, l'âme du vin et puis encore, dans la poésie de Joseph Delorme, une bouilloire.

Le chant traverse les distinctions d'âges, de sexes, de classes, d'espèces, de genres, et le départ des bons et des méchants, de ceux qui disent le vrai et de ceux qui mentent, ou sont dans l'erreur, dans l'unité d'un Tout vivant qui intègre en lui-même la mort, la destruction, la dissonance et la discontinuité. Et d'abord le chant fait lui-même césure, «Car l'insecte armé d'une double cymbale / Donne à la pensée une césure égale», dit (en des vers de onze syllabes) Marceline Desbordes-Valmore². Il fait césure en affectant le langage et la pensée d'un rythme qui les segmente autrement, et d'une mélodie qui, déplaçant les accents, pose la voix différemment. Mais par là même il introduit dans la langue un expressivité qui n'est pas «particulière à l'homme», ou qui ne l'est qu'illusoirement, quand l'Homme est sourd aux appels de Tout. Car «Tout sera expressif quand nous saurons l'entendre»³, écrit Senancour dans ses *Libres Méditations*, et tout chante en poésie le grand hymne universel, ajoutent Lamartine et Hugo. L'un chante, l'autre aussi, dans les grandes harmonies cosmiques dont la poésie romantique est l'écho. Joubert, réagissant à Bernardin de Saint-Pierre, et Sainte-Beuve le citant pour dénoncer en 1832 «la manière de plus en plus immodérée de M. de Lamartine», s'exaspèrent en vain de ces harmonies qui circulent entre prose et poésie:

La nature a bien sa musique, mais elle est rare heureusement. Si la réalité offrait les mélodies que ces messieurs trouvent partout, on vivrait dans une langueur extatique, et l'on mourrait d'assoupissement.⁴

- 2 DESBORDES-VALMORE Marceline, «Rêve intermittent d'une nuit triste», *Poésies inédites* (1860), dans *Poésies*, Paris: Gallimard (Poésie), 1983, p. 210.
- 3 SENANCOUR, *Libres Méditations*, IX, édition Béatrice Le Gall, Genève: Droz, 1970, p. 127 et 126.
- 4 SAINTE-BEUVE, «Raphaël – Pages de la vingtième année», lundi 29 octobre 1849; dans *Les Grands Écrivains français* par SAINTE-BEUVE, études des lundis et des portraits classés selon un ordre nouveau et annotés par Maurice Allem, XIX^e siècle, *Les Poètes I, Lamartine – Vigny*, Paris: Librairie Garnier Frères, 1926, p. 47-48.

Un temps pour chanter

Le même Sainte-Beuve qui cite Joubert contre Lamartine avait cependant noté auparavant dans le même article que cette rareté de la musique délimitait le génie particulier des grands lyriques de son temps, et en tout premier lieu de Lamartine. Car chaque poète a son heure «naturelle», «instinctive» pour chanter, qui définit la qualité, et comme le registre de sa poésie:

S'il était possible d'assigner aux vrais poètes des heures naturelles d'inspiration et de chant, comme cela existe dans l'ordre de la création pour certains oiseaux harmonieux, nous dirions, sans trop de craintes de nous tromper, que Lamartine chante au matin, au réveil, à l'aurore [...]. Il est presque évident, au contraire, [que ...] les heures instinctives où la voix éclate chez Victor Hugo doivent être celles du milieu du jour, du soleil embrasé, du couchant poudreux, ou encore de l'ombre fantastique et profonde. On devinerait également, ce me semble, que de Vigny ne réveille l'écho de son sanctuaire embaumé qu'après l'heure discrète de minuit, à la lueur de cette lampe bleuâtre qui éclaire Dolorida.⁵

Les heures «instinctives» et «naturelles» qui sont celles du chant coordonné à l'inspiration introduisent dans le temps des découpes, des espacements, des moments privilégiés qui, par leur nature atmosphérique, relie le chanteur à l'espace qui l'entoure. Le chant inscrit le poète dans un temps discontinu, mais pour l'inscrire d'instinct – corps et tête – dans une autre continuité, celle de la *Stimmung* qui réveille l'écho de sa parole et du monde. Et, de même que le poète, le rossignol ne chante pas toujours; il est l'oiseau chanteur du printemps et de l'été, qui meurt à l'approche de l'automne, quand la vie se retire des bois, dit Musset; il est, comme Lamartine, un amateur, qui ne chante, et ne veut chanter que par éclipse et se tait, quand le printemps des bois et des peuples a disparu – ainsi en 1849:

Et aujourd'hui, je reçois continuellement des lettres d'inconnus qui ne cessent de me dire: «Pourquoi ne chantez-vous plus? Nous écoutons encore.» [...] La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. Je ne lui ai donné dans mon

5 «Lamartine», octobre 1832: *ibid.*, pp.48-49.

âme et dans ma vie que la place que l'homme donne au chant dans sa journée: des moments le matin, des moments le soir, après le travail sérieux et quotidien. Le rossignol lui-même, ce chant de la nature incarné dans les bois, ne se fait entendre qu'à ces heures du soleil qui se lève et du soleil qui se couche, et encore dans une seule saison de l'année. La vie est la vie, elle n'est pas un hymne de joie ou un hymne de tristesse perpétuel. L'homme qui chanterait toujours ne serait pas un homme, ce serait une voix.⁶

Il y a un temps pour chanter – le temps du loisir, dit Lamartine, et puis celui de l'enfance et de la vieillesse; le temps de la jeunesse, toujours perdue, dit Musset, celui des «belles heures de la vie», dit Baudelaire commentant Banville. Cela, c'est toutefois ce que dit le poète dont le chant s'est tu, ou n'arrive plus à s'élever. Mais le chant lui-même dit toute autre chose: le désir d'être non plus un homme, un individu isolé dans ses particularités, séparé du monde par son individualité même, mais une «voix», mais un «hymne vivant» au présent, comme Raphaël dans un moment d'extase typiquement lamartinien:

Je n'étais plus un homme, j'étais un hymne vivant, criant, chantant, priant, invoquant, remerciant, adorant, débordant...⁷

Le chant est une transfiguration de l'Homme et de sa parole, dans le pur présent de l'événement absolu qu'est le moment de l'enthousiasme, que borde seule l'éternité, ou le présent non moins pur de la circonstance fugitive et contingente qui rencontre la rêverie. La rêverie, soit cette pensée dans le monde, quand (je cite encore Senancour) «livrés à tout ce qui s'agite et se succède autour de nous, affectés par l'oiseau qui passe, la pierre qui tombe, le vent qui mugit, le nuage qui s'avance; modifiés accidentellement dans cette sphère toujours mobile, nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte [...]»⁸

- 6 Le texte de cette première préface des *Méditations poétiques*, parue en 1849 dans l'édition des souscripteurs est reproduit dans l'anthologie de Jean-Marie GLEIZE, *La Poésie – Textes critiques XIV^e-XX^e siècle*, Paris: Larousse, 1995, p. 302-312.
- 7 LAMARTINE Alphonse de, chapitre XVII de *Raphaël*, cité par SAINTE-BEUVE dans «Raphaël», *art.cit.*, p. 140.
- 8 SENANCOUR, troisième des *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, édition critique de J. Merlant et G. Saintville, Paris: Nizet, 1939, deuxième tirage 1981, p. 45.

Le chant, porté par le feu de l'enthousiasme ou flottant dans la rêverie, désinscrit le sujet lyrique de la continuité des enchaînements qui font sa vie et l'histoire des Hommes, la morcelle en heures, âges, saisons, accidents, événements. Rapporté au je poétique, cette figure floutée du poète dans le poème, le chant peut naturellement se déplacer vers le passé, mais pour faire œuvre de mémoire, non d'histoire: le chant lyrique du Poète peut raccorder, voire confondre comme le fait le souvenir le présent et le passé, non montrer leur enchaînement. L'historicité du chanteur, qui relie son chant présent à son passé déplié, passe nécessairement par des formes d'hybridation du lyrique et du narratif et de fictionalisation du *Je* lyrique: inscription du chant dans une histoire qui l'encadre (comme c'est souvent le cas chez Musset, par exemple dans «Suzon»), ou de l'histoire dans le chant lyrico-épique de la ballade et de la romance, on va y revenir. Surtout, si le passé ressurgit dans le pur présent du chant, c'est comme passé du chant lui-même, le poème s'identifiant à la résurrection d'une chanson ou d'un chant ancien, et perdu, ou en passe de l'être. La plupart des chansons romantiques – et pas seulement chez Nerval – ont des airs de chansons anciennes, je renvoie au livre de Brigitte Buffard-Moret sur *La Chanson poétique au XIX^e siècle*⁹, qui analyse remarquablement dans cette perspective les archaïsmes des «Vieille[s] chanson[s] du jeune temps» et autres «Nouvelle[s] Chanson[s] sur un vieil air». Cette réviviscence d'un passé décroché de la chaîne des temps se retrouve très fréquemment dans les poèmes démarqués comme «chant» ou «chanson» – dans les *Odes et ballades*, les ballades sont des fantaisies néo-troubadours, les odes que Hugo intitule «chant» – «Le Chant de l'arène», «Le Chant du cirque», «Le Chant du Tournoi», «Un Chant de fête de Néron», font entendre des voix du passé. Ou bien alors, si le chant ne se transporte pas vers un passé qu'il fait revivre, lorsqu'il reste, comme il le fait chez Musset et souvent chez Gautier, dans le contemporain (je mets de côté *Châtiments*), c'est pour se déplacer fréquemment vers des ailleurs exotiques – l'Espagne des sérénades, ou, chez Musset, les marges de la société bourgeoise où vivent les carabins, «Usant les manches de leurs vestes, / Landeriette!» au «comptoir» de Mimi Pinson¹⁰.

9 BUFFART-MORET Brigitte, *La Chanson poétique au XIX^e siècle, Origine, statut et formes*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

10 MUSSET, Alfred de, «Mimi Pinson», *Poésies nouvelles*, dans *Premières Poésies, Poésies nouvelles*, édition de Patrick Berthier, Paris: Gallimard (Poésie), 1976, p. 392.

Ces déplacements dans l'espace et dans le temps sont l'indice d'une fictionalisation du chanteur, qui elle-même constitue le poème en fiction de chant, ou chant rapporté. Chant immédiat du poète, le poème lyrique s'arrime à un ici-maintenant indéterminé. Chant rapporté, le poème fait entendre la double voix, idéalement à l'unisson, du poète et d'un autre, dans un ailleurs concrètement défini.

La circulation des voix

Chants et chansons, démarqués comme tels par leurs titres, et/ou, pour ce qui est des chansons, par leur structures prosodiques, sont en effet souvent des poésies monodramatiques, c'est-à-dire, selon la terminologie de Käte Hamburger¹¹, des poèmes de régime mixte, où la parole est bien lyrique, mais assumée, comme au théâtre, par un énonciateur fictif, ou du moins nettement distinct du Je poétique. Le chant du lyrisme romantique est un chant, absolument, ou un chant «de». Il est très rarement déterminé par des épithètes (quand Barthes, dans «Le grain de la voix», invite à ce «petit jeu de société: parler d'une musique sans jamais employer un seul adjectif»¹²).

Il est très souvent défini en revanche par un complément du nom qui en fixe l'origine dans une circonstance ou dans un personnage: «Chant du sacre», «Chœur des cèdres du Liban», *Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*, «Hymne de l'ange de la terre», «Hymne de l'enfant à son réveil», «Hymne du soir dans les temples» chez Lamartine; *Chants du crépuscule*, *Chansons des rues et des bois*, des pirates, des aventuriers de la mer, chez Hugo; «Cantique des mères» et «Cantique des bannis» chez Marceline Desbordes-Valmore; chanson de Barberine, de Fortunio, de l'amoureux de la marquesa d'Amaëgui chez Musset; «Chanson d'après-midi», «Chanson d'automne», chez Baudelaire; «Ce que disent les hirondelles, Chanson d'automne», «Lamento: La Chanson du pêcheur», chez

11 HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduction Pierre CADIOT, Paris: Seuil (Poétique), 1986, p. 259-273.

12 *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris: Seuil, «Points», 1986, p. 236.

Gautier; «Chansons du Valois» chez Nerval, etc.). Le chant lyrique n'est pas ceci ou cela; le détermine (quand il est déterminé) son origine: il vient d'un être, d'un temps ou d'un lieu, insérant la parole lyrique, dans le moment même où il l'altère par la musique, dans un monde très loin d'être systématiquement celui que l'on pourrait affecter au poète. D'où le fait aussi que les poèmes désignés comme chants ou chansons sont très souvent des imitations et des traductions, qui disent la superposition des origines – lieux et voix: ainsi chez Nerval du «Roi de Thulé», de «La Sérénade (d'Uhland)», de «Lénoire, *Ballade allemande* (Imitée de Burger)», de «Boleslaw I^{er} surnommé Chrobry-le-grand [...], *Chant patriotique imité de Niemcewicz*», de «Mélodie (Imitée de Thomas Moore)», etc... Les poèmes désignés comme chant ou chanson exhibent ou anticipent ainsi leur destin, qui est de circuler d'un chanteur à l'autre¹³, d'un monde à l'autre, et d'être potentiellement le propre de tous (d'où les chansons sur des airs connus dans *Châtiments*), ou sinon de tous du moins d'autres, et d'autres encore, sans être en propre à personne, ou, pour reprendre une expression de Baudelaire, au «premier venu»¹⁴. D'où la rareté de l'expression «mes chants», ou «mes chansons» dans les poésies lyriques non monodramatiques. On en trouve des exemples – dans les *Odes* de Hugo par exemple – mais ils sont relativement peu fréquents, précisément parce que le chant lyrique dispose les conditions de sa réappropriation par d'autres. Le chant est une parole lyrique altérée: rendue différente par la musique qui s'y imprime réellement ou idéalement, et par la superposition latente ou effective d'autres voix qui l'ont chanté ou le chanteront.

- 13 Il ne faut pas surestimer l'importance de la division des pratiques poétiques et musicales à l'âge romantique. Musset écrit des chansons «à mettre en musique», Nerval, dans ses *Petits Châteaux de Bohême*, esquisse une «esthétique» de la fusion des rythmes poétique et musicaux, innombrables sont les adaptations musicales de poèmes de Hugo et de Lamartine. Marguerite-Anne Dumesnil, dans un mémoire dont Aurélie Loiseleur rapporte les résultats, a pu ainsi recenser trois cents œuvres musicales inspirées de poèmes de ce dernier. Cf. LOISELEUR Aurélie *L'Harmonie selon Lamartine: utopie d'un lieu commun*, Paris: Honoré Champion, 2005, p. 362.
- 14 BAUDELAIRE Charles, «Pierre Dupont», *Revue fantaisiste* du 15 août 61, repris dans *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans *Œuvres complètes II*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 170.

Émotions

Circulation des voix, donc, et des émotions. Avec une différence très grande entre les chants, et plus particulièrement les chansons monodramatiques, et les chants monologiques – ceux qu'on peut attribuer au Poète. Les premiers en effets, par l'hybridation en eux du narratif et du lyrique, mais aussi, par la consistance qu'ils tendent à donner au *Je* lyrique, le rapprochant du personnage d'opéra, prennent en charge des émotions qui sont des affections ou des passions, produites par une histoire: le désir amoureux, l'attente, la jalousie, le sentiment de perte lié au deuil ou à l'éloignement d'un être, d'un lieu, d'une époque aimés, la peur, l'effroi, l'indignation ou l'admiration morale, etc. Ainsi de la romance, «récit, mis en chanson, d'une aventure amoureuse et triste»¹⁵. Affectés à la voix d'un autre, chants et chansons expriment des émotions dramatiques (y compris sur un mode léger), que circonscrivent et une histoire plus ou moins dépliée, et une psychologie des affections et des passions connues, et clairement reconnaissables: exultation sadique des tyrans, impatience inquiète des amoureuses ne voyant rien venir, deuils des mères qui ont vu leurs fils massacrés dans la répression de 1834, etc. Chants et chansons monodramatiques, en circonscrivant le moi du chanteur, circonscrivent dans le même mouvement leur charge affective dans des affections et des passions identifiables, et discernables par leurs nuances et leurs inflexions – même rudimentaires. Les chants et les chansons monodramatiques ne sont pas loin de fonctionner (en mineur ou, pour le chant, sur la même ligne du majeur) comme l'opéra romantique, avec sa psychologisation des voix qu'analyse Vincent Vivès dans *Vox humana*¹⁶. Comme la voix opératique que décrit Stendhal dans sa *Vie de Rossini*, la voix du chant monodramatique peut se greffer sur une psychologie des affections et en exprimer les nuances.

Cela, les chants monologiques, les chants du lyrisme pur ne le font jamais. Le chant du lyrisme épuré de toute histoire, le chant indéterminé de la voix poétique ignore la dramatisation des passions et des affections. Et de même le chant de l'oiseau: le rossignol qui a perdu ses petits, dit Musset

15 Je reprends cette citation, tirée d'un ouvrage de 1806 sur *La Poétique anglaise*, à BUFFARD-MORET Brigitte, *op.cit.*, p. 182.

16 Aix-Marseille: Presses Universitaires de Provence (Textuelles littérature), 2006.

dans «La Nuit d'août», «chante encore / Sur la branche où ses œufs sont brisés dans le nid». Le rossignol romantique n'est pas Philomèle: aucune histoire, aucun mythe ne vient dramatiser ni même motiver son chant de douleur ou de joie. La charge affective du chant monologique ne se laisse pas réduire et décomposer par l'analyse psychologique. Comme le note Yves Bonnefoy, le chant de grillon que Marceline Desbordes-Valmore veut faire entendre «n'exprime pas une subjectivité inquiète», mais «collabore à sa place infime à la création continuée du monde¹⁷». Car le chant de l'homme, comme celui de l'oiseau, n'est pas hors du monde, mais dedans¹⁸. Et telle est sa tristesse, ou sa joie. Les serins de Rigolette, dans *Les Mystères de Paris*, ne chantent que si Rigolette chante aussi. Moment idéal de l'accord, qui scelle dans l'unisson et dans l'eurythmie la possibilité de la grande harmonie à venir, écrit Michelet dans *L'Oiseau*, ce livre écrit dans la nuit des débuts du Second Empire en vue de «la pacification et [du] ralliement harmonique de la nature vivante»:

[...] au moment où, écrit Michelet, la nature commence par les feuilles et les fleurs son silencieux concert, sa chanson de mars et d'avril, sa symphonie de mai, tous nous vibrons à cet accord; hommes, oiseaux, nous prenons le rythme. Les plus petits, à ce moment sont poètes, souvent chanteurs sublimes. Ils chantent pour leurs compagnes dont ils veulent gagner l'amour. Ils chantent pour ceux qui les écoutent, et plus d'un fait des efforts inouïes d'émulation. L'homme aussi répond à l'oiseau. Le chant de l'un fait chanter l'autre.¹⁹

Le chant dit l'appartenance de l'Homme à une communauté de chanteurs qui, de la bête à l'ange, le déborde. Aussi est-il surtout affecté par la joie, l'affect de la réconciliation du *Je* lyrique avec lui-même et avec le monde. Il est le signe de participation harmonique à Tout, au Tout indivisé qui chante Dieu.

17 Préface des *Poésies*, éd. cit., p. 26.

18 Consuelo, ramené au «monde des mélodies naturelles, claires et faciles», et à «toute une vie de contemplation animale par Anzoletto, mène «presque une existence d'oiseau. Mais n'y a-t-il pas beaucoup de l'oiseau dans l'artiste, ne faut-il pas aussi que l'homme boive un peu de cette coupe de la vie commune à tous les êtres, pour être complet et mener à bien le trésor de son intelligence?» SAND George, *Consuelo*, LX, éd. cit., p.389.

19 MICHELET Jules, «Le Chant», *L'Oiseau*, Paris: Jacques-Marie Laffont et associés, 1982, p. 285.

Le Tout indivisé cependant contenant en lui-même, dans son caractère infini, la dissonance, et la souffrance, et la mort²⁰, le chant dit aussi la souffrance de la division, la douleur, le négatif, mais sans que soit brisée la participation au monde. Les chants douloureux et dissonants font partie de l'infini, comme la joie à l'unisson. «Ce qu'on entend sur le montagne» dans *Les Feuilles d'automne*, c'est le chant, à la fois chaotique et harmonieux de la Nature, et les grincements de l'Homme souffrant, mais l'ensemble se compose dans «l'harmonie immense qui dit tout»²¹.

L'émotion du chant du poète lyrique est ainsi rudimentaire, se laissant ramener aux deux grandes pulsions de la joie et de la tristesse, aux deux affects élémentaires de l'unité et de la division, de la continuité du vivant et de la présence en lui du négatif, de la discontinuité, de la mort. «Les plus désespérés sont les chants les plus beaux», dit le poète de «La Nuit de mai». «J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse», dit celui de «La Nuit d'août». L'«hymne», nous l'avons entr'aperçu avec Lamartine, est «de joie» ou «de tristesse» – et rien d'autre.

- 20 Coexistent de manière tensive dans les œuvres des romantiques français deux conceptions de l'harmonie du Tout. L'une, héritée directement de la poésie du siècle précédent, est apollinienne et dit la solidarité des éléments de la multiplicité dans une unité qui les tient solidement et les fond ensemble à l'unisson; l'autre conçoit l'harmonie comme un ordre en désordre, une unité sublime qui ne réduit pas sans reste les dissonances et les disparates du Tout, et contient en elle-même le principe de son éclatement. Cette coexistence de ces deux conceptions adverses de l'harmonie, manifeste par exemple, LOISELEUR Aurélie (*op. cit.*) l'a montré, dans le premier recueil de Lamartine, et si marquante dans les œuvres de Hugo et de Baudelaire, est présente dès l'origine du romantisme, chez Staël et Chateaubriand en particulier. Voir PEROT Nicolas, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris: P.U.F., 2000.
- 21 HUGO Victor, *Les Chants du crépuscule*, «À Louis B.», *Œuvres poétiques I*, édition Pierre ALBOUY, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964, p. 892.

L'expressivité lyrique

Irréductible, l'émotion du chant est la pure puissance des affects élémentaires de la joie et de la tristesse: un déploiement de l'exclamation, je renvoie à *La Matière-émotion* de Michel Collot²², de l'exclamation par où s'imprime, de l'abbé Batteux à la *Préface de Cromwell* et au texte que consacre Baudelaire à Banville, l'émoi spontané du sujet s'ouvrant au monde qui l'enveloppe:

En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, écrit Hugo à propos de l'Homme primitif, sa première parole n'est qu'un hymne. [...] Il s'épanche, il chante comme il respire. [...] Il se laisse faire, il se laisse aller. Sa pensée, comme sa vie, ressemble au nuage qui change de forme et de route, selon le vent qui le pousse. Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique.²³

Le lyrisme, écrit Baudelaire à propos de Banville, tient essentiellement à ces deux figures que sont l'hyperbole et l'apostrophe, marque de cet «excès de vitalité» qui fait chanter le poète aux «belles heures de la vie»²⁴. Impression de l'affect dans la parole poétique, il se laisse mal distinguer de ses expressions inarticulées – à la fois hyperbolique et elliptique, marquant à la fois l'excès et le manque - que sont le cri, le soupir et le sanglot. Aussi apparaît-il très souvent dans leur prolongement chez Lamartine, Desbordes-Valmore, Musset, ou encore dans *Consuelo* de George Sand:

L'enthousiasme de Consuelo était porté au comble; les paroles ne lui suffisaient plus pour l'exprimer. Une sorte de vertige s'empara d'elle, et, ainsi qu'il arrivait aux pythonisses, dans le paroxysme de leurs crises divines, de se livrer à des cris et à d'étranges fureurs, elle fut entraînée à manifester l'émotion qui la débordait par l'expression qui lui était la plus naturelle. Elle se mit à chanter.²⁵

22 COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris: P.U.F., 1997, p. 14-15.

23 *Préface de Cromwell*, édition Anne UBERSFELD, Paris: Laffont (Bouquins; Critique), 1985, p. 5.

24 *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (éd. cit.) : Théodore de Banville, p. 164.

25 SAND George, *La Comtesse de Rudolstadt*, XL: éd. cit., p. 1088.

Prolongement du cri, le chant est son harmonisation, qui maintient l'ivresse de ce qui excède les mots, mais qui cependant délivre du vertige de l'ineffable en lui donnant un langage, en le greffant sur un discours. Le chant est, dans l'homme primitif comme dans l'artiste ou le poète enthousiaste, le premier pas vers la symbolisation, l'élaboration d'une distance, mais dans une expression si proche de l'exclamation que rien n'est vraiment séparé – ni l'âme et le corps, car l'homme lyrique «chante comme il respire», ni l'homme et le monde, car ils s'éveillent ensemble, ni l'homme et Dieu – encore, ou enfin, tout près²⁶. Le chant dit la pure présence de l'écriture lyrique faite parole, et parole idéale²⁷, issue au plus profond du corps, des entrailles de celui qui l'énonce, et comme délivrée de tout différenciation. Elle est du côté d'une immédiateté qui tire le chant lyrique vers la gratuité du chant de l'oiseau – des *Chansons des rues et des bois*, Hugo dit dans un projet de préface qu'on y retrouvera «la première période du poète: le chant pour le chant, l'art pour l'art»²⁸. Car le chant est en deçà ou au-delà des échanges symboliques, qui postulent qu'on s'exprime quand on veut dire quelque chose, et que c'est cela qui sera dit, comme l'explique Corinne à propos de la poésie italienne:

On se laisse charmer par nos douces paroles de *ruisseau limpide*, de *campagne riante*, d'*ombrage frais*, comme par le murmure des eaux et la variété des couleurs; qu'exigez-vous de plus de la poésie? pourquoi demander au rossignol ce que signifie son chant? il ne peut l'expliquer qu'en recommençant à chanter; on ne peut le comprendre qu'en se laissant aller à l'impression qu'il produit.²⁹

Hymne ou chanson, prière ou ritournelle, le chant dit du lyrisme qu'il excède l'économie du langage, dépense sans compter une expressivité précisément incalculable parce que débordant la logique de la représenta-

26 La suite de la *Préface de Cromwell* définit le lyrisme moderne comme une involution vers l'indivision primitive qui garde en mémoire la conscience de sa propre division et l'impossibilité de tout retour au chant-respiration. L'historicisation du lyrisme dans le premier manifeste de Hugo oppose ainsi à l'euphorie du chant primitif la mélancolie du chant moderne. Où se retrouve le couple des affects du chant, joie et tristesse.

27 Voir VADÉ Yves, «L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique», dans RABATÉ Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: P.U.F., 1996.

28 Cité par BUFFART-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 225.

29 STAËL Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, VII, 1, édition Simone BALAYÉ, Paris: Gallimard (Folio), 1985, p. 174.

tion qui assigne par couple le signifiant au signifié, et le mot à la chose. Sa musique rend indéfini le sens de la parole lyrique, et par là même inachève le sens, l'ouvrant à l'infini. Car, je cite Hugo,

La musique, qu'on nous passe le mot, est la vapeur de l'art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes. Si l'on veut un autre rapport, elle est l'indéfini de cet infini.³⁰

Si le poète lyrique dit qu'il chante et chante, c'est que la poésie lyrique déborde de la *mimèsis* pour aborder ce régime indéfini de l'expressivité généralisée qui est celle, nous l'avons vu, de toute chose, de tout être, et pour participer à l'Hymne de tout.

Car telle est la fonction primordiale du chant lyrique: d'être, non pas une représentation du monde, mais une participation au monde, collaborant à son harmonisation, comme l'homme et l'oiseau chantent, à l'unisson et au même rythme, quand vient la saison idéale du printemps.

30 HUGO Victor, *William Shakespeare*, I, II, 4, édition Bernard LEUILLIOT, Paris: Laffont (Bouquins; Critique), p. 287.